

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

HELOISA MARIA SILVEIRA PONTEL

**ENVELHECER COMO MULHER: INTERSECÇÕES DE GÊNERO, IDADE,
CLASSE E RAÇA NAS PROTAGONISTAS DE ELENA FERRANTE**

CAXIAS DO SUL

2026

HELOISA MARIA SILVEIRA PONTEL

**ENVELHECER COMO MULHER: INTERSECÇÕES DE GÊNERO, IDADE,
CLASSE E RAÇA NAS PROTAGONISTAS DE ELENA FERRANTE**

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura. Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia Pereira Porto

CAXIAS DO SUL

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

P814e Pontel, Heloisa Maria Silveira

Envelhecer como mulher [recurso eletrônico] : intersecções de gênero, idade, classe e raça nas protagonistas de Elena Ferrante / Heloisa Maria Silveira Pontel. – 2026.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2026.

Orientação: Patrícia Pereira Porto.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Análise do discurso. 2. Ferrante, Elena, 1943-. 3. Envelhecimento - Mulheres. 4. Feminismo e literatura. I. Porto, Patrícia Pereira, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 81'42

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

ENVELHECER COMO MULHER: INTERSECÇÕES DE GÊNERO, IDADE,
CLASSE E RAÇA NAS PROTAGONISTAS
DE ELENA FERRANTE

Heloisa Maria Silveira Pontel

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 30 de abril de 2026.

Banca Examinadora:

Dra. Patrícia Pereira Porto
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristina Löff Knapp
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Cristine Fortes Lia
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Letícia Fernandes Malloy Diniz
Universidade Federal de Minas Gerais

Para mamãe e vovó, que sempre fizeram o tempo passar devagar.

AGRADECIMENTOS

Que privilégio poder citar tantos nomes nesta página e saber que, em uma das decisões mais importantes da minha vida, pude contar com o apoio de vocês. Agradeço:

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Patrícia Pereira Porto, pelos ensinamentos, pelos conselhos, pela confiança depositada em mim nesses anos de parceria e por me tornar mais direta na escrita — eu tentei.

Ao corpo docente e administrativo do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da UCS, bem como à própria Universidade, que apoiaram e possibilitaram meus estudos até aqui e sempre me receberam de braços abertos, profissional e academicamente.

À minha mãe, Zaira, pelo apoio incondicional para seguir meus sonhos. Também por toda a ajuda nas questões práticas dos últimos dois anos — além de ser toda ouvidos para a minha infinita capacidade de conversar sobre tudo e qualquer coisa. Ao meu pai, Renato, pelo amor sem medidas e por me apoiar nos estudos, mas também por me convidar para dar um descanso deles quando necessário — mesmo sob alguns protestos.

Aos meus avós, Zaira e Evaldo, por sempre me receberem com alegria. Pelas infinitas histórias de antigamente e pelas guloseimas. Por serem fundamentais na construção de quem me tornei e por serem um dos motivos pelos quais pesquiso envelhecimento.

À Mariana, minha analista, por me fazer olhar para dentro.

Às amigas da infância que se conservaram na vida adulta, às amigas da graduação e do mestrado que, de formas diferentes, acompanharam essa trajetória e a fizeram mais leve. Sou muito grata por ter formado e conservado tantas amigas ao longo desses anos e por sentir o carinho, a preocupação e o orgulho vindos de vocês. Nominalmente à minha amiga Letícia, que lê tudo que escrevo há vinte anos e acompanhou cada passo da construção desta dissertação — e da minha vida; e à minha amiga Juliana, que, tendo vivido a mesma experiência de um mestrado, me ajudou a atravessá-la com mais leveza.

Por fim, agradeço aos livros e às professoras que me formaram e me fizeram apaixonada pela Literatura; este é um produto direto dessa longa relação de amor.

Despite the age gap of some 75 years, it was the similarities between Nana and I that struck me most forcefully, not just the dispositions and shared family history, but also the knowledge that we occupied a different place in society to the grown-ups (Nana was not a 'grown-up', I understood, but an 'old lady') and that, through and beyond that, the existential similarities of childhood and old age brought us together.

Susan Pickard

RESUMO

Esta dissertação discute a representação do envelhecimento feminino na obra de Elena Ferrante a partir de uma abordagem feminista interseccional que articula as categorias de gênero, classe, idade e raça. Partindo da constatação de que o envelhecimento permanece à margem das narrativas literárias e dos debates feministas hegemônicos, o estudo analisa os romances *Um Amor Incômodo* (2017), *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), *A Filha Perdida* (2016) e *História da Menina Perdida* (2023). Metodologicamente, a pesquisa se fundamenta em revisão bibliográfica e análise literária, ancoradas no feminismo interseccional, destacando o envelhecimento como categoria de opressão ainda pouco explorada. O construto teórico se baseia na definição de opressão de bell hooks (2015), bem como nos estudos sobre as categorias de gênero, raça, classe e idade de: Joan Scott (2014, 1992); Virginia Woolf (2014); Simone de Beauvoir (2019); bell hooks (2021); Angela Davis (2016); Audre Lorde (2014), Kristen R. Ghodsee (2018); Silvia Federici (2021); Audre Lorde (2019); Susan Pickard (2016); Simone de Beauvoir (2018); Miriam Goldenberg (2013). A análise evidencia que, nas narrativas de Ferrante, o envelhecimento feminino não se configura como um processo isolado ou biológico, mas como uma experiência profundamente imbricada às opressões de gênero e de classe, atravessando temas como maternidade, corpo, sexualidade, trabalho e amizade. Observa-se também o apagamento racial significativo nas obras analisadas, compreendido como um silêncio estrutural que limita a complexidade interseccional dessas representações. Conclui-se que a literatura de Ferrante oferece importantes contribuições para o debate feminista contemporâneo, bem como evidencia a necessidade de ampliar as discussões sobre envelhecimento feminino em perspectivas mais diversas, racializadas e situadas fora do eixo europeu.

Palavras-chave: Envelhecimento feminino; Feminismo interseccional; Literatura contemporânea; Elena Ferrante.

ABSTRACT

This dissertation discusses the representation of female aging in the work of Elena Ferrante from an intersectional feminist perspective that articulates the categories of gender, class, age, and race. Starting from the observation that aging remains marginal to literary narratives and to hegemonic feminist debates, the study analyzes the novels *Troubling Love* (2017), *The Lying Life of Adults* (2020), *The Lost Daughter* (2016), and *The Story of the Lost Child* (2023). Methodologically, the research is grounded in a bibliographic review and literary analysis anchored in intersectional feminism, highlighting aging as a category of oppression that remains underexplored. The theoretical framework is based on bell hooks's (2015) definition of oppression, as well as on studies of the categories of gender, race, class, and age by: Joan Scott (2014, 1992); Virginia Woolf (2014); Simone de Beauvoir (2019); bell hooks (2021); Angela Davis (2016); Audre Lorde (2014, 2019); Kristen R. Ghodsee (2018); Silvia Federici (2021); Susan Pickard (2016); Simone de Beauvoir (2018); and Miriam Goldenberg (2013). The analysis shows that, in Ferrante's narratives, female aging is not configured as an isolated or purely biological process, but rather as an experience deeply intertwined with gender and class-based oppressions, encompassing themes such as motherhood, the body, sexuality, work, and friendship. A significant racial erasure is also observed in the works analyzed, understood as a structural silence that limits the intersectional complexity of these representations. The study concludes that Ferrante's literature offers important contributions to contemporary feminist debate, while also highlighting the need to expand discussions of female aging toward more diverse, racialized perspectives situated outside the European axis.

Keywords: Female aging; Intersectional feminism; Contemporary literature; Elena Ferrante.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2 ESCRITA FEMININA E IDENTIDADE DE ELENA FERRANTE	14
2.1 ESCRITA FEMININA E DISCUSSÃO FEMINISTA	15
2.2 QUEM É ELENA FERRANTE?	20
2.3 A ITÁLIA DE ELENA FERRANTE	25
3 OPRESSÕES DE GÊNERO, DE CLASSE, DE IDADE E DE RAÇA	29
3.1 GÊNERO E RAÇA	30
3.2 CLASSE	41
3.3 IDADE	51
3.4 INTERSECCIONALIDADE	62
4 AS MULHERES DELIMITADAS DE ELENA FERRANTE: GÊNERO, RAÇA, CLASSE E ENVELHECIMENTO	66
4.1 AMALIA E DELIA: “UM AMOR INCÔMODO”	67
4.2 LEDA E NINA: “A FILHA PERDIDA”	77
4.3 GIOVANNA E VITTORIA: A VIDA MENTIROSA DOS ADULTOS	87
4.4 LENU E LILA: “A HISTÓRIA DA MENINA PERDIDA”	96
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	119
ANEXO I — TESES E DISSERTAÇÕES EM LINGUÍSTICA E LITERATURA SOBRE INTERSECCIONALIDADE DE GÊNERO, IDADE E CLASSE	126

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*A esta altura, penso no ato de escrever como uma longa, extenuante
e prazerosa sedução. [...] O que acontece nas linhas, entre as
linhas?*
Elena Ferrante

A temática do envelhecimento anda às margens da literatura ocidental, poucas vezes adentrando a centralidade das narrativas. Em textos clássicos, encontramos a discussão moral e antagônica entre juventude e envelhecimento em *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Contemporaneamente, romances trazem o envelhecimento sob uma perspectiva feminina: *A Corneta* (2023), de Leonora Carrington, traz influências mitológicas celtas, pré-hispânicas, árabe, judaica e do tarot em uma narrativa fantástica que desbrava uma instituição para idosas em companhia de uma senhora de noventa e dois anos, portadora de uma corneta mágica que a faz ouvir mais do que deveria. Em *Sobre os ossos dos mortos* (2009), de Olga Tokarczuk, o foco está no mistério: a protagonista é uma mulher idosa, astróloga e ex-professora de inglês envolvida na investigação de assassinatos que ocorrem perto de sua casa na Polônia, com teorias que despertam conceitos sobre ecofeminismo e os conflitos entre selvageria e civilização.

No entanto, nem toda história que envolve envelhecimento traz essa carga fantástica. Narrativas reais sobre a passagem do tempo me interessam tanto quanto as fantasiosas. Vinda de uma família pequena, passei minha infância e adolescência rodeada de adultos e idosos, tanto que tenho minha avó, Zaira, como amiga e confidente até hoje. Por estar cercada de pessoas velhas¹ no meu convívio familiar, eu mantenho um papel de observadora constante da passagem do tempo, apreciando as histórias que acontecem a todo momento com minha avó, suas amigas e vizinhas.

Quando me formei publicitária — com um Trabalho de Conclusão de Curso voltado ao envelhecimento no mercado de beleza —, soube que, para além das narrativas publicitárias, a

¹ Nesta dissertação, opta-se por usar o termo “velha/velho” para referir-se aos indivíduos envelhecidos — não pejorativamente, mas como uma escolha política e conceitual. Historicamente, diversos termos foram usados para classificar o envelhecimento, como “+60”, “terceira idade”, “melhor idade”, entre outros. Na atualidade, novas expressões seguiram-se, inclusive, por meio de siglas e anglicismos: NOLT (*not old like that*), NOLT (*new old living trend*), NOTO (*no one too old*) e boomer; ou mesmo, em português, a recorrência de expressões como “véia/véio”, “tio/tia”, “véio/véia da lancha” para pessoas ricas, “jurássico”, dentre outras, pejorativas ou não. Essas expressões tendem ao eufemismo e ao apagamento das marcas sociais consequenciais ao envelhecimento. Ao empregar “velha/velho”, busca-se nomear essa etapa da vida, reconhecendo-a como um período de potência e possibilidades, mas também — como será visto adiante — de opressões.

imensidão de narrativas literárias também poderia ser analisada pensando no envelhecimento, fazendo com que o projeto desta dissertação começasse a tomar forma.

Nesse contexto, a temática do envelhecimento na literatura apresenta alguns caminhos possíveis de estudo. Para além das discussões morais da literatura clássica e das protagonistas cercadas de mistérios, crimes e excentricidades mitológicas e fantásticas, pode também ser destacado o retrato cru e interseccional das mulheres na literatura de Elena Ferrante.

Apresentar Elena Ferrante é uma tarefa capciosa. A autora escreve sob um pseudônimo, e diversas investigações — a serem discutidas adiante nesta dissertação — foram realizadas ao longo dos anos acerca de sua identidade. Ferrante, autora dos romances *A Filha Perdida* (2016), *Um Amor Incômodo* (2017), *A Vida Mentiroso dos Adultos* (2020), da *Tetralogia Napolitana* (2023) e de outros romances, livros infantis e de não-ficção, narra em suas obras as complexidades da vivência feminina, desde a infância à velhice, com a paisagem napolitana como plano de fundo. Essas complexidades, vivenciadas pelas personagens de Ferrante, não se limitam às amizades, à maternidade, à política, à violência e aos casamentos, mas denunciam com clareza opressões de diversas categorias, rendendo à autora menções em veículos prestigiados, como na lista do *The New York Times* sobre os cem melhores livros do século XXI.

A opressão que Ferrante elabora ficcionalmente, para bell hooks (2015), se define na ausência de escolhas acerca de uma determinada realidade; nas histórias de Ferrante, as mulheres que tiveram o seu poder de escolha tolhido, dificultado ou moldado pelo contexto em que vivem são retratadas em suas complexidades. Ser mulher, envelhecer, pertencer a uma ou outra classe socioeconômica são algumas das não-escolhas presentes nas narrativas, afetando direta ou indiretamente a vida das protagonistas.

Considerando o contexto social e literário apresentado até aqui, tem-se como objeto de pesquisa desta dissertação as protagonistas de algumas das mais populares obras de Elena Ferrante: *Um Amor Incômodo* (2017), *A Vida Mentiroso dos Adultos* (2020), *A Filha Perdida* (2016) e o último volume da *Tetralogia Napolitana*, *História da Menina Perdida* (2023). Essa seleção de obras desconsidera os escritos de não-ficção da autora, *Dias de Abandono* (2016), bem como o seu livro infantil. Foram selecionadas obras com protagonistas que, em algum momento da narrativa, trazem reflexões acerca da idade e sobre as mudanças trazidas pelo processo de envelhecimento na relação com o gênero ou a classe. Coincidentemente, são os títulos da autora mais conhecidos pelo público, visto que foram adaptados em formato de filmes e seriados televisivos.

Dessa forma, este estudo parte do seguinte problema de pesquisa: de que forma o envelhecimento feminino é discutido e representado nas obras de Elena Ferrante? A partir deste problema de pesquisa, constrói-se o objetivo geral deste trabalho: discutir o envelhecimento a partir da análise das personagens femininas de Elena Ferrante, considerando interseccionalmente as categorias de opressão de idade, gênero, raça e classe.

Considerando os objetos de pesquisa acima mencionados e o que se determina como pergunta e objetivo desta dissertação, inicia-se a busca pela produção de conhecimento anteriormente publicada nesta temática. Por meio de pesquisa em bancos de dissertações e teses de trabalhos escritos em português, como o Portal da CAPES, tem-se uma menor recorrência de análises que destacam as categorias de idade, sexualidade ou capacidade. Essa tendência confirma o que denuncia a pensadora feminista Germaine Greer, declarando que o “feminismo moderno é ageísta e a sociedade não tem respeito pelas mulheres idosas” (Greer, apud Lascio, 2019, s.p.), em uma crítica à lacuna na discussão sobre idade, inclusive na academia. Refinando a pesquisa para contemplar trabalhos de Linguística e Literatura em que gênero, classe e idade fossem analisados, tem-se menos de 15 trabalhos nestas condições, citados posteriormente no Anexo I desta dissertação. Por sua vez, ao pesquisar em inglês pelos termos “*gender, class and age*”, percebe-se uma maior frequência de artigos e ensaios sobre essas categorias, demonstrando um debate acadêmico um pouco mais concretizado, com o fator etário centralizado na análise de diversas questões.

Nas pesquisas sobre a literatura de Elena Ferrante, nos bancos de dissertações e teses, percebe-se um número pequeno de trabalhos sobre a autora — menos de trinta pesquisas —, nos quais se destacam as investigações psicanalíticas, como a de Fabiane Secches (2020), publicada posteriormente como livro sob o título *Elena Ferrante: Uma longa experiência de ausência*. Além disso, encontram-se estudos sobre a forma e a maternidade, focados na Tetralogia e em *A Filha Perdida*, não havendo menções à interseccionalidade como instrumento de análise dessa literatura. É necessário destacar que há artigos sobre algumas obras de Ferrante relacionando-as ao envelhecimento, como “Maternidade/Filiação e Envelhecimento/Velhice em *A Filha Perdida*, de Elena Ferrante, e *Mar Azul*, de Paloma Vidal” (Sousa, Ribeiro, Lima, 2024); porém, esse montante de estudos é incipiente, justificando o interesse da presente pesquisa como um novo olhar para estas obras — o da passagem do tempo.

Considerando esta lacuna como oportunidade para novos estudos que possam identificar essas categorias de opressão nos escritos de Ferrante, foram elaborados os objetivos específicos da pesquisa, que guiam as temáticas dos capítulos desenvolvidos. Para atingir o objetivo geral desta dissertação, será necessário:

- a) discutir o papel da literatura como potencializadora de novas discussões feministas;
- b) identificar os elementos da obra de Elena Ferrante que enriquecem a discussão feminista contemporânea do envelhecimento;
- c) categorizar o envelhecimento como categoria de opressão, assim como gênero, raça e classe;
- d) analisar as protagonistas femininas de Elena Ferrante a partir das opressões relacionadas à idade, gênero e classe, destacando a ausência de representações raciais como uma forma de apagamento nessas narrativas.

Para o desenvolvimento desta dissertação, será realizada uma pesquisa bibliográfica e análise literária a partir das premissas do feminismo interseccional, selecionando as categorias de gênero, classe, idade e raça. O aspecto racial entrará na análise como discussão sobre o apagamento da categoria raça nas obras de Ferrante, considerando sua literatura produzida em um contexto hegemônico, cujas opressões são vivenciadas por pessoas brancas, de classe média e que vivem em um país europeu.

Os capítulos deste trabalho serão estruturados a partir da necessidade das considerações iniciais, da contextualização da literatura como objeto de discussão feminista, da fundamentação teórica sobre categorias de opressão e da análise das obras, sob a luz da teoria discutida, além das considerações finais e das referências. Nesse sentido, segue-se um breve resumo do conteúdo dos capítulos a seguir.

O primeiro capítulo apresentará o problema a ser pesquisado e a perspectiva teórica adotada, bem como a relevância da pesquisa nos âmbitos acadêmico e social.

Na sequência, o segundo capítulo buscará contextualizar a literatura como meio para as discussões feministas. Além disso, apresentará o contexto histórico italiano no qual as histórias de Ferrante se desenvolvem, destacando a influência da literatura escrita por mulheres para o avanço de pautas de gênero e classe da Itália do século XX. Também será discutida a importância do mistério acerca do pseudônimo de Elena Ferrante para a repercussão global de sua literatura.

