



A DESCONSTRUÇÃO DA BOA MULHER: BREVE ANÁLISE COMPARATIVA DO CONTO *AMOR*, DE CLARICE LISPECTOR, E DO ROMANCE *DIAS DE ABANDONO*, DE ELENA FERRANTE¹

THE DECONSTRUCTION OF THE GOOD WOMAN: A BRIEF COMPARATIVE ANALYSIS OF THE SHORT STORY *LOVE* BY CLARICE LISPECTOR AND THE NOVEL *DAYS OF ABANDONMENT* BY ELENA FERRANTE

Fábio Augusto Steyer²

Francielly da Rosa³

Artigo submetido em: 17 set. 2023

Data de aceite: 6 dez. 2023

Data de publicação: 15 dez. 2023

RESUMO: Neste estudo, analisamos os processos de (des)rostificação da boa mulher por meio do estudo comparativo entre duas narrativas: o conto *Amor* de Clarice Lispector, focando na protagonista Ana, e o romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, analisando a personagem Olga. Investigamos o espaço do feminino nas narrativas, o desenvolvimento psicológico das protagonistas e a ocorrência do movimento que culmina em um rompimento das linhas molares, além da desconstrução do rosto da mulher exemplar. Para isso, utilizamos os conceitos de rostidade e das diferentes linhas de segmentaridade, propostos por Deleuze e Guattari (1996a; 1996b). Também nos embasamos nos escritos de Simone Beauvoir (1970), entre outras autoras relacionadas ao objeto de estudo.

Palavras-chave: Rostidade. Deleuze e Guattari. Boa mulher. Espaço feminino.

ABSTRACT: In this study, we analyze the processes of deconstruction of the good woman through a comparative study between two narratives: the short story *Love* by Clarice Lispector, and the novel *Days of abandonment*, by Elena Ferrante. We investigate the space of the feminine within the narratives, the psychological development of the protagonists and the occurrence of the movement that culminates in a rupture of the molar lines, in addition to the deconstruction of the face of the exemplary woman. To do this, we use the concepts of the different lines of segmentarity, proposed by Deleuze and Guattari (1996a; 1996b). We also based ourselves on the writings of Simone Beauvoir (1970), among other authors who dialogue with the object of study.

Keywords: Rosticity. Deleuze and Guattari. Good woman. Female space.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutor em Letras (UFRGS). Professor do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/1017969025577881> / <https://orcid.org/0009-0008-4871-0788>

³ Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9006609508943931>



Acesse este artigo na Edição Completa / V. 26 n. 2 (2023):



INTRODUÇÃO

A literatura enquanto forma de manifestação e expressão artística nos conduz à análise de diferentes segmentos, dentre eles deparamos com questões referentes ao espaço feminino. Aos poucos, vemos escritoras surgindo e se destacando entre os grandes núcleos de poder. Ademais, recentemente, as discussões a cerca da representação feminina no meio artístico vem ganhando novos contornos, e em relação a isso nos interessa perceber nesse espaço de poder político, que é também a literatura, a representatividade da mulher enquanto escritora e personagem retratada nas obras escritas por mulheres. Como bem pontuado por Eliane Campello, em sua *A crítica literária de saia justa*, é de “conhecimento de todos o fato de que tradicionalmente as histórias da literatura (brasileira e de outros países) contemplam poucas mulheres escritoras (às vezes, nenhuma), apesar de elas terem, desde o início, se manifestado literariamente por meio de romances, poesias, dramaturgia, cartas, diários e ensaios críticos” (CAMPELLO, 2009, p. 6).

A partir disso, pensamos que se torna cada vez mais importante e urgente lançar luz ao espaço e as vozes das mulheres que se sufocam ao longo das décadas na história literária. “Têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens?” (WOOLF, 1929, p. 34)

São essas relações de poder que permeiam a construção social que silenciam e delimitam muitas vezes o **lugar** da mulher, e, mais uma vez, são também elas que revelam nas narrativas literárias a complexidade do sujeito feminino, que busca confrontar, lutar e resistir, questionando as convenções sociais que tentam restringir o seu espaço.

Visto isso, retomamos em *A escrita de autoria feminina: memória, resistência e decolonialidade*, que, ao pensarmos a autoria feminina, nessas narrativas



(...) fica explícito um ponto de vista autorreflexivo, intimista, analítico sobre a identidade feminina e sobre a realidade. Surge uma ênfase a temas mais próximos da vida cotidiana, doméstica, seus afazeres e a maternidade. São essas diferenças na linguagem, condicionadas pelo papel que a sociedade atribui a cada gênero, e outras séries de temas e símbolos que abundam a literatura escrita por mulheres. (MENDES; OLIVEIRA; ARF, 2023 p. 7)

Os processos que engendram esse sistema, que opera sob aparente naturalização e inevitabilidade, estão intrínsecos socialmente e se revelam mais claramente quando lançamos a eles a luz do estudo e da observação atenta. Nessas narrativas, são os rostos das mulheres que se estampam e nos mostram que papel ou papéis lhe são impostos ou se esperam dela socialmente. A mulher precisa ser boa esposa, boa mãe, boa nos afazeres domésticos. Mas quem produz esse discurso e esse rosto?

