

AMORES INCERTOS: ELENA FERRANTE E A CRÍTICA DA PERFORMATIVIDADE “FEMININA”

Verônica Daminelli Fernandes
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
Portugal
veronica.daminelli@gmail.com

Resumo

O principal objetivo deste artigo é analisar as protagonistas femininas do livro “Crônicas do Mal de Amor”, da italiana Elena Ferrante, como exemplos que ilustram o rompimento do imaginário comum sobre as mulheres, questionado com a sua “identidade natural”. Elena escreve as suas personagens em conflito constante com os processos discursivos dominantes que se concretizam pela repetição de atos performativos socioculturais. Além de mostrar a relevância de uma literatura que problematiza a subjetividade das mulheres numa atualidade em que o “ser-mulher” continua engessado dentro de um senso comum, ou daquilo que Judith Butler chamou de “performatividade de gênero”, tal trabalho visa a ilustrar de que modo a escrita de Ferrante dramatiza o “real” e tenta subverter e conflitar a inteligibilidade do gênero “feminino” sobretudo pelos conflitos ligados à maternidade e à noção do binarismo heteronormativo patriarcal complementar que sustenta a superioridade masculina na esfera pública.

Abstract

The main purpose of this article is to analyze the female protagonists of the book “Crônicas do Mal de Amor”, by Italian writer Elena Ferrante, as examples that illustrate the disruption of the common imagery of women that question their "natural identity." Ferrante writes her characters in constant conflict with the dominant discursive processes that are established by the repetition of socio-cultural performative acts. In addition, this paper wants to show the relevance of a literature that argues against the subjectivity of women in which being a woman still carries, in the collective imaginary what Judith Butler has referred

to as "gender performativity". This work aims to illustrate how Ferrante's writing dramatizes the "reality" and tries to subvert and put in conflict the female intelligibility, especially by conflicts related to motherhood and the need to love a man by the notion of complementary patriarchal binary that supports male superiority in the public sphere.

Palavras-chave: Elena Ferrante - identidade feminina - performatividade de gênero - Itália

Keywords: Elena Ferrante - female identity - gender performativity - Italy

A mais “*conhecida das autoras desconhecidas italianas*”¹ até 2014, Elena Ferrante se tornou, no ano passado, uma das vozes mais notórias dentro da literatura europeia. Apresentada ao público não acadêmico num artigo do crítico americano James Wood intitulado “*Mulheres no limite: a ficção de Elena Ferrante*” para a revista *New Yorker* em 2013 (v.b.), Elena trouxe consigo a celebração de uma nova escrita sobre as mulheres fora daquilo que podemos chamar de “senso comum”. Se vários outros artigos que vieram a surgir nos meios de comunicação preferiram se focar na tentativa de descobrir quem seria a Elena Ferrante de “verdade”, ou seja, o autor ou a autora por trás do nome até então desconhecido no cenário literário, Elena respondeu – via e-mail e mantendo a sua reclusão original – que os seus livros e as suas personagens falam por si, sem necessidade de intervenções dela².

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 o seu anonimato permite livrá-la de qualquer tipo de autocensura. Para interrogar um status quo

¹ A expressão é de James Wood (v.b.).

² Embora o objetivo deste artigo não seja analisar a autora, não deixa de ser intrigante que o próprio nome Elena Ferrante possa ser considerado mais uma personagem, talvez uma invenção que – mesmo sem querer – obriga a cultura ocidental a lidar com uma autoria sem gênero, desconhecida, realizando aquilo que as protagonistas de suas histórias acabam por fazer: um ato performático que sugere uma nova invenção fora dos papéis definidos para o “inteligível feminino”.

que concebe a inteligibilidade dos sujeitos, e que liga espaços público e privado, Elena subverte e confronta aquilo que seriam as essências, os mitos e símbolos centrais do “eu-feminino” e do “ser-mulher” – nomeadamente o amor heterossexual e a maternidade – problematizando-os, inadequalizando-os e questionando-os fora do ideal normativo. Ao deslocar os papéis de gênero “feminino”, Elena traz na sua ficção o debate acerca do “ato performativo” em que o gênero não seria consciente ou biológico, mas um efeito de produção discursiva que se repete tantas vezes de forma inconsciente que acaba por adquirir a aparência de natural ou essência.

É Judith Butler (1993) quem vai identificar e questionar esta produção discursiva, reafirmando a força da linguagem e dos atos da fala na composição e corporização dos seres humanos. A força repetitiva do discurso seria tão esmagadora que faria com que normas sociais e culturais adquirissem a aparência de natureza. Como vai dizer a filósofa americana, se há uma crença de uma essência masculina ou feminina, ela existe porque é repetida e concretizada por atos, gestos e palavras que criam e fundam a realidade que nomeiam e produzem aquilo que o discurso define como real e irredutibilidade material. Para Ana Paula Ferreira (2012), ainda que Butler não o refira, a noção de “*gender performativity*” é inseparável da noção de “senso comum”, já que esta também opera uma ação de efeito naturalizante que não aparenta ser resultado de um processo discursivo, uma espécie de herança antiquíssima, que passa de gerações para gerações, moldando e canalizando emoções e pensamentos. Entretanto, se tanto homens e mulheres têm a sua subjetividade definidas por tal herança discursiva, a posse de seus corpos e realidades sociais e subjetivas não ocorrem de formas semelhantes. Como Anne McClintock vai explicar, as representações sociais femininas não apenas continuam insistindo em neutralizar e organizar, digamos assim, a subjetividade das mulheres (Butler, 1993; Butler, 1998), mas criaram um ideal normativo pelo qual o corpo feminino é treinado, cultivado e investido para se tornar depósito das esperanças masculinas e da ordem heterossexual (McClintock, 1995).

Nesse sentido, ao romper com a abordagem sistêmica sobre o “feminino” e sobrepor mulheres em conflitos com os discursos hegemônicos, Ferrante desconstrói a coesão tradicional e evidencia a artificialidade das convenções da intimidade “feminina” que é inseparável do espaço público, ou seja, da sua Nápoles dita natal. Deslocadas das normas tradicionais, suas personagens demonstram de maneira significativa um mal-estar, um

estranhamento e uma angústia constante que coloca em xeque a lógica do “ser-mulher”. Em batalhas interiores, tentando improvisar novas construções, as três personagens principais aqui analisadas serão encaradas como *selfies* originais que antagonizam-se com a esfera social e o senso comum. Ao romperem com a autonomia mecânica dos “atos performativos femininos”, o “ser-mulher” das personagens de Elena vai ser sempre problematizado porque questiona esse “feminino inteligível” habitual, dissolvendo o “eu-mulher” fora do hábito da tradição e do espaço social às mulheres destinado – em que o “feminino” deve servir “naturalmente” com a sua fertilidade (e aos homens com a disponibilidade do seu corpo), mas também deve atuar como transmissor de valores culturais³ no espaço social.