No terceiro capítulo, apresentar-se-á a fundamentação teórica da pesquisa, abordando as categorias de opressão que serão utilizadas para a análise da obra de Elena Ferrante, a saber: gênero, idade e classe, a partir de perspectivas históricas e teóricas, e a categoria de raça, intrinsecamente ligada ao surgimento da interseccionalidade.

No quarto capítulo, serão desenvolvidas as análises das obras de Elena Ferrante a partir dos títulos *Um Amor Incômodo* (2017) e *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020). Neste mesmo capítulo, serão analisadas *A Filha Perdida* (2016) e *A História da Menina Perdida* (2023), que

compõem o último volume da *Tetralogia Napolitana*. Para tanto, parte-se das premissas teóricas desenvolvidas no capítulo anterior.

Por meio desta investigação, colabora-se com a afirmação da importância de uma discussão feminista que considere a idade e o envelhecimento em suas proposições teóricas, sendo que, em um sistema capitalista, não podem se desassociar das questões de classe. Procura-se realizar uma contribuição teórica sobre a literatura como meio para essas discussões, trazendo como exemplo uma autora com relevância no mercado literário atual para compor e disseminar histórias de mulheres que vão muito além do seu gênero, classe e idade. Por outro lado, visa-se discutir o apagamento racial na obra de Ferrante, demonstrando que o sistema de opressão é estrutural e encontra-se até mesmo em obras que discutem o feminismo.

2 ESCRITA FEMININA E IDENTIDADE DE ELENA FERRANTE

Aí está, talvez seja justamente esse “apesar de tudo” que é tecnicamente difícil de narrar. É necessário prestar atenção a esse “tudo”, não esquecê-lo, reconhecê-lo por baixo de cada disfarce [...].

Elena Ferrante

Analisar um conjunto de obras literárias a partir de opressões de cunho social torna-se um desafio quando a autoria dessas histórias é desconhecida. O que se sabe sobre Elena Ferrante — que escreve sob um pseudônimo desde seu romance de estreia — é o que ela mesma escreve sobre si. Isso impõe, simultaneamente, um limite à pesquisa, como também um desafio de imersão nos numerosos textos de não-ficção de sua autoria, que se tornam uma via legítima de aproximação da personalidade de Ferrante e do local narrado em suas obras — a Itália.

Elena Ferrante, apesar do anonimato, é bastante vocal sobre a transição de suas referências literárias do cânone masculino para a apreciação da escrita feminina. No ensaio “A caneta e a pena”, parte da obra *As margens e o ditado* (2023), a autora conta que, apesar de ler muito quando criança, tudo que a agradava era escrito por homens (Ferrante, 2023). As primeiras tentativas de escrita emularam o que ela denomina de “tradição masculina” (Ferrante, 2023, p. 25), e pensava que, sendo mulher, não conseguiria atingir grandeza com sua literatura.

Já adulta, percebeu que, sendo uma mulher, só poderia escrever como uma. Nesse momento do ensaio, Ferrante (2023) declara que se voltou para a literatura de outras mulheres, a fim de encontrar a si mesma. Virginia Woolf, a quem ela dissecou a escrita nesse texto, é um dos exemplos. Porém, em outras oportunidades, completa a lista com Jane Austen, as irmãs Brontë, Simone de Beauvoir, Emily Dickinson, Elsa Morante e diversas outras escritoras renomadas. A transição entre o acúmulo de referências masculinas para uma bagagem de literatura escrita por mulheres, vivenciada por Elena Ferrante, é um exemplo das hierarquias opressivas que também se difundem nas distinções de raça, classe e idade, como será discutido adiante nesta dissertação. Nesse sentido, a escrita feminina se apresenta como ruptura de uma lógica pré-estabelecida pelo patriarcado, na qual o renome literário pertenceria aos homens.

O presente capítulo abordará duas discussões basilares desta dissertação: a escrita feminina como instrumento no debate feminista; e a apresentação sobre a autora-objeto deste trabalho, Elena Ferrante, a partir das discussões sobre o mistério de seu pseudônimo, escrita e preocupação com a representação de opressões em suas obras. É relevante para as análises desta dissertação, em busca dos aspectos de gênero, classe, raça e idade que caracterizam opressões, conhecer a postura da autora perante tais temáticas, mesmo que, para ela, os livros devessem

falar por si próprios. Essa organização pretende demonstrar a relação entre a escrita feminina e as discussões pertinentes ao feminismo e, em seguida, exemplificar essa discussão. Na sequência, segue o quadro que contém o marco teórico de cada seção deste capítulo:

Quadro 1 - Marco teórico do capítulo de escrita feminina e discussão feminista

Tópico a ser discutido	Principais referências	Argumento central
Literatura feminina como instrumento de discussão feminista	Showalter (1994); Woolf (2019); Cixous (1975)	A literatura escrita por mulheres como espaço de afirmação, resistência e reflexão crítica sobre gênero.
Identidade e pseudônimo de Elena Ferrante	Ferrante (2023); Gatti (2016); Barthes (2004)	O mistério em torno da identidade da autora como estratégia estética e política, que amplia a repercussão global de sua obra.
A Itália de Elena Ferrante: contexto histórico, gênero e classe	Discacciati (2024); De Rogatis (2019); Secches (2020)	As narrativas de Ferrante inserem-se em um contexto histórico italiano marcado por desigualdades de gênero e classe, contribuindo para debates críticos contemporâneos.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

2.1 ESCRITA FEMININA E DISCUSSÃO FEMINISTA

Em *Um teto todo seu* (2024), escrito por Virginia Woolf, a autora percorre prateleiras de livros sobre a história e a literatura inglesa e percebe que nelas há poucos registros sobre a vida e a escrita feminina. Dessa forma, Woolf se detém em um exercício imaginativo: ela cria Judith, a irmã fictícia ambiciosa e talentosa de um dos autores mais renomados da literatura, William Shakespeare. Judith é criada para responder a uma provocação: é possível uma mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare? (Woolf, 2024)

Enquanto Shakespeare frequentou a escola, aventurou-se em caçadas e nas ruas de Londres e decidiu se envolver com teatro, conquistando a graça de reis e do povo, Judith não teve a oportunidade de estudos formais. Ela, na imaginação de Woolf (2024, p. 69), “antes que sáísse da adolescência, ficaria noiva de um filho de comerciante da vizinhança”, tendo praticado ler e escrever às escondidas. Rebelando-se desse futuro predestinado, Judith fugiria para Londres e, ao tentar a sorte no teatro, como seu irmão, seria ostracizada pelos atores. Woolf

(2024) conclui o destino imaginário de Judith, prevendo que ela se casaria e teria filhos e que, não tendo realizado os seus sonhos de escrita, cometeria suicídio.

Por meio dessa ficcionalização, Woolf inaugura uma reflexão acerca da escrita feminina: uma ferramenta não somente de inserção da mulher na sociedade, como também de discussão feminista. Woolf (2024) denota que pouco se sabe sobre as mulheres antes do século XVIII, pois a elas não eram proporcionadas as condições materiais e simbólicas de se expressarem por meio da escrita. Isso resulta na incapacidade das mulheres em se consolidarem como seres independentes e possuidores de direitos, temática a ser discutida em outra seção desta dissertação.

Teorizando sobre sua própria provocação no ensaio “Mulheres e Ficção” (2019), Woolf perpassa por diversos momentos da escrita feminina, dos séculos XVIII ao XX. A autora discorre sobre a influência da submissão da mulher na construção da ficção feminina, mas também da esperança de que a conquista de direitos influenciasse em uma maior liberdade temática dessa escrita.

No texto, ela defende a tese de que muitos registros de escrita feminina estariam escondidos nas gavetas e rabiscados entre uma tarefa doméstica e outra — como os de Judith Shakespeare estariam —, pois a “história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina” (2019, p. 10). Se não estivessem em gavetas, estariam publicados sob pseudônimos. A estratégia, comum entre o fim do século XIII e meados do século XIX, pretendia a fuga de uma visão estereotipada — e masculina — acerca da escrita feminina.

Neste período, as autoras eram ostracizadas de atividades criativas e da literatura, pois a arte das mulheres, a exemplo de Judith Shakespeare, não era respeitada como digna de publicação. Alguns nomes são clássicos exemplos, como a romancista Amandine Dupin, que assinava George Sand; a brasileira Nair de Tefé, que era Rian; e a feminista inglesa Violet Paget, que era Vernon Lee. Jane Austen é outro destaque: apesar de não ter escolhido um nome masculino para suas publicações em vida, não expunha o seu; o primeiro romance que publicou continha na capa os dizeres “Um romance. Em três partes. Escrito por uma dama”.

A utilização de pseudônimos segue na literatura contemporânea não apenas para Elena Ferrante, mas também para autoras de best-sellers como Gillian Flynn e Maria Firmina dos Reis, que assinou sua primeira obra como apenas “uma maranhense”. Apesar de, na atualidade, o mercado editorial e a crítica literária estarem abertos às publicações femininas, há preocupações com o recebimento de obras escritas por mulheres pelo público, além das óbvias questões relacionadas à perda de privacidade, que assombram Ferrante.

De volta às autoras do século XIX, ao citar os grandes nomes de mulheres reconhecidas pela ficção que escreveram, Woolf (2019, p. 11) relembra que as “mulheres incomuns”, como Austen, Elliot, as irmãs Brontë — que, aliás, usaram os pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell no início de suas carreiras literárias — e Aphra Behn, uma figura precursora a todas elas, nunca constituíram família e, por isso, puderam escrever ficção e adentrar ao cânone da literatura. Ao trazer a intersecção entre a escrita feminina e o trabalho doméstico, Woolf (2019) aponta ainda que a escrita de romances, em sua forma e conteúdo, era mais fácil para as mulheres. Por serem textos longos, o formato de escrita permitia mais interrupções para atividades domésticas e de cuidado, diferentemente de poesias, por exemplo. Quanto ao conteúdo, a vivência feminina quase exclusiva em casa incentivava a introspecção e a análise do caráter humano, o que diferia dos romances masculinos. Na comparação entre Judith e William Shakespeare, somente um deles pôde viajar a Londres e se aventurar no teatro e nos castelos, coletando referências para sonetos e romances não baseados na solidão de seus próprios lares.

Elaine Showalter, uma das principais teóricas feministas da literatura, inspirada em *Um teto todo seu* (2024), publica *A Literature of Their Own* (1977), classificando a escrita feminina literária em fases. Esse texto se coloca como uma continuação teórica dos escritos de Woolf, organizando-o a partir da noção de que são ferramentas para a discussão feminista, mas que também possuem robustez para um agrupamento temático das questões da mulher.

Na fase feminina proposta por Showalter (1977), que ocorre entre 1840 e 1880, as mulheres queriam escrever como os seus pares homens, suprimindo sua feminilidade e reprimindo-a para si mesmas, com textos oblíquos e irônicos, às vezes utilizando-se de pseudônimos masculinos. Somente a partir do século XIX surge a fase feminista, em que as conquistas de direitos das mulheres foram usadas na literatura, a fim de denunciar as injustiças cometidas contra o feminino até aquele período, a partir de autoras como Elizabeth Gaskell e Charlotte Perkins Gilman.

Ao pensar na escrita de ficção feminina do século XIX em diante, há o entendimento de uma criação da mulher-escritora e da mulher-personagem distante da visão masculina. A partir dessa premissa, tem-se o que Woolf (2019, p. 16) chama de “livro de mulher”: uma escrita “corajosa, sincera e que não afasta as mulheres do que elas sentem”, que traz uma nuance interessante à criação de ficção; trata-se da mistura da vida cidadã com a emocional e filosófica. A escrita feminina de ficção, a partir dessa premissa, poderia ter como personagens homens e mulheres que:

[...] não serão totalmente observados na relação emocional que mantenham uns com os outros, mas sim por se juntarem e entrarem em conflito, como grupos e classes e

raças. [...] Para além das relações pessoais e políticas, elas se voltarão para as questões mais amplas que o poeta tenta resolver — as do nosso destino e do sentido da vida (Woolf, 2019, p. 17).

Nessa fase da teoria de Showalter (1977), a fase fêmea, que inicia na década de 1920 e se estende até a contemporaneidade, as mulheres rejeitam a imitação e o protesto, entendidos como duas formas de dependência do masculino, para narrar experiências femininas de forma artística, criando uma ficção escrita por e para mulheres. Ao pensar em uma ficção que representa o feminino para além das estigmatizações propostas pelos homens, Woolf (2019) conclui que, sob as condições certas, em um regime de não submissão, a ficção feminina talvez seja até menor em quantidade, mas que desencadeará inovação em técnica, crítica e qualidade. Ao encontro desse desejo de Virginia Woolf, algumas conceituações de análise e teoria crítica aproximam a escrita dos “livros de mulher” da construção cultural vigente do ser feminino e feminista.

Showalter, porém, além de organizar a escrita feminina em fases, pensa-a a partir de suas temáticas. No ensaio “A crítica feminista no território selvagem”, a autora em questão (1994) traz a ideia de territorialidade selvagem como uma analogia para o pioneirismo da estruturação necessária acerca da escrita feminina. É a partir dessa visão que Showalter desenvolveu o conceito de ginocrítica, a fim de abarcar mais oportunidades teóricas do que a crítica feminista propriamente dita, com questionamentos iniciais como: “Como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual é a diferença nos escritos entre as mulheres?” (Showalter, 1994, p. 29).

Com uma abordagem crítica que analisa e reinterpreta textos literários à luz das experiências e perspectivas das mulheres, assim como as estratégias literárias empregadas por autoras, as perguntas feitas por Showalter tratam da ideia da diferença do projeto teórico de escrita feminina a partir de quatro elementos: biologia, linguística, psicanálise e cultura.

O primeiro elemento desdobra-se na anatomia feminina como manifestação primeira da diferença entre gêneros, enfatizando “a importância do corpo como fonte de imaginação” (Showalter, 1994, p. 34), a partir de metáforas como “dar à luz” à ficção. O segundo elemento, o da linguagem, explora a ideia de que haveria, por conta da biologia, da socialização ou por aspectos culturais, um uso distinto da língua entre homens e mulheres (Showalter, 1994, p. 35), e que a língua poderia ser, ela própria, opressiva e sexista. O terceiro elemento, a psicanálise freudiana e lacaniana, discute a língua, a cultura e as fantasias femininas a partir de uma análise da fase edípica, em que há a formação da subjetividade do sujeito que, nessa linha de análise, se sustenta a partir da fala e da escrita. Para Showalter (1994, p. 44), o elemento da cultura

proporciona uma forma melhor de falar dos escritos femininos que as outras teorias, porque ela entende a “existência de importantes diferenças entre as mulheres como escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero”.

Para além da reflexão sobre as condições da escrita feminina e a sistematização de categorias críticas próprias, o estudo da escrita de mulheres também conta com a discussão da existência de uma linguagem feminina. Esse último se trata dos estudos de Hélène Cixous, escritos no ensaio-manifesto *O Riso da Medusa* (1975). A partir de um ponto de vista mais psicanalítico, Cixous (1975) propõe a criação e a manutenção de uma *écriture féminine*. Ela ressalta, nessa dinâmica, a existência de uma “escrita masculina” repressiva e convida as mulheres a escreverem para romper com os discursos patriarcais. Cixous reitera:

[...] abro aqui um parêntese: afirmo, sim, a existência de uma escrita masculina. Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas marcadas; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural — logo, política, tipicamente masculina — [...]” (Cixous, 1975, p. 49).

Em certo momento, Cixous também concorda com Virginia Woolf acerca da ínfima quantidade de escritoras conhecidas, principalmente antes do século XIX. A autora defende o rompimento da lógica falocêntrica, tendo a escrita feminina como um gesto também político:

Escrever, ato que não somente “tornará real” a relação descensurada da mulher com sua sexualidade, com o seu ser-mulher, permitindo-lhe o acesso às suas próprias forças; que lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais mantidos lacrados; que a arrancará de sua estrutura superegoica, na qual reservaram-lhe sempre o mesmo lugar, o de culpada (culpada de tudo, a todo momento: de ter desejos, de não ter; de ser frígida, de ser “fogosa” demais; de não ser os dois ao mesmo tempo; de ser mãe demais ou de menos; de ter filhos ou de não os ter; de amamentar ou não amamentar...) — através desse trabalho de pesquisa, de análise, de iluminação, por meio dessa emancipação do maravilhoso texto dela mesma, texto que é preciso, com urgência, que ela aprenda a falar. **Uma mulher sem corpo, muda, cega, não pode ser uma boa combatente.** Ela está reduzida a ser a serva do militante, sua sombra. É preciso matar a falsa mulher que impede a viva de respirar. Inscrever o sopro da mulher inteira (Cixous, 1975, p. 48–49, grifo da autora).

Esse convite, como um ato insurgente, esclarece que “é preciso que ela [a mulher] se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história [...]” (Cixous, 1975, p. 51). Em outro trecho do ensaio, a autora afirma que o lugar do silêncio, reservado simbolicamente às mulheres, reduz às margens as ideias e o sentimento por detrás delas, pois, ao escreverem e discursarem, elas falam com o corpo todo.

Destacar a escrita feminina como ferramenta de expansão, discussão e formulação de ideias feministas é legítimo para fins desta dissertação. Em *Um teto todo seu* (2024), Woolf pontua que, apesar de Judith ser produto de sua imaginação, nenhuma mulher poderia ter o mesmo destino de Shakespeare, tendo vivido sob as mesmas condições que ele viveu. Nesta seção, Woolf demonstra que Judith teria barreiras sociais e materiais para atingir esse feito. Elaine Showalter (1994), sistematizando o campo dos estudos literários feministas, cria a ideia de territorialidade selvagem para demonstrar que Judith não seria compreendida se tentasse. Por fim, Hélène Cixous (1975), trabalhando com a ideia de uma escrita que performa a diferença feminina perante a subjetividade da linguagem, evidencia que Judith e William Shakespeare não teriam o mesmo destino, pois seus trabalhos com a linguagem seriam distintos.

A partir dessa ficcionalização, entende-se a importância da escrita feminina na contemporaneidade como uma evolução das problemáticas discutidas nesta seção. Se anteriormente, para poderem publicar artigos, livros e ensaios, muitas mulheres usavam suas iniciais ou nomes masculinos — ou os deixavam escondidos em gavetas —, a literatura contemporânea é permeada por mulheres que podem assinar a sua própria produção, discutir suas ideias e reunir outras mulheres diante dessa obra. Ou, alternativamente, uma mulher pode escolher a privacidade de sua própria existência, assinando a sua literatura com um nome feminino — e mantendo o mundo curioso acerca de si.