Compartilhamos, neste sentido, das proposições dos teóricos Deleuze e Guattari quando nos dizem que essa máquina de rostificação atua continuamente, e “essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e meios”, e “se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 32-45).

Visto isso, quando na leitura do conto *Amor*, de Clarice Lispector, e do romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, interessou-nos averiguar como emerge, durante a leitura, este rosto, e, mais especificamente, como ocorre a desrostificação da boa mulher. Retomamos então novamente a questão inicial, porém, convocamos aqui um processo e uma questão contrária: como se rompe o rosto da boa mulher, e que movimentos vão de encontro e desestabilizam essa máquina rostificante, culminando na desrostificação das personagens femininas.

Em conjunção a esta proposição, pretendemos abordar e identificar em ambas as narrativas as diferentes linhas que se manifestam, sejam elas molares, moleculares ou de fuga, conceitos também propostos pelos filósofos supracitados em um dos platôs do terceiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995). Para isso, detemo-nos na análise das personagens Ana e Olga, do conto e do romance, respectivamente. Segundo Deleuze e Guattari, há três linhas que se manifestam:

1) Uma linha relativamente flexível de códigos e de territorialidades entrelaçados; é por isso que partimos de uma segmentaridade dita primitiva, na qual as segmentações de territórios e de linhagens compunha o espaço social; 2) Uma

linha dura que opera a organização dual dos segmentos, a concentricidade dos círculos em ressonância, a sobrecodificação generalizada: o espaço social implica aqui um aparelho de Estado. É um sistema outro que o primitivo, precisamente porque a sobrecodificação não é um código ainda mais forte, mas um procedimento específico, diferente daquele dos códigos (assim como a reterritorialização não é um território a mais, mas se faz num outro espaço que os territórios - precisamente, no espaço geométrico sobrecodificado); 3) Uma ou algumas linhas de fuga, marcadas por quanta, definidas por descodificação e desterritorialização (há sempre algo como uma máquina de guerra funcionando nessas linhas). (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 94)

Cabe ressaltar que se trata de materiais diferentes (conto e romance), que possuem composições, linguagens e temas próprios, sendo o elo que aqui os une, e que aqui nos interessa, a observação do processo de desrostificação da boa mulher. O conto de Lispector, que poderia também desenvolver-se como romance, dada a sua densidade, não irá se comparar ao romance de Ferrante em questões estruturais, pois não nos é de interesse, e tampouco seria relevante, já que se trata de produtos distintos. O que aqui nos move advém desse artefato que emerge, quase como uma necessidade urgente, durante a leitura, de clarificar esse rosto que se rompe, dessas figuras ficcionais que dialogam constantemente com um maquinário social operante, em que o produto **mulher** aparece.

Foi objetivo deste artigo realizar um breve estudo das obras, com vista a ser futuramente expandido. Por isso, dividimos este artigo em três blocos de estudo, nos quais, primeiramente, faremos algumas considerações sobre o conto *Amor*, de Lispector, buscando entrelaçar passagens do conto e a teoria de Deleuze e Guattari a fim de elucidar a temática proposta; no segundo momento manifestamos algumas impressões sobre o romance *Dias de abandono*, de Ferrante, seguindo a mesma métrica de análise de excertos do romance, fundamentados na teoria dos filósofos, finalizando com uma breve comparação analítica de como se dão os processos de (des)rostificação das personagens Ana e Olga nestas obras, embasados sempre nas vertentes teóricas propostas por Deleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, além de outros autores que conversam com o objeto de estudo.

O objetivo maior que move a proposição desta temática surgiu a partir do interesse em perceber como as mulheres são representadas na literatura, especialmente quando a partir das leituras percebemos diferentes nuances críticas que reverberam o impacto social do ser uma boa mulher socialmente e o impacto de quando a boa mulher desfaz este rosto, questionando construções sociais de uma sociedade patriarcal e indo contra o sistema.



Nesse campo de poder, o sujeito feminino passa a desafiar e romper barreiras visíveis e invisíveis, fato que denotamos na leitura das personagens em uma leitura do seu interior e exterior. A representação da mulher emerge da leitura e nos mostra, no retrato das relações binárias, que:

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 9)

É a partir daí que se constrói a identidade feminina, sendo que “a formação do sujeito ocorre no interior desse campo de poder” (BUTLER, 2017, p. 25) Estes questionamentos podem ser evidenciados a partir de diferentes momentos e ações das personagens protagonistas em ambas as narrativas, nos levando a analisar e pensar como a partir do momento em que se sabe mulher parece natural que a ela seja dada (submetida) a uma série de funções e organizações onde ela precisa **caber**, sendo as mulheres que não servem a estes propósitos, subjugadas, desvalorizadas e rotuladas.