Talvez por todos esses motivos, “*Crônicas do Mal de Amor*” tenha recebido tal título na tradução para o português de Portugal – Elena Ferrante continua inédita no Brasil e nos outros países de língua portuguesa. Já ali parecem querer nos avisar que a noção de amor será subvertida e molestada, pervertendo, com os recursos narrativos e com a quebra das subjetividades “normais” das protagonistas, o “senso comum” que liga o discurso amoroso ao sexo feminino. Suas personagens subvertem, não sem angústia ou deslocamento (físico e emocional), a lógica do amor maternal ou conjugal óbvios, quebrando o modelo único que sustenta a “identidade feminina” dentro da civilização/economia ocidental. É bom lembrar ainda que este foi o primeiro livro da italiana traduzido para a língua portuguesa, mas é também a junção de três romances. A publicação da editora lisboeta Relógio D’Água reúne, na verdade, três obras: “*Um estranho amor*” (“*L’amore molesto*”, 1992); “*Dias de abandono*” (“*I giorni dell’abbandono*”, 2002) e “*A filha obscura*” (“*La figlia oscura*”, 2006). Dessa maneira, seja lá quem tenha escolhido o título da trilogia, cabe a pergunta: quando falamos de amor, falamos ainda de histórias de mulheres? É o espaço doméstico o espaço que elas ainda devem investir, funcionando economicamente como fábrica de crianças em que as ligações e os afetos devem ser todos produtivos, ou seja, férteis? São as mulheres ainda aquelas que devem sofrer por amor, o tal “mal” do título, engajando o seu ser em práticas que as definem

³ Tal idealização da maternidade por um patriarcado viril exclui tudo aquilo que não orienta para sexualidades reprodutivas do discurso da nação. Enquanto parece haver, na atualidade, uma visibilidade midiática da sexualidade homossexual masculina cada vez maior, o caso das mulheres parece continuar muito mais apagado dos imaginários sociais de representação. Tal fato parece ocorrer não apenas pela própria falta histórica de espaço público que as mulheres sempre tiveram, mas principalmente porque é uma sexualidade que não reproduz biologicamente disponibilizando o seu corpo.

sempre em função da existência do “homem” – aceitando uma subjetividade problematizada ou transparente?

Fazendo pensar sobre essas e outras questões, Elena vai desconstruir todas as suas mulheres, destruindo o discurso do amor óbvio – feminino e materno –, desnaturalizando crenças e expondo as pequenas ficções que produzem ou “fazem gênero(s)”. Questionando a “feminilidade” que no Ocidente vai localizar as mulheres pelo vazio de sentido e, sendo assim, dependentes do amor de um homem e da necessidade de ser mãe para compensar a ausência do falo/significante na linguagem, Ferrante vai trazer personagens que, de formas particulares, vão confrontar e questionar as ditas verdades biológicas acerca de si próprias, do corpo feminino como aparato social e das suas ligações com os outros. Tudo com dor, solidão, fúria e inquietação. Não por acaso, suas personagens vão evidenciar a artificialidade das relações produtivas – de filhos e de sentidos sociais – que, como diz o título da coletânea, pune, culpabiliza e mesmo adoenta física e psiquicamente aquelas que não aceitam o que é definido pelo discurso dominante.

Délia

É já no primeiro livro que Elena dá início à quebra da representação social que define o “ser-mulher” pela sua capacidade de ser mãe. É na relação crítica e conflituosa entre Délia e Amália – filha e mãe respectivamente – que a problemática da maternidade⁴ e a reprodução dos valores heteronormativos na esfera pública e doméstica é colocada. O próprio nome do livro – “*Um estranho Amor*” – não apenas desnaturaliza o sentimento materno⁵, transformando-o numa condição não familiar, mas evidencia todos os problemas que tal

⁴ Como explica Colette Soler, a mãe, para a psicanálise, não deixa de ser a mediadora de um discurso que deve introduzir na criança os valores e hábitos socioculturais patriarcais (Soler, 2006: 97). Seu domínio na esfera privada se daria pelo que Soler chama de língua “privada” entre a mãe e o bebê, um corpo-a-corpo que transmite ao filho as marcas do social. A mãe é a potência simbólica que detém o poder dos oferecimentos da fala, da linguagem e dos imperativos simbólicos (Soler, 2006: 99). Nesse sentido, entende-se a mitologia essencialista feminina que vai localizar as mulheres no domínio da natureza, da domesticidade, da subordinação e da família que não é visto como politicamente relevante, ainda que a coesão da moral burguesa seja definido pelo trabalho das mulheres na base da ordem social (Yuval-Davis, 2008: 12-13).

⁵ Sobre a invenção do instinto materno, ver “*Um amor conquistador: o mito do amor materno*” da filósofa francesa Elisabeth Badinter referenciado na bibliografia.

ideologia impõe. Ao contrário do senso comum, o que Elena vai mostrar é que a relação entre mães e filhas nunca pode ser entendida como “natural”. Como diz o título, as mulheres de Ferrante vão apresentar o estranhamento de dois corpos que, embora possuam linhagem biológica, não carregam consigo de forma inerente e intrínseca um sentimento de amor supremo e dito universal. Como o próprio nome do livro em italiano sugere (“*Amore molesto*”), Elena fala de um amor perturbador. Se lembrarmos da palavra em português, trata-se ainda de um verbo (molestar) ou adjetivo (molestado/a) que são sinônimos de provocar mágoa, e usualmente associado ao ato sexual sem consentimento, fazendo referência a mulheres que foram forçadas a realizar alguma atividade sexual sem desejo ou vontade. De fato, a mãe de Délia, Amália, é a personagem que está ali para provar justamente isso: ela é a subjetividade erótica que desde sempre vem sendo roubada ou bulida sem a sua consciência ou permissão, sendo violada e molestada no seu espaço íntimo pelo discurso dominante onipresente do espaço público.

