

**A mimese do Eu e do Outro:
a mulher e a maternidade em *A filha perdida*, de Elena Ferrante¹**

Málini de Figueiredo Ferraz²

Resumo: Com o propósito de discutir a representação da maternidade em *A filha perdida*, de Elena Ferrante, esse trabalho adotou os elementos narrativos como categorias de análise, a partir dos quais buscou-se identificar a configuração dos espaços ocupados pela mulher na sociedade. Esse enfoque foi norteado pela abordagem dialética e por pressupostos estabelecidos por Carlos Reis (2003), que compreende a narratologia a partir da exteriorização, tendência objetiva e sucessividade, e dos seus níveis de inserção: ação, enredo, tempo, espaço, ação, narrador e personagem. Com vistas a refletir sobre os contornos assumidos pela protagonista no romance, a leitura de Beth Brait (1985) e Antonio Candido (2004) contribuiu para entender o tema da maternidade que centraliza o enredo. O desenvolvimento desta temática foi fundamentado nas obras de Simone de Beauvoir (1970), para distinguir o *ser mulher* do *ser mãe*, e, de Elisabeth Badinter (1985), que problematiza o ideal do instinto e amor materno como traço intrínseco da subjetividade feminina. Sob essas óticas, a maternidade é assimilada como uma construção social, na qual a mulher é influenciada a exercer o papel de mãe, condição que resulta na perda da identidade, na submissão e na opressão.

Palavras-chave: Mulher. Maternidade. Elena Ferrante.

Resumen: Con el propósito de discutir la representación de la maternidad en *A filha perdida*, de Elena Ferrante, este trabajo adoptó los elementos narrativos como categorías de análisis, desde los cuales se busca identificar la configuración de los espacios ocupados por mujeres en la sociedad. Esta perspectiva fue regida por el método dialéctico y por teoría establecida por Carlos Reis (2003), que entiende la narratología desde la exteriorización, la tendencia objetiva y la sucesión, y sus niveles de inserción: acción, trama, tiempo, espacio, narrador y personaje. A fin de reflexionar sobre los contornos asumidos por la protagonista en el romance, la lectura de Beth Brait (1985) y Antonio Candido (2004) contribuyó para comprender el tema de la maternidad que centraliza la trama. Este tema fue fundamentado en las obras de Simone de Beauvoir (1970) para distinguir el sentido de *ser mujer* de *ser madre*, y, de Elisabeth Badinter (1985) que problematiza el ideal del instinto y del amor maternal como un rasgo intrínseco de la subjetividad femenina. Desde esta perspectiva, la maternidad se asimila como una construcción social, en el cual la mujer es influenciada para desempeñar el papel de madre, condición que resulta en la pérdida de la identidad, en la sumisión y en la opresión.

Palabras-llave: Mujer. Maternidad. Elena Ferrante.

¹ Artigo apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Habilitação Português-Espanhol, da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação de João Batista Pereira.

² Graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Habilitação Português-Espanhol, da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE.

Introdução

A arte de narrar permeia a vida do homem desde a Antiguidade, forma de “demonstrar e interpretar suas relações com o mundo e com as pessoas que o cerca, como também de ser compreendido e interpretado.” (MUNGIOLI, 2002, p. 49). Em grande medida, e não menos importante, o homem conta histórias para intercambiar experiências com as pessoas e, até mesmo, entender a si mesmo. Essa faculdade é reconhecida como fator de humanização e vem desde a tradição oral, modalidade discursiva em que as histórias eram memorizadas e contadas nas feiras e praças pelos trovadores, que cantavam os grandes feitos da humanidade.

Segundo Benjamim (1994), a narrativa ganhou projeção com os artesãos, através das histórias contadas no mar, no campo ou na cidade, como uma forma de comunicação, mas sem o interesse de transmitir o “puro em si”, como informação ou relatório. A oralidade, recurso complexo e heterogêneo, se mostrava com uma amplitude muito maior, pois representava um corpo social, “um fator entre outros de unificação das atividades individuais.” (ZUMTHOR, 1993, p. 22). Com a modernidade, o *oral* foi substituído pela *escrita*, o *ouvido* pelos *olhos* e o ato de *ouvir* pelo ato de *ler*, quando o poder da palavra na oralidade foi relativizado: “Entre o início do século XII e meados do século XV, por todo o Ocidente se produziu, em graus de fatos diversos, uma mutação profunda, ligada à generalização da escrita nas administrações públicas, que levou a racionalizar e sistematizar a memória”. (ZUMTHOR, 1993, p. 28).

Pela necessidade de sistematizar a memória, surgiram as primeiras manifestações da cultura escrita. Da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, o homem chega ao romance, fermentado na burguesia do século XIX e perpetuado até a atualidade. O romance surgiu pela necessidade de o homem ir ao limite do incomensurável, de ir além da transposição de informações puras para anunciar a profundidade das suas experiências, como era feito na oralidade. Entretanto, com o surgimento dos jornais e, mais tardiamente, de meios de comunicação próprios da indústria cultural, como o cinema, a narrativa oral começou a se tornar arcaica. O homem perdeu a faculdade de intercambiar experiências, pois passou a viver na era da informação; as experiências estão deixando de ser comunicáveis e não há mais nada novo a ser contado: “Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela standardização e pela mesmice.” (ADORNO, 2003, p. 56).

Para Benjamim (1994), o mundo moderno motivou o florescimento do romance com o desenvolvimento da imprensa, mas a era da informação também foi responsável pelo declínio da subjetividade no gênero e pela profundidade da narrativa. Nos relatos romanescos, os fatos

já chegam acompanhados de explicações, retirando do leitor a função de interpretar as histórias, construir o imaginário e refletir sobre o seu sentido. Resta ao romance relatar as experiências do ser humano, sem se ater à reprodutibilidade das suas ações, mas, sim, discutir as relações dos homens vivos e a “tentativa de decifrar o enigma da vida exterior”. (ADORNO, 2003, p.58). Concorreu para a limitação dos dilemas e inquietações do homem nas narrativas romanescas a adoção da *técnica de ilusão*:

O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão (ADORNO, 2003, p. 60).

Assim, o romance tradicional mantém uma distância fixa entre o leitor e o narrador, estrutura modificada na atualidade em narrativas que provocam uma variação da distância em que ora o leitor é convidado a ser partícipe da história, ora assume uma posição contemplativa: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. (ADORNO, 2003, p. 61).