Por isso, a seguir, investiga-se brevemente a identidade por trás do pseudônimo de Elena Ferrante. Pretende-se, a partir do recolhimento de informações sobre a autora e suas crenças, obter informações suficientes para analisar as obras previstas nesta dissertação, já que a escolha da autora por usar um pseudônimo traz dificuldades para a pesquisa em questões elementares: quem é essa pessoa? Que idade tem para escrever personagens velhas? É uma mulher? Acredita na existência das opressões tratadas neste trabalho? Questiona-se:

2.2 QUEM É ELENA FERRANTE?

Elena Ferrante declara, em diversas entrevistas, que não revela sua identidade por querer que sua literatura fale por si própria. E, em certo sentido, esse objetivo foi cumprido: três de seus livros foram listados recentemente na curadoria feita pelo *The New York Times* (2024), contendo os cem melhores livros do século XXI — *Dias de abandono* (2016), *História da Menina Perdida* (2023) e, em primeiro lugar, *Minha amiga genial* (2023). Seu reconhecimento como autora vai além da prestigiada lista, formulada a partir dos votos de escritores e de personalidades do mundo literário, tendo criado entre os leitores um fenômeno mundial

apelidado de “febre Ferrante”, que se transformou em documentário, dirigido por Giacomo Durzi — a produção *Ferrante Fever* (2017).

A autora escolheu adotar um pseudônimo para a sua escrita na publicação de seu primeiro romance, *Um amor incômodo* (2017), na década de 1990, e, desde então, assina todos os seus trabalhos desta forma. Com aparente semelhança com Elsa Morante, escritora a quem Elena Ferrante referencia com frequência, a fama do pseudônimo tornou-se uma ferramenta de incentivo à curiosidade pela autoria e concomitantemente de proteção da identidade do autor.

Como parte desta delicada logística, Elena Ferrante também escreveu sobre a própria literatura. A partir da necessidade editorial de promover suas obras e do desejo de se manter anônima, suas entrevistas e discursos foram feitos por escrito, culminando na publicação posterior da coletânea *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017); e depois de *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (2023), contendo ensaios escritos para eventos sobre sua literatura. De certa forma, Ferrante elucida, nessas obras, sua relação com a escrita e suas decisões criativas, revelando somente o necessário para contextualizar a obra, mantendo, contudo, sua vida pessoal afastada do que escreve.

Em *Frantumaglia* (2017), correspondências entre Ferrante e seus editores esclarecem que essa decisão se baseou no desejo de que a literatura falasse por si:

Não pretendo fazer nada por *Um amor incômodo*, nada que pressuponha o comprometimento público de minha pessoa. **Já fiz bastante por essa longa narrativa: eu a escrevi; se o livro for de algum valor, isso deve ser suficiente.** Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. Não irei receber prêmios, se quiserem me agraciar com algum. Nunca promoverei o livro, sobretudo na televisão, nem na Itália nem, eventualmente, no exterior. Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita, mas a tendência é que eu limite até isso ao mínimo indispensável. [...] **Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não** (Ferrante, 2017, p. 12, grifos da autora).

O desejo por anonimato, vindo da autora, remete também à desaprovação da ideia de que há uma interpretação correta para um romance: a do autor. Ferrante cita Roland Barthes somente uma vez nas dezenas de cartas que o livro reúne, mencionando justamente o trecho que o autor usa para introduzir o texto “A morte do autor” (2004), retirado da obra *Sarrasine* (2012), de Balzac. Neste ensaio, Barthes teoriza sobre o que Ferrante defende: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, 2004, p. 6).

Contudo, o desejo pela morte de Ferrante como autora não foi atendido — ou entendido — em plenitude, especialmente pela imprensa literária. Ao longo dos anos, e com o crescimento da popularidade de suas obras, principalmente da *Tetralogia Napolitana*, vários jornalistas

aventaram hipóteses acerca da real identidade de Elena Ferrante. Em 2016, o jornalista Claudio Gatti publicou uma extensa investigação sobre a autora. Inicialmente disponibilizado em seu jornal, o *Il Sole 24 Ore*, foi replicado em alemão no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e em francês no *French website Mediapart*, culminando na tradução para o inglês, mais conhecida, da revista *The New York Review of Books*.

Nesse artigo, intitulado “*Elena Ferrante: An Answer?*”, Gatti (2016) busca registros imobiliários e financeiros ligados à editora de Ferrante na Itália, a *Edizione e/o*, e de repasses de quantias significativas para Anita Raja, tradutora de literatura germânica para a *Edizione e/o*. O jornalista relaciona picos de vendas dos livros de Ferrante ou da produção de adaptações audiovisuais dos romances com compras de imóveis milionários, tanto em nome de Raja quanto de seu esposo, um artifício para driblar altos impostos.

Anita Raja, além de tradutora, é filha de mãe germânica que, segundo Gatti (2016), escapou do Holocausto, casando-se com um homem napolitano. Raja nasceu em Nápoles, mas logo mudou-se para Roma, onde vive até hoje. Ela é esposa de Domenico Starnone, outro escritor italiano suspeito de incorporar o pseudônimo, autor de livros como *Laços* (2017) e *Dentes* (2022). A maior evidência desse palpite é um estudo feito pela La Sapienza University de Roma, que analisou os romances de Ferrante em um *software*, alegando alta probabilidade de que a escrita tenha sido feita por Starnone.

Outras pessoas também foram indicadas como possíveis identidades por detrás do pseudônimo: os editores de Ferrante, outros escritores italianos, Marcella Marmo, professora universitária em Nápoles, entre outros. Entretanto, além das questões financeiras e imobiliárias, algumas coincidências biográficas correlacionam os romances de Ferrante à vida de Raja, tornando-a uma suspeita provável: Elena é o nome de uma das tias de Anita Raja, enquanto Nino, personagem da *Tetralogia Napolitana*, é um apelido usado pela família de Domenino Starnone para se referir a ele; Raja já publicou artigos em uma revista feminista citada nas obras de Ferrante, entre outras pequenas familiaridades que apontam para a identidade da autora.

Gatti (2016), contudo, ressalta haver uma discrepância entre o que se sabe sobre a infância de Anita Raja e o que Elena Ferrante descreve sobre seus anos de formação. Ferrante diz, em *Frantumaglia* (2016), que tinha irmãs, e que a mãe, costureira, sempre falava em dialeto; assim como suas personagens, Ferrante alega que fugiu do lugar em que nasceu (Ferrante, 2016). A mãe de Raja, de origem germânica, era professora e tinha dois filhos, Anita e um menino — em contraste com a casa cheia de mulheres napolitanas, que Ferrante descreve como seu lar.

Essas discrepâncias, para Gatti (2016), advêm da necessidade de Ferrante de preservar a sua identidade, em oposição ao desejo dos leitores de conhecer a pessoa por trás das obras de sucesso da literatura contemporânea italiana. Elena Ferrante, então, criaria algumas mentiras sobre o pouco que revela sobre a própria vida, preservando a sua identidade e alimentando a necessidade dos fãs de manter o autor vivo.

A partir das obras de não-ficção de Ferrante, percebe-se uma preocupação da autora em retratar a vida de suas personagens para além da complexidade de suas relações de amizade, amor e família. As histórias mostram também as opressões que atingem direta e indiretamente essas personagens, delimitando suas trajetórias de vida. Em seus livros de não-ficção, Ferrante aborda opressões de gênero, de classe e de idade de forma mais aberta, mostrando que as suas decisões literárias perpassam a sua consciência política acerca desses temas.

Uma das menções mais importantes às opressões etárias nas obras analisadas consta no texto “As costureiras das mães”, presente nas primeiras páginas de *Frantumaglia* (2017). Nesta carta, endereçada à Sandra, editora de Ferrante, a autora descreve que ganhou o *Prêmio Procida, Isola di Arturo — Elsa Morante* —, escritora que inspira o pseudônimo de Elena Ferrante — e precisa escrever o discurso de agradecimento. Ela diz que está com dificuldades e procura na bibliografia de Morante um trecho que confessa quase ter sido usado como epígrafe em seu primeiro romance:

E para os quais mãe quer dizer duas coisas: velha e santa. A cor apropriada para as roupas das mães é o preto, ou, no máximo, o cinza ou o marrom. Suas roupas são informes, pois ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher. Seus anos são um mistério sem importância porque, afinal de contas, a única idade delas é a velhice. Essa velhice informe tem olhos santos que choram não por si, mas pelos filhos, e lábios santos que rezam não para si, mas pelos filhos (Morante apud Ferrante, 2017, p. 15–16).

No discurso em si, ao qual o leitor tem acesso na íntegra, Ferrante usa esse trecho para analisar como o corpo de uma mulher é delimitado a partir da maternidade e da passagem do tempo e resgata a expressão italiana *tagliare i panni addosso*, ou “cortar os panos sobre o corpo”, que expressa uma agressão silenciosa, que desnuda o indivíduo. Ela termina o discurso refletindo que essa expressão poderia também significar algo positivo, e que as mães e as costureiras poderiam ressignificar essas opressões, cortando panos que as revelassem como mulher, não mais as escondendo pela velhice (Ferrante, 2017, p. 18).

Apesar de, em certa entrevista, Ferrante (2017) afirmar que foi desafiador incluir em sua literatura aspectos de classe — ascensão social, peso da classe de origem, conquistas

culturais e políticas advindas da ascensão —, essas temáticas permeiam a *Tetralogia Napolitana*, segregam e legitimam opressões nos romances e, por fim, delimitam suas personagens e o espaço que as constitui. Nápoles, analisa Ferrante (2017), é violenta por conta desta desigualdade, e isso se reflete na construção das histórias que narra.

Ferrante indiretamente fala muito sobre feminismo. Mesmo que em *Frantumaglia* (2017) ela escreva que, apesar de ter lido muito sobre o tema, não considera ter uma “cultura feminista” (Ferrante, 2017, p. 57; 80), e percebe que escrever significa se afastar da tradição masculina que cercou a literatura por muito tempo — que ainda se mantém no cânone (Ferrante, 2023, p. 26). A partir desse rompante, Ferrante começa a citar muitas autoras que a inspiraram em sua escrita: Virginia Woolf nesse texto, Emily Dickinson em outro, Jane Austen, as Irmãs Brontë, entre outras.

Em uma entrevista publicada na obra, Elena Ferrante reconta essa história. Ela narra que as lutas femininas, os ensaios e a literatura escrita por mulheres a tornaram adulta (Ferrante, 2017). Em outro texto, fala da dificuldade na fuga dessa tradição literária masculina e do desafio que é escrever sobre realidades femininas que nem sempre são aliadas aos posicionamentos políticos que apoia (Ferrante, 2017).

As opressões que delimitam e, por vezes, tematizam as obras de Ferrante complexificam a escrita da autora, tornando-a um dos exemplos de grandes escritoras que, na sua infância e juventude, não tinha acesso como referência literária. Com essa relevância, Ferrante alinha-se ao discurso de Woolf, de Hélène Cixous, de Elaine Showalter e de diversas outras escritoras e feministas pela construção de uma literatura feminina. Ao ser questionada sobre se as suas narrativas, as quais são bastante focadas nos limites — geográficos, sociais, emocionais —, podem servir a todas as mulheres, independentemente de sua classe ou idade, Ferrante conclui que:

Ao redor das mulheres, continuam a ser traçados perímetros, e falo das mulheres em geral. Não haveria nada de errado caso se tratasse de uma autorregulação: limites são importantes. O problema é que, além de os limites serem fixados pelos outros, nós mesmas, se não os respeitamos, nos sentimos culpadas. A quebra de limites por parte dos homens não resulta automaticamente em um juízo negativo, no máximo é sinal de curiosidade, de audácia. A quebra de limites por parte das mulheres, especialmente se não acontece sob a orientação ou comando de homens, ainda hoje desorienta: é perda de feminilidade, é excesso, é perversão, é doença (Ferrante, 2017, p. 377).

Por isso, a ideia de delimitação é tão pujante nas obras ficcionais da autora. Assim como na analogia da mãe e da costureira, Ferrante desenha em sua não-ficção que há algo de comum às mulheres — mães, costureiras, escritoras, leitoras: a necessidade de desnudar-se ou cobrir-se com outros panos que não aqueles que as escondem, delimitam e oprimem. A negação não é sobre a existência de limites, mas sobre quem os impõe, pois a delimitação é externa ao indivíduo e sobrepõe-se ao controle de si mesma. Suas personagens — e a própria escritora — vivem nesta realidade em que gênero, idade e classe social colocam panos que escondem a complexidade de um indivíduo. Elena Ferrante atua como costureira, fazendo bainhas e cortando tecidos para que estes limites sejam desnudados. Mesmo sem se rotular feminista, preocupada com as questões de classe ou uma ávida defensora contra preconceitos etários, Ferrante é sensível às causas sociais que a atingem como indivíduo e que presencia a seu redor, o que é relevante para a análise posterior de sua literatura.

Há certa dificuldade em pesquisar sobre uma autora da qual pouco — ou nada — se sabe, alguém que mantém sua privacidade tão bem resguardada e que tem um trabalho tão público.

Mesmo após investigações aprofundadas, a identidade de Elena Ferrante permanece inconclusiva, já que os diferentes suspeitos não se encaixam plenamente nas informações fornecidas pela própria autora. Porém, para a autora desta dissertação, é necessário destacar um trecho dos textos de *Frantumaglia* (2017), no qual Ferrante responde a um fã curioso sobre a sua identidade, pontuando que ela está em sua escrita: “Olhe lá dentro e encontrará os olhos, o sexo, o estilo de vida, a classe social e a voz do id” (Ferrante, 2017, p. 223). Evidentemente, é esperado que uma escritora que deseja privacidade não revele — ou minta — sobre informações importantes sobre seu passado, mas esse adendo não sustenta as acusações sobre este ou aquele suspeito ser, de fato, Ferrante. Há generosidade na autora em dividir, mesmo sem se revelar, sobre a vulnerabilidade de sua escrita, sobre seu gênero — este indubitavelmente feminino, como ela mesma reafirma em seus textos — e sobre o local em que nasceu e se constituiu.

2.3 A ITÁLIA DE ELENA FERRANTE

Ferrante discorre sobre a Itália tanto em sua ficção quanto em sua não-ficção. O país é palco de todos os romances da autora e, por vezes, transforma-se em um personagem tão importante quanto os demais na narrativa. As histórias de Ferrante acompanham o país em um recorte histórico importante: o fascismo, assim como as consequências do pós-guerra. A Itália também passa por um período de industrialização, principalmente no Norte, resultando em um

processo migratório de trabalhadores do sul e na ascensão de movimentos sociais — dos estudantes, dos trabalhadores e das mulheres.

Ferrante não romantiza a história de seu país. Nas entrevistas compiladas em *Frantumaglia* (2017), ela fala sobre a repulsa acerca da classe política italiana e sobre a degradação da metrópole napolitana que, em suas palavras, “antecipa os males italianos, talvez europeus” (Ferrante, 2017, p. 217). Para Ferrante (2017), não somente Nápoles, mas a Itália é causadora de grande inquietude por sua violência, barulho, fanfarra e vulgaridade. Apesar disso, quando perguntada sobre a situação atual do país, ela responde que:

A Itália é um país extraordinário, mas tornado totalmente ordinário pela confusão constante entre legalidade e ilegalidade, entre bem comum e interesse privado. Essa confusão, escondida atrás de protagonismos prolixos de todo tipo, permeia, de fato, tanto as organizações criminosas quanto os partidos políticos, os aparatos do Estado, todas as classes sociais. Isso faz com que seja muito difícil ser um bom italiano, ou seja, diferente dos modelos construídos pelos jornais e pela televisão. Todavia, existem italianos bons, excelentes, em cada canto da vida civil, apesar de quase nunca serem vistos na TV. Eles mostram que a Itália, se apesar de tudo ainda consegue ter ótimos cidadãos, é realmente um país extraordinário (Ferrante, 2017, p. 275).

Essa dualidade entre uma realidade difícil, principalmente nos âmbitos econômico e social, e a pungente cultura italiana estão intrincadas na escrita da autora. Nápoles é a região mais citada nas narrativas, sendo também o lugar onde Ferrante nasceu e cresceu — segundo o que declara em suas entrevistas. Fabiane Secches (2020) traz uma comparação entre a geografia do local e a escrita das personagens femininas: para ela, a região, que está localizada aos pés do vulcão Vesúvio — responsável pela destruição de Pompeia e detentor de potencialidade para outras catástrofes globais — possui uma natureza tão violenta quanto a realidade social imposta às mulheres escritas por Ferrante e que vivem nesta região. Ferrante é enfática também na associação entre a violência do local e as condições sociais as quais Nápoles está exposta:

A violência é uma característica essencial de nós, animais humanos, e sempre está à espreita, por toda parte, inclusive no seu maravilhoso país. O problema de sempre é como controlá-la. Nápoles é um dos muitos lugares do mundo em que os fatores que incitam violência estão todos presentes e desgovernados: intoleráveis desigualdades econômicas, miséria que fornece mão de obra braçal para as superpoderosas organizações criminosas, corrupção institucional, a extremamente culpada desorganização da vida coletiva. Mas é também uma cidade de beleza deslumbrante, com grandes tradições de cultura de elite e popular. Isso faz com que, no seu corpo, as feridas infeccionadas sejam mais visíveis e mais insuportáveis. Em Nápoles, vemos melhor do que em outros lugares o que poderíamos ser e o que infelizmente somos neste planeta (Ferrante, 2017, p. 318).

Os bairros napolitanos também são importantes na construção das personagens: quanto mais deficitários, precários e violentos, maior é a vontade de ascensão das personagens através da fuga desses locais. Para Discacciati (2024), a divisão do território estabelece e forma as identidades das personagens em termos históricos, sociológicos e econômicos. Nesse contexto, há uma temática comum nas trajetórias das protagonistas escritas por Ferrante: a ascensão social e econômica ocorre a partir da fuga do bairro no qual cresceram, e o retorno a este lugar ou o contato com sua cultura resultam na elaboração de traumas, principalmente ligados à família.

Para além da geografia de Nápoles, as histórias escritas por Ferrante destacam o dialeto napolitano como elemento literário. O dialeto se insere nas narrativas como marcador de classe e de violência, atrelado principalmente aos homens e às figuras maternas. Invariavelmente é reconhecido pelas personagens que fugiram de sua cidade natal como uma língua familiar, aproximando-as novamente dos traumas vividos na infância. Essa lógica é advinda da relação da autora com a língua:

Tudo o que foi significativo para mim de forma duradoura tem Nápoles como cenário e seu dialeto como som. Essa ênfase, no entanto, é recente e fruto de revisitações à distância. Vivenciei a cidade em que cresci como um lugar no qual eu me sentia sempre em risco. Minha Nápoles é a Nápoles “vulgar” de gente “aprumada”, mas ainda aterrorizada pela necessidade de voltar a ganhar o sustento diário com trabalhos precários; pomposamente honesta, mas, na realidade, pronta a cometer pequenas baixarias para não passar vergonha; [...] Eu me senti diferente dessa Nápoles e a vivi com repulsa, fugi assim que pude, carreguei-a comigo como síntese, [...]. Entretanto, há muito tempo eu a olho ao microscópio. Isolo fragmentos, entro nela, descubro coisas boas que, quando garota, eu não via, e outras que parecem mais miseráveis ainda. Mas hoje nem mesmo essas coisas me fazem sentir o velho rancor (Ferrante, 2017, p. 64–65).