Há inclusive a adjetivação de mulheres históricas, loucas (aí a mulher aparece como sinônimo negativo), fato que ocorre, por exemplo, quando a mulher descobre que foi traída pelo marido, ou que a vida exemplar que leva e o seu **papel** é questionável no sentido em que descobre que não precisa seguir esta vida modular, reconhecendo-se como ser individual e assumindo uma posição de enfrentamento.

Desse modo, a escolha das obras aqui brevemente analisadas não se deu por acaso, pois, ao analisarmos as construções de Clarice Lispector, percebemos uma densidade e profundidade, principalmente em reflexões filosóficas e existenciais de questionamento da vida, que se adequam ao nosso interesse principalmente quando a autora retrata a vida de personagens femininas, nos fornecendo subsídios para levantar os primeiros argumentos em defesa de nosso tema/aspiração.

Já com relação à obra de Elena Ferrante, ainda que muito se discuta **o rosto**, identidade que há por trás deste pseudônimo, mas que aqui concebemos como autora, percebemos uma linha de análise muito rica, em que os traços de rostidade e questionamento do rosto da boa mulher se apresentam em uma narrativa direta e, inclusive, em sua linguagem ímpar, nos conferindo amplo material para análise, suscitando uma crítica relevante para a observação, na atualidade, destes rostos que se engendram sistemicamente e os quais nos cabe, enquanto mulheres, sejam escritoras e/ou pesquisadoras, (pelo menos a tentativa) de questioná-los e negá-los.

Ao fim deste trabalho, pudemos vislumbrar os processos que envolvem a (des)rostificação da boa mulher e os diferentes agentes que atuam para consolidação deste, percebendo ainda o impacto psicológico que há nas personagens femininas e como estas reagem, num movimento de mudança e transição rumo a desterritorialização de si.

Enfim, este trabalho é apenas o início de uma breve análise de obras, mas espera-se que o tema de extrema relevância manifeste ou ao menos oriente possibilidades de outras discussões seguindo esta mesma linha de analogia para que demais pesquisadoras e mulheres possam descobrir o rosto que às vezes silenciosamente se impõem sobre elas.

(DES)ROSTIFICAÇÃO: DO INTERIOR AO EXTERIOR DE ANA

Para iniciarmos este estudo, utilizaremos pequenos recortes dos textos estudados observando-os à luz dos conceitos debatidos por Deleuze e Guattari.

Nas linhas iniciais do conto *Amor*, de Clarice Lispector, descobrimos a vida confortável de Ana, e já inicialmente, percebemos como a personagem se rostifica em uma vida de mãe, esposa, boa mulher, cumprindo com as tarefas domésticas, cuidando dos filhos e do marido. Vejamos isso na passagem a seguir: "Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida" (LISPECTOR, 1998, p.12).

A passagem que nos diz que Ana veio a "cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber" já nos fornece evidências que nos permitem questionar esse "destino de mulher". Sabendo-se da vida que a autora nos descreve, identificamos esse destino como a vida da mulher enquanto ser destinado ao cuidado doméstico, a mulher exemplar. Percebe-se nisso, que "a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele" (BEAUVOIR, 2017, p. 15).

Além disso, o não reconhecimento de uma vida que a antecedeu parece exemplificar muito bem essa ideia de que a boa mulher perde a própria identidade e transmuta-se nesse conjunto **ser-família**, não existindo para além dele, pois, o rosto conjuga-se à não-subjetividade. Vejamos isto no excerto a seguir: "O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera" (LISPECTOR, 1998, p.13).



Ao **aceitar** o rosto anula-se o subjetivo, oculta-se o diverso, substituindo-o por um padrão, produto de uma máquina de poder que opera socialmente e que emprega como um de seus mecanismos as (não) aceitações. A este ponto, a personagem ignora a sua própria vida anterior, considerando-a inexistente e substituindo-a pela vida familiar.

A narrativa aprofunda-se em torno da tensão psicológica que envolve a **hora perigosa da tarde**, que é quando a personagem se encontra sozinha em casa e não possui nenhuma tarefa a cumprir, tendo então um tempo para descortinar os obscuros e os desconhecidos de si mesma. Essa tensão, que provoca o aparecimento de um eu-clandestino, desestabiliza toda a estrutura na qual Ana se deixou envolver ao longo dos anos, e efetivamente se rompe e a envolve quando a personagem, que estava andando de bonde, observa um homem cego parado na rua mascarando chicletes. A partir desse momento engatilha-se um processo de crise, epifania:

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. (...) Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. (...) Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1998, p. 14-15)

O impacto do homem cego é tamanho porque Ana é também o homem cego, a projeção da imagem do personagem manifesta fissuras em um rosto que até então era confortável para ela, e, naquele momento, vendo o que não pode ver, Ana se dá conta de sua própria cegueira. O homem cego lhe convida a experimentar um mundo que antes lhe era indiferente, uma realidade que se descortina para além da vida doce que leva, provocando desconforto quando estas realidades opostas se chocam, e, em consequência, há um movimento para fora de si, desestabilizando o rosto de boa mulher.