Essa quebra da distância fixa retira o leitor da tranquilidade diante da coisa lida e impede uma observação imparcial, colocando-o como construtor do sentido da narrativa, como faz Elena Ferrante, em *A filha perdida*, cujo narrador autodiegético convida o leitor a imergir nos seus pensamentos e conhecer sua história como filha e mãe, além de discutir as formas de representação da mulher na sociedade. Tendo esta temática como escopo para a realização de nossas análises, este trabalho é composto de duas partes: a primeira aborda os elementos que estruturam a narrativa e sua importância para a construção do sentido do texto. A partir de teoria de Carlos Reis, são apresentadas três propriedades definidores dos relatos: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade, em consonância com os seus níveis de inserção, o narrador, o espaço, a ação, o tempo, e o enredo. A segunda parte visa a refletir sobre a condição do *ser mulher* e do *ser mãe* de acordo com as relações históricas, norteadas por pressupostos de Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter. Nas conclusões, constata-se que a complexidade da protagonista – ora vista como mãe, ora como mulher, ora como filha –, enseja entender que a ideia de maternidade surge desmistificada e aceita sob a permanente dubiedade mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

I. As estruturas narrativas e a construção de sentido

“A expressão narrativa literária refere-se ao conjunto dos textos literários do universo do modo narrativo.” (REIS, 2013, p. 245). Assim, tanto os textos em prosa quanto algumas poesias estão dentro desse grupo; a epopeia, mesmo formulada em verso, carrega uma condição intrinsecamente narrativa. Na nossa cultura ela está presente em romances, nos espetáculos de televisão, nas canções, nos vídeos, mitos e filmes, tendo ensejado variadas percepções analíticas e interpretativas ao longo do tempo.

Mungioli (2002) aponta que o estudo dos critérios constitutivos da narrativa vem desde Aristóteles, cuja intenção visava a compreender a natureza desses textos. A partir das discussões empreendidas pelos formalistas russos, se inicia o estudo das suas teorias, quando duas linhas divisórias foram formadas: a primeira aborda o texto interpretativamente, enquanto a segunda faz o estudo sistemático da sua estrutura. Por conseguinte, a teoria passa a se debruçar não apenas sobre aquilo que diz o texto, mas “como” ele é elaborado para construir um sentido. Entre os mecanismos presentes nas estruturas narrativas, Carlos Reis aponta três propriedades: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade; além dos níveis de inserção, chamados de elementos narrativos: o narrador, o espaço, a ação, o tempo, o enredo e a personagem.

Numa síntese sobre essas propriedades, lembramos que a *exteriorização* diz respeito ao narrador, que é externo à história contada, ainda que em alguns casos haja variações em relação ao grau de sua participação no enredo. A segunda propriedade, a *tendência objetiva*, indica a atitude mais racional do que emocional do texto, com o intuito de conhecer as situações e conflitos sociais, voltando-se para as coisas, os lugares, as personagens e os acontecimentos:

(...) assim, em princípio, não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas, sim, as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos etc. - em suma: a história - em cuja representação ele procura investir uma atitude racional, mais do que emocional. Por isso mesmo, o romance foi o gênero por excelência daqueles períodos literários - o Realismo, o Naturalismo e o Neorrealismo - em que se tratava de dar a conhecer (é isso que etimologicamente significa narrar, e narrador vem de *gnarus*, “sabedor”) situações e conflitos sociais (...). (REIS, 2013, p. 249).

Por fim, temos a *sucessividade*, “diretamente relacionada com o devir do tempo em que se projetam os fatos relatados e também com os termos em que neles se destacam espaços, personagens etc.” (REIS, 2013, p. 250), isto é, ela refere-se à passagem de uma ação para outra

dentro de um tempo e espaço e com o uso de personagens para a produção de significados. É a interação entre exteriorização, tendência objetiva e sucessividade que vai gerar a narratividade.

A menção aos aspectos constitutivos do objeto literário, notadamente das narrativas, ganha proeminência neste trabalho por eles permitirem uma reflexão sobre a forma como se estrutura *A filha perdida*. Conjecturamos que, a partir da maneira como esses componentes se amalgamam no romance, são estabelecidas as condições para uma apreciação crítico-teórica de cada um dos seus elementos que, em conjunto, propiciarão o escopo para uma reflexão sobre como é afigurada a representação da mulher e da maternidade na existência da protagonista. Um primeiro registro a ser ressaltado é que o romance é construído alheio ao *princípio de exteriorização*, haja vista que Leda, a narradora-protagonista, não é ilhada da história; ela é o centro dos acontecimentos. Ao contar o seu passado, a relação com a mãe, com as filhas e com o ex-marido, recurso memorialístico que tem como ponto de partida a decisão de sair de férias, ela observa uma jovem mãe, chamada Nina, e sua filha, Elena, acompanhada de uma boneca, conhecida por Nani, Nena ou Nennella, circunstância que a leva a reviver o passado de sua própria família.

A introspecção provocada por suas observações e o impacto causado na forma de perceber sua vida nos leva à *tendência objetiva*. A instável configuração da vida psíquica de Leda a partir da viagem depõe contra a possibilidade de ser encontrada uma objetividade efetiva do que é narrado. Essa perspectiva pode ser encontrada no primeiro capítulo, quando ela sofre um acidente de carro enquanto observa o mar e lembra dos avisos da mãe sobre não entrar no mar quando visse uma bandeira vermelha, pois significava que as águas estavam muito agitadas. A partir desse acontecimento, a história se desenrola em uma série de reminiscências que podem justificar o ocorrido sob duas versões: para a família, ela explica que adormeceu no volante, mas, para o leitor, fica claro que Leda passou mal devido às recordações e ao conflito vivenciado com a jovem mãe Nina, fato que só será revelado no final do romance.

Por fim, aludimos à *sucessividade*, concatenada com a ação, uma vez que esta pode ou não decorrer de um nexos causal. Conceitualmente, ação seria o

processo de desenvolvimento de eventos singulares, a ação depende, para a sua concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que ela se desenrola e transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados. (REIS, 2013, p. 258).

Assim, a *ação* é a sucessividade dos eventos provocados pelas personagens dentro de um tempo e espaço. Enquanto no conto a ação é singular e concentrada, no romance usualmente dá-se em paralelo várias ações. Distinta é a ação nos romances psicológicos, que tendem a se diluir nas reflexões íntimas da personagem (REIS, 2013). Em *A filha perdida*, é possível perceber o uso do fluxo de pensamento, que consiste na construção da narrativa a partir da reflexão íntima da personagem. Leda o faz quando nega o pedido da família napolitana de trocar de lugar na praia para eles ficarem reunidos:

Despedimo-nos, e percebi que Nina nos olhava. Atravessei o pinheiral outra vez, amuada; agora, estava me sentindo culpada. O que teria me custado mudar de barraca, os outros tinham aceitado, até os holandeses, por que eu não? Sensação de superioridade, presunção. Autodefesa do ócio pensativo. Tendência letrada de dar lições de civilidade. (FERRANTE, 2016, p. 35).

Outra observação a propósito da ação, que colabora para entender o seu relevo na análise do romance, é compreender que ela designa movimento, onde uma parte sucede a outra em um determinado tempo como uma sucessão de fatos, em um encadeamento de ordem temporal:

Por si só, a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que nos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (sequência de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da história, o que pressupõe, ainda, o ato de narrar (a narração propriamente dita), tomando em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato. (NUNES, 1995, p. 14).

