

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

FERNANDA FREITAS NADER

ENTRE MÃES E FILHAS: LENU, LILA E A PLURALIDADE DE REPRESENTAÇÕES
DA FIGURA MATERNA EM ELENA FERRANTE

BELO HORIZONTE

2024

Fernanda Freitas Nader

ENTRE MÃES E FILHAS: LENU, LILA E A PLURALIDADE DE REPRESENTAÇÕES
DA FIGURA MATERNA EM ELENA FERRANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras,
Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos
Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa Dra. Aline Magalhães Pinto

Belo Horizonte

2024

F373.Yn-e Nader, Fernanda Freitas.
Entre mães e filhas [manuscrito] : Lenu, Lila e a pluralidade de representações da figura materna em Elena Ferrante / Fernanda Freitas Nader. – 2024.
1 recurso online (121f.) : pdf.

Orientadora: Aline Magalhães Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 117-121.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ferrante, Elena, 1943- – Amiga genial – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ferrante, Elena, 1943- – História de um novo sobrenome – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ferrante, Elena, 1943- – História da menina perdida – Crítica e interpretação – Teses. 4. Ficção italiana – História e crítica – Teses. 5. Maternidade na literatura – Teses. 6. Literatura italiana – Escritoras – Teses. 7. Mulheres e literatura – Teses. I. Pinto, Aline Magalhães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 853.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Entre mães e filhas: Lenu, Lila e a pluralidade de representações da figura materna em Elena Ferrante*, de autoria da Mestranda FERNANDA FREITAS NADER, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Maria Carolina Junqueira Fenati - FALE/UFMG

Profa. Dra. Luiza Larangeira da Silva Mello - UFRJ

Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 15:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiza Larangeira da Silva Mello, Usuário Externo**, em 19/12/2024, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carolina Junqueira Fenati, Professora do Magistério Superior**, em 27/12/2024, às 00:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3824728** e o código CRC **565CD240**.

**Para Gil e Elis,
De onde eu vim e por onde eu vou**

AGRADECIMENTOS

Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei
Transformai as velhas formas do viver
Ensinai-me, ó, pai, o que eu ainda não sei
Gilberto Gil

Agradeço ao meus pais, Gilvânia e Fernando, por sempre caminharem ao meu lado;
Ao Júlio César, por ser meu sorriso, meu amor e minha casa;
À Elis, por revolucionar minha vida ressignificando cada letra e cada som;
Toda palavra que escrevo ecoa o amor que recebo deles.

Agradeço, ainda, à professora Aline Magalhães, pela orientação, paciência e por todas as gentilezas. Aos professores e professoras da Faculdade de Letras - sobretudo do Pós-lit - pelas aulas que foram calma e tempestade dentro de mim. Aos amigos e amigas, que trazem afeto e graça aos meus dias. Ao meu irmão Matheus, por ser alegria e parceria. À Adelina e Iolanda, por serem companhia.

A tudo e a todos que, com um mundo de palavras, gestos, presenças, energias, desejos... me ajudaram a construir a coragem que tive para iniciar e concluir esta pesquisa, eu agradeço.

Sem os nossos feitos, esses mares seriam inavegáveis e essas terras férteis, um deserto. Damos à luz, criamos, banhamos e ensinamos, talvez até a idade de seis ou sete anos, um bilhão e seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, de acordo com as estatísticas, existem neste momento, e isso, mesmo que tenhamos tido ajuda, leva tempo. (WOOLF, 2014, p. 157)

Mas acredito que essa poeta que nunca escreveu uma linha e foi enterrada no cruzamento ainda está viva. Ela está viva em você e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça ou colocando os filhos na cama. Mas ela está viva, pois os grandes poetas nunca morrem; são presenças duradouras, precisam apenas de uma oportunidade para andar entre nós em carne e osso. (WOOLF, 2014, p. 158)

RESUMO

Esta pesquisa construiu um estudo acerca de como a maternidade foi abordada na obra da escritora Elena Ferrante, com o recorte nos livros que compõem a tetralogia napolitana: *A amiga genial* (2015), *História de um novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017). A autora traz ao texto as multiplicidades e complexidades do fazer materno tendo em vista questões de ordem sociocultural (Beauvoir, 2009; Badinter, 1985; Lerner, 2019; Iaconelli, 2023). Com as personagens mães, sobretudo as protagonistas dos romances, Lenu (Elena Greco) e Lila (Rafaella Cerullo), foi possível analisar o modo como a autora aborda a maternidade a partir de comportamentos pautados em repetições e conflitos. Em seu texto, ela fornece elementos para uma leitura da temática a partir da construção de *mães possíveis*: as personagens são mães que precisam lidar com as problemáticas que a maternidade e a maternagem suscitam. Assim, Ferrante discute como as mulheres mães são marcadas pela tensão entre atender às demandas pessoais e desempenhar o papel que o sistema do patriarcado (Lerner, 2019) construiu e espera delas. A autora, consoante a outras obras contemporâneas de autoria feminina, desconstrói o modelo materno sacralizado, que esvazia a individualidade feminina em nome da constituição da *mãe* (Badinter, 1985), demonstrando como a mulher mãe enfrenta empecilhos para a garantia e manutenção da própria subjetividade. Além disso, discute como o trabalho invisível de cuidado é um agente mantenedor do *status quo* patriarcal (Federici, 2019; Lerner, 2019). Assim, nesta pesquisa, por meio do estudo da obra ferrantiana, à luz de teorias feministas, foram discutidas questões de ordem social e cultural que marcam não só as expectativas de gênero - o que inclui a construção e idealização da maternidade -, mas também a escrita de autoria feminina.

Palavras-chave: maternidade; elena ferrante; autoria feminina; mães na literatura.

ABSTRACT

This research presents a study on how motherhood is approached in the works of writer Elena Ferrante, focusing on the books that make up the Neapolitan tetralogy: *My Brilliant Friend* (2015), *The Story of a New Name* (2016), *Those Who Leave and Those Who Stay* (2016) and *The Story of the Lost Child* (2017). The author highlights the multiplicities and complexities of maternal experiences in light of sociocultural issues (Beauvoir, 2009; Badinter, 1985; Lerner, 2019; Iaconelli, 2023). Through the portrayal of mother characters, particularly the protagonists Lenu (Elena Greco) and Lila (Rafaella Cerullo), it was possible to analyze how the author addresses motherhood through behaviors characterized by repetition and conflict. In her text, she provides elements for reading the theme through the construction of *possible mothers*: the characters are mothers who must navigate the challenges that motherhood and caregiving raise. Thus, Ferrante discusses how mothering women are marked by the tension between fulfilling personal demands and performing the role that the patriarchal system (Lerner, 2019) has constructed and expects of them. In alignment with other contemporary works by female authors, she deconstructs the sacralized maternal model that undermines female individuality in the name of becoming a *mother* (Badinter, 1985), demonstrating how mothering women face obstacles in securing and maintaining their own subjectivity. Additionally, she discusses how the invisible labor of care serves as a sustaining agent of the patriarchal *status quo* (Federici, 2019; Lerner, 2019). Therefore, this research, through the study of Ferrante's works, addresses social and cultural factors that shape not only gender expectations - including the construction and idealization of motherhood - but also the practice of female authorship, in light of feminist theories.

Keywords: motherhood; Elena Ferrante; female authorship; mothers in literature.

LISTA DE SIGLAS

AG	<i>A amiga genial</i> (2015)
FP	<i>A filha perdida</i> (2016)
FR	<i>Frantumaglia</i> (2016)
HFF	<i>História de quem foge e de quem fica</i> (2016)
HMP	<i>História da menina perdida</i> (2017)
HNS	<i>História do novo sobrenome</i> (2016)
MD	<i>As margens e o ditado</i> (2023)
DA	<i>Dias de abandono</i> (2002)
AI	<i>Um amor incômodo</i> (1992)
NP	<i>Uma noite na praia</i> (2007)
VMA	<i>A vida mentirosa dos adultos</i> (2020)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

- 1.1 O papel da mulher: a maternidade como signo de função social e completude feminina.....12
- 1.2 Ser mãe hoje: a elaboração crítica do papel materno em narrativas de autoria feminina..... 23
- 1.3 Mães e bonecas: a escritora Elena Ferrante e a temática da maternidade 31

2 AS AVÓS

- 2.1 Tornar-se (sua) mãe: a maternidade pautada em rompimentos e repetições..... 43
- 2.2 A informe Nunzia Cerullo, a mãe de Lila..... 47
- 2.3 Os passos de Immacolata Greco, a mãe de Lenu..... 52

3 LENU

- 3.1 Lenu: a *bildung* da escritora..... 61
- 3.2 A relação com Pietro Airota: o casamento e a vida doméstica 62
- 3.3 O *anjo do lar*: mãe escritora e um teto todo seu..... 70
- 3.4 O puerpério e a invisibilidade na maternidade *prisão*..... 76
- 3.5 Mãe de Dede, Elsa e Imma..... 82
- 3.6 O suposto *instinto materno* e as (des)conexões com as filhas..... 88

4 LILA

- 4.1 Lila: o casamento da *amiga genial*..... 94
- 4.2 A não gravidez de Lila: a negação *monstruosa* do seu papel social..... 95
- 4.3 Mãe solo: A relação de Lila com Gennaro 102
- 4.4 Tina: as margens e o luto materno.....107

5 EXCERTO

- Silvia, a mãe de Mirko.....113

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....118

BIBLIOGRAFIA.....120

1 INTRODUÇÃO

1.1 O papel da mulher: a maternidade como signo de função social e completude feminina

Judith Butler (2018) afirma que a distinção de gêneros parte de uma construção social, portanto aquilo que é próprio do dito *feminino* ou do *masculino* parte de um conceito sócio histórico. O que a filósofa aponta é que “o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos” (Butler, 2018, p. 22). Isso significa que não somente a *performance*, mas também as expectativas ou funções e tarefas destinadas a homens e mulheres resultam de escolhas sociais, o que considera aspectos mais relacionados à ordem cultural das sociedades do que pontos de ordem biológica (como seria o sexo).

Partir dessa ideia é importante para compreender os papéis destinados a homens e mulheres na nossa sociedade. Segundo Beauvoir (2009), a definição de *quem* ou *o que* é a mulher se dá a partir do conceito do que é ser homem. Sendo este o padrão do sujeito, a mulher torna-se o Outro: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2009, p. 10). Portanto, os gêneros são construídos socialmente e, sobre o homem, é projetada a condição de o sujeito absoluto; logo, o papel feminino, ou seja, a constituição deste *Outro*, foi moldada de modo a atender às demandas do *Absoluto*. Lerner (2019) analisa a conceituação de gênero da seguinte forma:

Gênero é a definição cultural de comportamento definido como apropriado aos sexos em dada sociedade, em determinada época. Gênero é um conjunto de papéis culturais. É uma fantasia, uma máscara, uma camisa de força com a qual homens e mulheres dançam sua dança desigual. Infelizmente, o termo é usado tanto no discurso acadêmico quanto na mídia como alternável com “sexo”. [...] Tal uso é infeliz, porque esconde e mistifica a diferença entre o que é fato biológico – sexo – e o que é criado pela cultura – gênero. (LERNER, 2019, p. 289)

Reconhecendo, portanto, as desigualdades que marcam a diferenciação entre os gêneros, vale analisar como isso moldou um sistema de hierarquização social, a que chamamos *patriarcado*. Esse termo tem origem greco romana e, embora tenha sido utilizado

para denominar um sistema em que o homem é o chefe dotado de poder legal e econômico sobre toda a família, hoje tem uma conotação mais ampla - sobretudo considerando que historicamente essa organização social funcionou somente até o século XIX, quando as mulheres adquiriram seus direitos civis (Lerner, 2019, p. 289). Nesta pesquisa, adotou-se o termo *patriarcado* a partir da seguinte conceituação:

Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que mulheres são privadas de acesso a esse poder. Mas não significa que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influência e recursos. (LERNER, 2019, p. 290)

Esse sistema dispõe de recursos políticos e ideológicos que agem para a sua manutenção. Os papéis de gênero, por exemplo, são importantíssimos nesse processo. Quando se trata das mulheres, diversas obrigações são impostas de modo a atender às demandas dos homens e o trabalho de cuidado (ou trabalho afetivo) é uma das formas de mantê-las restritas (e sobrecarregadas) no ambiente doméstico de modo que os homens ocupam as outras tantas esferas sociais.

A maternidade tem sido historicamente moldada por sistemas patriarcais, portanto, exerce uma função social que, muitas vezes, a torna mais um instrumento de exploração e limitação das potências femininas. Em *O ponto zero da revolução* (2019), a autora Silvia Federici aponta para o fato de que a base do capitalismo é a exploração do trabalho doméstico não remunerado das mulheres: “a ‘trabalhadora doméstica’ como o sujeito social crucial na premissa de que a exploração do seu trabalho não remunerado e as relações desiguais de poder construídas sobre a sua condição de não remuneração foram os pilares para a organização capitalista de produção” (Federici, 2019, p. 32). Partindo disso, podemos considerar que o patriarcado desenvolveu e consolidou, enquanto experiências socialmente compartilhadas, formas de manter e limitar essas trabalhadoras ao espaço de casa, sendo a maternidade - de acordo com o modelo instituído no século XIX, como será discutido posteriormente à luz da teoria da filósofa Elisabeth Badinter (1985) - a mais eficaz.

A exploração de mulheres é um pilar do *status quo* machista, ou seja, da distinção entre os gêneros a partir da premissa da desigualdade: homens ocupam um lugar superior ao das mulheres na hierarquia social. Partindo disso, circula, desde a era moderna até a

contemporaneidade, o discurso de que a função social da mulher está associada exclusivamente aos trabalhos de cuidado (da casa, do marido e dos filhos). Segundo Lerner (2019), inclusive, “a apropriação da função sexual e reprodutiva das mulheres pelos homens ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes. A transformação dessa capacidade em mercadoria, na verdade, está no alicerce da propriedade privada.” (Lerner, 2019, p.33). A autora argumenta que a subordinação das mulheres está intrinsecamente ligada à sua capacidade reprodutiva, que foi controlada e cooptada pelos homens para garantir a transmissão da propriedade e do poder. Em sua análise, Lerner (2019) destaca como a maternidade foi instrumentalizada para legitimar e perpetuar as estruturas de poder patriarcais ao longo da história.

Seguindo a mesma linha de raciocínio e, na verdade, antes de Lerner, a filósofa Simone de Beauvoir (2009), afirmou:

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Esta condição servia os interesses dos homens, mas convinha também a suas pretensões ontológicas e morais. (BEAUVOIR, 2009, p. 179)

Em atendimento às demandas do sistema sócio-simbólico de dominação masculina que chamamos de patriarcado, por um processo discursivo lento e complexo, configurou-se como uma verdade do senso comum, a ideia de que uma mulher bem sucedida é aquela que desempenha suas funções “naturais” de mãe e esposa. É cômodo ao homem ter acesso ao produto do trabalho de cuidado realizado pela mulher e isso é assegurado discursivamente quando se reduz o universo feminino à administração do lar. Nesse processo, foi importante consolidar a ideologia - a partir de justificativas supostamente de ordem social, histórica e científica - de que ser mulher (ou pelo menos ser uma *boa* mulher) pressupõe uma predisposição inata aos cuidados associada a uma inaptidão, também natural, a outros trabalhos e cargos no mundo público. A mulher, quando finalmente ganha o mercado de trabalho, se abre desdobrando-se para o trabalho extra doméstico, então, acumula instâncias de gerência e funções. O resultado disso é a sobrecarga em jornadas duplas e triplas, que socialmente é vista como algo normal, ou seja, indigno de qualquer comoção social. A pesquisadora Andresa da Silveira (2022) cita, como exemplo, em sua dissertação, a seguinte cena

Por muitas vezes, durante os trajetos urbanos em trem, ou em outros espaços sociais, é comum identificar mães jovens carregando os seus filhos adormecidos no colo, enquanto seguram com esforço os seus pertences e os da criança no primeiro horário da manhã - provavelmente em creches pagas, nas regiões próximas de seus trabalhos, ocupando a maior parte das suas rendas financeiras. Essa cena é vista poucas vezes protagonizada por homens, seja nos lugares públicos ou familiares. (SILVEIRA, 2022, p. 34)

Na rotina de mulheres-mães, o cuidado com os filhos é incluído em uma lista de afazeres que sequer é conhecida pelos maridos ou pais. O discurso de associação da mulher aos cuidados com o lar legitima o excesso do trabalho uma vez que a falha da mulher - sob a ótica social atual - seria não dedicar-se ao cuidado dos filhos. Silveira (2022) discute ainda que tal trabalho, para além de invisível aos olhos da sociedade, é indispensável à nossa organização social:

O fato é que a maior parte da humanidade não existiria sem o trabalho e cuidado de uma mulher. Se chegamos até aqui, é porque durante uma fase, uma pessoa, quase sempre uma mulher, dedicou incontáveis horas à nossa saúde, nutrição, educação e higiene. Porém, por muitas razões patriarcais, esse trabalho tão imprescindível não só não é remunerado, como também não é valorizado pelas próprias pessoas que se beneficiam dele. (SILVEIRA, 2022, p. 32)

Para fundamentar a exploração da mulher, o “ser mãe” é um dos conceitos mais carregados de significado moral na sociedade contemporânea, sendo frequentemente associado à essência feminina e à realização pessoal. A filósofa francesa Elisabeth Badinter, em sua obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985), sobre isso, já afirmou:

a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a a-normal por excelência. (BADINTER, 1985, p. 15)

A ideia de que mulheres nasceram para a maternidade, construída socialmente e defendida em discursos próprios de diferentes esferas, corrobora um constructo social que reflete e reproduz relações de poder e hierarquia de gênero. Desde crianças, meninas são educadas no sentido de entender a realização pessoal atrelada ao casamento e filhos. Nessa perspectiva, mulheres crescem brincando de cuidar de bonecas - suas “filhas”- e de cuidar da

casa, já que são presenteadas com utensílios domésticos de brinquedo e afins. A essa cultura, os movimentos feministas deram o nome de *maternidade compulsória*, que pode ser entendida como a construção da expectativa, em crianças, de tornarem-se mães e esposas como o futuro à espreita e único sentido existencial disponível. Badinter (1985) analisou isso da seguinte forma:

Em vez de instinto, não seria melhor falar de uma fabulosa pressão social para que a mulher só possa se realizar na maternidade? Como o diz com muita propriedade B. Marbeau-Cleirens: "Já que a mulher podia ser mãe, deduziu-se não só que ela devia ser mãe, mas também que devia ser apenas mãe e que só na maternidade podia encontrar a felicidade."

Como saber se o desejo legítimo da maternidade não é um desejo em parte alienado, uma resposta às coerções sociais (penalização do celibato e da não-maternidade, reconhecimento social da mulher enquanto mãe)? Como ter certeza de que esse desejo de maternidade não é uma compensação de frustrações diversas? (BADINTER, 1985, p. 354)

A fim de comprovar que o *instinto materno* é um sentimento construído socialmente e inculcado na cabeça das mulheres como forma de justificar a redução do espaço destas ao serviço de cuidado materno, a autora retomou a França do século XVIII, período em que os cuidados com bebês eram terceirizados pelas mães a amas (mulheres pertencentes às classes mais pobres). O vínculo entre mãe e filho não era, em nada, parecido com o que vemos hoje e Badinter (1985) apontou - dentre outras questões - o período em que houve a mudança de mentalidade para a construção do ideal de mãe que se mantém até os dias atuais:

É no último terço do século XVIII que se opera uma espécie de revolução das mentalidades. A imagem da mãe, de seu papel e de sua importância, modifica-se radicalmente, ainda que, na prática, os comportamentos tardassem a se alterar.

Após 1760, abundam as publicações que recomendam às mães cuidar pessoalmente dos filhos e lhes "ordenam" amamentá-los. Elas impõem, à mulher, a obrigação de ser mãe antes de tudo, e engendram o mito que continuará bem vivo duzentos anos mais tarde: o do instinto materno, ou do amor espontâneo de toda mãe pelo filho. (BADINTER, 1985, p. 144)

As meninas, então, desde muito cedo, aprendem como algo *natural* a execução dos serviços de cuidado - sobretudo a maternagem. Aqui vale a importante diferenciação entre os termos *maternidade* e *maternagem*, já que ser mãe e ser a responsável pelo cuidado dos

filhos, embora sejam socialmente lidos como sinônimos, não têm o mesmo significado. Utiliza-se o adjetivo *maternal* para designar os cuidados afetivos que se destina a alguém, o que comprova a associação entre as ideias. Iaconelli (2023) menciona que “[...] o materno se traduz por uma qualidade de cuidado associada ao gênero feminino, mesmo quando realizado por um homem” (Iaconelli, 2023, p.23), ou seja, a naturalização dessa imposição social já é marcada até mesmo linguisticamente. Isso diz muito sobre como as mães carregam sozinhas a função de cuidado, mas Kist (2020), em sua dissertação, conceituou:

Enquanto que a noção de maternidade (*motherhood*) está intrincada ao processo biológico pelo qual passa a mulher ao tornar-se mãe, portanto uma condição física de gerar, gestar e parir, a maternagem (*mothering*) está relacionada ao cuidado e à proteção como ações e escolhas minimamente conscientes, desejo esse que pode existir tanto nas mulheres quanto nos homens. (KIST, 2020, p. 31)

Cria-se, então, a ideia de que o desejo de maternidade é algo individual e genuíno; quando, na verdade, resulta de um projeto patriarcal bem estruturado ideologicamente. Kist (2020) analisa:

[...] de forma subjetiva e talvez até silenciosa – uma vez que o patriarcado e os comportamentos machistas estão normalizados em nossa sociedade –, são conduzidas a acreditar que desejamos desde sempre ser mães e que em dado momento o “relógio biológico” irá despertar. As mulheres são coagidas, a todo momento, a acreditarem que estão no controle de suas vidas. Todas as opressões são naturalizadas, mais ainda, romantizadas, para que pensem estar realizando escolhas legítimas sobre si mesmas e ainda assim sintam-se culpadas, quando sequer podem identificar o que realmente é desejo pessoal e o que é socialização [...] (KIST, 2020, p. 30-31)

A maternidade compulsória, portanto, resulta de um projeto ideológico muito bem orquestrado. Para Silveira (2020), é difícil a recusa desse dom:

Diante dessa realidade, é muito difícil arcar com a decisão de não querer ser mãe, vivendo em um contexto que nos empurra para essa decisão, como se fosse o único destino possível para uma mulher. Ademais, a maioria das mulheres querem que sejamos mães, inclusive nossas próprias mães, ou amigas com filhos. Possivelmente, não queiram se sentir sozinhas nesse percurso e julgam que também devemos provar da falta de liberdade. (SILVEIRA, 2022, p. 34)

A socióloga Orna Donath (2017), ao analisar o caso de mães arrependidas em seu estudo, conclui que o signo do arrependimento só é percebido socialmente como possível quando associado à interrupção de uma gravidez ou à escolha de não ter filhos. Isso quer dizer que não se reconhece como legítimo o arrependê-se de ser mãe, mas apenas de não o ser (Donath, 2017). É inadmissível, portanto, para os padrões de expectativas de gênero, a recusa da mulher daquilo que, para além de ser a função à qual ela é “naturalmente” destinada, é visto como uma *dádiva divina*. Badinter (1985) discutiu a associação entre as figuras da mãe e da Virgem Maria em uma perspectiva que equipara a sacralidade da função maternal à nossa senhora católica. Essa associação, segundo a autora, é fundamental para a manutenção do *status* inquestionável do trabalho materno:

A maternidade torna-se um papel gratificante pois está agora impregnado de ideal. O modo como se fala dessa "nobre função", com um vocabulário tomado à religião (evoca-se frequentemente a "vocaçãõ" ou o "sacrifício" materno) indica que um novo aspecto místico é associado ao papel materno. A mãe é agora usualmente comparada a uma santa e se criará o hábito de pensar que toda boa mãe é uma "santa mulher". A padroeira natural dessa nova mãe é a Virgem Maria, cuja vida inteira testemunha seu devotamento ao filho. (BADINTER, 1985, p. 222)

Badinter (1985) constrói sua teoria crítica ao examinar a história cultural da maternidade. Seu argumento principal sustenta que a idealização do amor materno é uma construção da sociedade que serve aos interesses patriarcais, perpetuando a subordinação das mulheres ao definir sua identidade e valor com base na capacidade de reprodução e cuidado. Além disso, a filósofa desafia a noção de que a maternidade é a fonte exclusiva do sentido da vida feminina, destacando a diversidade de experiências e escolhas das mulheres em relação a essa temática (Badinter, 1985).

Como uma espécie de prática discursiva perversa, a defesa da maternidade como símbolo de conquista feminina foi importante para a subjugação do gênero. Donath (2017) reconheceu em seu estudo: “Sabemos que a maternidade pode ser por si só opressiva, já que reduz as possibilidades de movimento e o grau de independência da mulher” (Donath, 2017, p.10). Beauvoir (2009) apresentou uma leitura crítica importante acerca disso:

Os vinte primeiros anos da vida feminina são de extraordinária riqueza; a mulher passa pelas experiências da menstruação, da sexualidade, do casamento, da maternidade; descobre o mundo em seu destino. Com vinte anos, dona de um lar,

presa para sempre a um homem, com um filho nos braços, eis a vida acabada definitivamente. (BEAUVOIR, 2009, p. 589)

Entende-se, então, a importância dos discursos e experiências que reiteram, com variados graus de intencionalidade, - sob aspectos religiosos, culturais e até biológicos - a idealização da mulher-mãe. Esses moldes sociais possibilitaram a consolidação patriarcal.

A essa exploração do trabalho de mulheres, Iaconelli (2023) dá o nome de *maternalismo*, que define como:

[...] o maternalismo é o discurso através do qual a sociedade justifica e reitera o lugar das mulheres - reduzidas à função de mães e trabalhadoras domésticas não remuneradas - no exercício de tarefas imprescindíveis para a consolidação e manutenção do capitalismo, como a reprodução social.. (IACONELLI, 2023, p. 10)

Essa ideia opera no campo sociopolítico, ainda que apareça, muitas vezes, sob justificativas de ordem científica. O maternalismo, então, reúne uma série de práticas e discursos que corroboram a manutenção feminina no campo doméstico resultando na exclusão desta de outras esferas da sociedade. Lerner (2019) deixa claro que argumentos associados à biologia, por séculos, alicerçam o discurso patriarcal:

As habilidades decorrentes da experiência em caça, conseqüentemente, permitem que se tornem guerreiros. O homem-caçador, superior em força, habilidade e com experiência oriunda do uso de ferramentas e armas, "naturalmente" vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro. Por fim, essa explicação determinista do ponto de vista biológico estende-se da Idade da Pedra até o presente pela afirmação de que a divisão sexual do trabalho com base na "superioridade" natural do homem é um fato, e, portanto, continua tão válida hoje quanto era nos primórdios da sociedade humana. (LERNER, 2019, p. 43)

O patriarcado, como estrutura dominante, depende intrinsecamente de discursos que mantêm o maternalismo como pilar fundamental, e, para isso, são construídas estratégias e ferramentas que atuam no campo político, no econômico e no social. Ao longo dos séculos, esse sistema consolidou-se como uma engrenagem que molda não apenas relações familiares, mas também estruturas institucionais e normas culturais. Diante da importância dessa

exploração, é preciso criar e defender a ideia de que a realização da mulher está no trabalho doméstico e maternalista.

A explicação tradicionalista concentra-se na capacidade reprodutiva feminina e vê a maternidade como a maior meta na vida das mulheres, definindo, assim, como desviantes mulheres que não se tornam mães. Considera-se a função materna uma necessidade da espécie, uma vez que as sociedades não teriam conseguido chegar à modernidade sem que a maioria das mulheres dedicasse quase toda a vida adulta a ter e criar filhos. Assim, vê-se a divisão sexual do trabalho com base em diferenças biológicas como justa e funcional. (LERNER, 2019, p. 43)

O argumento científico baseado nas supostas características biológicas sugere o lugar da mulher no ambiente doméstico como algo irrefutável e natural. A essa predisposição aos cuidados e à maternidade, por muito tempo, deu-se o nome de *instinto materno*, expressão fortemente criticada por Badinter (1985) que desafia sua validade e analisa as implicações deste entendimento na sociedade. A autora argumenta que a noção de um instinto inato e universalmente presente nas mulheres para cuidar de seus filhos é uma construção cultural com imensas consequências sociais e políticas - invalidando discursos que o trazem a partir de uma perspectiva supostamente biológica. Sobre isso, Badinter (1985):

[...] Amor, no reino humano, não é simplesmente uma norma. Nele intervêm numerosos fatores que não a respeitam. Ao contrário do reino animal, imerso na natureza e submetido ao seu determinismo, o humano — no caso, a mulher — é um ser histórico, o único vivente dotado da faculdade de simbolizar, o que o põe acima da esfera propriamente animal. (BADINTER, 1985, p. 15 -16)

Badinter (1985) defende, portanto, que a mulher é mais complexa do que uma simples fêmea, pois, inserida em um contexto sócio histórico, está sujeita aos valores de uma época e cultura. Ao encontro desse pensamento, segue a tradição patriarcal que vê como impossível a inexistência do vínculo natural materno:

Ora, todo o problema resume-se nisso. Aos olhos de muitos, não amar um filho é o crime inexplicável. E quem procura mostrar que esse amor não é indefectível é imediatamente suspeito de ser um insensato, ou um acusador injusto das mulheres do passado, ou ainda de interpretar propósitos e comportamentos em função de valores atuais. Numa palavra, de não fazer caso do rigor científico que proibiria inferir, com base em comportamentos, a existência ou a inexistência de um sentimento. É, porém,

reveladora a constatação de que se é proibido inferir a ausência de amor materno em tal ou qual caso, em compensação não é proibido postular-se implicitamente a existência e a constância desse mesmo amor. (BADINTER, 1985, p. 13)

A autora não só contesta a ideia de que a maternidade é uma expressão natural e inquestionável da feminilidade, destacando como essa narrativa tem sido historicamente utilizada para reforçar a subordinação das mulheres e limitar suas escolhas e aspirações pessoais, como também sugere que o mito do instinto materno confina as mulheres a papéis tradicionais de cuidadoras e contribui para uma cultura de idealização da maternidade (Badinter, 1985). Manter mulheres como esposas e mães, restritas ao ambiente doméstico, é privá-las de reconhecimento e circulação em espaços sociais importantes. Iaconelli (2023) analisa a invisibilidade desse tipo de função: “A economia reprodutiva diz respeito às atividades ligadas à manutenção da vida, às tarefas domésticas e aos cuidados de filhos, maridos e idosos. Ela se distingue da economia produtiva, que é remunerada e reconhecida como trabalho” (Iaconelli, 2022, p. 33).

Então, sustentando essa crença - tão útil ao patriarcado - de que mulheres servem à maternidade apenas, configurou-se um específico processo histórico e multifacetado de deformação da mulher enquanto indivíduo. Badinter (1985) analisa que “a partir do século XIV, os direitos econômicos da mulher se restringem tanto que, dois séculos mais tarde, nada restará de seus antigos direitos. Paralelamente, a partir do século XVI e até o século XVIII, a autoridade paterna se recobrará [...]” (Badinter, 1985, p. 31).

Em contato com um discurso que se atualiza constantemente, as mulheres-mães aprendem que sua força de trabalho está em criar novos seres humanos e, para isso, precisam abdicar da vida profissional, política e, em termos gerais, da própria individualidade. Embora esse pareça um discurso antigo e ultrapassado, que parte de uma visão tradicional e burguesa, não é raro que mães na contemporaneidade se encontrem sob esse campo ideológico. Iaconelli (2023) lança um olhar crítico sobre a romantização da maternidade na contemporaneidade e argumenta que a ideia do *instinto materno* e da completa dedicação à prole cria expectativas opressivas para as mulheres, aprisionando-as em papéis tradicionais de cuidadoras e sacrificadas. A autora, portanto, desafia a noção de que a maternidade é inerentemente gratificante, destacando as tensões e conflitos que as mães enfrentam em suas vidas cotidianas. Seu texto corrobora a tese da Badinter que, na década de 1980, já problematizava o conceito de mãe ideal.

Meruane (2018), no ensaio intitulado *Contra os filhos* (2018), aborda como, na atualidade, o ecofeminismo tem resgatado meios de manutenção das mulheres restritas ao trabalho de cuidado a partir de um discurso pretensamente progressista, mas fundamentalmente patriarcal. O que a autora mostra é como as conquistas das feministas da década de 1970, que possibilitaram às mulheres-mães o ingresso e manutenção no mercado de trabalho, têm sido, nos tempos de hoje, estigmatizadas em nome de uma nova maternagem: aquela voltada aos cuidados naturais, marcada pelo parto natural humanizado, amamentação em livre demanda por tempo indeterminado, cama compartilhada e uma série de outras demandas que inviabilizam que uma *boa mãe* concilie o trabalho doméstico com outro fora de casa.

A história das mães é a de recorrências e repetições, o aparente progressismo de corte ecológico não passa do reaparecimento, em versão *new age*, do mandado angélico ou medonho ou místico-feminino é o culto renovado à maternidade intensiva e absoluta que funciona, agora, além disso, como um marcador social. (MERUANE, 2019, p. 118-119)

Vale reconhecer que, em suma, a maternidade é um fenômeno complexo e multifacetado que transcende as fronteiras do biológico e do emocional tendo em vista que é moldada por sistemas de poder e hierarquia de gênero. Enquanto as mulheres estiverem ocupadas em sobrecargas oriundas de jornadas exaustivas de trabalho não remunerado, o patriarcado garante a manutenção do *status quo* de exploração feminina. Sobre isso, Badinter (1985):

[...] a maternidade é um monstro de duas cabeças (procriação e criação) cuja confusão a estratégia patriarcal tem interesse em manter. Ela é a pedra no meio do caminho da liberação feminina, pois “a especialização da mulher nessa função materna é a causa e o objetivo das humilhações que ela sofre no conjunto da vida social. Primeiro mobilizar as mulheres na maternidade para melhor poder imobilizá-las depois.” (BADINTER, 1985, p. 355)

1.2 Ser mãe hoje: a elaboração crítica do papel materno em narrativas de autoria feminina

Na literatura contemporânea, podem ser encontradas narrativas que trazem à luz as vozes do outro, ou seja, aquelas marginalizadas/subalternizadas - seja pela sociedade ou pelo cânone literário -, possibilitando, assim, processos de identificação e alteridade. Assim, nota-se uma conquista progressiva de espaço por autoras mulheres, que trazem, em seus textos, uma pluralidade de vivências.