Ferrante (2017) traz essa percepção da própria infância, expressando que, quando criança, o dialeto a assustava, a “puxava para baixo” (Ferrante, 2017, p. 351), principalmente no que diz respeito à conquista da fluência do italiano. O uso do recurso na narrativa, demarcando quando um personagem usa o italiano formal ou o dialeto, tem para Ferrante a função de pontuar hostilidades que não caberiam no uso do idioma oficial do país.

Giovanna Alfonzetti (2018) define o dialeto napolitano como um personagem silencioso na narrativa de Ferrante: ele está presente sempre a partir da narração, sendo pontuado quando um personagem o utiliza, se há misturas entre ele e o italiano, se é bem enunciado ou truncado. Essas nuances determinam o nível de instrução da personagem, sua posição social e, em última medida, quando relacionado à violência, categorizam o indivíduo a partir da binariedade, definindo-o como cidadão ou bárbaro. Segundo De Rogatis (2019), esse uso da linguagem é

inovador, visto que o dialeto, normalmente a língua materna, é costumeiramente um idioma de afeto, e não de violência, desgosto ou fobia.

Além da Nápoles de Amalia, Delia, Giovanna, Lila e Lenu, outras partes da Itália também são mencionadas nas obras da autora — alguns locais tendo maior participação no destino das protagonistas. Ischia, Pisa e Florença estão presentes na trajetória de formação de Lila e Lenu; Delia mora sozinha em Roma, capital do país e ápice do desenvolvimento; Florença também é importante no crescimento acadêmico de Leda; Turim é o local do sofrimento de Olga após ter seu casamento desfeito. Nesta Itália de belezas naturais e de barbárie, civilidade e caos, Ferrante apresenta histórias de mulheres complexas, mostra como a sociedade se comporta a partir das opressões intrincadas nela e, além disso, desperta a curiosidade do leitor acerca da pessoa que traz essa miríade para as páginas dos livros.

3 OPRESSÕES DE GÊNERO, DE CLASSE, DE IDADE E DE RAÇA

*As mulheres de minhas histórias são todas ecos de mulheres reais
que, devido a seus sofrimentos, e, ao mesmo tempo, sua
combatividade, influenciaram minha imaginação.*
Elena Ferrante

Falar sobre Elena Ferrante é falar também sobre a complexidade de suas personagens femininas e do contexto opressivo de suas histórias. Classismo, etarismo, racismo e sexismo: todas essas são definições de formas de opressão. A opressão em si, como define bell hooks em *Mulheres negras: moldando a teoria feminista* (2015), está na ausência de opções. A partir desta perspectiva conceitual, pode-se considerar que a opressão se manifesta por meio do gênero, da classe, da idade, da raça, da capacidade, da sexualidade e de várias outras formas, por vezes tendo a literatura como representação dessas opressões.

Em *A margem e o ditado* (2023), livro que reúne textos inéditos sobre a trajetória literária de Ferrante, a autora usa um trecho de Emily Dickinson para descrever o seu processo de escrita:

Na História, as bruxas foram enforcadas
porém eu e a História
temos toda a bruxaria de que precisamos
todo dia entre nós (Dickinson apud. Ferrante, 2023, p. 73).

Sobre o trecho, Ferrante (2023) escreve que, de início, fantasiava que sua escrita fosse capaz de, como feitiçaria, criar histórias de mulheres que viveriam suas vicissitudes e sofrimentos, em um “acerto de contas” com a história e com o apagamento do feminino, enforcado junto às bruxas. Nesse sentido, o componente da “bruxaria” pode ser compreendido também como aquilo que a epistemologia de matriz masculina, branca e europeia historicamente recusou validar como conhecimento legítimo ou como produção digna de reconhecimento, relegando à marginalidade saberes, experiências e formas de expressão associadas às mulheres. Mais adiante, ela elabora que este poema transformou o modo como vê a escrita feminina: antes como uma tarefa individual de combate à opressão histórica; e hoje como um trabalho conjunto de todas as mulheres que escrevem, pois “[eu] acredito que a pura e simples união do eu feminino à História muda a História” (Ferrante, 2023, p. 99). A partir desse desejo da autora de visibilizar a realidade feminina, suas questões internas e opressões, pode-se pensar nas personagens de Elena Ferrante como representações desse intento da autora, passíveis de análise a partir das opressões que as constituem.

O presente capítulo abordará as opressões analisadas nesta dissertação: gênero, classe, idade e raça, a partir de estudiosos específicos dessas categorias, trazendo também o conceito de interseccionalidade, salientando a categoria racial como aspecto-chave para sua criação.

Abaixo, segue o quadro que contém o marco teórico de cada seção deste capítulo, que abarca e dissecas as categorias de opressão as quais serão utilizadas na análise das protagonistas escritas por Elena Ferrante.

Quadro 2: Marco teórico do capítulo de opressões de gênero, classe, idade e raça

Categoria de opressão	Principais referências	Argumento central
Opressões de gênero e raça	Joan Scott (2014, 1992); Virginia Woolf (2014); Simone de Beauvoir (2019); bell hooks (2021); Angela Davis (2016); Audre Lorde (2014).	A opressão feminina tem raízes estruturais profundas e históricas, conforme abordado por Ferrante (2023), e está intimamente relacionada a outras formas de opressão, como a de raça.
Opressão de classe	Kristen R. Ghodsee (2018); Silvia Federici (2021); Audre Lorde (2019); Angela Davis (2011)	A opressão de classe é tratada nas análises sobre o papel da mulher no trabalho e na maternidade, as críticas ao marxismo e as intersecções entre gênero, classe e idade.
Opressão pela idade (Envelhecimento feminino)	Paul B. Baltes (1987); Balcombe e Sinclair (2001); Susan Pickard (2016); Simone de Beauvoir (2018); Mirian Goldenberg (2013)	O envelhecimento feminino é discutido a partir de uma análise das opressões causadas pela passagem do tempo, com ênfase nas intersecções entre gênero, classe e idade. A falta de debate sobre o envelhecimento no feminismo também é abordada.
Interseccionalidade	Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021); Crenshaw (1989, 2002)	Discute-se o conceito de interseccionalidade, sua origem e suas categorias de opressão.

Fonte: Elaborado pela autora (2025)

3.1 GÊNERO E RAÇA

Apesar de haver, em diversos momentos históricos, mulheres que desafiaram as normas e os padrões designados para o feminino, nos séculos XVIII e XIX surgiram diversas mobilizações individuais e coletivas notórias acerca dessas demandas. Com a ascensão dos ideais iluministas a partir do século XVII, a busca por reunir as principais reivindicações de ordem de raça, de gênero e de classe resultou em movimentos paralelos de luta contra diversas formas de opressão.

Na Inglaterra, surge um dos documentos fundadores da teoria feminista, escrito por Mary Wollstonecraft em 1792², intitulado *Reivindicação dos Direitos da Mulher*.³ A obra discute a situação da mulher na sociedade inglesa industrial, em que lhe são negados direitos básicos, como o da educação formal. Mesmo sob o contexto iluminista da época, o acesso ao conhecimento ainda era tido como um privilégio majoritariamente masculino, prática questionada por Wollstonecraft (2021) ao afirmar ser importante que homens e mulheres tivessem as ferramentas necessárias para o pensamento independente. A autora explica sua tese:

Consequentemente, a educação mais perfeita, em minha opinião, é o exercício da compreensão mais bem calculado para fortalecer o corpo e formar o coração. Ou, em outras palavras, capacitar o indivíduo a adquirir hábitos de virtude que o tornem independente (Wollstonecraft, 2021, p. 32).

A crítica de Wollstonecraft (2021) era de que o tipo de educação oferecida às mulheres da época, focada em boas maneiras, as tornava artificiais, frágeis e inúteis como membros da sociedade. Ela argumentava que o exercício da mente através da educação formal e baseada no racionalismo faria com que as mulheres se tornassem mais substanciais e, portanto, interessantes, dignas de respeito e de relações mais igualitárias. No contexto iluminista de distanciamento das sombras medievais e de convite a repensar a sociedade através da razão, Mary Wollstonecraft traz em seu texto o papel da mulher nessa sociedade em construção, temática que será desenvolvida também por outras feministas com o passar dos séculos, inclusive a partir do revisionismo histórico.

A partir dessa premissa, a historiadora Joan Scott é uma das principais responsáveis por incentivar esse novo olhar do feminino no exercício da História. Quase dois séculos depois de Wollstonecraft, Scott (2014) discute, em seu texto “Gênero: uma Categoria Útil para Análise Histórica”, a inserção da categoria de gênero no estudo dos acontecimentos históricos, a fim de

² A figura de Olympe de Gouges permaneceu durante muito tempo esquecida pela historiografia, sendo reabilitada nas últimas décadas pelos estudos feministas. Há a possibilidade de que Mary Wollstonecraft tenha conhecido de Gouges em sua ida a Paris, em 1792, um ano antes de a revolucionária francesa ser condenada à guilhotina. Em 1791, no contexto da Revolução Francesa, de Gouges escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, texto no qual reivindicava igualdade jurídica entre homens e mulheres, direito ao voto feminino e igualdade de direitos no casamento. Além disso, Olympe de Gouges e algumas poucas mulheres inseridas no contexto revolucionário já levantavam bandeiras abolicionistas, articulando reflexões sobre raça e gênero em um momento histórico ainda marcado por uma perspectiva profeminista e por formas incipientes de interseccionalidade. Nesse sentido, suas formulações podem ser compreendidas como visionárias para o período em que foram elaboradas.

³ No contexto brasileiro, destaca-se também a atuação de Nísia Floresta, considerada uma das primeiras intelectuais a difundir no Brasil as ideias de Mary Wollstonecraft. Mais tarde, Josefina Álvares de Azevedo destacou-se na defesa da emancipação feminina e do sufrágio no Brasil, especialmente por meio do jornal *A Família*, no qual reivindicava o direito das mulheres à educação, ao trabalho e ao voto. As contribuições dessas autoras evidenciam que a luta pelos direitos femininos no Brasil dialogava com debates transnacionais, articulando, ainda no século XIX, reflexões sobre cidadania, participação política e igualdade de gênero.

criar uma perspectiva mais ampla e acurada de análise, que considere as mulheres também como agentes históricos relevantes, e não como generalizações e definições antigas do que se acreditava serem papéis femininos. Essa provocação perpassa diversos períodos históricos, principalmente na luta ocidental pelas conquistas femininas dos séculos XIX a XXI.

Nesse sentido, o marco simbólico de nascimento do feminismo ocidental acontece em 1848, na Convenção para o Direito das Mulheres, em Nova Iorque. Essa convenção, conforme Andréa Lisly Gonçalves (2007), surge em resposta à luta organizada contra a escravidão que, apesar de contar com a presença feminina na Convenção Mundial contra a Escravidão de 1840, impediu que mulheres pudessem participar ativamente das discussões e formulações de demandas.

A Convenção para o Direito das Mulheres, portanto, surgiu em meio às reivindicações de luta contra duas formas de opressão: a de raça e a de classe. No mesmo ano da Convenção, houve a publicação do *Manifesto Comunista* de Karl Marx, o que, ainda segundo Gonçalves (2007), tirou as atenções históricas da luta feminista, que, apesar de ter discutido importantes tópicos de caráter social, civil e religioso das mulheres, é pouco lembrada por historiadores. Esse fato está entre as provocações feitas por Joan Scott (2014) sobre o apagamento da influência da mulher no contexto histórico. O resultado da Convenção foi a criação, em resposta à *Declaração da Independência dos Estados Unidos*, da “Declaração de sentimentos e resoluções”, tendo 100 signatários, sendo o documento simbólico oficial da luta feminista (Gonçalves, 2007).

Algumas décadas após a Convenção, a luta pelo sufrágio feminino segue desafiando as generalizações impostas às mulheres. Essa luta é entendida como um dos fatores que, segundo Gonçalves (2007, p. 28), distingue a militância feminista do “novo feminismo” da segunda metade do século XX no Ocidente. As conquistas advindas dessa mobilização pelo direito ao voto naturalmente aconteceram em períodos distintos de um país para outro, durante os séculos XIX e XX, mas não sem contrapartidas dos setores políticos. Era entendido que, taticamente, o voto das mulheres seria “essencialmente conservador” (Gonçalves, 2007, p. 30), o que não era interessante para a votação de medidas progressistas, como a da Constituição Francesa pós-Revolução de 1789.

Esse palpite acerca da inclinação política feminina para o conservadorismo, conforme esclarece Gonçalves (2007), advém do raciocínio errôneo de que somente homens lutaram nas revoluções, desconsiderando que os papéis femininos na luta, apesar de diferentes, existiram e tiveram importância nessas lutas. Novamente é possível evocar o texto de Joan Scott (2014),

em que ela cita justamente a participação feminina na luta pela liberdade, igualdade e fraternidade francesas:

No que diz respeito à participação das mulheres na História e a reação foi um interesse mínimo no melhor dos casos (“minha compreensão da Revolução Francesa não mudou quando eu descobri que as mulheres participaram dela”). O desafio lançado por este tipo de reações é, em última análise, um desafio teórico. Ele exige a análise não só da relação entre experiências masculinas e femininas no passado, mas também a ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais. Como é que o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como é que o gênero dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico? As respostas dependem do gênero como categoria de análise (Scott, 2014, p. 5).

Ao pensar na participação quase nula de outras classes sociais oprimidas e de homens na luta pelo sufrágio, por exemplo, percebe-se a ideia do feminino como o Outro, abordada por diversas pensadoras, como a francesa Simone de Beauvoir (2019). Assim, uma das críticas feitas por Scott (2014) em seu texto refere-se à marginalização da história das mulheres como objeto de estudo, sobretudo considerando o apagamento da participação feminina nos grandes feitos históricos a partir do não-uso da categoria de gênero no estudo historiográfico.

Apesar do parco reconhecimento histórico, durante a luta pelo sufrágio e logo após sua conquista, algumas pensadoras se destacaram na construção de ideias e na proposição de reflexões pertinentes às iniciadas com Wollstonecraft, que dão sequência às demandas femininas por educação, independência e reconhecimento. Uma delas foi a autora Virginia Woolf. A inglesa, nascida em 1882, viveu e escreveu questionando os padrões que ainda suprimiam a existência feminina da época e após o regime vitoriano inglês.

Contextualmente, o reinado da rainha Vitória, de 1837 a 1901, foi marcado pelo conservadorismo, em uma relação muito clara do que poderia ser público e do que era irrestritamente privado. Gonçalves (2007) explica que, nesse período, foi incentivado que as mulheres retornassem ao trabalho doméstico por haver mão-de-obra masculina suficiente após a Revolução Agrícola. O espaço doméstico constituiu-se como símbolo de triunfo a partir da ideia do *self*, ou seja, do indivíduo acima do coletivo (Gonçalves, 2007), e a ideia de puritanismo invadia os costumes, a moda, o sexo e toda a cultura inglesa.

É neste momento transitório que nasce outra grande feminista, Virginia Woolf, autora de obras como *Orlando* (1928) e *Mrs. Dalloway* (1925). Segundo resume John Sutherland (2017), Woolf integrava o Grupo de *Bloomsbury*, criado na década de 1920, junto a diversos expoentes das artes, da tradução e do jornalismo. Eles tinham, “para sua época, opiniões avançadas na ‘questão da mulher’” (Sutherland, 2017, p. 215), o que, de acordo com ele, foi essencial para que Virgínia se tornasse a escritora que foi.

Não é à toa que a frase-título da peça de Edward Albee (2020), *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, dos anos 1960, seja tão citada e parafraseada. Woolf, por sua contribuição literária e vida pessoal antagônica ao padrão da recém-destituída era vitoriana, pôde escrever obras em que questionou, em prosa ou ensaio, a condição feminina, propondo soluções e retratando exemplos de vidas mais independentes e libertárias. Em *Um teto todo seu* (2014), por exemplo, a autora ensaia sobre as condições necessárias para uma mulher poder escrever ficção: dinheiro próprio e, como anuncia o título da obra, um teto de sua propriedade. Para Sutherland (2017), esse texto acaba por se tornar um dos textos fundadores do feminismo literário, “infundido em uma raiva flamejante” (p. 216), advinda de uma indignação que precisava ser resolvida. Essas provocações sarcásticas de Woolf foram citadas por Joan Scott (1992, p. 75–76) como uma antecipação das formulações teóricas para a historiografia feminina. Para ela, as invocações de Woolf inserem as mulheres na história, bem como forçam sua reescrita, sendo, ao mesmo tempo, “supérfluas e indispensáveis” como agentes históricas.

A partir da conquista do sufrágio, há uma alteração significativa na visão da mulher na sociedade. Até aquele momento, argumenta Gonçalves (2007), o medo que as mulheres inspiravam era baseado em suas fisiologias. Porém, no século XVIII, a ocupação do espaço público pelas mulheres tornou-se tema central. A industrialização foi a principal culpada pelo êxodo do campo para as cidades europeias, mas também pelo êxodo feminino de casa para os locais de trabalho. Gonçalves (2007) explica que as mulheres, saindo da esfera domiciliar, que por muito tempo foi considerada lugar do feminino, ainda precisavam de autorização dos cônjuges para exercer um ofício, o que fazia das mulheres solteiras seres mais autônomos, em certa medida. Seja na indústria têxtil, nos comércios, na docência de escolas primárias ou em serviços de escritório, as profissões eram determinadas pela classe ocupada por essas mulheres, bem como pelas diferenças intrínsecas entre o trabalho em meio rural ou nas cidades (Gonçalves, 2007).

Da mesma forma didática que Woolf escreveu sobre o feminino, outra pensadora, dessa vez uma filósofa, escrevia sobre a condição feminina. Trata-se de Simone de Beauvoir, nascida algumas décadas depois, em 1908, na capital francesa. A autora era uma existencialista, escrevendo sob esse ponto de vista em seus textos teóricos de filosofia e igualmente nos políticos e literários (Lemos, 2023). Apesar de estar em um período de conquistas femininas importantes, a publicação de *O Segundo Sexo*, em 1949, especialmente do segundo volume, foi rechaçada por intelectuais franceses e até mesmo pelo Vaticano. A obra foi inserida no *Index Librorum Prohibitorum* da Igreja Católica como livro proibido aos fiéis (Lemos, 2009).

A obra foi inicialmente pensada para ser uma escrita sobre a própria Beauvoir, mas, ao analisar a condição objetificada da mulher em mitos, superstições, literatura e ideologia, a autora chegou à conclusão de que precisava escrever sobre a condição de mulher como Outro (Lemos, 2000). Esse *Outro*, em sua teoria, refere-se àquele que está aquém do homem, sendo esse último entendido como indivíduo, agente histórico e digno de direitos. Beauvoir observa que “[...] a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2019b, p. 12–13).