Desse modo, a ordem dos acontecimentos é formada pela sucessão e dimensão episódica, enquanto a ordem do discurso pela totalidade temporal e sequência dos enunciados. A sucessividade na obra analisada, ainda que se atenha a um nexo causal derivado dos múltiplos acontecimentos vivenciados pela protagonista, é marcada majoritariamente pela analepse e pela prolepse, uma constante volta ao passado e indícios do que ocorrerá no futuro. O primeiro capítulo se passa no presente, que dará origem ao relato da viagem de férias à Nápoles; entretanto, durante o relato, a narradora volta ao passado revivendo os conflitos maternos, seja como filha, mãe e mulher. Nota-se que uma ação desencadeia outra ação, mesmo que em diferentes tempos e espaços. O fragmento abaixo corrobora essa percepção:

Nadei para longe para me afastar da multidão de domingo. A água do mar tonificou minhas costas e a dor passou, ou assim me pareceu. Fiquei na água por muito tempo, até ver as pontas dos dedos enrugadas e começar a tremer de frio. Minha mãe, quando percebia que eu estava naquele estado, me puxava para fora das águas aos berros. Via que eu batia o queixo e ficava com mais raiva ainda, me empurrava, me cobria da cabeça aos pés com uma toalha e me esfregava com tamanha energia (...). (FERRANTE, 2016, p. 48).

Além do uso da analepse para a construção das ações e da sucessividade, a prolepse é utilizada para sugerir acontecimentos futuros. Na praia, Leda observa a relação da menina com a boneca que, apesar de ser feia e velha, Elena trata como filha. É possível perceber o cuidado da filha de Nina que a enche de beijos e sempre a carrega. Ao notar que a protagonista observava a brincadeira, Elena segura Nani com força e aperta a sua cabeça entre as coxas. Para Leda, esse ato é visto como um desafio: “A menina percebeu que eu estava observando. Sorriu para mim com um olhar esmerilhado e apertou com força, como um desafio, a cabeça da boneca entre as pernas, com as duas mãos.” (FERRANTE, 2016, p. 47). Esse excerto dá indícios do furto a ser praticado pela protagonista, que entende a ação de Elena como um desafio, no qual ninguém seria capaz de tirar a boneca dela.

Em todos os capítulos são desencadeadas recordações por meio de um objeto, pessoa ou acontecimento que movem a narradora para o passado. Vale a pena conhecer a história da protagonista em um enredo no qual, nem sempre, as quatro etapas tradicionais: *apresentação, complicação, clímax e conclusão*, é obedecida. Leda provém de uma família napolitana e sem educação, possui duas filhas que vivem com o pai e é divorciada, além de manter uma relação difícil com a mãe, de quem recebeu pouco afeto:

Cada estalo ou ruído surdo de pinha seca e a cor escura dos pinhões me lembram a boca da minha mãe, que ria enquanto esmagava as cascas, extraía os frutos amarelinhos e os dava para minhas irmãs, que os pediam ruidosamente, e para mim, que os esperava calada. Ou então os comia ela mesma, sujando os lábios de pó escuro e dizendo, para me ensinar a ser menos tímida: para você, nada, você é pior do que uma pinha verde. (FERRANTE, 2016, p. 14)

O ressentimento com a educação recebida da mãe fica evidente no excerto abaixo, ao retratar as impressões da família napolitana com quem se deparará na praia:

Nos três ou quatro dias após minha chegada, só prestei atenção a um grupo um pouco barulhento de napolitanos: crianças, adultos, um homem de uns sessenta anos com expressão cruel, quatro ou cinco meninos que se enfrentavam ferozmente dentro da água e fora dela, uma mulher grande com

pernas curtas, seios enormes, que tinha menos de quarenta anos, talvez, e se deslocava com frequência da praia ao bar e vice-versa, arrastando com dificuldade uma barriga de grávida, o arco grande e nu alongado entre as duas peças do traje de banho. Eram todos da mesma família, pais, avós, filhos, netos, primos, cunhados, e riam com gargalhadas ruidosas. Chamavam-se pelo nome com gritos arrastados, lançavam uns aos outros frases exclamativas ou conspiratórias e, às vezes brigavam: uma família grande, semelhante àquela da qual eu fizera parte quando criança, as mesmas brincadeiras, as mesmas pieguices, as mesmas fúrias. (FERRANTE, 2016, p. 18)

A família observada é composta por Nina e sua filha Elena, que sempre carrega a boneca Nani, o seu marido Tonino, a cunhada grávida, Rosaria, e seu marido Corrado. Elena trata a boneca como filha e reproduz as ações designadas à mulher que vive nessa sociedade patriarcal, assim como Nani também é colocada como mãe, dado que, recebe “medicamentos” como Rosaria e possui na barriga um caracol do mar colocado por Elena, já que a considera grávida. Nina é uma jovem mãe que deixou os estudos para cuidar da filha e do marido, que pouco aparece na narrativa, mas é uma figura de poder, tanto sobre a sociedade napolitana quanto sobre a esposa. O marido de Nina é responsável por prover a família financeiramente e está na vida pública, já Nina deve se ocupar da filha e seguir aquilo determinado por ele. A jovem mãe apresenta um vínculo forte com Elena, as duas brincam na praia e são admiradas por Leda pela forma como riem e pela harmonia que transparecem:

Certa vez, notei a ternura com que passava protetor solar na filha. 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 envolta do pescoço da mãe. Riam entre elas, aproveitando o prazer de sentir um corpo no outro, de roçar os narizes, de espirrar água uma na outra, de dar beijinhos uma na outra. Uma vez, eu as vi brincarem juntas com a boneca. Divertiam-se muito: vestiam-na, despiam-na, fingiam untá-la de protetor solar, davam-lhe banho dentro de um baldinho verde [...]. A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina. (FERRANTE, 2016, p. 19)

Esse idílio transporto pelas vivências da família observada por Leda é modificado quando Elena perde a boneca: ela adoece, se torna uma criança chorosa, levando Nina à exaustão, oscilando entre a paciência e a intolerância. Na sequência deste acontecimento, o leitor é levado ao passado de Leda. Bianca e Marta, suas filhas, foram de gravidezes planejadas, mas isso não impediu que houvesse cansaço, muita solidão e perda de identidade com o ato de ser mãe. Essa condição é explanada pelo excesso de sono que não se realiza, pelos estudos que ficam à deriva e pela profissão deixada de lado em prol da educação das filhas, pela constante

ausência do marido, misturado com o desejo de se sentir mulher. Em meio a esses conflitos, Leda conhece Brenda e seu namorado e, uma noite, descobre que quer viver uma nova paixão e viver uma outra vida:

Arrumei a casa, desfiz a cama deles devagar e com tristeza e, enquanto isso, imaginei Brenda nua, senti entre suas pernas uma excitação líquida que era minha. Sonhei, pela primeira vez desde que me casara - pela primeira vez desde o nascimento de Bianca e Marta -, em dizer ao homem que eu havia amado, às minhas filhas: preciso ir embora. (FERRANTE, 2016, p. 101)

Leda viaja para um congresso, é reconhecida pelo artigo que escreveu e cobiçada por um professor, com quem tem um caso amoroso, voltando a se sentir mulher. Ato contínuo, ela abandona as filhas e o marido por três anos, vive outros romances, estuda e trabalha, mas, certo dia, sente a dor da ausência das filhas e percebe que foi embora para encontrar a si, porém suas filhas já fazem parte de sua identidade.