Tomar a narrativa para si faz parte de um processo de ocupação dos espaços extra domésticos aos quais as mulheres foram, por muito tempo, limitadas. Lerner (2019), ao analisar o surgimento do patriarcado enquanto um regime de opressão das mulheres, apontou que uma forma de sustentar e manter a lógica machista é o domínio das narrativas. Tradicionalmente, as mulheres não conhecem e não contam a própria história uma vez que esta é construída a partir de um lugar de fala masculino. A autora diz, ainda, que as mulheres, na tradição escrita, não fazem parte da História (com a letra “h” maiúscula para marcar que se trata da história que se conta da humanidade) e não têm espaço nos registros. Esse apagamento resulta na invisibilização delas enquanto grupo oprimido e culmina no desconhecimento de suas lutas coletivas e tradições (Lerner, 2019). O discurso da literatura de autoria feminina, portanto, ao abordar questões próprias da mulher, deve ser valorizado em sua potência como *escrita feminina da História*.

Hélène Cixous (2022) nos lembra a respeito da importância da produção escrita feminina enquanto uma subversão, uma desobediência ao *status quo* que a mantém como uma voz marginalizada e “inaudível aos ouvidos masculinos” (Cixous, 2022). Ao romper esse *silêncio imposto*, a voz das escritoras mulheres, muitas vezes, encontraram receptores que acreditavam na inferioridade da produção literária feminina. Isso pode ser analisado como uma forma encontrada pelos homens de assegurar a ideia da própria superioridade; o que quer dizer que homens, ao longo da história, precisaram reforçar, a todo momento, a ideia de *inferioridade* da mulher para construir a ideia de sua *superioridade*. Ou ainda, nas palavras de Woolf (2014), a metáfora do espelho:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. [...] É por isso que tanto Napoleão quanto

Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. (WOOLF, 2014, p. 54-55)

Essa barreira não é a primeira encontrada por mulheres escritoras uma vez que, anterior à recepção dos textos, está a condição para sua escrita. Sobre isso, Woolf (2014) ressalta a importância de uma independência financeira e doméstica como pontos cruciais para a produção literária. Vencer a vida doméstica à qual foi submetida é um obstáculo à ocupação do espaço da literatura por mulheres ao longo da história. Mantê-la nesse lugar faz parte de um pilar importante do patriarcado: homens precisam do serviço doméstico não remunerado de mulheres para que consigam ter tempo para dedicação às suas demandas sociais e profissionais. A pensadora feminista Silvia Federici (2019), ao reforçar a importância desse serviço como ferramenta patriarcal, afirmou, ainda que:

A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. O trabalho doméstico foi transformado em um atributo natural em vez de ser reconhecido como trabalho, porque foi destinado a não ser remunerado. (FEDERICI, 2019, p. 42-43)

Cria-se, então, a ideia de que a mulher serve para o trabalho afetivo e não para produções intelectuais. A mulher se destina ao interior, aos sentimentos, ao mundo do lar e seus meandros enfeitados como mistérios. A ela foi vedada o mundo público, da escrita e da política, do poder. Não é que não haja muito poder envolvido nas relações privadas, mas a questão é que a firme hierarquia que o mundo moderno estabelece entre público e privado não é facilmente quebrável. Assim, temáticas caras a esse gênero mantêm-se abordadas, sobretudo, por autores homens sob um olhar bastante conservador. Woolf (2014) afirma, ainda, que as mulheres representadas nessa literatura feita por homens são muito distantes daquelas reais. A explicação para isso é a de que esses homens escrevem não sobre mulheres, mas, em um exercício narcisístico, sobre eles mesmos. Há, portanto, na ficção masculina, a criação de personagens mulheres *gigantescas* e que podem tudo; enquanto, na realidade, são vistas e tratadas como *pequenas*, nas palavras da autora nigeriana Buchi Emecheta (1983), como “cidadãs de segunda classe”.

A autoria feminina é importante para que as mulheres possam construir uma voz ficcional que atenda não só a projetos femininos (e até feministas) de ocupação de mais espaços, mas também à possibilidade de identificação por parte das leitoras. Significa estar em afinidade com o desejo da mulher e não com o que o homem deseja da mulher. Cixous (2022), sobre essa produção literária, afirmou que “É preciso que ela [a mulher] se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história [...]” (Cixous, 2022, p. 51).

Vale considerar, ainda, que, para que seja possível o protagonismo de mulheres enquanto escritoras de suas próprias histórias (e da História), é preciso um contexto favorável à produção literária ou aquilo que Virgínia Woolf (2014) chamou de *um teto todo seu*. Ao analisar a escrita de mulheres ao longo dos anos, as perguntas que se destacam, portanto, é: Poderia ser diferente? Poderiam as mulheres - sobretudo as mães - ocuparem esse espaço e assumirem, de fato, a narração? Woolf, em seu ensaio, problematiza essa questão ao afirmar que “teria sido impossível, absoluta e inteiramente, para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare” (Woolf, 2014, p. 70). O que a autora nos apresenta com isso é que, para as mulheres, a ausência de *um teto todo seu* foi, ao longo da história, devastadora enquanto dificultador para a produção literária de autoria feminina.

Assim, mulheres autoras, na contemporaneidade, buscam vencer as dificuldades do “impossível” - que, de acordo com Cixous (2022), quando se fala em escrita, é uma barreira para homens e um destino para mulheres - ao garantir *um teto todo seu* de condições que permitem a escrita. É preciso reconhecer que temos hoje uma miríade de autoras, em âmbito nacional e internacional, e que a situação é, de fato, bastante diversa daquela observada por Woolf e mesmo por Cixous. Além disso, um aspecto importante dessa produção é o fato de que essas escritoras têm se dedicado a tratar personagens femininas de uma forma mais complexa e problematizada - diferente do ideal feminino que, construído e defendido pelo patriarcado, fulgurava nas páginas dos livros.

Temos que considerar, dentre todas as permanências que se observam ao longo dos séculos de patriarcado, as consideráveis mudanças ocorridas. A temática de obras de mulheres esteve muito restrita ao limitado espaço que elas ocupavam por muito tempo. Hoje há um leque mais amplo de opções. Sobre os assuntos tratados nos textos femininos, Woolf (2014) ressaltou que o romance funcionava como o gênero ideal - acima dos ensaios ou poemas - uma vez que trazia em sua essência a observação cotidiana, atividade autorizada às mulheres que tinham condições de escrever no século XIX. Isso se dava devido ao fato de

que não havia um espaço para que essas mulheres autoras - tais como George Elliot ou Jane Austen - pudessem escrever sem precisar lidar com as interrupções do ambiente doméstico, ou seja, a falta de *um teto todo seu*. A produção de romances, portanto, era menos afetada por uma rotina pouco calma. Além disso, construir narrativas sobre o cotidiano dialogava mais com o universo em que elas viviam - muito restritas às suas casas e com raríssimas vivências diferentes (Woolf, 2014).

Ainda há um longo caminho a ser percorrido, mas, na contemporaneidade, já é possível encontrar obras de autoria feminina que abordam - de modo *desobediente*, para usar o termo utilizado por Cixous (2022) - temáticas que tocam o universo da mulher de algum modo e utilizando, para isso, diversos gêneros de escrita. Há, então, mais mulheres vencendo as dificuldades, produzindo intelectualmente e ocupando esse espaço tão importante.

Como sabemos, o feminino é plural e as experiências e vivências das mulheres não podem ser reduzidas a algo comum. Por isso, as narrativas podem funcionar como um excelente instrumento de visibilização da diversidade dos femininos. Contudo, um grupo de mulheres, por muito tempo, foi silenciado e negligenciado pela literatura de cânone: as mães. Então, vale perguntar: podem as mães ocupar o universo literário? De que forma a ausência de *um teto todo seu* afeta a vida das mães? Uma literatura majoritariamente produzida por autores não resultou em uma diversificação do olhar para essas mulheres e, ao contrário disso, reforçou estereótipos mantenedores de uma estrutura patriarcal de opressão.

Stevens (2007) afirma que a falta de mães como protagonistas nos textos literários colaborou para para reforçar não somente os estereótipos, mas também o papel secundário delas nas narrativas - elaboradas como um indivíduo que existe sempre na relação com outra personagem, o filho. A autora acrescenta que, mesmo nas narrativas escritas por mulheres até os séculos XIX e início do XX, em que há a presença da mãe como personagem, “a maternidade é raramente temática central: as mães muitas vezes representam forças conservadoras contra as quais os personagens têm que lutar” (Stevens, 2007, p. 44).

O desempenho da maternidade - tão elogiado no discurso patriarcal - é responsável pelo apagamento da potência da escrita feminina. As mulheres, quando reduzidas à função materna, são mantidas alheias à produção cultural, profissional e intelectual, uma vez que as demandas domésticas são exercidas exclusivamente por esse gênero, o que resulta em sobrecarga e não só múltiplas, mas exaustivas jornadas. Na literatura contemporânea, a abordagem de certas temáticas assume um viés mais crítico e mais plural, o que permite, por exemplo, que mulheres autoras tragam a maternidade como objeto a ser analisado a partir de suas problemáticas. Essa visão do fazer materno está contraposta à ideia de que é

exclusivamente por meio dos filhos que as mulheres se realizam e esse tipo de abordagem tem aparecido, aos poucos, na literatura, por meio da escrita de autoras mulheres, como Elena Ferrante, que, em *História de quem foge e de quem fica* (2016), com a protagonista Lenu em idade adulta, exemplifica justamente aquilo que foi apontado por Woolf (2014): o impacto da vida doméstica na produção intelectual da mulher. A personagem Elena Greco, casada e recém-mãe, se vê em uma circunstância de bloqueio criativo. Para ela, o exercício da escrita, em meio à sua realidade, é algo penoso.

Além de Elena Ferrante, na Itália, com obras como *História de quem foge e quem fica* (2016) - livro que faz parte da tetralogia napolitana -, *A filha perdida* (2016) e *Um amor incômodo* (2016) juntamente à autora Alba Céspedes com o seu *Caderno proibido* (2022); na produção contemporânea de literatura de autoria feminina, personagens mães têm aparecido também em romances e contos brasileiros. Obras como *Teta racional* (2016), uma coletânea de contos da autora Giovana Madalosso, *Uma duas* (2011) de Eliane Brum e *Um defeito de cor* (2006) de Ana Maria Gonçalves são textos exemplares da inclusão das mães na literatura daqui e apresentam o protagonismo feminino a partir de uma perspectiva feminista; o que corrobora a escrita de uma nova História. Sobre as mães na literatura, Sitta (2021):

(...) o que chama a atenção nas últimas décadas é que tal figura, além de ter se tornado tema central de diversas obras literárias (ficcionais ou não), aparece agora sob um viés bastante específico. Entram em cena personagens de mães arrependidas e de mães que expõem os percalços da maternidade, tratando da relação complexa com o próprio corpo grávido e das complicações das tarefas relativas aos filhos. Além disso, há diversas autoras escrevendo sobre a decisão de ter ou não filhos, questionando, por exemplo, a valorização social do papel de mãe e a redução da mulher a ele. (MERUANE, 2018 *apud* SITTA, 2021, p. 102)

Em função da relevância e complexidade deste assunto, uma análise do tema demanda considerar a pluralidade de experiências que a maternidade pode proporcionar a partir de sua articulação com a questão das limitações e perspectivas de ordem sociocultural. A constituição das personagens mães, na literatura contemporânea, considera comportamentos pautados em experiências mais diversificadas do que pode ser a maternidade e, conseqüentemente, mais distantes da imagem da *mãe ideal*, negando ou pelo menos questionando, o teor inerentemente sublime desse ofício.

Teta racional (2016) é uma excelente obra para se tomar como exemplo. Trata-se de um livro escrito após a experiência de maternidade da autora, o que permitiu a produção de

um texto carregado de suas vivências e com um olhar crítico do fazer materno. Sobre isso, Madalosso (2018), em entrevista à revista *Carta Capital*, afirmou que “A maternidade me colocou num lugar de extrema vulnerabilidade, algo que eu nunca tinha experimentado antes. Tornei-me exposta, frágil e mais empática ao sofrimento alheio” (Madalosso, 2018). Além disso, a escritora apontou o modo como trazer essa vulnerabilidade para a sua literatura é um objetivo importante:

Estamos vivendo um momento histórico de retrocessos e intolerância, e me alegra saber que não estou fazendo uma literatura cheia de julgamentos, que se coloca acima do leitor, mas uma literatura que olha com interesse e respeito para o lado vulnerável das pessoas. (MADALOSSO, 2018)

No conto *XX-XY* (2016), que integra a coletânea citada, Madalosso constrói uma narrativa que permite analisar a maternidade não de uma perspectiva que sacraliza o fazer materno enquanto uma benção divina, mas que expõe, a partir de um viés biológico, o seu lado monstruoso e, sob o viés social, as dificuldades e a solidão de ser mãe. Tem-se, portanto, um contraste com a visão patriarcal, que invisibiliza as problemáticas e complexidades das mães em nome de manter o serviço doméstico e de cuidados na responsabilidade exclusiva da mulher.

No conto, a protagonista, uma narradora personagem, que se constrói como sujeito-mãe, precisa lidar com todas as demandas e desdobramentos disso. A personagem - sem nome especificado, o que sugere sua experiência como coletiva -, é uma mulher de mais de 40 anos, que apresenta pensamentos e situações que colocam em questão tópicos importantes, como: (não) desejo de ser mãe, maternidade solo, rede de apoio, maternidade compulsória e puerpério. O conto nos mostra um lado não romantizado do tema:

[...] quando me deu uma baita vontade de ir ao banheiro. Eu já tinha voltado da maternidade. Estava em casa, sem ninguém para me ajudar. Fui com meu filho no colo até o banheiro, abri a calça e sentei na privada. Caguei. E, enquanto isso, ele regurgitou no meu colo. Um jato de leite azedo que escorreu pelo meu braço e pela minha barriga. Quando tentei me limpar, ele se mexeu de um jeito brusco e abriu a ferida do meu mamilo, que estava rachado. Comecei a chorar. E meu filho, sempre em simbiose comigo, chorou também. Nos acolhemos, nos grudamos um ao outro. Uma bola de fezes, vômito, sangue, lágrimas e muco se amando intensamente. (MADALOSSO, 2016, p. 12-13)

Vê-se, assim, a suposta beleza do fazer materno substituída pela solidão e pelas dificuldades práticas de cuidar de um recém-nascido. Ao evocar a mistura de fluidos corporais - “*Uma bola de fezes, vômito, sangue, lágrimas e muco se amando intensamente.*” -, a protagonista humaniza o seu corpo de mulher e o daquela criança; o que contrasta, muitas vezes, com relatos de mães que reduzem a experiência a uma conexão divina de almas. Aqui fica evidente a distância entre a experiência de milhares de mulheres e aquilo que é representado na literatura canônica - masculina e patriarcal. Esse machismo pode ser visto, inclusive, na dificuldade que Madalosso teve para publicar seu livro com o título *Teta racional*. Sobre isso, a autora, em entrevista, contou:

Em sua estreia na seara literária, ela quase não emplacou os contos de maternidade reunidos no exemplar “A Teta Racional” – e isso ocorreu por conta da escolha do título. “As editoras pediam que trocasse a palavra ‘teta’, pois a consideravam chula. Elas preferiam ‘seios’, pois isso torna o corpo da mulher mais desejável.”

A experiência de ser uma mulher e a de se tornar mãe são configuradas de maneira a nos fazer ver e refletir a respeito da complexidade de reproduções comportamentais e crises geracionais. O texto literário configura-se de maneira a realizar, para o leitor, uma desmitificação do fenômeno da maternidade, que aparece como algo paradoxal e multifacetado. Vale dizer que, ainda em *XX+XY* (2016), a protagonista parte de um lugar em que deseja ser uma *boa mãe*, contudo essa categoria, forjada em moldes patriarcais, é inalcançável sem a completa anulação do sujeito-mãe. Farias (2023) analisa que “a narrativa aponta as marcas deixadas no feminino do discurso patriarcal que cerceia o fazer materno à benevolência e entrega total de si ao ser gerado” (Farias, 2023) e, aponta, ainda, as formas como a autora, por meio da narradora personagem, vai de encontro a esse discurso com o intuito de mostrar que o ser mãe, no seu sentido plural, perpassa questões mais profundas e problemáticas.

O olhar feminino e feminista que Madalosso lança à construção das personagens em seus contos de *A teta racional* (2016) apresenta como propósito revisitar aquilo que, como mulheres, dizemos a nós mesmas sobre a maternidade e os cuidados com os filhos. Pessoalmente, entendo que urge que mais textos tragam narrativas plurais acerca dessa experiência tão significativa na vida de mulheres, uma vez que o comum é que a perspectiva de homens seja revozeada, ainda hoje, em textos literários.

Outro livro atual importante sobre o tema é o intitulado *Caderno Proibido* (2022), publicado pela primeira vez em 1952, da autora italiana Alba Céspedes. A narrativa se

compõe de entradas de um diário no qual Valeria, a protagonista, registra os acontecimentos de sua rotina: “O fato de somente a esta hora conseguir ficar sozinha para escrever me faz compreender que agora, pela primeira vez em 23 anos de casamento, dedico um pouco de tempo a mim mesma” (Céspedes, 2022, p. 64). Esse trecho demonstra como, ao comprar um caderno e escrever um diário, ela pôde perceber que não havia (e não há), na sua rotina, um espaço para ela mesma, ou seja, ela, enquanto mulher, foi destituída de sua subjetividade em detrimento de ser a *mamãe*.

Woolf (2014), ao falar da necessidade de *um teto todo seu* para mulheres escritoras, escancara um não-lugar que a personagem Valéria experiencia já nas primeiras páginas do livro: ela não tem onde guardar o caderno sem que este seja visto e invadido pelos filhos ou marido. Não há, portanto, um canto em que ela tenha sua privacidade e subjetividade respeitadas. A protagonista faz parte do ambiente doméstico enquanto elemento constitutivo do lugar, mas não como um sujeito que, de fato, o ocupa. A objetificação das mães enquanto parte do cenário doméstico do modo não autônomo é abordada, ainda, em dois outros momentos iniciais do livro: a perda do nome Valéria e quando a família ri da possibilidade de a mãe ser autora de sua própria narrativa.

Na entrada do dia “11 de dezembro”, Valeria reflete sobre não ser mais Valeria, nem para o marido, que passa a chamá-la de *mamãe*: “Ao reler o que escrevi ontem, acabo me perguntando se não comecei a mudar de índole a partir do dia em que meu marido, de brincadeira, passou a me chamar de ‘mamãe’” (Céspedes, 2022, p. 13). Nesse momento, fica evidente como a mulher passa a ser vista quando mãe: destituída de tudo o que a faz um ser singular com vontades e desejos particulares. A maternidade absorve a mulher metamorfoseando-a na mãe, cuja vida se faz no ato de maternar exclusivamente.

Em outro momento, em uma discussão em família, Valéria reclama a possibilidade de ter uma gaveta trancada à chave - assim como os filhos têm. Ela é questionada quanto à utilidade disso:

Insisti que gostaria de ter uma só para mim; e ele, sorrindo, me perguntou: "Para fazer o quê?". "Sei lá, para guardar meus papeis pessoais" respondi, "algumas lembranças. Ou talvez um diário, como Mirella." Então todos, inclusive Michele, começaram a rir da ideia de que eu possa ter um diário. “E o que você gostaria de escrever nele, mamãe?”, Michele dizia. Mirella, esquecendo seu ressentimento, ria também. (CÉSPEDES, 2022, p. 16).

Essa fala causa risos e deboche dos familiares que não conseguem conceber que a *mamãe* teria algo a registrar. Para eles, a mãe não possui vida privada, nem anseios e desejos que poderiam compor um diário. Se antes ela foi afastada de sua individualidade quando reduzida à mãe sem nome, agora teve invalidada sua intimidade e anseios particularidades. A anulação a que é submetida molda, inclusive, a visão que Valeria constrói de si mesma já que ela reconhece que só tem valor à medida que trabalha para a família: “Temo que, admitindo haver desfrutado nem que seja de um curto repouso, de uma distração, eu perca a fama de me dedicar à família cada instante do meu tempo” (Céspedes, 2022, p. 25).

Ironicamente é por meio da escrita que Valeria resgata e analisa seu cotidiano a partir de um olhar crítico:

Antes, eu esquecia rápido o que acontecia em casa; mas agora, desde que comecei a anotar os eventos cotidianos, mantenho-os na memória e tento compreender por que se produziram. Se é verdade que a presença oculta deste caderno dá um sabor novo à minha vida, devo reconhecer que não serve para torná-la mais feliz (CÉSPEDES, 2022, p. 23).

Tornar-se “escritora de si mesma” desloca a protagonista para um lugar diferente daquele inicial em que está reduzida à “escrava do lar” - usando termos da própria. A escrita, mostra-se neste conto em toda sua potência, portanto, possibilita o olhar para dentro em uma espécie de *catarse*.

1.3 Mães e bonecas: a escritora Elena Ferrante e a temática da maternidade

A autora italiana Elena Ferrante, ao publicar sua obra-prima, a chamada tetralogia napolitana - *Amiga genial* (2015), *História de um novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017) -, despertou o que ficou conhecido como *Ferrante Fever* - nome título do documentário de Giacomo Durzi (2017), que aborda questões relacionadas à repercussão desses livros, assim como à autoria, uma vez que *Elena Ferrante* é o pseudônimo de uma autora que escolhe não aparecer.

A autora escreveu não só diversos romances - sendo *A vida mentirosa dos adultos* (2020), o último publicado - mas também a coletânea *Frantumaglia* (2017), que reúne ensaios, entrevistas e palestras; e o livro de ensaios *As margens e o ditado* (2023), ambos textos de não ficção. Ferrante tornou-se uma das autoras mais lidas da literatura

contemporânea e o primeiro livro de sua tetralogia, *Amiga genial* (2015), foi considerado, pelo New York Times em 2024, o melhor livro do século XXI. Na lista, há ainda outras duas obras da autora: *História da menina perdida* (2017) - o último livro da série napolitana -, que ficou em 80º lugar, e *Dias de abandono* (2016) - livro de estreia da autora -, em 92º (Pinotti, 2024). Os livros de Ferrante fazem jus a esse reconhecimento pois, além de envolventes e impactantes, destacam - com uma sensibilidade singular - o protagonismo feminino. Na tetralogia, por exemplo, é possível identificar uma abordagem ampla de questões feministas - tais como as violências e expectativas de gênero, a amizade entre mulheres, a construção de laços afetivos e outros. Dentre os tais, destaca-se uma temática de discussão recorrente não só no texto ferrantiano, mas também na literatura contemporânea de autoria feminina: a maternidade.

De acordo com Antonio Candido (2009), as personagens são trazidas para o texto a fim de cumprir um propósito estético do autor. Nesse sentido, podemos considerar, a princípio, que, para tratar da maternidade, Ferrante criou personagens que, para além de um espelho da realidade, colocam em discussão temas que atendem ao desejo da autora por uma abordagem não romantizada do tema. Ao ser questionada sobre o tema da maternidade, Ferrante o reconhece enquanto *leitmotiv* em sua obra e apontou que:

Os papéis de filha e de mãe são centrais nos meus livros; às vezes, acho que não escrevi sobre outra coisa. Toda a minha inquietude foi parar ali. Conceber, deformar-se, sentir-se habitada por algo cada vez mais vivo, que provoca indisposição e causa bem-estar, que exalta e ameaça, é uma experiência que tem a ver com o tremendo, aquele sentimento antiquíssimo dos mortais quando um deus se manifestava para eles, o mesmo sentimento que Maria deve ter tido, imersa na leitura, quando o anjo apareceu. (FR, 2016, p. 270)

A constituição das personagens mães, no texto ferrantiano, considera comportamentos pautados em repetições e conflitos. A autora entende que tratar dessa temática sob um viés feminino e feminista é uma tarefa importante que cabe, também, à literatura. Ela afirma que é fundamental que as mulheres assumam a narrativa de suas histórias e que o façam criticamente. Ferrante (2016) afirma:

Muitas coisas sobre nós não foram ditas até o fundo, muitas vezes nunca foram ditas, e descobrimos isso quando a vida cotidiana se emaranha e precisamos ordená-la.

Acho que a maternidade, justamente, é uma dessas experiências só nossas, cuja verdade literária ainda resta a ser explorada. (FR, 2016, p. 373)

Percebe-se que a autora reflete acerca da necessidade da escrita da História das mulheres a partir de vozes femininas. A literatura, em seu cânone, é um ambiente tomado pelas letras dos homens. Quando Woolf (2014) fala sobre a importância de condições socioeconômicas e culturais que favoreçam a escrita de mulheres, ela reforça a necessidade de ocupar esse espaço discursivo. Como a literatura foi, por muito tempo, um espaço de escrita de homens, o imaginário de escritores e escritoras foi colonizado por essa modelagem. A personagem Lenu (Elena Greco), protagonista e narradora da tetralogia napolitana, por exemplo, indica bem esse efeito quando fala, em palestras de lançamento de seu livro de cunho feminista, o segundo de sua carreira, sobre sua própria vivência de escritora:

Falei de como tinha tentado desde sempre, a fim de me impor, ser um homem na inteligência — percebi-me inventada pelos homens, colonizada por sua imaginação, iniciava minha fala assim todas as noites [...] —, e contei como recentemente tinha visto um amigo meu de infância fazer todos os esforços para subverter-se, extraindo de dentro de si uma mulher. (HMP, 2017, p.47)

O final da citação faz referência à história de Alfonso Carraci, amigo de infância da narradora que, na fase adulta, começou a se vestir e se portar performando traços de feminilidade, ou seja, aproximando-se dos signos do feminino. Esse processo voluntário de Alfonso não é bem compreendido por Lenu, que reconhece que o mundo é mais fácil para os homens. Assim, como pode um homem querer ser uma mulher? A discussão acerca dos gêneros e da transgeneridade não é o foco deste trabalho, mas não me furto a mostrar que o poder masculino é reconhecido como privilégio. Lenu, enquanto escritora, inspira-se em e almeja o reconhecimento que têm os escritores homens - inclusive aqueles com os quais convive, tal qual seu marido, Pietro Airola, e seu amigo de infância, Nino Sarratore, (HMP, 2017) personagens cujas carreiras acadêmicas e literatas foram traçadas mais facilmente.

Na atualidade, como discutido, há a construção da marca de mulheres na escrita. No que tange à temática da maternidade, por exemplo, é comum se ver a reprodução de valores patriarcais em representações estereotipadas e limitadas. Sobre maternidade, de acordo com a autora María Reyes Ferrer (2017), “la manera en la que se representa la madre y la escasa visibilidad de la experiencia maternal en la literaria tradicional ha dado lugar a varias hipótesis, y todas ellas están relacionadas con los parámetros masculinos que se han utilizado

para conceptualizar la realidad” (Ferrer, 2017, p. 48). Isso evidencia a literatura como ferramenta de manutenção da ideologia patriarcal, esta que entende mulher e mãe como sinônimas.

Ferrante, quando perguntada sobre quais autores homens retrataram personagens femininas com a mesma “autenticidade” que ela, retruca:

Um ótimo escritor — seja homem ou mulher — sabe imitar os dois sexos com a mesma eficácia. Mas reduzir uma história à pura e simples imitação, à perícia técnica com que representamos a experiência do outro sexo, está errado. O verdadeiro cerne de toda história é sua verdade literária, que existe ou não. E, se não existe, nenhuma habilidade técnica poderá criá-la. A senhora me pergunta sobre escritores que contam com autenticidade histórias de mulheres. Não sei indicá-los. Mas existem alguns que o fazem com verossimilhança, o que é bastante diferente de autenticidade. Tão diferente que, quando a verossimilhança é bem orquestrada, pode se impor a ponto de fazer com que a verdade das escritas femininas pareça inautêntica. E isso é ruim. E é a razão pela qual é cada vez menos suficiente a pura e simples genuinidade da escrita feminina: o fato de eu, mulher, escrever, não é suficiente, minha escrita deve ter uma potência literária adequada. (FR, 2016, p. 328-329)

Quando as mulheres assumem o lugar da escrita, temas que são sensíveis a esse grupo aparecem de modo mais recorrente e com uma abordagem mais crítica. Ferrante buscou construir, em sua obra, personagens mulheres que fogem ao modelo explorado pela literatura mais tradicional (e masculina): Lila, personagem de *Amiga genial* (2017), assume uma postura de enfrentamento em relação aos irmãos Solara, conhecidos pela periculosidade e envolvimento com a camorra; Leda, protagonista de *A filha perdida* (2016), é uma mãe que precisa lidar com a culpa de não gostar de exercer a maternagem. Quando perguntada sobre a proximidade de suas personagens, o que poderia ser lido como variantes de uma mesma mulher, Ferrante (2016) afirmou que elas são “ecos de mulheres reais” com especificidades e ambivalências que marcam sua escrita:

As mulheres de minhas histórias são todas ecos de mulheres reais que, devido a seus sofrimentos e, ao mesmo tempo, a sua combatividade, influenciaram minha imaginação: minha mãe, uma amiga, conhecidas cujas histórias sei bem. Em geral, misturo as experiências delas com as minhas, e Delia, Amalia, Olga, Leda, Nina, Elena, Lenu nascem desse amálgama. Mas o eco que a senhora notou talvez derive de uma oscilação interna das personagens, na qual sempre trabalhei. Minhas mulheres são fortes, cultas, conscientes de si próprias e de seus direitos, justas, mas, ao mesmo

tempo, expostas a colapsos repentinos, a subordinações de todo tipo, a sentimentos ruins. É uma oscilação que pertence a mim, que conheço bem e que também afeta minha modalidade de escrita. (FR, 2016, p. 270)

Ainda considerando a criação de personagens mulheres em textos ficcionais, Silva (2022) analisa o papel da escrita feminina na história da literatura, bem como a importância da obra de Ferrante da seguinte forma:

As obras escritas por mulheres, desse modo, parecem ter a missão séria e dolorosa de resgatar a história de um passado opressor, entendendo os seus significados mais profundos e complexos, para que se possa projetar um futuro com maior conhecimento desses antecedentes. Expor e questionar os enquadramentos conceituais relativos às mulheres têm sido instrumentos válidos nessa empreitada de criação de uma nova dinâmica para o feminino. A Tetralogia de Elena Ferrante, nesse sentido, parece se alinhar a essas obras que reavaliam a História das Mulheres por meio de suas personagens Lila e Lenu. No entorno de mais de meio século de amizade, com idas e vindas, a autora mostra os recuos e avanços do feminismo, bem como as travessias da maternidade que alteram profundamente a subjetividade feminina. Essa obra intensifica a discussão do quanto o percurso de construção de uma irmandade pode ser mais complexo e não-linear que se pode imaginar. (SILVA, 2022, p. 39)

De modo bastante sensível, Ferrante analisa, ainda, como a existência dessa postura desobediente incomoda e gera reações violentas:

Toda vez que surge uma parte de você mesma não coerente com o feminino canônico, é possível sentir que aquela parte causa incômodo a você mesma e aos outros, que convém fazê-la desaparecer depressa. Ou, se a pessoa tem uma natureza combativa como a de Amalia, como a de Lila, se é uma mulher que não se aquieta, que se recusa a ser subjugada, entra em cena a violência. A violência tem uma linguagem que é significativa pelo menos em italiano: rompere la faccia — quebrar a cara —, *cambiare i connotati* — desfigurar. Está vendo? São expressões que fazem referência à manipulação forçada da identidade, à sua anulação. Ou você faz o que eu mando ou vou transformá-la ao som de pancadas até matá-la. (FR, 2016, p. 298)

Já em seu primeiro romance, publicado na Itália em 1992, intitulado *Um amor incômodo* (2016), Ferrante tematiza a maternidade, o que viria a ser marca recorrente na sua escrita. O ponto de partida da narrativa é a morte misteriosa de Amalia, encontrada afogada

em circunstâncias suspeitas na cidade de Nápoles. Délia, sua filha, precisa voltar a sua cidade natal não só para entender a morte da mãe, mas também para lidar com os preparativos de ordem prática do funeral. Esse processo faz com que ela precise confrontar memórias dolorosas da infância e adolescência - o que coloca em perspectiva a relação complexa que mãe e filha tinham. Ao revisitar o passado, Délia precisa desvendar camadas de sua própria identidade e de sua história familiar. As memórias e descobertas sobre a vida da mãe e as tensões familiares geram um turbilhão emocional em Delia, à medida que ela luta para reconciliar suas lembranças idealizadas de infância com a realidade sombria que emerge.

Em seu segundo romance, *Dias de Abandono* (2016), temos a narrativa sobre Olga, uma mulher que foi abandonada pelo marido, Mario, após quinze anos de casamento. Esse evento desencadeou uma crise profunda na protagonista, que precisa lidar com a dor da traição, o choque emocional e a responsabilidade de cuidar dos dois filhos pequenos. Olga precisa, então, se reescrever no mundo tendo em vista que seu lugar de esposa não existe mais. Ela enfrenta o abandono como algo que afeta sua identidade e a coloca diante de desafios de ordem prática, como o isolamento social, a dificuldade de manter a casa em ordem, a pressão financeira e a luta para encontrar um novo propósito de vida sem o marido.

