

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Bruna Montes Werneck de Freitas

**A traição na literatura de autoria feminina: comparando ficções de Elena Ferrante e
Simone de Beauvoir**

Juiz de Fora
2019

Bruna Montes Werneck de Freitas

**A traição na literatura de autoria feminina: comparando ficções de Elena Ferrante e
Simone de Beauvoir**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Freitas, Bruna Montes Werneck de.

A traição na literatura de autoria feminina : comparando ficções de Elena Ferrante e Simone de Beauvoir / Bruna Montes Werneck de Freitas. -- 2019.

102 p.

Orientadora: Márcia de Almeida

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2019.

1. Elena Ferrante. 2. Simone de Beauvoir. 3. Autoria feminina. 4. Representação feminina. 5. Crítica literária feminista. I. Almeida, Márcia de, orient. II. Título.

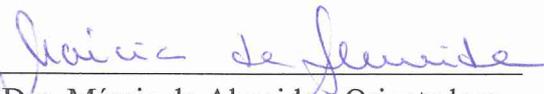
Bruna Montes Werneck de Freitas

A traição na literatura de autoria feminina: comparando ficções de Elena Ferrante e Simone de Beauvoir

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 12 de setembro de 2019

BANCA EXAMINADORA



Profª. Dra. Márcia de Almeida - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora



Profª. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Maximiliano Gomes Torres

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Elson, por todo seu apoio e presença durante os meses finais de escrita e revisão da dissertação. Por sua resiliência, “venha lanchar”, paciência, “fiz um café pra você” e amor. Certamente chego aqui mais confiante por causa de você.

À minha mãe Conceição e ao meu pai Antônio Carlos, meus melhores amigos nessa vida que marcaram presença nos telefonemas diários de “e a dissertação, filha?”. Ao meu irmão Lucas, família presente, que esteve sempre na porta ao lado me aconselhando.

Às minhas amigas e amigos, que sabiamente entenderam a linha tênue entre minha ausência e a necessidade de me proporcionarem distrações possíveis: Ágata, Larissa, Helena, Dâmaris, Mayara e Juliana: vocês são maravilhosas. Aos colegas do PPG, ao Fred e ao Rodrigo, que demonstraram interesse genuíno em minha pesquisa, agradeço pelos momentos de conversa, sempre muito inspiradoras.

À minha orientadora Márcia, que me acompanhou em todas as fases da pesquisa e conciliou minha hipótese ao seu conhecimento para o desenvolvimento de nosso trabalho. Aprendi muito com ela durante meus anos de mestranda.

Aos professores do PPG Letras: Estudos Literários, por todo o ensinamento e conhecimento durante as aulas. À Nícea, pelos inúmeros livros emprestados, acolhimento e incentivo à pesquisa, desde a minha graduação. Ao Caio e à Daniele, altamente competentes e sempre disponíveis para me ajudar, acalmar e solucionar problemas.

Aos chefes e ex-chefes, colegas e ex-colegas de trabalho, que me acompanharam durante a transição entre três empregos, sempre sensíveis às minhas preocupações, apoiando cada etapa do meu curso de mestrado.

À CAPES, pelo período de financiamento desta pesquisa.

“Não desejo que [as mulheres] tenham poder sobre os homens, mas sobre si mesmas.”

(Mary Wollstonecraft, 1792, em Reivindicação dos direitos da mulher)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo refletir sobre as aproximações que podem ser percebidas entre o conto “A mulher desiludida”, da filósofa e ficcionista francesa Simone de Beauvoir, e o romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, pseudônimo de uma escritora italiana contemporânea. A partir da leitura e análise de ambas as narrativas, buscamos compreender, com base nos estudos de gênero e na crítica feminista, por que o conto de Beauvoir, de 1967, ainda reverbera no romance de Ferrante, de 2002. O adultério masculino, tema central de ambas as narrativas, será o fio condutor de uma análise comparatista que se propõe a comprovar nossa hipótese de que a recorrência dessa temática em obras de autoria feminina pode ser interpretada como uma denúncia das autoras à aceitação, por parte de sociedades ainda fortemente patriarcais, da prática da traição masculina no casamento.

Palavras-chave: Autoria e representação femininas. Crítica literária feminista. Estudos de gênero. Elena Ferrante. Simone de Beauvoir.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the approximations that can be perceived between the short story "The Woman Destroyed" by French philosopher and writer Simone de Beauvoir and Elena Ferrante's novel *The Days of Abandonment*. By reading and analyzing both narratives, we seek to understand, based on gender studies and feminist criticism, why Beauvoir's story from 1967 still reverberates in Ferrante's novel from 2002. Male infidelity is the main theme of both narratives, which will promote a comparative analysis that aims to prove that the recurrence of this theme, in female authorship, is a way to detect, in our patriarchal society, the acceptance of this situation in marriage.

Keywords: Female authorship and representation. Feminist literary criticism. Gender studies. Elena Ferrante. Simone de Beauvoir.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A MULHER TRAÍDA: DEFINIÇÕES, CONTEXTOS E TEORIAS	17
2. A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS OBRAS.....	41
2.1 OLGA EM <i>DIAS DE ABANDONO</i> , DE ELENA FERRANTE.....	41
2.2 MONIQUE EM “A MULHER DESILUDIDA”, DE SIMONE DE BEAUVOIR.....	64
3. FERRANTE E BEAUVOIR: COMPARANDO OS ENREDOS, AS SIMBOLOGIAS E AS PERSONAGENS	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

O tema do adultério tem sido amplamente usado na literatura no passar dos séculos. Ele traz para a literatura a descrição de emoções intensas, consequências e, automaticamente, estabelece um conflito nas obras, simplesmente por estar presente. Em geral, esse conflito se estabelece entre dois subtemas: desejos sexuais *versus* senso de lealdade. Como a família e o casamento são considerados como a base de uma sociedade em praticamente todas as culturas, histórias sobre adultérios mostram esse conflito entre as pressões sociais e individuais.

Desde a *Iliada* ([século VIII a.C.] 1969), de Homero, ou, de *A Novela do Curioso Impertinente* ([1605] 2002) – uma das partes que *Dom Quixote* contém –, de Miguel de Cervantes, a temática do adultério atravessa o enredo das obras e detém uma importância narrativa do início ao fim da história. No primeiro, Helena de Esparta, ao deixar o marido para fugir com Páris, desencadeia uma série de eventos que, em conjunto com outros fatos, resulta no início da própria guerra de Troia, sendo tal acontecimento imprescindível para a realização do romance. No segundo, todo o enredo gira em torno da fidelidade posta à prova. O personagem Anselmo, ao achar que tudo estava perfeito demais em sua vida, resolve pedir ao amigo Lotário para testar a fidelidade de sua esposa Camila. Após ela recusar inúmeras vezes as tentativas de sedução, Anselmo continua insistindo para que seu amigo continue em suas investidas. Camila se mantém fiel até que, eventualmente, acaba se apaixonando por Lotário – que também se apaixona por ela –, e ambos deixam Anselmo.

As duas obras citadas vêm sendo amplamente estudadas e analisadas nos estudos literários com o passar dos anos. Tanto o papel das personagens e sua representação nas obras quanto o enredo em si abrem-se para diversas possíveis interpretações, como é próprio da área da literatura. Assim, percebemos que a temática do adultério é fundamental para o desenvolvimento de tais análises.

Outra obra relevante e importante que traz o adultério como tema principal é *Otelo*, de William Shakespeare ([1604] 1985). Toda a história gira em torno da traição, da rivalidade e da inveja entre os personagens. O clímax da história se dá quando Otelo, totalmente descontrolado e paranoico, pensando que a esposa Desdêmona o trai com Iago, acaba matando-a asfixiada. Quando descobre que ela nunca fora infiel, ele acaba suicidando-se. Essa tragédia, bastante famosa, também nos apresenta a traição – ainda que enquanto suspeita – como tema central que desencadeia toda a narrativa.

Tendo em vista a recorrência do tema, é relevante investigar a sua presença em obras contemporâneas. Tais escolhas temáticas, sabemos, não ocorrem de forma aleatória na literatura, pois a escritora ou o escritor, ao pensarem o texto e sua criação, durante o processo de escrita, elegem as discussões que constarão e descartam as temáticas que não aparecerão em seu texto finalizado. Podemos também dizer que essa tradição literária se baseia num imaginário literário, outro conceito caro aos estudos da área. Para cada um desses temas, há obras clássicas consagradas pelo cânone ocidental, como as que apresentamos anteriormente.

Quando tratamos especificamente do tema do adultério, considerando o cânone internacional literário, temos uma lista bastante icônica, conhecida até mesmo pelos leigos em literatura, a saber: *Madame Bovary* ([1856] 2003), romance francês do autor Gustave Flaubert, *A letra Escarlata* ([1850] 2006), romance norte-americano de Nathaniel Hawthorne; e *O primo Basílio* ([1878] 1994), romance português do autor Eça de Queiroz. Todos os clássicos citados trazem o tom da escola realista em todo o mundo, uma vez que o adultério foi uma das principais temáticas escolhidas pelos autores dessa escola literária, a partir do século XIX.

Faz-se necessário trazer para o texto a temática da traição/infidelidade e do adultério, pois são eles os temas principais das duas obras que pretendemos analisar nessa dissertação. A primeira delas é o romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, publicado pela primeira vez no Brasil, em 2016, pelo selo Biblioteca Azul; o segundo é *A mulher desiludida*, de Simone de Beauvoir, publicado no Brasil, em 1986, pela Nova Fronteira. Vale ressaltar que há uma edição anterior a essa da Nova Fronteira, que é a coleção Biblioteca Universal Unibolso, de dezembro de 1967, cujo título em português é *A mulher destruída*.

Justificamos o uso da tradução em nosso trabalho por conta de a dissertação ser, também, escrita em língua portuguesa. Isso democratiza o entendimento da comparação das obras e incentiva a leitura de obras estrangeiras, valorizando a área dos estudos de tradução na literatura.

Dias de abandono é um romance italiano, e seu título original é *I giorni dell'abbandono*, publicado em 2002, na Itália. Já *A mulher desiludida* é uma narrativa francesa, cujo título original é *La femme rompue*, publicado em 1967, na França. Em nossa dissertação, optamos pelas traduções em português do Brasil – a única edição disponível para *Dias de abandono*, de 2016; e a edição mais recente de *A mulher desiludida*, de 2015 – para aproximar a linguagem na comparação de ambas as traduções. Apesar de defendermos o uso da tradução, sempre que foi necessário utilizamos edições originais de ambos os livros para

eventuais consultas, checagem de vocabulário e entendimento do contexto em sua língua original.

Em *Dias de abandono*, o segundo romance de Elena Ferrante, somos apresentados à história de Olga, uma narradora-personagem, que só revela seu nome ao leitor na página 37. Olga é uma mulher napolitana, mora em Turim e tem por volta de trinta e oito anos na narrativa., É casada com Mario e tem um filho e uma filha com ele – Gianni e Ilaria, respectivamente –, além de um cachorro, Otto.

Uma possível sinopse para o livro seria a seguinte: depois de quinze anos de casamento, Mario comunica à esposa que irá deixá-la, sem motivo aparente. Quando ele vai embora de casa, Olga, presa a um cotidiano estilhaçado, com os dois filhos pequenos, um cachorro e nenhum emprego, recusa-se a assumir o papel da “pobre mulher abandonada” (FERRANTE, 2016, p. 12), que é sempre taxada de coitada. Essa possibilidade a projeta num turbilhão de obsessões, angústias e ímpetos violentos. Sua jornada, nesse livro, mostra as facetas que a decepção pode assumir e revela, na narrativa, como a personagem feminina, que “escolhe” a vida doméstica como eixo principal de sua vida, lida com a turbulência familiar.

Já *A mulher desiludida* é um livro que contém três contos que podem ser lidos de maneira independente. Ele foi publicado por Beauvoir originalmente em 1967, pouco antes de a autora completar 60 anos de idade. Os contos são intitulados, respectivamente: “A idade da discricção”, “Monólogo” e “A mulher desiludida” – conto que dá nome ao livro. Cada conto é marcado por temas relacionados à experiência feminina, os quais são narrados pela perspectiva de mulheres em diferentes fases e idades de suas vidas.

O primeiro, “A idade da discricção”, conta a história de uma escritora e professora aposentada, cujo nome nunca é revelado, que narra sua crise existencial por conta de desentendimentos conjugais, a chegada da velhice e o conflito com seu filho, que renegou os ideais marxistas de sua família, composta por intelectuais, sendo essa a crise que desencadeia todos os outros enfrentamentos. O segundo, “Monólogo”, também narrado por uma personagem feminina – Murielle –, utiliza o fluxo de consciência para contar sua própria história de sofrimentos, a qual envolve temas como divórcio, maternidade, suicídio e problemas familiares.

Já o terceiro conto, “A mulher desiludida”, é o mais extenso dos três, estendendo-se, na edição de 2015, da página 83 até a página 170. Esse conto imita o gênero do diário íntimo e o nome da narradora-personagem é Monique. Nele, há o registro do seu desespero ao dar-se conta de que o marido, com quem viveu vinte e dois anos e teve duas filhas – Colette e

Lucienne – está apaixonado por Noëllie, uma advogada, cuja vida e personalidade são opostas às dela. No texto, é possível perceber que o romance entre seu marido Maurice e a advogada Noëllie é o principal causador de seu processo depressivo.

Apresentados os textos a estudarmos, nosso objetivo nessa dissertação de mestrado é delinear aproximações e distanciamentos, no tocante à representação da mulher traída na literatura, entre o conto “A mulher desiludida”, da autora francesa Simone de Beauvoir, e o romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, pseudônimo de uma autora italiana. Buscaremos, através de nossa leitura, compreender os motivos pelos quais a narrativa de Beauvoir ainda reverbera na narrativa de Ferrante décadas depois.

Leyla Perrone-Moisés (1990), em *Flores da escrivainha*, escreve: “a literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (p. 102). Em nossa investigação comparatista, tal colocação pode ser levada como um dos fios condutores de nossa análise, pois o interesse em confrontar os dois livros parte justamente da possibilidade de construir esse diálogo entre eles, haja vista a ocorrência de uma menção explícita a “A mulher desiludida”, de Beauvoir, em *Dias de abandono*, de Ferrante.

O adultério masculino, tema central de ambas as narrativas, será o fio condutor de uma análise comparatista que se propõe a comprovar a hipótese da manutenção dos questionamentos sobre a traição e suas consequências a partir do ponto de vista feminino na literatura de autoria feminina. Pretendemos investigar o que está por trás dessa permanência do tema e analisar comparativamente as personagens Olga e Monique, narradoras-personagens principais das obras, diante da situação de traição de seus respectivos maridos, bem como refletir a respeito do tratamento literário dado aos estereótipos das mulheres traídas na literatura e questões como maternidade, casamento, sexualidade e identidade, representadas no texto literário. Ressaltamos que essas obras tratam de histórias de mulheres que foram traídas por seus maridos, e não de mulheres que traíam seus maridos.

Quando olhamos para obras que trazem o homem como adúltero, podemos observar que sua infidelidade é apenas mais uma de suas experiências de vida. Ao trair sua esposa, não há indagação de ordem moral e são raras as punições para ele, não havendo um destino no qual ele é condenado por um suposto mau-comportamento.

Nos textos a serem estudados, somos apresentados às marcas que a infidelidade masculina deixa nas esposas, a partir do ponto de vista delas, enquanto narradoras-personagens. Assim, só saberemos as consequências que os maridos enfrentam através dos

olhos das personagens traídas, não sendo possível analisar, no texto, o que os personagens infiéis enfrentarão. A intencionalidade das obras propõe, assim, focar na perspectiva da personagem feminina que enfrenta uma traição e verificar como sua vida se transforma e segue a partir desse acontecimento.

Embora nosso trabalho se proponha, também, a considerar o gênero como instrumento para analisar, nas obras, tanto os personagens que traem quanto as personagens que são traídas, a fim de delinear algumas dessas diferenças, nossa pergunta principal gira em torno do que de fato muda na construção dessas personagens traídas, criadas por escritoras em épocas tão distintas. Discutiremos o conceito de gênero mais adiante, no capítulo 1, intitulado “A mulher traída”.

Algumas questões paralelas e igualmente pertinentes que nos interessam são: qual a razão da manutenção do tema da traição masculina na abordagem da experiência coletiva feminina? Qual a intencionalidade da literatura e das autoras em livros com essas especificidades? Por que as autoras escolhem contar histórias de mulheres traídas (em processo de depressão) e não de mulheres que traem (rebeldes em processo de libertação) nessas obras? Qual o intuito delas? O que elas estão mostrando ao leitor? Quais são as consequências desses processos?

É de nosso interesse, também, buscar o lugar de resistência dessas personagens nos textos analisados, sendo até mesmo possível a identificação de certa rebeldia após os estudos. Para tal, abordaremos e identificaremos, nos textos, o modo como são delineados os mecanismos do patriarcado, considerando o casamento como um símbolo da perpetuação da ordem patriarcal e a traição/infidelidade masculina como uma espécie de revelação para as personagens, que serve como gatilho para a libertação delas.

Além de uma análise de conteúdo, traremos para a investigação literária algumas teorias que servirão como suporte, sendo elas ligadas ao campo da Sociologia, Filosofia, Psicologia, História e Direito. Buscando ir além, elucidaremos questões relacionadas à autoria feminina. Levaremos em conta a maneira como as escritoras tratam, narrativa e esteticamente, assuntos que dizem respeito às figurações das mulheres que envolvam os temas propostos nesse trabalho.

O desenho de nossa dissertação contemplará dois eixos principais: uma revisão teórica a respeito das representações das mulheres traídas, levando em conta, separadamente, as obras propostas para análise (*Dias de abandono*, de Elena Ferrante; e o conto “A mulher

desiludida”, de Simone de Beauvoir); e, posteriormente, uma comparação que considerará as aproximações e os distanciamentos entre as duas análises, feitas anteriormente.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “A mulher traída: definições, contextos e teorias”, refletiremos a respeito da condição de mulher traída a partir de variados campos do conhecimento e textos que servirão de base para essa análise.

No segundo capítulo, intitulado “A representação das personagens femininas nas obras”, dedicaremos-nos a duas seções independentes: a primeira tratará da leitura e da interpretação do romance de Ferrante e a segunda, do conto de Beauvoir. Ambas as seções levarão em conta aspectos variados sobre os textos e, também, sobre as autoras. Analisaremos, principalmente, as personagens principais: Olga, de *Dias de abandono*; e Monique, de “A mulher desiludida”. Esse capítulo terá seu foco principal na leitura e estudo dos textos e das personagens.

No terceiro e último capítulo, intitulado “Ferrante e Beauvoir: comparando enredos, as simbologias e as personagens”, trataremos do confronto entre as personagens das duas obras, analisadas separadamente no capítulo anterior, tecendo aproximações e distanciamentos entre elas. Analisando comparativamente as personagens Olga e Monique diante da situação de infidelidade de seus maridos, refletiremos a respeito dos estereótipos da mulher traída e sobre possíveis questões que surgirão daí, tais como a questão da maternidade, do casamento, da sexualidade, da independência financeira da mulher e da superação da dor, tendo como base suas representações no texto literário. Para nossa metodologia de comparação, pautaremos-nos no livro *Literatura comparada*, de Sandra Nitrini (2000).

Em toda a dissertação, também contaremos com as revisões de literatura de Simone de Beauvoir (2016), enquanto filósofa, em *O segundo sexo*; e Elena Ferrante (2017), enquanto entrevistada, em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, além de bibliografia selecionada que trata, principalmente, da crítica literária feminista e dos estudos sobre a condição das mulheres.

Para a conclusão de nossa pesquisa, pretendemos, a partir das histórias de Olga e Monique, encontrar possíveis razões para a manutenção do tema da traição masculina na literatura de autoria feminina a partir do modo como se constroem os estereótipos da personagem da mulher traída nesses romances. Por isso, nossa questão de pesquisa, apoiada na crítica feminista, almeja dar conta do motivo pelo qual Beauvoir e Ferrante tematizam o casamento e a infidelidade da forma que escolhem nos textos.

O uso literário da infidelidade ou suspeita de adultério para mudar o curso de uma narrativa não é novidade, mas quando lemos os livros e entendemos que o fio condutor é esse – e que, de fato, o texto só é materializado por conta desse acontecimento –, necessita-se pensar, também, sobre as autoras nesse contexto, pois é curioso constatar que escritoras como Simone de Beauvoir e Elena Ferrante possam conectar-se em suas práticas literárias, sobretudo, a partir de um tema que envolve algo aparentemente tão pouco empoderador, *a priori*, que é sofrer uma traição.

Esse foi o fato mais instigante e a questão mais relevante para a construção de nossa hipótese, citada anteriormente: nossa crítica se propõe a pensar por que Beauvoir e Ferrante tematizam e escrevem da forma como escrevem sobre traição/infidelidade, buscando compreender a intencionalidade literária de ambos os textos e a ligação que se permite fazer entre eles.

Nessa introdução, esperamos ter dado mais detalhes a respeito do desenho de nossa proposta. Acreditamos que a reflexão sobre a manutenção, na contemporaneidade, do tema da traição masculina do ponto de vista feminino na literatura de autoria feminina é de importância significativa, pois as abordagens escolhidas para tratar de tal assunto, na literatura, demonstram e criticam o *status quo* e o discurso hegemônico, colaborando para a construção de novas visões de mundo. Esperamos que as análises que propomos a respeito de tais representações das mulheres traídas nos romances selecionados, sob a luz do aporte teórico supracitado, guiem-nos por caminhos que indicarão possíveis razões para a ocorrência e permanência do tema da traição masculina, ainda hoje, na literatura de autoria feminina.

1. A MULHER TRAÍDA: DEFINIÇÕES, CONTEXTOS E TEORIAS

O termo “traição” abrange muitos sentidos e possibilidades, segundo seu contexto de uso. Em nosso trabalho, o termo abarcará algumas situações que convergem e se referem, principalmente, às relações extraconjugais. Segundo o Dicionário Online de Língua Portuguesa¹, traição é um substantivo feminino e sua principal definição é a ação de trair alguém e a perda completa da lealdade, que resulta de uma ação traiçoeira. Por analogia, traição é, também, a infidelidade num relacionamento amoroso.

No contexto jurídico, apresentado pelo mesmo dicionário, traição é um crime que se configura pela ameaça à segurança da pátria ou de suas instituições. A etimologia da palavra traição vem do latim *trādītio* ou *traditionem*, que significa “entrega”, mostrando que a conotação da palavra relaciona-se à concessão de alguma coisa que pode prejudicar o outro.

No dicionário *A Latin Dictionary*² (*Um dicionário de latim*, tradução nossa) e no *Glossarium medicæ et infimæ latinitatis*³, podemos ver que o termo tem aplicação em contextos variados. Podemos confirmar, como já foi dito anteriormente, que no contexto jurídico o significado assemelha-se à “entrega de posse”. Já num contexto geral, o significado é “desistir, entregar-se, render-se”. “Render-se” ou “entregar-se” assemelham-se ao significado por analogia de “infidelidade no amor”, sendo antônimos de fidelidade prometida. Seus sinônimos podem ser deslealdade ou perfídia. Dessa forma, notamos que a traição é a ação de dar, de entregar-se ao outro; mas não um entregar-se ao seu cônjuge, e sim uma terceira parte, outro do outro, que não estava prevista no combinado ou contrato original.

Há, ainda, a possibilidade de a palavra advir do latim *tradere*, que nos remete à palavra *trade*⁴ (troca de uma coisa por outra), em inglês, com amplo uso em contextos de negociação ou comercialização. Essa raiz dá origem, também, à palavra *tradition*⁵ (tradição), que também apresenta, em um de seus significados, a ideia de “rendição, entrega, desistência”. Podemos perceber, portanto, que “trair” enquanto entregar-se ou render-se é um ato tanto de troca de um por outro, quanto de passar algo adiante, a terceiros.

¹ Significado da palavra “traição” disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=trai%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em fev. 2019.

² *traditio* em Charlton T. Lewis e Charles Short (1879), *A Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=traditio>. Acesso em jul 2019.

³ *traditio* em Charles du Fresne du Cange, *Glossarium Medicæ et Infimæ Latinitatis* (augmented edition, 1883–1887). Disponível em: <http://ducange.enc.sorbonne.fr/TRADITIO>. Acesso em jul 2019.

⁴ *trade* em *The Free Dictionary* (online). Disponível em: <https://www.thefreedictionary.com/trade>. Acesso em jul 2019.

⁵ *tradition* em *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/tradition>. Acesso em jul 2019.

Nota-se, também, que traição é um termo bastante abrangente, podendo aparecer em diversos contextos. Dessa forma, consideraremos tanto a traição que envolve ruptura de compromisso, a infidelidade, quanto o termo adultério, para a traição conjugal. Vale dizer que aproveitaremos, também, as outras definições de traição em momentos oportunos nessa dissertação.

A traição enquanto sinônimo de perfídia, no entanto, há de ser a primeira a ser considerada. Quando se usa a palavra nesse sentido, pressupõe-se que haja um tipo de relacionamento entre pessoas em que a confiança foi construída. Isso abre a possibilidade de a traição acontecer num relacionamento amoroso ou de amizade. No caso da traição de confiança em um relacionamento, focaremos em quando ela se quebra, isto é, a partir do momento que um parceiro é infiel com o outro, pois a monogamia, previamente estabelecida através dos votos matrimoniais, é rompida.

O tema é sempre considerado delicado, pois a situação em si causa sentimentos múltiplos naquele(a) que é traído(a) ou acha que está sendo traído(a). Essa possibilidade de explorar os campos do sentir humano pode ser o que incentiva as escritoras e os escritores a tratarem do tema. Além disso, é recorrente ouvirmos histórias de traições que acontecem com pessoas de nosso convívio, como também é possível que episódios de traição aconteçam em nossas vidas. O assunto é comum, cotidiano e complexo, motivos suficientes para o/a leitor(a) estabelecer uma conexão com a narração.

O significado mais moderno de trair pode acolher sinônimos, tais como: decepcionar, enganar, tramar, fraudar, ocultar, mentir e fugir. Tais verbos nos fazem compreender a ambivalência e a ambiguidade que os conflitos internos, decorrentes de uma traição, podem acarretar em nossas vidas.

A traição é, também, considerada um tabu, pois vai contra preceitos religiosos e rege comportamentos sexuais. É tema comum em interações sociais, mas é um assunto que pode gerar desconforto naqueles(as) que conversam sobre ele; e, embora vastamente explorado na literatura de forma profunda e sensível, não é comum perceber tal aprofundamento em discussões sociais desse tipo.

Isto nos mostra que, apesar de ser um tema sobre o qual as pessoas conversam rotineiramente, há normalmente uma carga negativa na conversa, pois ela lida com emoções profundas e dores, tanto pessoais quanto do outro. Falar sobre as consequências da traição na vida de uma pessoa, sobre as marcas deixadas pela traição e lembrar a dor experimentada pela pessoa traída é algo tão íntimo que pode gerar interesse em textos como *Dias de*

abandono e “A mulher desiludida”, que nos revelam, em silêncio e intimamente, tais derrotas e frustrações difíceis de serem digeridas em conversas cotidianas.

A infidelidade é, portanto, comumente considerada como uma das grandes tragédias que poderia acontecer em qualquer relacionamento e, também, o acontecimento que muitas vezes desencadeará a ruptura ou o abalo de uma união. Essa percepção a respeito da traição pode ter origem em uma visão romântica idealizada, que afastou as relações sexuais de sua abordagem como requisito meramente reprodutivo para vinculá-las à concretização do amor.

Antes da introdução desse tipo de visão, as pessoas também mantinham relações sexuais e se apaixonavam, mas não necessariamente havia uma correlação entre as duas coisas. As pessoas – os homens, principalmente – poderiam ter relações sexuais com alguém sem amar essa pessoa ou, ainda, as pessoas poderiam amar alguém e não necessariamente manter relações sexuais com essa pessoa.

Novamente, essas práticas são comuns hoje e eram comuns antigamente, mas com o deslocamento dos significados de sexo e amor romântico, a sociedade passou a perceber os relacionamentos amorosos sob a ótica de que a pessoa que é o objeto de amor de alguém jamais desejaria, por exemplo, relacionar-se ou ter relações sexuais com outra pessoa. O sexo passa a ser, portanto, a maior demonstração de amor que alguém poderia dar a outra pessoa. Essa visão colabora diretamente com a ideia de que a infidelidade, que antes poderia ser considerada – ou não – um problema conjugal, passa a ser vista como um acontecimento catastrófico no relacionamento amoroso de alguém.

Nessa visão, o sexo não é mais visto como algo que não significa “nada”, pois vigora a ideia de que a culminância do amor é o ato sexual em si. Caso ainda houvesse a possibilidade de não associação entre sexo e amor, a pessoa traída não se abalaria emocionalmente com tanta intensidade quando descobre que seu(sua) parceiro(a) foi infiel. A razão disso advém da proposta que, se sexo é igual a amor, esse outro – o(a) amante, como popularmente se fala – é uma ameaça em diversos aspectos, pois poderá diminuir o tamanho da afeição que a pessoa traída recebia até então, tornando-se um risco à vida social e matrimonial construída com esse(a) parceiro(a) e, também, desencadeando uma série de autoquestionamentos dos(as) traídos(as) sobre si mesmo(a), relacionados a seu desempenho sexual e, ainda, seu valor enquanto parceiro(a) na vida da pessoa infiel.