A remissão a esse registro abreviado do enredo do romance assume o propósito de destacar que essa percepção decorre do posicionamento da narradora. Um primeiro pressuposto se coloca: ela não deve ser confundida com a autora: enquanto aquela é “uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”, esta é “uma entidade real e empírica (normalmente com biografia conhecida e historicamente atestada)”. (REIS, 2013, p. 252). Portanto o narrador é uma criação do autor e pode apresentar atitudes éticas, ideológicas e culturais que diferem ou não daquelas exercidas pelo autor. O que temos a partir da visão do narrador é uma perspectiva, um ângulo vinculado ao discurso emitido na obra:

Assim, no caso de narrativas orais ou escritas (e, portanto, também no caso das literárias), o discurso corresponde ao enunciado verbal que veicula a história, designadamente ao conjunto dos componentes linguísticos (e também translinguísticos) que o materializam; é também pela articulação desses componentes que se manifesta a dimensão metonímica e a dinâmica da sucessividade. (REIS, 2013, p. 259)

Como é sabido, o modo de enunciação é o responsável pela posição do narrador diante da narrativa. Sendo Leda a narradora, sua focalização não é onisciente, configurando-se como interna, circunstância em que os fatos enunciados estão no campo da consciência de uma personagem inserida na história. Ela dialoga com o leitor exibindo os fatos ocorridos durante suas férias em Nápoles e o convida a imergir nos seus pensamentos.

Mais importante do que situar conceitualmente a tipologia na qual se insere a narradora é perscrutar o impacto de sua configuração no enredo e no espaço, e como os fatos partilhados com o leitor permitem compreender sua representação referendada no romance. Uma vez que o espaço é reconhecido pelos elementos físicos que compõem o cenário, a atmosfera social e, inclusive, o perfil psicológico dos personagens, sua presença permite definir algumas funções na obra. Ele visa a caracterizar as personagens, a partir do lugar ocupado por elas é possível prever suas ações; influenciar os personagens, como nos romances naturalistas e, por fim, o espaço propicia a ação da narrativa, ainda que não seja a única responsável por ela. De acordo com o grau de proximidade com o real, o espaço pode ser realista, quando construído a partir do real, ainda que sejam apresentados espaços existentes; imaginativo, quando possui lugares inventados pelo autor, mas que se assemelham aos vistos na vida real, e, o fantasia, que não apresenta espaços semelhantes ao que vivenciamos. (BORGES FILHO, 2015, p. 20-21)

Em *A filha perdida* temos um espaço realista. Elena Ferrante situa as personagens e a ação do romance em Nápoles. A escolha do sul da Itália não é arbitrária: nas obras da autora essa região comparece usualmente como forma de questionar a posição da mulher diante daquela sociedade. Essa associação remete aos conceitos do discurso feminista nos quais o gênero e a geografia são indissociáveis, pois “representam relações com o poder político que define os espaços de atuação de homens e mulheres”. (FERNANDES, 2016, p. 80). Neste sentido, o cenário no qual se desenvolve o enredo é opressor, reproduzindo a posição da mulher de forma subalterna e inferiorizada. Situando essas informações ao contexto italiano depois da Segunda Guerra Mundial, quando o país “precisava de um imaginário de família estável para reconstruir o país – gerando descendentes, mas também ideais nacionalistas fortalecidos” (FERNANDES, 2016, p. 81), torna-se compreensível a posição de Leda, provinda de uma sociedade conservadora que conserva o espaço público para o homem e o privado para a mulher.

O valor de Leda, e das mulheres, é determinado pela capacidade de procriação, por isso, ao deixar suas filhas e procurar emancipar-se, é considerada uma má influência para Nina, condição comprovada depois que ela revela o abandono das filhas por três anos, quando passam a tratá-la com indiferença:

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

Reiteramos a importância do espaço na análise ao considerar que ele permite explicitar a representação de Leda como uma mulher que, ao mesmo tempo em que busca se emancipar dos valores de uma sociedade patriarcal, que naturaliza o amor materno e marginaliza sua sexualidade, ameaça a estabilidade desses mesmos princípios com suas ações e atitudes.

Em liame com o espaço, outro recurso utilizado para entender a mimese da realidade materializada por Elena Ferrante é o tempo, termo que designa a sucessão de fatos e sequências do discurso. Uma das modalidades alusivas a esse elemento narrativo é o tempo linguístico. Distinto do tempo cronológico, ele relaciona-se diretamente à linguagem, quando a “ordenação dos acontecimentos faz-se retrospectiva ou prospectivamente ao momento da fala”. (NUNES, 1995, p. 22). O presente, o passado e o futuro são determinados de acordo com expressões adverbiais como “hoje”, “ontem” e “amanhã”, vinculadas aos acontecimentos, aos personagens e às relações estabelecidas por eles com o mundo.

Nas narrativas, a ordem dos momentos pode ser invertida ou pode haver a perturbação na distinção entre eles “É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. [...] o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa”. (NUNES, 1995, p. 25). Enquanto o tempo do discurso é linear, o tempo da história é pluridimensional: “ora permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal”. (NUNES, 1995, p. 28). Nesse constante ir-e-vir ocorrem as anacronias, antecipando a história (prolepse) ou voltando ao passado (analepse). É comum a prospecção e retrospectão sem a quebra do momento narrado, sem trazer nenhum prejuízo à continuidade do discurso, quando a ação ora é deslocada para o futuro, ora é deslocada para o passado.

A leitura desses traços no relato de Elena Ferrante encontra o tempo físico como ponto de partida: são as férias na praia de Nápoles que desencadeiam as ações das personagens, desde a chegada de Leda, a aproximação com a família napolitana, em especial Nina, até o momento em que ela vai embora. Todavia, é com o tempo linguístico que esse elemento ganha força por meio das voltas ao passado e nas sugestões derivadas dos pensamentos da personagem. As analepses são recorrentes, na medida em que Elena as utiliza para apresentar ao leitor a sua família e a sua história por meio de reminiscências, a exemplo do parágrafo em que ela lembra das cartas que entregou às filhas para explicar os motivos de ter ido embora, quando está na praia e pensa em conversar com Nina sem sua filha.