Um ponto crucial do romance é a relação de Olga com os filhos - o que mostra a recorrência da temática da maternidade. A narrativa aborda como o sofrimento dela afeta a dinâmica familiar e como ela se esforça para proteger as crianças dos impactos mais devastadores de sua crise pessoal. Ferrante coloca em análise, portanto, o trabalho materno como indissociável de mulheres-mães ainda que em situações de angústia extrema.

Por sua vez, o terceiro livro da autora, *A filha perdida* (2016) traz, de forma ainda mais pungente, os conflitos de uma maternidade compulsória, o que atua como tema central de desenvolvimento do enredo. Nesse livro, a autora deixa clara a ideia de que o ser mãe se faz enquanto cumprimento de uma função social e não necessariamente de um desejo individual. Diante disso, dificuldades e frustrações surgem - o que não é aceito por uma sociedade que ainda reduz o gênero feminino à sua capacidade reprodutora.

Em uma análise da obra ferrantiana, Stiliana Milkova, em *Elena Ferrante as World Literature* (2021), afirmou:

The painful realities of menstruation, pregnancy, and motherhood, and the brutal experiences of domestic abuse, rape, and abandonment haunt her female protagonists. “Are Elena Ferrante’s four Neapolitan Novels even books?” asks Joanna Biggs, implying that they are the raw material of women’s lives (2015).

Ferrante's narratives capture the breadth and depth of life while also framing it through their local, Italian and Neapolitan, lens. (MILKOVA, 2021, p. 10)

Vale considerar, portanto, que a característica de tratar temáticas sensíveis ao feminino de modo singular e verossímil é o que distingue sua obra e a torna universal. A voz feminina de suas narrativas constrói um importante legado que desloca a mulher para o centro e a coloca em um lugar de fala que a permite analisar e expressar criticamente suas próprias mazelas. Ferrante, em sua obra, toca esse feminino e, sobre isso, Milkova (2021) complementa:

Read together Ferrante's novels compose a narrative intended to recuperate the female body and voice from their subordinate position within a male-dominated culture. As she has stated, her goal is to create a feminine "I" which reflects the complex and contradictory drives that form the feminine psyche (Fr, 285). At stake in her novels is the articulation of female subjectivity and identity grounded in the corporeal, psychical, and spatial ontology of women. (MILKOVA, 2021, p. 10)

Não querer ser mãe ou não o sê-lo é tratado como um desrespeito à natureza e a Deus, haja visto o caráter sacrossanto dessa função - questões já analisadas por Badinter (1985) e Beauvoir (2009). Em *A filha perdida* (2016), a protagonista Leda se vê imersa à culpa de não ser a mãe mártir, que, além de desempenhar o papel de mãe com louvor, o faz com gosto e vê naquilo a satisfação pessoal. Leda, ao contrário, em certo momento do enredo, opta por privilegiar sua carreira em detrimento de cuidar das filhas. Isso não foi uma decisão tomada com tranquilidade, o que serviu como fonte de culpa. Ferrante (2016), inclusive, ao mostrar com tamanha crueza as contradições da maternidade, entende que romper com a verossimilhança construída pelo patriarcado para o que é ser-mãe é uma tarefa e um ponto fundamental para a emancipação feminina:

Se continuarmos a falar a respeito apenas de maneira idílica, como em manuais para futuras mães, continuaremos a nos sentir sozinhas e culpadas quando tocarmos os lados frustrantes daquela experiência. O dever de uma mulher que escreve, hoje, não é se deter nos prazeres do corpo grávido, do parto, dos cuidados com os filhos, mas ir com verdade até o fundo mais escuro. (FR, 2016, p. 377)

Vale analisar que a *culpa materna* é um fenômeno importante. Como já mencionado, Badinter (1985) analisa o fenômeno da parentalidade - com ênfase na construção da

maternidade - a partir de um viés histórico. A autora afirma que, ao longo do século XVIII, a maternidade deixou de ser uma obrigação para ser uma benção: “atividade mais invejável e mais doce que uma mulher possa esperar” (Badinter, 1985, p. 177-178). Assim, com isso, a *nova mãe* deve assumir as funções de maternar com gratidão - o que acentuou o dever delas. Com o tempo, foi se consolidando, ainda, a ideia de que os pais são responsáveis pela felicidade ou infelicidade dos filhos. No século XX, com o surgimento da psicanálise, então, essa responsabilidade materna, já como parte do imaginário da sociedade, transformou-se em culpa materna (Badinter, 1985). Esse sentimento tão marcante nas experiências maternas até os dias atuais foi agravado com a construção do modelo (inatingível) da *boa mãe* (Badinter, 1985).

Partindo do fato de que mulheres são sujeitos multifacetados, portanto as mulheres mães também o são, as três primeiras narrativas de Ferrante encontram diálogo à medida em que funcionam como uma forma de contar a pluralidade de experiências femininas e maternas. Elena Ferrante, sob a representação de Olga, Délia e Lélia, começa a construir sua obra, que circunda a realidade das mães.

Em seguida, com a tetralogia napolitana, Ferrante pôde construir uma narrativa que mostrou, entre outras questões, o modo como o exercício da maternidade funciona como agente formador e definidor na vida de mulheres. Secches (2019) comparou a série com os livros anteriores da autora da seguinte forma:

A diferença mais significativa é a amplitude da tetralogia em relação aos romances anteriores, que cobrem um arco temporal relativamente breve e são relatos condensados. Em *A amiga genial*, os temas e procedimentos anteriores parecem ganhar um novo estatuto. Se o espelhamento conflituoso entre duas personagens é algo que encontramos em *Um amor incômodo* (Delia e Amalia), *Dias de abandono* (Olga e Ilaria, ou entre Olga e a pobre coitada), *Uma noite na praia* (Celina e Mati) e *A filha perdida* (Leda e Nina), na tetralogia, a questão se radicaliza, tornando-se constitutiva do próprio texto. (SECCHES, 2019, p. 68)

Na série napolitana, a análise crítica da conjuntura sociopolítica se dá por meio da construção de um romance de formação atual. Franco Moretti (2020) afirmou que a conjunção entre *Bildungsroman* e modernidade burguesa se faz por meio da configuração, no romance, da tensão constitutiva para a alta modernidade entre liberdade e integração social. Acrescentou que houve o esgotamento dessa forma literária, o que está relacionado - entre outros fatores - à própria impossibilidade de *conciliar* os valores de liberdade e socialização

(Moretti, 2020). Contudo, segundo Larangeiras (2021), a aproximação da obra de Ferrante com a estrutura do romance de formação se sustenta porque

o tratamento que Ferrante confere, em seu último romance [*A vida mentirosa dos adultos (2019)*] – assim como fizera com o conjunto dos quatro romances da série napolitana –, a suas temáticas recorrentes implica organizá-las sob três motivos centrais: formação da personalidade, construção da identidade pessoal e mobilidade social. Esses três motivos marcam não apenas a especificidade da obra de Ferrante, como são também topoi característicos da tradição do *Bildungsroman*. (LARANGEIRAS, 2021, p. 135)

Em uma direção semelhante, Secches (2020) aponta que “na tetralogia, Ferrante revisita e atualiza temas e procedimentos estéticos que há séculos permeiam a literatura, mas faz isso a partir do nosso tempo, com suas próprias questões” (Secches, 2020, p. 75). Assim, nessa proposta de construção de um novo e atual romance de formação, há um extenso recorte temporal: as protagonistas Lila e Lenu percorrem a narrativa como crianças, adolescentes mulheres adultas e, no último livro, mulheres já maduras. A proposta ferrantiana de tratar da temática mães e filhas encontra, nesse formato de narrativa, uma oportunidade profícua, pois é possível evidenciar como o ser mãe perpassa e afeta todos os estágios da vida da mulher.

O ponto de partida do primeiro livro da tetralogia, *Amiga genial (2015)*, é o desaparecimento da personagem Lila, que, já na velhice, some sem deixar vestígios. Lila é procurada pelo seu filho Gennaro que, mesmo adulto, se mantém sob os cuidados dela uma vez que ele não trabalha e não construiu sua independência. Ela, portanto, até o seu desaparecimento, continuou a exercer o seu papel como mãe - ainda que já tenha perdido uma filha (desaparecida ainda criança) e já, tenha cortado outros vínculos sociais (amigos, relacionamento amoroso, família); conforme será discutido a seguir. Ferrante, portanto, abre a obra com uma cena de *ausência* materna e, ao longo da história, são apresentadas mães e filhas que, em meio a um ambiente pobre e violento, tentam costurar suas histórias sob a hegemonia patriarcal.

Lenu, a outra protagonista, é uma personagem cuja vida foi marcada pelo esforço de conciliação entre a carreira como escritora e o exercício da maternagem. Lila foi sua principal rede de apoio e ambas se cuidaram ao longo de toda vida. Vale dizer que, ainda nas primeiras páginas, Lenu contrariou o desaparecimento da amiga fazendo-a nascer sob a forma de uma história. Elena Greco, assim, usa a escrita como uma forma de manter a amiga neste mundo e remediar sua tentativa de apagamento total.

A amizade entre as meninas surgiu no momento em que, juntas, decidiram enfrentar o pavor que tinham do vizinho Dom Achille - um homem bastante temido e violento no bairro. Esse enfrentamento surgiu de uma brincadeira em que as meninas lançam suas bonecas (Tina e Nu) na casa do homem e precisaram entrar lá para resgatá-las. As *bonecas* são elementos recorrentes e importantíssimos na obra de Ferrante, que foram analisados por Secches (2020) da seguinte forma:

Na literatura, *leitmotiv* é a repetição de determinado tema, no decurso de uma obra literária, que funciona como metáfora ou metonímia. Através da repetição da figura das bonecas, objeto familiar no imaginário do "universo feminino", Ferrante constrói representações das relações entre mulheres: consigo mesmas, com o mundo, com outras mulheres, e, especialmente, relações entre mães e filhas. São como duplos das personagens. Ora como filhas, ora como mães, suas personagens são confrontadas pelo tema da maternidade de maneira recorrente e inquietante, como raras vezes encontramos na literatura. (SECCHES, 2020, p. 71)

A forma como a brincadeira com bonecas simula a maternidade para crianças foi tratada aqui quando se abordou o conceito de maternidade compulsória. As bonecas de Lila e Lenu como ponto de partida para a amizade entre as meninas metaforizam a maternidade enquanto elemento aproximador de mulheres cujas oportunidades de vida são distintas. As protagonistas, embora tenham personalidades muito diferentes e tenham construído para si histórias igualmente diversas, se aproximam nas experiências maternas que partilham, assim como na constituição da rede de apoio uma da outra. Ser mãe as coloca em um patamar único de vivências coletivas oportunizadas pelas demandas patriarcais. Quando as crianças, na cena das bonecas, cuidam de Nu e Tina, há o espelhamento daquilo que, no futuro, serão as mulheres cuidando de Dede, Elsa, Imma, Gennaro e Tina.

No texto de Ferrante, não só as mães, mas também as bonecas são recorrentes. Em *A filha perdida* (2016), por exemplo, esse brinquedo torna-se algo importante para o desenrolar do enredo. A protagonista Leda, já mais velha, decidiu tirar uns dias de descanso e estudos na praia. Nessa viagem, deparou-se com uma família napolitana que também frequentava o espaço. Dentre essas pessoas, chamou a atenção da protagonista a relação estabelecida entre a personagem Elena (mãe) e a pequena Nina (filha):

Um dia, levantei os olhos do livro e as vi pela primeira vez: a mulher extremamente jovem e a menina. Estavam voltando do mar em direção ao guarda-sol; ela, com não mais do que vinte anos, a cabeça baixa, e a garotinha, de três ou quatro anos, fitando-a de baixo, encantada, enquanto segurava uma boneca da mesma maneira que uma mãe carrega uma criança no colo. Conversavam tranquilamente, como se apenas elas existissem. (FP, 2016, p. 18)

Leda se viu incomodada, pois observar as duas despertou nela memórias dolorosas de sua própria relação com as filhas (Marta e Bianca). A princípio, ela se incomodou, porque aparentemente, em uma primeira observação, Nina conseguiu algo que para ela não foi possível: estar feliz em ser mãe.

[...] Em outra ocasião, impressionou-me o tempo que mãe e filha permaneciam juntas na água sem pressa alguma, a mãe apertando a menina contra si, a menina com os braços em volta do pescoço da mãe. Riam entre elas, aproveitando o prazer de sentir um corpo no outro [...] (FP, 2016, p. 19)

A criança, em determinado momento da narrativa, esqueceu sua boneca na praia. Leda a levou para si esse objeto que representa tanto a complexidade dos laços maternos quanto as feridas psicológicas da protagonista. Roubar a boneca de uma criança simboliza o conflito interno de Leda e sua incapacidade de lidar plenamente com os sentimentos de inadequação e culpa que acompanham a maternidade: “Subi pelas dunas, entrei no pinheiral, mas até ali pareciam chegar os gritos da menina. Eu estava confusa e levei a mão ao peito para acalmar o coração disparado. Quem tinha pegado a boneca era eu, ela estava na minha bolsa” (FP, 2016, p. 54). Sobre esse episódio, Sacramento (2017) fez a seguinte análise:

A boneca surge na narrativa para reparar o sentimento de culpa e trazer uma nova chance de ser mãe, sem os erros sociais cometidos outrora. A boneca é esquecida na praia por Elena, e Lina (Leda) rouba o brinquedo, levando-o para casa. A partir de então, Lina começa a cuidar da boneca, como se retomasse a infância ou estivesse cuidando de uma filha. Esse brinquedo expele um líquido preto, e isso é usual na história sempre que Lina vai fazer alguma carícia na boneca ou trocar sua roupinha. Por outro lado, temos uma criança (Elena) sofrendo por causa do sumiço da boneca; a reparação de uma, causa a violência em outra. (SACRAMENTO, 2017, p. 6)

O líquido preto será identificado posteriormente como algo causado por uma minhoca de praia que havia dentro da barriga da boneca. Simbolicamente, porém, ele pode ser lido

como o resultado das tentativas vãs que Leda promoveu no intuito de criar laços com as filhas a partir das expectativas que se cria nesse tipo de relação. Nas brincadeiras que promove com a boneca - cuidando dela, trocando roupinha e afins -, portanto, Leda tenta curar as dores de sua experiência com a maternidade. Sacramento (2017) analisa que

O líquido preto e a minhoca refletem o estado interior de Lina, ao sentir remorso por ter tido as filhas, não tê-las amado igualmente e ser uma “péssima” mãe. E o fato de brincar do jeito pueril, já que todos podem brincar desse jeito (BENJAMIN, 1928/1987), é um reflexo de uma reparação a essa culpa que invade a protagonista em relação ao não se aderir ao “amor materno” completamente [...] (SACRAMENTO, 2017, p. 7-8)

No caso de Lila e Lenu, na tetralogia napolitana, as bonecas são o ponto de início da amizade entre as amigas. A simulação de maternidade e, em seguida, o exercício real desta, serão pontos de aproximação entre as protagonistas. Se de um lado temos uma escritora reconhecida, que saiu do bairro napolitano pobre e periférico em que morava por meio da ascensão econômica que os estudos lhe proporcionaram; do outro temos uma mulher que se manteve em Nápoles a vida inteira e precisou trabalhar como operária em uma fábrica de embutidos - sofrendo todos os tipos de degradação - para garantir o seu sustento e só conseguiu um certo conforto financeiro quando abriu, ainda no bairro e sob influência dos vizinhos camorristas, uma empresa de computadores. Os destinos de Lenu e Lila são distintos, os caminhos seguem direções quase que opostas; mas há algo que as une em torno de uma experiência que não é individual: a maternidade. Ser *mulher* e ser uma *mulher mãe* no contexto em que as protagonistas se inserem permite a elas a partilha de vivências que vai solidificar a amizade duradoura que constroem.

2 AS AVÓS

2.1 Tornar-se (sua) mãe: a maternidade pautada em rompimentos e repetições

No primeiro livro da série, *A amiga genial* (2015), que corresponde à infância das protagonistas, nos são apresentadas as relações de poder que constituem o lugar no qual elas vivem. Nesse contexto, destacam-se, como significativas, as questões de classe e de gênero - sobretudo estas últimas já que ser mulher no bairro pobre de Nápoles, na década de 1950, foi uma tarefa marcada por surras, opressão, serviço doméstico de cuidado e silenciamento. A figura paterna como chefe da casa foi imposta pela estrutura patriarcal e mantida pautada não só no machismo, mas também no paternalismo, que se define conceitualmente, de acordo com Lerner (2019) por:

Paternalismo, com mais precisão **dominação paternalista**, descreve a relação de um grupo dominante, considerado superior, com um grupo subordinado, considerado inferior [...] O grupo dominado troca submissão por proteção, trabalho não remunerado por sustento. Em suas origens históricas, o conceito vem das relações familiares conforme se desenvolveram sob o patriarcado, nas quais o pai tinha total poder sobre todos os membros da família. Em troca, tinha a obrigação de prover sustento econômico e proteção. [...] A base do “paternalismo” é um contrato verbal de troca: sustento econômico e proteção do homem em troca de subordinação em todos os aspectos, servidão sexual e trabalho doméstico não remunerado da mulher. (LERNER, 2019, p. 290-291)

As mulheres, então, ficam sob a tutela dos homens, sendo, assim, estão submetidas a quaisquer formas de castigos e violências perpetrados pelos maridos. Há uma espécie de autorização social para esse comportamento. Na pirâmide social, já analisada por Federici (2019), a mulher ocupa o espaço de “explorada do explorado”, ou seja, juntamente às crianças, canaliza as frustrações dos homens. Na tetralogia, isso é narrado da seguinte forma:

Depois os homens voltavam para casa exasperados com as perdas no jogo, com o álcool, com as dívidas, com os prazos, com as sovas e, à primeira palavra atravessada, espancavam a família, numa cadeia de erros que geravam erros. (AG, 2015, p. 77)

Entendemos, assim, que a violência das ruas do bairro era também a linguagem do ambiente doméstico e as mulheres não eram apenas o alvo das agressões, mas também as algozes:

Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar. (AG, 2015, p. 30)

Torna-se relevante analisar a constituição familiar e social em que as personagens estavam inseridas para entender como foram forjadas enquanto mulheres: cada uma delas carrega em si as marcas das violências a que foram submetidas direta ou indiretamente. É preciso considerar não só o modo como eram (mal)tratadas as mulheres do bairro, mas também *quem eram* elas enquanto representações ficcionais de inspiração em mulheres reais, conforme já abordado por Ferrante (2017). As personagens mulheres coadjuvantes, nesse primeiro livro, foram descritas a partir de uma perspectiva que intenciona escancarar reduções machistas e estereotipadas - como Melina, que ficou pintada como a louca histérica; sendo que parte da sua condição mental se deu por perturbação causada por Donato Sarratore, um homem casado que manteve, por um tempo, uma relação extraconjugal com ela (fazendo juras de amor) e depois a abandonou.

No núcleo familiar de Lila e Lenu, havia as mães: a submissa Nunzia Cerullo e a rancorosa Immacolata Greco. Estas ficaram no comando da vida do lar e tiveram pouca (ou nenhuma) voz ativa em decisões familiares. Um exemplo disso é que privar a menina Lila dos estudos foi uma escolha que partiu do seu pai, o sapateiro Fernando Cerullo e não pôde ser questionada.

Nunzia Cerullo até fez algumas tentativas tímidas, mas o pai nem quis discutir o assunto, aliás, chegou a dar uma bofetada em Rino por contrariá-lo. Os pais nem sequer queriam ir à reunião, mas a professora fez com que o diretor os convocasse, e então Nunzia teve de ir. Diante da acanhada mas firme negativa de Nunzia, a senhora Oliviero, sisuda mas calma, mostrou-lhe redações maravilhosas, soluções brilhantes de problemas matemáticos e até desenhos muito coloridos que encantavam a todos da

classe, os quais Lila fazia com os pastéis Giotto que ela furtava aqui e ali, traçando com grande realismo princesas cheias de belos penteados, joias, vestidos e sapatos nunca vistos em nenhum livro, nem no cinema da paróquia. No entanto, quando ela insistiu na recusa, Oliviero perdeu a paciência e arrastou a mãe de Lila até o diretor, como se fosse uma aluna indisciplinada. Mas Nunzia não podia ceder, não tinha a permissão do marido. Consequentemente, repetiu não até o esgotamento – dela, da professora e do diretor. (AG, 2015, p. 57)

Nunzia, assim como Immacolata, experienciou a maternidade (e a maternagem) em um contexto que não oferecia muitas opções às mulheres. Estavam, ambas, em uma situação em que desfrutavam pouco de sua própria autonomia e liberdade. Isso atuou, de modo significativo, na imagem de mãe que as meninas construíram para si - tendo em vista pontos de convergência e de distanciamento -, ou seja, são figuras que expressam comportamentos os quais viriam a nortear aquilo que Lila e Lenu reproduziriam quando mães.

A obra de Elena Ferrante apresenta várias ressonâncias com a tradição da mitologia grega, especialmente no que tange aos conflitos profundos que envolvem relações familiares e a condição feminina, temas centrais tanto na literatura clássica quanto nas suas narrativas contemporâneas. Secches (2019) afirma que

A obra de Ferrante está em permanente diálogo com outras obras que a antecederam. Das tragédias e mitos clássicos aos romances contemporâneos, a autora está sempre se referindo, de maneira direta ou indireta, a outros textos. Esse processo fica especialmente demarcado na tetralogia napolitana, embora apareça em todos os seus livros. (SECCHES, p. 14, 2019)

Então, os romances da autora, como os que compõem a tetralogia napolitana, trazem à tona uma densa reflexão sobre a construção de identidades femininas, evocando referências da literatura grega - da qual Ferrante admite ser leitora: “(...) acho que aprendi com os clássicos gregos e latinos muitíssimas coisas úteis sobre como combinar as palavras” (FR, 2017, p. 271).

O mito de Electra, por exemplo, pode ser tomado como fundamento para uma análise psicanalítica da relação entre mães e filhas. Para contextualizar, o mito de Electra, uma figura central da mitologia grega, insere-se no ciclo dos Atridas e é representativo das temáticas de vingança e transgressão familiar. Filha de Agamêmnon, rei de Micenas, e de Clitemnestra, Electra vivencia um intenso conflito ético e emocional após o assassinato de seu pai - a quem era muito apegada -, perpetrado por sua mãe e pelo amante Egisto, em retaliação ao sacrifício

de Ifigênia, outra filha do casal e em decorrência de relações extraconjugais. O mito atinge seu clímax com o retorno de Orestes, irmão de Electra, a quem ela incita à vingança matricida. A narrativa culmina no assassinato de Clitemnestra e Egisto, revelando o dilema entre o dever filial e as implicações éticas da justiça vingativa. A partir desse mito, foi desenvolvido pela psicanálise o conceito do "complexo de Electra", que seria - em uma perspectiva mais simplista - equivalente feminino do "complexo de Édipo" de Freud.

Em seu artigo *Electra versus Édipo* (2006), a psicanalista Hendrika Halberstadt-Freud analisa, à luz do mito de Electra, a forma como a relação mãe e filha atua como definidora das construções identitárias das mulheres. Segundo a autora

“O destino da mulher é determinado, desde seu nascimento, por vários aspectos de ambivalência em relação à mãe. A mãe ocupa permanentemente um lugar central na vida da mulher. A primeira relação amorosa das meninas não é heterossexual, mas homossexual, uma vez que seu primeiro objeto libidinal pertence ao sexo feminino. E é principalmente com ela que a menina irá se identificar.” (HALBERSTADT-FREUD, p. 32, 2006)

Assim, vale perceber o modo como as protagonistas relacionam-se com as próprias mães como um ponto de partida para pensar na experiência de maternidade que elas vão construir. Cabe dizer que tanto Lila quanto Lenu estabelecem uma relação ambígua e complexa com suas progenitoras, o que pode ser justificado por uma evidente e inescapável diferença de gerações e de personalidades. Contudo, mais do que distanciar-se das mães, as duas se aproximam, em alguma medida, da experiência de maternidade delas quando se veem no lugar de responsáveis pelo trabalho doméstico e de cuidado.

Tendo em vista a representação plural dessas mulheres e mães, vale analisar o modo como as experiências de maternagem se pautam não só em contrastes, mas em repetições. Lila e Lenu, em alguma medida, têm suas histórias balizadas pelas de suas próprias mães. Aqui vale citar que esse ciclo de experiências é marcado por Ferrante até na escolha dos nomes das filhas caçulas de Lila e Lenu: Nunzia (Tina) e Immacolata (Imma) respectivamente. A recriação das personagens por meio de suas filhas e netas é, ainda, citada por Halberstadt-Freud (2006) quando diz “Na realidade, o destino da mulher é o de se recriar na figura da filha, muito mais do que na figura de seu filho. Esse motivo vincula mães e filhas de forma mais intensa e ambivalente” (HALBERSTADT-FREUD, 2006, p. 34).

Lenu, quando jovem, se questiona a respeito desse vínculo mãe e filha, quando diz “Será possível que os pais não morram nunca, que todo filho os carregue dentro de si

inevitavelmente? Então de dentro de mim realmente brotaria minha mãe, seu andar trôpego, como um destino” (HNS, 2016, p. 44)? Assim, estudar as avós faz-se de suma importância para compreender a proposta de abordagem da maternidade feita por Ferrante na tetralogia.

2.2 A informe Nunzia Cerullo, a mãe de Lila

As mães das protagonistas Lila e Lenu, Nunzia e Immacolata, são exemplos de como a constituição da maternidade é elemento mantenedor das mulheres em ambientes domésticos - sendo que ser mãe e criar os muitos filhos gerados no casamento eram a principal função de ambas. Vale analisar como a presença das mães é parte que constitui, de algum modo, a identidade das personagens. Meruane (2018) afirmou que “a história das mães é a de recorrências e repetições” e isso se nota ao fazer uma análise de como as experiências de mães de diferentes gerações se convergem em tantos pontos ainda que em épocas e contextos distintos.

Nunzia é uma mãe que acompanha a filha a partir dos cuidados, mas tem pouca expressão quando se trata de decisões extra domésticas. É uma mulher forte, resignada e subserviente, não é instruída ou alfabetizada e se mantém sob os mandos do marido Fernando Cerullo. Lila, a filha, tem uma relação conflituosa com a mãe uma vez que não concorda com essa obediência à estrutura patriarcal. Lila torna-se operária de uma fábrica após deixar o marido e viver um caso amoroso com Nino (que posteriormente a abandonou grávida) e esses atos ultrapassam o entendimento de Nunzia do que é o certo e o errado quando se pensa em comportamentos e expectativas de gênero.

Mãe e filha se abraçaram, Nunzia caiu num choro longuíssimo e deu de presente um Pinóquio de pano a Gennaro. Mas assim que tentou criticar a filha por suas escolhas, Lila, que de início se mostrara contente por vê-la, lhe disse: mãe, ou fazemos de conta que não houve nada, ou é melhor que você vá embora. Nunzia se ofendeu, passou a brincar com o menino e disse várias vezes, como se de fato falasse com o pequeno: se sua mãe sai pra trabalhar, você, pobre criaturinha, fica com quem? (HFF, 2016, p. 108)

Nunzia entende que a filha está fora dos padrões que se espera dela e, escolhe a maternidade como ponto para reprimi-la: se ela trabalha, quem cuida do menino (“a pobre criaturinha”)? Lila precisa, de acordo com esse pensamento, se responsabilizar pelos

cuidados do menino a partir de uma perspectiva doméstica, pois trabalhar para sustentá-lo não é suficiente.

No contexto da Itália na década de 1950, as mulheres pobres eram exploradas em jornadas exaustivas de trabalho doméstico e submetidas a constantes violências - sendo físicas, verbais e até sexuais. No livro *História de um novo sobrenome* (2016), o segundo da série, Lila, ainda aos 16 anos, casa-se com Stéfano Carracci como uma forma de melhorar a situação (sobretudo financeira) da família no bairro. Na noite de núpcias, Lila foi espancada e estuprada pelo marido, este que o fez como uma forma de “domesticá-la”. Stéfano quer que Lila o obedeça e, como marido, exige isso como um direito. Quando voltam de viagem, a família de Lila visitou o casal e todos - o que inclui a mãe Nunzia - fingiram não notar as marcas da brutalidade em seu rosto, autorizando o comportamento corretivo de Stéfano:

Durante o almoço de noivado de seu irmão e Pinuccia, ao contar aquela mentira, ela tinha adotado um tom irônico, e todos acreditaram nela com ironia, especialmente as mulheres, que sabiam desde sempre o que se devia dizer quando os homens que as amavam e que elas amavam lhes davam uma coça de jeito. Além disso, não havia pessoa no bairro, especialmente do sexo feminino, que não achasse que ela estava precisando há tempos de uma bela sova. Por isso as bordoadas não tinham causado escândalo, ao contrário, só cresceram o respeito e a simpatia em torno de Stefano, aí estava um cara que sabia agir como homem. (HNS, 2016, p. 41)

A mãe de Lila, portanto, não fugia à imagem materna das mulheres do bairro: todas muito marcadas pela exploração e pelo cansaço. Meruane, em *Contra os filhos* (2018), citando a obra *Vergonha*, fala sobre a desvalorização do modelo materno a partir de uma imagem de triste cansaço e sofrimento:

A narradora de *Vergonha*, último romance de Patricia de Souza, confirma essa ideia: "Não tenho filhos, nunca falei disso seriamente com nenhum dos homens que conheci. Nem dos abortos, nem da culpa, nem do medo de ser uma mãe ruim [...] Se tivesse sentido a necessidade de ser mãe teria adotado para sentir que cumpro com uma função social, com um esquema. A maternidade sempre esteve associada à imagem de uma mulher submissa, a aqueles rostos de mulheres exaustas pelo trabalho e o mau trato. É essa imagem desvalorizada, de mulheres sozinhas, no meio de um silêncio cada vez maior, o que mais me marcou". (MERUANE, 2018, p. 82)

O corpo materno, portanto, é uma figura medonha e informe. A maternidade fica sob o signo do cansaço e do martírio. Tais características, comumente associadas às mães,

invisibilizam o trabalho de cuidado e a ausência de rede de apoio ou divisão de tarefas uma vez que *normalizam* a ideia de que ser mãe é ser assim. Sobre as mães do bairro, Lenu disse:

Naquela ocasião, ao contrário, vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? (HNS, 2016, p. 99)

Ao falar do corpo das mães, Elena Ferrante (2016) recorre à citação de uma obra da autora Elsa Morante - importante influência de sua escrita -, para tratar da imagem materna. O texto, intitulado *A costureira das mães* (2016), trata-se de uma carta da autora a ser lida no ato do recebimento de um prêmio que levava o nome de Morante. No início, Ferrante (2016) retoma um trecho de Morante, que aborda como é visto esse corpo. Cito:

Giuditta agarrou a mão dele e a cobriu de beijos. Naquele momento (disse-lhe em seguida), ele assumira o aspecto típico de um siciliano: daqueles sicilianos severos, honrados, sempre atentos às irmãs para que não saiam sozinhas à noite, não lisonjeiem os pretendentes, não usem batom! E para os quais mãe quer dizer duas coisas: velha e santa. A cor apropriada para as roupas das mães é o preto, ou, no máximo, o cinza ou o marrom. Suas roupas são informes, pois ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher. Seus anos são um mistério sem importância porque, afinal de contas, a única idade delas é a velhice. Essa velhice informe tem olhos santos que choram não por si, mas pelos filhos, e lábios santos que rezam não para si, mas pelos filhos. E ai de quem pronunciar em vão, diante desses filhos, o santo nome de suas mães! Ai deles! É uma ofensa mortal! (MORANTE *apud* FR, 2016, p. 15-16)

Ferrante analisa o trecho sob a ótica de certo esvaziamento da subjetividade da figura materna a partir da ideia de que mães são figuras cinzas e intocadas. Sobre o trecho de Morante, Ferrante (2016) diz:

Parece-me muito significativo esse “ninguém (...) deve pensar”. Isso quer dizer que o informe é tão potente ao condicionar a palavra “mãe” que filhos e filhas, ao imaginarem o corpo ao qual a palavra deveria se referir, só conseguem atribuir suas formas com repulsa. Nem mesmo as costureiras das mães, que também são mulheres, filhas, mães, são capazes do contrário. Aliás, por hábito, de maneira irrefletida, elas cortam sobre o corpo de uma mãe panos que eliminam a mulher, como se a segunda fosse uma lepra para a primeira. Fazem isso e, assim, a idade das mães se transforma em um mistério sem importância e a velhice se torna sua única idade. (FR, 2016, p. 17)

Em diálogo com essas características uniformizadoras, pode-se citar Badinter (1985) que analisou o sacrifício da mulher como um elemento essencial à construção da boa mãe:

Todas as mães têm a mesma "missão", todas devem "consagrar-se totalmente a esse sacerdócio", "sacrificar sua vontade ou seu prazer para o bem da família"; todas, enfim, só podem encontrar sua salvação "devotando-se ao seu dever materno". Esse devotamento sem limites é "a dor expiadora" por excelência, aquela que permite a Eva transfigurar-se em Maria. Jamais o parto na dor foi considerado um dogma tão absoluto. Como agora o "parto" abrange todo o período de formação da criança, do feto à idade adulta, a dor materna prolongou-se na mesma medida. A maldição divina sobre Eva nunca teve um alcance tão grande como entre os cristãos do século XIX. (BADINTER, 1985, p. 270)

É muito relevante que se entenda como a palavra *mãe* age como elemento uniformizador de experiências coletivas e individuais a partir da ideia de que a maternidade, para além de manter mulheres limitadas ao trabalho de cuidado, as esvazia de si mesmas. O discurso patriarcal define a mulher a partir do papel que desempenha, portanto, ao se tornar mãe, a essência que compõe a subjetividade feminina dá lugar a uma sorte de expectativas e idealizações associadas à maternidade uma vez que esta obscurece outras dimensões de identidade e a *mulher sujeito* passa a ser apenas a *mãe de alguém*. Esse estreitamento da identidade feminina pode ser interpretado como uma forma de esvaziamento, pois a mulher perde não somente a multiplicidade de seus papéis, mas também marcas de sua singularidade

em nome do tornar-se mãe. A crítica ferrantiana a esse comportamento social de tratamento da figura materna aparece na tetralogia de diversas formas, o corpo de Nunzia, por exemplo, é marcado pela *forma* das mães do bairro:

[...] a mãe de Lila, dona Cerullo, foi chamada à escola. Certa manhã o bedel bateu na porta e a anunciou. Logo depois entrou Nunzia Cerullo, irreconhecível. Ela, que como a maioria das mulheres do bairro vivia metida em pantufas e velhas roupas puídas, compareceu em traje de cerimônia (casamento, primeira comunhão, crisma, funeral), toda de preto, uma bolsinha preta lustrosa, sapatos de salto que lhe torturavam os pés inchados, e ofereceu à professora dois sacos de papel, um com açúcar e outro com café. (AG, 2015, p. 33)

Nesta ocasião, a dona Cerullo se arrumou não por vaidade, mas porque será apresentada como *mãe de Lila* a uma autoridade: a professora. Esta deve ser respeitada e impressionada, portanto o cuidado que Nunzia tem com sua imagem se resume a essa atitude protocolar. Não há passagens na narrativa em que essa personagem manifesta vontades, anseios ou vaidades. Nunzia é a figura materna cinza e informe apenas.