A vida da protagonista, que seguia uma linha molar, por intervenção do cego, forja-se uma terceira linha, a de fuga, que se mantém com risco iminente de entrar em conflito com as demais linhas. O próprio cego torna-se uma linha molecular que atua sobre a linha molar da vida da personagem. Sobre isso, Deleuze e Guattari discorrem: "É certo que as duas linhas não param de

interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 63-64). Ou seja, uma linha de segmentaridade dura ou molar pode tornar-se molecular e vice e versa, ou ainda confluir para o surgimento de uma terceira: “(...) uma linha nova, uma terceira, uma espécie de linha de fuga, igualmente real, mesmo que ela se faça no mesmo lugar: linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares” (p. 63-64).

O evento se acentua quando Ana, desnorteada, chega ao Jardim Botânico e lá perde o seu rosto, num processo de esquecimento que é também o descobrimento de si, um **eu** que parece surgir na observância da composição primitiva e animalésca que envolve plantas e animais que compõem o cenário do Jardim:

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. (LISPECTOR, 1998, p. 16)

Os excertos acima nos permitem evidenciar como o processo de desrostificação atua de modo complexo, baseado nos diferentes eventos que ocorrem, sendo a figura do homem cego e o Jardim Botânico catalisadores para essa transformação. Pode-se dizer que estes eventos lançam Ana para a desterritorialização de si mesma. Segundo Deleuze e Guattari: “Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura (...) porque o rosto é uma organização forte. Pode-se dizer que o rosto assume em seu retângulo ou em seu círculo todo um conjunto de traços, traços de rostidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p.53). A desrostificação de Ana acontece nesse entremeio de forma íntima, num conflito interno que se alvoroça e amplifica ainda mais dados os produtos externos atuantes. Interno e externo se confundem e se extrapolam, não há mais margens, os limites se rompem para além do corpo e aí surge o perigo. Ana se torna o todo. Ana é o Jardim Botânico, e, neste momento, Ana não apenas desrostifica, mas foge a um rosto.

O processo de desrostificação vai além de implicar apenas uma fuga ou rompimento. Às vezes, surge neste processo a aceitação de um novo rosto.



Sai-se de um rosto para caber noutro que agora se assimila e se adequa. Daí o cuidado para não achar que se sai efetivamente de um, quando na verdade o há apenas o deslocamento para outro similar ao primeiro. O processo de desrostificação pressupõe uma complexidade que evade aos simples deslocamentos: "(...) desfazer o rosto é um grande feito (...). Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é" (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p.53).

Este processo, no qual a personagem se vê às avessas, exposta em seu foro íntimo, se entrecorta com a lembrança dos filhos, como um resgate para a vida que levava, e é só porque se lembra novamente deles que sai desta espécie de epifania que retorna à sua casa, porém, regressa agora sendo outra, pois experimentou o mundo **pelos olhos do cego**, o cego que a guiou para o Jardim Botânico, exercendo uma força centrífuga para o fora de si mesma. A personagem, ao estar novamente em casa, agora parece desconhecer aquele ambiente, ainda fortemente influenciada pelas experiências que lhe foram capazes de trazer a uma verdade acima da realidade, fazendo-a questionar a vida que levava:

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. (LISPECTOR, 1998, p. 17)

A casa agora exerce na protagonista a função de um rosto e seus traços de rostidade que buscam manifestar a reorganização de um rosto que agora se descobre inadequado para ela. Daí o estranhamento. Porém, a linha de fuga criada pelo homem cego continua operante, de modo que não se recupera, nem se barra, sendo o conjunto casa e filhos incapazes de superar ou apagar esta linha que segue sendo um risco eminente de vir à tona e levá-la a uma espécie de loucura e/ou de abandono do lar, pois "seu coração se enchera com a pior vontade de viver" (LISPECTOR, 1998, p. 17). "O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha..." (p. 17).

Ana interroga este "modo moralmente louco de viver" (LISPECTOR, 1998, p. 17). E interrogando este rosto nos mostra as evidências de uma não conformidade. A teia narrativa envolve-se destas micro e macrotensões, permeando a psique da protagonista. Nesse processo, um inflar e desinflar de possibilidades vão sufocando e/ou tornando molecular a vida estável. A boa mulher, rostificada num constructo social de produto do lar, da casa, da família, do

marido, percebe e tensiona essas linhas sociais que atuam, quando promove o desejo de sair, romper, operar um desmonte desta maquinação.