Para além de aspectos da traição na França e na Itália, local onde se passam os textos a comparar posteriormente, a sociedade ocidental é, de maneira geral, muito influenciada por esse senso de propriedade em relação ao outro. O ideal dos relacionamentos amorosos é a

monogamia e, quando nos deparamos com pessoas que optam por formas alternativas de relacionamentos ou, ainda, sociedades que possuem outro ideal de relacionamento, há uma sensação de estranhamento que ameaça nossa idealização do amor romântico.

A monogamia é a condição ou o costume de ser casado(a) com apenas uma pessoa por vez ou, ainda, ter somente um(a) parceiro(a) sexual por vez em um período de tempo, opondo-se à condição de bigamia – *bi*, duas pessoas – ou poligamia – *poli*, várias pessoas –, por exemplo. Há tipos de monogamia, os quais podem ser divididos em civil, social, sexual e genética. Pesquisando sobre os conceitos de monogamia social e monogamia genética, por exemplo, podemos notar que há estudos inconclusos sobre os seres humanos serem monogâmicos geneticamente, ou seja, não há certeza de que a monogamia seja um destino biológico, mas sim uma convenção social ou um aspecto cultural.

Se considerarmos que um casamento pautado no ideal romântico e monogâmico é sustentado muito mais pela opção de se fazê-lo dessa forma, a partir das condições impostas a ele, podemos pensar que uma situação de traição irá gerar, por exemplo, um cenário onde a pessoa que trai pode valer-se de um ou de outro argumento – biológico, social ou cultural – para justificar o impulso sexual pelo(a) amante (“foi mais forte do que eu”; “eu sou humano(a), tenho desejos”) ou o afeto que dali surge (“você não me dava atenção”; “eu estava carente”). No último caso, há ainda o deslocamento da razão de a traição ser a pessoa traída, e não a pessoa infiel. Vale frisar, portanto, que a monogamia desempenha um papel importante nessas situações.

A traição é um evento que causa fraturas internas no estado emocional das pessoas que são traídas – e também no das que traem, mas de forma diferente. Há, também, algumas atitudes, estudadas por psicólogos, que são recorrentes quando as pessoas são traídas: a vontade de vingar-se, a negação do fato em si, o cinismo, e a traição de si. Essas fraturas internas transformam a consciência das pessoas em dor e afetam a sua noção de mundo. A área de estudos da Psicologia que trata da chamada inteligência emocional pode nos ajudar a compreender melhor essas questões.

A inteligência emocional é a capacidade de identificar e gerenciar as próprias emoções. O termo apareceu pela primeira vez em um artigo de 1964 de Michael Beldoch, mas ganhou popularidade no livro *Inteligência Emocional*, de 1995, escrito pelo autor e jornalista científico Daniel Goleman. Apesar dos relatórios que enfatizavam a importância do assunto, Goleman sempre foi muito criticado dentro da comunidade científica por tratar de um tema relacionado às emoções. Atualmente, no entanto, os aspectos emocionais vêm ganhando

importância considerável na ciência e se tornando cada vez mais determinantes para análises mais profundas e específicas sobre determinado assunto, uma vez que passamos a considerar o ser humano não somente como um ser racional, que reprime seus sentimentos, mas como um ser de emoções, sendo que estas estão presentes em qualquer tipo de interação com o outro.

Há uma discordância de definições entre psicólogos da área sobre o que seria a verdadeira inteligência emocional. Eles concordam, no entanto, que há três habilidades fundamentais para o desenvolvimento dessa inteligência: a capacidade de identificar e nomear as próprias emoções (percepção emocional), a capacidade de aproveitar essas emoções e aplicá-las para pensar e resolver problemas e a capacidade de gerenciar tais emoções. Tais habilidades envolvem, também, as emoções das outras pessoas e sua percepção e gerenciamento em relação a elas, por exemplo.

Sendo assim, uma pessoa emocionalmente inteligente é aquela que tem consciência de seus estados emocionais positivos e negativos, sendo capaz de identificá-los, aproveitá-los para a solução de problemas e gerenciá-los. Essas pessoas também são capazes de identificar as mesmas coisas em relação às emoções do outro, sendo possível aprimorar essas habilidades com o desenvolvimento de outras, tais como a empatia e a sensibilidade.

Buscamos o conceito de inteligência emocional para essa pesquisa, pois consideramos que é importante compreender, levando em conta aspectos emocionais, o que acontece quando mulheres constatarem que seus maridos, que lhe prometeram fidelidade, traem. Por isso, compreender como os mecanismos de inteligência emocional se apresentam nas personagens Olga, de *Dias de abandono*, e Monique, de “A mulher desiludida”, são importantes para entender o modo como a infidelidade desencadeia um processo de revelação em suas vidas.

Juntamente com o conceito de inteligência emocional, tentaremos conectar o estado emocional das personagens com seus contextos, levando em conta que elas estão inseridas em sociedades patriarcais. É muito importante pontuar essa preocupação, visto que, em um mundo no qual as mulheres vivem em um sistema social em que homens adultos mantêm o poder primário e predominam em funções de autoridade moral e privilégio social, é de se considerar que o impacto dessa configuração na vida das mulheres é inquestionável.

Em seu artigo “A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero”, Renzo Magno Nogueira (2016) expõe justamente a influência do patriarcado na construção e evolução social humana, impactando diretamente a

imagem feminina e seu papel social, familiar e profissional, por um viés mais jurídico. No âmbito familiar Nogueira afirma, citando Freyre (1990), em *Casa Grande & Senzala*, que tal cenário categoriza a mulher como “esposa dócil, submissa, [...] e indolente, ocupando importância extrema na educação dos filhos, na gerência do domicílio e assumindo a posição de chefe na ausência do patriarca” (s.p.).

A busca pela igualdade nesse eixo da vida das mulheres é, ainda, muito travada. Pequenos indícios dessa dificuldade de distribuição de papéis na vida doméstica, tais como homens não realizarem de forma equitativa a divisão de tarefas de casa, mostram como a influência sistêmica do patriarcado forma nossa subjetividade e nos faz enxergar papéis sociais como destinos biológicos. Bruschini (1993) cita, em *Teoria Crítica da Família*, o predomínio da “dupla moral sexual”, ou seja, a noção de a sexualidade feminina ainda ser reprimida, o que acaba por aumentar e potencializar a condenação do adultério praticado por mulheres.

Cabe ressaltar que esse conceito foi definido por Simone de Beauvoir, no segundo volume de *O segundo sexo*. Por definição, a moral sexual é permissiva para os homens e restritiva para as mulheres, dupla, portanto. Para eles há o estímulo da sexualidade desde cedo, quando crianças, o que colabora para a aceitação social dessa prática. Para elas, no entanto, há a repressão à sexualidade também desde cedo, o que dá às mulheres outros tipos de papéis para a aceitação social. Sobre a justificativa social feminina, Nogueira faz uma observação em relação aos papéis da esposa moderna.

Embora a mulher independente passe a se tornar mais valorizada, o patriarcado contemporâneo em nenhum momento provoca alguma alteração profunda nos deveres de gênero ou na estrutura tradicional da família. A nova imagem de esposa moderna passa a adquirir características de independência em relação ao marido, busca pela carreira profissional e independência financeira, sem prejudicar em nenhum momento sua dedicação ao lar e a família (NOGUEIRA, 2016, s.p.).

A dupla moral sexual aponta para outra discussão cara em nossa dissertação: o papel que o gênero – masculino ou feminino – desempenha nesses cenários. Há estudos que mostram que mulheres e homens traem de formas diferentes, independentemente das consequências sociais que isso traga para eles(as). No entanto, é indiscutível que são eles o gênero incentivado a ter diversas parceiras sexuais ao longo da vida, incorporando um comportamento conquistador que, conseqüentemente, os fará buscar pessoas fora da vida

conjugal. E, ainda hoje, aos olhos majoritários da sociedade, esse comportamento é visto de forma normalizada.

No entanto, caso a pessoa que traia seja uma mulher, a condenação tem um peso diferenciado – principalmente se essas mulheres forem mães –, pois a sociedade patriarcal condena a mulher infiel como se seus atos individuais ofendessem uma moral superior – nacional – e deturpassem o significado de família e de pátria. A demonização da traição feminina é tão perigosa que em muitos países há condenação à morte, caso a infidelidade da esposa seja descoberta ou revelada à sociedade.

Em alguns países do Oriente Médio e da África, tais como o Irã e a Nigéria, por exemplo, cuja religião predominante é o islamismo, a punição religiosa para a infidelidade é o apedrejamento até a morte, para as mulheres infiéis. Para os homens infiéis, no entanto, há apenas “desaprovação social” do ato. É obviamente notável que, independentemente do julgamento a respeito da infidelidade de alguém ou dos tipos de penas que determinada religião coloca para pessoas infiéis, não há justificativa plausível para tal desigualdade de tratamento para mulheres e homens infiéis que não perpassa o sistema social patriarcal dentro do qual crescemos e para o qual ainda aprendemos a viver.

Os países e as religiões podem até variar, mas as penalizações concentram-se, absolutamente, na objetificação das mulheres infiéis: enforcamento, decapitação, desfiguração do rosto, mutilação de partes do corpo, condenação à morte, castração, retirada do útero, comercialização (venda da esposa infiel em mercado público), esfaqueamento, dentre outras humilhações ou violências, quase sempre públicas. Tais penalizações, advindas da redução das mulheres a algo que pode ser depreciado, vendido, apropriado ou finalizado, apontam para uma relação direta entre gênero, violência e patriarcado.

Na literatura, um romance muito impactante sobre o adultério feminino foi o já citado *Madame Bovary*. O escândalo provocado pelo livro foi tão grande na época de sua publicação, na França, em 1856, que a história da mulher insatisfeita em seu casamento e que vai buscar relações extraconjugais foi interpretada, equivocadamente, como a história de uma prostituta. Esse comentário é, ainda, bastante comum na atualidade, o que comprova haver uma discriminação de gênero enraizada quando tratamos da sexualidade feminina, que ainda é vista como um tabu. Por isso, a traição de Emma Bovary representa, na verdade, uma forma de as mulheres rebelarem-se contra a sociedade e buscarem sua realização. Ora, mas se não estamos tratando de romances como esse, que trazem personagens rebeldes em relação aos

papéis sociais destinados às mulheres, por que tais obras são relevantes para uma análise que leva em conta o adultério?

Para Eurídice de Figueiredo (2014), em seu artigo “História literária e crítica feminista: figurações das mulheres”, as grandes personagens femininas do cânone ocidental que traem são “rebeldes e apaixonadas, ousam enfrentar a sociedade patriarcal que as oprime e as relega à domesticidade sob o jugo de um marido imposto” (p. 31). Além disso, a pesquisadora nos lembra que quase todas essas personagens morrem no fim do romance, sendo esse “morrer” polissêmico: pode ser que haja um suicídio ou, também, pode ser que essa personagem seja afastada para bem longe, numa espécie de punição (aqui, a autora nos lembra da *Capitu* brasileira). Ela completa: “De um lado, o escritor é fascinado por mulheres fortes, de outro lado, a doxa exige que elas sejam condenadas. Considerando que são as mulheres as grandes leitoras de romances, o mau exemplo é punido para que não seja imitado” (FIGUEIREDO, 2014, p. 31-32).

Vemos, então, que o sistema patriarcal ou patriarcado normaliza certas práticas para homens – por exemplo, as relações sexuais extraconjugais em relações monogâmicas – ao mesmo tempo em que condena as mesmas práticas quando se trata de mulheres, com reflexos, também, na literatura. Tal situação é descrita como discriminação de gênero – o termo *sexism*, em inglês, dá conta dessa definição –, que é o preconceito ou a discriminação de uma pessoa devido a seu sexo ou gênero. Para tal termo, Saffioti (2004) afirma que

[...] sexismo não é somente uma ideologia, reflete, também, uma estrutura de poder, cuja distribuição é muito desigual, em detrimento das mulheres. Então, poder-se-ia perguntar: o machismo favorece sempre os homens? Para fazer justiça, o sexismo prejudica homens, mulheres e suas relações. O saldo negativo maior é das mulheres [...] As mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem força e coragem. (SAFFIOTI, 2004, p. 35).

Tais condições se aplicam a toda e qualquer pessoa socializada, afetando mulheres, meninas, homens e meninos, pois estabelece e reforça papéis de gênero, contribuindo para os chamados estereótipos de gênero. Além disso, para meninas e mulheres, tal condição é agravada devido à inferiorização, em nossa sociedade, de tudo que seja relacionado ao feminino.

Os estereótipos de gênero, assim como definem as Nações Unidas dos Direitos Humanos, em seu relatório “Gender stereotypes and Stereotyping and women’s rights”⁶, são visões generalizadas ou preconceitos sobre atributos ou características que são ou devem ser possuídos por mulheres e homens, ou papéis que são ou devem ser desempenhados por homens e mulheres. Os estereótipos do gênero feminino, por exemplo, podem ser socialmente positivos e negativos, tais como “as mulheres são acolhedoras” (positivo) ou “as mulheres são fracas” (negativo).

Engels (2006) sugere, ao longo de sua obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, que a monogamia surge como uma das formas de controle da sexualidade feminina e dá certeza e segurança à paternidade, culminando, também, em uma concentração do patrimônio. Além disso, com o domínio da igreja católica no Ocidente e através da absorção dos conceitos relacionados ao casamento – espiritualidade, divino, sacramento da família – a monogamia enraíza-se dentro das relações amorosas.

Para pensarmos em nossa hipótese, ressaltaremos três definições de *marriage* (casamento, matrimônio) da *Encyclopedia of Concise Concepts by Women Philosophers* (*Enciclopédia de Conceitos Concisos escritos por Mulheres Filósofas*, tradução nossa)⁷, repositório *online* que objetiva mostrar como as pensadoras do gênero feminino influenciaram o desenvolvimento do pensamento científico e filosófico de várias maneiras ao longo da história. Como nosso trabalho dispõe-se a, também, analisar o casamento do ponto de vista de autoras que tratam vastamente a respeito da condição da mulher em suas obras ensaísticas, acreditamos ser relevante trazer conceituações do termo advindas de filósofas.

Trataremos dos conceitos de *marriage* no trabalho de três filósofas pioneiras nesse assunto: Harriet Taylor Mill (1807–1858), filósofa britânica e defensora dos direitos das mulheres; Héloïse (1090–1164), freira, abadessa, escritora e erudita francesa; e Anna Doyle Wheeler (1785–1848), escritora irlandesa e defensora dos benefícios da contracepção.

Para Harriet Mill, que escreve de modo privado sobre o casamento nos anos 1830, o casamento é concebido para satisfazer a sensualidade masculina. Para a filósofa, a falta de experiência sexual da mulher faz com que ela entre nesse contrato sem saber os termos e, conseqüentemente, é provável que nenhum dos cônjuges experimente “o melhor tipo de prazer” (MILL apud JACOBS, 2019), aproximando-se bastante da visão negativa que o

⁶ Disponível em https://www.ohchr.org/Documents/Issues/Women/WRGS/OnePagers/Gender_stereotyping.pdf. Acesso em fev. 2019.

⁷ Enciclopédia de Conceitos Concisos por Filósofas Mulheres. Disponível em: <https://historyofwomenphilosophers.org/ecc/#hwps>. Acesso em junho de 2019.

feminismo radical tem hoje sobre o casamento. Mais tarde, em 1851, quando Mill publica *Enfranchisement of Women*, ela muda um pouco sua visão sobre a temática, afirmando que, como instituição, o matrimônio deve ser abandonado, mas mantendo o argumento de que a independência econômica, antes e depois do casamento, é fundamental para um “casamento de iguais”, admitindo sua valência, visão que dialoga com o que poderíamos conceituar sobre igualdade financeira matrimonial.

Já para a filósofa Héloïse, há duas visões sobre o casamento. Na primeira, ela argumenta que o propósito do casamento é contrário à vida do filósofo, pois leva o indivíduo a ligar-se a outro “em cega servidão”, o que atrapalha a contemplação filosófica do mundo, que é substituída pelos interesses da vida matrimonial e da maternidade/paternidade (FEROS RUYS apud LUSCOMBE, 2013). Na segunda concepção, Héloïse defende a ideia de que prefere ser chamada de “amica” (namorada, *girlfriend*) do que de esposa; mas estende esse conceito: ela ainda preferiria ser chamada de “concubine uel scorti” (concubina, prostitua, *whore*), uma vez que tais papéis representam sua escolha livre e uma associação sexual independente a seu parceiro. Dessa forma, por acreditar que querer um parceiro deve advir dos próprios méritos dele, e não das riquezas ou títulos que esse parceiro tem, a filósofa acharia mais honrável ser sua “meretrix” (prostituta, *whore*) do que sua “imperatrix” (imperatriz).

Finalmente, para a filósofa utilitarista Anna Doyle, o casamento para mulheres europeias brancas é comparado, frequentemente, em sua obra, à escravidão das Índias Ocidentais, paralelo fundamentado pelas seguintes razões: as esposas são obrigadas a obedecer à vontade do marido em todos os momentos; as esposas vivem em estado análogo ao de escravidão, devido a seus maridos apresentarem força física maior; existem restrições sociais e legais à capacidade das mulheres de ganharem e herdarem dinheiro. Ao ver o casamento através da lente tradicional benthamista⁸ utilitária, a filósofa considera que o derradeiro erro do casamento para as mulheres seria a limitação de seus prazeres e de suas liberdades e o fato de que, ainda que as mulheres se casem com maridos generosos e defensores de sua liberdade, eles ainda seriam quem detêm o controle dessas liberdades. Além disso, ela argumenta que o casamento também limita a realização sexual dos maridos, que

⁸ Jeremy Bentham (1748-1832) foi um filósofo inglês e político radical influenciado por muitos pensadores iluministas, especialmente os empiristas como John Locke e David Hume. Ele é conhecido, principalmente, por sua filosofia moral e seu princípio do Utilitarismo, o qual avalia ações baseadas em suas consequências. Uma das frases mais difundidas dessa filosofia é: “agir sempre de forma a produzir a maior quantidade de bem-estar”. Disponível em: <https://www.iep.utm.edu/bentham/>. Acesso em jul 2019.

trocam uma experiência satisfatória, por exemplo, da amizade, pelo prazer questionável, segundo a filósofa, do controle.

Tais definições de casamento, revisitadas com o passar dos séculos, apresentam as muitas facetas que essa forma de união apresenta. Vale lembrar que a representação das mulheres traídas é, antes, a representação das mulheres casadas: são personagens aparentemente satisfeitas com as vidas que possuem; que conseguiram alcançar todos os objetivos sociais esperados de uma mulher (encontrar um homem, casar-se, ter filhos e, talvez, seguir uma carreira que não interfira muito nos outros compromissos) e que, não fossem as desventuras da infidelidade conjugal, seguiriam suas vidas sem tantos questionamentos.

Ao revisitar o tema da traição em seu recente livro *State of Affairs: Rethinking Infidelity*, de 2017, a psicoterapeuta belga Esther Perel aponta os desdobramentos do tema na contemporaneidade. Ela observa que a taxa de esposas que traem os maridos aumentou nos últimos anos e que a de maridos se manteve no mesmo nível. Ela atribui esse aumento a algumas questões relacionadas à “libertação feminina” – tais como a maior autonomia financeira da mulher, o *boom* dos anticoncepcionais, o fim do medo do divórcio, as leis de pensão – que algumas pautas feministas pregaram em momentos anteriores do movimento. Vale dizer que tais conquistas são consequências das lutas dos movimentos de libertação das mulheres no século XX.

No entanto, Perel reconhece que, para entender e conhecer os verdadeiros motivos desse aumento, as mulheres teriam que estar num mesmo nível de igualdade política e social em relação aos homens; e isso ainda não aconteceu, não sendo possível estabelecer os motivos reais do aumento da infidelidade baseados num pensamento binário de gênero.

Apesar disso, a sociedade continua a penalizar mais a infidelidade feminina do que a masculina. É por essa razão que, nas duas obras, os maridos, Mario, de *Dias de abandono*, e Maurice, de “A mulher desiludida”, saem completamente ilesos, socialmente falando, após traírem as esposas. Isso é tão sintomático que, ainda em alguns países, como mencionamos, as mulheres infiéis são punidas com pena de morte, mas, para justificar as traições masculinas, não são medidos esforços para se acharem argumentos biológicos que explicariam tal comportamento.

Para Perel (2017), portanto, há relação entre infidelidade e desigualdade dos sexos. Ela ainda afirma que, quando o casamento era apenas um contrato entre as duas partes, a infidelidade ameaçava somente a segurança econômica. Na medida em que nossa sociedade

incorporou os aspectos do amor romântico, esse acordo, agora romântico, ameaça nossa segurança emocional. Tal situação pode vir a comprometer, como veremos mais adiante, nossa identidade.

A questão identitária é uma das vertentes centrais na análise das personagens Olga e Monique. Superficialmente, em uma primeira leitura, ambas são mulheres sem-lugar, sem identidade própria. Suas vidas guiam-se, até a descoberta da traição, em função dos outros, ou seja, vivem para serem esposas e mães dos outros, não tomando seus destinos nas mãos a não ser a partir do dia em que são obrigadas a lidarem consigo mesmas, pois tudo que está ruindo dentro de seus casamentos está também a ruir dentro delas.

Apesar de compartilharem essa vida voltada para os que determinam quem elas são, ao incluirmos a infidelidade, masculina ou feminina, como uma das variáveis a serem levadas em conta no casamento monogâmico heterossexual, tal noção poderá variar dependendo do lugar e da cultura em torno do tema:

No mundo inteiro, as respostas que obtenho quando menciono “infidelidade” vão da condenação amarga à aceitação resignada, da compaixão prudente ao franco entusiasmo. Na Bulgária, um grupo de mulheres considerava o flerte dos maridos lastimável, mas inevitável. Em Paris, o assunto traz frisson imediato à conversa durante um jantar, e percebo quantas pessoas já estiveram dos dois lados da situação. No México, as mulheres se orgulham do crescimento dos casos femininos, pois os consideram uma forma de revolta social contra a cultura chauvinista que sempre criou espaço para que os homens tivessem “duas casas”, *la casa grande y la casa chica* – uma para a família e outra para a amante. A infidelidade pode ser onipresente, mas a maneira como a interpretamos – como a definimos, sofremos por ela e falamos dela – no fundo está ligada à época e ao lugar específico onde o drama se desenrola (PEREL, 2017, s.p.).

Para as personagens Olga e Monique, a interpretação e a definição de infidelidade, bem como a maneira pela qual sofrem por ela ou falam dela, estão, também, ligadas a esse lugar e época específicos, compondo a trama, ou seja, à Itália do século XXI e à França da segunda metade do século XX, o que desenvolveremos a tempo.

Em seu livro *A dominação masculina*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002) analisa as relações entre os sexos, bem como as mudanças ou permanências de certas imposições de ordem cultural e social nessas relações. Ele trata, principalmente, do conceito de violência simbólica, como podemos ver a seguir: “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da

comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2002, s.p).

Bourdieu sugere que “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizante” (s.p), apontando que a diferença biológica dos sexos é perceptível nas anatomias sexuais dos corpos masculinos e femininos, mas que socialmente a diferença se faz presente entre gêneros e, principalmente, na divisão social do trabalho. Por fim, ele argumenta que “as diferenças visíveis entre os órgãos sexuais são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e à mulher” (s.p).

Isso é explicado posteriormente, quando o autor discute a incorporação da dominação. Para o sociólogo, “a força particular da sociodicéia masculina lhe vem do fato de ela acumular e condensar duas operações: *ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada*” (BOURDIEU, 2002, s.p., grifo do autor). É possível depreender, dessa forma, que os argumentos biológicos seriam, na verdade, socialmente naturalizados, o que fez com que algumas condutas ou lugares impostos às mulheres fossem inscritos nos próprios corpos, como se o argumento das diferenças físicas validasse e determinasse certos limites sociais. Sobre as atribuições das mulheres, Bourdieu tenta explicar por que elas vêm sendo historicamente inferiorizadas:

Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres *não podem senão tornar-se o que elas são* segundo a razão mítica, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torto, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada: é a elas que cabe a tarefa longa, ingrata e minuciosa de catar, no chão mesmo, as azeitonas ou achas de madeira, que os homens, armados com a cara ou o com o machado, deitaram por terra; são elas que, encarregadas das preocupações vulgares da gestão quotidiana da economia doméstica, parecem com prazer-se com as mesquinhas (...) dos ganhos que o homem de honra deve ignorar (BOURDIEU, 2002, s.p., grifo do autor).

Nas tramas das duas obras analisadas, *Dias de abandono* e “A mulher desiludida”, poderemos acompanhar como as protagonistas se dão conta dessa sua posição inferior nos respectivos relacionamentos.

A lógica da estruturação da relação homem/mulher, evidenciada por Bourdieu, portanto, parte do princípio da dominação do homem sobre a mulher, e não da parceria. Dessa forma, seriam estabelecidos, na sociedade patriarcal, valores inquestionáveis a respeito do casamento, da sexualidade e do amor. A ideologia patriarcal, assim, dividiria a humanidade entre superior/inferior, dominador/dominado, utilizando, entre outras, bases biológicas e sociais para a diferenciação exclusivista do feminino e do masculino enquanto corpo e enquanto gênero. Partiremos, então, para o campo de estudos que observa e analisa o feminino e o masculino “em relação”: as teorias feministas.

As vertentes mais radicais do movimento feminista já vêm, há algum tempo, defendendo a abolição do casamento tradicional. O principal argumento se dá pelos debates atuais gerados em decorrência da parceria civil (no Brasil, chamamos de união estável) a partir da reivindicação de tal direito pela comunidade LGBTI+. Isso chamou a atenção das feministas dessa vertente justamente porque essa seria a prova cabal de que o matrimônio, nos moldes heterossexuais, seria uma instituição falida, que ninguém gostaria de estender, mas transformar. O principal fator para essa contestação seria a de que o casamento tradicional é desfavorável às mulheres.

Isso pode ser exemplificado desde o modo como a não divisão dos trabalhos domésticos beneficiaria mais os homens e como, muitas vezes, por conta da casa e da maternidade, as mulheres abririam mão de suas escolhas pessoais para cumprirem o papel de esposa, até chegarmos a questões mais complexas como o casamento forçado, o casamento de crianças e a poligamia masculina, demonstrações de violações dos direitos humanos das mulheres que viriam de mãos dadas com o matrimônio.

Por isso, para as feministas radicais, o casamento tradicional seria uma instituição antiquada e construída, principalmente, sobre as dinâmicas patriarcais, não havendo lugar para tal instituição na sociedade moderna. Exponente do feminismo radical e autora de vários livros, Andrea Dworkin (1989) discute, em seu livro *Pornography: men possessing women*, as relações entre coito, reprodução, estupro, pornografia e casamento. Nele, há uma definição relevante para explicarmos a visão dessa vertente:

O poder de possuir vem do poder de se autodefinir como aquele que apropria. Aqui a apropriação ganha em importância: ele apropria, ele mantém; uma vez que ele teve, é dele. Essa relação entre o eu que apropria e a propriedade em si pode ser demonstrada, por exemplo, na relação entre estupro e casamento, sendo o casamento uma instituição desenvolvida a partir do estupro como prática. O estupro, originalmente definido como rapto, tornou-se casamento por captura. O casamento significava que a

apropriação se estenderia no tempo, não apenas para uso, mas para posse ao longo da vida ou propriedade (DWORKIN, 1989, p. 19-20 – Tradução nossa).⁹

De modo mais simples, o feminismo radical pautaria suas discussões a partir de uma diferença biológica da mulher em relação ao homem: sua capacidade de parir, local de onde proveria sua opressão. Para Dworkin, quando tratamos da área de sexo e reprodução, uma mulher casada seria, por contrato, obrigada a manter relações sexuais com seu marido. Sendo assim, seria ele - e não ela - quem controlaria o acesso ao seu corpo. Para a autora, uma mulher casada, com raras exceções, só não seria de fato estuprada pelo marido por conta do modo como o estupro é legalmente definido, e porque casar-se significaria dar ao marido o direito legal de acesso ao coito. Quando uma mulher se negasse ao coito, ela seria punida pelo marido, o que traria à tona o tema da violência doméstica, sempre justificada pelo cônjuge agressor como meio de melhorar o caráter da mulher e mostrar-lhe que ela se comportou mal. Foi por conta disso que as sufragistas inglesas, em 1891, por exemplo, lutaram para conseguir, na justiça, a definição de um limite de força que o marido poderia usar contra sua esposa nesses casos (DWORKIN, 1989, p. 102).