Secches (2019) analisa a forma como as mães e as professoras são representadas enquanto pares opostos: as mães se associam ao atraso da vida doméstica, marcado pelo descuido e pela ignorância; as professoras, ao signo do conhecimento, do estudo:

Antes, mais de uma vez, a narradora sublinha a diferença entre a figura materna e as professoras — como ocorre no período da escola média, quando conta que se envergonhou ao constatar a diferença que havia entre “a figura harmoniosa e decentemente vestida da professora, entre seu italiano que parecia um pouco com o da *Iliada*, e a figura toda torta de minha mãe, os sapatos velhos, os cabelos sem brilho, o dialeto forçado a um italiano cheio de solecismos” (AG, 2015, p. 85). [...] A relação entre Elena e a mãe desliza entre atração e repulsão. A intensidade com que se liga a Lila corresponde à ferocidade com que quer se afastar da mãe, embora tantas vezes amor e repulsa se aproximem de maneira vertiginosa. (SECHES, 2019, p.78)

Nessa perspectiva, as mães são, portanto, corpos que representam vivências das quais as meninas querem se distanciar. Lenu, sobre a mãe: “O único corpo de mulher que eu tinha examinado com crescente preocupação era a figura claudicante de minha mãe, e apenas por aquela imagem me sentira perseguida, ameaçada, temendo até agora que ela se impusesse de chofre à minha própria imagem” (HSN, 2016, p. 99). O que a narradora sente pelo corpo da

mãe é a repulsa de imaginar o quão ligados podem estar tendo em vista a experiência coletiva de ser mulher. Elena Greco, durante boa parte da vida, temeu tornar-se sua mãe e, em uma briga com Pietro, o marido lhe disse que ela era uma versão *pior* de Immacolata:

“Você é idêntica à sua mãe.”

“Não é verdade.”

“Tem razão, não é verdade: você é como sua mãe se ela tivesse estudado e começado a escrever romances.”

“O que você quer dizer com isso?”

“Quero dizer que você é pior.” (HMP, 2017, p. 57)

Diferente de Nunzia, Immacolata, mãe de Lenu, foi uma mulher mais forte e combativa. Contudo, ainda que com personalidade mais forte, ela experimentou as limitações do ambiente doméstico de modo semelhante às demais mulheres do bairro tendo em vista que, assim como elas, viveu sob tutela do marido.

2.3 Os passos de Immacolata Greco, a mãe de Lenu

Immacolata, embrutecida pela vida, tinha dificuldades de expressar sentimentos e produzir falas ou gestos afetuosos com os filhos. A relação dela com Lenu, assim, foi bastante truncada, permeada por discussões e impasses, o que pareceu se resolver apenas quando a filha, em idade adulta, se dedicou aos cuidados da mãe doente - invertendo os papéis e assumindo o trabalho de cuidar da mãe que, nesse momento, se viu em uma situação de fragilidade. Na análise do mito de Electra, Halberstadt-Freud (2006) evidencia como Clytaemnestra carecia do afeto da filha como uma marca da ausência de afeto da própria mãe:

O ódio que Electra espera da mãe é parcialmente uma projeção da animosidade da criança frustrada. Na realidade, Clytaemnestra está tão desamparada quanto Electra. Aquela, como esta, também anseia pelos cuidados de uma mãe terna. Insone e consumida pela angústia, perambula pela noite cheia de sentimentos de culpa: um sentimento feminino, que aparentemente não incomoda os protagonistas masculinos. Em seu desespero, Clytaemnestra procura ser consolada por Electra, quase como se ela não fosse sua filha, mas sua mãe. Esse momento de fraqueza só causa desdém e desconfiança na filha, que se aproveita da ocasião para matar a mãe. (HALBERSTADT- FREUD, 2006, p. 34)

A dureza da personagem Immacolata Greco configura uma história de vida marcada não só pela sombra de um problema de saúde contra o qual precisou lutar e que a marcou em seu passo manco; mas também pelo fato de não ter experienciado o amor em seu casamento, sendo uma mulher cuja trajetória foi sempre muito difícil. Esse pano de fundo da história da personagem Immacolata só é revelado, contudo, quando ela está doente, próxima da morte, e quebra as distâncias que construiu ao longo da vida inteira, criando vínculos mais próximos com a filha, que é a narradora. Portanto, somente ao se ver vulnerável diante de uma doença que a acomete no quarto livro da tetralogia, *História da menina perdida* (2017), a mãe conta à filha sobre seu passado, o que podemos interpretar como fonte da sua incapacidade de promover e lidar com demonstrações de afeto.

A relação entre Lenu e Immacolata é complexa, pois, ao mesmo tempo que a primogênita é motivo de orgulho para a mãe, foi ela, também, fonte de intensas frustrações e decepções. Lenu, quando se tornou mais bem-sucedida do que as outras jovens do bairro, evidencia que o trabalho de vida de Immacolata, ou seja, o trabalho de cuidado ou a maternagem, foi mais bem feito que o das outras mulheres. Assim, um elogio à Lenu podia ser lido como um elogio à mãe. Mais do que isso, a filha representava a possibilidade de Immacolata reescrever a própria história.

Por outro lado, Lenu fez escolhas que a desapontaram e a adoeceram. A primeira delas foi quando a narradora decidiu não se casar na igreja, atendendo à vontade do marido Pietro. Nessa ocasião, Immacolata sentiu-se pessoalmente ofendida, pois, para ela, era um fracasso pessoal já que a filha troféu, aquela que se destacou das outras do bairro, estava prestes a viver em pecado com um homem, tal qual uma concubina. Essa situação foi assim tratada por ela:

Nessa altura foi como se portas e janelas tivessem sido escancaradas por um forte vento. Embora de religiosidade escassíssima, minha mãe perdeu todo o controle e começou a estrilar, a cara vermelha, insultos terríveis, avançando com o corpo. Gritou que o matrimônio não valia nada se o padre não dissesse que era válido. Gritou que, se eu não me casasse diante de Deus, nunca seria uma esposa, mas uma puta, e quase voou apesar da perna machucada para acordar meu pai, meus irmãos, e comunicar a eles o que ela sempre temera, ou seja, que o excesso de estudos tinha destruído meu cérebro, que eu tive toda a sorte do mundo, mas deixava que me tratassem como uma cadela, que ela não poderia mais sair de casa pela vergonha de ter uma filha sem Deus. (HFF, 2016, p. 39)

O que incomoda a mãe, mais do que os valores cristãos sendo negligenciados nesse matrimônio fora da igreja, é a imagem que Lenu passaria às pessoas do bairro. Sendo ela a primogênita, o seu troféu e sua comprovação de sucesso como mulher, esse comportamento era inaceitável.

A outra situação que marcou a relação entre as duas foi o divórcio de Lenu, que deixou o marido (Pietro Airota) para viver com o amante, Nino Sarratore. Essa escolha, reprovável em diversos âmbitos, foi colocada por Immacolata como um gatilho para seu adoecimento:

“Vou levá-la ao médico. Está sentindo mais o quê?”

“Todos os males que você me causou. Por culpa sua, uma veia se rompeu em minha barriga.”

“O que você está dizendo?”

“Sim, você fez meu corpo explodir.”

“Eu gosto muito de você, mamãe.”

“Eu não. Veio morar em Nápoles com as crianças?”

“Sim.”

“E seu marido não vem?”

“Não.”

“Então não apareça nunca mais nesta casa.” (HMP, 2017, p. 110)

Nesse diálogo, percebe-se como Immacolata reagiu à separação da filha. Em outra ocasião, ela argumentou no sentido de tentar reunir o casal, mas pouco familiarizada às palavras e diante da negativa firme da filha, viu sua tentativa se esvaír. Isso foi motivo de grande decepção uma vez que Immacolata não conseguia compreender como Lenu que, a seus olhos, tinha um marido supostamente perfeito poderia abdicar disso: “Você tem um marido de ouro, que lhe dá uma vida de madame nesta cidade linda, que a ama, que lhe deu duas filhas, e você retribui assim, cretina? Venha cá, eu lhe dei a vida e agora lhe tiro” (HMP, 2017, p. 54-55).

Os parâmetros do que é um casamento ideal são diferentes para as duas. Immacolata era uma mulher que, conforme revelou quando estava doente, nunca sentiu o amor. Assim, para ela, uma relação conjugal em que a esposa dispõe de certos confortos financeiros - o que a permite contratar uma empregada doméstica, por exemplo -; não está submetida a castigos físicos ou verbais; está autorizada a estudar e trabalhar fora de casa (ainda que não tenha o tempo necessário ou o “teto todo seu” conforme discutido) e - principalmente - recebe amor é a definição de uma relação perfeita, ou seja, de uma “vida de madame”. Immacolata não pôde desfrutar de nada disso, assim como não puderam também outras mulheres do bairro que

compõem seu círculo social, diante disso, é compreensível que ela não tenha nem repertório para almejar além - isso, para ela, é muito mais do que teve, é tudo.

Lenu, por outro lado, sentia-se abafada em uma relação que se desgastou pela rotina doméstica acentuada pela divisão desigual de tarefas, o que a deixou sobrecarregada e invisível aos olhos do marido conforme será analisado posteriormente. Sua relação com Pietro não tinha paixão e, embora ele não fosse violento com ela (como os homens do bairro comumente eram com suas esposas) ou a traísse, agia de modo indiferente. E, distinto do que sua mãe esperava de um bom casamento, Lenu queria viver o amor. Então, quando a narradora deixou seu marido para ficar com Nino, ela queria resgatar suas características de mulher, que haviam sido submersas em um informe corpo de mãe e, principalmente, experienciar o arrebatamento amoroso: ela estava encantada por Sarratore. Todas essas questões não são compreensíveis por Immacolata, pois, como discutido, ultrapassam seu conhecimento de mundo.

Outro aspecto interessante a analisar na relação entre as duas, ainda no trecho citado, é a tentativa de aproximação de Lenu quando verbaliza que gosta da mãe: “Eu gosto muito de você, mamãe” (HMP, 2017, p. 110). Como resposta, ela ouve a mãe dizer que não gosta dela. Isso diz mais da falta de tato de Immacolata diante da situação do que sobre a autenticidade da afirmação. A mãe não só não sabe lidar com o sentimento de raiva que a filha lhe causa nesse momento, mas também não sabe como expressar verbalmente o sentimento que tem por ela. Há, entre elas, apenas ruído. Ao longo da vida, Lenu nunca ouviu palavras de acolhimento da mãe, que só tinha o trabalho de cuidado como linguagem de amor. Immacolata, pode caracterizar-se por sua seriedade e dureza, mas, ao longo da vida, mostrou-se presente para a filha quando esta precisou. Em dois momentos importantes, esse cuidado se destacou: quando Lenu adoeceu durante o período da faculdade e quando ela clamou por rede de apoio durante sua segunda gravidez. Em ambos, a mãe se fez suporte e presença - ainda que sem gestos grandiosos de carinho e atenção. Para Immacolata, a presença e a ajuda bastavam - afinal, era tudo que ela sabia dar.

Quando Lenu descobriu-se grávida da segunda filha, ela recorreu primeiramente à mãe, que atua como sua rede de apoio e como sua referência - ainda que inconsciente - de maternidade:

Assim que descobri que esperava um filho, fui tomada de ansiedade e telefonei logo para minha mãe. Por mais que nossa relação sempre tivesse sido conflituosa, naquela circunstância prevaleceu a necessidade de ouvi-la. Foi um erro, ela imediatamente

passou a me atormentar. Queria sair de Nápoles, estabelecer-se em minha casa, me ajudar, me orientar ou, em vez disso, levar-me de volta para o bairro, ter-me de novo em sua casa, confiar-me à velha parteira que trouxera à luz todos os seus filhos. Tive dificuldade de mantê-la a distância [...] (HFF, 2016, p. 225)

A situação da narradora era de desalento diante de uma gravidez não planejada e a busca pela mãe demonstra como a presença de Immacolata enquanto fonte de cuidado era uma forte marca da relação, ainda que tensa e conflituosa, das duas. Com essas personagens, Ferrante coloca em análise a relação mãe e filha permeada por questões tensas e complexas. Aqui, o amor materno não só é resultado de uma construção diária, mas também é atravessado pela falta de afeto explícito e por violências. Immacolata se qualifica enquanto uma versão mais dura e amargurada daquele modelo de *boa mãe* construído a partir do século XIX. Badinter (1985), ao avaliar esse período histórico de formação e consolidação do modelo de mãe ideal, afirmou que “a vigilância materna estende-se de maneira ilimitada. Não há hora do dia ou da noite em que a mãe não cuide carinhosamente de seu filho. Não amar os filhos tornou-se um crime sem perdão. A boa mãe é terna, ou não é uma boa mãe” (Badinter, 1985, p. 217).

Como um desdobramento desse modelo, portanto, Immacolata foi uma mulher severa e fria que nada se parecia com a mãe boa, dócil e santa - condição *natural* quando se considera a visão patriarcal da maternidade, uma vez que “afirmava-se com o mesmo ardor que o sacrifício materno estava enraizado na natureza feminina e que a boa mãe era uma ‘santa’” (Badinter, 1985, p. 268). Sua ausência de carinho marcou a relação com a filha, que passou a vida amedrontada pela possibilidade de se tornar a imagem da mãe.

Contudo, quando Immacolata viu-se doente, já no fim da vida, a relação entre as duas tornou-se mais próxima. Essa quebra do distanciamento se deu, por parte da mãe, devido à fragilidade imposta pela doença - o que a levou a verbalizar mais os sentimentos pela filha. Por parte de Lenu, as experiências com as próprias filhas e a aproximação da perda da figura materna (pela morte) fizeram com que ela conseguisse alcançar, de fato, a própria mãe. Nessa oportunidade em que estão conversando mais, Immacolata contou à filha intimidades que elucidam parte de sua história:

Revelou-me que nunca estivera com nenhum outro homem além de meu pai. Revelou-me com rude obscenidade que meu pai era afobado, ela não se lembrava se algum dia realmente gostara de deitar com ele. Revelou-me que sempre gostou dele e que ainda gostava, mas como a um irmão. (HMP, 2017, p. 143)

No trecho citado, com extraordinária sutileza, somos expostos ao porquê ser, para a mãe, inconcebível que Lenu deixasse o marido: Immacolata nunca pôde viver o arrebatamento do amor, portanto o desconhece. Essa confiança evidencia, ainda, a forma como, para ela, a relação amorosa era esvaziada de paixão - o sexo era uma obrigação sem prazer e o casamento, uma relação amistosa, fraternal. Isso também ajuda a compreender o fato de que ela não sabia lidar com sentimentos e afetos. A cena nos mostra, ainda, uma face muito importante da constituição feminina tradicional: a “naturalidade” com que a libido e o desejo femininos podiam ser anulados em favor do cumprimento das funções sociais como mãe e esposa. Isso pode ser lido como um “sacrifício” próprio da maternidade (Badinter, 1985).

A imagem de Immacolata, portanto, permanece colada ao ambiente doméstico, sendo este o seu domínio. Seus cuidados são tão fundamentais à organização familiar que, quando, na ocasião de sua doença, o marido e os filhos consideram a possibilidade de perdê-la, o sentimento é de desorientação:

Diante daquela notícia, meu pai logo desmoronou, demonstrou que não era capaz de enfrentar a situação, se deprimiu. Meus irmãos, com o olhar levemente alucinado, a tez amarelada, se agitaram um período com ar prestativo e depois, absorvidos dia e noite por seus trabalhos indefinidos, sumiram deixando dinheiro, que aliás era necessário para os médicos e os remédios. Quanto a minha irmã, fechou-se assustada em sua casa, sem se cuidar, sempre de camisola, pronta a meter o bico do peito na boca de Silvio se ele ameaçasse um vagido. Assim, no quarto mês de gravidez, o peso da doença de mamãe caiu inteiramente sobre mim.

Não me lamentei, queria que minha mãe entendesse que, apesar de sempre ter me atormentado, eu gostava dela. (HMP, 2017, p. 140-141)

A família depende emocionalmente da figura materna, que, com os trabalhos invisíveis de cuidado, ordena a rotina de todos. Sem a mãe, há um grande vazio marcado pelo desnorteamento. É interessante perceber como a ausência da mulher no ambiente doméstico - seja por morte ou doença - escancara o seu poder: o trabalho de cuidado, ainda que invisível,

é alicerce familiar. Paradoxalmente, a figura feminina é aquela que, na esfera pública, vive sob tutela do marido, mas, na esfera privada é um pilar, inclusive emocional.

A aproximação da morte enquanto uma realidade concreta para Immacolata a permitiu se aproximar de Lenu, esta que assumiu os cuidados com a mãe. Nesse momento, portanto, tal qual Clytaemnestra gostaria de ter sido cuidada por Electra (Halberstadt-Freud, 2006), Immacolata permitiu-se ser amada por Lenu. Esta, ao ver a mãe sob uma nova perspectiva, mais dócil, vulnerável, carente e menos combativa, pôde construir uma relação mais madura e harmoniosa com ela, talvez aquela que buscou ao longo da vida toda. Nesse momento, a repulsa que sentia daquele corpo deu lugar a um carinho:

Mas foi sobretudo naquelas horas lentas que me senti realmente sua filha preferida. Quando me abraçava antes de eu ir embora, parecia querer deslizar para dentro de mim e ficar ali, assim como outrora habitei dentro dela. Os contatos com seu corpo, que me incomodavam quando ela estava saudável, agora me davam prazer. (HMP, 2017, p. 202)

Quando se viu no lugar de pessoa que recebe o cuidado - algo não muito habitual para ela - Immacolata revelou intimidades, como já abordado, e falou sobre aquilo que uma mãe não tem permissão para admitir: o fato de gostar mais de um filho do que de outro. Esse sentimento, envolto em culpa materna, foi verbalizado:

Revelou-me que a única coisa bonita de sua vida foi o momento em que saí de sua barriga, eu, sua primeira filha. Revelou-me que o pior pecado que havia cometido — um pecado que a mandaria direto para o inferno — era que nunca se sentira ligada aos outros filhos, que os considerara um castigo, e ainda os considerava assim. Revelou-me, por fim, direta e sem rodeios, que sua única filha de verdade era eu. Quando me revelou isso — lembro que estávamos no hospital para uma consulta —, o desgosto foi tamanho que ela chorou mais que de costume. Murmurou: só me preocupe com você, sempre, os outros para mim eram como enteados; por isso mereço a decepção que você me deu, que punhalada, Lenu, que punhalada, você não devia abandonar Pietro, não devia se meter com o filho de Sarratore, aquele é pior que o pai, um homem honesto, casado, pai de dois filhos, não vai roubar a mulher dos outros. (HMP, 2017, p. 143-144)

Badinter (1985) analisa o comportamento parental à luz das transformações nas ideias sobre maternidade e da evolução dos laços afetivos dentro da família, argumentando que a relação entre pais, mães e filhos foi profundamente influenciada por fatores econômicos e

sociais. Portanto, ao longo da história - sobretudo em se tratando da Europa dos séculos XVII a XVIII, período que a autora toma para discutir -, valores e sentimentos familiares foram sendo alterados tendo em vista o contexto sócio cultural. Para refutar a ideia do amor materno como algo natural e inato, Badinter utilizou diversos argumentos, um deles, por exemplo, fala sobre o “amor seletivo” e a preferência pelo primogênito:

Assim, a mãe conserva junto de si o mais velho durante a primeira infância. Amamenta-o e cuida dele pessoalmente. Mas não hesita em enviar os outros para viver na casa de uma ama, e com ela os deixa por longos anos. Incontestavelmente, os primogênitos foram quase sempre mais mimados e melhor educados, segundo os recursos dos pais. Nesse sentimento tão seletivo, onde fica o amor materno, que se afirma facilmente existir em todos os lugares e em todos os tempos? A preferência pelo primogênito não é inocente e, provavelmente, não é natural. Castan sugere que essa ternura materna repousava num sólido senso da previsão, não fosse a simples possibilidade da seguinte situação: se o pai morre antes da mãe, e se esta fica inválida, de quem dependerá sua sobrevivência, sua velhice e sua felicidade, senão do herdeiro? É, portanto, necessário manter boas relações com a pessoa de quem pode depender a nossa sorte. (BADINTER, 1985, p. 92)

Essa situação, própria do século XVII, reflete as normas de uma sociedade que via os filhos, principalmente, sob a ótica da continuidade patrimonial e das responsabilidades. Ao analisar isso, Badinter propõe descredibilizar o discurso do amor igualitário e incondicional pelos filhos enquanto parte da natureza das mulheres. O caso de Immacolata se distancia bastante do exemplo da filósofa quando se considera os séculos de história que os separam, contudo ilustra bem o ponto de vista da autora que defende o amor entre mães e filhos como um resultado de valores sociais construídos. Nessa lógica, questões de ordem social ou econômica, como é o caso das mulheres do século XVII ou de ordem de afinidades, como ocorre com Immacolata, demonstram uma visão mais crítica desse amor.

A mãe de Lenu, portanto, admitiu que, ao longo da vida, só conseguiu amar - à sua maneira - a primeira filha. Essa falha foi entendida pela personagem como um erro imperdoável, nas palavras dela “um pecado que a mandaria direto para o inferno” (HMP, 2017, p. 143-144). Essa confissão é marcada pelo sentimento mais comum entre as mães: a culpa. Diante de um discurso massivo de que o amor materno é algo indissociável do maternar, não senti-lo torna-se um fardo, um peso. As mulheres, assim, transformam essa ausência de amor em culpa e seguem se sentindo em falha. Admitir a ausência desse

sentimento, além disso, não é algo comum: as mães não estão socialmente autorizadas a assumir esse lugar tendo em vista que o maternar é lido socialmente como um dom divino.

A solidão e culpa são sentimentos próprios das mães em uma sociedade que trata a temática sob a ótica do *tabu* e da sacralidade conforme já discutido. Portanto, vemos como doeu em Immacolata constatar que sentia algo por Lenu que não conseguiu construir com os demais filhos. Assim, a personagem lê as decepções que a filha lhe causa como um castigo para sua falha - algo que a machucou tanto que a adoeceu (segundo sua análise), mas que ela, diante dos seus *pecados* como mãe, merecia.

Por último, entender as mudanças que marcaram a relação entre mãe e filha no quarto volume da tetralogia é também compreender as conexões que podem ser criadas entre mãe e filha. Lenu passou a vida evitando seguir os passos mancos da mãe, talvez sem perceber o quanto de Immacolata já havia nela. Esta, por sua vez, passou a vida esvaziada de si mesma e cheia dessa filha que ela lutou para criar e de todo o trabalho afetivo que davam razão à sua existência. As netas - Dede, Elsa e sobretudo Imma, que carrega o nome da avó - são, diante disso, a nova geração de mulheres que continuará a vida de Immacolata:

Minha mãe se reduzira a quase nada, no entanto tinha sido realmente um estorvo, pesara sobre mim fazendo com que eu me sentisse como um verme debaixo da pedra, protegida e esmagada. Desejei que sua agonia terminasse imediatamente, agora, e para meu espanto foi o que aconteceu. De repente o quarto ficou silencioso. Esperei, não tive forças para me levantar e ir até ela. Depois a língua de Imma estalou e o silêncio se rompeu. Deixei a cadeira, me aproximei da cama. Nós duas — eu e a pequena, que no sono estava buscando avidamente meu mamilo para sentir-se ainda parte de mim — éramos, naquele espaço de doença, tudo o que de vivo e de são ainda permanecia dela. (HMP, 2017, p. 215)

3 LENU

3.1 Lenu: a *bildung* da escritora

Lenu, a narradora da tetralogia, em um movimento de *catarse*, utiliza a escrita para recuperar não só o seu passado mas também a memória de sua “amiga genial”, Lila, que desapareceu. A literatura, portanto, a reconecta às vivências de sua infância, juventude e idade adulta e ela pode, por meio desse exercício, revisitar acontecimentos importantes de sua formação. Tal qual para Valeria, em *Caderno Proibido* (2022), a escrita é uma forma de empoderamento e conhecimento para Lenu uma vez que a possibilita narrar sua vida e recuperar a de sua amiga.

Elena Greco, a filha de Vittorio Greco, um contínuo da prefeitura, morou em um bairro pobre na periferia de Nápoles durante toda sua infância. Esse ambiente foi um importante formador do seu caráter, seja pelas vivências que teve, pelas amizades que conquistou ou até mesmo pelas violências que, de algum modo, marcam a relação entre as pessoas ali. Teve a oportunidade de estudar e de ocupar outros espaços para além do bairro e, quando adulta, a protagonista tornou-se uma escritora cuja trajetória de vida foi profundamente modificada pelo acesso que teve à educação.

Em uma narrativa que ecoa os temas clássicos do *bildungsroman*, a partir de uma perspectiva feminina e moderna, Lenu experimentou uma ascensão notável, tanto econômica quanto cultural, conquistada a partir de sua formação acadêmica e do contato que estabeleceu com a família Airotta. Essa transformação a distanciou das mulheres do bairro uma vez que permitiu a ela o conhecimento de realidades diferentes. Quando era menina, se destacava na escola e disputava as atenções da Professora Oliviero com a amiga Lila - brilhante em notas e desempenho, mas com um comportamento péssimo. A família de Lenu - diferente do que aconteceu com Lila - autorizou e se esforçou no sentido de conseguir mantê-la na escola para além do ensino fundamental - um movimento muito mais do seu pai do que de sua mãe, que se posicionou contrária à continuidade dos estudos da filha embora tenha se orgulhado do que a educação pôde propiciar a ela. Elena Greco, então, tomou aulas particulares com a professora, fez a prova de admissão e ingressou na escola média. Com oportunidades de prosseguir com os estudos, ela conseguiu formar-se em Letras. Durante a faculdade, conheceu Pietro Airotta, cuja família, composta por pais professores e intelectuais e por uma irmã militante feminista, corroborou a pluralidade de sua formação.

3.2 A relação com Pietro Airotta: o casamento e a vida doméstica

Lenù e Pietro se casaram e passaram a constituir descendência dos Airotta. Ele era um homem distinto, intelectual, oriundo de uma família importante já que era filho do professor Guido. Lenù, ao conhecer o noivo, não sabia muitas informações sobre Guido, que viria a ser seu sogro, e afirmou “descobri que ensinava literatura grega em Gênova, mas que também era uma figura proeminente do partido socialista” (HNS, 2016, p. 407). Adele, a futura sogra, por sua vez, foi uma mulher que atuou, de modo decisivo, para a publicação dos livros de Lenù em um primeiro momento e, após a separação do casal, atuou contrária à sua produção literária. Adele era uma mulher de opinião forte, que circulava nos meios extra domésticos contribuindo com uma editora de Milão para a produção acadêmica e literária. O personagem Nino Sarratore, o amigo de infância que posteriormente viria a se tornar amante de Elena, era um homem intelectualizado, muito interessado pelos estudos e pela vida acadêmica. Ele, quando a encontrou, na ocasião de lançamento do seu primeiro livro, descreveu os Airotta da seguinte forma:

Elogiou mais uma vez meu livro e começou a falar com muito apreço dos Airotta (os definiu como “a mais civilizada das famílias que valem alguma coisa na Itália”), disse que conhecia Mariarosa (“está sempre na linha de frente: duas semanas atrás tivemos uma grande discussão”), congratulou-me porque tinha acabado de saber por Adele que eu estava noiva de Pietro, cujo livro sobre os ritos báquicos, para meu espanto, ele conhecia; mas acima de tudo falou com deferência sobre o chefe de família, o professor Guido Airotta, “um homem realmente excepcional”. (HFF, 2016, p. 25)

Com uma formação elitizada e politicamente progressista, espera-se que Pietro seja um homem com pensamentos mais esclarecidos no que tange à exploração do trabalho feminino, constituição de família e expectativa de gêneros. Já noivo, por exemplo, ele fez um discurso à família da noiva sobre princípios éticos ao recusar o casamento na igreja já que era ateu; o que, para os parâmetros da época, em meio a uma sociedade tradicionalmente católica, representava um pensamento nada conservador. Contudo, o comportamento dele não foi coerente quando o assunto era sua esposa Lenù: Pietro não abdicou de que ela cumprisse suas funções de mulher a partir da perspectiva tradicional, portanto não rompeu esse vínculo de exploração. A exemplo disso, tem-se que, quando noivos e com o suporte da futura sogra Adele, Lenù publicou seu primeiro livro. Isso a fez refletir sobre a necessidade de adiar os

planos de maternidade a fim de priorizar sua carreira profissional. Nesse momento, houve um diálogo importante entre os noivos:

Disse a ele que pretendia tomar a pílula para não ter filhos, que me parecia urgente tentar antes de tudo escrever outro livro. Estava certa de que contaria imediatamente com sua concordância. Em vez disso, para minha surpresa, ele se mostrou contrário. Primeiro fez disso um problema jurídico, a pílula ainda não estava sendo oficialmente comercializada; depois disse que muitos falavam que ela fazia mal à saúde; então passou a uma argumentação complicada sobre sexo, amor e fecundação; por fim resmungou que, se alguém realmente precisa escrever, escreve de qualquer jeito, mesmo esperando um bebê. Fiquei incomodada, me enfureci, aquela reação me pareceu incoerente com o jovem culto que tinha exigido o casamento apenas no civil, e disse isso a ele. Brigamos. (HFF, 2016, p. 221-222)

A fala de Lenu a respeito do conservadorismo de Pietro coloca em evidência a forma como, mesmo em um meio privilegiado de formação, acesso a estudos e partindo de uma educação progressista, o discurso do patriarcado se faz notar: é inadmissível para Pietro que a noiva busque meios de contracepção. Para ele, soa como natural a ideia do casamento vir seguido do nascimento dos filhos ainda que ele sustente um posicionamento contrário à tradição de cerimônias religiosas.

A incoerência e machismo de Pietro se intensificam após o casamento, quando ele tem a oportunidade de tornar-se o *homem da casa*. Lerner (2019) distingue o termo machismo, de paternalismo e patriarcado:

Machismo define a ideologia de supremacia masculina, de superioridade masculina e de crenças que a apoiem e sustentem. Machismo e patriarcado se reforçam de forma mútua. É evidente que o machismo pode existir em sociedades onde o patriarcado institucionalizado tenha sido abolido. Um exemplo seria o de países socialistas com constituições que garantem às mulheres igualdade absoluta na vida pública, mas onde as relações sociais e familiares são machistas mesmo assim. (LERNER, 2019, p. 291)

Ainda que seja um homem estudado, gentil e politizado, Pietro não abre mão dos privilégios de ser *homem* no que diz respeito à constituição familiar. Assim, sua carreira profissional é colocada em prioridade em detrimento dos cuidados com a casa, que ficaram exclusivamente para a esposa Lenu. Essa situação se agravou com o nascimento de Dede (Adele), a primeira filha do casal. Nessa ocasião, Pietro deixou evidente que o trabalho de

cuidado não é responsabilidade dele e utilizou a autorização social que os homens possuem de atuar em uma parentalidade coadjuvante e facultativa. Um exemplo disso é que ele se trancava no quarto para estudar sem perturbações quando a criança chorava demandando cuidados. Há uma cena em que Lenu, exausta, deixou a bebê sob a tutela paterna:

Mas certa vez fui acordada pelo choro desesperado da menina; esperei um pouco, ela não parava. Então levantei. Descobri que Pietro tinha arrastado o berço para o escritório e, sem fazer caso dos berros da filha, estava curvado sobre os livros, preenchendo fichas como se fosse surdo. (HFF, 2016, p. 233)

As falhas de Pietro como pai convergem com sua ausência de responsabilidade em relação aos afazeres domésticos - algo tipicamente masculino sobretudo quando se analisa a década de 1970. Para além disso, a solidão e a sobrecarga que Lenu enfrentou ao longo do seu puerpério possibilitou a ela a percepção de que as desigualdades de gênero se sobrepõem às questões de classe, ou seja, assim como as mulheres do bairro, ela se viu como uma “escrava” do lar:

Quando Pietro topou com Clelia pelo apartamento sem ter sido nem mesmo consultado, teve um ímpeto de revolta:

“Não quero escravas em minha casa.”

Adele respondeu calmamente:

“Não é uma escrava, é uma assalariada.”

E, encorajada pela presença de minha sogra, desabafei:

“Então você quer que a escrava seja eu?”

“Quero que você seja mãe, não escrava.”

“Eu lavo e passo suas roupas, limpo a casa, cozinho para você, lhe dei uma filha, cuido dela com mil dificuldades, estou exausta.”