Ao utilizar a prolepse, Leda dá indícios do abandono de suas filhas e da separação do marido, como demonstra o fragmento a seguir:

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

A exaustão, a falta de sono e a vida abdicada são constantemente trazidas à tona no fluxo de pensamento da protagonista. Leda vive um casamento infeliz que a coloca como mãe, mas não como mulher. Essa construção narrativa com idas e vindas ressalta o tempo como um dos fatores constitutivos para a atuação da ficção com vistas a reconfigurar o mundo, realizar a intercessão entre o imaginário e o poético, estabelecendo um distanciamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação com o real.

II. Mãe e mulher: entre ser e estar no mundo

Mencionados a ação, o enredo, o tempo, o espaço e o narrador como recursos estruturais de *A filha perdida*, a análise do romance ganha outros contornos quando esses elementos são conectados com o mundo social no qual se plasma a narrativa. Enfocando aspectos relacionados à sucessividade e ao enredo, além das anacronias temporais, é com uma reflexão voltada para a configuração da personagem que observamos com maior acuidade a representação da mulher e a maternidade. Definido como um dos mais significativos elementos narrativos, a personagem “é normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato”. (REIS, 2013, p. 256).

Essa centralidade ganha importância por ela amalgamar elementos humanos ou de seres antropomorfizados, evitando que a narração se torne uma mera descrição ou relato. O enredo existe e é dependente de suas ações, haja vista elas serem apresentadas com os personagens vivendo em uma rede de acontecimentos em determinados tempo e espaço. Como seres fictícios que representam pessoas e que vivem no âmbito ficcional formados pela linguagem, para saber informações sobre esse elemento é preciso encarar o texto e sua construção, bem como a maneira que o autor encontrou para lhe dar forma. Sendo criações utilizadas para transfigurar a realidade, o escritor “vai buscar nas características da linguagem, elemento significativo capaz de dar forma ao real, as características do mundo inventado e retratado.” (BRAIT, 1985, p. 28).

Antonio Candido lembra que uma pluralidade de gêneros, como reportagens, cartas e diários, pretendem corresponder à verdade, por isso emitem juízos de valor e se adequam à realidade que eles representam. Porém, no romance, o conceito do que é *verdadeiro ou falso* tem um significado diverso. É importante que a obra atenda à verossimilhança interna; dentro da história as ações são aceitas, mesmo que no mundo real elas sejam tidas como absurdas, endossando a coerência interna a ser atendida no que tange ao mundo imaginário. No texto literário, os elementos que o edificam são fictícios, entre os quais se encontram as personagens, aproximadas dos contornos éticos análogos aos das pessoas reais. Muitas vezes elas estão interligadas a valores morais, religiosos ou político e, por isso, adotam atitudes de acordo com esses preceitos. Em grande medida, as personagens vivem conflitos e “enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida-humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.” (CANDIDO, 2004, p. 35). À luz desse contexto,

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidas pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. (CANDIDO, 2004, p. 43)

Essa multiplicidade de personas vivenciadas pelas personagens permite constatar que, a partir do acesso ao texto ficcional, o homem pode refletir sobre si mesmo, sobre seu lugar no espaço em que vive, e ter consciência da sua condição social, tornando-se autocrítico e compreendendo o Outro com mais generosidade. Na medida em que se afasta da realidade e encara o mundo por meio das produções simbólicas, ele volta com a capacidade de compreender os dilemas de sua própria existência. No romance, o leitor contempla e vive essas possibilidades humanas, atos que dificilmente se realizam na sua realidade, seja por estar demasiadamente envolvido e vivê-las intensamente, seja por contemplá-las à distância e não poder vivê-las:

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

É sob o prisma expresso por Antonio Candido, no qual a literatura ascende como um valor que propicia o quinhão de humanidade devido ao homem, que a representação da mulher e a maternidade ganham relevo em *A filha perdida*. Como mencionado anteriormente, Leda, a protagonista, é divorciada, além de manter uma relação difícil com a mãe. O ressentimento com a mãe fica evidenciado na forma como ela percebe uma família na praia, composta, entre outros, por Nina e sua filha, Elena. Nina, que deixou os estudos para cuidar da filha e do marido, apresenta um vínculo forte com Elena, e ambas são admiradas por Leda pela forma como riem e pela harmonia que transparecem. Porém, o olhar de Leda muda quando Elena perde sua boneca: ela adoece, se torna uma criança chorosa, levando Nina à exaustão. Essa ocorrência leva o leitor ao passado de Leda: o nascimento de Bianca e Marta, suas filhas, não impediu que ela também tivesse cansaço, solidão e perda de identidade com o ato de ser mãe.

Espelhando em suas vivências a busca de emancipação e o conflito oriundos das múltiplas identidades que a assedia, como mãe, mulher e profissional, no romance Nina é o Outro definido por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, como objeto e dependente do Sujeito. Seu marido, que pouco aparece, representa o essencial, ou seja, o Sujeito, que domina o Outro e o determina: “Depois, sempre oferecendo a bochecha para a menina, pegou Nina pela nuca, quase obrigando-a a se curvar – ele era pelo menos dez centímetros mais baixo do que ela –, e roçou rapidamente os lábios dela, com a discreta autoridade de um proprietário.” (FERRANTE, 2016, p. 28).

Essa relação do homem dominante e da mulher dominada é observada por Beauvoir como algo que sempre existiu, não *aconteceu* através de um acidente histórico, o que torna mais difícil a ruptura dessa hierarquização, pois os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. A filósofa francesa explica que, para a biologia, a mulher é definida pelo seu sistema reprodutivo, ou seja, é uma matriz, um ovário: é uma fêmea, na qual um óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide. Entretanto, ao analisar a reprodução de outras espécies, como os infusórios, amebas e bacilos, percebe-se que os seres unicelulares podem se proliferar através de espécies do mesmo sexo, assim, a perpetuação da espécie não acarretaria necessariamente na diferenciação sexual (BEAUVOIR, 1970, p. 28-29).

Na Antiguidade, acreditava-se que a mulher era a única responsável pela concepção do filho, o pai não teria participação, pois as larvas “entravam” no ventre da mulher e, no contato com o menstruo, gerava a vida. A mulher se torna apenas um instrumento para carregar e nutrir o filho, o óvulo é encarado como uma matéria passiva que recebe o espermatozoide, considerado por Aristóteles como a força, a vitalidade, o movimento e a vida. No fim do século XVII, o sistema

reprodutivo feminino começou a ser estudado com maior profundidade, mas novamente sobre a visão do homem. Sob essa perspectiva, os ovários passaram a ser encarados como os testículos masculinos, que recebiam os “animáculos espermáticos”. Apenas no século XIX, com a criação do microscópio, foi descoberta a fusão do espermatozoide com o ovo. A mulher, definida pelo seu sistema reprodutivo é, assim como o óvulo, um ser que espera, um receptáculo inerte adaptado à servidão materna. Em sentido oposto, o homem, assim como o espermatozoide, é ágil, inquieto, ativo e externo, mantendo sua individualidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 29-30).