Apesar das discordâncias entre as várias vertentes feministas e o feminismo radical, que diferem bastante em alguns tópicos de discussão, tais como o do casamento como instituição, nosso trabalho se valerá desse múltiplo de ideias, independentemente da vertente feminista citada, para que seja possível nos apoiarmos na hipótese de que, independentemente do modo como tal questão será abordada, o casamento, dentro da lógica patriarcal, serviria mais aos homens do que às mulheres. Apenas com essa hipótese já será possível questionar o *status quo* e o senso comum que atribuem integralmente às mulheres todas as supostas vantagens em se casar, o que leva, contraditoriamente, ao inverso da lógica patriarcal.

Em nosso trabalho, acreditamos que a problematização do casamento é um guia para a análise das obras literárias, visto que ele pode colaborar para a perda de integridade feminina, como reforço da ideia da mulher como propriedade. Outras questões abordadas serão a relação entre a degradação física e emocional das mulheres após a maternidade e o fim do casamento, bem como o acúmulo da carga mental das mulheres casadas, termo cunhado pela socióloga Suzan Walzer, em 1996, em um estudo intitulado “Thinking About The Baby”

⁹ “The power of owning comes from the power of self-defined as one who takes. Here the taking is elevated in significance: he takes, he keeps; once he has had, it is his. This relationship between the self that takes and ownership is precisely mirrored, for instance, in the relationship between rape and marriage. Marriage as an institution developed from rape as a practice. Rape, originally defined as abduction, became marriage by capture. Marriage meant the taking was to extend in time, to be not only use of but lifelong possession of, or ownership.” (DWORKIN, 1989, p. 19-20 – Texto original)

(“Pensando sobre o bebê”), no qual ela concluiu, após entrevistar mais de 20 casais que tiveram filhos, que a distribuição de tarefas que envolvem o bebê e o peso delas no ambiente doméstico é bem diferente para o homem e para a mulher, sendo feminina a maior carga de responsabilidades.

Fazemos, também, referência ao discurso social direcionado às mulheres traídas dentro de um casamento, o qual é representado em ambos os livros a partir da reinserção social de Olga e Monique após a traição de seus maridos. No artigo “Repercussão da Traição na Vida da Mulher”, da área de psicologia social, escrito pelas pesquisadoras Daiana Nicloti, Daiane Scheibler e Marisete Camini, em fevereiro de 2017, as autoras se propõem a verificar os motivos apresentados às mulheres para a traição masculina e, também, analisam as decisões tomadas pelas mulheres para a vida a partir da traição. Elas afirmam, primeiramente, que a infidelidade é um tema muito complexo que gera sentimentos e atitudes diferenciadas em cada indivíduo e apresentam suas análises como possibilidades de pensar essa experiência.

A análise das pesquisadoras revelou que, em decorrência da traição vinda de seu parceiro, a mulher é colocada em um enfrentamento do processo de perda, pois é necessário, por conta da traição, que a pessoa viva com certos momentos de luto para posteriormente se recuperar. Em uma seção mais específica do artigo, intitulada “A Representação da Mulher no Casamento”, as autoras discorrem a respeito dos papéis diferenciados desempenhados pela mulher dentro do ciclo familiar, destacando a prestação de serviços para garantir o bem-estar da família e deixando suas necessidades e vontades pessoais de lado. Para isso, elas citam outra pesquisadora da área, Zélia Alves, ao afirmar que existe um descontentamento com o passado. Dessa forma, a mulher que mantém atividades fora do lar, mas ainda é responsável pelo bom andamento da casa, dos filhos e do bem-estar do marido, vive “como se um caldeirão estivesse no fogo, pronto para entrar em ebulição a qualquer momento” (NICLOTI et al, 2017, s.p.).

Buscamos a leitura do artigo de Alves (2000), “Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX”, no qual ela analisa as mudanças e continuidades nas atividades femininas no contexto familiar brasileiro. Apesar de estarmos tratando, aqui, de representações de mulheres italianas e francesas na literatura, ainda acreditamos ser possível fazer um paralelo baseado em uma análise psicológica e social do papel da mulher moderna da metade do século XX e início do século XXI. Para Alves, o *boom* da escolarização e profissionalização da mulher se confronta com a continuidade do que a sociedade acredita ser o papel da mulher. Ela afirma que essas conquistas educacionais e profissionalizantes

acarretaram um contato social mais amplo e constante; como consequência, o questionamento se intensificou e atingiu muitas áreas. [...] Isto significa existir um descontentamento com o passado, uma análise depreciativa de como as mulheres eram criadas, da sua submissão, dos limites estreitos impostos ao seu movimento dentro dos grupos sociais [...]. Todos esses aspectos aparecem na discussão, quer de grupos feministas quer de outros que passam a enfatizar o excesso de trabalho que recai sobre a mulher [...] Assim, a transformação pode ser vista como acelerada e também lenta, na dependência do referencial temporal que se utiliza. Nessa ótica, pode-se afirmar que valores tradicionais como “Respeito”, “Obediência”, “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação” e “Habilidades Manuais”, que foram considerados atributos fundamentais e definidores da “boa moça” até meados do século XX, são “passados para trás”, o que significa “deixar de estar na linha de frente” da educação da menina/moça, permanecendo, sem dúvida, de forma “encoberta” [...] (ALVES, 2000, p. 237).

Em relação às continuidades e rupturas no casamento, Alves afirma que as últimas décadas foram marcadas pelo aumento do número de separações, divórcios e recasamentos. Ela ainda afirma que isso implica “numa exigência de mudança nas definições do que é ou não valorizado na mulher (ainda que, muitas vezes, apenas aparentemente); mas, sobretudo por uma negação da formalização das uniões, pelo menos durante uma fase inicial de convivência, acontecendo o casamento civil após o nascimento de um filho” (ALVES, 2000, p. 239). Ela também aponta uma contradição em relação às alterações sobre aspectos em que não sabemos exatamente se a direção seguida, hoje em dia, é de fato oposta a de décadas atrás. Ela ilustra essas alterações com o papel das mulheres dentro do ambiente familiar:

Na verdade, observa-se que mudam algumas palavras: - casa ao invés de lar, mulher ao invés de esposa, o que parece indicar quer a rejeição das amarras, quer a luta, agora sim, muito mais direcionada, da mulher para se posicionar frente ao mundo masculino-feminino. Nessas rupturas com o passado, contudo, ao fazer face a um processo consolidado em muitas décadas, sobrou para a mulher, ainda, o “sentimento de culpa” que aparece a cada vez que “a criança fica doente...”, “os pais precisam de seus cuidados...”, “o casamento vai mal...” (ALVES, 2000, p. 239).

Em consonância com essa visão dos estereótipos dos papéis de gênero em determinados contextos sociais, para Carolyn Heilbrun, no livro já citado, as ficções de ação e conquista, por exemplo, caracterizadas por atitudes estereotipadas como do universo masculino - força, garra, coragem, valentia – teriam sido negadas às mulheres, pois os comportamentos requeridos das personagens por essas histórias foram sempre estigmatizados

como *unwomanly*, isto é, pouco normal para uma mulher, pouco feminino. A autora chega a afirmar que:

Porque isso foi declarado não-feminino, e porque muitas mulheres preferiam (ou achassem que preferiam) um mundo sem poder ou controle evidentes, as mulheres foram privadas das narrativas, ou dos textos, enredos ou exemplos pelos quais elas poderiam presumir poder - ou assumir o controle - de suas próprias vidas (HEILBRUN, 1988, p. 17 – Tradução nossa).¹⁰

Segundo a autora, isso vai de encontro ao comportamento feminino esperado de uma narrativa escrita por uma mulher: a elas, sempre foi negada a raiva, juntamente com o desejo de poder e controle sobre a vida de alguém, o que inevitavelmente significa aceitar certo grau de poder e controle sobre suas vidas (HEILBRUN, 1988, p. 13). A acadêmica americana também aponta que o problema potencial de qualquer tipo de crítica literária baseada em uma ideologia particular é geralmente reduzir impasses complexos a “declarações depreciativamente simples” (HEILBRUN, 1988, p. 92) como, por exemplo, no caso do matrimônio: “o casamento é, resumidamente, uma barganha, como comprar uma casa ou começar uma profissão” (HEILBRUN, 1988, p. 92). Para Heilbrun, essas convenções culturais e sociais estão passando por mudanças atualmente, pois, ao analisar essas questões em seu livro, as escolhas e dores das mulheres que não fizeram de um homem o centro de suas vidas só ocorreriam porque não haveria modelos de vidas que elas queressem viver, nenhum exemplo, nenhuma história que possibilitasse escolhas diferentes aceitas na normalidade social e cultural.

Uma das questões centrais é, também, entender o que é a traição e quais relações se estabelecem entre o casamento como instituição selada pelo Estado, a monogamia compulsória do amor romântico, os votos de fidelidade e a determinação dos papéis de gênero dentro de uma relação matrimonial. Para Heilbrun, por exemplo, deve haver algo chamado *reinventing marriage*, ou seja, um tipo de casamento no qual ambos os cônjuges reconheçam e nutram os pontos fortes um do outro.

Já no campo filosófico, é o clássico *O segundo sexo* que vai nos orientar. Principalmente o segundo volume, de subtítulo “A experiência vivida”, de Simone de Beauvoir (2016, v. II). Ao iniciar a primeira parte, “Formação”, do capítulo I, “Infância”, com

¹⁰ “Because this has been declared unwomanly, and because many women would prefer (or think they would prefer) a world without evident power or control, women have been deprived of the narratives, or the texts, plots, or examples, by which they might assume power over—take control of—their own lives” (HEILBRUN, 1988, p. 17 – Texto original).

sua famosa máxima “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, Beauvoir explica que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade”, sendo “o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 9).

Tal preceito serve como base fundamental para a construção desse trabalho, pois, para a pensadora, seria um erro pressupor que a condição atual das mulheres se deva apenas a suas diferenças biológicas, quando, na verdade, há um “destino” que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade, que lhes propõem “virtudes femininas”: “ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa, ao mesmo tempo que da *toilette*, da arte de seduzir, do pudor, vestem-na com roupas incômodas e preciosas de que precisa tratar” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 23).

A autora explica que, para as meninas, esse tipo de educação contraria o impulso transformador natural em qualquer criança, e que é uma grande decepção “para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 39). Esse sentimento de inferioridade se conectaria ao “destino” das mulheres, porque, na sociedade patriarcal, tais virtudes femininas, citadas anteriormente, seriam vistas da mesma forma: menores, subalternas e descentralizadas.

Assim, mesmo quando a menina se compreendesse enquanto sujeito, haveria amarras invisíveis de ordem social e cultural, por exemplo, que a impediriam de transcender enquanto indivíduo e, dessa forma, ela permaneceria estranha a si mesma, sempre se enxergando como a outra de si. Isso comprovaria que sempre haveria “um teto acima de sua cabeça, muros que lhe barrarão o caminho” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 39) e, assim, a mulher iria moldar seu sonho em cima dos sonhos “deles”: os meninos, os moços, os homens; sendo preciso agradá-los, abdicando de si e atentando para não amedrontá-los: “os homens não gostam de mulher-homem, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, caráter, assustam-nos” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 73).

Por isso, os estereótipos já começariam a rondar o imaginário das mulheres, como Beauvoir observa: a loura é tola, a morena é viril e sabida, a simpática é amiga, a bonita se casa, o que culminaria na construção de que “ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 73). Dessa forma, o único caminho seria

“reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas”, uma vez que “toda a afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução” (BEAUVOIR, 2016, v. II, p. 73).

Com Beauvoir, importante e necessária para nortear qualquer trabalho que reflita sobre questões de gênero, será possível mostrar que as operações do patriarcado podem ser vistas nas duas obras a serem estudadas, o que nos possibilita abarcar conceitos de base social e psicológica. Socialmente, em suma, veremos que a opressão feminina e os mecanismos dessa sociedade estão alinhados aos discursos repetidos e mantidos por essa mesma sociedade. Psicologicamente, trilharemos caminhos para analisar o comportamento e a repercussão da traição nas vidas das personagens, pois suas falas não são aleatórias, mas sim muitíssimo pensadas para enfatizar e demonstrar o poder masculino sobre o feminino. Literariamente, perceberemos a força do discurso e o impacto da linguagem, compreendendo como e porque o uso de tais mecanismos de escrita viabiliza a relação entre as obras, bem como seu valor literário de forma individual.

Como as produções contemporâneas tanto teóricas quanto literárias apontam, o “ser mulher” está longe de ser algo consensual ou único. Para discutir um pouco mais a fundo tais questões de gênero previamente elaboradas, consideramos muito válidas as contribuições de Judith Butler acerca desse debate. Em seu livro *Problemas de gênero*, a filósofa pós-estruturalista estadunidense, intrigada com o que a sociedade molda a respeito do feminino e seus ditos “mistérios”, e, além disso, enxergando problemas no conceito de gênero, confronta a dependência radical do sujeito feminino diante do masculino – como é teorizado por Beauvoir.

Butler considera o ângulo oposto do que, até então, as teóricas feministas vinham pensando: ao invés de, em sua obra, colocar o foco da negatividade/carência de poder naquilo que é feminino, ela inverte essa concepção ao mostrar que, se é o masculino que depende do feminino para se impor como universal, é ele quem, na verdade, tem uma autonomia ilusória (BUTLER, 2018, p. 7). Sua tese pode ser resumida na pergunta que ela faz no prefácio: “o que acontece ao sujeito e à estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e reificador dessas categorias ostensivamente ontológicas?” (BUTLER, 2018, p. 8). Outra pergunta pertinente, que vai ao encontro do nosso trabalho é: “ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das

categorias de sexo e por meio delas?” (BUTLER, 2018, p. 9). No capítulo 1, intitulado “Sujeitos do sexo/gênero/desejo”, Butler questiona as limitações da representação da categoria mulheres e a existência de uma identidade definida para elas:

Por um lado, a *representação* serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres (BUTLER, 2018, p. 18).

Ela sustenta sua colocação ao argumentar que, recentemente, o próprio sujeito feminino não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes, havendo discordância quanto ao que constitui – ou deveria constituir – a chamada “categoria das mulheres”, pois “os domínios da ‘representação’ política e linguística estabeleceram *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados” (BUTLER, 2018, p. 18). Adiante, Butler afirma que se tornou impossível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais dentro das quais ela é produzida e mantida:

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminismo, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina (BUTLER, 2018, p. 21).

Avançando em nossa própria reflexão até aqui, ela coloca em xeque a noção de patriarcado universal, argumentando que tal conceito fracassa ao tentar explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe e, por isso, esses contextos são usados para encontrar ilustrações de um princípio universal, que é falacioso. Sua crítica parte, fundamentalmente, da suspensão dos conceitos caros à crítica feminista e das supostas universalidade e unidade do sujeito feminino. A filósofa postula, entre outros conceitos, a noção de *performance de gênero*, que varia de acordo com os contextos e sujeitos na sociedade pós-moderna.

Talvez exista, na presente conjuntura político-cultural, período que alguns chamariam de “pós-feminista”, uma oportunidade de refletir a partir de uma perspectiva feminista sobre a exigência de se construir um sujeito do feminismo. Parece necessário repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular

uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos. Por outro lado, é tempo de empreender uma crítica radical, que busque libertar a teoria feminista da necessidade de construir uma base única e permanente (BUTLER, 2018, p. 24).

Butler também propõe que o gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo que já seja diferenciado sexualmente. Mas, mesmo assim, esse significado só existe “*em relação* a outro significado oposto” (BUTLER, 2018, p. 31). Ela mostra a concepção que algumas teóricas feministas têm, assim como pensava Beauvoir, de “que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero”. Essa concepção, portanto, define as mulheres “nos termos do sexo deles” e enaltece os homens “como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo” (BUTLER, 2018, p. 31). Esses são os conceitos de *transcendência* e *imanência*, propostos por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*.

Sobre a categoria sexualidade, Butler afirma ser construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então “a postulação de uma sexualidade normativa que esteja ‘antes’, ‘fora’ ou ‘além’ do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder” (BUTLER, 2018, p. 65). Isso se dá, por exemplo, na repetição de construtos heterossexuais nas culturas sexuais gays. Essa replicação de construtos faz com que, para o hétero, isso seja uma cópia; mas, essa repetição imitativa do “original” nada mais é do que “uma paródia da *ideia* do natural e do original” (p. 67).

A questão crucial que se apresenta é indagar que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática que regula a identidade. A presunção de Butler seria, portanto, que o “ser” de um gênero é *um efeito*, objeto de investigação. Ela retoma, ainda, Beauvoir, dizendo:

Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações [...] (pois) nunca se pode tornar-se mulher em definitivo, como se houvesse um *telos* a governar o processo de aculturação e construção (BUTLER, 2018, p. 69).

Portanto, para Butler, se não há uma possível e iminente libertação da mulher, deve-se primeiro subverter a identidade da mulher. Sua obra apresenta propostas necessárias para

promover essa subversão no campo da identidade; mas não de uma identidade metafísica, e sim de identidades, pensadas no plural.

Rosiska de Oliveira (2012) escreve, no capítulo “As mulheres em movimento: feminizar o mundo”, em seu livro *Elogio da diferença*, sobre a insatisfação e a culpa que rondam o feminismo recentemente. Ela destaca um enorme cansaço, presente hoje no movimento feminista:

Há quem olhe o retrato da avó pendurado na parede com uma certa nostalgia do tempo em que tudo era claro: trajetórias de vida, sonhos e projetos. Do tempo em que o lugar social, psíquico, afetivo dos homens e das mulheres era nitidamente demarcado. E, no entanto, foram as próprias mulheres que repudiaram a herança cultural feminina, os papéis sociais estereotipados e saíram à rua gritando por igualdade. A esperança viva da igualdade como um objetivo alcançável e a certeza de que um leque cada vez maior de oportunidades se abria para as mulheres que começam, agora, a duvidar, de si mesmas (OLIVEIRA, 2012, p. 70).

Essa dicotomia sexual é colocada em desacordo e priva o feminino, fazendo com que ele, em sua necessidade de redefinição, entre em conflito com o masculino. Oliveira ainda mostra como as fronteiras entre o feminino e o masculino foram estreitadas para que houvesse uma correspondência a um novo perfil de mulher que emergia de um paradigma: “[...] para ser respeitada pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher” (OLIVEIRA, 2012, p. 71).

Já no final dos anos 1980, as mulheres começam a defender a igualdade não mais para se assemelharem aos homens, mas, sobretudo, para terem o direito de se diferirem deles. Agora, será preciso redefinir e reconstruir o feminino, e não mais evocar um passado nostálgico ou um modelo masculino ao qual aderir. Faz-se necessário, também, abrir o mundo das mulheres ao masculino, o que permitirá, também, sua reconstrução, pois hoje “o movimento feminista relembra a cada dia o desencontro homem/mulher e o desencontro das mulheres consigo mesmas” (OLIVEIRA, 2012, p. 90). Assim, o movimento feminista terá se tornado presente e visível: “o Feminino como corpo, como história, como cultura, como crise e como projeto” (p. 90):

E se Rosa Luxemburgo tivesse gritado sua carência de amor fora de cartas secretas? E se Virginia Woolf tivesse adivinhado quantas mulheres como ela iriam se debater com a angústia da inadequação a um feminino medíocre e tradicional? Essa carência e essa angústia são as pedras no bolso no feminismo. Retirá-las é preciso. Rapidamente, para que não nos façam afundar. Cuidadosamente, para não ferir ninguém. Mostrá-las sem pudor

àqueles que vivem conosco, transformá-las em projeto político, quebra silêncios (OLIVEIRA, 2012, p. 90).

É nesse sentido e para este fim que essa dissertação analisa, no capítulo seguinte, as autoras e as obras selecionadas.

2. A REPRESENTAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS NAS OBRAS

Após teorizarmos sobre as diferentes acepções acerca da definição da mulher traída no capítulo anterior, apresentaremos, neste capítulo, duas análises distintas: a primeira é a de Olga, personagem principal do romance de Ferrante; a segunda é a de Monique, personagem principal do texto de Beauvoir.

2.1 OLGA EM *DIAS DE ABANDONO*, DE ELENA FERRANTE

No artigo intitulado “Crônicas do Mal de Amor: Elena Ferrante e a subversão da performatividade do gênero feminino”, a pesquisadora Verônica Fernandes (2016), que também estuda a autora, considera a hipótese do jornalista investigativo Claudio Gatti¹¹ de que Ferrante é a tradutora italiana Anita Raja.

Na análise feita pela editora literária Katy Guest¹², no jornal britânico *Independent*, em outubro de 2016, a razão pela qual o jornalista Gatti busca incessantemente investigar a verdadeira identidade de Ferrante se dá, na opinião dela, por uma simples razão: “machismo, puro e simples”. Para ela, o jornalismo investigativo de Gatti não se iguala àquele retratado no filme *Spotlight*, por exemplo, no qual um grupo de jornalistas investigativos descobre uma série de casos de pedofilia encobertos pela Igreja Católica, escândalo que ficou conhecido no mundo todo. Para Guest, a investigação de Gatti não revela e nem denuncia nada, apenas desrespeita a vontade reiteradamente explícita de uma autora que quer permanecer anônima, pois Ferrante sempre explica que o anonimato é essencial para o seu trabalho como escritora.

Assim, a única vantagem que Gatti promoveu foi mostrar que ela seria, de fato, uma mulher, visto que alguns críticos defendiam que seu anonimato derivava do fato de Ferrante ser um homem. Guest ainda sugere, de modo crítico, que o jornalista Gatti poderia estar investigando inúmeros outros eventos ou escândalos ao redor do mundo, ou até mesmo na Itália. Mas, ao invés disso, prefere colaborar com a “chocante” notícia de que, sim, mulheres escrevem livros. Não só isso: mulheres escrevem ótimos livros. Caberia, então, a pergunta:

¹¹ *Elena Ferrante: An Answer?* é o nome do artigo publicado pelo jornalista, na *The New York Review of Books*, em outubro de 2016, que levanta a hipótese de que Ferrante é Raja, a tradutora mencionada, a partir de uma investigação que levou em conta o rastreamento de sua conta bancária e envolve também seu marido, o escritor italiano Domenico Starnone.

¹² *What caused a male journalist to investigate Elena Ferrante's identity? Sexism, pure and simple* é o nome do artigo publicado pela editora literária, no *Independent*, em outubro de 2016, como crítica à recente descoberta da verdadeira identidade de Elena Ferrante, até então. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/voices/elena-ferrante-identity-discovered-unveiled-male-investigative-journalist-author-booker-prize-sexism-a7343076.html>. Acesso em nov. 2018.

será que, caso o pseudônimo remetesse ao nome de um homem, o jornalista teria feito o mesmo tipo de investigação invasiva e desrespeitosa?

Para este trabalho, consideraremos o artigo da jornalista Andrea Aguilar (2016), publicado pelo *El País*, que problematiza algumas questões relacionadas à identidade de Ferrante e da investigação proposta por Gatti, que corrobora a crítica de Guest e levanta questionamentos a respeito da “perseguição” realizada pelo jornalista ao investigar a identidade de Ferrante, cujas investidas teriam sido consideradas como assédio pelos tabloides, pois Gatti estaria obcecado em tentar descobrir a qualquer custo a suposta relação entre a tradutora Anita Raja, seu marido e também escritor, Domenico Starnone, e a pessoa por trás do pseudônimo de Elena Ferrante. Há, também, inúmeras incongruências a esse respeito, não havendo mais o consenso que havia em 2016 de que Ferrante é Raja.

Portanto, levaremos em consideração que a “verdadeira identidade” de Ferrante é, ainda, um mistério. Ademais, esta informação é relevante para a execução desta dissertação, pois analisaremos, prioritariamente, o texto em si. Afirmamos, porém, que nosso trabalho partirá do pressuposto de que o pseudônimo Elena Ferrante é de uma escritora e não de um escritor.

Além disso, Ferrante considera-se “ausente” e não “anônima”. Essa é uma das proposições defendidas pela autora no livro *Frantumaglia – Os caminhos de uma escritora*, publicado no Brasil em 2017. O livro pode ser entendido como uma possibilidade de construção biográfica para os que pretendem estudar e entender a autora, ainda que com certa cautela, pois o livro é muito mais sobre suas obras do que sobre sua vida. Esse livro é uma primeira seleção de cartas, bilhetes, entrevistas – sempre realizadas por e-mail –, ensaios, trechos escritos e não publicados da autora que, ao serem apresentados como “fragmentos”, nos mostram a ideia por trás da palavra escolhida pela autora – a *frantumaglia* – para designar os textos que se encontram no livro, revelando muito além do conhecimento a respeito de fatos isolados sobre a vida de uma escritora e abordando, principalmente, o modo com funciona seu processo criativo de escrita. Vejamos como Ferrante define *frantumaglia*:

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada de um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantummalha*) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na

raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente (FERRANTE, 2017, p. 105).

A priori, poderíamos dizer que a *frantumaglia* seria, basicamente, um signo que designaria, literalmente, qualquer significante. Uma palavra com requintes mágicos ou, como um *deus ex machina* às avessas, que, ao invés de instantaneamente ajudar na compreensão de uma narrativa, acabaria por deixá-la ainda mais intragável ou ainda mais caótica. A *frantumaglia* poderia ser também uma espécie de metáfora que a autora utiliza para justificar sua ausência, ou seu medo de que, no confronto entre autor e obra, sua identidade fosse despedaçada nesses pedaços contraditórios; ou pior: que a identidade de seus personagens se dilacerasse ali.

Nas entrevistas contidas no livro, os jornalistas repetem o questionamento ao pseudônimo e retomam essas questões através de outras perguntas, sempre que julgam ter a chance para tal. As perguntas envolvem o porquê de sua esquivez, o “motivo profundo do seu distanciamento da mídia” e as razões de sua possível “timidez privada” (p. 71), além de, até mesmo, incitar provocações que sugeririam que a decisão de se retirar provocaria um inverso que suscita a curiosidade (p. 263) do leitor e, portanto, sua real intenção seria o oposto: ser exibida.

Para cada entrevistador ou entrevistadora que questiona sua identidade de algum modo, Ferrante elabora respostas e argumentos diferentes, mas que carregam o tom da crítica ao mercado editorial, que se beneficia de um rosto cativante para impulsionar as vendas, além de uma pungente crítica à mídia que não lê seus livros – ou os lê “rapidamente” (p. 263) – e a superficialidade de querer, desesperadamente, dar um rosto para um autor.

Ela é sempre categórica em suas respostas e, ao lermos suas entrevistas, notamos que é difícil que ela se submeta a provocações: seus maiores aliados são os próprios leitores e o livro escrito, razões primordiais e fundamentais pelas quais Ferrante garante a não necessidade de mostrar seu rosto: “se meu livro não lhe tivesse dito nada, mas meu nome tivesse dito alguma coisa, o senhor teria demorado menos tempo para me pedir uma entrevista?” (FERRANTE, 2017, p. 44), provoca.

A crítica de Ferrante, como aponta o jornalista Patricio Pron, em seu artigo de opinião intitulado “Todos somos Elena Ferrante”, publicado no jornal *El País* em novembro de

2015¹³, é a desaprovação à cultura da fama. Para ele, a cultura da fama ocorre à medida que o mercado editorial necessita de um autor e requer o que ele chama de “presença continuada”, isto é, a publicação de outros livros e, também, o pedido de livros por encomenda a um autor.

Nesse sentido, renunciar à exibição é um contraste às estratégias contemporâneas editoriais e tem algo, para ele, de “heroico”, pois, se a preferência pelo pseudônimo é escolha irrevogável da autora – o que é reforçado o tempo todo por ela em seu texto –, Ferrante faz questão de ser lida por realmente acreditar no poder das palavras e na importância de seu texto para o leitor e o mundo. Nesse sentido, a pesquisadora Verônica Fernandes observa que:

Ao se colocar fora do debate acerca da escrita de autoria feminina, Elena ignorou a necessidade do mundo (cânon) literário em querer definir um determinado tipo de escrita-Outra, não universal, para as mulheres. Assim, embora tenha visto surgir uma grande curiosidade pela sua “identidade real”, o que ela vai propor é uma reflexão acerca do próprio conceito de realidade, materialidade, pela história das suas personagens, em que seu anonimato permite livrá-la de qualquer tipo de autocensura. (FERNANDES, 2016, p. 77)

Esse ponto de vista é sustentado pela própria autora em uma de suas entrevistas, na qual ela afirma que “escrever sabendo que não devo aparecer gera um espaço de absoluta liberdade criativa” (FERRANTE, 2017, p. 61), espaço esse que ela está disposta a defender, agora que o conquistou. Segundo Fernandes, é a partir da questão identitária que Ferrante começa a subverter o que chamamos de mitos, símbolos e essências, pois quando a autora coloca em questão o cerne de um suposto “eu-feminino” e “ser-mulher” – conceitos normatizados pela sociedade através da ferramenta do gênero, como vimos, – e apresenta-os ao tratar de certas temáticas – tais como casamento e amor heterossexual – o leitor é convidado, como consequência, à reflexão a respeito do feminino (FERNANDES, 2016, p. 77).