“E quem a obriga a isso? Por acaso eu já lhe pedi alguma coisa?” (HFF, 2016, p. 238)

Quando Pietro afirma que Lenu não deve ser escrava, mas mãe, ele evidencia o quão invisível é o trabalho materno e trata a maternagem como uma função natural da mulher, pois, para ele, ser mãe é exercer esse trabalho extenuante sem reclamar. Não somente isso, vale considerar, ainda, que Pietro argumenta que o trabalho de cuidado (lavar, passar, cozinhar, cuidar da filha etc.) não foi solicitado. Lerner (2019), sobre isso, aponta que o

patriarcado estabeleceu e consolidou contratos da função do marido e da esposa que não estão escritos:

A base do paternalismo é um contrato de troca não escrito: sustento econômico e proteção oferecidos pelo homem pela subordinação em todos os campos, serviço sexual e trabalho doméstico não remunerado oferecido pela mulher. (LERNER, 2019, p. 267-268)

Assim, o que Lenu fazia ao trabalhar de modo não remunerado para Pietro não era atender a um pedido, mas fazer a sua obrigação. Portanto, sua reclamação não podia ser legítima. Lenu seguia o destino natural das mulheres e, com a sobrecarga e a exaustão, se aproximava das mulheres do bairro:

Mas eu insistia, me esgotava cuidando de tudo. Como o prédio não tinha elevador, eu subia e descia com a pequena dentro do carrinho, ia fazer as compras, voltava carregada de sacolas, limpava a casa, cozinhava, pensava: estou ficando feia e velha antes da hora, que nem as mulheres do bairro. (HFF, 2016, p. 234)

Lenu, com o nascimento da primeira filha, viu-se desamparada e percebeu, ainda, a impossibilidade de conciliar o trabalho de cuidado ao trabalho criativo como escritora. O resultado é que este último ficou em segundo plano por um tempo e, em seguida, foi adiado. A fim de conseguir lidar com a própria vida, Lenu abriu mão da carreira para cuidar exclusivamente de Dede - tarefa que não a satisfaz, como será analisado posteriormente.

Ao contrário da esposa, Pietro sofreu pouquíssimos impactos com o nascimento da criança tendo em vista que os cuidados com a recém-nascida não eram *sua* responsabilidade. Como professor universitário, Pietro estudava bastante e utilizava isso, inclusive, como subterfúgio para não cuidar da filha. Somente com a intervenção de Adele, foi possível que Lenu resgatasse um pouco de si mesma enquanto mulher e escritora; pois a sogra, ao contratar uma trabalhadora doméstica como babá, deu a Lenu a rede de apoio de que ela precisava. Embora discordante da atitude da própria mãe, Pietro acatou a reordenação da rotina proposta por Adele e isso deu a Lenu mais espaço e permitiu que ela percebesse como a função materna impactava no seu desempenho criativo conforme discutiremos.

A história se repetiu com o nascimento de Elsa, a segunda filha do casal, já que Pietro não entendia que a organização familiar estabelecida por ele partia de uma lógica desigual de trabalhos de cuidado. O resultado disso foi a desconexão do casal cujo matrimônio não foi forjado nos moldes do amor romântico, portanto enfrentou os problemas comuns de uma

relação permeada de tensões acentuadas pela disposição dos trabalhos e expectativas de gênero.

Lenú, embora percebesse as qualidades de Pietro e - mais ainda - identificasse como a união com ele seria interessante à sua própria ascensão sociocultural, não se mostrava deslumbrada ou encantada pelo marido. A relação sempre foi mais próxima de uma conveniência do que de um arrebatamento uma vez que Lenú não estava apaixonada - como depois se viu quando ela se envolveu com o personagem Nino, um amor de infância. Assim, a forma como Greco vivenciou sua relação com Pietro, a princípio, pode ser comparada à importante personagem realista do clássico de Gustave Flaubert: Emma Bovary. Em *Madame Bovary* (2010), obra publicada em 1857, a constituição familiar estabelecida pelo casamento de Charles e Emma foi tomada pelo tédio de ser uma relação real em contraponto àquelas que a protagonista lia nos textos literários:

Antes de casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguez, que lhe haviam parecido tão belas nos livros. (FLAUBERT, 2010, p. 51)

A pesquisadora Dayana Mendes Lopes (2017) afirmou que “Emma pode ser compreendida como a sucessora de todas as personagens femininas que ousam expor seus desejos. Ela foi a primeira protagonista a procurar, no espaço da ficção, por objetos externos que possibilitassem, ao menos de forma momentânea, fugir de uma vida morna e enfadonha” (Lopes, 2017, p. 57). Emma teve um casamento frustrado pela expectativa de uma “vida dos romances” ao passo que a realidade era de uma esposa que se viu presa a uma lógica burguesa e machista de constituição familiar, assim os arroubos que Emma buscava ter na vida se reduziram ao tédio do ambiente doméstico. Para fugir disso, a protagonista recorreu às compras e às relações extraconjugais, ou seja, buscou, nos amantes, a possibilidade de sentir algo diferente, de viver uma nova vida. O caso da protagonista francesa deu origem ao termo *bovarismo* e, segundo a psicanalista Maria Kehl (2007):

[...] a pergunta central do romance: afinal, por que Emma deseja um amante?

A resposta embutida em *Madame Bovary* deu origem à expressão “bovarismo”. O termo já se incorporou ao senso comum, mas vale lembrar que é

uma expressão cunhada pelo psiquiatra francês Jules de Gaultier em 1902, inspirado no romance de Flaubert, a fim de designar “todas as formas de ilusão do eu e insatisfação, desde a fantasia de ser um outro até a crença no livre arbítrio”. Em *Madame Bovary*, a protagonista Emma é uma mulher que passa sua vida tentando ser uma outra. (KEHL, 2007, p. 224)

A leitura feminista da obra de Flaubert nos permite, para além da identificação da crítica à sociedade burguesa - algo próprio do realismo no século XIX, estética em que o livro *Madame Bovary* (1857) se destaca -, uma análise de como as possibilidades dos homens se distinguem daquelas disponíveis às mulheres. Isso, Kehl (2007) analisou da seguinte forma:

Não por acaso, a sua personagem mais trágica (e também a mais ousada) é uma mulher: apartada das possibilidades de engajar-se na luta pela ascensão social por conta própria, Emma Bovary tentou empreender sua trajetória, de provinciana remediada a burguesa emancipada, pela via do amor. Emma deseja ter amantes para que eles a transformem na burguesa que ela não conseguiu ser por meio do casamento com Charles Bovary. Mas quem consegue tornar-se um outro, no romance, é o farmacêutico Homais, cuja ascensão social se desenrola na sombra das aventuras de Emma Bovary. É sobre ele a última frase do livro: “il vient de recevoir la croix d’honneur” – indicando que a mobilidade burguesa seria mais acessível aos homens, capazes de desvendar e manobrar o código das conveniências sociais. (KEHL, 2007, p.224)

No caso de Lenu, com o passar do tempo e da vida doméstica em que se viu reduzida, o tédio tomou o lugar da admiração que tinha por Pietro e, a fim de ocupar-se, recorreu - assim como Emma - ao adultério. Embora Lenu não tenha concretizado a traição com muitos homens, o comportamento que manteve de permitir seduzir-se foi uma forma de resgatar o seu lado mulher abafado pelas funções de dona de casa e mãe. A relação com os amantes, embora tivessem pouca importância afetiva para Greco, acentuou sua desconexão com o marido Pietro:

Mas a inquietude não passou, estava crescendo em mim uma ânsia de violação, queria me desregrar assim como o mundo parecia estar se desregrando. Desejava sair do casamento nem que fosse uma única vez ou, por que não, de tudo o que era minha vida, do que eu tinha aprendido, do que tinha escrito, do que tentava escrever, da menina que tinha posto no mundo. Ah, sim, o casamento era uma prisão: Lila, que tinha coragem, só escapara dele arriscando a própria vida. Quanto

a mim, que riscos eu corria com Pietro, tão distraído, tão ausente? Nenhum. (HFF, 2016, p. 252)

A vida doméstica tornou-se uma prisão para Lenu e o nascimento de Dede, por exemplo, trouxe a invisibilidade e ela ficou reduzida a uma sombra: “Não tinha mais curiosidade, não conseguia me cuidar nem mesmo no aspecto. De resto, me cuidar para quê? Não encontrava ninguém, somente Pietro, que me tratava com uma gentileza convencional, mas eu percebia que, para ele, eu era uma sombra” (HFF, 2016, p. 236-237).

Insatisfeita com o casamento, entediada com a vida doméstica que não lhe satisfazia, sobrecarregada pela maternagem de duas crianças (Dede e, posteriormente, Elsa) e tentando produzir intelectualmente de modo a recuperar sua vida profissional, mas sem frutos interessantes, Lenu se viu em uma situação semelhante àquela abordada por Betty Friedan em *A mística feminina* (2022), publicado pela primeira vez em 1971, quando ela analisa o que chama de “problema sem nome”. As mulheres brancas estadunidenses da década de 1950, objeto de análise da autora, sofriam de um mal, nomeado “síndrome da dona de casa” invisibilizado pela ideia de que as mulheres deveriam ser gratas por estarem sob a tutela e proteção dos homens, que trabalham para que elas fiquem em casa (lógica masculina que entende o trabalho de cuidado e o serviço doméstico como algo leve ou inexistente). Então, se a vida das mulheres é tranquila e sem as tensões de uma carreira profissional ou vida em sociedade, do que reclamar (Friedan, 2022)?

Qual era exatamente esse problema sem nome? Quais as palavras usadas pelas mulheres ao tentar descrevê-lo? Às vezes diziam: “Estou me sentindo vazia... incompleta”. Ou então: “Tenho a impressão de não existir”. (FRIEDAN, p. 19, 2022)

As mulheres analisadas por Friedan (2022), ou seja, as chamadas donas de casa da década de 1950, foram reduzidas ao espaço doméstico e essa limitação acarretava uma vida pequena e vazia, que não as realizava. Como essa insatisfação era vista como patológica ou como ingratidão, havia o silenciamento em torno disso e elas sofriam solitária e silenciosamente do “problema sem nome”:

O problema era minimizado dizendo à dona de casa que ela não percebia como tinha sorte: era sua própria chefe, não batia ponto, não tinha nenhum estagiário querendo roubar sua vaga. E daí que não fosse feliz? Ela achava que todo homem no mundo era feliz? Será que na verdade ainda desejava secretamente ser

homem? Será que ainda não tinha se dado conta de como tinha sorte por ser mulher?

Por fim, o problema também era minimizado quando se dizia que não havia solução: ser mulher é isso; o que há de errado com as estadunidenses que não conseguem aceitar seu papel com graciosidade. (FRIEDAN, 2022, p. 24)

Havia, portanto, a leitura de que o exercício dos serviços doméstico e de cuidados era parte do que é *ser mulher*. Não há, assim, espaço para reclamações. Lenu iniciou a vida adulta experienciando o início de uma carreira como escritora - algo que ela deseja manter conforme manifestou ao noivo dias antes do casamento -, mas se viu limitada aos cuidados das filhas e da casa. Este pode ser considerado um destino previsível tendo em vista a mentalidade da sociedade (e de Pietro) na época, mas, nem por isso, menos entediante. Ela percebeu, com clareza, o quanto esse papel era pequeno diante daquilo que ela queria fazer.

Ferrante, ao trazer a experiência da maternidade não só sob a ótica da limitação das potências femininas, mas também como fonte de insatisfação, vai de encontro à tradição literária que, frequentemente dá voz a valores patriarcais. Silveira (2022) avalia:

Se antes a mãe estava envolta no mito cristão da Virgem Maria, principalmente na literatura produzida por homens, ou seja, a maternidade encarada como bênção divina e, desse modo, devendo ser aceita com resignação e eterna gratidão por ela ser digna dessa graça, na literatura contemporânea, podemos nos deparar com uma galeria de personagens que trazem à tona a complexidade, tanto social quanto psicológica que envolve a maternidade, dessacralizando, em parte, esse mito enraizado não só na cultura de nosso país como na de outros. (SILVEIRA, 2022, p. 31)

É nesse momento da vida da protagonista que a aproximação do personagem Nino Sarratore, alguém de quem Lenu sempre gostou, mas com quem não teve a oportunidade de relacionar-se até então, agravou o desejo que ela tinha de uma vida menos esvaziada. Nino elogiava sua competência como escritora e sua inteligência - algo que chegava a incomodar ou intimidar Pietro, que nunca tinha palavras de incentivo para a esposa. Isso acentuou o encantamento dela por ele e despertou nela, ainda, a vontade de impressioná-lo:

Oh, claro que eu estava gostando, estava gostando muito. Mas também me sentia como se meu corpo tivesse a consistência da casca do ovo e bastasse uma leve pressão num braço, na testa, na barriga para rompê-lo e extrair dali todos os meus

segredos, sobretudo os que eram secretos até para mim. Evitei contar os dias. Me concentrei nos textos que estava estudando, mas o fiz como se Nino fosse o contratante daquele meu trabalho e, em seu retorno, exigisse resultados de qualidade. Queria dizer a ele: segui seu conselho, fui em frente, aqui está um rascunho, me diga o que acha. (HFF, 2016, p. 358-359)

Pietro não se importava com a carreira profissional da esposa e a considerava inferior à sua. Mais do que isso, ele demonstrou o quão desconhecedor é dos próprios privilégios ao afirmar que Lenu - nesse momento da vida, mãe de duas meninas pequenas - não havia continuado a trabalhar com a mesma produtividade de antes por falta de esforço e disciplina: “Quando a tarefa que nos impomos tem a urgência da paixão, não há nada que possa nos impedir de levá-la a cabo” (HFF, 2016, p. 357). O que isso nos mostra é que, ainda que com uma formação (supostamente) mais esclarecida, com mais acessos aos estudos, à escolarização e à intelectualidade, Pietro não se distanciava muito de homens comuns menos instruídos no que diz respeito ao machismo e à exploração do trabalho feminino. Nesse ponto, tal qual as mulheres do bairro, Lenu se viu em posição de desvantagem. Porém, diferente da realidade de muitas delas, o divórcio e a reconstrução de si mesma, para a narradora, foram tarefas possíveis.

3.3 O anjo do lar: mãe escritora e um teto todo seu

A escritora Virgínia Woolf, no artigo *Profissões para mulheres* (2012), a fim de tratar as diferenças entre homens e mulheres no que diz respeito à vida profissional, trouxe a imagem do *Anjo do lar*, que a autora descreve da seguinte forma:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitiço era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. (WOOLF, 2012, p. 11-12)

Para Woolf (2012), as mulheres são assombradas por esse fantasma que as coloca no lugar de mártir do lar com sacrifícios em nome da família e com um comportamento que não desagrade ao homem. O *Anjo do lar*, portanto, é constituído de toda expectativa de gênero que circunda o conceito de feminilidade em que mulheres são cuidadoras por excelência, sempre meigas e gentis. Diante disso, a tarefa de escrita se vê limitada já que ter e expressar opiniões próprias é algo incompatível com o que se espera das mulheres de acordo com o *Anjo*. Ainda na argumentação de Woolf, enquanto a mulher escreve, o *Anjo* lhe sopra conselhos do tipo “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura” (Woolf, 2012, p. 12).

A vida da escrita de autoria feminina, diante disso, prescinde da morte do *Anjo do lar*. Woolf (2012), que trata a ideia angelical com pronomes femininos, contou que, para escrever, precisou matá-la: “Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher” (Woolf, 2012, p. 11). Não ouvir o *Anjo do lar*, embora seja fundamental, não é tarefa simples uma vez que, por ser um fantasma, sua existência persiste no campo da ideia:

É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade. Quando eu achava que já tinha acabado com ela, sempre reaparecia sorrateira. No fim consegui, e me orgulho, mas a luta foi dura; levou muito tempo, que mais valia ter usado para aprender grego ou sair pelo mundo em busca de aventuras. Mas foi uma experiência real; foi uma experiência inevitável para todas as escritoras daquela época. Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora. (WOOLF, 2012, p. 13)

E Lenu precisou lidar com conselhos do *Anjo*. Em certo momento, já com duas filhas e o casamento em crise devido à vida doméstica que a sufocava, Lenu se viu em uma posição em que considerou mais confortável - tal qual o *Anjo* recomenda - mostrar-se gentil e afetuosa servindo de escuta silenciosa para o marido em detrimento de levar a discussão a um nível de uma argumentação inteligente:

Por fim eu desistia, tentava animá-lo, beijava-o. O que eu ganhava com alguns pratos mal lavados? Somente cara amarrada e uma distração que significava: estou aqui perdendo meu tempo enquanto preciso trabalhar. Melhor deixá-lo em paz, e ficava contente quando conseguia evitar tensões.

Para não deixá-lo nervoso, também aprendi a não expressar minhas opiniões. De resto, não parecia que se importasse com elas. Se ele argumentava, sei lá, sobre as medidas do governo por causa da crise do petróleo, se elogiava a aproximação do partido comunista com a democracia-cristã, preferia que eu apenas escutasse aquiescente. E, nas vezes em que eu discordava, assumia ares vagos ou falava com um tom que evidentemente usava com os estudantes: você teve uma má-educação, não conhece o valor da democracia, do Estado, das leis, da mediação entre os interesses constituídos, do equilíbrio entre as nações — você gosta do apocalipse. Eu era sua esposa, uma mulher culta, e ele esperava que eu prestasse muita atenção quando falava de política, de seus estudos, do novo livro em que estava trabalhando à exaustão, cheio de ansiedade; mas a atenção devia ser exclusivamente afetuosa, não queria ouvir opiniões, sobretudo quando o deixavam em dúvida. Era como se pensasse em voz alta, só para fazer um balanço interno. No entanto a mãe dele era um tipo de mulher totalmente diversa. E a irmã também. Mas evidentemente ele não queria que eu fosse como elas. Naquele seu período de fraqueza, compreendi por meias frases que ele deve ter se incomodado não só com o sucesso, mas também com a própria divulgação de meu primeiro livro. Quanto ao segundo, nunca me perguntou que fim levava o datiloscrito e que projetos eu tinha para o futuro. Tive a impressão de que o fato de eu não falar mais em escrever o deixava aliviado. (HFF, 2016, p. 272)

Nessa passagem, nota-se como Lenu soube reconhecer o apagamento ao qual foi submetida pelo marido. Vamos aqui nomear como *Anjo do lar* não somente todas as características de performance do gênero feminino que se impõem como limitadoras das liberdades criativas da mulher - todos os pudores e proibições -, mas também as ideologias e estruturas mantenedoras das mulheres restritas ao trabalho doméstico e materno. O *Anjo do lar* é o que a mantém no lugar de subserviência e limitação.

Na narrativa de Elena Ferrante, a personagem Lenu dedicou-se aos estudos de modo que conseguiu concluir uma faculdade e tornar-se escritora - destino muito diferente das demais mulheres do bairro periférico de Nápoles no qual foi criada. Esse rompimento com a sua origem demonstra o modo como a ascensão econômica e cultural foi possível a ela por meio da instrução acadêmica. Com a ajuda da família Airola, sobretudo na figura da sogra Adele, as portas do mercado editorial foram abertas para receber sua produção literária. O primeiro livro de Lenu foi, então, publicado antes mesmo do casamento com Pietro.

Quando, às vésperas da cerimônia do matrimônio, Lenu expôs ao noivo seu desejo de buscar métodos contraceptivos no intuito de retardar uma possível gravidez a fim de priorizar a própria carreira, Lenu optou por distanciar-se daquilo que o *Anjo do lar* lhe aconselharia.

Partindo de uma lógica machista, Pietro recusou-se a buscar a contracepção, criando uma tensão que só foi desfeita na lua de mel do casal, ocasião em que, inclusive, foi concebida Dede, a primeira filha dos dois; demonstrando que os desejos do homem (e marido) foram atendidos. Identifica-se nisso a proposta de Ferrante de mostrar como a negação do destino comum às mulheres - aquele de cuidados do marido e filhos - é inacessível a elas nesse contexto sócio histórico, ainda que se trate de uma família com recursos e capital cultural como os Airola. A recusa de Pietro é tratada por Beauvoir (1970) quando a autora analisa a divisão desigual das funções de gênero e reconhece que os métodos contraceptivos, como fonte de emancipação e direito da mulher sobre o próprio corpo, não tiveram, a princípio, adesão de fato:

E os direitos abstratos, acabamos de dizê-lo, nunca bastaram para assegurar à mulher uma influência concreta sobre o mundo; entre os dois sexos não existe, ainda hoje, verdadeira igualdade. Antes de tudo, os encargos do casamento permanecem muito mais pesados para a mulher do que para o homem. Já vimos que as servidões da maternidade foram reduzidas pelo emprego – confessado ou clandestino – do controle de natalidade; mas essa prática não é difundida, nem rigorosamente aplicada. (BEAUVOIR, 1970, p. 199)

Naquele momento, ao refletir sobre a vida que teria como esposa, já prevendo os obstáculos que enfrentaria, Lenu mostrou-se ciente da impossibilidade de conciliação entre vida doméstica e carreira como escritora. Na obra *Um teto todo seu* (2014), Woolf discute como a vida doméstica serve como um empecilho à produção artística da mulher. A princípio, a autora analisa como a falta de privacidade age como dificultador do processo de criação e de escrita uma vez que as mulheres, no ambiente doméstico ao qual são limitadas, estão, a todo momento, em companhia de alguém - seja filho, pai, marido - de modo prejudicial ao sossego necessário à escrita. O poeta parnasiano Olavo Bilac (2002), em seu poema *A um poeta* deixa claro que o exercício da escrita demanda um *claustro sossegado* e distante do *turbilhão infértil da rua*:

Longe do estéril turbilhão da rua,
Beneditino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no sossego,
Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!
(BILAC, 2002, p.

Concomitante à existência da figura do *Anjo* a desencorajar que mulheres trabalhem e escrevam com autenticidade, o ambiente doméstico ao qual são limitadas mulheres casadas ou mães não contribui para o exercício pleno do labor criativo. Woolf (2012), ao evocar uma imagem de seu processo de escrita, convida os interlocutores de seu texto para a imaginarem *em transe* no momento de escrita:

Seja como for, quero que vocês me imaginem escrevendo um romance em estado de transe. Quero que vocês imaginem uma moça sentada com uma caneta na mão, passando minutos, na verdade horas, sem molhar a pena no tinteiro. Quando penso nessa moça, a imagem que me ocorre é alguém pescando, em devaneios à beira de um lago fundo, com um caniço na mão. (WOOLF, 2012, p. 15-16)

Para a autora, assim como para o príncipe dos poetas Olavo Bilac, a escrita demanda um certo ritual:

[...] o maior desejo de um romancista é ser o mais inconsciente possível. Ele precisa se induzir a um estado de letargia constante. Ele quer que a vida siga com toda a calma e regularidade. Enquanto escreve, ele quer ver os mesmos rostos, ler os mesmos livros, fazer as mesmas coisas um dia depois do outro, um mês depois do outro, para que nada venha a romper a ilusão em que vive – para que nada incomode ou perturbe os misteriosos movimentos de farejar e sentir ao redor, os saltos, as arremetidas e as súbitas descobertas daquele espírito tão tímido e esquivo, a imaginação. Desconfio que seja o mesmo estado de espírito para homens e mulheres. (WOOLF, 2012, p. 15-16)

Nessa lógica, as mulheres, de acordo com análise de Woolf, se veem em situação adversa já que, ainda que não estejam nas ruas literalmente, estão sujeitas à interrupção de outrem por não disporem nem mesmo de um *cômodo todo seu* (Woolf, 2014). Prevendo isso, e em nome de um *claustró* que lhe permita o *transe* criativo, Lenu desejou adiar a gravidez - o que não conseguiu fazer diante da recusa do marido. Quando, após o nascimento de Dede, tentou retomar a vida profissional por meio da escrita de outro livro, pôde perceber como a falta de um espaço - físico e mental - que seja só seu influencia na sua liberdade e potência criativa:

Mas que livro? Eu garantia à minha sogra, à editora, que já estava num bom ponto, mas era mentira; e eu mentia em cada ocasião com tons cordialíssimos. Na verdade, eu só tinha cadernos cheios de apontamentos frouxos, nada mais. Quando resolvia abri-los — de noite ou de dia, a depender dos ritmos que Dede me impunha —,

dormia em cima deles sem nem perceber. Num final de tarde, Pietro voltou da universidade e me encontrou em um estado pior do que aquele em que o flagrara tempos atrás: eu estava na cozinha, mergulhada no sono, a cabeça apoiada na mesa; a menina não tinha comido nada e gritava no quarto. O pai a encontrou no berço, seminua, esquecida. (HFF, 2016, p. 237)

Para Pietro, fechar a porta basta para que o universo da parentalidade fique do lado de fora e ele possa se concentrar nos estudos e trabalho. Com Lenu, a situação não é tão simples já que está ligada à bebê e é responsável pelos cuidados que ela demanda. Como escrever livremente apenas nos intervalos dos cuidados com Dede?

Woolf (2014) afirma, ainda, que criar seres humanos demanda algo muito precioso às mulheres: o tempo. Sem essa dedicação feminina, o mundo seria privado de homens (e mulheres) capazes das mais prodigiosas atividades. Isso quer dizer que é a partir do cuidado feminino ou a partir do tempo que as mulheres investem na criação das crianças que novas gerações se fazem (Woolf, 2014):

Sem nosso trabalho, esses mares não seriam navegados e aquelas terras férteis se constituiriam num deserto. Geramos e alimentamos e lavamos e instruímos, talvez até os seis ou sete anos de idade, o bilhão e seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, segundo as estatísticas, existem atualmente, e isso, mesmo admitindo que algumas de nós tenhamos tido ajuda, leva tempo. (WOOLF, 2014, p. 136)

Cuidar de um ser humano é, portanto, uma tarefa que demanda tempo, este que acaba sendo subtraído de outras tarefas caras às mães, tal como o exemplo de Lenu. A escrita é substituída pelo trabalho afetivo:

“Como é que nunca mais saiu nada seu?”, perguntou [Nino] sem a frivolidade da conversação social, com um interesse que me pareceu genuíno.

Enrubesci, disse apontando para as meninas:

“Fiz outras coisas.”

“Aquele livro era excelente.”

“Obrigada.” (HFF, 2014, p. 356)

Para cumprir suas funções maternas, foi preciso, ainda, que Lenu abdicasse não só da escrita, mas também dos cuidados consigo mesma. Badinter (1985), ao analisar a maternagem ao longo da história, percebeu como o desempenho de um número cada vez maior de tarefas prescinde da anulação da mulher como indivíduo: “Para fazer tudo isso, a

mãe deve dedicar a vida ao filho. A mulher se apaga em favor da boa mãe que, doravante, terá suas responsabilidades cada vez mais ampliadas” (Badinter, 1985, p. 205). Lenu, logo após o nascimento de sua primeira filha, narrou:

De resto, já não me importava com meu corpo como antigamente. Achava que as duas meninas tinham decretado que eu não era mais jovem, que ser marcada pelo cansaço — dar banho nelas, vesti-las, tirar sua roupa, passear de carrinho, fazer as compras, cozinhar, uma no colo e outra na mão, as duas no colo, tirar o ranho de uma, limpar a boca da outra, em suma, as tensões de todo dia — testemunhasse minha maturidade de mulher, que me transformar como as mães do bairro não fosse uma ameaça, mas o curso natural das coisas. Tudo bem assim, dizia a mim mesma. (HFF, 2016, p. 270)

3.4 O puerpério e a invisibilidade na maternidade *prisão*

Lenu Greco precisou lidar com o que, naquela época, não tinha um nome amplamente conhecido, mas que hoje é reconhecido: o puerpério. Lenu, ao dizer “Que emaranhado de fios e pontas irrecuperáveis descobri dentro de mim naquele período. Eram velhos e descoloridos, novíssimos, às vezes de cores vivas, às vezes sem cor nenhuma, finíssimos, quase invisíveis” (HFF, 2016, p. 231), reconhece a potência devastadora que o puerpério tem na vida da mulher.

Em suma, e em terminologia leiga, a explicação é que, mentalmente, uma recém-mãe se vê em um estado de luto enquanto o corpo engendra mecanismos de reorganização das entranhas e, para que isso ocorra, são mobilizados hormônios que, de algum modo, desregulam o funcionamento do organismo feminino. No artigo *Abordagem psicológica em obstetrícia: aspectos emocionais da gravidez, parto e puerpério* (2003), Sarmento e Setúbal (2003) reconhecem que:

Hoje, os aspectos emocionais da gravidez, parto e puerpério são amplamente reconhecidos; sendo que a maioria dos estudos converge para a ideia de ser esse período um tempo de grandes transformações psíquicas, de onde decorre uma importante transição existencial. (SARMENTO; SETÚBAL, 2003, p. 262)

Esse período tão doloroso e tão intenso marca o início da maternidade uma vez que já pode ser identificado nos primeiros dias pós-parto. Ainda de acordo com Sarmento e Setúbal

(2003), o puerpério “Corresponde a um estado de alteração emocional essencial, provisória, no qual existe uma maior fragilidade psíquica, tal como no bebê, e que por certo grau de identificação, permite às mães ligarem-se intensamente ao recém-nascido, adaptando-se ao contacto com ele e atendendo às suas necessidades básicas” (Sarmiento; Setúbal, 2003, p. 265). Embora seja um momento muito significativo na vida das mães, a etapa puerperal - bem como suas características e problemáticas - não eram, no contexto da narrativa (década de 1970), amplamente discutidas de modo que a solidão das mães era - e, em muitos contextos, ainda é - acentuada pela dor e pelo silenciamento.

No texto de Ferrante, Lenu, ainda que não tenha sabido dar nome ao que está vivenciando, sentiu intensamente o desespero no puerpério:

Às vezes me surpreendia rezando para Nossa Senhora, apesar de me considerar atea — e me envergonhava. Mais frequentemente, quando estava sozinha em casa com a menina, lançava gritos terríveis, não palavras, apenas sopro expelido com o desespero. Mas aquele período ruim não queria passar, foi um tempo longo e atormentado. (HFF, 2016, p. 235)

Em uma briga, com Pietro, inclusive, a narradora despejou no marido a mágoa de ter sido *abandonada a si mesma* quando Dede nasceu, ou seja, no auge puerperal. Ela se viu sozinha e contou: “Cismava com ele, o acusava de ter me abandonado a mim mesma no período mais terrível de minha vida, de só se importar com sua carreira, esquecendo-se de mim” (HFF, 2016, p. 244). As dificuldades advindas dos cuidados demandados por um bebê recém-nascido somadas àquelas próprias do puerpério acentuam, na cabeça de Lenu, a ideia de que ser mãe e escritora são atividades incompatíveis. Com o feedback negativo que recebeu com a escrita do segundo livro, a fim de sanar suas ansiedades e remediar as frustrações de não conseguir escrever com a qualidade que o fazia, ela, então, se voltou para o ambiente doméstico: decidiu dedicar-se exclusivamente à casa e às filhas.

O desgosto por aquele esforço inútil se estendeu também ao meu primeiro livro, talvez até ao próprio uso literário da escrita. Assim que me ocorria alguma imagem, uma frase sugestiva, me vinha uma sensação de mal-estar e passava adiante.

Me dediquei à casa, às filhas, a Pietro. Não pensei nenhuma vez em chamar Clelia de volta ou substituí-la por outra. Tornei a me encarregar de tudo, e certamente o fiz para me entorpecer. Mas aconteceu sem esforço, sem remorso, como se de repente eu tivesse descoberto que aquele era o modo mais justo de empregar a vida e uma parte de mim me sussurrasse: chega de grilos na cabeça. Dei

aos trabalhos domésticos uma organização férrea e cuidei de Dede e Elsa com uma alegria inesperada, como se, além do peso do ventre, além do peso do livro, eu tivesse me livrado de outro peso, mais oculto, que eu mesma era incapaz de nomear. (HFF, 2016, p. 269-270)

Esse movimento pode ser entendido como uma forma de canalizar as tristezas de ter se tornado uma escritora ruim fazendo aquilo para o qual ela, enquanto mulher, está destinada: trabalho afetivo. Isso, contudo, tornou-se fonte de bastante angústia para Greco tendo em vista que ela sentia que estava desperdiçando sua vida nos cuidados com a família. Os estudos, para Lenu, sempre foram aquilo que ela tinha de mais valioso. Quando criança, ela e a amiga Lila idealizavam uma vida em que seriam ricas. A riqueza, no pensamento das meninas, estava associada aos estudos:

Naquele último ano da escola fundamental, a riqueza se tornou nossa ideia fixa. Falávamos dela como nos romances se fala de uma caça ao tesouro. Dizíamos: quando ficarmos ricas, faremos isso e aquilo. Quem nos ouvia achava que a riqueza estivesse escondida em algum canto do bairro, dentro de arcas que, ao serem abertas, chegavam a reluzir, só à espera de que as descobríssemos. Depois, não sei por que, as coisas mudaram e começamos a associar o estudo ao dinheiro. Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, e que os livros nos tornariam ricas. A riqueza era sempre um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro. (AG, 2015, p. 63-64)

Lila não pôde estudar já que, ainda sem concluir o ciclo básico, seu pai, Fernando Cerullo, a tirou da escola. Lenu, por outro lado, foi autorizada a seguir estudando e foi isso que permitiu a ela os acessos que, na vida adulta, pôde desfrutar. Assim, quando a protagonista se viu reduzida ao ambiente doméstico no qual sentia-se sozinha e invisível, entendeu que os seus estudos - tão preciosos a ela - estavam subutilizados, ou seja, que ela os estava desperdiçando.