É pelo relato de Délia, a filha-protagonista do primeiro livro, e o seu retorno à sua Nápoles natal que entramos em contato com essa geografia que sexualiza e cristaliza o papel das mulheres nos espaços sociais. Na verdade, nos três romances curtos, o ponto de partida de Elena é quase sempre o Sul italiano, terra que, como disse Isabel Lucas anteriormente, é lugar originário a ditar identidade, o conflito e até a fuga – física e emocional – como algo inevitável da vida daquelas mulheres. Como muitas feministas já disseram, gênero e geografia são inseparáveis⁶ e representam relações com o poder político que define o espaço de atuação de homens e mulheres. Assim, se o gênero “feminino” é aquele que tem que constantemente renegociar a sua hierarquia na escala social, nos livros de Elena é a cidade de Nápoles que, fora do imaginário nacionalista que escreve a Itália como país europeu culturalmente forte e economicamente rico, é problemática e precisa de renegociar a sua condição como espaço, aquele que Anne McClintock chamou de “*pornotropics*”⁷. Se geografias são marcadas por zonas sexuais, ou seja, se existem espaços

⁶ Para uma discussão mais detalhada sobre essa temática, ver, por exemplo, os livros de McClintock ou Yuval-Davis citados na bibliografia.

⁷ Termo criado para designar o espaço geográfico periférico em que o desejo sexual masculino pode desenvolver suas fantasias e seus imaginários eróticos. Nesses espaços, as mulheres sempre aparecem figurando excessos ou aberrações sexuais de paixão e de amor, quase sempre à disposição dos homens. Aqui, “o feminino” não apenas será comparado à terra estrangeira, bárbara e inferior para o homem-colonizador ou país central, mas será também o corpo em que os mitos nacionais vão se fundar, colocando

geográficos para praticar a prostituição ou para engatar solteiros ou assumir a sexualidade gay (Nagel, 2003: 47-48), o mesmo se pode dizer sobre as fronteiras internas de um país. Nesse sentido, o que Délia vai deixar claro é que ser de Nápoles – cidade pobre e atrasada do ponto de vista europeu – e falar um dialeto local não é o mesmo que ser de outra parte da Itália e falar italiano. Nascer numa cidade, ser de um lugar, como ela o tempo todo evidencia, é indissociável da “essência” de um ser, localizando-o dentro de um discurso quase sempre opressor que deve se manter pela repetição e reprodução de atos. Dessa maneira, o Sul italiano é representado, assim como as suas mulheres, como geografia/símbolo menos desenvolvido e com necessidade de ser inseminado com a cultura da parte mais rica e “civilizada” do país. Daí, tanto a terra daquela região mais pobre como as mulheres que nela nascem estarem à disposição de um discurso patriarcal que coloca “o feminino” como o Outro geográfico que deve ser molestado, marcado por invenções narrativas que têm, no entanto, caráter de verdade científica superior ou histórica.

Se lembrarmos ainda que a infância de Délia se passa durante os anos 1960, temos que levar em conta um período histórico em que a Itália crescia fortemente após a sua derrota na Segunda Guerra Mundial e precisava de um imaginário de família estável para reconstruir o país – gerando descendentes, mas também imaginários nacionalistas fortalecidos. Nesse sentido, o Sul italiano parece se adequar perfeitamente como o ideal que reserva o espaço público para atuação da performance masculina, enquanto, para as mulheres, o espaço de atuação é sobretudo a casa, o lar, o ambiente doméstico. Se, no Sul conservador, o valor de uma mulher ainda parece ser mediado pelo valor que pode agregar enquanto propriedade do marido e produtora de descendentes, isso significa dizer que a pureza e fidelidade das mulheres devem ser obrigatoriamente asseguradas. Nesse sentido, quando Délia, a filha, regressa à cidade de infância para lidar com o suicídio da mãe, ela volta a viver uma realidade que culpabiliza o desejo “feminino”, e conseqüentemente a traição, não apenas no espaço público, mas também no privado. Se a infidelidade masculina sempre foi permissiva – como veremos no segundo livro – , sem causar maiores estragos, “fazendo parte da biologia dos homens”, Elena vai questionar uma Nápoles que pune

as mulheres como categorias da natureza a serem dominadas, conquistadas, preenchidas (McClintock, 1995: 22-24).

aquelas que desordenam a “sexualidade feminina” a serviço da família e nega a realidade binária e estática do patriarcado. Elena mostra isso ao falar de uma suposta traição de Amália que ninguém sabe se, de fato, ocorreu, já que a visão dos fatos se dá sempre pela história da filha, Délia. Entretanto, é ao silenciar a mãe, esta já muitas vezes antes silenciada por todos os homens da comunidade, que a filha acaba por não conseguir fugir do discurso pré-estabelecido.

No caso de Délia, ainda que ela apoie a decisão da mãe de abandonar o pai depois das diversas agressões violentas causadas pelo ciúme dele, ela é incapaz de perdoar Amália por desejar fora do casamento – ainda que o desejo da mãe e a ideia da sua possível traição nunca tenham sido confirmados. Mais do que isso, aquilo que a filha não parece querer aceitar é a possibilidade, mesmo que imaginária, de que a mãe esteja fora da economia da moral burguesa, ou seja, tenha um desejo, uma interioridade, uma vida que vai muito além da sua função de mãe, sendo capaz inclusivamente de amar uma outra pessoa, um outro homem que não o seu pai, mais do que a ela própria, filha-ser que saiu do seu ventre. Para Délia, assim como para a sociedade conservadora patriarcal que Elena desmascara, trata-se de punir Amálias simbólica e violentamente quando estas desejarem uma existência que vai além do amor materno, quando elas ousarem desejar uma vida que não se dirige aos filhos e que coloca em risco o imaginário familiar e comunitário da fábrica social. Essa ameaça que tanto revolta as personagens do livro é uma ameaça sobretudo ao “mito do amor materno sob todas as coisas”, justificando a punição de Amália por seus “excessos” irracionais e não civilizados. Ainda que fique claro na história o esforço da personagem em não investir na sua sexualidade, não chamar atenção, apagar-se, Délia traz à tona a beleza natural da mãe, seu apelo sexual e sensualidade violentas que não se controlam – características associadas a Nápoles e aos mitos sexuais italianos como Sofia Loren – que parecem desgraçar toda a família e gerar tantos traumas. Embora Amália estivesse sempre lá, ou seja, embora nunca tenha saído da sua cidade natal ou abandonado suas filhas, ela está presente, mas não da forma como “uma mulher-mãe” deveria ser/estar. Ela é um corpo físico, mas também social, que ameaça o discurso universal e natural do amor materno e a estabilidade nuclear, ao mesmo tempo que coloca em segundo plano a manutenção do espaço social.