No mesmo sentido, em seu artigo, Pron cita Ferrante em uma entrevista, na qual a escritora afirma: “minha geração é a primeira geração que deixou de pensar que para escrever grandes livros era necessário ser um homem” (PRON, 2018). Podemos dizer que a própria obra de Ferrante é uma resposta ao que há de equivocado naquela concepção, apesar de haver, ainda, batalhas pendentes para que se leiam mais mulheres. O jornalista termina seu artigo

¹³ Artigo disponível no link

https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447868906_156704.html?rel=mas. Acesso em novembro de 2018.

com uma síntese do que, como leitor de Ferrante, acredita ser o convite da autora aos demais leitores:

[...] não havendo ninguém por trás do nome Elena Ferrante, todos nós somos ela, e todos nós encorajamos a esperança de seus protagonistas/de suas protagonistas de que ser mulher e ser escritora é possível. Se esta hipótese estiver correta, é melhor que nunca saibamos quem está por trás desses livros e que a decisão de seu autor/de sua autora de não jogar um jogo cujas regras ele/ela não estabeleceu sirvam como um memorial e um lembrete para os leitores e as leitoras (PRON, 2018 – Tradução nossa).¹⁴

Apesar de o objetivo da presente dissertação não ser a discussão da autoria e do uso de pseudônimos, é deveras intrigante constatar que, em pleníssima era pós-digital, envoltos por um mundo onde o analógico/digital e real/virtual tentam conviver em harmonia, uma autora, tão célebre não só na Itália, seu país de origem, mas ao redor de todo o mundo, opte por não ser mais um rosto em uma orelha de livro, tampouco em fotos em algumas das redes sociais nas quais estamos acostumados a ver perfis virtuais de autores e autoras, famosos(as) ou não.

No caso de Elena Ferrante, a fama no meio literário só tem crescido. A *Ferrante fever*, que em português tem sido traduzida literalmente como “febre Ferrante”, termo cunhado por James Wooden (2013) em seu artigo “Women on the Verge: The fiction of Elena Ferrante”, publicado no *The New Yorker*, inspirou o diretor italiano Giacomo Durzi a produzir um documentário¹⁵, em 2017, que tem como questionamento a façanha de Ferrante em conseguir criar histórias que conquistaram leitores e leitoras nos últimos doze anos, abordando, entre outros temas, seu processo de escrita, a escolha em se manter anônima e o debate cultural que isso tem provocado.

Faz-se necessário lembrar que, apesar da escolha ideológica de Ferrante pelo anonimato, nosso trabalho levará em conta que ela é uma autora, pois nossa análise se propõe a mapear as reinvenções ou subversões, no texto, dos papéis das mulheres vistos sob uma perspectiva feminina.

Apesar de toda a nebulosidade e do nome sem rosto, é sim possível ler Elena Ferrante por Elena Ferrante, semanalmente, visto que ela tem mantido uma coluna semanal no jornal

¹⁴ “[...] no habiendo nadie llamado Elena Ferrante, lo seamos todos, y que todos alentemos la esperanza de sus protagonistas de que ser mujer y ser escritora sea posible. Si esta hipótesis es correcta, es deseable que nunca sepamos quién está detrás de estos libros y que la decisión de su autor de no jugar un juego cuyas reglas él no estableció sirva de monumento y de recordatorio para los lectores” (PRON, 2018, *online*).

¹⁵ Há uma sinopse e algumas informações a respeito do documentário no site do *Lavazza Italian Film Festival 2018*. Disponível em: <<https://www.italianfilmfestival.com.au/films/ferrante-fever>> . Acesso em nov. 2018.

britânico *The Guardian*¹⁶ sobre “a vida, o amor, a experiência feminina e tudo nesses intermédios”, como é dito em sua página virtual¹⁷. Além disso, há um enorme *corpus* virtual sendo escrito a respeito das obras de Ferrante através de resenhas, artigos, *hashtags* – tais como #elenaferrante ou #ferrantefever, em um convite realizado pelo próprio site da autora – e, assim, sua presença vem sendo construída através daquilo que ela mais valoriza: o texto e a criação literária.

É a própria Ferrante que conduz, aliás, nosso debate em relação à temática e à proposta desta dissertação: compreender a traição – no caso, o adultério – na literatura de autoria feminina e as possibilidades que o tema abre para a discussão num viés que se guiará, principalmente, pela análise textual, trazendo à tona temas que também abram discussões literárias que envolvam aspectos psicológicos e sociais.

Em um de seus textos em sua coluna semanal, intitulado “Is there a formula for a lasting relationship?”, Ferrante conta a história de uma suposta amiga que é casada há 48 anos e que diz que, sim, há uma fórmula: “vocês precisam amar um ao outro”. Ferrante acrescenta, entretanto, que a grande questão é a dificuldade de amar um ao outro por toda a vida. Na citação abaixo, podemos ver, em três passos, apresentados de forma bastante irônica pela autora, um tipo de guia para que se consiga, de fato, tal proeza:

Primeiro: vocês têm que estar sempre atraentes um para o outro, na cama e em todos os lugares, mesmo que seus corpos estejam continuamente em mudança, mesmo que o primeiro encanto não exista mais. Segundo: vocês precisam apreciar não somente as virtudes de seu parceiro (muito fácil), mas também os defeitos, especialmente aqueles que no início eram muito bem escondidos. Terceiro: você deve demonstrar constantemente seu grande respeito por ele, mesmo quando está claro que você cometeu um erro e ele não merece seu respeito, porque ele é um idiota perfeitamente normal (FERRANTE, set. 2018 – Tradução nossa).¹⁸

Essa passagem nos leva a um dos livros centrais para essa pesquisa, o romance *Dias de abandono*. No site da autora é possível pesquisar as resenhas¹⁹ disponíveis na internet

¹⁶ O link para a coluna de Ferrante no jornal está disponível em: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/elena-ferrantes-weekend-column>>. Acesso em nov. 2018.

¹⁷ O link para o site da autora está disponível em: <<http://elenaferrante.com/>>. Acesso em nov. 2018.

¹⁸ “First, you have to always be attractive to each other, in bed and elsewhere, even if the body is continually changing, even if what first drew you is gone. Second, you have to appreciate not only the virtues of your partner (too easy) but also the vices, especially those that in the beginning were well hidden. Third, you have to constantly demonstrate your great respect for him, even when it’s clear you’ve made a mistake and he doesn’t deserve your respect, because he’s a perfectly normal idiot.” (FERRANTE, set. 2018 – Texto original).

¹⁹ Resenhas e links disponíveis em língua inglesa no endereço <<http://elenaferrante.com/works/days-of-abandonment/>>. Acesso em nov. 2018.

sobre *Dias de abandono* e a percepção dos resenhistas é comum: eles observam que o estilo e técnica da autora são admiráveis, destacam o gosto da autora pelo horror e pelo forte impacto nas escolhas das palavras, além do teor sombrio de sua linguagem e da violência das descrições no eixo imagético.

Além disso, o livro consta em uma lista promovida pelo jornal *The Guardian*, intitulada “Top 10 books about cheating”²⁰, de autoria da escritora Jamie Quatro, que faz uma das considerações mais caras a essa dissertação, quando afirma que, na contemporaneidade, o sexo fora do casamento não é mais o grande tabu que era, mas as chamadas *adultery novels* (romances com a temática da traição no casamento) ainda estão conosco.

Ou seja, Quatro questiona o motivo de a infidelidade ser recontada ao longo dos séculos e especialmente agora, quando algumas antigas proibições quanto ao sexo fora do casamento parecem desaparecer. Ela também defende que o momento cultural atual é crucial para as artistas mulheres escreverem franca e abertamente sobre a sexualidade feminina em todas as suas formas, que, para ela, podem englobar “vergonha, culpa, transgressão, êxtase”, pois, se queremos garantir a igualdade de gênero, devemos ter a mesma expressão imaginativa na página que os homens. Ela ainda sugere que, com tantas mulheres denunciando bravamente os abusos de poder masculinos que sofreram no ambiente de trabalho, por que não falar a respeito desses abusos e coerções sexuais dentro do casamento, dentro de um contexto de religião ou qualquer contexto que possibilite a discussão dos tradicionais papéis de gênero e que, historicamente, não apresentam espaços para discussão sobre essas temáticas?

Podemos analisar essa colocação da autora como uma possível solução para uma das questões desta pesquisa, pois, em consonância com o que Quatro diz, acreditamos que a escrita de autoria feminina tem possibilidades de subversão dentro de livros que tratem a respeito da infidelidade. Para nós, a autora incentiva o que podemos chamar de variedade e subversão das temáticas e das escritas de autoria feminina a fim de que seja possível ganhar vozes vindas de vários lugares, após anos de desvalorização de nossas experiências e silenciamento de nossas histórias.

Ademais, Ferrante, em outro texto de sua coluna semanal, corrobora o pensamento de Jamie Quatro de que hoje é um ótimo momento para que as mulheres escrevam²¹, mas

²⁰ Lista disponível no link <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/feb/21/top-10-books-about-adultery-james-salter-jeanette-winterson>. Acesso em nov. 2018.

²¹ “*This is a great time for writing by women – so why are we still considered second-rate?*” é um dos artigos de Elena Ferrante em sua coluna seminal no jornal *The Guardian*.

questiona o porquê de ainda sermos consideradas de segunda categoria. A autora italiana se questiona se os homens aprendem com mulheres e não há dúvidas de que sim. Mas, para ela, a grande questão é que os homens não assumem publicamente que se inspiraram ou aprenderam com mulheres. Ela também considera difícil achar um escritor (homem) que reconheça estar em débito com o trabalho de alguma escritora. Entre os italianos, ela consegue apenas se lembrar de um, o escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que assume que teria se beneficiado da leitura de Virginia Woolf. No entanto, ela poderia citar uma lista de “grandes escritores homens” que fazem, justamente, o contrário: menosprezam suas colegas de profissão que são mulheres, ou sempre atribuem a elas a capacidade de serem sentimentais e de só escreverem histórias banais e insignificantes. Apesar de, aqui, estarmos falando de autoria feminina, achamos válida essa pequena inserção em nosso texto, pois nos ajuda a compreender ainda mais essas questões.

O fato é que, até hoje, o senso comum enxerga a literatura de autoria feminina exatamente dessa forma. Certa literatura feminina ou *chick-lit*, como é chamada em inglês – e de forma bem pejorativa para designar que algo muito feminino é inferior –, abarca os livros que têm por padrão representar as mulheres como pessoas frágeis, dependentes e não conscientes de seus próprios destinos, centralizando toda a sua existência em um homem, que seria seu prêmio final. Não é à toa que essa literatura é considerada “voltada para mulheres”, uma vez que visa a manter os mecanismos da sociedade patriarcal ao reforçar estereótipos de representações de gênero em seus personagens e em seu enredo.

Essas narrativas geralmente culpam as mulheres por suas escolhas e apaziguam os desvios masculinos, quaisquer que sejam eles. Em sua maioria, os *plots* se desdobram em um único sentido: ao fim da história, a mulher precisa escolher entre sonhos. Ela não pode, por exemplo, querer viver um romance e, ao mesmo tempo, seguir com seus estudos ou trabalho e propósitos individuais na vida. Só há espaço, então, em sua história, para um desses sonhos. E por acreditar que casar-se é invariavelmente o destino último da mulher e muito provavelmente o ápice de sua vida, a personagem geralmente optará por privar-se de si e de suas metas pessoais para seguir com o sonho de tornar-se uma mulher casada e, conseqüentemente, obter prestígio social à sombra da submissão ao masculino.

Com isso, entendemos que, fundamentalmente, não haveria escolha para as mulheres, uma vez que, no imaginário social, a ideia de abnegar-se seria inerente à condição feminina, ainda que de forma inconsciente. Dessa forma, as mulheres que não se privam de um objetivo

pessoal para o bem do outro (que pode ser um marido ou os próprios filhos) seriam vistas como egoístas pela sociedade.

No entanto, se substituirmos essa personagem citada anteriormente no exemplo, que tem essas mesmas escolhas à frente, por uma representação masculina, não haveria qualquer retaliação social caso ele quisesse seguir os dois sonhos citados. Nesse ponto, no mesmo artigo, Ferrante retoma o assunto do ponto de vista do escritor e da escritora:

Recentemente, as coisas estão mudando, mas não muito. Por exemplo, quando um renomado escritor masculino diz em particular, ou em público, que nós mulheres escritoras somos boas, eu gostaria de perguntar: somos tão boas quanto você, melhores que você, ou boas apenas dentro do contexto de livros escritos por mulheres? Ou seja, nós rompemos o espaço das mulheres literárias em que estamos confinadas (e não apenas pelo mercado)? Ou nós derrubamos a literatura em geral e seus valores? Em outras palavras, se você é um homem escritor que me lê e me acha boa, você está me fazendo um generoso elogio do tipo feito a uma aluna que aprendeu bem a lição? Ou você está disposto a admitir que, hoje, você pode aprender a escrever através de mulheres tanto quanto nós mulheres aprendemos - e estamos aprendendo, lendo ao longo dos séculos - a escrever através dos homens? (FERRANTE, out. 2018 – Tradução nossa)²²

Ferrante propõe reflexões concordantes com o que a crítica literária feminista vem fazendo no decorrer dos anos. Uma de suas representantes é a brasileira Lúcia Castello Branco (1991), professora de literatura e pesquisadora, que, em seu livro “O que é escrita feminina”, convida-nos, em alguns curtos capítulos, a pensar os termos escrita, mulher, feminino, linguagem e desmemória para além. Ela questiona, entre outros *insights*, se existe sexo na escrita e como as palavras mulher e feminino estão enviesadas numa relação que, talvez, não seja exatamente o que pensamos ser *a priori*. Dessa relação, ela depreende: a) o tangenciamento entre o feminino e a mulher através de sua articulação com o termo fêmea e b) a conjugação entre os termos feminino e masculino, ao apontar o vocábulo esposa como uma das acepções de mulher (BRANCO, 1991, p. 18).

As contribuições de Branco, do ponto de vista conceitual, ajudam a entender como as ideias de Ferrante, ao fim do seu texto, levam a escritora italiana a defender uma escrita que ultrapassa essa ideia, indo além:

²² “Recently, things have been changing, but not very much. For example, when some renowned male writer says in private, or in public, that we women writers are good, I would like to ask: are we as good as you, better than you, or good only within the context of books written by women? That is, have we broken out of the literary women’s space we are confined to (and not only by the market)? Or have we overturned literature in general and its values? In other words, if you are a male writer who reads me and finds me good, are you paying me a generous compliment of the sort paid to a female student who has learned her lesson well? Or are you willing to admit that, today, you can learn from writing by women as much as we women have learned – and are learning, reading over the centuries – from writing by men?” (FERRANTE, out. 2018 – Texto original).

Muitas mulheres que escrevem, em todas as partes do mundo, em todos os campos, fazem isso com lucidez, com um olhar impiedoso, com coragem, sem nenhuma concessão ao sentimentalismo. Uma inteligência feminina generalizada que produz escrita de alta qualidade literária se tornou manifesta. Mas o clichê é difícil de morrer: somos emocionais; nós agradamos. Os homens fazem uma grande literatura e ensinam destemidamente, através de suas palavras e ações, como todo o mal no mundo deve render-se ao bem (FERRANTE, set. 2018 – Tradução nossa).²³

Em Branco, no livro citado anteriormente, podemos ver que o termo esposa, por exemplo, é dicionarizado, em uma das possíveis definições de mulher, como um sinônimo; isso nos remete à possibilidade, por exemplo, de ler ou ouvir o seguinte: Fulana é mulher do Sicrano, isto é, Fulana é esposa do Sicrano. No entanto, esse é apenas um dos ideais de mulher que, por muito tempo, permeou o imaginário das mulheres: um padrão que é cultivado desde a infância e é representado, mais tarde, pela mocinha que, aparentemente bem resolvida, só terá preenchido o verdadeiro vazio existencial com a presença masculina.

O clássico estereótipo da mulher que, aparentemente, tem uma vida completa, porém está sozinha aos 30 anos e, portanto, “incompleta”, também é comum. Os mecanismos do patriarcado alimentam-se desse perigo da história única, como já bem alertou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie. Para ela, o problema com os estereótipos não é que sejam mentirosos, mas incompletos.

Sobre estereótipos, Ferrante argumenta, em outro texto de sua coluna semanal, “Beauty and the beast, hero and traitor – stereotypes help stories flow”²⁴, que estereótipos são simplificações, mas que não mentem. Essa defesa dos estereótipos, segundo ela, faz com que a história flua. No entanto, assim como Adichie, ela reconhece que não há nada de errado com eles, desde que reconheçamos suas limitações, como na citação a seguir:

Se digo que os italianos comem espaguete, não é mentira; estou simplesmente reduzindo uma realidade complexa, com sua grande tradição cultural, a um prato de macarrão comido por alguém com um gorro siciliano na cabeça. Eu faço o mesmo com, digamos, americanos, comedores de bife grelhado em chapéus de caubói, ou os ingleses, bebedores de chá de chapéu-coco, assim

²³ “Many women who write, in every part of the world, in every field, do so with lucidity, with a pitiless gaze, with courage, with no concession to sentimentality. A widespread female intelligence that produces writing of a high literary quality has become manifest. But the cliché dies hard: we are emotional; we please. Men make great literature and teach fearlessly, through their words and deeds, how all the evil in the world should yield to good.” (FERRANTE, out. 2018 – Texto original).

²⁴ O artigo faz parte de sua coluna semanal no jornal *The Guardian*. Disponível em: https://www.theguardian.com/books/2018/nov/03/elena-ferrante-formulas-beauty-and-the-beast-stories-flow?CMP=tw_t_books_b-gdnbooks. Acesso em nov. 2018.

que o relógio bate às cinco. Tudo somado, não há nada de errado em simplificar: a simplificação é como um primeiro olhar para um salão lotado, ou um desenho infantil de mamãe e papai. O problema surge quando não sabemos que estes são estereótipos, construções grosseiras, cheias de preconceitos, e os levamos para a realidade (FERRANTE, nov. 2018 – Tradução nossa).²⁵

Dessa forma, para Ferrante, o grande problema dos estereótipos não é sua existência, mas sim quando eles chegam carregados de preconceito ou são tidos como a verdade absoluta, não revelando as diversas arestas de uma mesma história.

Chegamos, então, à ideia de um grande estereótipo, que nos interessa para tratarmos as duas obras em questão nessa dissertação: para as mulheres, o desastre absoluto de suas vidas seria não ter um amor. Sua existência teria essa roupagem incompleta, que só seria preenchida com o outro – nesse caso, o ideal do casamento se coloca, e ele é sempre um homem, nunca outra mulher – e seus impulsos vitais devem ser controlados.

Daí surge, portanto, a necessidade de propor a saída dos padrões e a defesa da pluralidade do universo feminino. É preciso compreender que esse estereótipo não é uma mentira, mas obviamente não contemplará a realidade e as muitas mulheres do mundo. Também não é justificável condenar tais escolhas estereotipadas como menores ou menos importantes. É preciso compreender e defender, ao mesmo tempo, que os objetivos na vida de uma mulher não estão somente voltados a uma narrativa que edifica o amor romântico e o coloca como pré-condição da felicidade feminina.

Esse universo é muito mais amplo e compreende muito mais objetivos do que os reservados às mulheres pela literatura de sempre. Para tal proposição, Heilbrun posiciona-se politicamente ao dizer que “a verdadeira representação do poder não é de um homem grande batendo em um homem menor ou em uma mulher. Poder é a capacidade de tomar o lugar em qualquer discurso que seja essencial para a ação e o direito de ter uma parte importante. Isso é verdade no Pentágono, no casamento, na amizade e na política” (HEILBRUN, 1988, S.p. – Tradução nossa)²⁶.

²⁵ “If I say that Italians eat spaghetti, it is not a lie; I’m simply reducing a complex reality, with its great cultural tradition, to a plate of pasta eaten by someone with a Sicilian cloth cap on his head. I do the same with, let’s say, Americans, eaters of grilled steak in cowboy hats, or the English, bowler-hatted drinkers of tea as soon as the clock strikes five. All in all, there is nothing wrong with simplifying: simplification is like a first glance into a crowded hall, or a child’s drawing of Mamma and Papa. The problem arises when we don’t know that these are stereotypes, crude constructions, full of prejudice, and take them for reality” (Texto original).

²⁶ “The true representation of power is not of a big man beating a smaller man or a woman. Power is the ability to take one’s place in whatever discourse is essential to action and the right to have one’s part matter. This is true in the Pentagon, in marriage, in friendship, and in politics.” (HEILBRUN, 1988, S.p. – Texto original)

Como esboçado na Introdução desta dissertação, o romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, narra a história de Olga, uma mulher de quase 40 anos que é surpreendida, após anos de casamento, pela confirmação da traição de seu marido, Mario. É em 47 capítulos, que variam em extensão e dão a ideia de que estamos presenciando cenas, que acompanhamos a jornada de Olga pelos dias que sucedem a saída de seu marido de casa. Ferrante traz uma narrativa que trata de temas universais, tais como a traição e o ciúme.

Começamos a entender mais sobre a história de Olga a partir das memórias que sucedem a primeira linha do romance, de onde parte o fio condutor da narrativa: “Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar” (FERRANTE, 2002, p. 5). A partir daí, o cotidiano se modifica totalmente: sem Mario, com os filhos em fase difícil, um cachorro que ela nunca quis ter e sem o apoio de nenhum amigo ou familiar, a vida de Olga e sua própria existência começam a pesar de uma forma que ela jamais havia pensado ser possível.

Quando Olga se dá conta do que está prestes a enfrentar, ainda que sem saber do impacto daquilo e de como seriam suas reações à situação, uma figura da infância começa a rondar seus pensamentos: é a da *poverella* – a pobre coitada, a pobre mulher abandonada –, uma vizinha da família de Olga que passou pela situação que ela, agora adulta, passará. Mas ela não quer ser essa mulher, e assim somos apresentados a um turbilhão de angústias, violências e conflitos que afastam a personagem da estabilidade emocional na medida em que ela, a princípio, não compreende se pode ter feito algo errado ou o que seria isso, caso chegue a essa conclusão.

O/A leitor(a) desatento(a), a princípio, consideraria uma análise única que pressuporia, somente, o abandono do marido, assim como sugere o título. No entanto, ao saber que o motivo de sua vontade de deixar a esposa se dá porque ele já está envolvido em um romance com outra mulher, já traindo sua esposa há algum tempo, há uma mudança de cenário e, também, de possíveis pontos de vista. Há também a possibilidade de se questionar quem incorre o abandono de quem, e essa é apenas uma das ambiguidades que Ferrante deixa aberta para o/a leitor(a).

A trama se desenrola a partir daí e, com isso, os dias de abandono do título são os que seguem na vida da personagem. Olga, que é quem nos conta sua história, de início, acredita em Mario, cujo argumento é o de estar em uma crise existencial no casamento, visto que fazia mais de uma década que ambos estavam juntos. Quando ele volta pra casa, três dias depois de anunciar a saída, ela acha que ele ficará e que não irá mais embora. Mas, após dar-se conta de

que o marido só tinha voltado para ver os filhos – dos quais nem havia se despedido quando saiu –, Olga entra em fases de desespero muito similares às cinco fases do luto, propostas por Elisabeth Kübler-Ross (2005), ainda que não haja a perda da vida do marido.

A personagem nos leva, então, a essa jornada pelos dias que sucedem a saída de Mario de casa, sendo vários os temas que podemos destacar nessa narrativa: a relação entre mãe e filhos, a questão da separação e do casamento, o desespero de ver-se sozinha, a relação que ainda existe entre os filhos e o pai, a relação de Olga com sua própria mãe e, também, com o cachorro da família, Otto. Há, ainda, uma relação muito importante que será explorada no texto, entre Olga e seu vizinho Carrano.

A escrita de Ferrante em *Dias de abandono* é densa, uma vez que a escolha de palavras e os elementos textuais nos tiram da zona de conforto durante a leitura, fazendo com que entremos na cabeça da personagem e sofremos juntamente com ela. São poucas ações, mas extremamente detalhadas e precisas, no decorrer da narrativa. A descrição da cidade de Turim é bastante vívida, sendo possível perceber, através dela, até mesmo como são as pessoas que vivem nessa cidade. O livro necessita ser digerido por um tempo, dado o incômodo que pode causar em quem o lê, mesmo que não tenham passado pela situação descrita.

Dias de abandono é, portanto, um romance que nos guia pela jornada de Olga a partir desse momento de anúncio da saída do marido de casa, em decorrência de uma traição e de um novo romance, e de tudo que ela precisa colocar, novamente, nos eixos. É também a narrativa de como ela começa a perceber que está agora sozinha no mundo, de como as tarefas domésticas tiveram seu propósito transformado e, principalmente, de como encontrar um modo de lidar com sua “memória se desfazendo” e com “algo que não funcionava” em seus sentidos (FERRANTE, 2016, p. 103).

É interessante citar que Mario também diz, no texto, que existe essa falta de sentido para ele, mas apenas quando ele faz algo que considera errado, baseado em seus próprios valores, ou algo do qual ele se arrepende de ter feito, dizendo que foi um lapso de sentido ou a falta dele. No entanto, para Olga, essa falta de sentido é muito mais profunda e tem muito mais a ver com o processo interno depressivo dentro do qual ela mergulha cada vez mais em seu íntimo, começando a perceber que não sabe mais como viver sua vida, reagir às pessoas ao seu redor, lidar com a forma como suas palavras e seu modo de falar mudaram e compreender o motivo pelo qual ela trata de maneira diferente as pessoas de seu convívio.

Tudo isso se soma às alucinações que ela começa a ter e à interiorização de todos os seus sentimentos nesse processo de ausência e falta de pertencimento.

Como dissemos, o romance inicia com o fim do casamento, anunciado por Mario durante um momento trivial do casal: após o almoço, ele comunica à esposa a decisão de sair de casa. Somente quando ele retorna para casa, alguns dias depois de sua saída, o motivo, como mencionamos, é esclarecido: Mario assume para Olga que já estava envolvido com outra mulher e sua saída de casa decorria de sua vontade de viver um relacionamento com essa nova companheira. No entanto, antes de saber disso, Olga tenta entender, ainda que sem sucesso, o motivo que levaria Mario a tomar tal decisão:

Por mais que eu reexaminasse as fases recentes da nossa relação, não conseguia encontrar verdadeiros sinais de uma crise. Eu o conhecia bem, sabia que era um homem de sentimentos tranquilos, a casa e os nossos rituais familiares eram para ele indispensáveis. Falávamos de tudo, ainda gostávamos de nos abraçar e de nos beijar, às vezes sabia ser engraçado a ponto de me fazer rir até as lágrimas. Parecia-me impossível que quisesse realmente ir embora (FERRANTE, 2016, p. 5-6).

A partir da revisão dos fatos recentes referentes ao seu relacionamento com Mario, Olga embarca em um processo de rememoração de sua própria vida. Um dos momentos mais esclarecedores da vida da personagem e, também, uma das primeiras lembranças apresentadas pela narradora, é a mudança de Nápoles para Roma para trabalhar e, depois de casada, para Turim. Olga narra, entre outros motivos, que a principal razão de sua mudança para Turim foi Mario. Ela ainda associa as mudanças de cidade estabelecendo um conflito em relação à sua personalidade e ao modo como sua família a criou. A citação abaixo é necessária para compreendermos a trajetória de Olga enquanto personagem viajante, bem como suas motivações:

Minha família de origem era de sentimentos ruidosos, exibidos, e eu, sobretudo na minha adolescência, até mesmo quando ficava muda com as mãos tapando os ouvidos num canto da casa em Nápoles, oprimida pelo tráfego da rua Salvatore Rosa, sentia-me dentro de uma vida estrondosa, e tinha a impressão de que qualquer coisa poderia, de repente, se abrir por causa de uma frase dita de forma muito penetrante, de um movimento pouco contido do corpo. Por isso havia aprendido a falar pouco e de forma muito pensada, a não ter pressa, a não correr nem para pegar o ônibus, a encompridar ao máximo meu tempo de reação, preenchendo-os com olhares confusos, sorrisos incertos. O trabalho, depois, me disciplinou ainda mais. Havia deixado a cidade com a intenção de não voltar nunca mais, e passei dois anos na repartição de reclamações de uma companhia aérea em Roma. Até que, depois do casamento, pedi as contas e comecei a seguir Mario pelo

mundo, para os cantos aonde era levado pelo seu trabalho de engenheiro. Lugares novos, vida nova. Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame (FERRANTE, 2016, p. 8).