Fora contribuição de Sartre, seu parceiro, a ideia de iniciar *O segundo sexo* com conceituações fisiológicas e históricas acerca da mulher, em um volume intitulado “Fatos e Mitos” (Lemos, 2009), para que então, no segundo volume, “A Experiência Vivida”, fossem feitas reflexões sobre as vivências femininas a partir da infância, da orientação sexual, da maternidade, da velhice e da independência. Essa escolha, em que as reflexões alcançam gradativamente tópicos mais complexos, iniciando pela fisiologia como tópico basal, estabelecia desde o princípio que “a diferença entre os sexos era de cunho cultural e não biológico” (Lemos, 2009, p. 27).

Beauvoir endereça como arbitrariedades as comparações biológicas da mulher humana com fêmeas de diferentes espécies, desmontando diversos argumentos que colocavam a natureza como superior à cultura. Nesse mesmo raciocínio, ela conclui que o domínio masculino não é atingido pela força física, mas pela estrutura de poder que define que a força é o que determina o poder de um sobre o Outro (Lemos, 2009, p. 86).

Não só é pertinente a determinação de Beauvoir sobre o Outro, como também aquilo que ela define como opressão sutil imposta a esse Outro. Nesse processo, entende-se que a liberdade, as conquistas femininas e os direitos adquiridos não foram tomados, mas sim consentidos por quem detém a categoria de poder, ou seja, pelos homens (Lemos, 2009). Beauvoir comenta (2019a), de passagem, sob a perspectiva de raça e classe, fazendo um recorte mais do que necessário sobre essas opressões e conquistas:

Vivem [as mulheres] dispersas entre os homens, ligadas pelo habitat, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social a certos homens — pai ou marido — mais estreitamente do que as outras mulheres. Burguesas são solidárias dos burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras (Beauvoir, 2019a, p. 16).

Porém, apesar de reconhecer diferentes formas dessas opressões e certa intersecção entre elas, Beauvoir atribui as opressões de raça, etnia e classe aos processos históricos, os quais

se pode determinar um ponto inicial na história de tais opressões, por mais antigas que sejam. Nesse sentido, ela volta a argumentar que as opressões sofridas pelas mulheres sempre foram atreladas às justificativas arbitrárias da estrutura fisiológica, não havendo um momento em que fossem livres, e depois tiveram essa liberdade usurpada (Lemos, 2009).

A partir dessas considerações e da frase mais conhecida entre os dois volumes — “Ninguém nasce mulher, torna-se” (Beauvoir, 2019b, p. 11) —, pode-se estabelecer a importância da mensagem trazida por Beauvoir como contribuição ao feminismo e à filosofia existencialista da época, rediscutida com frequência, mas sempre lembrada.

Nesse panorama histórico das opressões femininas, é necessário salientar que as dificuldades e conquistas até aqui mencionadas não abarcam as experiências de todas as mulheres, principalmente de mulheres negras. Sob a perspectiva histórica, a ideia de que um indivíduo pode sofrer mais de uma forma de opressão concomitantemente; é um conceito novo, pouco ou nada explorado por Wollstonecraft, Woolf, Beauvoir, Friedman e outras autoras. Como ponto criticado por Sutherland, em uma ironia ao título da obra *Um Teto Todo Seu* (2014) de Woolf, o autor propõe que “sempre havia uma criada para limpar aquele quarto todo dela” (Sutherland, 2017, p. 218), demonstrando que as ideias de raça e de classe são somente citadas em suas obras, sendo pouco elaboradas, e que o privilégio era denominador comum para estas pensadoras. Essas e outras discussões em torno da existência feminina foram elaboradas por diversas feministas contemporâneas, em correntes como o ecofeminismo, o decolonialismo, a teoria *queer*, o feminismo social, dentre outras.

A partir das provocações de Joan Scott sobre gênero na análise histórica, algumas dessas categorias de opressão começam a ser consideradas em intersecção, pelo menos a partir de uma perspectiva histórica:

A ladainha “classe, raça e gênero” sugere uma paridade entre os três termos que na realidade não existe. Enquanto a categoria de “classe” está baseada na teoria complexa de Marx (e seus desenvolvimentos posteriores) da determinação econômica e da mudança histórica, as de “raça” e de “gênero” não veiculam tais associações. Não há unanimidade entre os(as) que utilizam os conceitos de classe. Alguns(mas) pesquisadores(as) utilizam a noção de Weber, outros(as) utilizam a classe como uma fórmula heurística temporária. Além disso, quando mencionamos a “classe”, trabalhamos com ou contra uma série de definições que no caso do Marxismo implica uma ideia de causalidade econômica e uma visão do caminho pelo qual a história avançou dialeticamente. Não existe este tipo de clareza ou coerência nem para a categoria de “raça” nem para a de “gênero”. No caso de “gênero”, o seu uso comporta um elenco tanto de posições teóricas, quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos (Scott, 2014, p. 4).

Nesse trecho, Scott argumenta a disparidade de evolução que há nas teorias de classe, mais desenvolvidas, para as de gênero e raça, que não possuem, até aquele momento, um desenvolvimento teórico amplo, coeso e complexo, como as teorias de Weber e Marx. Isso passa a existir a partir das contribuições do movimento feminista negro, que trabalha com ambas as categorias de opressão em concomitância, partindo do conceito de interseccionalidade.

Assim como antes da publicação da *Convenção para o Direito das Mulheres*, no século XIX, havia mulheres que desafiavam os padrões impostos pelas sociedades de suas épocas, antes mesmo do marco simbólico inicial do movimento feminista, o mesmo acontece quando se pensa no recorte do movimento feminista negro. No Brasil, mesmo durante o período da escravidão, muitas mulheres negras utilizavam o pouco dinheiro da venda de quitutes para comprar alforrias e realizar levantes contra a escravidão (Ribeiro, 2017, s.p.). Também, segundo Ribeiro (2017, s.p.), essas mulheres mantinham terreiros e quilombos, a fim de preservar os saberes ancestrais e a cultura, como uma “espécie de primeira onda [feminista]”.

Nesse sentido, por muito tempo, os movimentos contra opressão de gênero, de raça e de classe não articularam com muita propriedade as intersecções de opressão correntes. O apagamento de mulheres negras, por exemplo, de momentos históricos cruciais, como durante o sufrágio, foi apontado por Angela Davis em diversos capítulos de *Mulheres, raça e classe* (2016).

Esse apagamento objetivamente fazia com que discursos como o de Sojourner Truth⁴ fossem representativos para várias pessoas, mas não necessariamente centrais em importância nos movimentos feministas e de raça. Sojourner Truth nasceu em um cativo de Nova Iorque, onde foi batizada como Isabella Baumfree; foi uma abolicionista afro-americana que pôde assumir o nome Truth ao retomar controle de suas origens (Ribeiro, 2017). Curiosamente, ela participou como oradora da Convenção para o Direito das Mulheres, o evento criado em resposta à Convenção Mundial contra a Escravidão de 1840, em que mulheres não puderam verbalizar suas demandas. O resultado da fala de Truth na Convenção de 1851 foi o discurso que deu nome ao livro de bell hooks intitulado *E eu não sou uma mulher?* (1981).

⁴ Sojourner Truth contribui para evidenciar o caráter arbitrário e racializado do conhecimento científico produzido no século XIX acerca de gênero e raça. Um exemplo dessa lógica de hierarquização entre corpos brancos e negros — e da consequente desumanização da mulher negra — pode ser observado na pintura *J. Marion Sims: Gynecologic Surgeon* (1952), de Robert Thom. A obra retrata a escravizada Anarcha Westcott, submetida a cerca de trinta cirurgias ginecológicas sem anestesia, em razão da crença racista de que mulheres negras sentiriam menos dor do que mulheres brancas.

Esse discurso improvisado de Truth rendeu dois registros distintos: o primeiro, considerado o mais verossímil, foi publicado por Marius Robinson algumas semanas após a Convenção (Podell, 2019); e o de Frances Gage, publicado em 1863, no *New York Independent*, por mais que não seja considerado um registro fiel, é o que contém a frase ‘Ar’n’t I a woman?’ utilizada por hooks.

Truth argumenta que, apesar de sofrer das mesmas opressões de gênero, enfrenta também as de raça:

Muito bem, crianças, onde há muita algazarra, alguma coisa está fora da ordem. Eu acho que com essa mistura de negros do Sul e mulheres do Norte, todo mundo falando sobre direitos, o homem branco vai entrar na linha rapidinho. Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim. Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem — desde que eu tivesse oportunidade para isso — e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari 3 treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como eles chamam isso... [alguém da audiência sussurra, “intelecto”]. É isso querido. O que é que isso tem a ver com os direitos das mulheres e dos negros? Se o meu copo não tem mais que um quarto, e o seu está cheio, porque você me impediria de completar a minha medida? Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de consertá-lo, colocando-o do jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem. Agradecida a vocês por me escutarem, e agora a velha Sojourner não tem mais nada a dizer (Pinho, 2014, s.p.).⁵

⁵ Do original, “Well, chillen, whar dar’s so much racket dar must be som’ting out o’kilter. I tink dat, ’twixt de niggers of de South and de women at de Norf, all a-talking ’bout rights, de white men will be in a fix pretty soon. But what’s all this here talking ’bout? Dat man ober dar say dat women needs to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have de best place eberywhar. Nobody eber helps me into carriages or ober mud-puddles, or gives me any best place. And ar’n’t I a woman? Look at me. Look at my arm. I have plowed and planted and gathered into barns, and no man could head me, and ar’n’t I a woman? I could work as much as eat as much as a man, (when (d) I could get it,) and bear de lash as well - and ar’n’t I a woman? I have borne thirteen chillen, and seen ’em mos’ all sold off into slavery, and when I cried out with a mother’s grief, none but Jesus heard - and ar’n’t I a woman? Den dey talks ’bout dis ting in de head. What dis dey call it? Dat’s it, honey. What’s dat got to do with women’s rights or niggers’ rights? If my cup won’t hold but a pint and yourn holds a quart, wouldn’t ye be mean not to let me have a little half-measure full? Den dat little man in black dar, he say women can’t have as much rights as man ’cause Christ wa’n’t a woman. Whar did your Christ come from? Whar did your Christ come from? From God and a woman. Man had nothing to do with him. If de fust woman God ever made was strong enough to turn de world upside down all her one lone, all dese togeder ought to be able to turn it back and git it

Nesse momento, ela pensa na delicada hierarquia que coloca não só homens e mulheres brancas acima das mulheres negras, mas também homens negros. Apesar da fala indignada e poderosa de Truth, como visto na seção anterior, a Convenção para o Direito das Mulheres não foi devidamente destacada no estudo histórico, como confirmou Gonçalves (2007), demonstrando a perspicácia de Scott (2014) ao conjecturar que havia apagamentos, no fazer histórico, também do estudo de raça. Esse depoimento foi resgatado mais de um século depois por pensadoras negras norte-americanas, no contexto da luta por direitos civis.

Para contexto, nos Estados Unidos, o Movimento pelos Direitos Civis atuava fortemente a fim de garantir o fim da discriminação institucional por raça, a partir da liderança de Malcolm X e de Martin Luther King. Apesar de ser organizado em várias frentes de atuação, foi a partir da renúncia de Rosa Parks em obedecer à Lei Jim Crow, cedendo seu lugar no transporte público para uma pessoa branca, em 1955, que o entusiasmo pelo movimento foi retomado na mídia e na população (Burke, 2023). Considerada a mãe do Movimento pelos Direitos Civis, Parks ganhara a Medalha de Ouro do Congresso em 1999 (Burke, 2023), incentivando mulheres para que marchassem pela causa, como em 1969, em que o Grupo *Women's Liberation* marchou em apoio ao Partido dos Panteras Negras.

Membro do Partido dos Panteras Negras, um grande nome desse período foi Angela Davis. Nascida no sul dos Estados Unidos em 1944, ela também viveu sob as leis Jim Crow, tendo sua consciência política sido desenvolvida desde a infância, por meio dos pais professores. Nos anos 1970, a luta por direitos civis a colocou injustamente na prisão, sob acusação de participação em um atentado, o que resultou em uma mobilização mundial por sua soltura (Ribeiro, 2016).

Em sua obra de referência *Mulheres, Raça e Classe* (2016), ela propõe um estudo baseado em aspectos históricos e filosóficos da condição das mulheres negras, trazendo luz e desconstruindo imagens estigmatizadas sobre suas vivências. Além disso, salienta Ribeiro (2016) no prefácio escrito para a edição brasileira do livro, Davis mostra não haver hierarquização das opressões, já que, ao considerar a construção de uma sociedade melhor, todos os aparatos opressivos agem como assimetrias sociais.

Ao fazer esse panorama histórico das vivências femininas negras, Davis olha também para a *Convenção para o Direito das Mulheres* e reflete sobre o discurso de Sojourner Truth:

Ao repetir sua pergunta, ‘Não sou eu uma mulher?’, nada menos do que quatro vezes, ela expunha o viés de classe e o racismo do novo movimento de mulheres. [...] E,

right side up again, and now dey is asking to, de men better let 'em. Bleegeed to ye for hearin' on me, and now ole Sojourner ha'n't got nothin' more to say.” (Podell, 2019, s.p)

como mulher negra, sua reivindicação por direitos iguais não era menos legítima do que a das mulheres brancas de classe média (Davis, 2016, p. 74).

A autora não só destaca a indignação da oradora da Convenção, como também manifesta a própria ao apontar que o discurso de Truth não só era legítimo, como ainda ressoava na realidade das mulheres negras mais de um século depois, sendo retomado como referência em outras obras do movimento.

Outra voz relevante entre as pensadoras nascidas no período da luta por direitos civis é a de bell hooks⁶. Batizada inicialmente como Gloria Jean Watkins, adotou o pseudônimo em homenagem à avó, Bell Blair Hooks, que, segundo a autora, não tinha medo de falar o que pensava (hooks, 2021). Como escritora, publicou mais de trinta obras sobre gênero, raça, amor, educação, poesia e cultura, destacando-se por uma perspectiva de análise crítica das estruturas de poder que interagem a fim de manter opressões e desigualdades, pensando na importância da educação crítica e da ação política como ferramentas de mudança.

Ao entender que o gênero é um construto social, bell hooks (2018) reforça que diferentes pessoas vivenciam a opressão de diversas formas, dependendo de suas condições financeiras, do seu gênero e da sua raça. Esse fato, por consequência, faz com que ela conclua que a luta feminista, até aquele momento, tenha beneficiado mais mulheres de classe média e brancas do que a si própria:

Desde os primórdios do movimento feministas, essas mulheres se mantiveram cautelosas, pois sempre reconheceram os limites implícitos nessa forma de conceber o movimento. Reconheceram, vale dizer, a possibilidade de que o feminismo, definido como igualdade social com os homens, tivesse efeitos relevantes para a situação de mulheres de classe social superior, mas impactando de modo muito marginal o status das mulheres pobres e operárias (hooks, 2018, p. 49).

Ao propor que o feminismo abarque as questões interseccionais, hooks também coloca, em seu livro de estreia *E eu não sou uma mulher?* (2022), a experiência de Sojourner Truth como reflexão importante sobre as ideias de pertencimento de raça e gênero. Na época em que Truth discursava, uma mulher negra via primeiro as condições impostas à sua raça, antes de pensar nas que atingiam seu gênero. Esse silêncio do oprimido vinha atrelado à desvalorização da ideia de gênero. hooks (2022) afirma que:

Em um determinado momento da história dos Estados Unidos, quando mulheres negras em todas as regiões do país poderiam ter se juntado para exigir equidade social para as mulheres e reconhecimento do impacto do sexismo em nosso status social, estávamos, em geral, em silêncio. [...] Não era possível para mulheres negras

⁶ A autora bell hooks escreve seu nome em letras minúsculas como um posicionamento político e ideológico. Essa escolha busca deslocar a atenção de sua identidade pessoal ou intelectual para o conteúdo de suas obras e ideias, recusando o culto à figura do autor e enfatizando a centralidade do pensamento crítico.

contemporâneas se juntarem para lutar pelos direitos das mulheres, porque não víamos “mulheridade” como aspecto importante da nossa identidade. A socialização racista e sexista nos condicionou a desvalorizar nossa condição de mulher e a considerar raça como o único rótulo relevante de identificação. Em outras palavras, pediam-nos que negássemos parte de nós mesmas — e nós fizemos isso (hooks, 2022, p. 17).

Esse silêncio causado pelo apagamento do gênero em mulheres negras, levantado na época de Truth, ecoa por muito tempo, diretamente nos escritos de Audre Lorde. Filha de imigrantes caribenhos, Audre nasceu em Nova Iorque, em 1934; passou alguns anos em Berlim e entendeu sua sexualidade ao ingressar no ensino superior. Também é nessa época que entende outras facetas de sua identidade, como a escrita poética, que acompanha seus textos teóricos sobre feminismo e interseccionalidade, bem como seus trabalhos artísticos. Assim como bell hooks, que tem em sua escrita, além de um aparato teórico fundamentado, muitas histórias pessoais, Audre traz a sua vida em um tom poético e ensaístico. No início de seu texto *Não existe hierarquia de opressão* (2019), sua identidade é descrita como:

Sendo uma pessoa negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças — uma delas, um garoto — e parte de um casal interracial, eu me lembro a todo momento de que sou parte daquilo que a maioria chama de desviante, difícil, inferior ou um escancarado “errado” (Lorde, 2019, p. 235).

Nesse texto, a pensadora aborda a maneira como a opressão atua em sua vida, a partir de todos os predicados que ela carrega, mencionados no trecho anterior. Diferentemente de Truth, Audre Lorde vê como todas essas características que a compõem trabalham em uma lógica de prejuízo e benefício. Dizendo ser inconcebível que uma parte de quem ela é possa se beneficiar da opressão vivida por outra pessoa (Lorde, 2019), Lorde entende que não consegue separar, em sua existência, o gênero da raça — ou da sexualidade, ou da classe —, pois a opressão tem raízes em um mesmo sentimento: “a crença na superioridade inerente [...] e assim, seu direito de dominar” (Lorde, 2019, p. 235).

A partir dessa reflexão de que, para além das dificuldades e conquistas atravessadas pelos movimentos feministas e por suas diversas pensadoras ao longo dos séculos, ainda há discussões importantes que perpassam diversas outras opressões vividas por mulheres, serão abordadas, a seguir — ainda recordando questões de gênero —, as problemáticas que envolvem o classismo inerente à sociedade capitalista contemporânea.

3.2 CLASSE

Assim como a história de Sojourner Truth demonstra que as opressões de gênero e de raça possuem um longo e complexo histórico conjunto, as questões de classe também permeiam

a história feminina em profundidade. Na seção anterior, mencionou-se o esquecimento da Convenção para o Direito das Mulheres, em Nova Iorque (Gonçalves, 2007), em detrimento do destaque concedido aos escritos de Marx⁷ por parte dos registros históricos, para então, nesta seção, provocar uma reflexão sobre a condição de Outro imposta às mulheres no que diz respeito à classe como categoria de opressão.

A partir da lógica marxista, uma classe se define e se constrói a partir da comparação com outra, em níveis econômicos, sociais e culturais. Tem-se, portanto, a história da humanidade como uma sucessão de lutas entre classes, em que uma dominada assume uma posição dominante, criando outra dominada e perpetuando a exploração (Bottomore, 1988).