Nesse sentido, mesmo que abandone a violência do pai das suas filhas, em nenhum momento a nova casa de Amália será para Délia sinônimo de confiança e proteção. Antes

disso, a residência da mãe será sempre vista como casa-prisão-hospital, onde a possível presença do amante e a “anormalidade” da sua mãe pode ser tão angustiante quanto os ataques de ciúmes que o pai costumava ter. Sobre o nome daquele que supomos ser o amante, Caserta, Elena parece brincar com a palavra, unindo o substantivo “casa” ao adjetivo “deserta” num só nome que, mais do que localização geográfica, pode ser ainda sinônimo de lugar que nada tem a oferecer. Sua mãe-casa-proteção e sua casa-cidade-Nápoles, como diz já o nome do lugar e do amante, é deserta, vazia, sem significações – tudo isso por “culpa” da mãe. Fora dos discursos tradicionais, a casa de Amália não pode servir de modelo ou exemplo à filha. Daí Délia praticamente não conseguir separar sua mãe da cidade, transformando o domínio público e privado numa mistura que domina as lembranças do seu passado e define a sua atuação no presente. Daí, Délia se mudar para Roma e abandonar o dialeto local. Fora de Nápoles, talvez ela também seja capaz de sair da metáfora cidadina que ainda dualiza e complementa o papel do homem-mulher para produção de filhos, punindo aquelas que ousam sair do registo da comunidade e desejar de forma diferente.

Claramente, como a própria Délia tem consciência, a Amália com quem dialoga e briga, é uma Amália que Délia cria para si mesma, uma Amália-memória-antiquíssima que ocupa a sua mente e que ela própria tenta redefinir. Entretanto, ainda que tente revivê-la ou aceitá-la, sua aproximação parece impossível, porque Amália é sempre julgada pelo olhar dos outros, já que não tem fala própria – ou pelo menos até o fim da história, quando “fala” pelo seu suicídio. A(s) Amália(s) que Ferrante retrata são mulheres que não conseguem falar senão pela voz dos outros a partir sobretudo de um discurso patriarcal. O marido, o dito amante, a filha, o irmão: ninguém nunca saberá nada pela voz de Amélia. Daí, a impossibilidade de comunhão. Mesmo quando Délia passa a usar pela cidade o vestido da mãe, como para sentir o que é ter a sua pele, ela já está com mais de 30 anos, solteira, sozinha e migrante, mas é ainda a Délia-criança que não sabe perdoar, porque, ainda que lute, está presa às definições do senso comum napolitano e reproduz inconscientemente os atos performativos interiorizados. Amália e Délia, ainda que ambas façam o percurso Roma-Nápoles várias vezes e tentem se aproximar já quando mais velhas, estão condenadas a continuarem falando o dialeto e o italiano respectivamente; ouvindo, mas não escutando. A aproximação da mãe e filha – já criada para fracassar – em nenhum momento pode competir

com a cumplicidade dos homens e a violência da cultura patriarcal da geografia napolitana que as violenta. Julgada pelo irmão, Filippo, tio de Délia, Amália vai ver o ex-marido e o amante/admirador se aproximarem, mesmo quando a aproximação se dá pela brutalidade. Se o marido é a personificação da violência física, Caserta vai expor (mentir/provocar) ao marido o tempo que passavam juntos, contando detalhes acerca da esposa do outro. Como Délia parece perceber tarde demais, o pai nunca acabou por matar o rival ou ameaçá-lo, mas sempre acabou por lhe dar ouvidos, tentando, pela violência, manter a submissão da mulher e punindo-a constantemente pelo fim da estabilidade da família.

Na pele/vestido de Amália, Délia sente-se mais sozinha e abandonada do que antes. Agora, nem a mãe que construiu para poder odiar parece existir, percebendo pela primeira vez o vazio dos discursos e que nunca foi capaz de ver a mulher que Amália era. Ou ainda não quer ou consegue ver. Porque vão ser os gestos finais de Amália que vão mostrar o que é, de fato, romper com o imaginário. A Amália de Délia não nega ou confirma o caso extraconjugal e, já velha, não se preocupa mais com o que uma senhora deve aparentar: fala obscenidades ao telefone, ri em voz alta, não cumpre compromissos, e, finalmente, não vai ver a filha no dia do seu aniversário, dia que será o da sua morte, do seu suicídio. Neste dia, no dia que escolhe para morrer, escolhe as roupas que deseja, as roupas que uma mulher da sua idade e da sua cidade não pode usar. As roupas que uma mãe não deveria vestir. É com a sua morte, pela forma como decide morrer, rompendo todas as relações que não a permitiram ser, que Amália tenta falar, embora acabe por morrer literalmente na praia.

Olga

Em “*Dias de Abandono*”, o segundo livro e continuação da publicação, Olga é a personagem principal que é pega desprevenida quando o marido anuncia que vai trocá-la pela vizinha ninfeta. Ao ser notificada do abandono e da futura separação, a personagem colapsa ao perceber que não tem poder de decisão algum também na esfera privada da sua vida, esfera que achava que controlava em função da sua identidade e das suas escolhas. Se optou, no passado, pela dedicação integral à família, parando de trabalhar fora, dentro da sua nova realidade Olga vai ter que aprender a reescrever o seu corpo e a sua subjetividade fora da tradição nomeadamente napolitana que reserva às divorciadas adjetivos como o de

“pobre coitada”. Vivendo num mundo em que “ser-mulher” é ainda complemento do homem como esposa e mãe dos seus filhos, Olga cai no vazio de sentido definido pelo discurso heteronormativo patriarcal e terá que começar a lutar contra as suas memórias do passado, memórias que canalizam o seu sentimento e a avassalam, já que agora ela não pertence mais ao imaginário ideal do “ser mulher”. Fora desse “ego-cristalizado” da mulher bem casada e incapaz de criar um nova performance para si, Olga perde o seu significado nas duas esferas da linguagem dedicadas ao e definidoras do “feminino”: no seu espaço doméstico de atuação, já não possui um marido e não consegue mais atuar como mãe dos filhos.