Nesse sentido, em uma de suas entrevistas, Ferrante é questionada pelo jornalista Fofi a respeito da escolha das cidades no romance. Ele pergunta: “Nápoles, Turim: dois cenários muito diferentes; a atmosfera napolitana era tão agitada [...] quanto a de Turim é inerte [...]. Era necessário dar mais destaque à protagonista em sua crise de abandono e seu quase delírio? Vemos “pouco” de Turim, a cidade é apenas um pano de fundo. Por quê? O ‘fantasma’ da mulher napolitana abandonada, uma lembrança que se torna obsessão, é o que mais liga esse romance ao anterior?” (FERRANTE, 2017, p. 78). O “romance anterior”, a que Fofi se refere, é o primeiro de Ferrante, intitulado *Um amor incômodo*, publicado originalmente em 1992. Ao responder essa pergunta, Ferrante apresenta Olga da seguinte forma:

Ferrante [:] Olga não é uma mulher sozinha, mas isolada. Eu quis contar seu isolamento, era o que mais me interessava. Queria acompanhar a cada momento a contração dos espaços reais e metafóricos em volta dela. Eu queria que Turim e Nápoles, embora distantes e diferentes, coincidisse como lugares sem comunidade, bastidores para indivíduos atordoados pela dor. Delia, em *Um amor incômodo*, ainda conseguia encontrar em Nápoles uma história que era sua, envolvente, e lugares da cidade com uma força que a atraía. Olga, por outro lado, em Nápoles como em qualquer outro lugar, encontra hoje somente nomes cada vez mais incapazes de reter calor e sentido. É esse crescente defeito das cidades que a projeta para fora do cenário (FERRANTE, 2017, p. 78-79).

Tal colocação de Ferrante se comprova no texto, uma vez que o espaço da cidade sempre foi uma questão importante para a personagem. Desde a infância e a adolescência, como consta na citação anterior, Olga transmite ao leitor a influência que a cidade causava nela. Por exemplo, quando criança, ainda em Nápoles, sua cidade natal, dizia sentir-se oprimida pelo tráfego da rua Salvatore Rosa, como já citado anteriormente, onde localizava-se a casa em que morava com seus pais. Nessa passagem, destacamos novamente: “sentia-me dentro de uma vida estrondosa, e tinha a impressão de que qualquer coisa poderia, de repente, se abrir por causa de uma frase dita de forma muito penetrante, de um movimento pouco contido do corpo” (FERRANTE, 2016, p. 8). Percebemos que o movimento da cidade influencia diretamente no movimento do próprio corpo de Olga, que ela aprende a conter, e, posteriormente, nas suas ações, que ela busca controlar.

Quando Olga conhece Mario e se casam, como foi possível ver na citação, ela passa a acompanhá-lo por conta do seu trabalho como engenheiro, o que a obriga a mudar-se de cidade em cidade. Nesse ponto da história, notamos que Olga já se reconhece como uma pessoa extremamente reprimida desde que se lembra. Dessa forma, após aquele ponto de sua vida (o casamento), acreditamos que Olga continuasse a reprimir e, até mesmo, a tentar controlar as angústias causadas pelas mudanças de cidade, as quais certamente influenciaram na consolidação de seu papel social de esposa, visto que sua escolha por acompanhar o marido em seus trabalhos veio, juntamente, com a renúncia de sua própria carreira (de escritora).

Ainda em relação às cidades citadas, existe um momento na narrativa, o qual se revela após Mario manter a decisão de ir embora, que engatilha os sentimentos de angústia e a raiva em Olga. Tais sentimentos começam a perturbá-la a partir de uma lembrança: uma “figura obscura” de sua infância napolitana, quando ela tinha apenas oito anos, reaparece: uma mulher que vivia atrás do prédio no qual ela morava, tinha três filhos e era casada com um homem da região de Abruzzo. Para esse casal, que aparentemente vivia uma tradicional vida de casados, um dia, “alguma coisa entre os dois se quebrou” (FERRANTE, 2016, p. 11), e Olga consegue se lembrar de gritos, do homem indo embora de casa, dos choros da mulher, dos outros relatos femininos que a mãe trocara com as funcionárias quando souberam do caso da mulher que fora “deixada” pelo marido. Não bastasse todo o sofrimento da mulher, ela passou a ser conhecida como “a pobre coitada”. A citação a seguir toca em pontos fundamentais para compreender a angústia da personagem Olga em relação a tal rotulação social.

A mulher perdeu tudo, até o nome (...), se tornou para todos “a pobre coitada”, começamos a falar dela chamando-a desse jeito. A pobre coitada chorava, a pobre coitada gritava, a pobre coitada sofria, dilacerada pela ausência do homem vermelho suado, com olhos verdes de perfídia. Esfregava nas mãos um lençinho úmido, dizia a todos que o marido a abandonara, apagando-a da memória e dos sentidos (...). Eu tinha oito anos mas sentia vergonha por ela, ela já não acompanhava mais os filhos, já não tinha mais aquele cheiro bom. Agora descia as escadas endurecida, o corpo definhado. Havia perdido a imponência dos peitos, do quadril, das coxas, perdeu seu rosto largo e juvenil, o sorriso claro. Tornou-se feita de pele transparente sobre os ossos, os olhos afundados em poços violetas, as mãos de úmida teia de aranha (FERRANTE, 2016, p. 12).

Há, também, menção à mãe de Olga dizendo que a “pobre coitada” havia ficado magra como um palito, o que fez com que Olga, intrigada pela figura da mulher, passasse a segui-la todos os dias com o olhar, observando a mulher sair pelo portão sem as sacolas das

compras e com “os olhos fora das órbitas” (FERRANTE, 2016, p. 12), cambaleando enquanto andava.

A natureza lírica das metáforas para os olhos (afundados em poços violetas) e para as mãos (úmida teia de aranha) revela a tristeza que assistir a essa cena causa na personagem, numa combinação de texturas frias e sem vida, reveladas no corpo da mulher que fora abandonada. Olga ainda acrescenta que: “Queria descobrir essa sua nova natureza de peixe cinza-azul, os grãos de sal que lhes cintilavam sobre os braços e as pernas” (FERRANTE, 2016, p. 12), passagem com alto teor poético.

Para Olga criança, o que fica marcado é a imagem do corpo da mulher a partir da ausência do marido em sua vida. Tudo o que a personagem menos quer ser é uma *poverella* aos olhos da sociedade. O corpo magro, a impotência dos membros, a perda do sorriso: tudo isso revela a inscrição cultural no/do corpo da mulher, tornando-se o corpo da dor. No entanto, o corpo da mulher da infância de Olga não é um corpo que transgredir, ou seja, esse corpo da dor mantém-se exposto em estado de destruição e decadência. É neste momento que Olga pressente que, caso deixe-se levar pela dor que sente agora, se tornará, anos depois, “a pobre coitada” de Turim, e isso se torna seu maior medo, o fantasma com o qual ela passa a viver até o fim da narrativa.

A narrativa parece se desenrolar no curso de seis meses, a partir do evento da separação entre Olga e Mario. A primeira ação de Olga contra a tendência de sucumbir à dor ocorre no mês quatro, na página 33, no capítulo 8, após estar em uma ligação com Mario – que pedia para ir ver os filhos naquele dia à noite. Até as crianças, após retornarem da escola, repararam na diferença na casa e na aparência da mãe, ficando surpresas.

Num segundo, assim que desliguei, desisti do plano de exibir a ele o estado de precariedade do apartamento, das crianças e o meu. Lustrei a casa de cima a baixo, arrumei tudo. Tomei banho, sequei os cabelos, lavei-os novamente, pois não tinha gostado de como tinham ficado. Maquiei-me cuidadosamente, coloquei um vestido leve, já de verão, era um presente seu e ele gostava. Cuidei das mãos e dos pés, sobretudo dos pés, tinha vergonha, pois me pareciam ter uma forma rudimentar. Tratei de cada detalhe. Peguei até a minha agenda, fiz as contas e descobri com desapontamento que estava para descer minha menstruação (FERRANTE, 2016, p. 33).

Olga só faz todas essas coisas porque compreende que existe a possibilidade de o ex-marido ir a sua casa naquele dia, alimentando uma esperança de que ele ficaria lá por mais alguns dias. Ela cuida, como mencionado, de cada detalhe. Essa obrigação de tentar mostrar que está aparentemente tudo bem quando claramente não está, indica que, no fundo, Olga

ainda anseia que Mario reate o relacionamento com ela, apesar de ele ter sido bastante específico na ligação, dizendo que gostaria de ir ver os filhos. A arrumação da casa e o cuidado com o próprio corpo denotam que, para que exista essa possibilidade de retomada do relacionamento, tudo precisa estar em seu devido lugar.

Mais adiante, no capítulo 18, há a menção de um dia – 4 de agosto, um sábado –, o qual a personagem descreve como terrível: “estava para começar o dia mais duro daquele meu caso de abandono, mas eu ainda não sabia” (FERRANTE, 2016, p. 84). A partir desse capítulo e seguindo alguns capítulos depois, Olga relata sobre momentos extremamente difíceis que passou com seu filho Gianni doente.

A doença de Gianni desencadeia uma série de *insights* e acontecimentos ainda piores para Olga. Ela descreve seu estado emocional da seguinte forma: “Havia algo que não funcionava em meus sentidos. Uma intermitência do sentir, dos sentimentos. Às vezes me abandonava a eles, às vezes me assustavam. [...] Eu estava perdida no onde estou, no que faço. Estava muda ao lado do por quê” (FERRANTE, 2016, p. 103). A partir desse dia e até por volta do capítulo 34, há várias menções à troca de fechadura da porta da frente da casa de Olga. Essa situação é, também, um momento no qual Olga repensa seu próprio corpo.

A representação do corpo de Olga, da mulher traída, nos é mostrado com frequência no decorrer da narrativa. O primeiro corpo sobre o qual Olga fala é o de Carla, a nova companheira de seu ex-marido, que ainda ocupava o papel de amante no início da narrativa. O segundo corpo sobre o qual Olga fala é o corpo da *poverella*, a mulher abandonada que Olga temia tornar-se, como já analisamos.

Agora descia as escadas endurecida, o corpo definhado. Havia perdido a imponência dos peitos, do quadril, das coxas, perdeu seu rosto largo e juvenil, o sorriso claro. Tornou-se feita de pele transparente sobre os ossos, os olhos afundados em poços violetas, as mãos de úmida teia de aranha (FERRANTE, 2016, p. 12).

Após a menção ao corpo da *poverella*, temos um momento no qual Olga sai para passear com o cachorro Otto. Ao sentar-se num banco, enquanto Otto brinca, Olga imagina três corpos em contraposição: o seu, o de Carla e o de Mario. Sobre o corpo de Carla: “Imaginei-a madura, com a saia levantada num banheiro, enquanto ele em cima dela apalpava sua bunda suada enfiando-lhe um dedo no cu, o chão escorregadio de porra” (FERRANTE, 2016, p. 19). Olga tenta parar de pensar nessas imagens e invoca que esse linguajar obsceno se afaste dos pensamentos dela (“longe de mim as mulheres quebradas”), mas, por fim, acaba

se comparando com a imagem do corpo da outra mulher que ela mesma havia imaginado: “[...] senti em cada pedaço do corpo os arranhões do abandono sexual, o perigo de me afogar no desprezo por mim mesma e na saudade dele” (p. 19).

No capítulo 7, Olga mostra deter cada vez menos controle sobre seu corpo, pois relata cumprir seus afazeres de forma frenética, porém desatenta. No entanto, ao contrário do corpo da “pobre coitada” e de Olga, o corpo de Mario aparece descrito de forma completamente diferente. Após a separação, Mario vai até a casa de Olga e ela se surpreende com o que vê:

Mario entrou cheio de pacotes. Não o via há exatamente trinta e quatro dias. Pareceu-me mais jovem, com aspecto mais bem cuidado, até mais descansado, e o meu estômago se contraiu de forma tão dolorosa que senti que poderia desmaiar. No seu corpo, no seu rosto, não havia vestígio da nossa ausência. Enquanto eu carregava em mim — só de leve me tocou o seu olhar e tive certeza — todos os sinais do sofrimento, ele não conseguia esconder os do bem-estar, talvez da felicidade (FERRANTE, 2016, p. 35).

Cabe ressaltar, aqui, a diferença da representação dos corpos levando em conta suas marcas de gênero. O corpo masculino, representando por Mario, é descrito como saudável e forte, havendo sucesso em seu papel social. Já o corpo feminino, representado por Olga, é descrito como doente e fraco, cujas características se relacionam ao fracasso em sua justificativa social. Bourdieu (2002) afirma que o corpo feminino, alvo de mecanismos ideológicos, é utilizado de diferentes formas na articulação dos sentidos entre mulher, violência e poder. Tais descrições denunciam, assim, a disciplina do corpo feminino a ser seguida tanto no casamento, quanto na separação.

À medida que a narrativa se desdobra, fica cada vez mais óbvio que a deterioração interna que Olga sofre psicologicamente ultrapassa os limites da mente e se materializa, também, na deterioração de seu corpo físico. Olga passa a refletir sobre seu corpo e sobre o corpo das outras personagens ao passo que se angustia cada vez mais por conta da situação que vive. Por outro lado, o corpo de Mario, que não era alvo de descrições até Olga começar a perceber tais diferenças, passa pelo caminho contrário: vai de um corpo normal, sem muitos detalhes em descrições, para um corpo notadamente melhor, aos olhos de Olga.

Nesse momento, temos o corpo de Mario representado como um corpo vivo. Já a representação do corpo de Olga é de um corpo que vai perdendo o controle aos poucos, um corpo que vai perdendo sentido, que está morrendo a cada dia. Ao atentarmos para a representação dos rostos, também temos, em Mario, a representação de um rosto sem vestígios de ausência, o que impacta muito Olga. Já a representação do rosto de Olga é de

sofrimento, de notável dor. Essa dicotomia representativa mostra como a infidelidade de Mario vai afetar, cada vez mais, seu corpo e o corpo de Olga no decorrer da narrativa – o que nos faz concluir que a infidelidade faz bem a ele, enquanto a destrói.

Mais adiante, a situação se intensifica quando, chegando um dia em casa, Olga encontra os filhos já lá dentro, pois a porta estava entreaberta ao chegarem. Ela, muito assustada, começa a pensar que poderia ter esquecido a porta aberta, ou que um ladrão poderia ter entrado e ainda estaria dentro da casa, e uma paranoia se instala. Após dar-se conta de que não havia sinais de arrombamento, mas dar falta das joias da avó de Mario – que ele havia dado de presente para ela como símbolo de que ela fazia parte da família dele –, Olga passa a noite e os dias seguintes refletindo: “Sentia-me empenhada em dois *fronts*: tentar manter parada a realidade dos fatos represando o fluxo das imagens mentais e dos pensamentos, tentar ser forte, no meio tempo, imaginando-me como uma salamandra que sabe atravessar o fogo sem sentir a dor” (FERRANTE, 2016, p. 54). Olga acha extremamente audaciosa e mesquinha a atitude de Mario de tomar as joias dela – uma vez que as peças foram um presente dele para ela –, pois ela sabe que isso significa que ele, provavelmente, presentaria a nova companheira com tais joias, excluindo Olga completamente do papel que ela desempenhava em sua vida.

Ainda que não tenha se tratado de um furto propriamente dito, Olga resolve reforçar as fechaduras, mas tranca-se por dentro, juntamente com seus filhos, e, inexplicavelmente, não consegue destrancar a porta. Quando ela chama dois chaveiros para trocar a fechadura, percebe-se que há uma espécie de tensão erótica entre Olga e o mais velho deles. Olga se lembra de algo bastante comum quando mulheres têm a experiência de precisar contratar serviços que são, geralmente, feitos por homens: ela diz que, ao contrário do que normalmente ocorre (mulheres com certo receio de esses trabalhadores lhe façam algum mal), ela sempre foi bastante solícita e confiante em relação à presença dessas pessoas em sua casa.

No entanto, naquele momento, ela percebe que já não tem a mesma confiança de antes. Podemos inferir que, quando havia a presença de um marido, ainda que ausente no momento do conserto dentro de casa, Olga sentia-se menos vulnerável aos possíveis perigos, para uma mulher, nessas situações. Como não há mais, agora, um marido a ser chamado, isso se apresenta como uma questão difícil para ela.

O interessante é que, a partir daí, temos também o primeiro exemplo através do qual a narrativa nos mostra o lado dos sentimentos contraditórios da personagem em relação à sua própria sexualidade. Com Mario, tudo parecia muito natural para Olga. As relações sexuais,

os beijos, as carícias e a intimidade – tudo que envolvia o casamento e a relação a dois – eram pensados como garantidos, uma vez que a conquista do parceiro já estava feita.

Sem Mario e sem saber lidar com o fato de estar sem uma figura masculina, após anos dividindo a vida com um homem, Olga passa a questionar sua presença enquanto mulher perante os homens desconhecidos. Suas convicções de cunho sexual são todas abaladas e poderiam estar relacionadas ao fato de Mario ter preferido outra mulher ou, somente, por sua ausência. Na cena com os dois chaveiros, após cogitar servir-lhes algo para beber, ela pensa:

A minha educação tinha que ser, geralmente, tão cortês quanto distante para que não passasse pela cabeça de nenhum visitante dizer alguma frase desrespeitosa ou tentar um duplo sentido para ver como seria minha reação e assim avaliasse a minha disponibilidade sexual. Aqueles dois, ao contrário, começaram imediatamente a trocar frases alusivas, dar risadinhas, cantarolar musiquinhas vulgares enquanto trabalhavam sem nenhuma vontade (FERRANTE, 2016, p. 56).

Nessa passagem, há uma menção ao corpo de Olga, que se agita durante esse momento. A representação do corpo de Olga perante os chaveiros é de um corpo preocupado com a opinião masculina que surgirá apenas pelo modo como a personagem se porta:

Então fiquei na dúvida se no meu corpo, nos gestos, nos olhares, havia algo que eu não controlasse mais. Fiquei agitada. O que se lia em mim? Que eu não chupava nenhum pau, que ninguém chupava minha boceta? Que eu não trepava? Por isso aqueles dois não faziam outra coisa que não fosse falar dando risadinhas sobre chaves, buracos, fechaduras? Eu deveria ter me blindado, ter-me tornado inescrutável. Ficava cada vez mais nervosa. Enquanto eles martelavam energicamente e fumavam sem me pedir autorização para isso, propagando pela casa um cheiro desagradável de suor, eu não sabia o que fazer (FERRANTE, 2016, p. 56).

A inquietação de Olga diante dos dois estranhos confirma-se, portanto. Tal episódio com os dois chaveiros desencadeará, mais tarde, o encontro com seu vizinho Carrano, uma espécie de romance ambivalente e improvável. A primeira menção a Carrano é quando Olga o confunde com Mario ao escutar, de seu quarto, que há um homem estacionando o carro em frente a seu prédio. Ela corre para a janela para ver se é seu ex-marido voltando para casa, mas, ao ver que é seu vizinho músico, que carregava consigo um instrumento, retorna para sua cama decepcionada. A primeira definição de Carrano segue na citação abaixo:

Curvo, com as pernas compridas, a figura escura expandida pelo instrumento, passou a uns cem metros de mim e eu esperava que não me visse. Era daqueles homens tímidos que não possuem uma medida certa nas

relações com os outros. Se perdem a calma, perdem-na sem controle; se são gentis, o são até serem melosos como mel. [...] Nas vezes que nos cruzamos eu havia lido em seus olhos um tipo de interesse que tinha me deixado sem jeito. Não que ele tivesse sido vulgar, era incapaz de ser vulgar. Mas as mulheres, todas as mulheres, acredito, o deixavam sem jeito, e então errava os olhares, errava os gestos, errava as palavras, deixando, sem querer, o desejo às claras. Ele sabia, sentia vergonha e quando acontecia, talvez sem querer, me envolvia em sua vergonha. Por isso eu sempre tentava não ter nada a dizer, me perturbava até dizer bom dia ou boa noite (FERRANTE, 2017, p. 19-20).

Além das experiências com o vizinho Carrano, o relacionamento de Olga com o personagem Otto, o cachorro da família, é notável. Otto é um personagem mais presente na trama que os filhos da protagonista, e ela acredita que Mario deixou o cachorro para trás como uma espécie de punição. Em alguns momentos, Olga sente que tem uma ligação maior com o cachorro do que com seus filhos, e desenvolve uma espécie de relação ambígua com ele.

Dessa forma, Otto se transforma em uma espécie de paradoxo para Olga: ao mesmo tempo em que ela encara o cachorro como uma responsabilidade a mais deixada pelo ex-marido, ela aos poucos cria um vínculo com o cachorro. Uma das cenas mais impactantes da narrativa é quando Olga, que já está há algum tempo em crise, leva o cachorro para passear no parque.

A cena narra o momento em que Olga resolve jogar um graveto para brincar com Otto. Ela não se mostra animada e brinca por brincar. Após algum tempo de brincadeira, quando Otto retorna com o graveto, surgem com ele uma mulher e uma criança de colo, reclamando, com preocupação, que o cachorro deveria estar com uma focinheira. Olga reage com muita agressividade, insultando a mulher e dizendo que quem deveria usar uma focinheira era ela. Uma discussão se inicia entre as duas mulheres e a criança começa a chorar na mesma intensidade com que o cão Otto começa a latir.

Nessa confusão de barulhos, Olga grita para que Otto pare de latir. Diante do continuar dos latidos, Olga tem uma das atitudes mais violentas de toda a narrativa, agredindo seu cachorro com um galho, como podemos ver na citação a seguir:

Isso me incomodou, eu o açoitei com força. Ouvi o assobio no ar e vi o seu olhar surpreso quando recebeu o golpe na orelha. Cachorro besta, cachorro besta que Mario deu de presente, ainda filhote, para Gianni e Ilaria, que cresceu na nossa casa, que tinha se tornado um bicho afetuoso, presente que meu marido tinha, na verdade, dado a si mesmo, desde pequeno ele queria um cachorro, que desejo do Gianni e da Ilaria o quê, cachorro mimado, bicho que sempre teve tudo. Agora eu estava gritando com ele, besta, besta, e eu me ouvia bem enquanto o fazia, eu o açoitava, açoitava, açoitava e ele

ganha recolhido, o corpo sempre mais rente ao solo, as orelhas baixas, imóvel e triste diante daquela chuva incompreensível de golpes (FERRANTE, 2017, p. 51).

Os requintes de violência dessa cena vêm acompanhados de uma sensação de incompreensão total de quem a sofre e de quem a pratica. Tal relação entre violência e incompreensão pode servir de fio condutor para, mais tarde nesse capítulo, analisarmos outras cenas em que Olga sente-se impotente diante do fato de que precisa encarar tudo aquilo sozinha, ao mesmo tempo em que lida com as duas crianças, Gianni e Ilaria, e o cachorro, Otto.

Para Olga, o primeiro sentimento que se instala é o de ausência. Ao tentar compreender tal falta – sem sucesso –, Olga começa a experimentar o vazio provocado por essa ausência. A expressão “vazio de sentido” é usada ao final do romance, por quatro vezes, quase que em sequência: “Agora eu sei o que é um vazio de sentido e o que acontece se você consegue voltar à superfície” (FERRANTE, 2016, p. 181).

Nessa conversa final com Mario, Olga reconhece a perda de si mesma, bem como se dá conta de seus momentos violentos, obsessivos e desesperados. Olga afirma: “[...] (eu) era uma incapaz, prisioneira em minha própria casa” (FERRANTE, 2016, p. 116). O orgulho ferido é o sentimento que vem após a ausência do marido. Esse sentimento faz com que Olga não se perceba em sua angústia, colaborando para que ela perca o controle sobre seu corpo. Tal acúmulo de angústia leva Olga a uma neurose insuportável diante da situação incapacitante. Suas limitações mentais acabam por virar físicas, também: “Não sucumbir, eu dizia. Combater. Temia, sobretudo, a minha crescente incapacidade de me deter num pensamento, de me concentrar numa ação necessária. Sentia-me assustada com torções bruscas, não controladas” (FERRANTE, 2016, p. 54).

Olga, envolta em lembranças íntimas vivenciadas com seu marido, define um casal como uma “mistura complicada e espumosa”, pois “[...] embora a relação quebre e se desfaça, ela continua a agir por vias secretas, não morre, não quer morrer” (FERRANTE, 2016, p. 159-160).

Nesse deslocamento de sentido, a temática da maternidade se insere, uma vez que Olga indaga-se sobre a quantidade de amor que ainda daria para Mario, somente por, também, amar os filhos que teve com ele:

A semente de sua carne entrou na minha, deformando-me, alargando-me, fazendo-me pesar, engravidei duas vezes. As fórmulas eram: carreguei no

ventre filhos seus, dei a ele alguns filhos. Se até tentassem me dizer que não lhe havia dado nada, que os filhos eram sobretudo meus, que sempre estiveram dentro do raio do meu corpo, sujeitos aos meus cuidados, todavia, não podia evitar pensar o que da sua natureza, inevitavelmente, insistia nas crianças. Mario explodia por dentro dos ossos deles subitamente, agora, nos dias, nos anos, de um jeito sempre mais visível. Quanto dele eu teria que amar para sempre mesmo sem me dar conta, só por amá-los? (FERRANTE, 2016, p. 159-160).

Olga, no entanto, tem a chance de se refazer. A narrativa dramática de palavras duras se interrompe ao mesmo tempo em que a personagem escolhe se distanciar das narrativas de “mulheres quebradas”, recuperando o controle sobre seu corpo e passando a viver o momento presente. O final da obra de Ferrante é esperançoso, pois apresenta uma proposta que pode ser interpretada de várias formas, sendo um desfecho tanto fechado quanto aberto: fechado porque nos dá um final em si – Olga se envolve com Carrano; e aberto porque, por essa relação não ter ainda bases muito sólidas, não sabemos o que irá decorrer dali, pois para além da personagem principal ainda ficam dúvidas em relação ao papel dos filhos durante essa fase da vida de Olga como mãe e se Olga consegue manter-se sã após o processo de adoecimento e depressão, por assim dizer.

2.2 MONIQUE EM “A MULHER DESILUDIDA”, DE SIMONE DE BEAUVOIR

Simone de Beauvoir escreve *A mulher desiludida* tardiamente em sua produção literária, sendo um dos últimos livros escritos por ela. Ao contrário de Elena Ferrante, pseudônimo da autora italiana de *Dias de abandono*, a história biográfica de Simone de Beauvoir é bastante conhecida. Seu rosto, também.

Beauvoir nasceu em Paris, na França, em 1908. A intelectual foi ficcionista e filósofa existencialista, e viveu a maior parte de sua vida na cidade em que nasceu. Beauvoir foi uma intelectual pioneira que, em sua época, ousou romper a neutralidade epistemológica ao incluir, em sua pesquisa sobre a condição da mulher, sua própria experiência enquanto mulher – e as experiências de outras mulheres, também.

A análise proposta por ela aponta para um caminho que deve contemplar a liberdade total da mulher, tornando-se a mulher independente. Beauvoir fala da situação da mulher a partir do lugar de mulher que ela ocupa. Esse foi um marco muito importante para a pesquisa acadêmica, principalmente por seu campo de estudo ser a filosofia, que é marcada por

discussões frequentemente universalistas e – como ela mesma questiona – um tanto sexistas/misóginas em sua época.

Outro aspecto relevante de sua vida é o modo como Beauvoir lidava com sua sexualidade e seus relacionamentos amorosos. Sua relação com o também filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, com o qual ela firmou uma parceria romântica e profissional, moldou a vida e as crenças filosóficas de ambos. O casal nunca formalizou o casamento civil, mas permaneceu junto por toda a vida. Beauvoir e Sartre tiveram muitos(as) amantes, vivendo uma vida amorosa alternativa aos moldes tradicionais à época. Beauvoir manteve, também, um romance de longa data com o romancista norte-americano Nelson Algren, além de ter se relacionado com outras mulheres.

Após publicar inúmeros livros, Beauvoir morre em 1986, aos 78 anos, e é enterrada ao lado de Sartre. Poderíamos citar, além desses, vários aspectos revolucionários da vida de Beauvoir, mas o que sabemos sobre a autora já é o suficiente para que, através de seu texto, possamos compreender sua obra. É interessante, por exemplo, notar que a temática de “A mulher desiludida” pode surpreender o leitor que a conheça por conta de seus estudos sobre a condição da mulher e de seu trabalho enquanto filósofa existencialista. Por isso, faz-se necessário entender, antes, a importância do livro mais consagrado de Beauvoir, *O segundo sexo*, publicado em 1949.

O segundo sexo, obra que causou enorme polêmica quando foi publicada, é um extenso ensaio, dividido em dois volumes – “Fatos e mitos” (Volume I) e “A experiência vivida” (Volume II) – no qual Beauvoir, enquanto filósofa, desenvolve uma pesquisa sobre a condição da mulher na sociedade, colocando em confronto os conceitos de *essência* e *existência*, os quais são caros à teoria filosófica existencialista.

Ao longo de seu ensaio, Beauvoir critica, por exemplo, os primeiros estudos dos campos da Biologia e da Psicanálise – muito recentes, ainda, na época – que, movidos por interesses diversos, visavam a provar, cientificamente, a inferioridade da mulher em relação ao homem. Beauvoir se aproveita disso para, na verdade, admitir que as mulheres são, de fato, diferentes dos homens, mas não inferiores; e, ao nos apresentar as experiências dessas mulheres, mostra que o problema não está na diferença em si, mas sim na pouca valorização – ou na desvalorização – de tudo que é da ordem do feminino. Assim, a autora investiga as definições populares de feminilidade, concluindo que elas vêm sendo usadas para oprimir as mulheres ao longo da história.