O que resulta disso é uma total insatisfação consigo mesma, com Pietro e com as filhas. Enquanto Lenu sentia-se abafada pelo trabalho de cuidado com a casa e com família, chegou a utilizar o termo *prisão* algumas vezes:

Falei que adorava sua inteligência e boa educação, que Dede era maravilhosa, mas acrescentei que não queria mais filhos, que achava insuportável o isolamento em que

eu vivia, que desejava voltar a uma vida ativa, que não tinha penado desde a infância para acabar encarcerada no papel de esposa e de mãe. (HFF, 2016, p. 246)

A vida doméstica, portanto, é fonte de grande insatisfação - a que Friedan (1971) chamou “problema sem nome” - que resultou em um distanciamento do marido e na falta de conexão com Dede e Elsa - como será discutido a seguir. Portanto, Lenu, embora tente se voltar para os cuidados da casa com prazer, ou seja, ainda que se esforce para absorver e acreditar naquilo que Woolf (2012) chamaria de conselhos do *Anjo do lar*, não encontrou felicidade:

Dizia a mim mesma que a maturidade consistia em aceitar o rumo que a existência tomara sem se agitar demais, traçar um sulco entre prática cotidiana e aquisições teóricas, aprender a se enxergar, a se conhecer, à espera de grandes mudanças. Dia após dia fui me acalmando. Minha filha Dede ia entrar um pouco antes da hora no primeiro ano fundamental, mas já sabendo ler e escrever; minha filha Elsa estava feliz por ficar sozinha comigo durante a manhã inteira na casa quieta; meu marido, mesmo sendo o mais monótono dos acadêmicos, parecia finalmente próximo de terminar um segundo livro que prometia ser ainda mais importante que o primeiro; e eu era a senhora Airota, Elena Airota, uma mulher entristecida pela aceitação [...] (HFF, 2016, p. 349)

O clímax dessa relação matrimonial fadada ao fracasso é a aproximação de Nino Sarratore por meio de uma amizade recém-criada com Pietro. O amigo de infância de Lenu era também sua grande paixão e com ele, ela viveu uma relação extra-conjugal até que, após separar-se de Pietro, saiu de casa com a intenção de unir-se a Nino. Nessa oportunidade, Lenu experienciou uma outra fase como mulher adulta e mãe: aquela em que maternar não é sua única função. Isso trouxe a ela a possibilidade de se ver como escritora novamente, uma vez que se dedicou bastante a viagens de divulgação do seu segundo livro. Essa obra, publicada sem o apoio de Adele - que tomou as dores do filho traído e se colocou como forte opositora editorial de Greco -, resultou de um intenso trabalho estimulado pelo novo companheiro Nino.

A princípio, vale salientar que parte do encantamento que Sarratore despertava em Lenu estava associado à forma como ele a elogiava e enxergava enquanto importante escritora e intelectual. Ele atuou como um polo de legitimação e validação para Lenu. Ser reconhecida novamente, após o hiato na carreira literária provocado pelo casamento e maternidade, foi algo decisivo para Greco e criou, claro, um contraste com o marido, tendo

em vista que Pietro não a valorizava como profissional e, segundo a própria Lenu, já não a *via* mais. Esse contraste ganha um contorno erótico e afetivo.

O diálogo a seguir foi bastante importante para marcar como a questão intelectual e de produção literária foi fundamental para o desfecho da vida matrimonial de Lenu e Pietro:

[Nino] Depois se virou para Pietro e disse:

“Você deve deixar sua mulher ter mais tempo.”

“Ela tem o dia inteiro à disposição.”

“Não estou brincando. Se você não fizer isso, estará sendo culpado não só no plano humano, mas também no político.”

“E qual seria meu crime?”

“O desperdício de inteligência. Uma comunidade que acha natural sufocar com o cuidado dos filhos e da casa tantas energias intelectuais femininas é inimiga de si mesma e não se dá conta.”

Esperei em silêncio que Pietro respondesse. Meu marido reagiu com ironia:

“Elena pode cultivar sua inteligência quando e como quiser, o essencial é que não tire tempo de mim.”

“Se não tirar de você, vai tirar de quem?”

Pietro fechou a cara.

“Quando a tarefa que nos impomos tem a urgência da paixão, não há nada que possa nos impedir de levá-la a cabo.”

Me senti ferida, murmurei com um sorrisinho falso:

“Meu marido está dizendo que não tenho nenhum interesse autêntico.”

Silêncio. Nino perguntou:

“E é assim?”

Respondi de pronto que não sabia, que não sabia nada. Porém, enquanto falava constrangida, com raiva, me dei conta de que meus olhos se enchiam de lágrimas.

Baixei o olhar. (HFF, 2016, p. 357)

Aqui se percebe como o desempenho das funções intelectuais e profissionais de Lenu passa pela *autorização* de Pietro, que pode deixar - ou não - que a esposa trabalhe a partir de sua contribuição com as funções domésticas. Além disso, nota-se como o trabalho de cuidados que Lenu exercia era algo invisível para ele que, alheio ao que acontecia na própria casa, considerava que “Ela tem o dia inteiro à disposição” (HFF, 2016, p. 357) sem se importar em refletir sobre o fato simples de que esse tempo disponível inexistia quando se tem uma casa e duas filhas para cuidar sozinha; sem contar os conselhos do *Anjo do lar*, já que o fantasma desenhado por Woolf (2012) aconselha às mulheres que desempenhem as tarefas ditas femininas com graça e prazer, sem reclamações ou queixas, que podem ser vistas como

ingratidão ou desvio. Lembrando que a filósofa Federici (2019) apontou que não há nada de natural ou feminino no trabalho doméstico não remunerado e que, por isso, o patriarcado necessita de anos de “socialização e treinamento diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida” (Federici, 2019, p. 43).

Nesse ponto da narrativa, Pietro demonstrou não valorizar e não se importar com a rotina da esposa - algo que fazia parte de sua índole: desmerecer aquilo produzido por ela. Talvez isso esteja relacionado ao machismo que Woolf (2014) aponta no ensaio *Um teto todo seu*, quando diz:

Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem, com frequência, dos que foram estabelecidos pelo outro sexo; isso decerto acontece. E, no entanto, são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. (WOOLF, 2014, p. 106-107)

A crença de que os interesses de uma mulher, bem como suas produções intelectuais e artísticas são de menor valor, fornece embasamento para que textos e obras de autoria feminina não tenham tanto espaço no mercado quanto o trabalho dos homens. Pietro conseguia reconhecer o valor profissional de Nino, por exemplo, mas não de Lenu. Elena Ferrante, em *Frantumaglia* (2016), afirma:

Embora exista há tempos uma robusta tradição literária feminina de qualidade, os livros escritos por mulheres têm dificuldade para se impor. Ou melhor, são recebidos pela crítica de acordo com os próprios méritos apenas no âmbito dos livros de mulheres e para mulheres, como textos que não são comparáveis à potente, milenar tradição masculina. A grande literatura, para a maioria — às vezes para as próprias mulheres —, continua sendo, no sentimento comum, aquela feita pelos homens. Com exceção de umas poucas mentes refinadas, os homens não leem livros de mulheres, como se aquelas leituras diminuíssem sua potência viril. Mas é um discurso que diz respeito à produção feminina em todos os campos. Homens cultos, de visão ampla, tratam o pensamento feminino com educada ironia, como um subproduto bom apenas como passatempo entre mulheres. (FR, 2016, p. 339-340)

Portanto, quando Airota, ainda no diálogo sob análise, complementa sua fala dizendo que a esposa não escreve por falta de paixão ou de disciplina, percebe-se como ele a vê a partir do signo da incompetência - como se lhe faltasse empenho. Esse momento é importante para evidenciar como a relação matrimonial de Lenu tinha pilares machistas e problemáticos. A aproximação de Nino, portanto, apenas descortinou algo que já estava ali há anos e agravou os sentimentos de Elena em relação a isso.

3.5 Mãe de Dede, Elsa e Imma

A maternidade só ficou mais leve quando Lenu retomou sua vida individual - como escritora e como mulher - e dividiu os cuidados das meninas com uma rede de apoio, composta, a princípio, pelos sogros, Guido e Adele, e posteriormente por sua amiga Lila e Enzo, o companheiro dela. A narradora, ao esgotar sua relação com o marido Pietro, saiu de casa para viver um romance com Sarratore. Essa escolha foi crescendo em sua cabeça não só devido a sua relação com Nino, que trouxe o arrebatamento amoroso para sua vida, mas também a partir dos desgastes do matrimônio e do claustro da vida doméstica. Quando Lenu opta por sair de casa, há uma ruptura: ela abandona também a rotina de mãe-esposa à qual esteve reduzida por anos a partir do casamento e do nascimento de Dede, sua primogênita, e posteriormente o de Elsa.

Primeiramente, cabe a análise de que Lenu identificou seu desejo de ser mãe pela primeira vez antes mesmo de se casar, quando pegou Mirko, o filho de Silvia e Nino, nos braços. Na verdade, foi, nesse momento, que a personagem teve consciência de uma vontade que, desde a infância, vivia adormecida dentro dela - como está em muitas mulheres. Compreendemos que estamos diante de um ponto nevrálgico a que não temos a pretensão de diluir. O desejo de ser mãe não pode ser, no século XXI, desassociado da construção ideológica do que chamamos maternidade compulsória, conceito sociológico que se refere à pressão social e cultural sobre as mulheres para que se tornem mães, independentemente de seus desejos ou circunstâncias de ordem pessoal ou individual - conforme já discutido. Por outro lado, o desejo de ser mãe, como todos os desejos, arranca sua legitimidade do que nos é insondável.

Beauvoir (1970) afirmou que, com a evolução econômica, a condição feminina sofreu intensas modificações e a mulher deixou de estar “confinada” a uma função literalmente restrita à reprodução e pôde, em alguma medida, se emancipar. Nas palavras da autora, a

função reprodutora feminina “perdeu em grande parte seu caráter de servidão natural, apresentando-se como um encargo voluntariamente assumido” (Beauvoir, 1970, p. 165). Assim, para manutenção das mulheres no lugar de subjugação ao ambiente doméstico, o discurso patriarcal convergiu no sentido de construir ideologicamente a maternidade como um destino *normal* de toda a mulher - sendo almejado desde a infância. A exemplo disso, como abordado, meninas recebem bonecas como presentes e são ensinadas a idealizar a criação de futuros filhos - como aconteceu com Lila e Lenu, que, quando crianças, construíram a amizade a partir da brincadeira com bonecas (Nu e Tina). Como já discutido, as *bonecas* são ferramenta simbólica importante e recorrente na obra ferrantiana e aqui podem ser analisadas sob a ótica da construção da feminilidade e da maternidade compulsória. Diante desse caminho que começa a ser traçado já na infância, não há estranheza quando uma mulher se torna mãe, mas o reconhecimento de que ela seguiu o caminho *natural* das coisas.

Na cena em que Lenu pegou Mirko no colo a fim de ajudar Silvia (jovem estudante, militante e amiga de Mariarosa) nos cuidados com o filho, a narradora sentiu-se invadida por um sentimento de prazer e de vontade de tê-lo nos braços: “Queria o menino de volta, esperava que tornasse a chorar, que Silvia me pedisse ajuda. O que está acontecendo comigo? Desejo ter filhos? Quero ser mãe, quero amamentar e ninar? Casamento e ainda por cima gravidez? E se minha mãe saltar de minha barriga justo agora, que acreditei estar segura” (HFF, 2016, p. 67)? Essas perguntas mostram como a ideia do cuidado com crianças é indissociável da figura materna, ou seja, querer carregar um bebê é lido como querer ser mãe. Por isso, essa situação despertou nela tantas dúvidas. Além disso, é relevante pensar na associação que Lenu faz, com bastante frequência, entre *ser mãe* e *se tornar a sua mãe*. Fica claro, então, como o exercício da maternagem, para ela, era associado à repetição da experiência de Immacolata - sua referência, ainda que daquilo que, nesse momento, não deseja para si.

Ainda nesta cena em que Lenu acalma o bebê, Silvia produziu uma fala que marca mais evidentemente ainda o teor compulsório da maternidade. Lenu conta que “Silvia me agradeceu sem gratidão, um obrigada ao qual acrescentou uma fria lista de meus méritos: você é inteligente, sabe tudo, sabe se fazer respeitar, é uma mãe de verdade, sorte de seus futuros filhos” (HFF, 2016, p. 75). Não houve previamente uma conversa em que Greco verbalizou um desejo individual por ser mãe, contudo, por ser mulher e por estar noiva, é lida como uma futura mãe. Assim, compreende-se que esse desejo de ser mãe não parte de uma questão individual da personagem, mas sociocultural.

Ainda para compreender melhor as experiências maternas de Lenu, vale avaliar as circunstâncias em que a personagem se tornou mãe. A começar pela primogênita, Adele: nos dias que antecederam seu casamento, Lenu manifestou vontade de adiar a maternidade a fim de priorizar sua carreira como escritora. Nesta ocasião, como já discutido, foi instaurado um conflito com o noivo, que não aceitou que sua futura esposa abdicasse de suas funções como tal. O dia do casamento foi tenso e a reconciliação ocorreu na lua de mel, ocasião em que a primeira filha do casal foi concebida. Essa gravidez, portanto, foi a forma de Lenu ceder à vontade do marido. A vida doméstica da escritora já começou, portanto, com as funções de mãe e esposa se sobrepondo não somente ao trabalho fora de casa, mas também à individualidade dela. Assim, anos mais tarde, Lenu, entediada em sua relação matrimonial morna, se deixava seduzir por diversos homens. Isso já foi aqui analisado como uma ferramenta de resgate da mulher, que havia sido esvaziada pela esposa e pela mãe. Em um momento específico em que ela se envolveu com um homem, voltou para casa tomada pela culpa e, nesta ocasião, engravidou novamente; foi a concepção de Elsa, a filha do meio.

As circunstâncias das primeiras gestações de Lenu são importantes para entender que nenhuma delas resulta de uma vontade genuína de engravidar. Em ambos os casos, a gravidez é consequência de uma mitigação de seus anseios em nome de expectativas alheias a sua vontade. Isto é, foi uma forma de cumprir o casamento, de desempenhar seu papel de *boa esposa* e estabelecer as pazes com o marido. Vale mencionar, ainda, que interromper a gravidez nunca foi uma real opção para Lenu, mesmo que o aborto tenha sido mencionado pela sogra Adele:

Sobre aborto, com Pietro, nem ousei falar — estava muito feliz que eu lhe desse outro filho —, e de resto eu também tinha medo de tentar aquela via, só a palavra me dava dor de estômago. Quem mencionou o aborto foi Adele, por telefone, mas logo saí pela tangente com frases do tipo: Dede precisa de companhia, crescer sozinho é ruim, é melhor dar um irmãozinho ou irmãzinha a ela.

“E o livro?”

“Estou num bom ponto”, menti. (HFF, 2016, p. 253)

As primeiras filhas de Lenu foram concebidas nesse contexto e o diálogo com Adele evidencia o tom que a experiência de maternidade dela terá nos primeiros anos: ser mãe lhe ocupará o dia inteiro e ser escritora ou mulher são funções que não terão espaço. Essa realidade sufocou Lenu e construiu diversas desconexões (conforme será discutido) entre ela

e as meninas, Dede e Elsa, uma vez que a relação estabelecida, o excesso de trabalho afetivo e a falta de espaço para exercer funções que lhe davam prazer tornaram-se insuportáveis.

Em casa, Greco passou a assumir um lugar coadjuvante em relação a Pietro, que continuou sua vida acadêmica tornando-se professor universitário. Lenu, então, foi se sentindo invisível e concebendo como um desperdício ter estudado tanto para se tornar apenas mãe: “achava insuportável o isolamento em que eu vivia, que desejava voltar a uma vida ativa, que não tinha penado desde a infância para acabar encarcerada no papel de esposa e de mãe” (HFF, 2016, p. 246). Como ela não se satisfaz plenamente nessa função, busca corrigir a infelicidade de sua vida doméstica envolvendo-se com outro homem (Nino Sarratore).

No processo de sair de casa, foi preciso o suporte da família Airola no cuidado das crianças, pois, para além das questões da separação, Lenu lançou um segundo livro e incursionou em diversas viagens com o intuito de promovê-lo. É identificável nesse ponto dois aspectos importantes da maternagem de Greco: a ausência de Pietro enquanto responsável pelas filhas e a possibilidade de resgate de outras tarefas como sendo uma fonte de felicidade. Pietro, enquanto pai, terceirizou os cuidados das filhas a outra mulher: sua mãe Adele. As meninas viveram com os avós em Gênova por um tempo, sendo visitadas pela mãe frequentemente. Lenu, neste momento, não abdicou de fazer suas viagens - seja aquelas que realizou para lançamento e divulgação do livro ou as que fez para encontrar Nino. Tal escolha, contudo, não deixa de ser marcada pelo sentimento de culpa: “Parti no dia seguinte para a França, carregada dos sentimentos de culpa pelo choro das meninas e de livros para estudar na viagem” (HMP, 2017, p. 46).

Nessa experiência de distanciamento da maternagem enquanto função única, Lenu viu-se mais realizada: a questão para ela não era a necessidade de deixar de ser mãe, mas de deixar de sê-lo em caráter exclusivo. Com a retomada do trabalho, das viagens e do amor, Lenu pôde realizar-se: “Naquele momento eu tinha tudo. À margem tinham ficado apenas Dede e Elsa” (HMP, 2017, p. 61). A felicidade plena, contudo, foi ofuscada pelos conflitos oriundos das dificuldades de conciliação entre a maternidade, a carreira profissional como escritora e o romance com Nino. Diferente de Pietro, abrir mão da parentalidade diária não era uma opção para Lenu - tampouco uma vontade - e, devido ao rompimento com o marido, começou a sentir os sogros mais hostis no intuito de assumirem as meninas em definitivo. Em uma ocasião, por exemplo, Adele deixa claro que ela precisará abrir mão de certas coisas: “Pense nisso. Uma mulher separada, com duas filhas e as ambições que você tem, precisa

acertar os ponteiros com a realidade e estabelecer o que é renunciável e o que não é.’ Tudo naquela última frase me aborreceu” (HMP, 2017, p. 58).

Além disso, os problemas com os sogros e as dificuldades de assumir a jornada tripla - que contempla o trabalho afetivo e o acadêmico - apenas acentuavam o sentimento de culpa experienciado pela narradora:

Deixava-as com grande esforço. Sentia em mim seu olhar acusador, e sofria. No entanto, já no trem, enquanto estudava, enquanto me preparava para algum debate público, enquanto antecipava com a imaginação o encontro com Nino, gozava a alegria desabrida que começava a borbulhar por dentro. Logo descobri que estava me habituando a ser simultaneamente feliz e infeliz, como se esse fosse o novo e inevitável estatuto de minha vida. Quando voltava a Gênova me sentia culpada — Dede e Elsa já estavam à vontade, tinham escola, colegas de brincadeiras, tudo o que pediam, independentemente de mim —, mas tão logo eu partia de novo a culpa se tornava um estorvo irritante e se atenuava. Obviamente eu notava isso, e aquela oscilação fazia com que me sentisse mesquinha. Era humilhante ter de admitir que uma discreta notoriedade e o amor por Nino conseguissem obscurecer Dede e Elsa. Mas era assim. O eco da frase de Lila: *pense no mal que você está fazendo a suas filhas* tornou-se justamente naquele período uma espécie de epígrafe permanente que introduzia a infelicidade. (HMP, 2017, p. 67)

Nesse momento, Lenu se aproximou da protagonista de outro livro da autora Elena Ferrante: *A filha perdida* (2006). Na narrativa, Leda, era uma professora universitária, que tirou férias sozinha numa praia no sul da Itália. Nessa oportunidade, ela refletiu sobre sua vida, especialmente sobre suas escolhas como mãe, enquanto via uma jovem família napolitana que despertou nela memórias dolorosas. Quando mais jovem, Leda deixou as filhas sob os cuidados do pai e partiu para se dedicar à carreira acadêmica e redescobrir sua própria identidade. Esse ato, lido como abandono, é central na narrativa, assim como os sentimentos que, mesmo após muitos anos, marcam a personagem: Leda sentia-se feliz e conseqüentemente culpada por estar feliz. Como já discutido, a obra de Elena Ferrante é permeada por discussões críticas acerca das experiências de maternidade. Em *A filha perdida* (2006), pode-se dizer que a abordagem temática foi bastante crua ao trazer uma protagonista que sentia-se aliviada por abdicar da maternagem, entendida como um peso. A história de Leda é carregada de tabus e tensões, sobretudo quando se analisa que o ser mãe é algo tratado como sagrado. Diante disso, a personagem de Ferrante é marcada pela culpa, pois como pode uma mãe gostar de ficar longe das filhas? A narrativa trata justamente disso: do conflito

interno de Leda e da sua incapacidade de lidar plenamente com os sentimentos de inadequação e culpa que acompanham a maternidade.

No caso de Lenu, o distanciamento das filhas não é uma opção almejada, assim como o cuidado delas em dedicação exclusiva não é algo compatível com sua felicidade. A personagem busca um meio termo - o que pode ser bem complicado tendo em vista a sociedade patriarcal em que se insere. Como a responsabilidade dos cuidados das filhas não é partilhada com o pai delas, Lenu precisa assumi-la em sua totalidade, contando apenas com a rede de apoio que constrói.

Lenu, então, nesse momento da vida, mudou-se para Nápoles para viver como amante de Nino - que, descumprindo um combinado do casal, não se separou da esposa para ficar com Elena. Ela encontrou, nesse estágio da vida, adaptações e um manejo de tempo satisfatório de modo que conseguia conciliar, de certa forma, a maternidade com o trabalho de escrita. Como estava próxima da amiga Lila, esta se tornou seu apoio nos cuidados com Dede e Elsa e foi também Lila quem chamou a atenção para o desejo de Lenu de tornar-se mãe de um filho de Nino:

Lila golpeara com precisão em um ponto meu que eu mantinha bem secreto e que tinha a ver com a urgência de maternidade percebida pela primeira vez uns doze anos antes, quando peguei nos braços o pequeno Mirko na casa de Mariarosa. Tinha sido um impulso completamente irracional, uma espécie de comando do amor, que na época me subjugara. Já então eu havia intuído que não se tratava de uma mera vontade de ter filho, eu queria um filho determinado, um filho como Mirko, um filho de Nino. De fato aquela ânsia não tinha sido aplacada por Pietro e pelo nascimento de Dede e Elsa. Ao contrário, recentemente ressurgira sempre que eu via o menino de Silvia e sobretudo quando Nino me dissera que Eleonora estava grávida. Agora me remexia por dentro com frequência cada vez maior, e Lila, com seu habitual olhar afiado, o havia enxergado. (HMP, 2017, p. 120-121)

Como a experiência de maternidade da narradora tomou outros contornos, poder-se-ia acreditar que a vontade de Lenu de tornar-se mãe novamente era algo espontâneo e genuíno. Mas, ainda aqui, na terceira gravidez da protagonista, pode-se ler a vontade de Lenu como uma forma de atender ao “matrimônio”: ter um filho de Nino é gestar uma parte dele e criar um vínculo indissociável. Vale ressaltar que Sarratore não se separou da esposa utilizando como justificativa, também, o fato de ela estar grávida de mais um filho dele. Engravidar é, portanto, para Lenu, nesse momento, uma forma de se tornar legitimamente mulher de Nino.

Assim como nas primeiras gestações, a gravidez daquela que viria a se chamar Immacolata Sarratore, se passou de modo tranquilo tendo em vista que Lenu, em termos gerais, não foi uma mulher muito afetada pelas dificuldades físicas da gravidez. As experiências que teve foram relativamente tranquilas sob esse aspecto - algo comum nas três gestações. Além disso, o que se pode analisar nas três experiências é o fato de convergirem não para um desejo individual ou genuíno, mas como formas que a protagonista encontrou de cumprir com seu papel de mulher.

3.6 O suposto *instinto materno* e as (des)conexões com as filhas:

A sacralidade da maternidade enquanto dom divino e natural das mulheres é fundamento para o silenciamento delas no que diz respeito a reconhecer os percalços da maternagem. Uma boa mãe, portanto, é aquela que exerce suas obrigações sem que estas representem um peso ou sejam fonte de alguma insatisfação uma vez que constituem um privilégio de Deus ao sexo feminino. Além disso, o desempenho das funções maternas é feito - segundo a lógica tradicional - ora sem muito esforço, ora a partir de um esforço louvável e orgulhoso tendo em vista que o instinto das mães as levam a exercer o trabalho afetivo também para atender a uma necessidade sua enquanto mulher (Badinter, 1985).

Badinter (1985) apresenta uma crítica contundente ao conceito amplamente aceito de *instinto materno*. Sua argumentação foi construída no sentido de mostrar que a relação mãe e filho atual resulta de questões de ordem social, cultural e histórica - não de fatos biológicos como se quer que acreditemos.

Era preciso lembrar também a definição, ainda mais carregada de pressupostos ideológicos, do Larousse do século XX (edição de 1971), que descreve o instinto materno como "uma tendência primordial que cria em toda mulher normal um desejo de maternidade e que uma vez satisfeito esse desejo, incita a mulher a zelar pela proteção física e moral dos filhos", pois acredito que uma mulher pode ser "normal" sem ser mãe, e que toda mãe não tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho. (BADINTER, 1985, p.10)

O problema maior de se crer em instinto é que são criadas diversas expectativas em torno da temática da maternidade. Uma delas é acerca do amor materno. Crê-se que, como natural, ele surge antes mesmo do nascimento do bebê e todas as narrativas que o trazem à

tona o descrevem como indizível, arrebatador. Assim, espera-se que mães, ao se depararem com a existência (ou até mesmo a ideia) de um filho, sintam automaticamente esse sentimento revolucionário e inigualável. Sobre isso, Badinter (1985):

O amor materno foi por tanto tempo concebido em termos de instinto que acreditamos facilmente que tal comportamento seja parte da natureza da mulher, seja qual for o tempo ou o meio que a cercam. Aos nossos olhos, toda mulher, ao se tornar mãe, encontra em si mesma todas as respostas à sua nova condição. Como se uma atividade pré-formada, automática e necessária esperasse apenas a ocasião de se exercer. Sendo a procriação natural, imaginamos que ao fenômeno biológico e fisiológico da gravidez deve corresponder determinada atitude maternal. (BADINTER, 1985, p. 19)

A conexão automática entre mãe e filho torna-se, então, a regra que baliza as expectativas criadas pelas futuras mães enquanto gestantes. A fim de corroborar esse discurso de amor pleno e incomparável, há o que Susan Maushart (2006) chamou de “máscara da maternidade”:

O que estou chamando de “Máscara da Maternidade” é, na verdade, uma montagem de rostos, em geral corajosos, serenos e sábios, que usamos para disfarçar o caos e a complexidade da experiência vivida. Como todas as máscaras sociais, é um meio de valor incalculável para organizar e domesticar os aspectos mais predatórios das realidades que enfrentamos. (MAUSHART, 2006, p. 27)

São criadas, portanto, diversas expectativas do que se identifica como vivência materna sobrepostas ao silêncio que permeia as narrativas acerca da realidade, uma vez que mulheres mães não são socialmente autorizadas a falar abertamente acerca das mazelas dos trabalhos de cuidado. A isso, a autora chamou especificamente de “máscara do silêncio”, apontando como esta pode ser uma das mais violentas para a formação de mulheres. Como as mães não falam abertamente e verdadeiramente sobre a experiência de maternar, o resultado é a solidão de lidar com as dores de ser uma mãe ruim. Maushart (2006) complementa dizendo que “a Máscara da Maternidade mantém as mulheres em silêncio a respeito do que sentem, e desconfiadas do que sabem. Separa a mãe da filha, uma irmã da outra, as amigas” (Maushart, 2006, p. 27).

Quando Adele Airota, a primeira filha, nasceu, Lenu não construiu a relação que esperava com ela. Mesmo casada com Pietro (o pai de Dede), a narradora ficou como única responsável pelos cuidados da menina. Essa solidão, associada à exaustão causada pelas

demandas de cuidado de um recém-nascido, bem como ao puerpério, marcaram seus primeiros meses como mãe. Além disso, a bebê apresentou, nos primeiros dias, dificuldades para mamar e, em seguida, certa irregularidade no sono. A junção de tantas questões resultava em desorientação, desespero, sentimentos violentos de culpa e incapacidade, fonte de muito sofrimento:

Em seu primeiro ano de vida a pequena nunca pregou olho, seu corpinho miúdo se retorcia e estremeia por horas com uma energia e uma resistência insuspeitadas. Só se acalmava quando eu passeava com ela pela casa, apertada em meus braços, falando em seu ouvido: agora a criaturinha maravilhosa da mamãe vai ficar boazinha, agora vai ficar calada, agora descansa, agora dorme. Mas a criaturinha maravilhosa não queria dormir, parecia temer o sono que nem o pai. O que era? Dor de barriga, fome, medo do abandono porque eu não a amamentara, mau-olhado, um demônio que lhe entrara no corpo? E o que é que eu tinha? Que veneno tinha entrado em meu leite? E a perna? Era uma impressão ou estava voltando a doer? Culpa de minha mãe? Queria me punir porque durante toda a vida eu tentara não me parecer com ela? Ou havia mais coisas? (HFF, 2016, p. 232-233)

Tais fatores agiram como dificultadores da criação de vínculo nesse primeiro momento e, ainda que inconscientemente, Elena associou a filha ao inferno: “De dia, quando Adele dormia placidamente — no início, tinha começado a chamá-la de *Ade*, sem me dar conta do inferno concentrado naquelas duas sílabas [...]” (HFF, 2016, p. 235-236). Hades, ou *Ade* em italiano, é o deus grego do submundo e dos mortos, uma das divindades mais poderosas da mitologia grega. Ele é um dos filhos dos titãs Cronos e Reia, portanto irmão de Zeus, Poseidon, Hera, Héstia e Deméter. Quando Ade e os irmãos dividiram o universo, Zeus ficou com o céu, Poseidon com o mar, e ele recebeu o submundo, tornando-se seu governante.

Vale comentar que, mesmo vivendo o inferno com a filha, Lenu optou por performar a “máscara do silêncio” (Maushart, 2006). Quando a amiga Lila ou familiares pediam notícias, ainda que em situação de pleno desespero, Lenu, talvez por não querer admitir aquilo que considerava um fracasso, respondia que estava tudo excelente:

Depois dizia a mim mesma: como sou estúpida, de que me serviu estudar — e fazia de conta que tudo estava sob controle. Para minha irmã Elisa, que me ligava frequentemente, eu dizia que ser mãe era lindo. Para Carmen Peluso, que me falava de seu casamento com o frentista do estradão, eu respondia: ah, que bela notícia,

desejo-lhe muitas felicidades, mande lembranças a Pasquale, como ele está. Com minha mãe, que raramente telefonava, fingi estar radiante [...] (HFF, 2016, p. 235)

Esse silêncio diante das dores e dificuldades de uma mãe nos primeiros meses de nascimento dos filhos corrobora a solidão e a culpa que marcam a experiência coletiva da maternidade. Quando deu a luz à Elsa, sua segunda filha, a experiência dos primeiros momentos foi distinta:

Não tinha dúvida de que Elsa me submeteria a um ano não menos terrível do que aquele vivido com Dede. No entanto, talvez porque tivesse mais prática com recém-nascidos, talvez porque estivesse resignada a ser uma mãe ruim e abandonara a ânsia de perfeição, a menina grudou em meu peito sem problemas, entregando-se a longas mamadas e sonos intermináveis. Consequentemente também dormi bastante naqueles primeiros dias em casa, e para minha surpresa Pietro tratou de manter o apartamento limpo, fez as compras, cozinhou, deu banho em Elsa e brincou com Dede, que estava atordoada com o surgimento da irmãzinha e a partida da avó. A dor na perna cessou de repente. E no fim das contas eu estava tranquila [...] (HFF, 2016, p. 265)

Diferente da irmã, Elsa foi um bebê tranquilo: “Elsa confirmou ser uma criaturinha tranquilíssima — tomava longos banhos serenos, mamava, dormia, ria até durante o sono [...]” (HFF, 2016, p. 270). Isso permitiu que Lenu vivesse os primeiros meses da maternidade de outra forma, mas não que sentisse uma conexão imediata com a criança conforme se espera tendo em vista uma visão mais limitada e tradicional da relação mãe e filha. Como Lenu estava carregada pela culpa, decidiu voltar seu olhar e seus anseios para o ambiente doméstico e vivê-lo sem sentir pesar.

A diferença nas experiências pode ser analisada à luz de Maushart (2006) que discute o despreparo das mulheres - resultante das “máscaras da maternidade” - quando têm o primeiro filho. As penas de ser “mãe de primeira viagem” descortinam a problemática que envolve o silenciamento de mães em torno das dificuldades do trabalho de maternagem. Não discutir amplamente acerca das questões reais que permeiam a vida das mães resulta em mulheres sobrecarregadas, frustradas e solitárias desempenhando tarefas que jamais souberam que existiam, portanto, para as quais não estavam minimamente preparadas.

Independente, porém, das diferentes personalidades das crianças e experiências nos primeiros meses de vida de Dede e Elsa; quando mais velhas, as meninas vivenciaram uma desconexão com a figura materna. Lenu e as filhas se desconstruíram - o que pode ser uma

repetição da história de Lenu com a própria mãe ao longo de boa parte da vida. Nesse aspecto, Lenu se aproxima novamente de Leda, personagem de *A filha perdida* (2016). A professora não se via ligada emocionalmente às filhas o quanto se espera de uma mãe - considerando os modelos idealizados e consagrados pelo patriarcado. Lenu tentou com Dede, mas, quanto mais a menina crescia, mais distante era a relação entre as duas.

No lugar de reconhecer como uma possibilidade real em uma relação que se constrói entre mãe e filha, Lenu sentiu culpa: associou a distância de Dede às suas viagens e seu trabalho. Ou seja, não era uma boa mãe, por isso a filha não gostava dela. Com Elsa, as coisas não eram muito diferentes. Por ter uma personalidade distinta da irmã Adele, a menina era menos combativa ao repelir a mãe. Porém, isso não fazia com que um laço de proximidade entre elas fosse construído.

Somente com Imma, a terceira filha, que Lenu experienciava uma relação diferente. A caçula, diferente das irmãs mais velhas, era filha de Nino Sarratore, grande amor de Greco.