É ao repensar todos os sacrifícios e abdições que fez para constituir família que Olga inicia uma espécie de via-crúcis do seu corpo e da sua vida. Dentro do discurso heteronormativo patriarcal, Olga pode ter se mudado para Turim, Norte “civilizado” e rico italiano, mas continua sendo resultado dos discursos e atos performativos sulistas que construíram uma moral ideológica correta a ser seguida. Acreditando que, sem o amor de um homem, as mulheres “se tornam gastas e mortas em vida”, ela vai transformar o seu antigo amor em objeto de quase loucura ao lembrar dos julgamentos críticos tradicionais que funcionam como vigilantes e super-ego da sua vida pessoal e da vida das mulheres no geral. Ao ver a sua identidade de mulher-função passiva desmoronando, ela vê a sua imagem desabando, literal e metaforicamente, já que não foi capaz de alcançar o grande êxito da cultura ocidental que ainda parece ser o de agradar e ser amada por um homem como forma definidora de existência. Como ela diz no começo do livro, foi dentro dessa opressão esmagadora que “aprendera a falar pouco e depois refletir, aprendendo a se disciplinar e se controlar com sorrisos”. Se a noção da “experiência feminina” sugere uma função social discursiva essencialista, no manual da mulher só e abandonada, Olga não sabe escrever e silencia. Pode o subalterno falar?, diria Gayatri Spivak. Ao que Elena Ferrante parece nos perguntar: consegue Olga, representação de uma mulher contemporânea, falar e “ser” fora da relação homem-mulher que historicamente definiu da identidade “feminina”? Fora da existência tradicional, fora da “humanidade e essência feminina” que a violenta, Olga parece não saber (re)agir, não sabe como se comportar, se torna filha dos filhos, relapsa ao cuidar de si, sem se conceber como produto de atuação política que, por ser discursivo, pode também ser reescrito e subverter. Ainda dentro da polaridade “mulher” que deve completar

o “homem”, Olga se desespera com a sua perda de localização e de identidade repentina. Anos antes, ao se casar, decidira parar de trabalhar, parar de escrever as histórias acerca das mulheres incríveis que inventaria. Agora, sozinha, não sabe falar e não consegue escrever, acabando muitas vezes por se saturar quando inicia a tentativa. Palavras mortas, ela vai dizer. Porque viriam de uma mulher não apenas que agora precisa aprender com a dor que é urgente se construir, mas porque não sabe como existir fora da relação binária e complementar. No exílio em que vai se concentrar, Olga vai ter dificuldade de sair daquilo que Julia Kristeva chamou de tempo cíclico das mulheres. Ou seja, o tempo que se cristaliza ao longo da história, que não evolui, que aprisiona as mulheres dentro do espaço do lar e da domesticidade, enclausurando-as sobretudo na sua existência doméstica como mães e esposas, sem nunca modificar as suas condições de vida, bem como suas funções sociais na cultura patriarcal do ocidente (Moi, 1986). Seja no passado e nas lembranças, ou seja na sua nova relação com Mário, o agora ex-marido, Olga vê as mulheres sem homens como mulheres faltantes, incompletas, fora da experiência familiar e sem amor, mulheres que morrem em vida porque estão fora da matrix do discurso, da linguagem do patriarcado em que o amor é o discurso máximo e que a “mulher” só tem significado simbólico quando preenche a sua “falta” física e metafórica pela complementação do falo do homem. Por mais que tente se convencer dizendo a si própria que é uma mulher “de hoje e não de 30 anos atrás”, Olga se comporta como uma mulher que falhou por ver o seu casamento se desfazer. Embora, ao abandonar Nápoles para ir casar e viver em Turim, tenha pensado que iniciava uma outra vida, o que ela vai sentir é “as duas cidades se fundirem” num mesmo discurso que dá significado político aos corpos das mulheres na dinâmica dita civilizatória. Fora do discurso amoroso, fora do tempo cíclico, as mulheres continuam a se punir, a ser marginalizadas, a sofrer e mesmo a adoecer. Daí, não conseguem escrever suas próprias histórias. Ainda que tente pensar diferente, ainda que tenha 38 anos, ainda que estejamos nos anos 2000, Olga tem cristalizados os discursos de verdades absolutas da sua criação infantil, reafirmando de forma inconsciente valores acerca das mulheres que a aprisionam e a fazem falhar e errar; por isso, sofrer.

É quando se encontra completamente perdida que Mário vai ter motivos para justificar o seu desejo de separação. Ao ser abandonada, Olga reage o tempo inteiro fora do código de conduta “feminino”: deixa de ser graciosa, tornando-se odiosa, violenta,

desleixada, agressiva, ordinária, dorme horas sem se importar com os filhos, começa a saber como gritar, rompendo ainda mais com qualquer proximidade ao padrão do modelo de mulher ideal. Quando questionada sobre o papel de mãe, vai gritar: “E eu, onde estou?”, começando a se dar conta da neutralidade/invisibilidade das mulheres na cultura patriarcal. De fato, o que é ser mulher fora do amor, o que é ser mulher sem o amor de um homem? Deixando-a fora de qualquer compreensão, Mário simplesmente não dá grandes satisfações sobre a separação, tirando-a do domínio em que até então ela aprendeu a pertencer. Chamando a mulher de irracional, louca, sem pensamentos próprios, Mário qualifica Olga de maneira a encaixá-la perfeitamente no imaginário da mulher-natureza-incontrolável-irracional que é incapaz de ser uma “boa mulher”, uma mulher socialmente aceita e desejável, ou seja, sem valor social, evidenciando a crueldade dos discursos que definem a identidade “feminina” sobretudo pelas suas características opostas e complementares às dos homens.

Na verdade, aquilo que Ferrante parece querer mostrar é uma nova geração de mulheres que podia estar localizada de forma diferente, mas não está. Ao colocar os homens ou filhos como o centro das narrativas pessoais das suas personagens, Elena fala de mulheres napolitanas, mas não só, que são, sem perceberem, a corporificação da normatividade que as diminuem, fazendo-as atuar conforme as demandas exigidas pelos discursos tradicionais, aceitando a perda da sua subjetividade e individualidade. Como percebe Olga bem mais tarde, as mulheres são educadas para consumir e perder a vida porque um certo homem “se mostrou amável, nos escolheu como mulheres, confundindo o banal desejo de foder dos homens com uma delicadeza que teria por objeto exclusivo a nossa própria pessoa (Ferrante, 2014: 190)” – o que daria às mulheres sentido e justificativa de existência no espaço social. Não é à toa que Olga vai se aproximar do vizinho. Ao ver-se largada, ver-se sem identidade enquanto mulher, vai se fazer desejar pelo homem do andar de baixo de modo a provar, pelo desejo dele por ela, que ela ainda tem identidade no discurso social.