A relevância de *O segundo sexo* o fez um clássico dentro da crítica feminista – que só surgirá como disciplina nos anos 1980 –, ainda que o ensaio não tenha sido escrito, na época, como uma obra feminista²⁷. No entanto, para além de sua relevância dentro da área, a leitura do ensaio torna-se indispensável para entendermos a evolução dos estudos sobre a mulher, marcando o feminino na história. Ainda que o nome de Beauvoir gere respostas ambivalentes até mesmo entre as(os) teóricas(os) feministas, é indiscutível que a autora influenciou fortemente os caminhos para pensar a libertação e a independência das mulheres.

Ao entendermos um pouco sobre o assunto e a importância de *O segundo sexo*, torna-se mais óbvio, apesar de inusitado, o assunto tratado pela autora no texto ficcional que analisaremos neste capítulo.

A mulher desiludida apresenta, como dissemos, três partes, sendo elas intituladas: “A idade da discricção”, “Monólogo” e “A mulher desiludida”. Para esse trabalho, escolhemos encarar tais partes de forma independente, visto que nosso interesse é analisar apenas a terceira parte. O título original do livro, em francês, é *La femme rompue*; e sua primeira edição data de 1967, como também já mencionamos.

Uma observação interessante a se fazer é a de que, originalmente, o título em francês, tanto do livro quanto da terceira parte seria, em tradução livre, *A mulher partida* ou *A mulher quebrada*. Tal problematização será feita adiante nessa dissertação, visto que “desiludida” e “partida/quebrada” não são sinônimos e, assim, poderemos comparar tais títulos e suas implicações em termos de tradução.

Dentro do livro *A mulher desiludida*, como já dissemos, nos interessa a terceira parte – ou terceiro conto –, que recebe nome homônimo. Nesta narrativa, somos apresentados à personagem Monique que, em seu diário, relata suas angústias, por um período de tempo, após a descoberta da traição de seu marido.

Monique é uma mulher de 44 anos que, no decorrer dos dias em que escreve seu diário, mostra para o leitor a sua perspectiva de toda a situação que vive. Vale dizer que, para saber do romance extraconjugal do marido, Monique antes percebe que ele está diferente e, a partir de um confronto que ela inicia, ele assume que está envolvido com outra mulher. Monique começa, nesse ponto, uma jornada interior para tentar entender primeiramente porque seu marido está saindo com Nöellie – que também é uma pessoa casada – e, depois, passa a interiorizar esse novo cenário em sua vida. Ela decide, então, que continuará casada com Maurice e aceitará o outro relacionamento dele, e o casal começa uma nova fase em seu

²⁷ Simone de Beauvoir só se uniria ao movimento feminista mais tarde, nos anos 1970.

casamento – forçada por Maurice e consentida por Monique – de não exclusividade conjugal, ou seja, o casamento, que antes era monogâmico, passa a não ser mais.

No entanto, isso não significa que Monique também participará desse novo contrato se envolvendo com outros homens, ainda que um personagem da história se mostre interessado nela. Ela, ao contrário, continua a acreditar que, um dia, seu marido cansará de Noëllie e tudo voltará a ser como era antes da traição acontecer. Como seu único desejo era passar a vida toda ao lado de Maurice – tendo, a personagem, até abandonado seus estudos, quando se casou –, o romance extraconjugal de seu marido torna-se um tipo de obsessão, visto que a personagem sente não ter mais controle sobre seu casamento.

Com a ajuda da ferramenta de contagem de palavras do *Adobe Acrobat*²⁸, ao analisar a versão digital de “A mulher desiludida”, foi possível contar que o nome de Noëllie é mencionado por Monique 190 vezes. Esse número é ainda maior em relação à menção de seu marido, Maurice: 250 vezes. Em um texto de 87 páginas, vemos que tais nomes aparecem mais de uma vez por página, o que pode indicar que, por toda a extensão do livro, essas personagens são determinantes e indispensáveis para a compreensão da personagem principal.

Em nossa análise, percebemos que Monique é uma mulher que passa a não conseguir compreender muito bem o que está vivenciando, pois o comportamento daqueles com quem convive é contraditório e não condizente com o que ela estava acostumada. Esse universo particular de Monique, até então impenetrável e seguro, começa a desmoronar e, ela, instável, começa a perder a noção de sua própria identidade, pois o casamento, escolha principal de sua vida, não faz mais nenhum sentido, tornando-se uma dependência emocional.

A trama começa quando a personagem Monique percebe que há algo errado em seu relacionamento e resolve confrontar o marido, Maurice. No confronto, Maurice responde o seguinte: “Estou contente por você ter me interrogado, detestava ter que mentir.” (BEAUVOIR, 2016, p. 90). Segundo a protagonista, mais que um casamento tradicional, seu relacionamento com Maurice era baseado em uma cumplicidade de duas liberdades que constroem e percorrem um caminho comum, bem afinado, portanto, a Beauvoir ensaísta.

Após o marido finalmente admitir que está em um relacionamento extraconjugal, Monique questiona quem é a mulher e descobre que é Noëllie, uma advogada da cidade, e a protagonista reage à revelação da seguinte maneira:

²⁸ Site do software *Adobe Acrobat*, leitor de arquivos PDF. <https://get.adobe.com/br/reader/>

Bem cedo a cólera me acordou. [...] Mentiu-me durante cinco semanas! [...] E voltava da casa de Noëllie. Tenho vontade de sacudi-lo, de insultá-lo, de gritar. [...] À ausência não se pode responder. Caminhei ao acaso, nas ruas, obcecada por estas palavras: “Ele me enganou!” [...] Eu não queria sofrer, eu não sofreria, mas o rancor me sufocava: “Ele me enganou!” — Dizia: “Morrerei de tristeza”, sim, mas era ele que me forçava a dizer. Fora mais ardoroso do que eu na conclusão de nosso pacto: nada de compromisso, nada de licença. [...] Ele me bastou, só vivi para ele. Ele, por um capricho, traiu nosso juramento! (BEAUVOIR, 2016, p. 91).

A cólera de Monique, como ela mesma descreve o sentimento no dia seguinte à notícia da traição, manifesta-se não a partir de um medo, mas de uma frustração: ela não teme se tornar uma “pobre coitada”, até então, como nossa personagem italiana, mas sente-se devastada com a incapacidade de aceitar que mentiras existam. No entanto, há um paradoxo estabelecido quando Monique, ao mencionar a fase da infância em que suas filhas mentiam para ela, admite que também mentiria, desde que para esconder uma mentira.

— Está certo, errou em mentir, mas é preciso que eu compreenda; a primeira hesitação arrasta para outras mentiras: não se ousa confessar porque isto implica revelar que se escondeu a verdade. O obstáculo ainda é mais intransponível para pessoas que, como nós, prezam tanto a sinceridade. (Eu reconheço: encarniçadamente, eu mentiria para esconder uma mentira.) Nunca a suporrei. As primeiras mentiras de Lucienne e Colette me desolaram. Custei a admitir que todas as crianças mentem para suas mães. Não comigo! Não sou nem mãe nem mulher a quem se minta. Orgulho imbecil. Todas as mulheres acreditam-se singulares, todas pensam que determinadas coisas não lhes podem acontecer e todas se enganam (BEAUVOIR, 2016, p. 92).

Para Monique, o que mais a faz sofrer é ver que o pacto de sinceridade feito pelos dois foi quebrado. A princípio, sua questão com a traição e com a amante não é relevante: ela culpa a si mesma, repensa as próprias decisões (como ir para a serra com a filha Collete, por exemplo), questiona se determinadas ações colaboraram para a traição. Sua defesa é, após a descoberta, ausentar-se. O corpo de dor de Monique se vê obrigado a tentar despertar, no corpo de Maurice, a mesma dor que ele lhe causou. No entanto, é aqui que a recusa de Monique se inicia, pois em momento algum após a descoberta de Noëllie ela questiona, primeiro, as mentiras de Maurice.

Isso pode ser observado no decorrer de toda a história. Em uma perspectiva mais global do enredo, notamos que a preocupação de Monique é guiada pelo descontentamento do seu marido em relação a ela mesma. É visível, através de suas falas, perceber que Monique desenvolve certa obsessão com a razão pela qual o marido prefere estar com Noëllie, e não

com ela. Em uma das discussões do casal, a respeito da profissão de Noëllie, é notável essa insistência por dizer que o marido se importa mais com a amante do que com ela: “Se a prefere, o problema é seu, eu não lutarei” (BEAUVOIR, 2015, p. 114). No entanto, Monique se contradiz imediatamente após essa fala, como podemos ver na citação a seguir:

Eu não lutarei. Mas súbito, tenho medo. Será possível que Maurice a prefira a mim? Nunca tinha tido essa ideia. Eu sei que tenho — bom, deixa para lá a palavra autenticidade que é talvez pedante — uma certa *qualidade* que ela não tem. “Você é de boa qualidade”, me dizia papai com orgulho. E Maurice também, em outros termos. É essa qualidade que eu prezo antes de mais nada nas pessoas — em Maurice, em Isabelle; e Maurice é como eu. Não. Impossível que prefira a mim alguém tão falsificada como Noëllie. Ela é *cheap*, como se diz em inglês. Mas eu me inquieto por ele aceitar dela tantas coisas que eu julgo inaceitáveis. Pela primeira vez, eu compreendo que uma certa distância se cavou entre nós (BEAUVOIR, 2015, p. 114, grifo da autora).

É certo que, para Monique, a incompreensão do fato de que seu marido não está envolvido somente com ela é o que lhe causa mais sofrimento. Apesar de, desde o início do texto, Monique mostrar-se absolutamente insatisfeita com a situação da traição, a personagem opta por não tomar nenhuma medida drástica em relação ao casamento, escolhendo não se separar do marido e comunicando-lhe que ela estará de acordo com o relacionamento entre ele e Noëllie, mas com algumas ressalvas. É a partir dessa aceitação que se desencadeia toda a angústia da personagem principal.

A personagem Monique é bem diferente de sua autora Simone de Beauvoir. Se levarmos em conta o aspecto da biografia de Beauvoir pela escolha de viver relacionamentos românticos livres, notamos que isso concorda, no texto “A morte do autor”, de Roland Barthes (2004), com o princípio de desconstrução das noções de “intencionalidade autoral” e “estilo individual”. No texto, Barthes afirma que o autor está morto porque ele mesmo não é mais uma parte da estrutura profunda de um texto específico. O autor, para ele, não “cria” significado no texto, uma vez que não se pode explicar um texto somente por saber quem o escreveu. É a velha questão do “o que o autor quis dizer” que nos assombra em certos momentos de análise. Será que é realmente necessário saber sua vida para ler seu texto? Ou, ainda, será que a obra de um autor deve sempre refletir a sua vida?

Se pensarmos mais profundamente sobre as temáticas em *A mulher desiludida*, vemos que, na verdade, os contos denunciam como os papéis sociais destinados a homens e mulheres, marcados culturalmente, fazem das relações interpessoais lugares limitados, pré-estabelecidos e obtusos. Beauvoir universaliza os temas do livro e é significativo perceber

como a realidade das personagens de anos atrás ainda se parece bastante com a realidade das personagens contemporâneas.

Uma das explicações para essa não superação ocorre, como vimos em Butler (2018), da ideia de que a mulher *universal* é um paradigma, uma norma. Podemos perceber, também, que o sofrimento da personagem advém daí e é intensificado durante a narrativa. A solidão também é um tema presente.

Monique é uma personagem que se deteriora junto com e enquanto o(a) leitor(a) acompanha sua história. Na narrativa, o primeiro dia do diário é escrito de forma alegre, detalhada, marcando dia da semana, dia do mês, mês e local. As descrições de Monique são impecáveis e ela, ao final, afirma que “é um daqueles momentos emocionantes, em que a terra está em tanta harmonia com os homens que parece impossível que todos não estejam felizes” (BEAUVOIR, 2015, p. 84).

No entanto, logo nos dias seguintes, Monique começa a perceber que o apartamento está mais vazio do que o de costume, que Maurice, seu marido, tem demorado mais no trabalho, que ele tem se sacrificado demais em nome de suas pesquisas e que, pela primeira vez em sua vida, ela tem uma grande preocupação sem que ele a compartilhe com ela. Suas percepções e intuição vão culminar num domingo, 26 de setembro, quando ela finalmente descobre que seu marido está vendo outra pessoa: “Aconteceu. Aconteceu logo a mim” (BEAUVOIR, 2015, p. 89). É Monique, no entanto, quem precisa insistir para que Maurice admita que há outra mulher em sua vida. Nesse momento, quando ele finalmente diz “Sim, Monique. Há uma mulher em minha vida” (BEAUVOIR, 2015, p. 90), antes de perguntar quem é a mulher, Monique descreve um pensamento entre parênteses, que parece, ao mesmo tempo, ser uma lembrança com Maurice e uma tentativa imagética de desviar sua atenção do momento presente:

(Tudo era azul sobre nossas cabeças e sob nossos pés; percebia-se através do estreito a costa africana. Ele me aperta em seus braços. "Se você me enganasse, eu me mataria. — Se você me enganasse eu não teria necessidade de me matar. Eu morreria de tristeza." Faz isto quinze anos. Já? O que são quinze anos? Dois mais dois são quatro. Eu amo. Só amo você. A verdade é indestrutível, o tempo não a altera.) (BEAUVOIR, 2015, p. 90).

Após uma longa conversa entre o casal, Monique decide que aceitará a amante do marido, Nöellie, e continuará casada com ele. Mais adiante, vemos que essa não era a primeira traição de Maurice, mas que seria, sem dúvidas, a que incomodaria muito mais Monique. Ainda que Maurice tenha sido infiel por diversas vezes, ele sempre tenta diminuir a

dor que Monique sente, manipulando-a para que ela se sinta culpada pelas atitudes tomadas por ele.

Então, há oito anos não mais me ama e deitou com mulheres: com a pequena Pellerin durante dois anos, com uma cliente sul-americana que eu ignoro completamente, com uma enfermeira da clínica, enfim, há dezoito meses com Noëllie. Urrei. Fiquei à beira de uma crise nervosa. Aí, ele me deu um calmante, sua voz mudou:

— Escute, eu não penso tudo o que acabo de dizer, mas você é tão injusta que me torna injusto! (BEAUVOIR, 2015, p. 127).

A partir de um ponto da narrativa, Maurice começa a comunicar a Monique sobre os momentos em que está com sua amante. Logo que isso acontece, começamos a perceber algumas mudanças de hábito de Monique: ela já não consegue dormir direito e precisa de remédios. Ela começa a retomar as sensações do corpo, aliviada de que não é “fisicamente ciumenta”, e que isso, de alguma forma, a consola quando começa a imaginar os dois juntos. Depois que Monique reage mal pela primeira vez, após tudo ser esclarecido, em relação a um momento em que Maurice estava com Nöellie, percebemos que a narrativa começa a mostrar os efeitos que toda a situação de aceitar o *affair* de seu marido provoca na vida de Monique. A personagem começa, então, a realmente culpar-se por tudo que está vivendo:

Tive esta manhã uma iluminação: tudo é culpa minha. Meu erro mais grave foi não compreender que o tempo passa. Ele passava e eu estava estática na atitude de ideal esposa de um marido ideal. Em lugar de reanimar nossa vida sexual, eu me fascinava nas lembranças de nossas antigas noites. (BEAUVOIR, 2015, p. 143).

Depois, Monique transfere essa culpa para seu próprio corpo e para o cuidado que ela acha não ter tido com sua aparência, martirizando-se cada vez mais:

Eu imaginava ter guardado meu rosto e meu corpo de trinta anos, em lugar de me cuidar, de fazer ginástica, de freqüentar um instituto de beleza. Deixei minha inteligência atrofiar-se: eu não me cultivava mais, e me dizia: mais tarde, quando as pequenas me tiverem deixado. [...] Sim, a jovem estudante que Maurice desposou, que se apaixonava pelos acontecimentos, pelas idéias, pelos livros, era bem diferente da mulher de hoje cujo universo fica entre estes quatro muros (BEAUVOIR, 2015, p. 143).

Monique, nesse ponto da narrativa, já se encontra em estado lastimável, não tendo o desejo nem de se levantar pela manhã. E pode-se notar, no texto, que a deterioração de

Monique é proporcional à sua fixação com Noëllie: quanto mais Monique se compara com a amante de Maurice, mais angustiada e doente ela fica.

Noëllie é, ao mesmo tempo, duas personas: ela representa o oposto e o passado de Monique. O oposto porque é a representação de uma mulher mais moderna que Monique, pois incorpora as mudanças sociais que ocorriam na sociedade francesa naquela época: ela é mãe, divorciada, bem-sucedida e independente financeiramente. Oposta, também, porque Monique se considera trivial ao afirmar que, para Maurice, Noëllie é uma novidade. O passado porque Noëllie faz Monique recordar-se de si mesma antes de se casar, pois ela também já havia sido essa mulher de opiniões fortes que despertou o interesse de Maurice. Porém, por estar tomada de rancor e angústia, Monique escreve isso em seu diário de outra forma, difamando a imagem da amante, tentando, ainda, incluir Maurice à sua opinião pelo uso da segunda pessoa do plural, como uma forma de tentar diminuir as qualidades de Noëllie:

Ela encarna tudo o que nos desagrada: o arrivismo, o esnobismo, o gosto do dinheiro, a paixão de aparecer. Ela não tem nenhuma idéia própria, não possui sensibilidade, curva-se às modas. Há tanto impudor e exibicionismo em sua afetação que eu me pergunto, mesmo, se ela não é frígida (BEAUVOIR, 2015, p. 95).

Monique incorpora em si aspectos de tristeza, decepção e culpa. Suas atitudes revelam que sofre as consequências do que, recentemente, cunhou-se como relacionamento abusivo. No entanto, não podemos dizer que Maurice esteja obrigando Monique a se manter no relacionamento, uma vez que o que ele quer, no fim das contas, é que ela mesma desista por si, o que aliviaria sua própria culpa e o medo de realmente afirmar o que quer, mostrando-se acomodado e confortável em qualquer situação.

Além da comparação com Noëllie aumentar na medida em que Monique se deteriora por dentro e por fora, há um elemento textual que nos indica esse processo depressivo: as datas do diário. Notamos que, no primeiro registro de Monique, ela escreve “*Segunda-feira, 13 de setembro. Les Salines*” (BEAUVOIR, 2015, p. 83). Já no último registro em seu diário, Monique escreve apenas “*24 de março*”, sem se importar mais com o local ou com o dia da semana (BEAUVOIR, 2015, p. 170). Isso não ocorre de uma hora para outra, mas paulatinamente e, em um momento do texto, é a própria Monique que diz que, a partir de então, os dias, ou os detalhes, não importam mais. Esse ponto da narrativa é muito simbólico, uma vez que é possível notar, até mesmo em elementos textuais, a angústia da personagem principal.

Poderíamos dizer, então, que a relação que se estabelece entre Maurice e Monique é um tipo de relação abusiva, pois é notório que há excesso de poder de um sobre o outro. O desejo de Maurice de controlar Monique – e vice-versa – faz com que os dois desenvolvam sentimentos possessivos exagerados, cada um em sua medida: enquanto Monique tenta mostrar a Maurice que o que ele está fazendo é injusto, Maurice manipula os sentimentos de Monique para que ela se sinta sempre culpada pelo que sente, pede ou sofre.

Essa situação se torna especialmente dolorosa para Monique, uma vez que ela construiu sua vida em torno deste homem, não tendo nada que seja só seu. Dessa forma, quando descobre que esse *affair* específico está mexendo com as emoções de Maurice de uma forma diferente das outras, Monique se vê ameaçada, pois teme perder tudo que construiu até ali. Beauvoir nos mostra, então, duas situações particularmente cruéis que essa mulher enfrenta apenas por ser mulher e ter feito as escolhas que fez: ela não tem como se sustentar sozinha financeiramente e ela não tem o valor social da mulher jovem, o que agrava ainda mais sua situação.

Essa constatação é tão séria para Monique que, em certo ponto da narrativa, podemos dizer que ela pensa, até mesmo, em suicidar-se:

Seria fácil deslizar um pouco mais longe no nada, até o ponto de não mais voltar. Tenho o que preciso na gaveta. Mas eu não quero, eu não quero! Tenho quarenta e quatro anos, é muito cedo para morrer, é injusto! Não posso mais viver. Não quero morrer. (BEAUVOIR, 2015, p. 150).

No decorrer da narrativa, o desânimo de Monique se multiplica. Ela começa a não escrever mais o dia da semana, o dia do mês, o mês e o local em seu diário. O que vemos, agora, em seu diário, são frases soltas, desconexas. Parágrafos que não têm nem dia nem parte do dia específica, algo que ela também costumava escrever.

Monique, então, passa a procurar conselhos. Um dos primeiros apoios que ela busca é com uma amiga. Essa amiga, ao invés de solidarizar-se com o sofrimento de Monique, acaba por normalizar a situação que Monique está vivendo:

Aconselhou-me paciência. Ela estima bastante Maurice. Acha natural que ele tenha querido uma aventura, desculpável que me tenha, anteriormente, escondido. Certamente, ele logo se cansará. [...] Isabelle tem razão: é normal que um homem tenha uma aventura após vinte e dois anos de casado. Se não o admitisse, eu é que seria anormal — infantil, em suma” (BEAUVOIR, 2015, p. 92).

É interessante notar que Isabelle opta por manter um casamento livre com seu esposo, ao contrário de Monique e Maurice, que optaram pela fidelidade (BEAUVOIR, 2015, p. 92). No entanto, ao aconselhar a amiga Monique, Isabelle não baseia sua opinião em seu tipo de relacionamento com seu marido, mas sim na normalização da traição para os homens em nossa sociedade.

Beauvoir (2016, v.II) prevê essa situação em *O segundo sexo*, dizendo que “a poligamia sempre foi mais ou menos abertamente tolerada: o homem pode trazer para seu leito escravas, concubinas, amantes, prostitutas; mas é determinado a ele que respeite certos privilégios da mulher legítima” (p. 187).

É nisso que Monique se agarra ao decidir aceitar sua condição: ora, se Noëllie é apenas uma amante, logo ele se cansará dela e, portanto, seu local seguro de esposa está garantido. No entanto, ao perceber que Maurice está se envolvendo cada vez mais com a amante, Monique começa a notar que até mesmo seus privilégios parecem não valer mais. Como esposa legítima, Monique deteria, portanto, todas as noites com Maurice, que dormiria sempre em casa. No entanto, Maurice começa a dizer que vai passar a noite na casa de Noëllie, combina viagens com ela e vive, paralelamente, como se Noëllie não fosse uma amante, mas uma segunda companheira para ele.

Esse é o ponto crucial da narrativa, pois é aqui que Monique começa a entender que, na verdade, o que seria apenas uma das aventuras de seu marido passa a ser a prioridade. Gradativamente, Maurice começa a passar mais dias com Noëllie do que com Monique, passa a viajar mais com ela e demonstra enorme afeto por essa relação. Isso acaba acelerando, na narrativa, o processo de adoecimento de Monique.

Mais adiante, Monique precisa procurar ajuda médica. Ela acha o cúmulo ter que pagar alguém – um psiquiatra – para escutá-la. Na passagem a seguir, podemos perceber que Monique, apesar de ciente do que precisa ser feito para que ela se cure desse processo de dor, se recusa a concentrar-se em si mesma para só pensar e falar do marido e sua amante:

Ele (o médico) insistiu para que eu retomasse este diário. Compreendo bem seu truque: tenta restituir meu interesse por mim mesma, restituir minha identidade. Mas para mim, só conta Maurice. Eu, o que é isto? Nunca me incomodei comigo. Estava garantida, pois que ele me amava. Se já não me ama... Só esta passagem me preocupa: por que mereci não ser mais amada? Ou não mereci e ele é um sujo, e decerto deverei castigá-lo e a sua cúmplice junto? O Dr. Marquet toma as coisas por outro lado: meu pai, minha mãe, a morte de meu pai. Quer me fazer falar de mim que só tenho vontade de falar de Maurice e de Noëllie. (BEAUVOIR, 2015, p. 161-162)

A personagem ainda passa por outros problemas de saúde ao fim da narrativa e precisa buscar atenção médica nesse sentido. No entanto, sua atitude em relação ao que está acontecendo muda levemente quando ela decide se afastar um pouco e passar um tempo em Nova Iorque com uma de suas filhas. Monique compreende que sua situação ainda não é solucionável, repetindo muitas vezes estar com medo do que está vivendo.

Nesse modelo de relacionamento, compreendemos que Monique escolhe se casar, e, seguindo os moldes de uma sociedade patriarcal, em seu papel de esposa, ela cuidará de seu marido. O que Monique passa a narrativa inteira fazendo é tentar dar-se conta de que a dedicação em seu casamento em função do Outro foi, justamente, o que a fez esquecer-se de si mesma. Monique representa a esposa tradicional, aquela que coloca o marido e os filhos antes de si. Nessas condições, mesmo sua classe social lhe dando a possibilidade de escolher trabalhar ou estudar, Monique experimenta o destino reservado às mulheres que, desde cedo, não são incentivadas a priorizarem outras coisas, senão o casamento, em suas vidas. A representação de Monique esbarra em uma representação estereotipada, com intenção de crítica da autora, pois escancara a situação das mulheres que deixam de estudar e de trabalhar após o casamento, ficando à mercê de seus maridos.

Após voltar de Nova Iorque e chegar a sua casa, Monique admite que é necessário se acostumar, agora, com a ausência de Maurice. Precisa enfrentar sua nova situação, elaborar as perdas e dar sequência à sua vida:

E olho essas duas portas: o escritório de Maurice, nosso quarto. Fechadas. Uma porta fechada, qualquer coisa que espreita, atrás. Ela não se abrirá se eu não me mexer. Não mexer. Jamais. Parar o tempo e a vida. Mas eu sei que mexerei. A porta se abrirá lentamente e eu verei o que tem detrás. É o futuro. A porta do futuro vai se abrir. Lentamente. Implacavelmente. Estou no limiar. Só existe esta porta e o que espreita atrás dela. Tenho medo. E não posso chamar ninguém por socorro. (BEAUVOIR, 2015, p. 170).

O desfecho do conto é, por assim dizer, uma grande metáfora envolvendo essas portas, que se abrem como oportunidades e desafios.

3. FERRANTE E BEAUVOIR: COMPARANDO OS ENREDOS, AS SIMBOLOGIAS E AS PERSONAGENS

Sandra Nitrini (2000), em seu livro *Literatura Comparada*, dedica-se à apresentação de um estudo sobre três vértices da literatura comparada: sua história, sua teoria e sua crítica. Sua proposta, numa perspectiva mais abrangente, visa a cobrir com maior extensão os pontos que devem compor os conteúdos fundamentais para uma introdução à literatura comparada. Após apresentar as origens do termo e a contribuição dos estudos tradicionais da área de estudos, bem como conceituar as várias definições sobre o que é ou não literatura comparada, Nitrini afirma que

Uma das tendências atuais da teoria da literatura comparada é antes de tudo transcender as fronteiras nacionais e linguísticas, a fim de examinar as questões literárias gerais de um ponto de vista internacional. [...] Trata-se de um novo paradigma da literatura comparada cuja principal característica reside em sua fundamentação num sólido terreno metodológico, permitindo-lhe irradiar “uma inesperada luz sobre *novos* aspectos da *interação entre literaturas*” (NITRINI, 2000, p. 117 – grifos da autora)

Essa afirmação vai ao encontro de nossa proposta de comparação das duas obras nessa dissertação, ainda que não estejamos tratando dos estudos tradicionais de literatura comparada. Para além desses estudos, buscamos, assim como Nitrini propõe, ultrapassar essas fronteiras e examinar as questões literárias que perpassam ambas as obras, para além das fronteiras geográficas de cada país de origem (França e Itália). Essa busca por novos aspectos, que se dará a partir dessa interação, propõe a comparação entre as obras de análise através, também, de uma correlação com os estudos culturais. Também perpassaremos questões de influência de uma obra sobre a outra, trazendo uma possibilidade de que ambos os livros poderiam se encaixar em uma mesma vertente literária. E acreditamos, como Nitrini, que

Por mais amplo que se desenhe seu campo de estudos, no entanto, e por mais variadas que sejam as opiniões de especialistas sobre o objeto, o método e a finalidade da literatura comparada, uma questão medular congrega todas as discussões em torno do conceito de influência. Seja para afirmá-la, seja para negá-la, seja para transformá-la, seja para substituí-la por um novo conceito, como o da “intertextualidade”, seja para renová-la dentro do contexto da teoria da estética da recepção (NITRINI, 2000, p. 125-126).

Ao pensar o conceito de influência, Nitrini também apresenta os conceitos de “imitação” e “originalidade”, trazendo as nuances de cada um desses conceitos literários. Para

ela, influência tem duas concepções diferentes. A primeira indica que influência é “a soma das relações de contato de qualquer espécie que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (p. 127). Já a segunda, de ordem qualitativa, e a que mais contempla a ideia de influência em nosso trabalho, afirma que influência é “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (p. 127).