Essa derrisória representação da mulher destinada à maternidade comparece no romance por meio das personagens Leda e Nina. Definidas pelo seu ventre, elas entram em conflito interno e problematizam suas realidades pela exaustão decorrente da rotina materna. Quando as filhas de Leda nasceram, sua vida passou a girar em torno dos cuidados da prole e do lar e, assim como o óvulo, ela se torna passiva e reclusa à casa, enquanto o marido trabalha viajando. Sua vida como mãe se resume apenas a cuidar dos filhos, abdicando de sua individualidade: “Durante anos, todas as férias haviam sido em função das duas meninas e, quando elas já estavam grandes e começaram a viajar pelo mundo com os amigos, eu sempre ficava em casa esperando que voltassem.” (FERRANTE, 2016, p. 11).

Desde a fecundação, Leda se torna mãe, perdendo suas singularidades, enquanto o marido mantém sua individualidade. Após esse momento, ele se separa da fêmea e se afasta, enquanto ela continua com o zigoto no ventre, condição que indica que “a mulher é adaptada às necessidades do óvulo mais do que a ela própria”. (BEAUVOIR, 1970, p. 48). Ao gestar, a mulher se adapta às necessidades do óvulo: “esse corpo é presa de uma vida obstinada e alheia que cada mês faz e desfaz dentro dele um berço; cada mês, uma criança prepara-se para nascer e aborta no dismantelamento das rendas vermelhas; a mulher, como homem, é seu corpo mas seu corpo não é ela, é outra coisa.” (BEAUVOIR, 1970, p. 49). Não menos importante é o que ocorre depois da gestação, quando a mulher sofre graves mudanças decorrentes da instabilidade hormonal durante o aleitamento:

O aleitamento é também uma servidão esgotante; um conjunto de fatores - o principal dos quais é, sem dúvida, o aparecimento de um hormônio, a progestina - traz às glândulas mamárias a secreção do leite; a ocorrência é dolorosa e acompanha-se, amiúde, de febres e é em detrimento de seu próprio vigor que a mãe alimenta o recém-nascido. (BEAUVOIR, 1970, p. 50)

Desde a gestação, a mulher perde sua individualidade e se torna mãe em detrimento do Outro, enquanto “o papel do macho restringe-se à fecundação”. (BEAUVOIR, 1970, p. 56).

Leda representa a mulher que tem o corpo tomado pelo feto, consumindo-a biológica e socialmente, enquanto o homem mantém suas particularidades, como reforça o trecho abaixo:

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

Do ponto de vista psicanalítico, a escritora explica que “a mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea” (BEAUVOIR, 1970, p. 59), pois o corpo é vivido pelo sujeito. A protagonista de *A filha perdida*, ao cuidar das filhas se distancia de si mesma e do *ser* mulher. Apesar de cumprir com o destino biológico, anseia por sentir desejada e acredita ter se perdido quando se tornou mãe. Ao conhecer Brenda e seu namorado, que deixaram suas famílias e resolveram viver suas paixões, Leda redescobre o desejo de sentir as mesmas sensações:

Porém, naquela manhã em que desfiz a cama de Brenda e de seu amante, quando abri a janela para eliminar o cheiro deles, parecia que eu havia descoberto no meu corpo um pedido por prazer que não tinha nada a ver com o das minhas primeiras relações sexuais aos dezesseis anos, o sexo incômodo e insatisfatório com o meu futuro marido, as práticas conjugais antes e, sobretudo, depois do nascimento das meninas. (FERRANTE, 2016, p. 115)

Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, ao se debruçar sobre a teoria de gênero, retoma os dizeres de Simone de Beauvoir e discute as relações entre sexo e gênero. Ela propõe que o ser humano nasce com um sexo biológico, mas possui um gênero socialmente construído. Para a filósofa americana, o corpo é uma construção dialógica que sofre influência do meio externo, mas também age sobre ele:

Nos limites desses termos, o “corpo” aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas extremamente relacionado. (BUTLER, 2003, p. 27)

Neste viés, os significados culturais estão interrelacionados permanentemente e formam o sujeito e a sua concepção diante do mundo. Leda e Nina, apesar de possuírem o sexo feminino, ao se tornarem mães, não se sentem mais mulheres, cujas individualidades são modificadas e condicionadas pela maternidade. Suas identidades são multifacetadas: ora agem como mães, ora segundo seus desejos de mulher, ora buscam quebrar os ditames patriarcais nos quais estão inseridas, ora se reconhecem como sujeitos autônomos, ora se confundem com as filhas.

A esse propósito, vale lembrar o que diz Stuart Hall em *A identidade cultural da pós-modernidade*, aludindo à ideia de identidade relacionada ao “nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” (HALL, 2005, p. 8). Na sua perspectiva, ela existiria sob três concepções: a do Iluminismo, marcada pela razão, na qual a pessoa é totalmente centrada, unificada, dotada das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior; a sociológica, quando o núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas construído a partir da relação com outras pessoas, pela interação do “eu” com a sociedade; e, a pós-moderna, concebendo a ideia de que o sujeito, detentor de uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado e é composto não de uma única, mas de várias identidades. (HALL, 2005, p. 10-12).

É nesse escopo que as representações de Leda e Nina no romance se situam: ambas não possuem identidades fixas, em cada momento assumem identidades diferentes, corroborando a assertiva de Stuart Hall: “na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2005, p. 13). Essa crise de identidade na sociedade moderna, apresentando-se instável e fragmentada, sinaliza para a importância de compreender os efeitos do deslocamento ou descentração do sujeito desde o final do século XX, quando se dissiparam as sólidas localizações nas quais as ideias de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade repousavam no passado.

Uma vez que a sociedade moderna não é unificada nem delimitada, mas caracterizada por diferenças sociais, étnicas, sexuais, nacionais e de gênero o sujeito é formado por diversas identidades a partir da sua posição diante de determinadas situações, como ocorre com Leda e Nina. Com a maternidade, elas entram em conflito: as identidades estáveis do passado são desarticuladas com a aparição da identidade de mulher-mãe. Na medida que a maternidade as envolve, ora são vistas apenas como mães, ora as próprias personagens confundem suas identidades com as das filhas, como lembra Leda quando comenta que Gino poderia interessar a suas filhas e quem sabe a ela mesma: “Percebi há muito tempo que conservo pouco de mim e

tudo delas.” (FERRANTE, 2016, p. 15). Em outro momento, Leda parece se incomodar com a voz que a mãe e filha dão à boneca, “como se parte de mim exigisse intensamente que elas se decidissem e dessem à boneca uma voz estável, constante, a da mãe ou a da filha, chega de fingir que eram a mesma coisa.” (FERRANTE, 2016, p. 25). Este trecho sugere uma confusão não apenas de vozes em relação à boneca, mas da identidade de Nina misturada à da filha.