No entanto, é também quando se afasta do vizinho – quando rompe definitivamente com as ficções do poder heteronormativo patriarcal que significa as mulheres pela relação com os homens –, quando quase acaba enlouquecendo, quando fica presa em casa, quando abre mão dos imaginários da fábrica social, quando aceita, por fim, romper com as regras

na qual vivia, que Olga pode, enfim, transcender o discurso artificial e pode gerar a possibilidade de uma experiência autêntica, embora a sensação avassaladora de vazio esteja ali, sempre presente. É ao ser obrigada a romper com a sua passividade cíclica que Olga vai ter que aprender a se inventar fora dos valores e papéis que antes a identificavam. Se aceitar a certeza dos discursos, ela está fora das matrizes do pertencer. Ali, para ela, só caberá sempre o papel de “pobre coitada” por ser incapaz de segurar o seu homem e ser mãe dos seus dois filhos e não conseguir atuar com “normalidade” e “sucesso” no seu espaço óbvio de atuação. Aos poucos, vai “serenando os imaginários interiores” que a confundiam e que se sobrepunham numa capacidade de autodestruição e crítica feroz quase mortais. E, então, fora do papel em que uma mulher deve atuar, ela vai se permitir cair, envelhecer, ser má, não usar maquiagem e mudar. Ao romper com os discursos cristalizados, ao parar com os atos performativos, Olga é tudo o que não se deve ser numa cultura em que a mulher está disponível para consumo e serviço do homem. Somente a sua desordem e o seu caos são capazes de gerar o corpo desobediente que será obrigado a pensar a sua reconstrução, aceitar as cicatrizes e também a idade, sem a pureza virgem e ingênua da juventude que ainda idealiza uma mulher de conto de fadas “preenchida” por “príncipes encantados”. Quando percebe que o discurso que dá significado às coisas nada mais é do que o próprio nome diz, um discurso, seu sofrimento, de alguma forma, se transforma em alívio. Se os discursos são artificiais, ela também é capaz de se (re)construir e sair da linguagem vazia que define as mulheres quando servem à família e à sociedade. Olga passa, então, a ser suficiente para si própria e será capaz de ver o amor não como resultado da falta corpórea ou simbólica, mas como espaço para atuação, construção e subversão.

Leda

É no último conto/livro, entretanto, que Elena contesta diretamente a natureza da maternidade ao contar a vida da professora universitária Leda e as observações dela ao longo de um verão em um balneário do Sul italiano. Ao mostrar o interesse da protagonista por uma família napolitana que está passando férias na mesma praia, Ferrante evidencia de que forma, desde a infância, os corpos das mulheres, das meninas, são reclamados e roubados na esfera privada e pública através de pequenos atos e discursos performativos. Para ela, a

cordialidade daquela família napolitana que desfila em frente à sua barraca de praia é prepotente, moralista e artificial, já que expõe de forma quase ofensiva a constituição de grandes famílias que, para existirem, se apropriam com violência, mas com aparência de biologia, do corpo das mulheres. Intrigada com a relação que a mãe observada, Nina, desenvolve com a filha, e conseqüentemente notando a reprodução do comportamento da mãe pela filha na relação que esta tem com a sua boneca, Leda não consegue parar de refletir sobre a representação do papel de mãe que agastou-lhe durante toda a vida.

De certa forma, aquilo que Ferrante nos faz observar ao longo da história são as pequenas atitudes, os pequenos atos e as mesmas falas constantemente reiterados que, de tanto serem repetidos, se tornam inseparáveis da mitologia essencialista “feminina” que vai cristalizar e naturalizar o trabalho das mulheres na coesão social principalmente enquanto mães. Daí, a subjetividade “feminina” ser sempre problematizada, caso de Nina, mãe da criança que é dona da boneca. Nina deseja trair o marido e abandonar o papel de mãe, mas não consegue não se chocar – como o resto das pessoas da história – com a atitude de Leda quando esta revela ter abandonado as suas filhas por 3 anos, rompendo com o paradigma do amor materno instintivo. Ao contrário de Nina, Leda se recusa a aceitar que o seu corpo seja roubado. Se, na primeira gravidez, ela acreditou que podia ser diferente das outras mulheres, educar diferente, ou seja, ter uma gravidez vigiada em que o seu corpo fosse orientado não necessariamente a partir dos papéis de gênero pré-determinados, a sua segunda experiência termina com essa esperança. É no parto da segunda filha, sobretudo, ao achar que consegue dominar a dor e resignificá-la, remodelando a função social das mulheres, que Leda percebe o quanto a batalha contra a fábrica e a normatividade sociais é difícil. Ao decidir pela maternidade, o que Leda vai perceber é a ausência de atuação do marido na criação das filhas, a ascensão e o sucesso dele no espaço público, e a incapacidade dela em se ajustar aos padrões e à cultura do léxico familiar, já que é esta que tira a sua singularidade. Todo o fulgor pela vida, pelos corpos, por novas inteligências, tudo isso Leda tem que abandonar para se dedicar à sua função materna. Leda tem a certeza do desapossamento de si e da abdicação do seu ser para poder criar as filhas, já que ao marido é permitido, embora com uma carreira acadêmica similar à dela, se ausentar frequentemente para obter reconhecimento na esfera pública e profissional da vida.

É trazendo a história para o verão em que se passa o conto que ela percebe que pouco se modificou acerca da condição das mulheres. Quando a filha de Nina se perde da família e, depois, perde a sua boneca, Leda decide, para atenuar a aflição da mulher no que diz respeito à sua atuação como mãe boa e competente, revelar que não apenas também havia perdido uma filha por algumas horas, como já havia abandonado as suas duas bebês por três anos. Mais ainda, na atualidade, diz que não sente nenhum desgosto quando as filhas, agora com mais de vinte anos, decidem ir viver para Toronto, com o pai. Leda revela sem autocensura a felicidade pela não obrigação maternal, a não obrigação em existir dentro do papel que teoricamente devia exercer. É ao se ver sozinha que volta a ter tempo para pensar em si própria e passa a ter noção do quanto, ao longo dos anos, conservou pouco dela para dar às filhas, quando acabou por decidir retornar à função materna e à sua família. Como ela muitas vezes repete, são as mulheres que abrem mão de suas vidas para se dedicar completamente à função social de mãe.