Acreditamos que a segunda concepção contempla esse “resultado autônomo” quando Ferrante publica, 35 anos depois de Beauvoir, uma história que retoma essa “relação de contato direto” entre as autoras. A expressão “resultado autônomo” é descrita por Nitrini na citação a seguir:

[...] refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros (NITRINI, 2000, p. 127)

Esses indícios de contato entre as duas autoras se dá, explicitamente, na página 103 de *Dias de abandono*. Nessa passagem do texto, a protagonista Olga, que é escritora, menciona dois livros e, entre eles, está o *A mulher desiludida* (2015)²⁹, de Simone de Beauvoir, como leremos a seguir. A citação é de suma importância para a compreensão do surgimento da questão de pesquisa dessa dissertação e para o prosseguimento de nossa comparação.

Fiquei impressionada com a desordem da minha escrivaninha. As gavetas estavam abertas, livros dispersos por todos os cantos. Até o caderno no qual fazia anotações para meu livro estava aberto. Folhiei as últimas páginas. Encontrei transcritos com a minha minúscula letra alguns trechos da *A mulher desiludida* e algumas linhas de *Anna Karenina*. Não me lembrava de tê-los feito. Sim, era um hábito meu transcrever trechos dos livros, mas não naquele caderno, eu tinha um só para isso. Seria possível que a memória estivesse se desfazendo? [...] Eram trechos que não me surpreendiam, me parecia conhecê-los bem, ainda assim não entendia o que faziam naquelas páginas. Conhecia-os tão bem exatamente porque transcrevi-os recentemente, ontem, anteontem? Mas então por que não me lembrava de tê-lo feito? Por que estavam neste e não no outro caderno? (FERRANTE, 2016, p. 103)

²⁹ A primeira data de publicação de *A mulher desiludida* é 1967. A edição usada nesta dissertação é de 2015.

Nesse momento do enredo, a personagem principal, Olga, está revisando anotações antigas em sua escrivania. Nossa curiosidade foi despertada, principalmente, pelo nome de Simone de Beauvoir, que, como dissemos, influenciou fortemente as reflexões sobre o feminino em seu ensaio intitulado *O segundo sexo* (2016), publicado originalmente em 1949. A fim de descobrir de onde viria essa relação com Beauvoir, iniciei a leitura de *A mulher desiludida* (2015).

A priori e de forma sucinta, as semelhanças entre os enredos se concentram em termos da história das personagens principais, da escolha da forma narrativa e da temática. Temos, portanto, as duas personagens principais, Olga (*Dias de abandono*) e Monique (“A mulher desiludida”), que são traídas por seus maridos (Mario e Maurice, respectivamente), sendo o leitor informado sobre tal fato logo na abertura do livro.

Ambas as narrativas são em primeira pessoa do singular, com narradoras-personagens, ou seja, há a presença de um narrador *autodiegético*, pois as narradoras contam suas experiências como personagens centrais de suas próprias histórias. Além disso, as duas personagens possuem dois filhos cada uma: Olga tem um menino e uma menina (Gianni e Ilaria), os dois são crianças; Monique tem duas filhas, que já são adultas (Isabelle e Colette). Por fim, ambas as personagens refletem sobre suas identidades antes e após terem se casado, sendo o casamento, o adultério, a maternidade e a reflexão sobre si mesmas temas-chave nas narrativas.

É interessante notar que Ferrante diz que Olga supera Monique em uma de suas entrevistas disponíveis em *Frantumaglia* (2017). A entrevistadora é Stefania Scateni e o título da entrevista é “Elena Ferrante, la scrittura e la carne” (“Elena Ferrante, a escrita e a carne”). Ela foi publicada, originalmente, em 8 de setembro de 2002.

Scateni [:] *Dias de abandono* poderia até mesmo parecer um romance “feminista”... A senhora se sente em sintonia com Simone de Beauvoir e seu *A mulher desiludida*?

Ferrante [:] Não, não mais. Usei aquele livro na história de Olga assim como poderia ter usado Dido abandonada vagando fora de si pela cidade e se perfurando com a espada de Eneias, uma das “lembranças” que ele lhe deixou. Na verdade, Olga é uma mulher atual, que sabe que não deve reagir ao abandono se despedaçando. Na vida como na escrita, me interessa o efeito desse novo saber: como ela age, que resistência opõe, como combate o desejo de morte e conquista o tempo necessário para aprender a suportar a dor, quais estratégias ou ficções põe em ação para voltar a aceitar a vida. (FERRANTE, 2017, p. 86).

Apesar de a autora afirmar que não há mais uma “sintonia” entre si e Beauvoir, o que fica nítido nas narrativas é, na verdade, uma identificação entre as personagens principais. Podemos observar que Olga se reconhece em Monique na cena em que Olga está na escrivaninha observando seus livros antigos. Ela pensa:

Aquelas palavras, por exemplo: eu não sabia encontrar uma resposta para a interrogação, qualquer resposta possível. [...] Talvez, não soubesse quando, após recalcitrar, após ter resistido por meses, vi a mim mesma naqueles livros e apaguei, definitivamente estragada. Um relógio quebrado que agora, já que o seu coração de metal continuava batendo, estragava o tempo de todas as coisas (FERRANTE, 2016, p. 103-104, grifos nossos).

Quando terminamos a leitura de ambas as narrativas, tal inserção proposital de *A mulher desiludida* em *Dias de abandono* torna-se ainda mais óbvia: trata-se de um mesmo *plot* e temática, com muitas semelhanças e, também, diferenças. Mas a autora escamoteia: a personagem de Ferrante, em nossa citação anterior³⁰, diz não lembrar-se de tais anotações em seus livros, numa maneira de afastar a relação que, talvez, ela faria de si com a personagem Monique, de Beauvoir.

Tal afastamento é defendido por Ferrante, em outra entrevista, novamente em *Frantumaglia* (2017). Em entrevista a Goffredo Fofi, publicada originalmente no jornal *Il Messaggero*, em 2002, ela responde a uma pergunta sobre a relação entre as referências em seu livro e a personagem Olga da seguinte forma:

Fofi [:] Com o enfraquecimento do cenário, a crise que o romance narra se torna mais invasiva e explosiva, centralizadora. As referências da protagonista a *Anna Karenina* e a *A mulher desiludida*, de Simone de Beauvoir, também indicam a perenidade de uma situação: o abandono é o abandono, a crise por ele acarretada é inevitável, e se repete a despeito do tempo e das culturas?

Ferrante [:] Não, não me parece que Olga siga essa ordem de ideias. Ela é combativa, não quer ser nem *Anna Karenina* nem uma mulher desiludida. Acima de tudo, não quer ser como a mulher abandonada de Nápoles que a marcou quando criança, sente-se fruto de outra cultura, de outra história feminina, acha que nada é inevitável. Claro, ela sente até o âmago que cada abandono é um turbilhão e um aniquilamento, talvez até um indicador do deserto que cresceu a nossa volta. Mas ela reage, levanta, vive. (FERRANTE, 2017, p. 79).

Evidentemente, a referência ao conto de Beauvoir, como já dissemos, não é gratuita. Nem tampouco a semelhança de temática, tanto que foi percebida também por Fofi, que,

³⁰ Ver (FERRANTE, 2016, p. 103-104).

como podemos ver, nessa entrevista, faz questionamentos especificamente direcionados a *Dias de abandono*, em especial à relação com o romance *A mulher desiludida*.

Além disso, em outra pergunta, ele trata da cidade de Turim, local onde se passa o romance, questionando Ferrante se era necessário dar à cidade essa característica de pano de fundo, para o fantasma da mulher napolitana abandonada. A cidade, como sabemos, é um dos fatores que afeta a personagem. Ferrante responde dizendo que Olga não é uma mulher sozinha, mas isolada, e o interesse em seu romance era mostrar o isolamento da personagem, acompanhando cada momento de sua vida em relação aos lugares que ela frequentava: “Queria acompanhar a cada momento a contração dos espaços reais e metafóricos em volta dela” (FERRANTE, 2017, p. 78). Para Ferrante, era interessante descrever um local sem uma comunidade amiga e acolhedora, como uma espécie de “bastidor para indivíduos atordoados pela dor” (p. 78), daí vindo sua escolha pela cidade de Turim. Ora, a dor que atordoa Olga, que também quase a enlouquece, é da mesma natureza da dor que experimenta Monique e que chega a adoecê-la. Nesse sentido, as duas personagens se aproximam mais uma vez, apesar da distância de décadas dos dois livros.

A ficção de Ferrante vem em estrutura narrativa de romance; a de Beauvoir vem em estrutura narrativa que imita o diário íntimo, como já dissemos na introdução. Mas uma e outra personagem elaboram a perda, a dor e se preparam para a superação da separação com o auxílio da escrita: Olga, por meio de suas anotações; Monique, na composição do diário, recomendação do terapeuta, sendo que a questão central que conecta as duas obras é a condição das personagens principais após a constatação de que estão sendo traídas por seus respectivos maridos.

Além disso, as passagens literárias dos textos nos permitem estabelecer apontamentos advindos de naturezas distintas. Por isso, nos valem das contribuições de outras áreas do conhecimento como suporte para pensar a comparação entre os textos literários e as personagens. Assim, oportunizamos abordagens literárias, discursivas, sociais, filosóficas e psicológicas, por exemplo, que nos ajudam a compreender os efeitos dessa situação-trauma em suas vidas e como, a partir daí, as personagens encaram seus corpos e sua condição de sujeito.

Como podemos ler no artigo intitulado “Feminismo e utopia: a questão da maternidade”, da pesquisadora Susana Funck, “escreve-se a partir de uma tradição literária, negociando-se entre significados herdados e posicionamentos alternativos, mas sempre em relação ao que está culturalmente disponível” (FUNCK, 2016, p. 115). Nesse artigo,

publicado originalmente em 1993, Funck não analisa especificamente obras relacionadas ao tema do adultério, mas desperta nossa atenção, sobretudo, para a relação entre mulher e literatura, independentemente da temática em questão.

Essa tradição, nas palavras dela, vem sendo recriada e, em paralelo, novas teorias de produção literária vêm sendo reformuladas. Essas reformulações derivam, segundo a pesquisadora, do momento seguinte à publicação do clássico *A política sexual*, de Kate Millet, em 1970, pois os questionamentos revelariam “a misoginia existente na instituição literária através do questionamento dos estereótipos femininos e dos critérios de excelência” (p. 115).

Como visto até aqui em nosso trabalho, são muitas as aproximações possíveis nas obras. Mas a questão principal para nossa pesquisa é correlacionar a permanência da temática da traição e a representação da personagem feminina traída com a perda da identidade e o não reconhecimento da mulher como seu próprio *éthos*. A citação de Perel, a seguir, nos parece pertinente para refletir mais a fundo a respeito disso, visto que equivale tanto para os casamentos à época da publicação, por exemplo, de *A mulher desiludida*, quanto para os casamentos de hoje:

Hoje em dia nosso parceiro não é apenas nosso marido ou mulher; também é nosso companheiro, pai ou mãe de nossos filhos, nossa família, nosso *partenaire sexual* e até mesmo nosso colega de papos intelectuais. E perder tudo isso de repente pode ser extremamente doloroso, porque com isso também perdemos nossa identidade. (PEREL, 2017, S.p.).

Em “A mulher desiludida”, Monique escolhe permanecer no relacionamento mesmo que haja uma amante, pois acredita que tal situação é considerada normal em um casamento na sua época, além de haver, também, a confirmação de suas amigas de que essa experiência é uma fase previsível e reversível dentro de uma relação conjugal. Em contraponto, Olga, em *Dias de abandono*, tem medo de ser vista como “a pobre coitada”, pois rememora exemplos de seu passado de que, em casos assim, ela seria mais julgada do que seu próprio marido. Cabe aqui a colocação de que as obras descrevem e criticam, através das histórias de suas personagens principais, os estereótipos citados anteriormente.

Há, portanto, um paradoxo: ao mesmo tempo em que Mario, ex-marido de Olga, deveria sofrer as consequências de uma sociedade que julga seu comportamento, não temos a perspectiva sobre isso no texto; no entanto, ao que parece, é Olga que, apesar de ser a vítima, teme ser rechaçada pela sociedade. Monique também leva em conta essas opiniões, mas

parece menos preocupada com o que os franceses pensarão dela, uma vez que só a opinião de Maurice é o que parece importar.

Nesse sentido, pensar o adultério nesses contextos se faz necessário, visto que atualmente os casos não se configuram mais como crimes, pois houve mudanças na lei. Dessa forma, o adultério não é mais uma violação do direito penal, mas uma violação do direito civil. Entende-se, por esse prisma, que a fidelidade do casamento é, hoje, um dever exclusivamente moral, que pode acarretar dano pessoal, constrangimento e sofrimento, mas não uma ameaça social, sendo considerado um ilícito civil.

É importante dizer que, originalmente, o termo adultério não se aplicaria às práticas de Maurice e Mario, visto que era considerado o crime praticado pela esposa em relação ao marido, herança de uma sociedade patriarcal que punia, até mesmo com uma condenação à morte, somente mulheres por tais práticas. Além disso, ao contrário de Olga, cujo rompimento do casamento se dá logo no início da narrativa, Monique tenta, inicialmente, manter o relacionamento com Maurice, apesar de sua traição. Ela opta por deixar o marido vivenciar a aventura extraconjugal, pois acredita que ele esteja apenas enxergando aquela relação como algo que não é sério e, eventualmente, ele se cansará de Noëllie, sua amante, e voltará a ficar somente com ela.

Há muitos pontos de interseção nas duas narrativas em relação às atitudes dos respectivos maridos após a revelação da traição: há uma coincidência de ambos se colocarem numa posição de paternalismo moderado. Em inglês, o termo *patronizing* é bastante completo para descrever a tentativa dos maridos aqui: ainda que de forma moderada e tratando com aparente gentileza aquilo que na verdade carrega um sentimento de superioridade, eles tentam trocar a consciência individual das esposas pela deles, cada um pela sua causa.

Mario tenta inverter a situação, como revela Olga: “Ele queria me ajudar a aceitar a necessidade da nossa separação. Queria que fosse eu mesma a lhe dizer: você tem razão, acabou” (FERRANTE, 2016, p. 13).

Já Maurice, ciente de que ele mesmo não será afetado de nenhuma forma, nem precisa se colocar muito na ação: a “amiga” de Monique, Isabelle, a faz concordar com o absurdo – aquilo que, mesmo superficialmente, vai contra tudo que Monique acredita, como vemos no fragmento que voltamos a mobilizar: “Isabelle tem razão: é normal que um homem tenha uma aventura após 22 anos de casado. Se não o admitisse, eu é que seria anormal – infantil, em suma.” (BEAUVOIR, 2016, p. 92).

O *patronizing* funciona no início da narrativa para ambas as personagens, pois Olga e Monique vivem anos no mesmo ritmo, cumprindo as mesmas tarefas diárias e vivendo a mesma vida de casadas. Apenas quando algo abala todas as expectativas até ali construídas – para Monique, quando Maurice finalmente assume que tem uma amante; para Olga, quando o marido comunica que quer se separar dela – é que elas percebem que, até então, estavam vivendo a narrativa de outra pessoa, e não as suas próprias. Mesmo assim, a forte influência do discurso é o que, primeiro, atinge seus corpos de dor.

Retomando e seguindo o texto da coluna semanal de Ferrante, intitulado “Is there a formula for a lasting relationship?”, no qual ela questiona se há uma fórmula para um relacionamento durar, há uma colocação interessante e sarcástica da autora que toca em pontos relacionados à fidelidade e à traição. Anteriormente nesta dissertação, foram discutidos os pontos um, dois e três³¹, de seu texto. Abaixo, apresentamos os itens quatro, cinco e seis:

Quarto, você tem que olhar imediatamente para o outro lado quando sua fidelidade é casualmente retribuída com traição e, enquanto isso, esperar pelo menos ser traída com discrição, assim como você certamente fará assim que observar que ser fiel não lhe garante nada além de humilhação. Quinto, você tem que reprimir o desejo de quebrar tudo e sair, se convencer de que os filhos precisam de um pai, mesmo quando ele é terrível, que envelhecer na solidão é muito pior do que envelhecer juntos e que se tornar adulta significa aceitar a vida como ela é - isto é, repugnante. Em sexto lugar, você tem que acreditar, finalmente, que amar - com os pés no chão, não o que você imaginou quando menina - é um exercício de malabarismo habilidoso, um sacrifício permanente, engolindo elegantemente uma pílula amarga. (FERRANTE, set. 2018 – Tradução nossa).³²

Ferrante é categórica a respeito da traição. Nessa citação, podemos perceber que a desmitificação do amor romântico, proposta por ela, ganha ares de cantiga de escárnio. Para ela, é preciso “olhar para o outro lado” quando essa fidelidade é recompensada com traição e, ao mesmo tempo, torcer para que, ao menos, a traição seja discreta. Ou seja: fique, caso seja traída. Além disso, ela adverte: “ser fiel não lhe garante nada além de humilhação”.

³¹ Ver nota de rodapé 18, página 46.

³² “Fourth, you have to immediately look the other way when your fidelity is casually repaid with betrayal, and meanwhile hope at least to be betrayed with discretion, just as you will surely do as soon as you observe that being faithful earns you nothing but humiliation. Fifth, you have to repress the desire to break everything and leave, to persuade yourself that the children need a father, even when he’s terrible, that growing old in solitude is far worse than growing old together, and that becoming adult means accepting life as it is – that is to say, repugnant. Sixth, you have to believe, finally, that loving – loving with your feet on the ground, not what you imagined as a girl – is a skilful juggling exercise, a permanent sacrifice, elegantly swallowing a bitter pill. (FERRANTE, set. 2018 – Texto original).

A escritora italiana ainda faz crítica a outras convenções sociais que muitas mulheres ainda acreditam ser verdade ou ser seu papel dentro de um casamento, mas que são apenas reproduções de uma aprendizagem histórica por elas absorvida: a de que a mulher deve relevar tudo isso, deve continuar acreditando naquilo que ela aprendeu quando criança, de que é melhor um filho com um pai (mesmo que seja um pai horrível), de que é mais fácil envelhecer juntos do que sozinha. O tom crítico fica ainda mais pessimista quando Ferrante afirma que devemos aceitar a vida como ela é e deixar tudo isso de lado, o que significa aceitar que ela, a vida, é repugnante; e que amar é “engolir elegantemente uma pílula amarga” a cada situação que se apresentar.

Retomando a questão da tradução do título de *A mulher desiludida – La femme rompue* (em tradução livre, *A mulher partida* ou *A mulher quebrada*) –, que iniciamos no capítulo anterior, percebemos que no momento posterior à menção de “A mulher desiludida” em *Dias de abandono*, momento da narrativa em que Olga se depara com anotações antigas em sua escrivania, há uma menção explícita ao título original em francês e, também, à história da personagem Monique: “E você não é uma mulher de trinta anos atrás. Você é de hoje, segure-se no hoje, não regrida, não se perca, se segure. Sobretudo não se abandone aos monólogos absortos ou maldizentes ou odiosos” (FERRANTE, 2016, p. 54). Percebemos, nessa passagem, que Olga se recusa a enxergar-se na personagem de mais de 30 anos atrás, ainda que esteja repetindo os mesmos processos de angústia pelos quais ela passa.

Mais adiante, Olga demonstra essa recusa a se tornar *la femme rompue* de modo evidente, à medida em que tenta convencer a si mesma de que, sem Mario, não há nada que possa ser feito a não ser encarar a si mesma:

Organize as defesas, conserve sua inteireza, não se faça *quebrar* como um objeto de decoração, como um brinquedo, mulher nenhuma é um brinquedo. *La femme rompue*, ah, *rompue*, rompe o caralho. A minha tarefa, eu pensava, é mostrar que é possível permanecer sã. Demonstrá-lo a mim mesma, a mais ninguém. Se for exposta aos lagartos, combaterei lagartos. Se for exposta às formigas, combaterei formigas. Se for exposta aos ladrões, combaterei ladrões. Se for exposta a mim mesma, combaterei a mim (FERRANTE, 2016, p. 54, grifos nossos).

A palavra escolhida pela tradução brasileira para *rompue* é “desiludida”. Em francês, as duas palavras mais próximas a essa tradução seriam “partida” ou “quebrada”. A tradução – ou a má tradução – que encontramos em português mantém-se mais fiel ao título original na tradução em inglês: *The Woman Destroyed*. Há, no entanto, uma edição bastante antiga em português – uma das primeiras traduções do livro, que parece ter sido traduzida do inglês para

o português, e não do francês para o português – na qual lemos *A mulher destruída* no título. Além disso, a tradução de *Frantumaglia*, em uma citação que já utilizamos na página 80, também se aproxima mais do título em francês quando diz: “Na verdade, Olga é uma mulher atual, que sabe que não deve reagir ao abandono *se despedaçando*” (FERRANTE, 2017, p. 86, grifos nossos).

Ora, se “desiludida” não é sinônimo nem de “partida”, “quebrada”, “destruída” ou “despedaçada”, qual é a intencionalidade discursiva que podemos perceber através dessa escolha de título? Não haveria grandes problemas caso o título traduzido *A mulher desiludida* compreendesse, de fato, histórias de mulheres cujo amor vivido tenha sido, então, uma desilusão amorosa. Entretanto, quando lemos as histórias das personagens dos três contos, não é essa carga emocional de “coração partido” que encontramos, pois todas as três histórias envolvem mulheres maduras, com relacionamentos sólidos e construídos no decorrer de anos, que são surpreendidas por situações pelas quais nunca acharam que passariam e, como consequência, sofrem rupturas significativas em suas histórias. Portanto, chamar tais personagens de “desiludidas” ameniza o teor de ruptura proposto nos contos e infantiliza o processo de cura dessas personagens, minimizando suas dores e sofrimentos.

Não queremos, com essas reflexões, anular o valor da tradução de obras estrangeiras. Estamos utilizando obras traduzidas e até mesmo Elena Ferrante, enquanto autora, faz uma defesa das traduções. Em texto intitulado “Yes, I’m Italian – but I’m not loud, I don’t gesticulate and I’m not good with pizza”³³, ela argumenta sobre os limites da linguagem e, mais precisamente, da linguagem como país e identidade. Ferrante desconstrói alguns estereótipos dos italianos e afirma que o fato de ser italiana lhe atribuiu, simplesmente, uma nacionalidade e uma língua mãe.

A autora propõe a nacionalidade como um ponto de partida, um início, uma origem de onde brotarão possibilidades linguísticas:

Prefiro a nacionalidade linguística como ponto de partida para o diálogo, como um esforço para ultrapassar limites, para olhar além da fronteira — além de todas as fronteiras, principalmente das de gênero. Por isso, meus únicos heróis são os tradutores [...] Eu os amo ainda mais quando esses tradutores também são leitores apaixonados e propõem suas próprias traduções. Graças a eles, a italianidade viaja o mundo, se enriquecendo, e o mundo, com todos os seus idiomas, perpassa a italianidade e a transforma. Tradutores transportam nações para outras nações; eles são os primeiros a perceber diferentes sensibilidades. Até seus erros são evidência de uma força

³³ Em tradução livre: “Sim, eu sou italiana – mas eu não falo alto, eu não gesticulo e eu não sou boa com pizzas”. Disponível em: <https://amp.theguardian.com/lifeandstyle/2018/feb/24/elena-ferrante-on-italian-language-identity>. Acesso em jul. 2019.

positiva. A tradução é nossa salvação: nos leva para fora do lugar em que, completamente por acaso, nós acabamos nascendo. (FERRANTE, 2018, *online*, grifos nossos).³⁴

Ao pensar a tradução como salvação e o leitor(a) – ou tradutor(a) – como herói/heroína, Ferrante ainda afirma que até mesmo o *Google Tradutor* a consola. Elena Ferrante concorda que identidade literária é o lugar onde se interpõe questões de identidade pessoal e social, possibilitando a revelação de uma dimensão estrangeira – as traduções de si e do texto –, que podem ser lidas como as manifestações do Outro. Ela compreende, portanto, a potência dos idiomas e a força literária que os escritores teriam se, magicamente, pudessem descender de todos eles.

Mas acreditamos ser importante fazer essa diferenciação, no caso do título da obra de Beauvoir, uma vez que tais processos de deslegitimação da dor feminina colaboram com as estruturas que regem o patriarcado. Nesse ponto da discussão faz-se necessário conceituar “patriarcado”, considerando a polissemia do termo e as contribuições de Heleieth Saffioti em seu livro *Gênero, patriarcado, violência* (2004). Sobre as relações patriarcais, a autora afirma que

suas hierarquias, sua estrutura de poder contaminam toda a sociedade, o direito patriarcal perpassa não apenas a sociedade civil, mas impregna também o Estado. Ainda que não se possa negar o predomínio de atividades privadas ou íntimas na esfera da família e a prevalência de atividades públicas no espaço do trabalho, do Estado, do lazer coletivo, e, portanto, as diferenças entre o público e o privado, estão estes espaços profundamente ligados e parcialmente mesclados. Para fins analíticos, trata-se de esferas distintas; são, contudo, inseparáveis para a compreensão do todo social. (SAFFIOTI, 2004, p. 54).

É essa estrutura patriarcal que, regendo também a esfera privada das personagens, vai fazer com que a situação da traição tenha pesos diferentes para elas. Isso ocorre porque, como já falamos, existe a marcação do gênero feminino. Nesse sentido, Saffioti nos explica a relação que existe entre a construção da categoria de gênero e o conceito de patriarcado, estabelecendo a importância da primeira em detrimento do segundo, quando alia o gênero a

³⁴ “I prefer linguistic nationality as a point of departure for dialogue, an effort to cross over the limit, to look beyond the border – beyond all borders, especially those of gender. Thus my only heroes are translators (I especially love those who are experts in the art of simultaneous translation). I love them in particular when they’re also passionate readers and propose translations themselves. Thanks to them, Italianness travels through the world, enriching it, and the world, with its many languages, passes through Italianness and modifies it. Translators transport nations into other nations; they are the first to reckon with distant modes of feeling. Even their mistakes are evidence of a positive force. Translation is our salvation: it draws us out of the well in which, entirely by chance, we are born.” (texto original).

outras categorias analíticas. Essa metodologia interseccional de análise, segundo a autora, propõe analisar o gênero de forma interdisciplinar, articulando o termo com os conceitos de raça, classe e orientação sexual, por exemplo.

Nesse sentido, o recorte que fazemos inclui, também, a idade das personagens. Relembramos que Olga e Monique são personagens que representam as mulheres brancas *cis* e de classe média. Além disso, é importante frisar que ambas as mulheres, de acordo com Beauvoir (2016), já passaram da idade em que apresentam justificativa social. Olga é uma mulher que tem entre 30 e 40 anos; já Monique é um pouco mais velha do que Olga, tendo entre 40 e 50 anos. Nesse sentido, de acordo com sua condição etária e seus caminhos de vida (casar-se e ter filhos), ambas encontram-se, ainda que inconscientemente, em uma crise da feminilidade. Isso quer dizer que a mulher, na medida em que envelhece, perderá o encanto erótico e a fecundidade “aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, [perderá] a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: cabe-lhe viver, privada de todo futuro, cerca de metade de sua vida de adulta” (BEAUVOIR, 2016, v.II, p. 385). Isso não aconteceria, por exemplo, se a mulher tivesse, em paralelo, uma carreira para si.

Essa perda de justificativa social é descrita de forma pungente nas narrativas, tanto para Monique quanto para Olga. Na mesma situação de angústia pós-traição, ambas as personagens precisam lidar com o fato de que, ao terem deixado de lado seus respectivos estudos e trabalhos para apoiarem o trabalho de seus maridos, enxergam-se agora apenas como donas de casa solitárias que precisam, urgentemente, encontrar qualquer coisa que afaste para longe os pensamentos enlouquecedores da ausência e a profunda tristeza ao perceberem que, sem seus companheiros, precisam elas mesmas renovar os significados de suas próprias vidas.

Olga e Monique se aproximam bastante nesse sentido, pois, apesar da diferença de idade entre as duas, é o fato de já terem se casado que influencia nessa perda de justificativa social. Um fato que as distancia é a idade de seus filhos: Olga ainda cuida de Ilaria e Gianni, pois ambos são crianças; já as filhas de Monique já são adultas – uma, inclusive, já é casada – e não moram mais com ela e Maurice.

Ao buscar compreender a representação histórico-cultural e literária das personagens casadas, recorreremos novamente a Saffioti, que explora o conceito de patriarcado dentro do casamento. Para ela, “o conceito de patriarcado, compreendido por meio da história do contrato sexual, permite a verificação da estrutura patriarcal do capitalismo e de toda a sociedade civil” (SAFFIOTI, 2004, p. 128). A autora coloca em foco que o casamento

heterossexual, através de contrato civil, estabelece uma troca de obediência por proteção, acrescentando que “proteção, como é notório, significa, no mínimo a médio e longo prazos, exploração-dominância” (p. 128).