Afinal, o convite do homem cego e do Jardim botânico seriam convites para a loucura ou para a sanidade? A narrativa segue com as microtensões se manifestando e Ana diante de uma possível manifestação (ou explosão) da terceira linha, pois diferentes objetos continuam manifestando nela um processo catártico; a teia de aranha, a formiga no chão, os besouros de verão inexpressivos, como uma retomada ao selvagem do jardim. Só após a intervenção do marido, que a acolhe num gesto de carinho, a protagonista parece estar anestesiada quase num processo sonambúlico:

(...) diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago. (...) Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver. (LISPECTOR, 1998, p. 19)

A própria narrativa constantemente nos fornece indícios dessas incongruências da vida conjugal, como, por exemplo, quando até mesmo o ato de acolher a esposa parece um “gesto que não era seu”, ou seja, uma atitude que não lhe era de costume. Temos o fim da trama com a passagem que se segue: “Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1998, p.19).

O dia chega ao fim e Ana ainda parece estar indecisa quanto a esse novo mundo que descobriu, ignorando por um instante tudo o que vivenciou durante a hora perigosa da tarde e os eventos posteriores. O que Ana faria quando o mundo lhe voltasse ao coração? Despertaria para o chamado da nova vida? O conto, que tem final aberto, deixa-nos com muitas questões, sendo a principal se Ana seguiria o chamado do cego ou se seria capaz de voltar a ter a vida que levava com tanta conformidade anteriormente.

Percebemos no conto de Clarice Lispector a sutileza das imagens que são trazidas ao leitor, proporcionando certo adentramento às questões psicológicas e existenciais da vida humana. A linguagem e o movimento de imagens simples são infinitamente ricos quando nos proporcionam o vislumbre do amplo, do todo, e de algo muito maior a partir de situações ou objetos que são aparentemente banais ou comuns, revelando uma criatividade e destreza de escrita ímpar.

A desestabilização desse estado de pacífica completude de Ana nos mostra pequenas fagulhas do ser e do viver mulher num mundo de asperezas, questiona-se a vida do ser feminino e abrem-se possibilidades variadas de viver, levando-a ao rompimento e a metamorfose de si.

(DES)ROSTIFICAÇÃO: DO INTERIOR AO EXTERIOR DE OLGA

O romance de Elena Ferrante nos traz logo no início o grande ápice da história: Olga, a protagonista, é abandonada pelo marido Mário, após quinze anos de casamento: “Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar. Fez isso enquanto tirávamos a mesa, as crianças brigavam como sempre no outro cômodo, o cachorro sonhava resmungando ao lado do aquecedor” (FERRANTE, 2016, p. 6). Ao pensarmos a estrutura familiar, mulher e marido tirando a mesa do jantar, o cachorro dormindo na sala e os filhos brincando, percebemos, assim como nos propõem Deleuze e Guattari, que:

Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 61-62)

A partir do momento em que o marido comunica que está deixando esta estrutura temos então o rompimento da linha molar de Olga, sua linha base e/ou linha de vida, e passamos a acompanhar uma série de eventos interiores e exteriores que passam a refletir estados mentais da personagem e sua jornada rumo ao fora de si. “O que é certo é que hoje é muito difícil às mulheres assumirem concomitantemente sua condição de indivíduo autônomo e seu destino feminino” (BEAUVOIR, 2017, p. 308).

Olga, que nutre inicialmente o desejo de reconquistar o marido e até mesmo a esperança de seu regresso, passa por um processo de negação, buscando manter uma postura calma e tranquila durante as esporádicas visitas que se seguiram do marido para ver os filhos, porém, este equilíbrio inicial somado as manifestações do marido que parecia a todo momento querer convencê-la do



quanto ele era ruim e da necessidade da separação, passa a mostrar sinais de instabilidade, impactando principalmente na habilidade motora, como vemos em: “Continuei a prosseguir de forma circunspecta, como eu sempre fazia diante dos incidentes da vida. O único sinal exterior da minha agitação foi a disposição à desordem e a fraqueza dos dedos que, mais aumentava a angústia, menos se fechavam com força ao redor das coisas” (FERRANTE, 2016, p. 12).

Com o rompimento da linha molar, e por não haver linha molecular em que pudesse se sustentar, Olga foi lançada a uma terceira linha, de fuga, que se cria no entremeio do abandono e na qual segue durante longo período do romance, sempre à deriva e fora de si mesma. “(...) se a terceira fulgura, se a linha de fuga é como um trem em marcha, é porque nela se salta linearmente, pode-se enfim falar aí ‘literalmente’, de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranqüila do que acontece em que nada pode mais valer por outra coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 65, ênfase no original).