Ambas sofrem com esse conflito dado que “os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham” (HALL, 2005, p. 31). Sendo assim, ao atuar como mães, ocorre a internalização do exterior através da rotina com as filhas e com as casas, mas perde-se a externalização do interior, uma vez que as próprias personagens deixam de se reconhecer como mulheres e não possuem mais individualidade, tornando-se e assumindo-se como o Outro. Leda afirma que deixa suas filhas com o marido para encontrar o seu “Eu”, pois parecia não se sentir mulher e ter uma identidade própria: “Eu estava como alguém que conquista a própria existência e sente um monte de coisas ao mesmo tempo, entre elas uma ausência insuportável.” (FERRANTE, 2016, p. 144).

Quando Leda abandona as filhas ou Nina anseia por esse ato, ambas as personagens se contrapõem a um destino determinado pela sociedade. Ao abandonar suas filhas, Leda busca sua identidade e a consciência de si, movimento que, se materializado, seria estéril: Bianca e Marta já faziam parte do seu interior. Essa constatação vai ao encontro de que preconiza Stuart Hall, para quem a identidade é incompleta e preenchida pelo exterior, mas “nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude.” (HALL, 2005, p. 39)

Simone de Beauvoir explica que, na época em que o homem era nômade, as amazonas que se recusavam à maternidade mutilavam os seios, enquanto as outras mulheres, quando estavam gestando, menstruadas ou no período pós-parto, diminuía a jornada de trabalho e se dedicavam à prole. Cabia ao homem a caça, a pesca e a proteção do povo. Desde sempre, a mulher recebe passivamente esse destino biológico e se restringe à maternidade e aos trabalhos domésticos. Ato contínuo, é no ato de dar vida ao outro que a mulher deixa de ser um indivíduo para engendrar o outro: “Sua desgraça consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não apresenta em si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida.” (BEAUVOIR, 1970, p. 85)

O advento da propriedade privada viria consolidar a dominação da natureza e da mulher pelo homem sedentarismo modifica a estrutura econômica e social, assim, a mulher que era responsável pela prole, trabalho e manufatura domésticos, pela tecelagem de tapetes e cobertas, na fabricação de vasilhames e jardinagem, passa a se dedicar apenas à maternagem e ao lar. A divisão de trabalho por sexo e a invenção de novos instrumentos institui a família patriarcal: em relação à mulher, “há épocas em que ela é mais útil fazendo filhos do que empurrando a charrua” (BEAUVOIR, 1970, 78). Na contemporaneidade, como já não é mais possível obrigá-la unicamente à reprodução, o seu espaço foi restringido dentro da sociedade: “a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio” (BEAUVOIR, 1970, p. 79).

Elena Ferrante constrói personagens enclausuradas pela maternidade: Leda planeja a gravidez, tem filhas, mas não consegue conciliar a vida de mãe com o universo acadêmico: “Todas as esperanças da juventude já me pareciam destruídas, era como se eu estivesse caindo para trás na direção da minha mãe, da minha avó, da cadeia de mulheres mudas zangadas da qual eu derivava. Oportunidades perdidas.” (FERRANTE, 2016, p. 86). Da mesma forma, Nina, ao casar, deixa de estudar; o marido era o responsável pelas finanças da família, não era necessário ela se ocupar de outra coisa, senão, da filha:

(...)

- Eu me matriculei em letras depois do ensino médio, mas só cursei duas matérias.

- Você não trabalha?

Ela riu outra vez.

- Meu marido trabalha.

(FERRANTE, 2016, p. 143)

Elena repete a mesma condição de mãe observada em Nina e Rosaria, que estão na praia com a sua boneca, na qual passam protetor no plástico, molham-na para aliviar o calor e servem areia como alimento. Ao mesmo tempo que Nina é filha de Elena, ela também se torna mãe, pois, para a menina, a boneca carregava no ventre um bebê e deveria tomar seu medicamento. O diálogo entre Leda e Nina na feira expressa essa condição:

Nina respondeu pela filha:

- Ela está bem, mas não se conforma, quer a boneca de volta.

Elena tirou a chupeta da boca e disse:

- Ela precisa tomar remédio.

- Nani está doente?

- Está com a criança na barriga.

Olhei para ela confusa.
- A criança dela está doente?
Nina interveio com um leve constrangimento, rindo.
- É uma brincadeira. Minha cunhada toma os comprimidos e ela faz de conta que os dá à boneca também.
(FERRANTE, 2016, p. 140)

O estereótipo da mãe feliz que zela e se sacrifica pelos filhos é repassado de geração a geração: Elena é a criança que brinca de ser mãe, se preparando para a fase adulta, como diz Leda “uma mãe não é nada além de uma filha que brinca” (FERRANTE, 2016, p. 152). Da mesma forma, Leda, quando pequena, brincava de ser mãe de uma boneca. Em certo momento, ela faz referência a um termo italiano *mammuccia*, que significa “brincar de ser a mamãezinha de uma boneca.” Em alguns casos, a mãe é vista como a boneca da filha, como Bianca fazia com sua mãe, Leda “Por isso fui pacientemente a boneca de Bianca nos seus primeiros anos de vida.” (FERRANTE, 2016, p. 57)

A representação dessas mulheres no romance corrobora um estereótipo imposto pela sociedade, no qual a maternidade seria algo inato, ansiada por todas elas e, caso não cumpram com esse postulado, ou não se sintam felizes em cuidar dos filhos, são consideradas mães más como nomina Elisabeth Badinter. Leda, a todo instante, ressalta o cansaço diário e a falta de sono, lembrando que “não conseguia abrir um livro havia meses, estava esgotada e com raiva, o dinheiro nunca bastava, eu dormia pouquíssimo.” (FERRANTE, 2016, p. 59). Em outro trecho ela diz que “vivía tensa, minha infelicidade aumentava” (FERRANTE, 2016, p. 92). Exatamente nos picos de exaustão surge a impaciência e a perda de serenidade nos cuidados com as filhas: “Assustei-me, gritei com ela, não podia deixá-la sozinha um instante sequer, nunca tinha tempo para mim. Eu me sentia sufocada; naquela época, parecia que estava traindo a mim mesma.” (FERRANTE, 2016, p. 76). Esse cansaço exorbitante, aliado à infelicidade causada pelo excesso de responsabilidades, se contrapõe às diretrizes sociais que vinculam a felicidade feminina à maternidade: “A mulher se apaga em favor da boa mãe que, doravante, terá suas responsabilidades cada vez mais ampliadas.” (BADINTER, 1985, p. 206).

Entendendo esse modelo a ser assumido pela mulher como uma construção histórica, Elisabeth Badinter, no livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, explica que, no final do século XVIII, as mulheres francesas foram incentivadas a procriar e a amamentar, depois que o governo percebeu o alto índice de bebês mortos e, consequentemente, a queda da densidade demográfica. Como um valor social, “exaltavam-se interminavelmente as doçuras da maternidade, que deixa de ser um dever imposto para se converter na atividade mais invejável

e mais doce que uma mulher possa esperar.” (BADINTER, 1985, p. 178) Distinto do que fora propagado no passado, quando o ato de amamentar não era nobre o bastante para uma dama, uma vez que não ficava bem tirar o seio a cada instante para alimentar o bebê, a mulher agora vai amamentar os filhos e sentir prazer com isso. Ela se devota inteiramente a maternagem e abandona a concepção antiga na qual os “prazeres da mulher elegante residem essencialmente na vida mundana: receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo, frequentar a ópera e o teatro.” (BADINTER, 1985, p. 98).