Nesse sentido, Monique entende que o casamento se transforma drasticamente após vinte anos, e quase se conforma, durante o processo de tentar entender o que está se passando com Maurice, com a ideia de que ela tem certa parcela de culpa diante da situação:

Depois de vinte, vinte e dois anos de casamento, relega-se tudo ao silêncio e é perigoso. Penso que me ocupei demais com as meninas estes últimos anos. Colette era tão apegada e Lucienne tão difícil! Maurice podia desejar que eu estivesse mais disponível (BEAUVOIR, 2015, p. 88).

Já Olga tem uma abordagem diferente ao passar pelo mesmo momento de Monique, compreendendo que o que ela enfrentaria a partir dali seriam tão somente as consequências do abandono:

Normalmente era Mario quem levava o cachorro para passear, [...] mas desde que tinha ido embora até essa função era minha. As crianças, o cachorro, as compras, o almoço e a janta, o dinheiro. Tudo que mostrava as consequências práticas do abandono. Meu marido tinha retirado de mim pensamentos e desejos para transferi-los para outro local. De agora em diante seria assim, eu sozinha com as responsabilidades que antes eram de nós dois (FERRANTE, 2016, p. 16).

Para Saffioti, isto se agrava quando as mulheres não alcançam a categoria de indivíduos, com “poder de contratar de igual para igual”. Nesse sentido, se o casamento pressupõe estabelecer relações igualitárias, essa união teria que dar-se entre indivíduos, o que não acontece. Assim,

O casamento [...] une um indivíduo a uma subordinada. Aquilo que é trocado no casamento não é propriamente propriedade ou, pelo menos, não é necessário que assim o seja. [...] O contrato representa uma troca de promessas por meio da fala ou de assinaturas. [...] A parte que oferece proteção é autorizada a determinar a forma como a outra cumprirá sua função no contrato. A paternidade impõe a maternidade. O direito sexual ou conjugal estabelece-se antes do direito de paternidade. O poder político do homem assenta-se no direito sexual ou conjugal. Assim, a autoridade política do homem já está garantida bem antes de ele se transformar em pai. (SAFFIOTI, 2004, p. 128-129).

Para as personagens, portanto, o casamento heterossexual que mantiveram durante anos pode ser descrito como um tipo de relação patriarcal na qual vigorava a subordinação da

mulher ao poder masculino. Algumas das consequências dessa subordinação são, por exemplo, a culminância da família monogâmica como modelo padrão de relacionamento e a infidelidade e poligamia como recorrentes condutas masculinas (SAFFIOTI, 2004). Essas consequências são, precisamente, o que Olga e Monique experimentam em seus relacionamentos.

Olga e Monique também são personagens que dedicam seu amor à maternidade, ao casamento e às convenções sociais, porém só se dão conta disso nos dias de angústia. Beauvoir (v. II, 2016) também prevê essa *dollification* – a mulher que se transforma em boneca humana – ao argumentar que a feminilidade não é herdada, mas sim aprendida por meio da socialização da mulher, que, na maioria das vezes, mantém os homens dominantes. A comparação de Beauvoir é precisamente entre a menina e a boneca: para ela, as meninas são tratadas como bonecas vivas. Uma vez que a menina se identifica com a boneca, ela também é ensinada a se identificar com certas condições, tais como se preocupar em estar sempre bem vestida, bonita e arrumada. Assim, a menina aprende a se objetificar da mesma forma que o homem objetifica mulheres. A menina cresce e, então, se torna esse acessório na vida do homem.

Olga e Monique, mesmo depois que toda a situação está posta, continuam a se preocupar com esses fatores externos. Monique se dá conta disso de uma forma dolorosa ao trazer, novamente, toda a culpa para si diante da situação que está vivendo. Ela é uma personagem que tem consciência das normas sociais: “Tive esta manhã uma iluminação: tudo é culpa minha. Meu erro mais grave foi não compreender que o tempo passa. Ele passava e eu estava estática na atitude de ideal esposa de um marido ideal” (BEAUVOIR, 2015, p. 143). Porém, mesmo assim, martiriza-se, tanto por compreender tais normas, quanto por acreditar que são elas as causadoras da sua situação: “Em lugar de reanimar nossa vida sexual, eu me fascinava nas lembranças de nossas antigas noites. Eu imaginava ter guardado meu rosto e meu corpo de trinta anos, em lugar de me cuidar, de fazer ginástica, de freqüentar um instituto de beleza. Deixei minha inteligência atrofiar-se: eu não me cultivava mais [...]” (BEAUVOIR, 2015, p. 143).

Olga também se preocupa com esses fatores externos ao se embelezar para a primeira visita de Mario para ver os filhos, após a separação: “Olhei-me no espelho e, embora estivesse abatida, olheiras azuladas, uma cor amarela que nem o blush conseguia apagar, me vi bonita, ou melhor, quis parecer bonita a qualquer custo. Eu precisava de confiança. A minha pele ainda estava tensa. Não dava para ver os meus trinta e oito anos” (FERRANTE, 2016, p. 34).

É nítido que Olga entende que, provavelmente, ela deixou de ser bonita para Mario e precisava, para sentir-se um pouco melhor, provar que ela ainda tinha seu valor, o qual ela deposita inteiramente na beleza. No entanto, por dentro, Olga sabia que tudo não passava de uma encenação: “Se eu conseguisse esconder de mim mesma a impressão de que a vida tinha sido aspirada como sangue e saliva e muco de dentro de mim, numa operação cirúrgica, talvez eu conseguisse enganar até o Mario” (FERRANTE, 2016, p. 34).

Podemos ver que ambas as personagens cogitam ser esse o primeiro fator pelo qual seus respectivos maridos estavam substituindo-as, indo ao encontro do pensamento de Beauvoir (2016), quando a autora expressa que a sociedade ensina as mulheres a servirem para realizarem todas as necessidades dos homens e para buscarem uma justificativa externa – ao serem bonitas de acordo com os padrões de beleza, por exemplo – que afirme seu valor. A saída que Joan Scott (1995) apresenta, nesse sentido, é o desenvolvimento de um pensamento feminista. Ela afirma que “a história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino; nos seus contextos específicos é uma tentativa de reverter ou deslocar seus funcionamentos” (SCOTT, 1995, p. 19).

Seria, então, fundamentalmente necessário “rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária”, sendo urgente uma “historicização e uma desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual” (SCOTT, 1995, p. 18):

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas (SCOTT, 1986, p. 28).

Relacionando esses elementos às personagens nas obras, podemos perceber que Olga e Monique são personagens que experimentam, através dos papéis atribuídos a seu gênero, as consequências dessas organizações sociais. O ideal romântico, nesse sentido, subjetivaria o interesse do gênero feminino no casamento heterossexual em termos de intimidade, exclusividade e durabilidade. Essa materialidade também se constrói discursiva e culturalmente sobre os corpos femininos, sendo transmitida para a representação das mulheres nos textos, passando para a esfera simbólica do saber.

Na nossa pesquisa, consideramos que as personagens enfrentam as consequências de uma sociedade preconceituosa que condena tudo aquilo que desvia dos papéis sociais impostos pela ordem patriarcal em que vivemos, mesmo que essa nem seja uma escolha da

mulher. Como exemplo disso, temos as próprias traições dos maridos: ainda que sejam eles que traem suas esposas e elas não possuam nenhum controle sobre a escolha desse outro, são elas que enfrentam as maiores consequências por serem mulheres.

Toril Moi (2002), retomando Irigaray, concorda em dar às mulheres “uma valente representação de seu próprio sexo” (MOI, 2002, p. 142). Para ela, o sexo da mulher não é apenas um, pois seus órgãos sexuais são compostos de diferentes elementos e sua *jouissance* (seu prazer, seu gozo) é múltiplo, diverso, infinito. Essa colocação nos ajuda a compreender a dura realidade pós-constatação da infidelidade nos casamentos das personagens Olga e Monique nos dois romances, visto que suas dores não virão, diretamente, da falta de prazer sexual em seus relacionamentos, e sim da *jouissance*, que incluirá aspectos emocionais e psicológicos dessas mulheres.

Concordamos também quando Moi (2002) retoma as contribuições de Elaine Showalter, em 1971, afirmando que as mulheres escritoras não deveriam ser estudadas como um grupo separado – algo como “literatura feminina” ou “literatura de mulheres” –, mas sim ter uma história especial suscetível a análises que incluam considerações mais complexas, como, por exemplo, sua relação com o mercado editorial, os efeitos sociais e políticos nas vidas das mulheres e as implicações dos estereótipos da mulher escritora e restrições à sua autonomia artística. Nesse sentido, pensamos que o estudo literário de duas obras como essas não beneficia somente a compreensão da dor do gênero feminino, mas também dos mecanismos e das normas sociais que continuam a reger a dominação do masculino sobre o feminino, e de como escritoras, como Ferrante e Beauvoir, abordam e criticam essas questões.

No nível das narrativas, para além de julgamentos binários, positivos ou negativos, vale considerar que, ao sucumbirem à ordem patriarcal e, algum tempo depois, libertarem-se dela, as personagens Olga e Monique denunciam os mecanismos de opressão através de suas histórias. É dentro desse sistema, no qual estão inseridas como mulheres, que aparecem os transtornos para elas e suas consequências, sendo a rebeldia um tipo de resistência – e de delação – nesse contexto.

Para validar certas especificidades emocionais na representação das personagens Olga e Monique, abordaremos, adiante, a metáfora da “perda de chão” para ambas as personagens: tanto para Olga, quanto para Monique, tal perda é definida como um “vazio”. Aproximamos, para esse fim, dois artigos: o primeiro trata do realismo performativo e do pós-humanismo, em *Dias de abandono*; já o segundo trata da fragmentação e do descentramento do sujeito, em “A mulher desiludida”.

Enrica Maria Ferrara, em “Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*”, investiga as interconexões entre o conceito de realismo performativo e a intenção de Ferrante em reprogramar o sujeito cognitivo numa direção pós-humana. Ferrara explora as maneiras como o crescimento da protagonista parece ser prejudicado pela lógica cognitiva tradicional e aposta no processo de substituição desse processo cognitivo racional pela lógica performativa, dizendo que é isso que faz com que a personagem se desenvolva.

Conforme Ferrara, o incessante monólogo de Olga é um enorme esforço emocional. Essa escolha de recurso narrativo leva a personagem da dor à cura: ela sai de um lugar significativamente doloroso – o abandono – em direção à sobrevivência. Essa é, para Ferrara, a ideia central do romance: uma história de sobrevivência ao abandono.

A autora também acredita que *Dias de Abandono* é um excelente estudo sobre as mulheres e sua psicologia, uma vez que adentra os mundos internos das mulheres à beira de um colapso. A personagem Olga é assombrada pelas memórias de sua infância, as quais permanecem com ela apesar de todo o esforço desesperado de tentar esquecê-las. O maior exemplo disso, como já dissemos, é a imagem de outras mulheres quebradas de sua vizinhança, como a *poverella*.

Concordamos com Ferrara quando assume que a realidade que Ferrante representa em seu romance é primordialmente preocupada com a forma como as identidades do sujeito são linguisticamente performadas. Assim, a construção do sujeito narrativo revela sua rápida – porém, gradual – desintegração causada pelo evento traumático do abandono. Essa é a matriz da qual emana o “vazio de sentido” (FERRANTE, 2002, p. 9) preenchido pela voz narrativa no decorrer de sua longa confissão-monólogo: “Queria sair do chão, queria que me visse suspensa em equilíbrio, elevada, como acontece com as coisas integralmente boas (FERRANTE, 2002, p. 93)”.

O abandono causa em Olga uma série de emoções: o choque inicial causa a perda do “chão” e, por consequência, a racionalização da incredulidade faz com que ela enxergue finalmente os fatos, se dando conta da raiva e do nojo que tomam conta de si. Isso só se dá, portanto, quando a personagem se dá conta de que o que está passando é real. O vazio de sentido de Olga causado pela partida do marido tentará ser preenchido, portanto, pelas páginas que ela mesma escreve.

Não importava — eu escrevia a ele mentindo — que ele voltasse a viver comigo e com os nossos filhos. Minha urgência era outra, era urgência de entender. Por que ele tinha jogado fora, tão desenvolto, quinze anos de sentimentos, emoções, amor? [...] Que decisão injusta, unilateral. Soprar ao

vento o passado como um inseto feio, pousado na palma da mão. [...] Era necessário para mim, era urgente para mim saber, era assim que eu concluía. Somente sabendo eu poderia retomar a vida e sobreviver mesmo sem ele. Desse jeito, na confusão da vida ao deus-dará, eu estava definhando, murchando, estava seca como uma concha vazia numa praia no verão (FERRANTE, 2002, p. 28, grifos nossos).

Olga parte, então, do lugar da escrita como cura, uma vez que sente que ela não possui nenhuma outra forma de se manter sã, a não ser escrevendo. É através dessas palavras que ela primeiro tenta analisar seu relacionamento, como ele se deu pelos anos e começa a entender que está mentindo para si mesma. Os dias que ela escreve – nesse caso, tratamos mais precisamente do dia 6 (ou capítulo 6) – elaboram e descrevem os sinais de deterioração tanto de Olga quanto de sua escrita. Após uma longa noite escrevendo e chorando, Olga chega à conclusão de que, no fim das contas, aquelas palavras não chegariam a ninguém, a não ser a ela mesma:

Quando os dedos inchados incidiam sobre a caneta até doer e os olhos se cegavam de tanto chorar, eu ia, então, até a janela. Sentia uma onda de vento que batia contra as árvores do parque ou a escuridão muda da noite, iluminada somente pelos postes com suas gemas luminosas obscurecidas pelas folhas. Naquelas longas horas fui a sentinela da dor, velei junto à multidão de palavras mortas (FERRANTE, 2002, p. 28-29).

Passando, agora, ao vazio da personagem de Beauvoir, nos deparamos com uma cena muito parecida com a de Olga, mas que acontece com Monique, em “A mulher desiludida”. Nela, a personagem também assume estar mentindo para si mesma, há menção à retomada da escrita e do simbolismo da janela que, em ambos os textos, representa a esperança da volta:

Eu me enganava. Como eu me enganei! [...] Retomei a caneta, não para voltar atrás, mas porque o vazio era tão imenso em mim, em torno de mim, que era necessário este gesto de minha mão para me assegurar que ainda estava viva. Às vezes eu me ponho nessa janela de onde o vi partir, um sábado de manhã, faz uma eternidade. [...] O carro está lá, estacionado junto à calçada. Deixou-o. Ele significava sua presença e sua vista me aquecia. Agora, indica sua ausência (BEAUVOIR, 2015, p. 151, grifos nossos).

Vale ressaltar, no entanto, que essas passagens estão em posições diferentes nos textos: enquanto Olga reflete sobre essas questões logo no início da narrativa (na página 29, em *Dias de abandono*), Monique só consegue enxergar tal realidade muito adiante na narrativa, quase em sua conclusão (por volta da página 115, em “A mulher desiludida”). Para

Monique, por exemplo, chegar a essa conclusão é o mesmo que validar, como veremos adiante, seu despedaçamento.

Ana Paula Dias Ianuskiewtz, em seu artigo “Fragmentação do sujeito em *La femme rompue* de Simone de Beauvoir”, trata a maneira pela qual a subjetividade feminina é construída e fragmentada nas sociedades patriarcais pelo discurso do Outro, tomando como base “A mulher desiludida” e retratando o descentramento do sujeito pelo viés do feminismo e da psicanálise. Ela cita Laubier (IANUSKIEWTZ, 2012, p. 114), que nos apresenta o modo como Beauvoir descreveu esse texto em específico: “‘A mulher desiludida’ é a vítima atordoada pela vida que ela escolheu para si mesma: uma dependência conjugal que a deixa despojada de tudo e de seu ser, mesmo quando o amor lhe é negado” (LAUBIER apud IANUSKIEWTZ)³⁵.

Ianuskiewtz (2012) acredita que o drama de Monique ecoa o feminismo existencialista de Simone de Beauvoir, reiterando que, mais do que pensar na formação do sujeito como um construto social e histórico, Beauvoir desmistificou os discursos referentes à ideia de natureza feminina, apresentando-nos alternativas para as mulheres buscarem sua identidade apesar do Outro.

Nesse sentido, cabe ressaltar o momento em que ambas as personagens colocam-se de frente para um espelho. Elas pensam que o reflexo de seus corpos – os quais elas maltratam com palavras – coincidem com as imagens que seus respectivos maridos – o Outro – teriam delas. Perceber tais representações da realidade, considerando os ideais de beleza e de juventude postos socialmente, resulta em uma dificuldade de reconhecer suas próprias identidades.

Para Olga, tal momento se consolida da seguinte maneira:

Além disso — coisa que nunca tinha feito — trancava-me várias vezes no banheiro e dedicava ao meu corpo longos exames, obsessivos, detalhados. Apalpava meus seios, escorregava com os dedos nas dobras da carne que se enroscavam sobre minha barriga, examinava no espelho meu sexo para entender se estava envelhecido, verificava se me crescia uma papada, se o lábio superior mostrava rugas. Temia que o esforço que tinha feito para não me perder tivesse me envelhecido. Parecia que meus cabelos estavam mais ralos, os brancos aumentaram, precisava tingi-los, estavam oleosos e eu os lavava sempre, secando-os com mil cuidados (FERRANTE, 2002, p. 149).

Para Monique, a situação se desdobra da forma a seguir:

³⁵ “‘La Femme Rompue’ est la victime stupéfaite de la vie qu’elle s’est choisie: une dépendance conjugale qui la laisse dépouillée de tout et de son être même quand l’amour lui est refusé.” (LAUBIER, 1990, p.55, texto original).

Quero tentar reencontrar-me. Plantei-me diante do espelho: Como estou feia! Como meu corpo é desgracioso! Desde quando? Em minhas fotos de há dois anos, eu me acho agradável. Nas do ano passado não estou tão ruim, mas são fotografias de amator. Será a desgraça destes cinco meses que me mudou? Ou comecei a degradingolar faz muito tempo? (BEAUVOIR, 2015, p. 162).

É oportuno lembrar, por fim, da definição de *frantumaglia*, já discutida nessa dissertação. Se ela pode definir os “escombros” – tradução em português do Brasil – do diário de uma escritora, por que não poderia, também, definir a voz das personagens que se levanta da e na ausência? Se não há forma definitiva para representar tal desintegração, quebra ou esvaziamento das personagens, a *frantumaglia* rompida se tornaria, até mesmo, um pleonasma. A apropriação da voz na ausência e a perda da voz na presença resultam nessa perspectiva ambivalente que busca entender onde essa voz, agora supostamente livre, ecoará.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que, recortando os casos de Ferrante e Beauvoir, ainda que de maneiras distintas, há uma consonância de procedimentos escolhidos pelas autoras de cada livro ao escreverem a vida de suas personagens, como, por exemplo, o fato de elas optarem por personagens que escrevem, que já passaram dos 30 anos, que experimentaram a maternidade, que deixaram seus estudos e suas carreiras de lado para se dedicarem apenas à família e que, até a constatação da infidelidade de seus maridos, parecem não se darem conta do que realmente queriam ou achavam que queriam.

A respeito da escrita e da mulher escritora, na introdução do livro *Writing a woman's life*, Carolyn Heilbrun (1988) explica e exemplifica o que ela acredita serem as quatro formas encontradas pelas mulheres para escreverem suas vidas. Por tais pressupostos, as personagens Olga, de *Dias de abandono*, e Monique, de “A mulher desiludida”, são representadas como mulheres que escrevem sua própria vida paulatinamente, à medida que a vivem, dando importância a esse registro após a confirmação de traição de seus respectivos maridos. Para essas personagens, há a possibilidade de considerar que, antes de se depararem com a traição em seus casamentos, não havia uma necessidade óbvia de que escrevessem sobre si mesmas.

Antes de descobrirem que estavam sendo traídas, ambas as personagens viviam suas vidas seguindo essa ideia. No entanto, a constatação da infidelidade de seus respectivos maridos é o momento em que elas têm a revelação ou o gatilho, como já foi mencionado anteriormente, que dará início a um processo de autoconhecimento e de redefinição identitária. A partir daí, podemos dizer que elas começam a reconhecer a necessidade de pensarem ou escreverem suas vidas. Nesse momento de crise, as personagens começam a questionar suas escolhas e convicções e, assim, dão início à tarefa de escreverem sobre si e, ao mesmo tempo, se dão conta de que já estavam a escrever-se.

Olga, em *Dias de abandono*, e Monique, em “A mulher desiludida”, colocam-se, nos textos, como uma construção discursiva de uma representação da mulher traída que está encravada na cultura. Olga deseja superar essa construção, mas acaba por sucumbir a ela, só conseguindo se recompor no final. Monique, em contrapartida, aceita sua condição desde o início, mas acaba, também, por sofrer com esse enquadramento. Há, então, uma necessidade de ir além desse limite imposto pelo discurso. Em suas representações, as preocupações das personagens se revelam através de temores em relação a quem elas são a partir da traição dos maridos. É a análise a respeito dessa imposição discursiva sobre quem elas foram, são e virão a ser, enquanto mulheres, que trilhamos nessa dissertação.

Em nossa proposta, apontamos possíveis desdobramentos para a manutenção do tema da traição masculina na literatura de autoria feminina. Após a análise e comparação das duas obras, defendemos a ideia de que é possível uma autoria feminina que mostre um mesmo tema a partir de diversos ângulos. Foi possível ver que os papéis sociais de homens e mulheres no casamento permanecem muito parecidos, hoje em dia, com os de antigamente. O modo como os homens se comportam ainda influencia a vida das mulheres fortemente.

É importante notar que a grande crítica que Ferrante e Beauvoir desenvolveram a partir de seus estilos literários elucidam aspectos fundamentais para discutir a teoria do gênero nos dias de hoje, pois ambas as autoras criticam esse lugar que as mulheres ocupam como objetos silenciosos; e mesmo que as personagens sejam as narradoras de suas próprias histórias, não detêm esse poder de controle em suas vidas, já que os maridos e a sociedade continuam exercendo seu próprio poder sobre elas.

Ao ler as narrativas, podemos nos perguntar como deve ser um papel igual para mulheres e homens em um casamento na sociedade contemporânea. Sem serem obras panfletárias, *Dias de abandono* e “A mulher desiludida” denunciam uma situação que deveria mudar. Precisamos, como Showalter sugere para a literatura, colocar nosso argumento a partir de nossas próprias premissas, sem que dependamos do olhar e do enquadre masculino para tal: “Enquanto buscarmos modelos androcêntricos para nossos princípios mais básicos – mesmo se os revisarmos adicionando o quadro de referência feminista –, não estaremos aprendendo nada de novo” (SHOWALTER, 1994, p. 28).

Mas a manutenção do tema se dá porque, ainda hoje, temos situações de traição. Percebemos que o adultério masculino está presente tanto em uma narrativa de 1967 quanto em uma de 2002, o que nos faz pensar até quando teremos que permanecer questionando essas condutas tanto na vida quanto nas obras literárias. No entanto, acreditamos que o compromisso da autoria feminina é, entre tantos, tematizar e denunciar esse tipo de situação, a fim de que as mulheres compreendam melhor sobre si mesmas e sobre as experiências que podem vir a ter em suas vidas, pois

Devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um ‘cárcere da língua’. A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (SHOWALTER, 1994, p. 39).

Cabe, portanto, “exorcizar estes fantasmas” para dar voz às escritoras e, principalmente, ouvir o que elas têm a nos dizer.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. "The Dangers of a Single Story". *TED Talk*. Londres. Julho, 2009. YouTube. Web. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em março de 2019.

AGUILAR, Andrea. "A verdade sobre o caso Elena Ferrante". *Jornal El País*: 2016. Artigo jornalístico disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html. Acesso em jul. 2018.

ALMEIDA, Sandra. Corpo & Escrita – Imaginários literários. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 92-111, 2012.

ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli. Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX. São Paulo. Vol. 16 n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v16n3/4810.pdf>. Acesso em janeiro de 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *A mulher desiludida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRACKETT, Marc [et al]. *Emotional intelligence and relationship quality among couples*. First published: 28 April 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1350-4126.2005.00111.x>. Acesso em fev. 2019.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRUSCHINI, M. C. A. Teoria Crítica da Família. In: Maria Amélia Azevedo (Org.). *Infância e violência doméstica: fronteiras do conhecimento*. São Paulo: Cortez Ed., 1993.

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

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (Coord.). *Feminismo como crítica da modernidade: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Trad. Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

_____. *Problemas de gênero – feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- DWORKIN, Andrea. *Pornography: men possessing women*. New York: A Plume Book, 1989.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. [Tradução Ruth M. Klaus]. 3 ed. São Paulo: Centauro, 2006.
- FEROS RUYS, Juanita “Marriage in Héloïse (1090–1164)”. In: *Waithe, Mary Ellen & Hagenruber, Ruth* (eds.): *Encyclopedia of Concise Concepts by Women Philosophers*. DOI: 10.17619/UNIPB/1-552. Acesso em: junho de 2019.
- FERRANTE, Elena. *Dias de abandono*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. *Frantumaglia – Os caminhos de uma escritora*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FERRARA, Enrica Maria. Performative Realism and Post-Humanism in *The Days of Abandonment*. In: BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. (ORG). *The Works Of Elena Ferrante*, p. 129-158. New York: Palgrave Macmillan, 2016. ISBN 978-1-137-57580-7 (eBook).
- FIGUEIREDO, Eurídice. História literária e crítica feminista: figurações das mulheres. In: *Memórias da Borborema 3: Feminismo, estudos de gênero e homoerotismo*. Antônio de Pádua Dias da Silva (Org.). Campina Grande: Abralic, 2014, pp. 27-46. 157p. ISBN 978-85-98402-12-3.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- FUNCK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista – uma trajetória*. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.
- GARDNER, Catherine. “Marriage in Anna Doyle Wheeler (1785–1848)”. In: *Waithe, Mary Ellen & Hagenruber, Ruth* (eds.): *Encyclopedia of Concise Concepts by Women Philosophers*. DOI: 10.17619/UNIPB/1-543. Acesso em: junho de 2019.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. São Paulo: Editora Arcádia, 1979.
- HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a woman's life*. New York: Norton, 1988.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- IANUSKIEWTZ, Ana Paula Dias. Fragmentação do sujeito em *La femme rompue* de Simone de Beauvoir. E-ISSN: 2526-2955. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/5769>. Acesso em julho 2019.

JACOBS, Jo Ellen. "Marriage in Harriet Taylor Mill (1807–1858)". In: *Waithe, Mary Ellen & Hagengruber, Ruth* (eds.): *Encyclopedia of Concise Concepts by Women Philosophers*. DOI: 10.17619/UNIPB/1-468. Acesso em: junho de 2019.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlate*. Martin Claret: São Paulo, 2006.

KÜBLER-ROSS, E.; KESSLER, D. *On Grief and Grieving: Finding The Meaning of Grief Through The Five Stages of Loss*. New York: Scribner, 2005.

LUSCOMBE, David. *The Letter Collection of Peter Abelard and Heloise*. Oxford: Clarendon Press, 2013.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London, New York: Routledge, 2002.

NICLOTI, Daiana. SCHEIBLER, Daiane. CAMINI, Marisete. *Repercussão da Traição na Vida da Mulher*. Fevereiro/2017. Disponível em: <https://psicologado.com.br/atuacao/psicologia-social/repercussao-da-traicao-na-vida-da-mulher>. Acesso em jan. de 2019.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NOGUEIRA, Renzo Magno. *A evolução da sociedade patriarcal e sua influência sobre a identidade feminina e a violência de gênero*, 2016. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/48718/a-evolucao-da-sociedade-patriarcal-e-sua-influencia-sobre-a-identidade-feminina-e-a-violencia-de-genero>. Acesso em fevereiro de 2017.

NYE, Andrea. Uma linguagem da mulher: discriminação léxica. In: _____. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Ventos, 1995, p. 204-266.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. "As mulheres em movimento: feminizar o mundo". In: *Elogio da diferença: o feminino emergente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 69-93.

PEREL, Esther. *The State of Affairs: Rethinking Infidelity*. New York, NY: Harper Collins, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*, ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRON, Patricio. Todos somos Elena Ferrante. *El País*, Espanha, 21 nov. 2015. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2015/11/18/actualidad/1447868906_156704.html?rel=mas . Acesso em 10 nov. 2018.

QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: FTD, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. Cidade: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHUTTE, Nicola [et al]. *Emotional Intelligence and Interpersonal Relations*. Publicado online em 02 de abril de 2000. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00224540109600569>. Acesso em fev. 2019.

SCOTT, J. W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: *The American Historical Review*, vol. 91, nº 5. 1986, sem página. 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1864376>. Acesso em set. 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. EDisciplinas USP: 1986. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf. Acesso em abril de 2019.

SHAKESPEARE, William ([1984] 1985). *Othello*. Norman Sanders (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare).

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org. e introdução). *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TERCIOTTI, Sandra Helena. Resenha: *A Mulher Desiludida, de Simone de Beauvoir*. Linceu On-Line. V. 1, n. 1, 2010. Disponível em: https://liceu.fecap.br/LICEU_ON-LINE/issue/view/47. Acesso em fevereiro de 2019.

TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WALZER, Susan. *Thinking about the Baby: Gender and Transitions Into Parenthood*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.