É, então, ao observar a dinâmica da família de Nina que Leda pode ver, como num filme, a construção da performatividade de gênero ao se dar conta de como as meninas, já desde crianças, com as suas bonecas, reproduzem de forma inconsciente os atos e atitudes que caracterizam as mulheres-mães. As atitudes que a mãe tem para com a filha são as atitudes que a filha reproduz ao brincar com a sua boneca. Se, na praia, em 2013, Nina mostra à filha como agir com a boneca, ensinando como amamentá-la, como reproduzir a pose de mãe, que gestos uma menina deve ter com o seu bebê, a menina, por sua vez, através das brincadeiras, vai reproduzindo tudo aquilo que se diz às mulheres desde a infância, uma história que vai sendo repetida de geração para geração, em que um mundo inteligível do “feminino” é reificado. A própria Leda se dá conta do seu papel: “o que ela foi enquanto mãe senão uma filha a brincar com suas filhas-bonecas, repetindo os atos que dela esperavam e que a ela ensinaram (Ferrante, 2014: 373)”? Da mesma forma que a mãe nunca se afasta da filha, a filha nunca se afasta da boneca, já aprendendo desde cedo como se portar, como agir, como atuar. Daí sentir ódio por Elena, a criança que atua com sua boneca já como mãe exemplar desde a infância. Para Leda, como diria Judith Butler, a repetição dos atos da menina é “extremamente metódica”, nada tendo a ver com um amor feminino instintivo. Ao contrário disso, é a repetição exaustiva dessas performances ao longo das gerações e da história que garante o status de natural do amor materno. Como Leda não

tem medo de afirmar, a menina – com a maior parte das meninas – “representa o seu papel de mãe jovem e formosa, não por amor à filha-boneca, mas para nós, os outros, para a multidão que enchia a praia, todos, mulheres e homens, jovens e velhos. (Ferrante, 2014: 300)”. O espaço de atuação das mulheres é privado, mas também público, é preciso ser mostrado, evidenciado, representado, de modo a ser naturalizado e concretizado sem questionamento. Nesse sentido, é a partir de uma boneca de plástico e a falsificação das falas das bonecas pelas vozes infantilizadas dos adultos que a menina aprende a fingir/ser mulher-adulta-mãe, aprendendo a reproduzir a dinâmica da maternidade e já se encerrando dentro dos papéis de gênero pré-determinados. Se o mal-estar que a ordem familiar exibida agasta Lena, fazendo-a lembrar da sua própria família que também tinha cedido aos parâmetros normativos – fosse a sua mãe ao atinar na utilização da máscara da maternidade compensatória ou fosse o seu pai ao disfarçar violência e ofensas com uma falsa bonomia –, sua angústia é sobretudo pela incapacidade das mulheres em tentar uma mudança de atitude, culpabilizando quem o tenta fazer. A lógica familiar tradicional heteronormativa parece ser sempre ser mais forte, uma espécie de corpo único que vai vencendo ou culpabilizando/excluindo/demonizando aquelas que desejarem diferente.

É, no entanto, com o desaparecimento de Elena, a filha de Nina, que Leda sente todo o peso esmagador da responsabilidade que se coloca em cima das mulheres. Ao se solidarizar com Nina por saber o que é “perder” uma filha no meio de uma multidão, de um espaço público, tem vontade de chorar. Mas são as lágrimas de Elena, a menina, que chamam a sua atenção. Isso porque eram lágrimas não de uma criança que estava desesperada à procura da mãe, mas de uma menina que havia perdido a sua boneca-filha, começando já desde criança a dinâmica do ser mãe-mulher-culpabilizada. Daí, numa tentativa de romper com a ordem das coisas, Leda ter simplesmente roubado a boneca quando a encontra, tentando impedir a possibilidade de repetição dos atos performativos e tentando libertar Elena da obrigatoriedade da reprodução do papel de mãe. Embora considere sua própria atitude infantil, um impulso, o que Leda acaba por fazer é tentar prevenir que a boneca ganhe para a menina o peso que a sua boneca teve na sua vida. As bonecas seriam as formas das mães, ao brincarem com as filhas, repassarem os ensinamentos sociais – jogando sobre as crianças o peso das casas, das instituições e da obrigatoriedade de pertencer aos discursos normalizadores familiares. Como se quisesse reescrever a sua história e dar uma

oportunidade alternativa a Elena, Leda rouba a boneca antes que esta acabe por roubar a identidade da menina e a possibilidade do “ser-mulher” fora da maternidade. Destruir a boneca, sumir com ela, é uma alegria não cruel, mas compreensível a partir do momento que a boneca é a forma como, desde crianças, as meninas são educadas para cuidar, para serem mães, para estarem disponíveis com o seu corpo para a ordem da fábrica social de gestação e transmissão de valores da economia hetero-patriarcal. Como Leda vai dizer, ainda que tentem ser seres individuais, procurando ser mulheres como aquelas que eram antes de serem mães, o corpo das mulheres parece ser definido apenas pela sua capacidade de colocar outro organismo no mundo, colaborando para a manutenção/continuação de uma comunidade de um determinado espaço geográfico. Os filhos-bonecas é a maneira mais cruel de se soterrar a subjetividade, autonomia, mérito e qualidades das mulheres (Ferrante, 2014: 357), colocando-as apenas à prova e com significado a partir do papel de mãe de família.

A boneca-filha obscura explica não apenas o título do livro, mas representa para Leda uma metáfora de si própria. Ao ter acesso ao brinquedo, ao pegá-lo para escondê-lo, Leda vai perceber que a boneca contém água na barriga, uma espécie de líquido preto no ventre, um líquido que não vem com as bonecas, mas vai entrando com a sua utilização. O líquido negro, o discurso de ordem performativa, vai sendo colocado dentro das meninas como uma espécie de doença prolongada (Ferrante, 2014: 372), adaptando o corpo das mulheres aos filhos, às famílias, à fábrica de valores sociais. Nesse sentido, o líquido negro que a boneca carrega na barriga é sinónimo não dos filhos, mas do conceito de maternidade que é introjetado dentro das mulheres, a ponto de reduzir os seus corpos a um espaço de nutrição e expansão, um corpo-matéria objetivado e putrefato, decomposto. Um ventre seco, limpo, por sua vez, é um ventre livre, é um ventre sem a obrigação do papel social da maternidade. Daí, Leda ter tentado esvaziar a boneca da mesma forma que ensinou as filhas a não reproduzirem vozinhas fininhas e nem dengüices e nem discursos. Evitar o tom de voz de mulherzinha é tentar impedir que as filhas regridam não apenas verbalmente, nos atos da fala, mas em todos os comportamentos, tornando-se autossuficientes, sem depender de um outro para possuir/legitimar uma identidade.