Nos trechos em que Leda demonstra o seu incômodo com a condição de mãe, percebe-se as desavenças encontradas na ideia da maternidade, fato ocultado ou romantizado desde o fim do século XVIII, quando discursos incentivaram a mulher a abdicar da vida social e valorizar os cuidados com a família: “Como as mulheres se queixavam de que a amamentação as cansava, estragava-lhes os seios e lhes dava mau aspecto, fez-se o elogio da beleza das lactantes. Alguns admiraram a frescura de sua pele, outros as proporções de seu peito e a aparência saudável que tinham.” (BADINTER, 1985, p. 192) A maternidade torna-se gratificante. O modo como se fala dela, com um vocabulário tomado à religião, indica que um aspecto místico passa a ser associado ao papel materno.

Os atrativos que exaltam a mulher-mãe são negados por Leda, para quem o ideário da maternidade não se vincula, necessariamente, à felicidade:

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

Para a mulher-mãe, a sociedade não permite outro sentimento que não seja o amor e o zelo pelos filhos, fazendo sempre a comparação entre a mãe boa e a mãe má, como lembra Badinter. No romance esse quadro se molda à personagem Lucilla, como lembra Leda, em uma viagem à praia com a sua família: “Era só Lucilla aparecer e imediatamente começava a encenar a mãe sensível, fantasiosa, sempre alegre, sempre disponível: a mãe boa.” (FERRANTE, 2016, p. 93), ou, Rosaria, quando pega Nina na loja de brinquedos porque a mãe está impaciente após os dias em que a menina esteve doente e chorando pela boneca: “Rosaria então lhe tirou a menina do colo com um suspiro: vem com a tia, murmurou comovida.” (FERRANTE, 2016, p. 82). Essa relação de Rosaria com Elena como a mãe boa, também é endossada no seguinte

trecho: “A situação aos poucos se normalizou, e a família se encaminhou em grupos para a mansão no pinheiral, Nina trocando palavras frias com Rosaria, Rosaria levando Elena no colo e, de vez em quando enchendo-a de beijos.” (FERRANTE, 2016, p. 154). Enquanto Nina está nervosa e impaciente (traços da mãe má), Rosaria é carinhosa com Elena.

Aquela que não segue determinados valores sociais e busca uma emancipação, colocando o filho em segunda instância, é considerada uma mãe má: “Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não poderá evitá-lo sob pena de condenação moral.” (BADINTER, 1985, p. 238). Esse anátema é impingido a Leda: ao declarar o abandono de suas filhas, a família passa a enxergá-la como uma pessoa ruim, que deve ser mantida distante de Nina: “Nina é mole, instável, exposta a todo tipo de má influência, e eu, depois das coisas feias que confessei, não sou mais considerada uma boa amiga de praia.” (FERRANTE, 2016, p. 110). Badinter critica essa convenção de que a mulher é feita para ser uma boa mãe, alegando que as exceções a esse modelo deveriam ser vistas como patologias: “Hoje, uma mulher pode desejar não ser mãe: trata-se de uma mulher normal que exerce a sua liberdade, ou de uma enferma no que concerne às normas da natureza? Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico?” (BADINTER, 1985, p. 16).

Sendo o exercício da maternidade imposto à mulher devido ao sexo biológico, a autora acrescenta: “Que os biólogos me perdoem a audácia, mas sou das que pensam que o inconsciente da mulher predomina amplamente sobre os seus processos hormonais. Aliás, sabemos que a amamentação no seio e os gritos do recém-nascido estão longe de provocar em todas as mulheres as mesmas atitudes.” (BADINTER, 1985, p. 16). Com o intuito de responder a esses dilemas femininos, com os quais a sociedade colabora acentuadamente, essa afirmação se opõe à ideia originária do instinto e do amor materno. Ela os assimila como algo construído, tendo em vista que a maternidade, como é conhecida na atualidade, foi estabelecida para fins pragmáticos: incentivar as mulheres à procriação e ao cuidado do lar.

Considerações Finais

O texto narrativo foi utilizado durante séculos como meio de expurgar sentimentos, redimensionar a realidade e transfigurar o mundo, servindo como via para o homem conhecer o Outro e a si mesmo. Além do intercâmbio de experiências, as narrativas, sejam orais ou escritas, foram úteis para o homem estabelecer um diálogo com a sociedade. Adotando essa premissa, a obra *A filha perdida*, de Elena Ferrante, foi escolhida como *corpus* deste trabalho

como meio de discutir e propor ao leitor uma reflexão sobre a representação da mulher e a construção histórica da ideia de maternidade.

O caminho adotado para alcançar esses objetivos acolheu um estudo sobre a estrutura e os elementos que fundam as narrativas (narrador, espaço, tempo, ação, enredo e personagem), a partir dos quais buscou-se construir o sentido do texto. Haja vista que a literatura reflete o real, a exemplo da configuração das personagens, entes fictícios que exprimem e transfiguram acontecimentos que passam despercebidos no cotidiano, foi possível discutir a representação da protagonista, Leda, como mulher e mãe, imersa em um ambiente marcado por uma cultura patriarcal.

As inquietações vivenciadas por Leda em relação ao lugar que ela ocupa na sociedade napolitana foram discutidas a partir dos pressupostos teóricos de Simone de Beauvoir, no livro *O segundo Sexo*, e Elisabeth Badinter, em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Aquela, contesta a visão da mulher definida pelo seu sexo biológico, restringindo-se à função de reprodutora; e, esta, rememora que a maternidade é uma construção histórica e social. À luz desses preceitos, na leitura sobre a protagonista do romance de Elena Ferrante ficou patente que ela questiona e luta contra o destino determinado para sua existência, expondo a submissão e o sacrifício gerado pela maternagem. Leda busca romper os elos que a aprisiona nesse sistema patriarcal e encontrar a si mesma, empreitada que não logra sucesso: após abandonar as filhas e colocar a carreira como prioridade, ela retorna à maternagem ao perceber que essa condição já é parte de sua identidade como mulher. Por fim, é possível afirmar que a ideia da maternidade é construída e perpetuada de geração a geração devido, majoritariamente, aos interesses dos homens.

Referências

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

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

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

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES FILHO, O; LOPES, A. M. C.; LOPES, F. A. **Espaço e literatura**: perspectivas. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora, 2015.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, V. D. “Crônicas do mal de amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. **Diálogo com a economia criativa**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 76 - 91, set./dez., 2016.

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

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MUNGIOLI, M. C. P. Apontamentos para o estudo da narrativa. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 23, p. 49-56, jan./abr. 2002.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, C. A narrativa literária. In: _____. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: A “literatura medieval”. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.