Esse construto lógico, porém, não se aplica historicamente às mulheres. A classe social de uma mulher era determinada pelos homens de sua família, nas figuras do pai e do marido, ativos nas dinâmicas da luta de classes como proletários e burgueses. Às mulheres cabia o papel compulsório correspondente à classe de sua família: mulheres burguesas ocupariam suas vidas na busca e mantimento do casamento; mulheres proletárias seriam destinadas ao cuidado do lar sustentado pelo marido e, a depender do contexto histórico da época, também se ocupariam no trabalho assalariado de baixa remuneração.

Quando analisado por pensadoras que interseccionam gênero e classe, um cenário como esse é contornado por críticas aos escritos marxistas e aprofundamentos necessários às temáticas de divisão sexual do trabalho, termo que engloba as diversas tarefas domésticas sem remuneração exercidas majoritariamente por mulheres. Para Michèle Barrett (apud. Biroli, 2018), por exemplo, a divisão sexual do trabalho não pode ser atribuída a uma necessidade histórica do capitalismo, mas sim à necessidade de criação de uma hierarquia doméstica. Nesse cenário, a remuneração concedida aos homens seria suficiente para sustentar toda a família, definindo o papel masculino como provedor que acessa espaços públicos, e o feminino como responsável pelo cuidado, majoritariamente recluso ao âmbito doméstico.

Nesse contexto, era essencial o mantimento do papel feminino atrelado ao cuidado da prole e dos espaços domésticos, criando a figura do provedor, atribuída ao homem, para exercer os papéis não somente laborais, mas civis. Na obra *Why Women Have Better Sex Under Socialism: and Other Arguments for Economic Independence*, escrita pela etnóloga americana Kristen Ghodsee (2018), destaca-se que:

⁷ As companheiras de Karl Marx e Friedrich Engels também exerceram papel relevante na circulação e difusão das ideias socialistas entre setores do proletariado. Jenny von Westphalen, participou ativamente das articulações políticas de Marx, enquanto Mary Burns e Lizzie Burns aproximaram Engels das condições de vida da classe trabalhadora e contribuíram para a disseminação de ideias socialistas em meios operários.

Em um mundo de fantasias patriarcal, nossa suposta natureza inata ao cuidado também nos faria perfeitamente capazes de cuidar dos parentes doentes, fracos, ou velhos. E já que as mulheres estão mesmo em casa, seguindo essa lógica, nós podemos também fazer todas as compras, cozinhar, limpar e fazer o trabalho emocional requerido para manter uma casa, certo? Alguém precisa fazer [...] também porque ela [a mulher] tem sido socializada desde a infância para acreditar que esse é seu papel natural (Ghodsee, 2018, posição 719 — Kindle)⁸

Além da menção às “bonecas, EZ Bake ovens [fornos de brinquedo] e aspiradores de pó de brinquedo”⁹ (Ghodsee, 2018, posição 719 — Kindle), feita mais adiante pela autora, que permitiam a prática dessa rotina doméstica pelas meninas, outras narrativas também foram pensadas a fim de criar uma posição “de prestígio” para a mulher que cumprisse o papel reprodutivo que lhe fora atribuído, dentre elas o mito do instinto materno.

O contexto histórico existente para a criação do instinto materno, que Vera Iaconelli, psicanalista e autora da obra *Manifesto Antimaternalista* (2023), define como uma “criação pseudocientífica do século XVIII” (Iaconelli, 2023, p. 44), evidencia o caráter socialmente construído dessa noção. No contexto francês da época, com uma recém-consolidação da infância e uma certa liberdade atribuída às mulheres, o cuidado com a prole era seletivo na classe burguesa. Segundo Iaconelli (2023), a classe mantinha sob cuidados da família crianças que, no futuro, administrariam negócios ou fariam bons casamentos, descartando as demais nas regiões pobres do país. Em 1780, por exemplo, das 21 mil crianças nascidas em Paris, 19 mil foram entregues a lares precários e, em virtude disso, quando os índices socioeconômicos resultantes dessas práticas começaram a apontar problemas, a solução encontrada foi restabelecer o lugar da mulher na esfera doméstica, na função de cuidadora da prole.

A partir dos apelos feitos às mulheres para que cuidassem dos futuros cidadãos franceses, nasce a narrativa do instinto materno. Tal narrativa prevê que, embora o “amor pelos filhos sempre tenha existido, a moralização e a ideologia associadas a esse afeto foram meticulosamente construídas, fazendo supor que ele não seria contingencial — como todo amor —, mas garantido pela natureza feminina” (Iaconelli, 2023, p. 47). Dessa forma, constrói-se

⁸ Trecho original traduzido pela autora deste trabalho, assim como as notas de rodapé seguintes nesta seção: “And in some patriarchal fantasy world, our supposedly innate caring nature also makes us perfectly suited for nursing other sick, weak, or aged relatives. And since women are at home anyway, so the argument goes, we might as well do all of the shopping, cooking, cleaning, and emotional labor required to maintain a household, right? Someone has to do it, [...] but also because she has been socialized from infancy to believe that it’s her natural role.” (Ghodsee, 2018, posição 719 — Kindle)

⁹ Trecho original: “Baby dolls, EZ Bake ovens, and toy vacuum cleaners allow girls to play-practice the labors they will perform when they grow up.” (Ghodsee, 2018, posição 719 — Kindle)

culturalmente o papel da mulher como guardiã da casa e da família, em uma “hipervalorização social do papel da cuidadora” (Iaconelli, 2023, p. 51), que mascara a opressão e o aprisionamento feminino ao domicílio quando se trata da mulher burguesa, e a precariedade e vigia constante do Estado quando ela é proletária, em um símbolo de abnegação e sacrifício louvável da maternidade.

O papel da mulher como mãe, a partir desse momento, sofria com a intersecção de outras formas de opressão que, historicamente, foram sendo construídas e reforçadas, a depender de condições de tempo-espço impostas. A parentalidade, quando vivida apenas pela mulher ou majoritariamente por ela, ressalta essas opressões e implica toda a responsabilidade da criação e do cuidado da família à mãe, inculcando o estigma da maternidade e do instinto materno como aparatos de opressão de gênero e de classe.

Essas críticas ao pensamento marxista alinham-se aos escritos de Silvia Federici em *O patriarcado do salário* (2021), pensadora feminista que não está alinhada ao feminismo interseccional, mas discute questões de gênero a partir de um ponto de vista anticapitalista. Federici, que aponta críticas ao pensamento marxista sob a perspectiva da mulher, acrescenta suas contribuições à discussão a partir de um tom de denúncia das lacunas e limitações desses escritos. Segundo ela, Marx traz uma definição de trabalho limitada ao assalariado, ignorando os trabalhos de cuidado e reprodução que se encontram marginalizados à lógica da produção capitalista, mas que, na verdade, se perpetuam por conta deles. Nesse sentido, expõe que:

Nessa linha, o trabalho doméstico atribuído às mulheres como destino natural [...] [fornece] a custo reduzido os serviços que a reprodução dessa mão de obra exige. Por isso, as hierarquias de trabalho que tantas ideologias racistas e machistas tentaram justificar, mas que apenas demonstram que a classe capitalista conservou seu poder por meio de um sistema de domínio indireto, dividindo a classe trabalhadora de forma eficaz, em que o salário é usado para delegar aos trabalhadores do sexo masculino o poder sobre as pessoas não assalariadas, a começar pelo controle e a supervisão do corpo e do trabalho das mulheres (Federici, 2021, p. 49).

Nesse trecho, Federici critica uma dinâmica apontada pelo dramaturgo e satirista Bernard Shaw em 1928 (apud. Ghodsee, 2018, posição 483 — Kindle), em que, segundo ele, sob o sistema capitalista, as mulheres estavam piores do que os homens. Shaw continua, explicando sua posição com uma analogia:

[...] porque, como o Capitalismo fez do homem um escravo, e, por isso, paga a mulher através dele [do escravo], fez da mulher a escrava do homem, ela se tornou a escrava

do escravo, o que é a pior espécie de escravidão (Shaw apud. Ghodsee, 2018, posição 483 — Kindle).¹⁰

A partir do exposto, Federici argumenta que a luta de classes é um processo mais complexo do que aquele descrito por Marx por iniciar no âmbito familiar (Federici, 2021), premissa também trabalhada por Flávia Biroli em *Gênero e Desigualdades* (2018), a partir da ideia de que “[a divisão sexual do trabalho] produz o gênero” e afasta a mulher da participação na vida pública (Biroli, 2018, p. 11).

Ghodsee (2018) traz aspectos históricos relevantes a essa crítica de Federici. Para isso, a autora apresenta a história de Lily Braun, feminista alemã que, em 1897, propôs que o Estado criasse um fundo para assegurar recursos financeiros às mães antes e depois do parto — um *maternity insurance*. Sob a premissa de que as crianças de hoje seriam os futuros trabalhadores e pagantes de impostos, Braun observou seu plano ser encarado como um obstáculo, principalmente devido ao seu elevado custo, sendo então modificado até a sua discussão na *Second International Conference of Socialist Women*, em 1910. Nesse evento, ocorrido em Copenhague, algumas outras demandas foram incluídas, como uma jornada de trabalho de oito horas, a licença-maternidade e o *maternity insurance*.

Ainda segundo Ghodsee (2018), o plano de Braun e as demais demandas do documento “*Social Protection and Provision for Motherhood and Infants*”, construído em Copenhague estavam sendo negociados para implementação na União Soviética pós-Revolução Bolchevique. Essas medidas, porém, foram esquecidas pelo governo, que alegou que elas seriam custosas e controversas politicamente. Ghodsse (2018) explica o raciocínio por trás dessa decisão:

Ninguém jamais quis que a independência econômica das mulheres viesse à custa da maternidade, mas foi isso o que aconteceu. À medida que as exigências sobre o tempo das mulheres soviéticas aumentaram, elas optaram por adiar ou limitar a maternidade. Eventualmente, Stalin dissolveu o Zhenotdel, declarando que a “questão da mulher” havia sido resolvida. Em 1936, ele reverteu a maioria das políticas liberais, proibiu o aborto e restaurou a família tradicional, além de manter seu programa contínuo de terror estatal e purgas arbitrarias. O estado soviético, em rápida industrialização, precisava que as mulheres trabalhassem, tivessem filhos e fizessem todo o trabalho de cuidado que o primeiro estado socialista do mundo ainda não podia pagar. As

¹⁰ Trecho original: “‘Under the capitalist system women found themselves worse off than men,’ Bernard Shaw wrote in 1928, ‘because, as Capitalism made a slave of the man, and then by paying women through him, made her his slave, she became the slave of a slave, which is the worst sort of slavery.’” (Shaw apud. Ghodsee, 2018, posição 483 — Kindle)

mulheres soviéticas estavam longe de serem emancipadas (Ghodsee, 2018, posição 796–808 - Kindle).¹¹

A crítica que a autora tece está alinhada às ideias propostas do *maternity insurance* que também contempla a economia do cuidado. Essa terminologia, cunhada pela Organização das Nações Unidas (ONU), designa todas as atividades econômicas que objetivem o bem-estar e a sobrevivência das pessoas, normalmente desenvolvidas por mulheres em prol de outros grupos minorizados e dependentes dela — como crianças, idosos e pessoas com comorbidades —, que ocupam categorias de opressão de idade e capacidade. A economia do cuidado compreende diversas — senão todas — as esferas da vida, como explica Reis (2020):

Uma economia do cuidado é, em primeiro lugar, uma economia que assegure o essencial da provisão de um país e de quem lá viva, uma economia que tenha poder sobre si própria e que quebre as dependências mais graves, aquelas que tornam os países, as regiões e as pessoas — isto é, as comunidades — sujeitas a vulnerabilidades. É, portanto, toda a economia e não apenas certas áreas da sociedade, como o chamado terceiro setor ou os ramos dos cuidados pessoais. Trata-se, evidentemente, de economia política, das deliberações coletivas que se precisa tomar para organizar o país (Reis, 2020, p. 54).

As atividades relacionadas a ela por vezes tendem a ser desenvolvidas pelas próprias famílias dos que necessitam deste serviço, de forma voluntária e sem bonificações, pelas mulheres. Biroli (2018) completa o raciocínio, argumentando que esse trabalho pertence à economia do cuidado e a desigualdade na responsabilização dessas funções são a base do sistema patriarcal no capitalismo, a partir de relações familiares e da instituição do casamento.

Enquanto Federici e Biroli oferecem críticas mais abrangentes à teoria marxista, expondo suas lacunas e limitações na compreensão da opressão de gênero e da exploração da divisão sexual do trabalho, pensadoras interseccionais como Angela Davis e Audre Lorde a utilizam como ferramenta para repensar o papel das mulheres — principalmente das mulheres negras — nesse contexto opressivo. Ghodsse (2018) é enfática ao declarar que, ao falar sobre discriminação de gênero no contexto de classe, é necessário ter cuidado para não destacar a categoria do gênero como a de maior importância nas análises, a fim de não repetir os erros das feministas do passado, conforme fora brevemente mencionado na seção anterior. Audre Lorde

¹¹ Trecho original: “No one ever wanted women’s economic independence to come at the cost of motherhood, but this is what happened. As the demands on Soviet women’s time increased, they chose to delay or limit childbearing. Eventually, Stalin disbanded the Zhenotdel, declaring that the ‘woman question’ had been solved. In 1936, he reversed most liberal policies, banned abortion, and reinstated the traditional family, on top of his sustained program of state terror and arbitrary purges. The rapidly industrializing Soviet state needed women to work, have babies, and do all of the care work the world’s first socialist state could not yet afford to pay for. Soviet women were far from emancipated” (Ghodsee, 2018, posição 796–808 - Kindle)

(2019), por exemplo, relaciona a economia do lucro, proposta no contexto capitalista, à incapacidade de relação com outras diferenças humanas:

A rejeição institucionalizada das diferenças é absolutamente necessária na economia do lucro, que necessita de um excedente humano de desperdício. Como parte de uma tal economia, estamos todos programados para responder às diferenças humanas entre nós com medo e aversão e para geri-las de uma das três maneiras seguintes: ou ignorá-las; ou, na sua falta, copiá-las se as considerarmos dominantes; ou destruí-los se os considerarmos inferiores. Mas não temos as ferramentas para nos relacionarmos igualmente através das nossas diferenças humanas (Lorde, 2019, posição 5243 — Kindle).

Apresentando três possibilidades de resposta a essa economia — ignorância, cópia do dominante ou destruição do dominado —, ela argumenta que essas opções estão alinhadas diretamente com sentimentos de medo e aversão ao Outro que, no contexto dos escritos interseccionais, está inserido em uma ou mais categorias de opressão. Dessa forma, é possível refletir sobre as atitudes das mulheres contemporâneas enquadradas nessa posição de Outro a partir das três definições apresentadas, mas especialmente partindo da ideia de cópia do dominante.

É importante, para esta reflexão, pensar nas definições de estratificação social do período industrial e pós-industrial. Neste cenário, em vez de pensar-se em quem detém o capital e a força de trabalho, delimitam-se as classes a partir de margens financeiras, independentemente se adquiridas por meio de trabalho ou da exploração deste; classes alta, média e baixa por vezes contam com subníveis, a depender do país. Essa diferenciação faz-se necessária, pois, ainda pensando na definição de opressão de bell hooks (2015) sobre ser a ausência de opções, a classe social de um indivíduo, por mais que seja dinâmica e teoricamente possa ser alterada durante a vida, perpassa uma série de fatores que fazem com que esse dinamismo seja mais do caráter da exceção do que da regra. Feito este recorte sobre o conceito aqui desenvolvido, é mais plausível que um indivíduo ascenda da classe média para a alta por meio de heranças ou de acesso à educação de qualidade, mas ainda na condição de proletário, do que como pertencente à classe dominante definida por Marx, o que corrobora com a ideia de Lorde de uma cópia do dominante, e não de uma ascensão a essa posição.

Não podendo pertencer à classe dominante, as mulheres contemporâneas ascendem profissional e academicamente também devido às conquistas de ordem da raça e do gênero. Biroli (2018) traz esta evolução histórica dos papéis de gênero na sociedade por meio das conquistas da primeira onda feminista dos séculos XIX e XX, vista na seção anterior. Segundo ela, com algumas ressalvas, as conquistas do voto, do direito à propriedade, do divórcio e do

acesso à educação criaram um contexto favorável ao trabalho assalariado feminino e uma potencial independência financeira e de classe. Tais conquistas dialogam com a observação feita por Ghodsse (2018)¹² de que, sem acesso aos métodos contraceptivos, à educação e às oportunidades de empregos significativas, as mulheres estariam presas às condições impostas pela família de origem ou de matrimônio. Nesse sentido, a classe de uma mulher não necessariamente precisaria depender da classe que abarca seu pai ou marido daquele ponto em diante.

Essa dinâmica, na analogia de Lorde (2019), permite que a mulher possa “copiar” a dinâmica do homem assalariado, com posse da mais-valia de seu trabalho, ou mesmo a dominância da burguesia, por meio da busca por educação superior e conquista de capital cultural — a partir das definições de Bourdieu (2013). Essa tendência global pode ser melhor exemplificada a partir dos números de alguns países: segundo o censo estadunidense, em 2021, 36,1% das mulheres com idade maior que 25 anos tinham um diploma de graduação ou títulos superiores, um crescimento de quase 30% desde 2010, conforme apontam dados divulgados pelo Postsecondary National Policy Institute. No Brasil, em 2022, conforme a Pesquisa FAPESP, a proporção de mulheres em cargo de docência universitária era de 47,3%, com mais de 170 mil profissionais.

Essas conquistas, infelizmente, trazem consigo marcas das opressões que ainda se mantêm atuantes, como as diferenças salariais entre homens e mulheres e a representação desigual entre homens e mulheres na academia, tanto na pesquisa quanto no ensino, principalmente nas áreas da Ciência, Tecnologia, Engenharia e Matemática — *Science, Technology, Engineering and Mathematics (STEM)*¹³ — ligadas aos conteúdos de Exatas. Na Itália, em 2020, segundo o *Statista Research Department*, quando perguntadas sobre sua opinião acerca da quantidade majoritária de homens em faculdades de Exatas, 42% das mulheres responderam que não acessam esses espaços por não haver outras mulheres neles para que se inspirem; 36,1% complementam que essas faculdades qualificam alunos em contextos profissionais nos quais os homens serão mais respeitados.

¹² Trecho original: “Without birth control, access to education, or opportunities for meaningful employment, the woman was trapped within the confines of the family in perpetuity.” (Ghodsee, 2018, posição 483 — Kindle)

¹³ STEM (Science, Technology, Engineering, and Mathematics) é um itinerário formativo que prepara estudantes para cursos superiores nas áreas científicas, ampliando os conhecimentos em Matemática e Ciências por meio de disciplinas como Biologia, Química, Física e Cálculo.