Era 22 de janeiro de 1981, o dia do meu terceiro parto. Não tinha uma memória particularmente dolorosa das duas primeiras experiências, mas aquela foi sem dúvida a menos difícil, tanto que a senti como uma libertação feliz. A obstetra elogiou meu autocontrole, estava contente por eu não lhe dar problemas. Se todas fossem assim, me disse: você foi feita para botar filhos no mundo. (HMP, 2017, p. 187)

A gravidez da terceira criança foi tranquila à medida em que uma gestação pode ser, tal qual nas duas primeiras experiências. E, quando Immacolata era bebê, Elena já havia conseguido fortalecer sua rede de apoio (composta por Lila e Enzo). Isso significa que conseguia conciliar melhor a maternidade às outras esferas da vida, não sendo necessário que ela se anulasse por completo como ocorreu quando as primeiras filhas nasceram - sobretudo na época de Dede. Isso deu mais espaço à narradora. Além disso, o nascimento da menina coincidiu ainda com um momento muito singular na vida de Lenu: o adoecimento e morte de sua mãe; o que favoreceu a proximidade com Imma, pois Lenu sentia necessidade dela.

Lila disse: deixe a menina comigo, vá você. Concordei, fiz que ia lhe passar Immacolata, mas com um gesto incerto, me sentia ligada a ela como se ainda a carregasse na barriga. De todo modo, eu agora não podia me separar dela, precisava lhe dar o peito, preparar seu banho. Mas também me sentia vinculada a minha mãe

como nunca me senti; e eu tremia, o que era aquele sangue, o que significava aquilo?
(HMP, 2017, p. 193)

O nome Immacolata - partilhado por avó e neta - marcou a relação entre as mulheres: uma era a *continuidade* da vida da outra. Lenu teve uma relação difícil com a mãe ao longo de toda vida. Seu maior medo, inclusive, era tornar-se Immacolata. Contudo, na iminência de perder a mãe devido a uma doença, Lenu se aproximou não só da sua linhagem, mas também de uma história que é sua. Ela deu à última filha o nome da mãe e, por meio da menina Imma, pôde evidenciar como as impressões de uma mãe ficam marcadas na filha, na neta, bisneta etc. É importante analisar como as mulheres na narrativa partem de um lugar que permanece nelas até o fim da vida: as experiências de maternidade são coletivas, então dores e alegrias são partilhadas e repetidas.

Os tempos após o nascimento de Imma foram definidos, por Lenu, como “dias intensos, com uma complicada somatória de vínculos antigos e novos. Todo meu corpo ainda estava em simbiose com o organismo minúsculo de Imma, não conseguia me afastar dela” (HMP, 2017, p. 200). Viver o puerpério no momento em que acompanhou os últimos dias de vida de sua mãe foi a oportunidade de Lenu de se conectar com a filha e, assim, se reconectar com a mãe.

4 LILA

4.1 Lila: o casamento da *amiga genial*

Como apresentado nos capítulos anteriores, a tetralogia ferrantiana é uma obra que narra a formação de duas amigas, Lila e Lenu, que, inseridas no contexto da cidade de Nápoles em 1960, se deparam com uma sorte de dificuldades e violências de gênero que as constituem enquanto indivíduos. Dentre estas, destacam-se a vivência no bairro marcada por violência doméstica, estupro, feminicídio e por uma definição muito tradicional dos papéis de gênero, em que as mulheres ora estão limitadas ao ambiente doméstico ora chegam ao mercado de trabalho em empregos menores - sem abandonar ou dividir as funções de cuidado, acumulando, portanto, a tripla jornada. As mulheres da narrativa - para além das protagonistas - são abafadas pelo serviço doméstico e pelo trabalho afetivo. Além da opressão de uma realidade pobre de exploração, elas eram constantemente submetidas a castigos físicos e humilhações. Isso foi abordado por Federici (2019):

[...] quanto mais pancadas o homem leva no trabalho, mais bem treinada deve estar sua esposa para absorvê-las e mais autorizado estará o homem a recuperar seu ego à custa da mulher. Bate-se na esposa e joga-se a raiva sobre ela quando se está frustrado ou exausto em decorrência do trabalho, ou quando se é derrotado em uma luta (embora trabalhar em uma fábrica já seja uma derrota). Quanto mais o homem serve e recebe ordens, mais ele manda. (FEDERICI, 2019, p. 45)

Nesse contexto, Lila e Lenu crescem não só reproduzindo essas práticas sociais, mas também contestando esses espaços. No que tange à Lila, temos, em *A amiga genial* (2015), a descrição de uma menina extremamente inteligente e vivaz. Sob o olhar da amiga Lenu, Lila é descrita como aquela que está à frente das demais crianças tendo em vista sua esperteza e inteligência. Essa perspicácia, porém, foi abafada pela proibição dos estudos uma vez que seu pai, o sapateiro Cerullo, um homem de origem humilde e com pouco acesso à informação, a impediu de continuar a frequentar a escola.

Com essa atitude, o pai tolheu Lila da possibilidade de ascender por meio da educação - algo que Lenu pôde fazer. Assim, toda a notória inteligência da menina - considerada *genial* pela amiga e narradora - foi direcionada a garantir a própria sobrevivência e Lila precisou de subterfúgios para lidar com as tantas dificuldades pelas quais passou ao longo de sua jornada. Fora da escola, Lila se viu condicionada ao trabalho na sapataria do pai, o que demonstra

mais uma questão de classe do que de gênero, uma vez que seu irmão, Rino Cerullo, também desempenhava o mesmo trabalho. A diferença se fez notar quando Lila precisou se casar com o Stéfano Carracci de modo a cumprir uma ordem do pai e atender às necessidades econômicas da família. Lila desempenhou, nesse momento, seu papel como mulher - o de esposa. Isso foi o início de uma série de manifestações daquilo que se entende como “ser mulher” naquele contexto. O casamento de Lila partiu de um arranjo que beneficiava toda a família Cerullo, sendo, portanto, um negócio irrecusável.

A partir desse momento, Lila passou da tutela do pai para a do marido que, violentamente - como era praxe no bairro - demarcava sua autoridade sobre ela. A exemplo disso, Lila levou sua primeira surra já na lua de mel - momento em que foi, ainda, estuprada e, ao voltar para casa, essa violência foi encarada com naturalidade por todos, que, portanto, autorizam e legitimam esse comportamento: Stéfano precisava “domesticar” a esposa.

Em seguida, o marido apontou como uma falha - ou maldição - de Lila o fato de não conseguir engravidar. Lê-se:

Já viu que ela não consegue engravidar? Os meses passam e não acontece nada. Os parentes, os amigos, os clientes me perguntam com um risinho na cara: temos novidades? E eu tenho de responder: que novidades?, fazendo de conta que não estou entendendo. Porque se eu entendesse deveria responder. E o que eu posso responder? Há coisas que você sabe, mas não se pode dizer. Ela, com a força que tem, mata os filhos lá dentro, Lenu, [...]. (HNS, 2016. p. 82)

4.2 A não gravidez de Lila: a negação *monstruosa* do seu papel social

A suposta “maldade” de Lila reside no fato de que ela é uma mulher que não se encaixa completamente nas expectativas de subserviência e servidão que foram criadas para ela. A maternidade - ou um suposto controle dela - era o poder que Lila tinha e atuava como uma forma de revide às tantas violências que ela sofreu para se encaixar no padrão de mulher que se esperava dela. Lila se recusava a ser mãe de um filho do marido, o que a tornava ainda mais *perigosa*: “Para corroborar sua versão, acrescentou que a própria Pinuccia lhe contara como a cunhada tinha a capacidade de não engravidar e, caso engravidasse, deixava o menino se perder, recusando *os dons do Senhor*” (HNS, 2016, p. 138, grifo nosso). Sobre isso, em *Frantumaglia* (2016), Ferrante apontou que

A vida cotidiana das mulheres é exposta a todo tipo de abuso. No entanto, a convicção difusa é que a vida conflituosa, e violenta das mulheres, dentro dos ambientes domésticos e nas experiências de vida mais comuns, só pode ser expressa nos módulos que o mundo masculino define como femininos. Se você sai da invenção milenar deles, quer dizer que você não é mulher. (FR, 2016, p. 361).

Não desejar um filho do marido é lido socialmente como um desvio inaceitável. A socióloga Orna Donath, em *Mães arrependidas* (2017), afirmou que a sociedade não entende como possível não querer ser mãe de alguém e, mais do que isso, o arrependimento das mães só é aceito quando associado à ideia de arrepender-se de não ter sido mãe (Donath, 2017). Por isso, nesse momento da narrativa, Lila é vista como monstruosa.

Em seu artigo intitulado *O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstrosidade e humanidade* (2016), Juliana Ciambra Rahe Bertin analisa como os conceitos de monstrosidade se definem a partir da noção de que os monstros físicos, na modernidade, deram espaço aos monstros morais. Segundo a autora,

A monstrosidade que reside na forma de se comportar, e não no aspecto físico, pode ser verificada em narrativas cujos personagens, não tendo suas bases fincadas no sobrenatural, se aproximam de um contexto ordinário. Em vez de zumbis, lobisomens e vampiros, nos interessa a composição da monstrosidade de personagens mais próximos da “realidade”. (BERTIN, 2016, p. 38)

A personagem Lila se aproxima, por diversas características, da definição de monstrosidade proposta pela autora. Bertin (2016) define que a categoria do monstro, em moldes mais tradicionais da monstrosidade física, é analisada a partir dos critérios: espaço geográfico, impureza, ameaça, ambivalência afetiva, prazer, poder e liberdade (Bertin, 2016). Parte dos comportamentos de Lila, que a aproximam de traços de monstrosidade, podem ser lidos à luz da teoria feminista como aqueles divergentes das expectativas estabelecidas para o gênero feminino.

Primeiramente Bertin (2016) analisa que os monstros da modernidade são figuras que transitam entre os seres humanos, sendo parte deles: “Os monstros modernos, no entanto, já não se encontram do lado de fora da fronteira, desejando entrar. Eles habitam o mesmo espaço geográfico que os humanos, levando a uma horrível conclusão: os monstros não apenas se parecem conosco, eles estão entre nós” (Bertin, 2016, p. 48). O que a autora coloca

é que a definição do que é monstruoso parte daquilo lido social e culturalmente como inadmissível ou transgressor, ou seja, o monstro é o outro e se define por alteridade:

Por tudo o que ele representa, o monstro constitui o avesso de um modelo a ser seguido e, portanto, sujeito a uma manobra que delimita fronteiras, estabelecendo proibições para alguns comportamentos e valorizando outros. O monstro, como “[f]orma extrema de alteridade, [...] é sempre definido a partir de uma comunidade de não-monstros”. Ele é “[...] o outro, o estranho, o estrangeiro, o ‘inimigo natural’ pronto a encarnar o Mal e contaminar, com sua simples presença, a humanidade”. Essa sua condição de “diferença”, faz do monstro um alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras. (BERTIN, 2016, p. 51)

Comportamentos monstruosos, portanto, podem ser aqueles que ferem às regras sociais do que é autorizado (ou não) a uma mulher segundo os parâmetros da sociedade na qual ela se insere. Raffaella Cerullo, em sua complexidade, manifesta traços monstruosos que evocam um fascínio ambivalente em todos que a conhecem, gerando uma intersecção entre medo e desejo. Essa dinâmica é perceptível, por exemplo, na relação entre Lila e Lenu, que, desde o começo foi marcada pelo encantamento que a menina despertava na outra:

Na época já havia algo que me impedia de abandoná-la. Não a conhecia bem, nunca tínhamos trocado uma palavra, mesmo competindo continuamente entre nós, na classe e fora dela. Mas eu sentia confusamente que, se tivesse fugido com as outras meninas, lhe teria deixado algo de meu que ela nunca mais me devolveria. (AG, 2015, p. 26)

Lila, desde a infância, apresentava a ambivalência afetiva, que a marcou a vida inteira como monstruosa. Apesar de ser uma criança cujo comportamento era considerado “pior do que os meninos” (AG, 2015, p. 24), ela sempre teve um desempenho excepcional na escola e sua inteligência, ainda que não cultivada por meio dos estudos tendo em vista que foi proibida pelo pai, foi admirada e temida por todos os personagens com os quais interagiu. Há, na tetralogia, diversas passagens em que ela se destacou dos demais sendo o foco das atenções. Lenu sempre invejou a capacidade e eloquência de Lila e suas habilidades eram também objeto de admiração de Enzo, seu companheiro de vida, de Nino, seu amante, e até dos irmãos Marcello e Michele Solara que, fascinados pelo poder que Lila emanava a partir de sua postura, passaram a vida tentando conquistá-la. Essa admiração, contudo, era marcada pelo medo que sua figura suscitava: Lila era diferente das demais mulheres, era corajosa,

inventiva e se comportava de modo excepcional. Ainda na infância, há uma cena em que Lila deixou claro seu poder monstruoso: a coragem. Ela enfrentou os Solara - homens mais velhos e temidos por sua origem camorrista - em defesa da amiga Lenu. Na situação, as meninas estavam sendo importunadas pelos irmãos e, de dentro do carro, com Michele ao volante, Marcello puxou Lenu pelo braço, o que lhe arreventou a pulseira que havia ganhado da mãe:

Era alegre, cordial, tentou de novo pegar meu pulso como para estabelecer uma familiaridade que me acalmasse. Foi só um instante. Lila, a metade dele, o empurrou contra o carro e lhe meteu o trinchete sob a garganta.

Disse com calma, em dialeto:

“Se tocar nela mais uma vez, vai ver o que lhe acontece.”

Marcello se imobilizou, incrédulo. Michele logo saiu do carro dizendo em tom tranquilizador:

“Não é nada, Marcé, essa cadela não tem coragem.”

“Vem”, disse Lila, “vem que eu lhe mostro se não tenho coragem.”

Michele contornou o carro enquanto eu começava a chorar. De onde eu estava podia ver que a ponta do trinchete já tinha cortado a pele de Marcello, um talho de onde saía um filete de sangue. Tenho na memória a cena com clareza: ainda fazia muito calor, havia poucos passantes, Lila estava em cima de Marcello como se tivesse visto um inseto feio em seu rosto e quisesse espantá-lo. Ficou-me na cabeça a absoluta certeza de então: ela não teria hesitado em cortar-lhe a garganta. Michele também se deu conta disso.

“Tudo bem, valentona”, disse; e, sempre com a mesma calma, quase se divertindo, voltou para o carro. “Suba, Marcé, peça desculpas às senhoritas e vamos.”

Lila afastou lentamente da garganta de Marcello a ponta da lâmina. Ele lhe deu um sorriso tímido, o olhar desorientado.

“Um momento”, disse ele.

Ajoelhou-se na calçada, diante de mim, como se quisesse desculpar-se submetendo-se à forma extrema da humilhação. Apalpou debaixo do automóvel, recuperou o bracelete, o examinou e consertou apertando entre as unhas o elo de prata que se romperá. Devolveu-o olhando não para mim, mas para Lila. Foi a ela que disse: “me desculpe”. Depois subiu no automóvel e o carro partiu. (AG, 2015, p. 129-130)

Nesse momento, Lila deixou claro que, com ela, o comportamento deles deveria ser diferente. Quando Lila demarca força e poder equiparáveis aos irmãos Solara, ela rompe com o que se espera de uma mulher, o suposto “sexo frágil”, na Itália patriarcal. Assim, não

somente os Solara, mas os homens de um modo geral, diante dessa postura de Cerullo, viam nela uma figura a ser dominada, “domesticada”. Nas palavras de Bertin (2016), a ambivalência afetiva pode ser compreendida como uma mistura de medo e desejo:

Monstros provocam medo e terror, mas também admiração e reverência. Os monstros despertam uma ambivalência afetiva ou, nas palavras de Cohen, repulsão na atração. Segundo Beal, a experiência do horror em relação ao monstro é frequentemente descrita como uma combinação de medo e desejo [...] (BERTIN, 2016, p. 41)

A impureza, outra característica intrínseca ao conceito de monstro, se manifesta na repugnância que Lila provoca em alguns personagens, revelando um desdobramento do medo que sua figura suscita. A ameaça que ela representa se torna evidente na reação de Stéfano, que, na figura de marido, ao se sentir inseguro em sua masculinidade, reagiu de forma violenta, agredindo-a. Lila, além disso, exerce um poder subversivo, capaz de moldar sua realidade ao seguir suas próprias regras morais: ao deixar seu marido e optar por viver com um amante (Nino Sarratore), ela desafiou as convenções sociais que a cercam, reafirmando sua autonomia e capacidade de escolha. Eis, nessa circunstância, outro traço de sua monstruosidade: a liberdade. A personagem viveu, por um tempo, com Nino. Quando este foi embora, ela ficou certo tempo sozinha e depois passou a morar com Enzo Scanno - companheiro com o qual estabeleceu, por anos, o vínculo exclusivo da amizade.

A suposta liberdade de Lila está vinculada à possibilidade de escolha que ela conquista na idade adulta. Quando jovem, Cerullo precisou casar-se com Stéfano a fim de cumprir um desejo da família uma vez que essa união proporcionaria certa ascensão econômica. O casamento, nos moldes tradicionais, obedecia às regras do patriarcado: Lila tornou-se uma propriedade do Carracci. A insatisfação dessa relação foi marcada pela fuga da esposa. Ao sair de casa, a personagem conquistou seu direito de escolha e se tornou senhora de sua vida.

A subversão de Lila rompeu com diversas expectativas de gênero, no entanto, não foi suficiente para abalar uma estrutura machista tão bem engendrada quanto o patriarcado. A Lila mãe surgiu quando, ao desobedecer às regras do casamento, ela se envolveu com o personagem Nino Sarratore e, desse romance, acreditou ter gerado um filho. Anos mais tarde, a semelhança entre o filho Gennaro e o marido Stéfano desmentiu essa crença de que

ele poderia ser fruto do seu envolvimento com o amante, mas, nessa etapa da vida, esse parentesco era visto pela personagem como uma certeza.

Lila deixa claro que não engravidaria de Stéfano, porque seu corpo não permitiria. Essa crença foi partilhada pelo marido durante um certo tempo - o que ele entendeu como um indício de que ela era uma pessoa ruim, má. Esse suposto controle do corpo pode, ainda, ser entendido como um traço monstruoso. A gestação, Lila - alguns anos depois - descreveu mais como um processo de *invasão* do que de benção:

Quando tornou a falar, me contou sobre as duas vezes em que se deu conta de que esperava um bebê. Definiu ambas como uma experiência horrível [...] Mas, contente ou não, você vai ver, o corpo sofre, não aceita se deformar, sente muita dor. [...]. A vida de um outro, me disse, primeiro ele se gruda na barriga e, quando finalmente sai lá de dentro, logo a transforma numa prisioneira, lhe mete uma coleira, e você não é mais dona de si. [...] É como se você fabricasse para si seu próprio tormento, [...] (HFF, 2016, p. 226).

A forma como a personagem descreveu a experiência ilustra a proposta de Ferrante de problematizar o exercício materno a partir da visibilização de experiências muito plurais - o que inclui aquelas que são negativas e que, ao longo dos anos, foram ignoradas e silenciadas. Lila detestou as experiências de gravidez pelas quais passou, o que será discutido posteriormente, e Milkova (2021) analisa a forma como Ferrante descreve as experiências de maternidade não somente à luz dos conceitos da autora de *desmarginação* e *frantumaglia*, mas também com um olhar que desmistifica a narrativa da gravidez como algo divino e grandioso:

The corporeal demands on the maternal body approximate the language of both *frantumaglia* and *smarginatura*, rendering the female body liminal and porous, slippery and ambiguous. It is devoured by the patriarchal exigencies of procreation, and hence disgusting in its inability to withstand physical invasion and symbolic consumption by its offspring. Ferrante debunks the narrative of pregnancy and motherhood as “always good and grandiose” (Alfano 2015, 26). She turns inside out the mother’s body and shows it as cannibalized by the life form it creates. She refuses to give the maternal experience a morally and aesthetically gratifying register. By embracing the formless female body, Ferrante not only appropriates male discourses of female corporeality as seeping or disgusting but also constructs a new cultural vocabulary for representing the challenging aspects of pregnancy, parturition, and lactation. (MILKOVA, 2021, p. 45)

O que Lila diz no trecho “logo a transforma numa prisioneira, lhe mete uma coleira, e você não é mais dona de si” é também trabalhado por Donath (2017): “Sabemos que a maternidade pode ser por si só opressiva, já que reduz as possibilidades de movimento e o grau de independência da mulher” (Donath, 2017, p. 10). Sobre a experiência de gravidez de Lila, Silva (2022) afirmou:

Se a maternidade é ambivalente, a gravidez se mostra mais ainda, pois as linhas divisórias de onde começa a mulher e onde termina o filho se tornam mais difíceis de delimitar. Há o desejo ambíguo de expulsar e de reter o filho, que pode ser parte dela mesma ou um invasor. Há sintomas físicos que causam um estranhamento de seu próprio corpo ou uma sensação de se estar enterrada viva. Lila vivencia essas ambiguidades da gravidez, principalmente em seus aspectos mais antagônicos, como a sensação de irreversibilidade da experiência ou da inutilidade de reconhecimento de estar passando por uma “fase”. (SILVA, 2022, p. 52)

Lila saiu de casa - o que, para os parâmetros da época foi bastante significativo - para morar com Nino. Em seguida, contudo, viveu a maternidade sozinha com suas potencialidades limitadas pelos cuidados com o bebê ao passo que Nino manteve o foco nos estudos e negligenciou os cuidados com o filho se exilando do ambiente doméstico. Uma análise importante dessa fase da formação de Lila pode partir da interpretação da autora Silvia Federici (2019) que, muitas vezes, defende que o trabalho doméstico feminino não remunerado não resulta de uma predisposição feminina, mas de uma forma de exploração do patriarcado.

[...] não existe nada natural em ser dona de casa, tanto que são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamento diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que ela pode esperar da vida. [...] (FEDERICI, 2019, p. 43)

Nino, muito rapidamente, se entediou com a vida de casal e abdicou - com muita facilidade e até uma autorização social - do seu papel de pai. Ele teve a possibilidade de optar pelos estudos e pela carreira profissional, enquanto Lila precisou destinar suas energias à criação daquela criança cujo destino era de responsabilidade exclusiva dela. Isso mostra que a *liberdade* de Rafaella não era irrestrita.

4.3 Mãe solo: A relação de Lila com Gennaro

Quando se tornou a mãe de Gennaro, Lila construiu a expectativa de prover ao menino uma criação diferente da sua e possibilitar condições para o seu pleno desenvolvimento intelectual. Contudo, Silva (2022) analisou que:

As maternidades na Tetralogia são experienciadas de formas diversas. Ferrante demonstra com propriedade as linhas divisórias e as convergências entre as mães que, em sua maioria, vivenciam a ambiguidade da experiência. Se Lila, em dado momento, tenta ser uma “supermãe”, abastecendo seu filho com cuidados e conhecimentos, logo ela perceberá que todo o seu esforço seria em vão, pois uma mãe sozinha não é responsável pela inteireza de um ser livre. Não há enquanto mãe a possibilidade de criar indivíduos sublimes e perfeitos, como os projetos que Lila empreendeu em sua trajetória. Não havia também a possibilidade de reter o filho no abrigo eterno da barriga, participando para sempre de seu eu-compartilhado, protegido das influências externas. (SILVA, 2022, p. 49-50)

Lila deseja para o filho uma sorte de oportunidades, talvez como uma forma de corrigir as limitações às quais ela própria foi submetida desde à infância: Gennaro é a oportunidade que Lila encontrou de fazer algo grandioso e, mais do que isso, é a possibilidade que ela tinha de *ser* grandiosa. Nos primeiros anos do menino, após o abandono de Nino, Lila retornou ao casamento e, nessa época, destinou seus esforços e atenções ao aprendizado e desenvolvimento do primogênito já que dividia com Stéfano as tarefas de manutenção familiar: ele se dedicava a prover a casa, enquanto ela cuidava do âmbito doméstico com os trabalhos de cuidado. Cuidar do filho abriu, para Lila, possibilidades de conexão com alguém, algo novo para ela. Lenu contou que:

Lila alimentava o menino assim que ele se queixava. Gostava muito de senti-lo agarrado a si, de perceber o leite que escorria dela para ele esvaziando agradavelmente seu seio. Era o único laço que lhe dava bem-estar, e confessava em seus cadernos que temia o momento em que o menino se afastaria dela. (HNS, 2016, p. 379)

Encontrar em Gennaro sua fonte de afeto e satisfação foi algo que a absorveu por um tempo e seus dias foram destinados à vida doméstica, tomada por leituras e pelo trabalho de cuidado. Quando a professora Oliviero a encontrou em um passeio com o menino, Lila teve a

oportunidade de confrontar sua própria realidade. A professora a perguntou acerca de sua leitura e ela disse que se tratava de um livro difícil:

“Não leia livros que não consegue entender, isso lhe faz mal.”

“Há tantas coisas que fazem mal.”

“Você não está contente?”

“Assim, assim.”

“Você era destinada a grandes coisas.”

“E eu as fiz: me casei e tive um filho.”

“Disso todos são capazes.”

“Eu sou como todos.”

“Você se engana.” (HNS, 2016, p. 381)

Oliviero escancarou para Lila como sua vida, que tinha ares de grandiosa, se reduziu ao ambiente doméstico. Vendo-se presa a isto, passou a se dedicar a Gennaro como uma projeção de si: não queria para o menino o pouco que teve na vida. Por isso, não poupou esforços e estudos no sentido de torná-lo *alguém diferente*:

A professora estava tentando reencontrar em seus olhos a inteligência que vira quando era menina, queria a confirmação de que não tinha errado. Ela pensou: devo apagar imediatamente do rosto qualquer sinal que lhe dê razão, não quero que me faça uma ladainha pelo meu desperdício. Mas, enquanto isso, se sentiu exposta a um enésimo exame e, contraditoriamente, temeu pelo resultado. Está descobrindo que sou estúpida, disse a si com o coração batendo cada vez mais forte, está descobrindo que toda minha família é estúpida, que são estúpidos meus antepassados e que serão estúpidos meus descendentes, que Gennaro será estúpido. (HNS, 2016, p. 381-382)

A preocupação com o futuro do filho acompanhou Lila durante toda a vida. Badinter (1985) analisa que, a partir do século XIX, para além de manter a integridade física e a vida dos filhos, tornou-se, ainda, responsabilidade da mãe a educação da criança. Essa educação ultrapassa questões de ordem acadêmica e engloba valores morais (Badinter, 1985). Lila, imbuída de seu papel materno, destinava seu tempo e esforços à formação de Gennaro: “[...] ficou obcecada por estimular a inteligência do filho. Não sabia que livros comprar e pediu a Alfonso que perguntasse aos livreiros. Alfonso lhe trouxe um par de volumes, aos quais Lila se dedicou com afinco ” (HNS, 2016, p. 382).

A relação com Carracci, já desgastada, foi finalizada com a nova (e definitiva) saída de Lila de casa. Vale ressaltar que a tônica familiar sempre foi marcada pela violência doméstica e que, nesses contextos, Lila sofria a dor de muitas mulheres do bairro:

Foi naqueles meses que, após um longo período de tolerância recíproca, suas relações tornaram a piorar. Uma noite Stefano gritou que estava cheio dela, do menino, de tudo. Em outra ocasião, disse que se casara jovem demais, sem entender o que estava fazendo. Mas na vez em que ela lhe respondeu: “Nem eu sei o que estou fazendo aqui, vou pegar o menino e vou embora”, ele, em vez de gritar então vá, perdeu a calma como não perdia há tempos e bateu nela na frente do filho, que a fixava do cobertor sobre o assoalho, um tanto zozzo com o barulho. Com o nariz pingando sangue e Stefano lhe gritando insultos, Lila se voltou para o filho, rindo, e lhe disse em italiano (há tempos só lhe falava em italiano): “Papai está brincando, estamos nos divertindo”. (HNS, 2016, p. 382-383)

Essa cena marca não só a tentativa de Lila de poupar o filho da experiência de presenciar uma cena de espancamento, quando a personagem mascara o que aconteceu chamando de “brincadeira”, mas também o compromisso que ela assumiu de educar a criança para ser algo melhor: ela fala com ele em italiano, língua de prestígio.

Federici (2019) analisa que a mulher do operário, ou seja, a esposa de um homem pobre assume o lugar de “explorada do explorado”. Isso significa que é ela quem absorve as dores e que suporta as violências que ele lhe impõe uma vez que está em uma posição abaixo dele na hierarquia social (Federici, 2019). Ser violento com mulheres é uma resposta às violências sofridas ao longo do dia, e também pode ser lido como uma forma *educação*:

[...] tínhamos visto nossos pais baterem em nossas mães desde a infância. Tínhamos crescido pensando que um estranho não podia sequer nos tocar, mas que o pai, o noivo e o marido podiam nos encher de tapas quando quisessem, por amor, para nos educar, para nos reeducar. (HNS, 2016, p. 49)

Lila desejava sair dessa condição principalmente tomada pela culpa do que toda essa violência poderia causar em Gennaro, que era sua descendência no mundo:

Só de pensar no filho ela perde as forças. O que foi parar na cabeça de Rinuccio: imagens, palavras. Preocupa-se com as vozes descontroladas que chegaram até ele. Quem sabe se ouviu a minha enquanto o carregava na barriga. Quem sabe como ela

ficou gravada em seus nervos. Se sentiu amado, se sentiu rejeitado, notou minha agitação. Como se protege um filho. Alimentando-o. Amando-o. Ensinando-lhe as coisas. Servindo de filtro para cada sensação que possa mutilá-lo para sempre. [...] O que acontecerá com este menino. Rinuccio já sabe que, quando vou para outro cômodo, ele não me perde, continuo a estar aqui. Se sai bem com objetos e fantasmas de objetos, com o fora e com o dentro. Sabe comer sozinho com a colherinha e o garfo. Manipula coisas e formas, transforma-as. Da palavra passou para a frase. Em italiano. Não diz mais ele, diz eu. Reconhece as letras do alfabeto e as compõe de modo a escrever o nome. Ama as cores. É alegre. Mas toda essa fúria. Me viu ser insultada e espancada. Me viu quebrar coisas e ofender. Em dialeto. Não posso mais ficar aqui. (HNS, 2016, p. 428)

Em certo momento, Ada, a amante grávida de Stéfano, se colocou na casa de Lila - o que tornou tudo mais complicado. Carracci, então, pediu que a esposa saísse e ofereceu a ela acolhida em outro apartamento. A escolha de Lila, porém, foi diferente: saiu de casa com a ajuda de Enzo, que era um amigo e se tornou seu companheiro por anos. Para se manter nessas novas circunstâncias, contudo, foi preciso que Lila trabalhasse também fora de casa. Por isso, conseguiu um emprego como operária em uma fábrica de embutidos. Assim, o tempo que a mãe tinha para dedicar ao filho precisou ser dividido com outras tarefas, e a jornada tripla que ela passou a enfrentar - sobretudo em um contexto de trabalho como operária - acarretou mudanças significativas na criação de Gennaro.

Silva (2022) analisa que “Lila logo vai perceber também que o caminho da maternidade não é uma busca heroica, mas uma norma. Logo vai compreender que as mães, embora não consigam dominar todas as ações dos filhos ou as falhas de caráter, serão sempre as responsabilizadas” (Silva, 2022, p. 50), uma vez que, embora todos seus esforços sejam destinados à sobrevivência e desenvolvimento do menino, Lila percebia - e se culpava - pelas limitações impostas a ele que, agora, passava boa parte do dia na casa de uma vizinha. Absorvida pelo trabalho miserável e explorador da fábrica, a maternagem tornou-se, para Lila, mais uma de suas funções arrasadoras e a falta de tempo, bem como o cansaço físico e mental de uma rotina pesada e frustrante, agiam como empecilhos à educação de Gennaro nos moldes que ela almejou:

Tinha dificuldade de pegar no sono, apesar do cansaço. No escuro, todos os motivos de infelicidade que por prudência deixara sem nome se misturavam e se concentravam em Gennaro. Pensava: em que vai se transformar este menino? Pensava: não devo chamá-lo de Rinuccio, assim o constranjo a retroceder ao dialeto.

Pensava: também preciso ajudar os meninos que brincam com ele, se eu não quiser que, estando em sua companhia, ele se estrague. Pensava: não tenho muito tempo, já não sou a mesma de antes, não pego numa caneta, não leio mais um livro.

Às vezes sentia um peso no peito. Se alarmava, acendia a luz em plena noite, olhava o filho dormindo. (HFF, 2016, p. 97-98)

Aqui, diferente das mulheres brancas estadunidenses da década de 1950 que Friedan (1971) analisou, Lila sofria de um mal distinto daquele que a autora chamou de “problema sem nome”. O que abafava a personagem chamava-se: exaustão materna causada pela jornada tripla. Mulheres do recorte de classe de Lila são as únicas responsáveis pelo trabalho afetivo, ou seja, a criação das crianças é função delas e se acumula aos cuidados com a casa, com o marido e ao trabalho fora - no caso de Lila, na fábrica de embutido, na qual, inclusive, sofria com diferenças salariais, assédios e abusos:

Tinha aprendido que buscar razões lhe fazia mal e esperou que a infelicidade se tornasse primeiro um genérico mau humor, depois melancolia, por fim a ânsia normal de todo dia: cuidar de Gennaro, refazer as camas, manter a casa limpa, lavar e passar as roupas do menino, de Enzo e dela, preparar a comida para os três, entregar Gennaro à vizinha com mil recomendações, correr para a fábrica e ali suportar o cansaço e os abusos, voltar para casa e se dedicar ao filho e também aos meninos com quem Gennaro brincava, preparar o jantar, comer de novo os três juntos, pôr Gennaro na cama enquanto Enzo tirava a mesa e lavava os pratos, voltar à cozinha para ajudá-lo a estudar, algo a que ele dava muita importância e que ela, apesar de exausta, não queria lhe negar. (HFF, 2016, p. 97)

Sobrecarregada pelo acúmulo de trabalhos, Lila exerceu a maternagem da forma como conseguiu e Gennaro cresceu de um modo diferente do que ela imaginou: “Que esforço inútil tentar que Gennaro se tornasse inteligente. O menino já estava se perdendo, era arrastado para trás, e ela não conseguia segurá-lo” (HFF, 2016, p. 136). Quando adolescente, ele se assemelhava muito ao pai, Stéfanno Carracci, e não se mostrou um homem grandioso com aspirações e inteligência acima da média - tal qual era a vontade de Lila. À essa época, ao identificar que a pessoa que o filho está se tornando distancia-se do projeto que ela havia idealizado para ele, Lila questionou se o amor que sentia era genuíno:

Amo muito ele — Lila refletia —, mas será que o amo assim como é? Pergunta terrível. Quanto mais examinava o filho, mais percebia que, embora a vizinha de casa o achasse inteligentíssimo, não estava crescendo como ela gostaria. Sentia que os

anos em que se dedicara unicamente a ele não tinham servido para nada, agora punha em dúvida que as qualidades de uma pessoa dependessem da qualidade de sua primeira infância. Era preciso ser constante, e Gennaro não tinha nenhuma constância, tal como ela mesma não tinha. (HFF, 2016, p. 98)

Quando se pergunta acerca do amor que sente pelo filho, a teoria de Badinter (1985) pode nos ajudar a compreender essa hesitação, já que a autora aponta que é socialmente tida como inaceitável a ausência de amor materno: “aos olhos de muitos, não amar um filho é o crime inexplicável. E quem procura mostrar que esse amor não é indefectível é imediatamente suspeito de ser um insensato” (Badinter, 1985, p. 13).