Na terceira linha, as estruturas rígidas perdem a força, logo Olga nos mostra os primeiros movimentos para um estado de rompimento e questionamento do rosto que tinha. Sobrando-lhe a carga emocional do abandono, o desemprego, o cuidado da casa, dos filhos, de si mesma e até do cachorro, a protagonista nos apresenta pequenos fragmentos do passado, e de como a sua submissão ao marido impacta agora profundamente em seus dias de abandono:

Somente dois anos antes eu tinha dito que queria voltar a ter os meus horários, um trabalho que me fizesse sair de casa por algumas horas. Eu tinha encontrado trabalho numa pequena editora, sentia-me muito curiosa, mas ele me forçou a deixar de lado. (...) Assim voltei a me ocupar da casa, dos filhos, de Mario, como para me autoconvencer de que eu já não merecia nada mais. E olha só o que eu estava merecendo. (FERRANTE, 2016, p.16-17)

Assim, “há na atitude dos homens de hoje uma duplicidade que cria na mulher um dilaceramento doloroso; eles aceitam em grande medida que a mulher seja um semelhante, uma igual; e, no entanto, continuam a exigir que ela permaneça o inessencial” (BEAUVOIR, 2017, p. 308) Percebe-se, no caso do excerto da narrativa, o molde de uma sociedade patriarcal, sendo o homem o pilar da economia doméstica e a mulher restrita ao serviço doméstico, porém não se encontram no caso masculino os atritos da vida pessoal e do trabalho, como começam a ocorrer na vida de Olga (e de tantas outras mulheres personagens ou não) após o abandono, pois “no homem não há nenhum hiato entre a vida pública e a vida privada: quanto mais êle se afirma seu domínio do mundo pela ação e pelo trabalho, mais revela viril” (p. 308).

A Olga que desejava se tornar escritora, além de personagem também é reflexo das dificuldades enfrentadas pela mulher que deseja conquistar

seu espaço no meio literário. A respeito disso, Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929) discorre amplamente. A autora discute as diferenças na representação e no tratamento das personagens femininas na literatura, enfatizando a importância de que as mulheres tenham a oportunidade de contar as suas próprias histórias, discorrendo também sobre como o fator econômico e familiar interfere nisso.

No caso da obra, podemos vê-la como um reflexo da realidade, pois quantas mulheres na sociedade atual veem seus sonhos perdidos e tolhidos, ocupando-se exaustivamente das tarefas do lar.

No romance, a boa mulher entra em cena mais uma vez, pois deve atentar aos cuidados do lar, dos filhos e do marido, não lhe importando o exercício do trabalho fora do lar. E retomamos o discurso social e religioso que fundamenta e fortalece este rosto: A boa mulher edifica o lar. Cabe ressaltar e observar que este rosto da mulher exemplar segue sendo fortalecido pelas figuras masculinas (como no caso de Olga). As cenas que seguem mostram como o abandono do marido e a recente descoberta de que ele largou a família para viver com a amante não surpreendem os outros:

Então anunciei a todos, com rancor, que ele havia me largado por outra mulher. Eu pensava que eles ficariam atônitos, mas tive a impressão de que não os surpreendi de modo algum. (...) Um colega seu da faculdade, chamado Farraco, tentou me consolar dizendo: “É a idade, Mario tem quarenta anos, acontece.” (FERRANTE, 2016, p. 20)

Se fosse Olga a deixar o lar para viver com outro homem, quais seriam os possíveis impactos aos receptores da notícia? Esta indignação ante tamanho descaso com que se recebe a notícia parece corroer a protagonista. Observamos também como Olga passa a confrontar o rosto de boa mulher, se redescobrimo:

Comecei a mudar. Em poucos meses perdi o hábito de me maquiar cuidadosamente, passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. A obscenidade me vinha aos lábios com naturalidade, parecia servir para comunicar aos meus poucos conhecidos, os que ainda me procuravam, friamente, para me consolar, que eu não me deixaria enganar por belas palavras. Era só abrir a boca que já sentia vontade de zombar, manchar, sujar Mario e a sua puta. (FERRANTE, 2016, p.21)

A linguagem de Olga é um dos principais pontos de rompimento do rosto da boa mulher, não porque se torna o contrário do que se espera de uma mulher exemplar, mas porque atua como fonte de resistência, poder e empoderamento. Já não há mais limitações. Olga atua por meio da linguagem com força expressiva, ainda que muitas vezes faça uso de expressões e humor escatológico (lembrando-se que após um período não utiliza mais este tipo de linguajar), pois demonstra a partir disso a voz e a presença de espírito que lhe faltavam quando anteriormente acatava e ouvia e seguia quase cegamente o marido. Essas mudanças são notadas por Mario em uma das visitas:

Levou as mãos ao seu rosto, esfregou bastante, e então murmurou: “Você faz isso na frente das crianças?” / Eu sorri. “Foder?” / “Falar desse jeito.” Perdi todo o controle e comecei a gritar: “Falar como? Enchi o saco de nhenhém. Você me feriu, você está me destruindo, e eu preciso falar como uma boa esposa bem educada? Vai tomar no cu!” (FERRANTE, 2016, p. 34)

Olga segue questionando e desestabilizando a máquina abstrata de rostidade. A respeito disso, segundo Deleuze e Guattari: “Não é um sujeito que escolhe os rostos, são os rostos que escolhem seus sujeitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996a, p.43). Se antes Olga ocupou-se do rosto da boa mulher era porque este se sobrepôs a ela, dado os movimentos sociais de uma máquina de poder. O rosto é sempre uma política e desfazer o rosto também o é, bem como pontuam Deleuze e Guattari.