Dessa forma, as ideias trazidas por Angela Davis (2011) em “As mulheres negras na construção de uma nova utopia”, acerca do cruzamento e da importância mútua entre as categorias de opressão, são relevantes para essa análise:

As organizações de esquerda têm argumentado dentro de uma visão marxista e ortodoxa que a classe é a coisa mais importante. Claro que classe é importante. **É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe. E gênero informa a classe. Raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida.** A gente precisa refletir bastante para perceber as interseções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras (Davis, 2011, s.p. grifo da autora).

Quando Davis comenta que “gênero informa a classe”, traz a ideia de que, por mais que conquistas acerca das diversas categorias de opressão sejam relevantes para a melhoria do bem-estar feminino, as opressões sempre serão implicadores, permitindo o avanço feminino apenas até certo ponto — pois, vivenciando a realidade capitalista, todas as conquistas de classe, de gênero, de idade e de raça estão subjugadas às regras desse sistema. Biroli (2018) acrescenta a esta dinâmica de Davis, introduzindo a metáfora do “teto de vidro”:

Mas o acesso a posições de poder no mundo do trabalho é um exemplo claro de que as desigualdades de gênero permanecem mesmo entre os estratos mais ricos e com maior acesso à educação formal: o chamado “teto de vidro” tem sido constatado nas empresas, na burocracia de Estado e na política, **definindo limites mesmo para as mulheres que tiveram oportunidades semelhantes às de seus colegas homens e que são mais escolarizadas do que eles. Há uma questão de gênero, embora o fato de tomá-la isoladamente reduza o potencial da crítica** (Biroli, 2018, p. 14, grifo da autora).

Por isso, corrobora com Elizabeth Spelman (apud. Biroli, 2018, p. 42), que escreve que “o problema da diferença é na realidade o problema do privilégio” — ao explicar que as generalizações das experiências femininas escondem variáveis que, por vezes, podem denotar a diferença ou o privilégio de suas condições. Biroli (2018), a partir deste trecho de Spelman, subscreve o pressuposto de Davis ao pensar a divisão sexual do trabalho como uma convergência de diversas categorias de opressão, às quais ela denomina “variáveis”, que precisam ser analisadas em conjunto a fim de tecer uma análise fundamentada da complexidade das questões de classe para o feminino.

Uma das “variáveis” inexploradas até o momento como categoria de opressão das mulheres é a idade. Como será visto na próxima seção deste capítulo, o envelhecimento pressupõe os próprios desafios em diversos âmbitos da vida humana. Porém, assim como a raça, o gênero, a capacidade e tantas outras opressões, a idade e, sobretudo para efeito deste trabalho,

o envelhecimento, configuram-se como categorias nas quais a ausência de opções envolve novas intersecções de classe a serem exploradas.

Ainda partindo dos escritos críticos marxistas e dos papéis atribuídos à divisão sexual do trabalho vistos até aqui, entende-se o trabalho reprodutivo como uma das principais funções da mulher para o mantimento de um sistema de produção. Esse sistema pressupõe que haja um contingente atualizado de trabalhadores em idade produtiva, ou, como dito por Marx e Engels no Manifesto Comunista, “apêndices do maquinário” (2010, p. 30)¹⁴, a fim de substituir a geração anterior de trabalhadores explorados. Conforme explica Pickler (2016):

A desigualdade está centrada na capacidade de manter um grau maior ou menor de racionalidade e humanidade adulta, seja por meio de atividades empreendedoras da elite ou do trabalho árduo necessário para a sobrevivência material dos pobres, ambos envolvendo diferentes graus de capital-tempo. Os mega-capitalistas, como os vampiros de Marx, tiram seu suprimento de tempo do trabalho juvenil de seus empregados (Pickler, 2016, p. 45)¹⁵.

Ademais, esse contingente de trabalhadores, sob a lógica opressiva do patriarcado, deveria ser produzido, formado e educado por mulheres adultas em idade (re)produtiva, como visto anteriormente. O envelhecimento da mulher, portanto, se apresenta implicado ao capital, já que, passada a idade reprodutiva feminina, não há uma função pré-determinada cuja importância seja remunerada ou relevante ao sistema. Na obra *Age Studies* (2016), da antropóloga Susan Pickard, esse fenômeno é explicado por meio de uma comparação histórica: ela explica que, anteriormente à Revolução Industrial, havia um “tempo sagrado” advindo das práticas religiosas que moldavam o medieval. Com a ascensão capitalista, esse tempo foi substituído pelo “tempo-relógio”, um conceito que abarca a uniformidade, a linearidade e ainda a escassez, pois é um recurso finito (2016), assim como o período (re)produtivo da mulher.

Não sendo mais esperada a performance destes trabalhos que objetivam oxigenar o sistema produtivo com mão-de-obra jovem, a mulher perde a importância atribuída a ela socialmente, sendo essa uma das características que Pickler determina como pertencente ao que ela chama de “ideologia etária”, que será abordada com profundidade adiante.

Para ilustrar essa opressão, o documento *Envelhecimento Ativo: uma Política de Saúde* (2002), produzido pela Unidade de Envelhecimento e Curso de Vida da Organização Mundial da Saúde (OMS), esclarece que em muitas sociedades mulheres jovens ficam restritas ao *status*

¹⁴ Trecho original: “appendage(s) of the machine” (Marx, Engels, 2010, p. 30)

¹⁵ Trecho original: “Inequality is centred around the ability to maintain a greater or lesser degree of rational adult personhood, through either enterprising activities by the elite or donkey work necessary for material survival by the poor, each involving varying degrees of time-capital. Mega-capitalists, like Marx’s vampires, draw their supplies of time from the youthful labour of their workers.” (Pickler, 2016, p. 45)

social inferior de suas famílias, no papel de cuidado doméstico, aspecto já esmiuçado nesta seção. Isso significa que, quando jovens, essas mulheres serviam a função reprodutiva e de cuidado que lhes foi atribuída, sendo sustentadas por membros masculinos da família ou recorrendo a empregos menos valorizados, resultado do acesso limitado a oportunidades. Isso resulta em desvantagens cumulativas no que tange ao acesso à vida pública, à educação, a heranças e ao poder político, conforme discutido por Biroli (2018) e Ghodsee (2018) anteriormente; e essas desvantagens corroboram com o aumento da pobreza e de problemas de saúde na velhice. Esse conjunto de fatores é nomeado pelo documento da OMS (2002, p. 39) como “feminização do envelhecimento”, considerando que as mulheres tendem a viver mais do que os homens na maioria das localidades.

Diante do que foi abordado até aqui, entende-se haver um tipo de opressão advinda do papel econômico atribuído ao feminino, ligado apenas ou majoritariamente à função materna, que inibe ou dificulta que mulheres acessem outros níveis ou classes econômicas durante sua vida produtiva. Nesse sentido, questiona-se nesta seção o que ocorre quando as funções atribuídas a essas mulheres em idade produtiva e reprodutiva são concluídas, não havendo mais recursos biológicos para exercê-las. Em última instância, reflete-se sobre a ideia de valor dessas mulheres, que anteriormente serviam a um propósito do sistema e, ao envelhecer, precisam lidar com a mudança nessa valoração. Ou seja, apresenta-se aqui um problema inicialmente de classe e de gênero que, gradativamente, se torna uma questão também etária — todas opressivas em algum ponto.

Dado este panorama, pode-se pensar no termo escolhido pelo documento da OMS (2002, p. 39, grifo da autora), que expõe as vulnerabilidades atribuídas às questões interseccionadas de gênero, idade e classe: “Por causa de sua posição de **cidadãs de segunda-classe**, a saúde das mulheres mais idosas é geralmente negligenciada ou ignorada”. O uso dessa terminologia para descrever um conjunto tão abrangente e diverso quanto o das as mulheres mais velhas denota que essa intersecção de opressões não é apenas uma discriminação sistemática de um Estado, mas um problema de ordem global enraizado nos contextos históricos, sociais e econômicos tratados até aqui, que continuarão sendo explorados a seguir, ao refletir sobre o conceito de ideologia etária.

3.3 IDADE

A profundidade em que as opressões de gênero e de classe estão intrincadas contemporaneamente também abarca a opressão advinda da passagem do tempo.

Diferentemente das outras categorias de opressão trazidas até aqui, o envelhecimento possui, como fenômeno, uma característica peculiar: ele é universalmente adquirido com o tempo. Uma notória pesquisadora dos efeitos do etarismo nas organizações, Fran Winandy, ao escrever o livro *Ageism: a new name for an old prejudice* (2022), reflete que a idade é um marcador que amplifica outras opressões, exemplificando que

Esse é o porquê de nós falarmos que o ageísmo é o mais democrático dos preconceitos, por ele abarcar os outros pilares de diversidade: a vida é mais difícil para aqueles que são negros e velhos, LGBTQIA+ e velhos, mulheres e velhas, deficientes e velhos, e assim por diante (Winandy, 2022, p. 55).

Ao apresentar a ideia do envelhecimento como um fator não só universal, mas também catalisador de opressões distintas, a autora determina outra característica importante sobre este fenômeno: a sua abrangência como variável de análises em diversos campos de conhecimento, fazendo com que o interesse por essa categoria de opressão seja relevante no mundo do trabalho, na saúde, na filosofia e também em outros meios, como nas discussões feministas.

Dada a abrangência de vieses possíveis para o estudo do envelhecimento, propõe-se aqui recortes específicos relacionados às possibilidades de desenvolvimento dessa seção. Inicialmente, uma definição de envelhecimento adequada pode ser encontrada nas produções dos gerontologistas Balcombe e Sinclair (2001), que o colocam como um processo iniciado no nascimento e que se encerra na morte, não podendo ser confundido com o conceito de velhice, tido como a última fase da vida de um indivíduo¹⁶.

Na psicologia, tem-se uma elaboração sobre as principais características relacionadas ao processo de envelhecimento, descritas pelo psicólogo alemão Paul B. Baltes (1987). Ele atribui ao envelhecimento a irreversibilidade, a heterogenia e a finitude, salientando que a influência de questões genéticas e culturais afeta como este processo se desenvolverá em cada indivíduo. A partir dessas atribuições, é possível apontar que, apesar de ser um acontecimento universal, o processo de envelhecimento acontece em cada indivíduo de forma diferente, mesmo que se entenda que esse processo antecede um fim comum e irreversível, a morte.

Aqui, destaca-se a função das questões culturais no processo de envelhecer, pois além de elencar aspectos biológicos, salutar, econômicos e relacionais, as opressões de gênero e de classe influenciam os resultados e principais consequências referentes a esse processo humano. Conforme exemplifica Simone de Beauvoir na introdução de *A Velhice* (2018):

¹⁶ A classificação das fases da vida, apresentada por Philippe Ariès em *História social da criança e da família* (1981, p. 36), introduz *senies* como etapa posterior à velhice, conceito inexistente na contemporaneidade, apesar de termos como “quarta idade” aparecerem em algumas literaturas.

[...] constataremos, ao contrário, que ela [a velhice] assume uma multiplicidade de aspectos, irreduzíveis uns aos outros. Tanto ao longo da história como hoje em dia, a luta de classes determina a maneira pela qual um homem é surpreendido pela velhice; um abismo separa o velho escravo e o velho eupátrida, um antigo operário que vive de pensão miserável e um Onassis. A diferenciação das velhices individuais tem ainda outras causas: saúde, família, etc. Mas são duas categorias de velhos (uma extremamente vasta, e outra reduzida a uma pequena minoria) que a oposição entre exploradores e explorados cria. Qualquer afirmação que pretenda referir-se à velhice em geral deve ser rejeitada porque tende a mascarar este hiato (Beauvoir, 2018, posição 206 — Kindle).

Nesse sentido, a percepção introdutória de Beauvoir dialoga com a ideia de envelhecimento como catalisador de opressões pensada por Winandy. As duas reafirmam a definição de opressão trazida por hooks (2015) desde o início desta dissertação — a de ser um processo ausente de escolhas e, portanto, opressivo.

Beauvoir, em *A Velhice*, traz o envelhecimento como um processo cujo início não tem um recorte etário definido. Em sua analogia, ela aponta que outros momentos da vida têm celebrações e rituais — como a menarca, por exemplo —, o que não acontece com a chegada dos primeiros sinais de velhice, por acontecerem gradativamente. Dessa forma, para o propósito deste trabalho, é necessário estabelecer que a opressão baseada em idade será pensada a partir dessa ideia de Beauvoir — de não se assumir um recorte etário específico. A partir desse ponto, serão apresentadas características que permitam analisar o envelhecimento como um processo, apontando as inconsistências que se originam das generalizações desta experiência. Essa escolha de não assumir um recorte etário específico também esbarra em uma reflexão sobre gênero: quando o envelhecimento é pensado em relação ao corpo feminino, como no caso deste trabalho, os balizadores de uma idade inicial de envelhecimento são indefinidos e apresentados cada vez mais prematuramente na vida da mulher.

Em uma sociedade na qual a juventude é tratada como valor (Debert, 2010), entende-se que envelhecer é, por lógica, um desvio, contrariando não somente a definição de opressão de hooks (2015), de ser um processo ausente de escolhas, mas também a noção de irreversibilidade e universalidade do fenômeno em si. Conforme visto na seção sobre classe, o término do período fértil é um dos fatores que indica o envelhecimento feminino socialmente, assim como, na publicidade, os produtos de retardo do envelhecimento cada vez mais são publicizados para uma audiência jovem, mesmo que esforços como o movimento *ageless*¹⁷ existam nesse meio. Isso exemplifica a concepção de que, para mulheres, o envelhecimento de fato se inicia no

¹⁷ Ageless, ou sem-idade, é um movimento de conscientização e ressignificação da opressão sofrida em decorrência da idade, principalmente do envelhecimento e da velhice.

nascimento. Isso, nas palavras da feminista Susan Sontag em “*The Double Standard of Aging*” (1972, p. 4), pode ser resumido na frase-protesto: “tudo que vem após um [ano] é realmente velha”¹⁸.

Junto ao envelhecimento, há a opressão socialmente imposta pela ideologia etária, que determina que o passar do tempo deve ser combatido. Esse é um conceito que abarca a explicação dessa opressão sistemática e interseccional. Susan Pickard, propositora dessa terminologia, a caracteriza como:

[...] um regime constituído hierarquicamente, no qual o papel das idades específicas e sua relação entre si fundamentam e legitimam uma variedade de desigualdades materiais e outras [...] Enquanto as fases não-adultas são particularmente desfavorecidas, a "adulthood" é constituída tanto cronológica quanto simbolicamente, o que significa que alguns membros dessa categoria são mais "adultos" do que outros. A categoria mais desfavorecida e desvalorizada de todas, no entanto, é a da velhice (Pickard, 2016, p. 21).¹⁹

Nesse conceito, Pickard desenha uma sociedade em que os indivíduos pertencentes à fase adulta têm um status mais elevado em diversos meios, principalmente no âmbito econômico, pois esta é a fase da vida em que a produção de capital e de novos proletários ocorre. Durante a obra, a autora comenta haver nessa hierarquia etária maneiras de ser “mais adulto” que outro indivíduo, perpassando pelas opressões de gênero, em que homens adultos são superiores às mulheres adultas, ou de classe, em que adultos proletários são inferiores aos donos de produção.

Ainda sobre a ideologia etária, Pickard elucida a infância como um período de vulnerabilidade, assim como a velhice. Em ambas, algumas características próprias dessas fases da vida fazem com que o indivíduo não tenha — ou, no caso da velhice, perca — poderes simbólicos e concretos, como o acesso ao capital e aos meios de produção, ou a corporeidade e a fisionomia de um adulto.

A autora também aponta três origens dessa ideologia etária: a origem psíquica, a cartesiana e a capitalista, desenvolvendo primeiro o raciocínio psíquico. Pickard (2016) propõe uma ideia anteriormente abordada neste trabalho: a da mãe como principal cuidadora e responsável pela criação dos filhos, inclusive de sua introdução às narrativas sociais daquele

¹⁸ Trecho original: “everything that comes before one is actually old” (Sontag, 1972, p. 4)

¹⁹ Trecho original: “The age system is a hierarchically constituted regime in which the role of particular ages and their relationship to each other underpin and legitimize an assortment of material and other inequalities. [...] Whilst non-adult stages are particularly disadvantaged, ‘adulthood’ is at once chronologically and symbolically constituted, meaning that some members of this category are more ‘adult’ than others. The most disadvantaged and devalued category of all, however, is that of old age.” (Pickard, 2016, p. 21)

tempo-espaço. Essa ideia, já discutida por meio das opressões de gênero e de classe, desenvolve-se a partir da premissa psicanalítica de que a criança eventualmente começará o processo de afastamento psíquico da mãe que, já mais velha, seria um lembrete das vulnerabilidades dessa criança.

Pickard retoma uma citação de Simone de Beauvoir (apud. Pickard, 2016, p. 26) em que ela reflete que “a partir do dia do nascimento o indivíduo começa a morrer; esta é a verdade encarnada na mãe”²⁰. Mais adiante, Pickard (2016) explica que a rememoração constante do envelhecimento e da morte seria como uma vulnerabilidade que um adulto não deseja sentir, pois não é um aspecto de valor no sistema capitalista, que valoriza a juventude em razão da necessidade de mão-de-obra. Conforme discutido anteriormente, a infância e a velhice têm em si a similaridade de ambas estarem categorizadas como minorias nesta ideologia etária. Portanto, a lembrança dessas vulnerabilidades repele o adulto, oprimindo ambas as fases da vida cujas fraquezas são aparentes.

Sobre a origem cartesiana, Pickard (2016) explora a ideia de individualismo, que está nas entranhas da modernidade e da ideologia etária a partir do início do Iluminismo e das ideias de Descartes. Nesse contexto, o corpo era subjugado à vontade da mente racional, autônoma e individualista, noção que não poderia ser aplicada novamente às crianças e pessoas velhas, cujos corpos não poderiam ser plenamente controlados pelas mentes.

De maneira semelhante, há uma camada moral atribuída no livro *Crepúsculo dos Ídolos: ou Como se Filósofa com o Martelo*, de Nietzsche, publicado em 1888. Ao discorrer sobre a estética e a noção de beleza, Nietzsche (2023) determina que o belo é um atributo que pertence somente ao humano e que, a partir dessa lógica ingênua, o feio é fisiologicamente o ser humano que se degenera. Ele conclui que o ser humano vê o envelhecimento como sintoma de degenerescência:

[...] aquilo que recorda minimamente a degenerescência produz em nós o juízo de “feio”. Todo indício de esgotamento, de idade, de peso, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição, ainda que na extrema rarefação de símbolo — tudo provoca a mesma reação, o juízo de valor “feio” (Nietzsche, 2023, p. 67).

Nesse trecho, que corrobora com a discussão moral de juventude como valor, proposta por Debert (2010) anteriormente, percebe-se que o mesmo raciocínio cartesiano é utilizado para mensurar a capacidade de um indivíduo de ser racional e de ser belo. Ambas as características,

²⁰ Trecho original: “from the day of his birth man begins to die; this is the truth incarnated in the mother” (Beauvoir apud. Pickard, 2016, p. 26)

enraizadas na ideologia etária, também correspondem ao ideal hierárquico do adulto presente nos estudos de Pickard.