Lila se culpava pelo destino que o filho teve e reconhecia que ele se tornou um adolescente com certas limitações intelectuais, visto que não investiu seu tempo nos estudos. Quando jovem, ainda, Gennaro envolveu-se com o consumo de drogas e Lila, ao descobrir, reagiu violentamente: “Lila descobriu por acaso que Gennaro estava com os braços cheios de furos. Pude ouvi-la gritando como nunca havia feito antes. Atiçou Enzo, o impeliu a dar uma surra no filho [...]” (HMP, 2017, p. 299). Gennaro, portanto, nunca foi, na realidade, a concretização da ideia que Lila tinha de continuar-se por meio do filho. Ele não se parecia com ela, e ambos tampouco se conectavam em termos de afinidade. Pelo contrário, o jovem, com o passar do tempo, foi se tornando a cópia de seu pai e não soube - como Lila o fez desde muito jovem - construir a própria independência, assim passou a vida sob os cuidados e sustento da mãe.

4.4 Tina: as margens e o luto materno

Diferente da experiência materna de Lila com Gennaro, no último volume da tetralogia, *História da menina perdida* (2017), é narrada a história da segunda filha de Lila. Nessa ocasião, Lila gestou e cuidou de Nunzia, apelidada Tina. A relação estabelecida entre mãe e filha foi permeada pela partilha com Lenu, que, à mesma época, deu luz à Immacolata, ou Imma, sua terceira filha. As protagonistas estiveram grávidas de suas filhas simultaneamente e as interações entre as duas foram marcadas por um forte laço de amizade enquanto uma constituía uma importante rede de apoio para a outra. A simultaneidade das gestações fortaleceu essa conexão, tendo em vista que as meninas nasceram e foram criadas

sempre juntas pelas duas mães: “Somos mães das duas e amamos vocês” (HMP, 2017, p. 283).

Lenú, como ocorreu nas duas primeiras gestações (Dede e Elsa), passou pelos nove meses de modo tranquilo, enquanto Lila - assim como foi com a espera de Gennaro - teve uma gravidez difícil. Ela se incomodava com as mudanças que o crescimento daquele feto causava em seu corpo e vivia contínuos episódios de mal estar. Quando grávida, a conexão que Lila estabeleceu com o feto era ainda muito frágil, o que foi marcado linguisticamente já que ela tratava a filha como “coisa” ou “isso”.

Mas fomos duas grávidas bem diferentes. Meu corpo reagiu com forte adesão, o dela, com relutância. No entanto, desde o início Lila enfatizou que queria aquela gravidez, e dizia rindo: foi programada. Porém havia algo em seu organismo que, como sempre, fazia resistência. Assim, ao passo que me senti de imediato como se trouxesse dentro de mim uma espécie de luz rosada, ela se tornou esverdeada, o branco dos olhos amarelou, detestava certos cheiros, vomitava continuamente. O que eu posso fazer, dizia, estou contente, mas essa coisa na barriga não está, ao contrário, tem birra de mim. (HMP, 2017, p. 131)

Enquanto Lenú enfrentava sua jornada como mãe solo da filha de seu amante, Nino Sarratore, Lila, em contrapartida, experimentava a gravidez de forma mais estável ao lado de seu companheiro, Enzo Scanno. Diferente da gestação de Gennaro, mais velha e com uma visão diferente sobre a vida, Lila ainda se via em conflito com as mudanças que a gravidez provocava em seu corpo, refletindo seu descontentamento com a transformação física e emocional que acompanha este período: Lila sentia-se incomodada pela “invasão” e “deformação” que o feto lhe causava.

O nascimento da menina possibilitou à Lila ressignificar a experiência de maternar. Aquilo que não conseguiu alcançar com Gennaro, Lila acreditava ser possível com Tina que, diferente do irmão, mostrava-se sempre muito esperta e curiosa. A menina se aproximava bastante da mãe no que diz respeito à inteligência, era viva e perspicaz, aprendia rápido e falava bem. Todas essas características não passavam em branco para Lenú que reconhecia as qualidades de Tina:

Como Tina era viva: vê-la e ouvi-la falando era uma alegria. E como mãe e filha juntas me comoviam. [...] A menina era cheia de curiosidade, aprendia tudo num instante, tinha um grande vocabulário e uma coordenação motora surpreendente. Disse a mim mesma: ela puxou pouco a Enzo, é idêntica a Lila, basta ver como

arregala os olhos, como os aperta, ver as orelhas sem lobo. Ainda não ousava admitir que Tina me atraía mais que minha filha [...] (HMP, 2017, p. 259)

Em uma tarde, contudo, Tina desapareceu e, depois disso, nunca mais foi encontrada. Assim como o nascimento da filha marcou significativamente a vida de Lila - sobretudo porque a criança representava uma oportunidade de reescrever sua história no mundo - o desaparecimento dela foi definidor na vida da protagonista:

Não sei contar a dor de Lila. O que aconteceu a ela, e que talvez estivesse à espreita desde sempre em sua vida, não foi a morte de uma filha por doença, por acidente, por um ato de violência, mas sua repentina desapareção. A dor não coagulou em torno de nada. Não lhe sobrou um corpo inerte ao qual se agarrar em desespero, não celebrou o funeral de ninguém, não pôde deter-se diante de um corpo que antes caminhava, corria, falava, a abraçava e depois se reduzira a algo arruinado. Lila se sentiu, acho, como se um membro que até minutos antes era parte de seu corpo tivesse perdido forma e substância sem ter sofrido traumas. Mas não conheço o suficiente o sofrimento que se abateu sobre ela, não consigo sequer imaginá-lo. (HMP, 2017, p. 338)

O desaparecimento de Tina - houve rumores de que foi atropelada, mas seu corpo nunca foi encontrado - iniciou um período de luto pelo qual Lila passou por anos. Roque e Esteves (2009) afirmam que o luto é um processo de elaboração da dor por meio da libertação dos vínculos afetivos com a pessoa perdida e apontam que o desinteresse pelo mundo exterior, a incapacidade de amar e o desânimo são características comuns dessa fase, as quais se acentuam pela incapacidade de realizar tarefas que não esteja relacionadas à perda do ente (Roque; Esteves, 2009). A forma como Lila lidou com a própria vida nos anos seguintes à perda de Tina demonstram como a vivência do luto marcou suas relações com o trabalho, filho, Lenu e Enzo. Um agravante, no caso de Lila, é a situação de desaparecimento, que impossibilita a realização de rituais importantes para processar a dor, tais como um velório ou enterro:

Os rituais fúnebres parecem ter aqui um importante significado psicológico nos enlutados e, mesmo variando na cultura e na religião, de uma maneira geral são uma forma de compartilhar a passagem da vida para a morte, socializar a dor e iniciar o processo de luto. [...] Este ritual de finalização começa por ajudar na medida em que ao ver o corpo falecido do ente querido a perda torna-se mais real [...] (ROQUE; ESTEVES, 2009, p. 629)

A dor de Lila, ao perder Tina, passa pelas quatro dimensões citadas por Roque e Esteves (2009): “a individual, a conjugal, a familiar e a social” (Roque; Esteves; 2009, p. 629). Em diferentes esferas da vida, Lila sentiu o impacto do desaparecimento da filha. Como citado anteriormente, Lila via-se em Tina, a menina era, portanto, sua continuidade no mundo, sua linhagem. Portanto, quando some, parte de Lila desaparece também:

A primeira dimensão [a individual] só é experienciada pelos pais que sofreram a perda de um filho, é como se perdessem um pedaço de si mesmos, a esperança e a perspectiva de um futuro, a função cuidadora e a sua própria identidade na medida em que um filho representa a continuidade dos pais, a sua imortalidade. (ROQUE; ESTEVES, 2009, p. 630)

No que diz respeito à esfera conjugal, Lila, ao perder Tina, perdeu também Enzo. O companheiro e pai da menina não conseguiu estabelecer mais conexão com Lila diante da dor que partilhavam. O sofrimento dos dois - cada um à sua maneira - destruiu o vínculo entre eles e, após alguns anos da perda da menina, Enzo foi embora. Lila não sentiu a ida de Enzo, muito porque se via em um lugar de não sentir mais nada por ninguém. A filha perdida a deixou em um lugar de letargia com o mundo. Outro exemplo disso é o seu desinteresse pelo trabalho: Lila investiu muitos esforços na criação de sua empresa, a Basic Sight, mas perdeu a vontade de trabalhar. O resultado disso foi a venda da companhia alguns anos após a tragédia com Tina.

Roque e Esteves (2009) apontam que “a perda de um filho é um acontecimento significativo, contudo, a sociedade nem sempre reage adequadamente por não saber lidar com estes pais” (Roque; Esteves, 2009, p. 630). Então, no âmbito social, Lila perdeu o respeito que, ao longo da vida, construiu no bairro de Nápoles. Era tida como uma mulher inteligente, poderosa, corajosa e, após o acontecimento, essa imagem começou a ruir dando lugar à imagem de Lila como “louca” e “perturbada”.

Lenú, ao tentar compreender a dor da amiga, conta que:

Queria que dissesse no napolitano sincero de nossa infância: que porra você quer, Lenu, estou assim porque perdi minha filha, e talvez esteja viva, talvez esteja morta, mas não consigo suportar nenhuma dessas duas possibilidades, porque, se estiver viva, está longe de mim, num lugar onde lhe acontecem coisas horríveis, que eu, eu vejo nitidamente, vejo tudo todos os dias e noites, como se acontecessem diante de meus olhos; mas, se estiver morta, eu também morri, morri aqui dentro, uma morte mais insuportável que a morte verdadeira, que é morte sem sentimento, enquanto esta morte aqui lhe força todo dia a sentir cada coisa [...] (HMP, 2017, p. 361)

A *morte/não morte* da filha é algo que a acompanha ao longo de toda vida. Quando mais velha, ao final da narrativa, o corpo de Lila também não é mais encontrado. Lila desapareceu e desapareceram também os rastros de sua existência. As primeiras páginas, aquelas que abrem a tetralogia, em *Amiga genial* (2015), partem do sumiço de Lila. Gennaro, homem adulto aos seus quarenta anos, deu falta da mãe e entrou em contato com Lenu a fim de encontrá-la.

Oliveira (2021) analisa diferença das amigas no que tange à forma: “Quem busca a forma é Elena Greco, a Lenu, narradora e personagem da Série Napolitana, e a melhor amiga de Rafaella Cerullo, a Lila, alguém que por não conseguir se fixar nas formas acaba por perdê-las” (Oliveira, 2021, p. 14). Lila que, ao longo da vida, teve crises de *desmarginação*, pôde, ao final da história, tal qual Tina, perder suas margens em definitivo. Secches analisa o termo como elemento definidor na obra ferrantiana: “A palavra *smarginatura* [desmarginação] aparece poucas vezes ao longo da tetralogia, mas ocupa uma posição central na tessitura estrutural e temática da obra, revelando algo sobre a instabilidade vivida pelas personagens de Ferrante” (Secches, 2021, p. 54).

Desmarginar, para Lila, era algo maior do que perder as margens. Em situações de extrema tensão, Lila sofria crises nervosas que descrevia como episódios de *desmarginação*:

Em 31 de dezembro de 1958, Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1959, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 — ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos —, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância,

e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra. (AG, 2015, p. 66)

A forma das coisas e de si, o corpo, constituem elementos de extrema importância para Lila. Por esse motivo, suas gestações lhe incomodaram tanto uma vez que afetaram sua forma. O desaparecimento do corpo de uma filha é algo doído para qualquer mãe em quaisquer circunstâncias, mas, para Lila foi insuportável. O seu desfecho na narrativa, o apagamento de sua forma, foi, portanto, sinal de sua *monstruosidade*. Ferrante afirma que “Há muitos motivos para desaparecer. O desaparecimento de Amalia [personagem de *Um amor incômodo* (1992)], de Lila, sim, talvez seja uma rendição. Mas também é o sinal da irredutibilidade delas” (FR, 2017, p. 299).

5 EXCERTO

Silvia, a mãe de Mirko

Silvia é uma personagem coadjuvante na narrativa, mas a abordagem da sua maternidade na história contribuiu muito para a pluralidade de análise proposta por Ferrante, fornecendo diversos elementos para pensar as limitações às quais mães são submetidas pela maternagem e, por isso, vale uma leitura das cenas em que ela aparece com o filho. Em *A História de Quem Foge e Quem Fica* (2016), terceiro volume da série, surgiu a jovem Silvia, mãe solo de Mirko, um bebê gerado de um relacionamento com o seu, então professor, Nino Sarratore. Em Milão, em uma viagem de divulgação do seu primeiro livro, Lenu a conheceu. A narradora chegou à universidade e se deparou com diversos estudantes aos gritos debatendo questões de ordem social e política. Nesse momento, estava tudo muito confuso, mas a protagonista percebeu que se tratava de uma reunião importante e que ali seriam discutidas questões decisivas. Aqui vale ressaltar que esse foi o primeiro contato de Lenu com o movimento feminista e ela se surpreendeu, com a presença de mulheres coletivamente no evento; sendo que uma delas chamou atenção de Greco:

Logo me chamou a atenção uma garota muito bonita, de traços delicados, cabelos pretíssimos e longos sobre os ombros, com certeza mais nova que eu. Depois que a vi não consegui tirar os olhos dela. Estava em pé no meio de jovens muito combativos, e atrás dela, como um guarda-costas, um homem moreno de seus trinta anos, fumando um charuto. O que a distinguiu naquele ambiente, além da beleza, era que trazia nos braços um menino de poucos meses e o amamentava, enquanto seguia atentamente o conflito em ato, às vezes gritando também. (HFF, 2016, p. 61)

Alguns detalhes importantes da cena despertam o fascínio de Lenu e um deles é a amamentação, ou mais especificamente, o modo como era realizada. Silvia, enquanto amamentava, continuou a participar da discussão (algumas vezes aos gritos inclusive). Badinter (1985) conta que a amamentação, que se tornou aspecto crucial na idealização da boa mãe, por muitas décadas, carregou certo estigma:

Em nome do bom-tom, declarou-se a amamentação ridícula e repugnante. A palavra "ridícula" retorna com frequência nas correspondências e livros de memórias. Mães, sogras e parteiras desaconselham a jovem mãe a amamentar, pois a tarefa não é nobre o bastante para uma dama superior. Não ficava bem tirar o seio a cada instante para

alimentar o bebê. Além de dar uma imagem animalizada da mulher "vaca leiteira", é um gesto despudorado. Essa razão não é destituída de peso no século XVIII. O pudor é um sentimento real que não podemos deixar de lado nessa recusa de amamentar. Se a mãe amamentasse, devia esconder-se para isso, o que interrompia por um longo período a sua vida social e a de seu marido. (BADINTER, 1985, p. 98)

No final do século XVIII e em meados do XIX surgiu a “nova mãe” e diversos valores de parentalidade foram modificados - o que inclui o ato de amamentar. A nova mãe, nessa época, inspirada por ideias iluministas, tornou-se aquela que se responsabiliza pelo cuidado e pela educação do filho: “é a mãe que se incumbem pessoalmente dessa nova tarefa. Esse trabalho de tempo integral a monopoliza totalmente. Cuidar dos filhos, vigiá-los e educá-los exige sua presença efetiva no lar. Totalmente entregue às suas novas obrigações, não tem mais tempo nem desejo de frequentar os salões e fazer vida mundana” (Badinter, 1985, p. 211). Para cuidar do filho, então, a mãe concentrou suas atenções no ambiente doméstico e amamentar, considerando que demanda uma certa exposição do peito - o que é extremamente problemático tendo em vista as questões que abrangem o corpo feminino, tais como a hiperssexualização -, passou a fazer parte da intimidade familiar. Essa foi mais uma forma de minar a participação feminina nos espaços públicos.

Silvia, quando expôs um ato de amamentação na frente de diversas pessoas, foi subversiva aos olhos de Lenu. Para Elena, era uma cena inédita, que a fascinou por demonstrar certa autonomia feminina em relação ao próprio corpo, algo com o qual ela não estava habituada. Esse domínio do próprio corpo, contudo, encontrava certos empecilhos. Se Silvia contrariava o *Anjo do lar* quando participava de reuniões e debates, gritando a todos sua opinião; em outros momentos, não tinha forças para vencer o patriarcado. Silvia contou a Lenu, por exemplo, que ser mãe não era uma vontade própria, mas o atendimento a um pedido do namorado - este que nunca se responsabilizou pelos cuidados da criança.

Contudo, mesmo que não seja resultante de uma vontade genuína, a interrupção da gravidez não foi vista como uma opção. Além de um discurso que alinha as ideias do que é ser mulher e ser mãe, o patriarcado dispõe de todo um aparato político que inviabiliza que mulheres sejam sujeitas de seus corpos e possam exercer o direito de negação da maternidade por meio do aborto. Sendo este um tópico muito sensível e tabu até mesmo para a literatura, Beauvoir (1970) afirmou: “Que um escritor descreva as alegrias e sofrimentos de uma parturiente, é perfeito; que fale de uma abortante e logo o acusarão de chafurdar na imundície e de descrever a humanidade sob um aspecto abjeto [...]” (Beauvoir, 1970, p. 280).

O silenciamento diante dessa temática corrobora o horror associado à negação da maternidade. Mulheres que recorrem ao aborto, portanto, são mal vistas ao negar o suposto dom divino de gerar uma pessoa - sem se considerar, porém, o intenso trabalho de cuidado que ser mãe demanda. Isso contribui para que leis punitivas - tanto da ordem criminal quanto moral - mantenham-se afastando da mulher a autonomia sob seus corpos. Vale ressaltar, ainda, que Sílvia, ao se ver grávida não recorreu ao aborto por medo físico:

Mas, em vez de admitir que deixara os meses passar à espera de um milagre, em vez de confessar a si mesma que nunca levava em consideração o aborto apenas por medo físico, passou a afirmar que queria a criança por amor ao homem que a engravidara. (HFF, 2016, p. 76)

Beauvoir (1970), como já citado, esclarece que certos direitos das mulheres não são, de fato, efetivos quando se analisa a ordem prática (Beauvoir, 1970). A possibilidade do aborto, dessa forma, embora exista no campo da ideia; na realidade, não é uma opção. Assim, tem-se que o trabalho das mães não é facultativo, enquanto os pais têm a opção de escolher ou não o exercício da paternidade a partir de uma legitimação da sociedade. Homens têm os filhos, então, como um desejo e as mulheres como uma realidade diária e difícil. Sobre isso, a personagem Sílvia diz:

Um homem, exceto nos momentos de loucura, em que você está apaixonada e ele te penetra, fica sempre de fora. [...] Ele gostou de mim, eu gostei dele, fim. Quanto a mim, várias vezes ao dia me acontece de gostar de alguém. Você não? Durante pouco tempo, depois passa. Só o menino fica, é uma parte de você; já o pai era um estranho e volta a ser um estranho. (HFF, 2016, p. 77)

Mãe e filho são, portanto, indissociáveis enquanto o pai desfruta da possibilidade de deixar de sê-lo. Além disso, ser mãe, para Sílvia, não é apenas o título, mas um mecanismo que a exclui de espaços dos quais almeja participar. Ela era uma militante política, uma estudante engajada que se interessava pelos debates e conflitos que efervesciam na Itália dos anos 1970. Então, é importante que a primeira cena de Sílvia na narrativa seja com Mirko nos braços - ao peito mais precisamente - em meio a um debate estudantil. Isso evidencia como o exercício da maternidade se impõe como onipresente na vida das mulheres, o que inclui daquelas que não a escolheram. Mas, essa cena também representa a capacidade feminina de

reformular essa onipresença para exercer a maternidade a partir de um desvio, mesmo que pequeno.

Em outro momento da narrativa, na casa de Mariarosa Airota (irmã de Pietro e amiga de Silvia), na sala de estar, dois homens discutiam atualidades políticas e Silvia tentava participar. Sua realidade, porém, a distanciava da discussão para atender ao filho. Silvia tentava acalmar o choro de Mirko e alternava entre fazer comentários aleatórios colocados em meio à conversa e se retirar para acolher o bebê. Esta é uma cena relevante, pois escancara a ideia de que ser mãe (nos moldes a que Silvia era submetida de maternidade solo e sem rede de apoio) era tarefa incompatível à vida pública e política: boa parte da discussão acontecia enquanto Silvia, com o menino nos braços, escutava do corredor. Esta alegoria sintetiza bastante como a maternidade mantém mulheres presas e reduzidas aos cuidados com os filhos em um trabalho exaustivo, e Silvia pode ser entendida como uma metonímia da maternidade solo.

Todos o escutam com interesse, exceto Silvia, cujo filho, até aquele momento tranquilíssimo, de repente começou a chorar sem conseguir acalmar-se. [...] Silvia, que não conseguia entender quais eram as necessidades de Mirko e saía, entrava, gritava duramente com ele como se fosse já grande, disparou com frequência frases esquemáticas de discordância do corredor, onde passeava com o filho pra cima e pra baixo, ou do quarto aonde fora trocá-lo. (HFF, 2016, p. 64-65)

É como se os homens decidissem as coisas na sala de estar enquanto as mulheres assistem à cena ansiosas por participar, mas com filhos nos braços e impossibilitadas de qualquer aproximação.

A frustração de Silvia é acentuada pelos sentimentos de cansaço, solidão e culpa. Por cuidar do filho sozinha, Silvia está em constante trabalho, o que a exaure. O bebê tem demandas que a mãe, muito jovem, inexperiente e desassistida, nem sempre consegue atender. Um exemplo disso é o choro constante do menino: Silvia, sem saber o que fazer, cansada e possivelmente afetada pelo puerpério, sente-se desolada e desesperada diante da situação:

Levantei, segui o rastro sonoro do choro e cheguei a uma porta da qual filtrava uma luz. Bati, Silvia respondeu áspera. O quarto era mais aconchegante que o meu, tinha um velho armário, uma cômoda, uma cama de casal onde a jovem estava sentada com um baby-doll rosa, de pernas cruzadas, uma expressão ruim. Os braços

abandonados, o dorso de ambas as mãos sobre o lençol, tinha sobre as coxas nuas, como uma oferenda votiva, Mirko igualmente nu, arroxeadado, a abertura negra da boca escancarada, os olhinhos apertados, os membros agitados. De início me acolheu com hostilidade, depois abrandou. Disse que se sentia uma mãe incapaz, que não sabia o que fazer, que estava desesperada. Por fim murmurou: quando não está comendo, faz sempre assim, talvez esteja mal, vai morrer aqui nesta cama — e, enquanto me falava, pareceu-me muitíssimo distante de Lila, feia, deformada por expressões nervosas da boca, olhos excessivamente arregalados. Até que desandou a chorar.

O choro de mãe e filho me enterneceu, gostaria de ter abraçado ambos, apertá-los, niná-los. (HFF, 2016, p. 74-75)

Silvia, em desalento, olhava o filho chorar sem saber o que fazer. Lenu pegou o menino, o ninou e o acalmou. Nesse momento, ao receber ajuda, ela se sentiu incapaz e frustrada: “você é inteligente, sabe tudo, sabe se fazer respeitar, é uma mãe de verdade, sorte de seus futuros filhos” (HFF, 2016, p. 75). Com essa fala, percebe-se como a jovem mãe via-se em um lugar inferior intelectualmente - tendo em vista que não conseguia mais participar dos meios de discussão e estudos - e, principalmente, acreditava que não era uma boa mãe, uma “mãe de verdade”.

O sentimento de insuficiência experimentado por ela resulta da crença de que as mulheres nasceram para a maternidade, portanto, visto que há uma predisposição biológica, um instinto, não há necessidade de que uma mulher seja instruída nesse sentido. Portanto, a cena em que Silvia não sabe mais o que fazer para acalmar o filho, pode ser lida, também, sob a luz da falta de orientação: ela não sabe como cuidar dele. Além disso, são relevantes questões associadas à sobrecarga física e mental da maternagem e do puerpério.

As passagens em que a personagem Silvia aparece com seu filho, Mirko representam os dissabores de uma maternidade solo e jovem, marcada pela tristeza de tentar conciliar a vida como sujeita e mulher com as imposições próprias do ser mãe em uma sociedade patriarcal. Mas, na postura dela, podemos entrever uma brecha mínima de um outro cenário possível.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou ao estudo de como as mulheres mães foram representadas na obra da autora italiana Elena Ferrante. O objetivo, portanto, foi analisar as características que marcaram a construção das personagens ferrantianas tendo o papel materno como recorte. Para tal, foi preciso traçar um panorama de como a maternidade permeia não só a literatura, mas também o imaginário social. Ao estudar pensadoras feministas importantes, como Badinter (1985), Beauvoir (1970), Woolf (2014), Lerner (2019) e outras mencionadas neste trabalho, foi possível descortinar o descompasso que existe entre a experiência que mulheres têm no exercício da maternidade e o discurso que se produz comumente acerca disso.

Nos estudos sobre o tema, foi perceptível identificar como, ainda hoje, a maternidade tem sido um instrumento de manutenção das mulheres no ambiente doméstico, dificultando a ocupação de espaços públicos, limitando suas potências e lançando-as em um território de muita insegurança a respeito de si mesmo. Isso porque o centro de validação da existência feminina, gravitando ao redor do filho, do marido, da família, torna-se instável e nada objetivo. Além disso, ao sair de casa, a mulher deixa de atender às necessidades do homem no que tange ao trabalho de cuidado e este, desamparado dessa fonte de exploração, teria que voltar esforços a tarefas domésticas - o que lhe tomaria tempo e energia. Assim, não é de interesse masculino que as mulheres vivam de modo autônomo e ocupem espaços fora do lar.

Quando se constrói a ideia de que mulheres, para serem felizes e bem sucedidas, precisam ser mães, defende-se que o trabalho afetivo é a fonte maior de realização e sucesso em suas vidas. Isso tem sido, ainda hoje, uma estratégia de manutenção feminina enquanto força de trabalho não remunerado e, para engendrar bem o discurso patriarcal que marca o imaginário coletivo, foi necessário percorrer as esferas política, científica e religiosa que legitimam a ordem estabelecida. Isto é, há supostas justificativas para acreditar-se que o trabalho doméstico e a maternagem devem ser tarefas unicamente da mulher.

Argumento, ainda, que o trabalho materno é marcado não somente por diversos percalços, mas também pelo silenciamento diante deles. A maternidade compulsória e a culpa materna são excelentes instrumentos do patriarcado, pois mascaram a realidade que mães reais enfrentam na criação e cuidado dos filhos. A transformação destes sentimentos e práticas sociais em discurso feminista é fundamental para que o silenciamento seja rompido. Pois, o resultado de tudo isso é, de um lado, a idealização da figura materna a partir de uma ótica patriarcal de exploração e sobrecarga da mulher e, do outro, mulheres reais vivendo a experiência materna marcada por frustração, cansaço, culpa e solidão.

Elena Ferrante, em sua proposta, quer escrever a História das mães a partir de um olhar a um só tempo revelador e acolhedor às suas dores. Contar versões de encantamento e os prazeres de ser mãe - algo também importante - é uma tarefa comum já realizada por diversos autores. Para Ferrante, então, o que é mais urgente é a narração desse lado obscuro e mesmo terrível do fazer materno, marcado pelas determinações estruturais do patriarcado e pela assimetria constitutiva entre os gêneros. Ferrante conta, por meio de Lenu, Lila, Immacolata, Nunzia, Silvia, Melina, Elisa, Adele e outras tantas mães da tetralogia e dos outros livros, como Delia, Olga e Leda, como as mulheres, mesmo enquanto mães, têm subjetividades e pluralidades que precisam ser contadas e lembradas.

Assim, esta pesquisa - que sabemos conter muitas limitações e por isso mesmo, grandes possibilidades de continuação - buscou contribuir para a construção e análise de narrativas mais diversas e nuançadas sobre a maternidade - o que inclui desfazer os pactos que mitificam a experiência da maternidade para tratar dos percalços e problemáticas - a partir de um viés que reconhece o papel da literatura de autoria feminina para a pluralização dos discursos.

BIBLIOGRAFIA

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Elisabeth Badinter; tradução de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2009.

BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. **Outra travessia**, n. 22, p. 37-54, 2016.

BILAC, Olavo. **Tarde**. In: Antologia: Poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero [recurso eletrônico]: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CÉSPEDES, Alba. **Caderno Proibido**. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

Dal Bosco SITTA, G. (2021). As mães na literatura: atualidade de um tema. **Revista De Estudos Acadêmicos De Letras**, 13(2), 101–116. Recuperado de <https://periodicos.unemat.br/index.php/reactl/article/view/4336>

DONATH, Orna. **Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

EMECHETA, Buchi. **Cidadã de segunda classe**. Trad. Heloísa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

FAVALLE, Patrícia. Giovana Madalosso: Conheça a “Feminista climática”. Haper’s Bazar Brasil, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/giovana-madalosso-conheca-a-feminista-climatica/>. Acesso em: 12 dez. 2022.

FEDERICI, Silvia. **O ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução de Coletivo Sycorax – São Paulo: Elefante, 2019.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

_____. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. **História do novo sobrenome**. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. **História de quem foge e de quem fica.** Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. **História da menina perdida.** Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

_____. **Frantumaglia.** Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. **Um amor incômodo.** Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever.** Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

_____. **Dias de abandono.** São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **A vida mentirosa dos adultos.** Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020

FERRANTE FEVER. Direção: Giacomo Durzi. Produção de Alessandra Acciai, Giorgio Magliulo e Roberto Lombardi. Itália: Malia Rai Cinema, 2017.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina.** Rio de Janeiro: Editora Vozes Limitada, 1971.

HALBERSTADT-FREUD, Hendrika. **Electra versus Édipo.** *Psychê*, vol. X, núm. 17, jan./jun., 2006, pp. 31-54. Universidade São Marcos. São Paulo, Brasil. 2006

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista: psicanálise e políticas de reprodução.** Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

KEHL, Maria Rita. BOVARISMO E MODERNIDADE. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 10, p. 224–236, 2007. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i10p224-236. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23628>. Acesso em: 22 ago. 2024.

KIST, Rosiana. **A experiência da escrita e da maternidade em duas obras de autoria feminina: um estudo comparativo de ‘As alegria da maternidade’ e ‘As parceiras’.** Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Santa Cruz do Sul, 2020.

LARANGEIRA DA SILVA MELLO, L. . Descida ao inferno: identidade, mobilidade e formação em ‘A vida mentirosa dos adultos’, de Elena Ferrante. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, v. 18, n. 1, p. 131-154, 28 jun. 2021.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens.** São Paulo: Cultrix, 2019.

LOPES, Dayana Mendes. **Atmosfera morna: um olhar comparativo sobre o tédio e a angústia na literatura**. 2017. 78 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MADALOSSO, Giovana. **A teta racional**. São Paulo: Grua, 2016.

MAUSHART, Susan. **A máscara da maternidade: por que fingimos que ser mãe não muda nada?** Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

MERUANE, Lina. **Contra os filhos**. Trad. de Paloma Vidal. São Paulo: Todavia, 2018.

MILKOVA, Stiliana. **Elena Ferrante as World Literature**. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

MORETTI, Franco. **Romance de Formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

OLIVEIRA, Pamella T. S. **Apagar vestígios: ausência, forma e autoria na Série Napolitana, de Elena Ferrante**. 2021. 148 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.

SACRAMENTO, Douglas Santana Ariston. As relações entre mães e filhas em ‘A filha perdida’ de Elena Ferrante. **Anais V Enlaçando**. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30462>. Acesso em: 12 jul. 2024.

SARMENTO, Regina; SETÚBAL, Maria Silvia Vellutini. Abordagem psicológica em obstetria: aspectos emocionais da gravidez, parto e puerpério. **Revista de Ciências Médicas**, [S. l.], v. 12, n. 3, 2003. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/cienciasmedicas/article/view/1260>. Acesso em: 9 jul. 2024.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em ‘A amiga genial’, de Elena Ferrante**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

_____. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**/Fabiane Vertemati do Amaral Secches; ilustrações de Talita Hoffmann. - São Paulo : Claraboia, 2020. 200 p.: il.

SILVA, Emília Rafaelly Soares. **Maternidade incômoda e jogos de espelhos femininos na Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante**. 2022. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOLFF, Clarissa. Giovana Madalosso: “sou feminista, minha literatura não”. **Carta Capital**, São Paulo, mar. 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-de-livros/giovana-madalosso-eu-sou-feminista-minha-literatura-nao/>. Acesso em: 16 dez. 2022.

PINOTTI, Fernanda. Quem é Elena Ferrante? Autora misteriosa tem livro eleito melhor do século. CNN, São Paulo, jul. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/quem-e-elena-ferrante-autora-misteriosa-tem-livro-eleito-melhor-do-seculo/>. Acesso em: 28 out. 2024.