Após um longo período em que se entregou à liberdade de viver, ser e expressar o interior de si mesma, a personagem começa a reconstituir e administrar os rumos familiares, fato que se evidencia após a doença do filho, quando não tinha forças para cuidar dele, dada a desordem mental e fadiga que a atingia. Durante todo esse processo, observamos como a desrostificação de boa mulher de Olga foi profunda, ao ponto de levá-la ao extremo, nos entremeios de sua linha de fuga. Os padrões basilares se rompem e ela nos leva à desterritorialização de si mesma.

O romance é adentrado pela figura de Carrano, o vizinho músico, que passa a ser importante ao longo da narrativa, pois demonstra afeto pela protagonista e posteriormente constitui uma linha molecular na vida de Olga.

Pensei com gratidão que naqueles meses, com discrição, ele se esforçara para recosturar ao meu redor um mundo confiável. Chegou agora a seu ato mais cortês. Queria me dizer que eu já não tinha mais motivo para me desanimar, que cada movimento era narrável em todas as suas razões, boas ou más, que em suma chegara o momento de voltar à força

dos nexos que enlaçam juntos os espaços e os tempos. (...) Decidi dar razão a ele. Por sua constitucional oscilação entre a figura do homem triste e sem cores e aquele do virtuoso executor de sons luminosos, capaz de inchar o peito e dar uma impressão de vida densa, pareceu-me naquele momento a pessoa da qual eu precisava. (...)

Sorri, encostei meus lábios nos seus, beijei-o.

“Foi muito ruim?”, perguntou-me com vergonha.

“Sim.”

“O que aconteceu com você naquela noite?”

“Tive uma reação de excesso que rompeu a superfície das coisas.”

“E depois?”

“Caí.”

“E onde você parou?”

“Em lugar nenhum. Não havia profundidade, não havia precipício. Não havia nada.”

Abraçou-me, me apertou por algum tempo a seu lado, sem dizer uma palavra. Tentava me comunicar em silêncio que ele sabia, por um dom misterioso, reforçar o sentido, inventar um sentimento de plenitude e alegria. (FERRANTE, 2016, p. 161)⁴

A escrita envolvente, por meio de uma linguagem direta e quase visceral de Elena Ferrante, nos permite experienciar a vida no limite do abalo emocional, promovendo uma manifestação e uma exacerbação da fragilidade que constitui o ser humano no abandono. A angústia, raiva e depois desprezo de Olga movem a narrativa de forma com que nos comovemos com a sua dinâmica familiar. Os jogos de poder que operam a máquina abstrata que produz o rosto se apresentam e se traduzem no fazer literário. Segundo Deleuze e Guattari, “os manuais de rosto e de paisagem formam uma pedagogia, severa disciplina, e que inspira as artes assim como estas a inspiram” (DELEUZE; GUATTARI, 1996b, p. 35). E a desrostificação surge levantando o véu e nos mostrando a crueza que envolve as constituições sociais que permeiam o rosto da boa mulher.

⁴ No original a autora utiliza aspas duplas para marcar o diálogo de personagens.

DIFERENTES NUANCES DA (DES)ROSTIFICAÇÃO DA BOA MULHER: DIÁLOGOS ENTRE ANA E OLGA

Por meio da análise dos excertos do conto e do romance pudemos perceber diferentes processos e movimentos que operam a desrostificação das personagens Ana e Olga. A densidade caracteriza a obra de Clarice e a própria construção de sua personagem revela isso. O contrário se manifesta na linguagem direta da narrativa de Elena Ferrante, que transparece as angústias e as dores da vivência do abandono de Olga, após quinze anos de casamento.

Ao compararmos as narrativas percebemos que o eixo central **família** é bem demarcado, seguindo certa padronização. Ambas as mulheres moram em apartamentos e possivelmente se enquadram numa situação social de classe média, o que as permite ter empregadas domésticas que auxiliam em algumas tarefas da casa, sendo que Olga nos conta que dispensou a mesma por ser alguém que não aceitava críticas.