O balneário, a praia, o Sul e o líquido negro são, então, as matérias e instâncias em que os corpos das mulheres se vão cristalizar, por gestos, atos, linguagens, ensinamentos e

instituições. De fato, não é apenas na história de Leda, mas nas dos três livros que a função social das mulheres está em questão. Nas três histórias, as mulheres devem mediar um discurso que deve introduzir (ou foi introduzido) nas crianças os valores e hábitos socioculturais desejáveis. Talvez daí Délia não conseguir perdoar Amália. Talvez daí a vergonha de Olga ao ser abandonada. Talvez daí Leda decidir roubar a boneca da criança e acabar com a tradição. Leda, ela própria mãe, mas também professora, já consegue perceber que é nessa reprodução constante do corpo-a-corpo, mãe-bebê, criança-boneca, que as marcas do limite “feminino” vão sendo transmitidas por gerações. É ao colocar as mulheres-mãe como potências simbólicas que os imperativos discursivos vão roubando as possibilidades subjetivas de atuação das mulheres fora de cristalizações que nada têm de instintivo ou natural. Ela já sabe que há dentro de cada família – e cada ser – uma tradição geográfica genderizada e de atos performativos que oferece uma narrativização inteligível que, como diria Judith Butler, produz corpos, relações possíveis e formas de comportamento aceitáveis. Dessa forma, amor de mãe e filha aqui, então, é completamente desnaturalizado, sendo antes problematizado. Ao longo da história, vemos a inveja da mãe pela juventude das meninas, como também percebemos o seu tempo de vida mensurado, perdido e mesmo danificado para criar as filhas e assegurar o conjunto de imaginários que garantem a cultura. É Leda que, ao negar sacrificar o corpo e a vida para educar as crianças, escancara o amor materno como esforço ideológico e obrigação social que nada têm de universais e garantidos. Tornar o amor materno instintivo é revelar a prioridade do político perante o corpo privado das mulheres, e isso Leda já não aceita não denunciar. Aquilo que começa como uma brincadeira de criança, com meninas cuidando de suas bonecas, ensinadas a cuidar da casinha e a fingir que cozinham, é já uma “brincadeira”/performance passada de geração para geração que se torna o destino das mulheres. Como ela vai dizer: “uma mãe não é mais do que uma filha a brincar”, embora em um espaço territorial mais amplificado. Ao se questionar o viver pouco para si e muito para elas, Leda dispara que amar de mais as filhas acabou sempre por impedi-la de ser. Porque antes de poder aprender a “ser-mulher”, ela foi ensinada a “ser-mulher-mãe”, função social trabalhando 24 horas por dia para cristalização da ordem normativa social.

Considerações finais

Se o Sul italiano aparece, nos três pequenos grandes livros de Elena Ferrante, como uma localização geográfica que precisa ser inseminada pelo discurso do Norte italiano civilizador, seriam as mulheres as mais implicadas em tal processo, já que é principalmente o corpo delas que deve trabalhar como função social dentro do espaço de sustentação da cultura. Nesse sentido, a fertilidade das mulheres é necessária não apenas para repovoar uma Itália enfraquecida pós-fim da Segunda Guerra Mundial, mas a própria identidade das mulheres deve ser fixada dentro de uma ideologia do mito do amor materno universal, que seja capaz de repassar os valores que sustentam a hierarquia da fábrica social.

Ferrante critica, assim, a continuação do mito do amor materno em que a esfera privada da vida (e a sua representação no espaço público) é resultado do espaço político e simbólico de poder que define o sentido para o social em cima do corpo das mulheres. Nesse sentido, a representação do “feminino” continua inseparável da inteligibilidade de gênero que fixou e definiu as mulheres pela noção do binarismo heteronormativo patriarcal complementar que sustenta a superioridade masculina na esfera pública, mas sobretudo pela construção da função social de mãe. É ainda o ser-mãe-de-família e ser uma mulher-senhora no espaço social que garante às mulheres a perda do seu espaço de atuação subjetivo e cristaliza e naturaliza a subordinação das mulheres ao homem, à comunidade e aos sofrimentos artificiais quando decidem romper com o imaginário cristalizado.

Ainda que, com “Crônicas do Mal de Amor”, Elena contamine os sentidos sedimentados na linguagem, chamando a atenção para as armadilhas das representações e daquilo que as mesmas produzem como consciência e ação (Ferreira, 2012), é no final do mesmo livro que Ferrante faz a sua crítica mais amarga: o mundo, ainda hoje, não parece melhor para/com as mulheres. Isso porque, ainda que as mulheres possam trabalhar na esfera pública ou tenham conquistado diversos direitos, elas ainda hoje, desde a infância, têm a sua identidade de mulheres garantidas apenas quando são educadas para reproduzir atos performativos e de fala que as fixam no papel de mãe de família.

Na verdade, são essas pequenas ações performativas diárias que garantem a reiteração da natureza dita feminina, da sua essência maternal. São esses pequenos grandes atos que, desde sempre, vão violando e molestando, sendo introjetados na formação da subjetividade

feminina de modo a se apropriar do seu corpo sem que as mulheres se deem conta ou tenham consciência da violência obscura que sofrem. Levando-nos a considerar possibilidades fora da normatividade do gênero-sexualidade, Elena e a sua literatura talvez possam pouco contra o dogma de uma identidade pré-determinada, ou do senso comum, que a declama e produz (Ferreira, 2012). Entretanto, visibilizam a fixidez da violência do “feminino maternal” performativo, de modo a permitir às mulheres, como Amália, Olga e Leda, começar a poder desejar diferente.

Referências bibliográficas

- BADINTER, Elisabeth. (1985) *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BUTLER, Judith. (1993) *Bodies that matter. On the discursive limits of “Sex”*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith. (1988) “Performative Acts and Gender: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Theatre Journal*, Vol. 40, Nº. 4 (Dec., 1988). Pp. 519 – 531.
- FERRANTE, Elena. (2014) *Crônicas do Mal de Amor*. Lisboa: Relógio D’Água.
- FERREIRA, Ana Paula. (2012) “Maria Isabel Barreno e a Subversão do Senso Comum do Género.” *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas do Século XX*. Vol. 2. Eds. Peter Pretov et al. Santiago de Compostela- Faro: AIL and Através Editora. Pp. 199-208.
- LACAN, Jacques. (1975) *On feminine sexuality, the limits of love and knowledge, 1972-1973*. New York: Norton & Company.
- McCLINTOCK, Anne.(1995) *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge.
- MOI, Toril. (1986) *The Kristeva Reader*. Columbia University Press.
- NAGEL, Joane. (2003) *Race, Ethnicity, and Sexuality. Intimate Intersections, Forbidden Frontiers*. New York: Oxford University Press.
- SOLER, Colette. (2006) *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- WOOD, James. Mulheres nos limites: a ficção de Elena Ferrante. *The New Yorker*, 21 de janeiro de 2013.
- YUVAL-DAVIS, Nira. (2008) *Gender & Nation*. Los Angeles: SAGE Publications.