Ana e Olga são extremos opostos, mas operam num mesmo sentido quando pensamos no modo como a desrostificação acontece em ambas as narrativas, com uma conotação de epifania. No conto *Amor* é a figura do cego que promove a desestabilização da linha molar da vida de Ana, convidando-a a um movimento ao fora. Já no romance *Dias de abandono* é a figura do marido Mário que promove o rompimento da linha molar. Após estes rompimentos em que fazem as personagens são levadas ao questionamento da vida e de si mesmas; para Ana ocorre uma certa explosão interior, em que os fatos se chocam e parecem levá-la a um tipo de dissociação profunda; para Olga a explosão acontece interior e exteriormente em suas ações desmedidas e linguagem obscena, mas que também tem profundo impacto psicológico levando-a igualmente a uma dissociação que interfere em sua dinâmica familiar e cuidado dos filhos.

Em ambas as narrativas, podemos perceber a dimensão e o conflito do espaço psicológico da mulher, e, também, o próprio espaço social feminino, refletidos nos momentos de tensão, clímax, e nas quebras das linhas molares e no próprio processo de desrostificação. Há uma fragilização do ser feminino, ao mesmo tempo em que se impõem um padrão/ espaço para que a mulher e a feminilidade atuem, anulando o que há de singular em cada uma. A diferença entre as narrativas é que Clarice Lispector condensa essa confluência de sentimentos e sentidos na propositura de um conto, e Elena Ferrante pode, com a liberdade que a escrita de um romance oferece, explorar de forma mais ardilosa todo esse processo emocional que fragmenta, corta e depois reconstrói sua personagem.

As temáticas das narrativas são diferentes: no romance temos a traição e o abandono como estopim; já no conto vemos a manifestação de uma dinâmica existencial, especificamente da mulher, que atravessa um momento de epifania. Cabe ressaltar que, apesar dessas diferenças, que são inerentes aos seus



respectivos gêneros textuais, tanto o conto quanto o romance nos mostram como o processo de desrostificação das figuras femininas pode ser doloroso e complexo, mas extremamente importante, de modo que representa, de certo modo, um enfrentamento aos mecanismos de poder e a livre expressão do ser feminino, livre das amarras sociais que ditam as regras de uma vivência **boa**. Põe-se em questão acima de tudo que ser **uma boa mulher** não corresponde apenas a servir e cumprir determinados papéis sociais, mas ter voz, descobrir o seu lugar e sentir-se confortável com a vida que leva, para além de seguir uma vida matrimonial.

CONCLUSÃO

Pudemos por meio dessa breve análise do conto *Amor*, de Clarice Lispector, e do romance *Dias de abandono*, de Elena Ferrante, perceber, por meio da abordagem da figura feminina, o quanto a mulher está rostificada socialmente, e como os processos que rumem a desrostificação e ao rompimento desse rosto se fazem complexos e difíceis, sendo as duas personagens femininas analisadas submergidas em um processo de esfacelamento do eu, para o reconhecimento de um outro eu oculto, experimentando processos de epifania e dissociação parecidos em que ambas ficam à margem de si mesmas, para depois serem expostas diante da face de quem realmente são.

Todas essas discussões nos levam a pensar como ser mulher no espaço da sociedade contemporânea ainda é difícil, e segue uma normatização social de boa mulher, e como este rosto continua operando e agindo sobre ações e ditando as regras de vida.

Pensando-se que o conto de Clarice foi escrito no ano de 1960 e a publicação do romance em 2016, podemos traçar um paralelo social da mulher ao longo dos anos, e pouco se rompeu se pensarmos os desafios que enfrenta a mulher atualmente. Ainda assim, cabe destacar o papel de protagonismo que as mulheres têm angariado tanto na escrita de narrativas com protagonistas femininas, quanto como autoras, numa sociedade demarcada pela alta produção de literatura por figuras masculinas. Para a mulher escritora, entre tantos desafios e percalços no meio artístico, "é preciso haver liberdade e é preciso haver paz" (WOOLF, 1929, p. 127).

Portanto, observar as trajetórias das protagonistas femininas Ana e Olga nos promove um convite para observar e repensar os padrões sociais que aprisionam as mulheres em papéis/funções dentro de uma cultura falocêntrica, e como o movimento de desrostificação da boa mulher promove ao mesmo tempo uma redescoberta e emancipação do ser feminino. Visto isso, a literatura pode ser considerada uma excelente ferramenta para vislumbrar e revelar diferentes nuances no que diz respeito a gênero, poder e identidade na contemporaneidade.



REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: Fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2017.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. 4. ed. Difusão Europeia do Livro: 1970.

CAMPELLO, E. A crítica literária de saia justa. In: STEVENS, C. *A mulher escrita: A escrita-mulher?* Brasília: Civilização Brasileira, 2009, p. 5-18.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: 34, 1996a.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: 34, 1996b.

FERRANTE, E. *Dias de abandono*. 1. ed. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

LISPECTOR, C. *Laços de família: Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MENDES, A.; OLIVEIRA, G.; ARF, L. *A escrita de autoria feminina: Memória, resistência e decolonialidade*. Campo Grande: UFMS, 2023.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Unesp, 1992.