No que tange às relações que Pickard (2016) faz com o capitalismo, destrinchadas na seção anterior, analisa-se a questão da força de trabalho feminina e de pessoas velhas. Ainda sobre isso, Beauvoir (apud Lemos, 2023, p. 64–65) compara que as pessoas velhas empobrecidas experienciam a decadência, enquanto que os “velhos intelectuais, artistas e ricos, enfrentam o envelhecimento de uma forma distinta, pois a classe social na qual se inserem favorece a estabilidade do envelhecimento”.

Na temática de classes, também é importante mencionar a reflexão de Susan Neiman (apud. Pickard, 2016), que afirma que os jovens são sujeitos e consumidores mais submissos. Essa premissa, assim como as outras elencadas por Pickard anteriormente, também pode ser analisada sob a perspectiva do envelhecimento, principalmente em um contexto de maior expectativa de vida da população, que será, até a morte, consumidora — ainda que as suas condições financeiras e de classe sejam oprimidas com a velhice, como concordam os outros autores enquanto abordam as diferenças que a economia faz neste cenário.

Todas essas origens culminam, segundo Pickard (2016, p. 46), em uma ideologia etária na qual a idade adulta não é o único fator determinante de poder, pois uma pessoa em idade produtiva pode não ser entendida como uma “adulta completa” se esta for oprimida em outras categorias. Sobre isso, ela discorre que

O borramento das categorias etárias claras coexiste com formas simbólicas de adultez que podem não coincidir com a adultez "cronológica". **Esse "patriarcado etário" simbólico detém o poder, moldando as condições materiais e as normas culturais. A idade, o gênero e a classe juntas sustentam uma infantilização cultural e material daqueles que não adquiriram capital suficiente para serem considerados adultos plenos.** A fluidez das normas de idade promove uma ideia valorizada do “eu”, transcendendo grupos etários como agentes, autônomos e autossuficientes, por meio de habilidades empreendedoras e estilos de vida baseados no consumo. A ideologia da idade serve poderosamente para naturalizar essas mudanças e obscurecer as desigualdades estruturais profundas que atravessam a sociedade. Além disso, de todas as características corporais que têm sido usadas para justificar a desigualdade — como gênero e raça — apenas a idade permanece um “fato” tanto na imaginação popular quanto em grande parte da intelectualidade, tornando-se, assim, ainda mais poderosa por isso (Pickard, 2016, p. 46, grifo da autora).²¹

²¹ Trecho original: “The blurring of clear age categories co-exists with symbolic forms of adulthood that may not coincide with ‘chronological’ adulthood. This symbolic ‘age patriarchy’ holds power, shaping material conditions and cultural norms. Age, gender and class together underpin a cultural and material infantilization of those who have not acquired sufficient capital to be full adults. Age norm fluidity encourages a valued idea of the ‘self’,

Aqui, a autora traz uma perspectiva interseccional que baseia a escrita de sua obra, apesar da não nomeação da teoria interseccional durante o raciocínio. Além disso, é necessário destacar que as definições de catalisador de outras opressões proposta por Winandy (2022) e a ideia trazida nesse trecho da idade como um “fato” presente na imaginação popular são ideias relacionadas, trazidas por duas escritoras que, apesar de não focarem suas carreiras e escrita na discussão feminista, utilizam-se da interseccionalidade como abordagem para propor em suas áreas uma visão mais consciente sobre a ideologia etária.

Esse poder relacionado à imaginação popular sobre a idade apresenta consequências diretas na vida de pessoas velhas, especialmente de mulheres velhas, tanto a respeito da percepção externa e generalizante sobre a individualidade de seu processo de envelhecimento quanto em relação à interna. Nesse sentido, a antropóloga Mirian Goldenberg organiza, no livro *Bela Velhice* (2013), um panorama sobre a interiorização dessa imaginação popular sobre envelhecer. Entrevistando um grupo de mulheres cariocas, ela determina quatro padrões dessa imaginação: a invisibilidade, a falta, a aposentadoria e a liberdade. Sobre as três primeiras categorias, consideradas características negativas, ela comenta que

Esses três tipos de discurso, que destacam a invisibilidade, a falta de homem e a aposentadoria sexual, podem ser interpretados como uma postura de vitimização das mulheres dessa faixa etária, já que apontam, predominantemente, as perdas associadas ao envelhecimento. Nesse sentido, em uma cultura em que o corpo é um capital, o envelhecimento pode ser experimentado como um momento de grandes perdas, especialmente de capital sexual (Goldenberg, 2013, posição 373 - Kindle).

Aludindo ao conceito de capital simbólico de Pierre Bourdieu (2013), que determina uma distinção entre classes a partir de elementos simbólicos de riqueza ou pobreza, Goldenberg (2013) destaca a perda de um capital sexual, um símbolo de feminilidade que, no entendimento delas e dessa imaginação popular, transformava-as de mulheres para mulheres velhas.

Agora, sobre a última palavra elencada pelas entrevistadas — a liberdade —, percebeu-se um padrão: as mulheres que traziam essa sensação sobre o envelhecer tinham idade avançada, próxima aos 70 anos, pois entendiam precisar priorizar seus próprios desejos também nesta fase da vida (Goldenberg, 2013). Essa percepção mostra-se completamente contrária à rede de características e de imagens presentes neste coletivo popular de generalizações que, percebida e internalizada por estas mulheres somente nos últimos anos da velhice, demonstra a

transcending age groups as agentic, autonomous and self-determining, through enterprising skills and consumer-based lifestyles. Age ideology serves powerfully to naturalize these changes, and to obscure the deepening structural inequalities that cross-hatch society. Moreover, of all body-based characteristics that have been employed to justify inequality – such as gender and race – age alone remains a ‘fact’ in both the popular and much of the intellectual imagination, and thus is all the more powerful for that.” (Pickard, 2016, p. 46)

complexidade e a dependência dessa ideologia etária na construção e manutenção da sociedade e de suas opressões.

Isso relaciona-se diretamente a outra conclusão de Goldenberg sobre este estudo: o poder da amizade entre mulheres para a vivência do envelhecimento. Sobre isso, discorre que

Os homens enfatizaram a importância da família nesta última etapa da vida. [...] Já as mulheres de mais de 60 anos praticamente não mencionaram a família, os maridos, os filhos e os netos. Foi fácil perceber que a demanda feminina por reconhecimento, reciprocidade, respeito, segurança, escuta e cuidado é satisfeita prioritariamente pelas amigas (Goldenberg, 2013, posição 793 — Kindle).

Essa comparação feita entre as experiências de homens e mulheres acerca do mesmo processo exemplifica, para além das questões de classe pontuadas nesta seção, a gravidade da opressão feminina, incessante mesmo após as vivências como mãe, esposa, proletária e outras funções atribuídas a sua juventude. Também nesse trecho é possível estabelecer que as relações fraternas entre mulheres velhas ocupam um caráter de resistência a essa ideologia, pois mesmo que algumas sintam-se “livres” acerca dessa ideologia etária e das demais opressões, é inegável a existência de um sistema que as oprime por conta do gênero, da idade e de quaisquer outras categorias que se interseccionam em suas vidas.

Nesse momento, é necessário tecer uma reflexão sobre a importância e o lugar do debate acerca do envelhecimento nas discussões feministas. Conforme elucidadas na seção sobre gênero desta dissertação, as lutas feministas, divididas em quatro ondas de duração irregular entre si, alcançaram conquistas como o sufrágio, o direito à educação e às posições em postos de trabalho formal, o direito aos próprios recursos financeiros, à contracepção e à participação igualitária no exercício da cidadania. Junto ao movimento negro, lutam contra o racismo e as disparidades que atingem mulheres negras globalmente. Em um momento mais recente, com a ascensão do movimento #MeToo, denunciam abusos e assédios advindos dos locais de trabalho, exigindo também compensações igualitárias pelos mesmos cargos. Em comum a todas essas lutas e conquistas estão as mulheres que hoje envelhecem e não veem mais lugar para si nas questões de gênero.

Sobre o envelhecimento e a relação do feminismo com a velhice, a antropóloga Guita Grin Debert (2010), citada anteriormente ao afirmar sobre a valorização da juventude na sociedade, afirma que

O desinteresse das feministas pela velhice tem sido explicado pelo medo de envelhecer e pela repulsa ao corpo envelhecido, próprio do sexismo que marca as sociedades de consumo na sua glorificação da juventude e na destituição que se opera do poder dos velhos (Debert, 2010, p. 34).

Nesse sentido, explicita-se a dupla carga de discriminação que mulheres velhas sofrem, na qual a própria identificação da velhice em si se mostra socialmente inaceitável, dadas as eventuais fragilidades atribuídas à velhice e toda a construção da imaginação social sobre essa fase de vida, mencionada anteriormente a partir dos estudos de Goldenberg (2013). No mesmo artigo, Debert (2013) comenta sobre um escrito de Lagrave (2011), que acompanhou um seminário comemorativo dos quarenta anos de liberação da mulher na França — o *Mouvement de Libération de la Femme* (MLF). Nesse evento, grandes pensadoras feministas foram convidadas a falar para mulheres mais jovens sobre suas lutas e conquistas. Analisando os acontecimentos do seminário, questiona-se por que as demandas da velhice não são contempladas nos debates feministas.

Essa crítica é embasada por diversas outras pensadoras feministas, com maior ou menor profundidade, em relação às reflexões acerca dessa premissa. Germaine Greer, por exemplo, autora do livro *A mulher eunuco*, lançado em 1970, aponta em entrevista à imprensa internacional que “O feminismo moderno é ageísta e a sociedade não tem respeito pelas mulheres idosas” (Greer, apud Lascio 2019), o que, por si só, serve como um alerta direto e bem-intencionado, mas não elabora ou propõe novas diretrizes ao pensamento feminista. Audre Lorde, outra grande pensadora do feminismo negro e interseccional, traz uma breve menção às opressões advindas da idade em um de seus ensaios, “Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença” (apud Hollanda, 2019), em que objetiva se apresentar como uma mulher atravessada por diversas opressões e refletir sobre as posições do oprimido e do opressor. A menção feita à idade, para além do título, explica algumas categorias abordadas neste capítulo:

Racismo, a crença na superioridade inata de uma raça sobre todas as outras e, assim, o direito à predominância. Sexismo, a crença na superioridade inata de um sexo sobre o outro e, assim, o direito à predominância. **Discriminação etária.** Heterossexismo. Elitismo. Classismo (Lorde apud Hollanda, 2019, posição 5255 - Kindle, grifo da autora).

Com um maior aprofundamento, Susan Sontag descreveu um padrão de comportamento social que denominou de “duplo padrão do avanço da idade”, homônimo ao artigo *The Double Standard of Aging* (1972). Essa dinâmica ocorre a partir da existência de três tipos de pessoas: homens jovens, homens maduros e mulheres jovens. A existência de apenas um “tipo” de mulher está relacionada ao fato de que se espera que uma mulher, quando atingida pelos sinais da passagem do tempo, utilize todos os seus recursos para permanecer jovem, pois não há reconhecimento em uma mulher que envelhece. Reconhecida essa opressão, Sontag (1972)

defende que as mulheres, em forma de protesto, deveriam querer envelhecer naturalmente, sem embaraços.

É preciso salientar que Simone de Beauvoir, assim como quando escreveu *O segundo sexo*, foi precursora nessa elaboração de reflexões concretas sobre a intersecção entre a velhice e o feminino. Em seu livro *A Velhice* (2018), Beauvoir evidencia a velhice como um escândalo, porém convida o olhar para a única perspectiva de futuro possível, a passagem do tempo: “Paremos de trapacear; o sentido de nossa vida está em questão no futuro que nos espera; não sabemos quem somos se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha; reconheçamos nos neles” (Beauvoir, 2018, p. 12).

A Velhice é uma publicação de dois volumes: o primeiro intitulado *A Velhice – A realidade incômoda*; e o segundo, *A Velhice – As relações com o mundo*, unificada posteriormente em um único título. Nele, a autora destrincha aspectos biológicos, etiológicos, históricos, sociológicos e filosóficos relacionados ao envelhecimento, trazendo reflexões não apenas sobre a passagem do tempo, mas também sobre aspectos econômicos, familiares e opressões vividas nesta fase da vida, salientando sempre que o envelhecimento é um destino comum a todos que experienciam a vida.

Ao invés de valorizarmos a experiência sobrevinda com a idade, a “maturidade”; reduzimos e sufocamos a memória e os projetos dos idosos, roubamos-lhes a confiança, as possibilidades de caminho e de sentido. Também nos recusamos a nos reconhecer no velho que seremos (Beauvoir, 2018, p. 221).

Para ela, a velhice deveria ser a epítome da existência de um indivíduo, o que não acontece por haver uma lógica que desqualifica o conhecimento da pessoa velha, dada a aceleração das transformações da sociedade moderna:

O que se passa no caso da relação do adulto com o velho é o inverso. O velho — salvo exceções — não faz mais nada. Ele é definido por uma *exis* e não mais por uma *práxis*. O tempo o conduz a um fim — a morte — que não é o seu fim, que não foi estabelecido por um projeto. E é por isso, que o velho aparece aos indivíduos ativos como uma espécie “estranha”, na qual eles não se reconhecem (Beauvoir, 2018, p. 32).

Mesmo com a consciência de que essa passagem representa, principalmente no mundo do trabalho, a realidade de muitas pessoas velhas, há, dentre as pensadoras participantes do *Mouvement de Libération de la Femme (MLF)*, comentado por Lagrave (2011), dois nomes que se destacam por contrariar a lógica de Simone de Beauvoir: Benoîte Groult e Thérèse Clerc, duas francesas que encontraram na vivência do envelhecimento sua forma de protesto político.

Ambas definem suas trajetórias em duas partes: a primeira voltada às atividades domésticas e ao cuidado com os filhos; e a segunda como um renascimento a partir da descoberta do feminismo, seguindo direções diferentes em relação a esse propósito comum. Benoîte Groult, encorajada à escrita, relatou a sua experiência com a velhice de forma literária, como em *Um Toque na Estrela* (2008), livro no qual defende a passagem do tempo como conquista da experiência — e não perda da juventude. Thérèse Clerc, que passou a vida realizando abortos clandestinos para mulheres em Montreal, escolheu, por meio da criação de uma casa de discussão feminista e de mulheres idosas, expor e denunciar o que havia de socialmente desvantajoso no envelhecimento da mulher. Ambas faleceram em 2016, tendo respectivamente 96 e 88 anos, como ícones de importância no incipiente debate da velhice feminina.

Por isso, essa lacuna no debate feminista contemporâneo demanda uma urgente reflexão acadêmica que possa contemplar tanto a experiência feminina do envelhecimento quanto os impactos sociais, políticos, culturais e econômicos do envelhecimento no contexto das desigualdades de gênero. É necessário pontuar que contribuições como as de Winandy, Pickard e Goldenberg, que se utilizam de abordagens feministas em seus campos de atuação, são essenciais para a expansão e a criação de meios menos opressivos para mulheres que vivem em meio a outras categorias de opressão. Porém, este debate, que está em outros campos — como no estudo do envelhecimento e na antropologia —, necessita estar centralizado também nas discussões de gênero.

Dentro desse contexto, a literatura surge como um dos meios mais potentes para a amplificação das vozes femininas, especialmente quando se trata de abordar as questões do envelhecimento e da opressão vivida pelas mulheres. Assim como Sojourner Truth, cujo discurso se constituiu como narrativa da opressão de gênero e raça, as obras de Virginia Woolf sobre a opressão de gênero na Inglaterra, as denúncias das discrepâncias de classe feitas por Silvia Federici e as histórias e vivências narradas por mulheres colocam em discussão causas e temáticas fundamentais. Sobre a importância da literatura como catalisador desses movimentos, o próximo capítulo versará acerca de diversas contribuições das histórias não somente de forma abrangente, mas também iniciando a contextualização necessária para que as obras de Elena Ferrante — outra escritora cujas causas femininas foram amplificadas com sua escrita — sejam analisadas.

3.4 INTERSECCIONALIDADE

Partindo da necessidade de nomear algo que existe, o termo interseccionalidade apresenta, atrelado a si, uma história de origem que remonta a um dilema ético e a uma necessidade jurídica para a sua criação. O conceito, sistematizado pela defensora de direitos civis estadunidense Kimberlé Crenshaw, foi descrito pela primeira vez em um artigo de 1989, intitulado *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics* (2019)²². Nos anos seguintes, foi retomado em diversas outras publicações que afinavam a metodologia de uso deste vocábulo. Para a autora, o termo se define desta forma:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (Crenshaw, 2002, p. 177).

A interseccionalidade surge, portanto, em um contexto histórico bastante específico, em que a luta pelos direitos civis e raciais se conecta com as demandas de gênero nos Estados Unidos, produzindo um conhecimento conjunto — que foi abordado em maior profundidade na seção sobre gênero deste capítulo. Apesar de as duas demandas — de raça e gênero — estarem melhor interligadas nos movimentos sociais, essa lógica de dupla opressão era um prisma novo e pouco compreendido no senso comum e no mundo jurídico.

O caso de Emma DeGraffenreid é o exemplo citado por Crenshaw para exemplificar esse novo prisma. Emma e outras quatro mulheres negras decidiram processar, em 1976, a empresa automotiva General Motors por discriminação de raça e de gênero nas contratações da empresa. O trecho da Corte de Apelação no Missouri, de 1977, explica que a empresa tinha uma política de demissão em que, em caso de cortes orçamentários, os primeiros a serem desligados da empresa seriam os últimos contratados (*Raffenreid v. General Motors*, 1977). Por esse modelo, e após uma recessão econômica em 1970, todas as mulheres negras contratadas perderam os seus postos de trabalho. Um tempo depois, ao tentarem se recolocar,

²² Em português, o título do artigo se encontra como "Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas" (2019), com uma tradução de Larissa Latif para a obra organizada *Gênero e performance: textos essenciais vol. II*, da Universidade de Aveiro.

percebiam haver dificuldades em serem contratadas, pois homens negros ocupavam cargos braçais, enquanto mulheres brancas eram direcionadas a cargos administrativos (Taboás, 2021). Nessa lógica, entende-se não haver vagas disponíveis para mulheres negras, já que estas não poderiam atuar no administrativo nem na área de montagem da empresa. Porém, o processo se desenvolveu de maneira na qual a sentença foi desfavorável a essas mulheres:

Dessa maneira, a interpretação dos tribunais, em todas as instâncias, foi de que as mulheres negras não poderiam provar a discriminação de gênero, porque nem todas as mulheres foram discriminadas, e também não poderiam provar a discriminação racial, porque nem todas as pessoas negras eram discriminadas. Tampouco a combinação dessas discriminações foi entendida como adequada, assim, a ousadia das demandantes de propor um novo “remédio” legal para o caso também foi rejeitada pelo Judiciário (Taboás, 2021, p. 3).

Em *A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero*, Crenshaw (2002) comenta sobre o caso, trazendo a metáfora de uma intersecção entre duas ruas, uma representando raça e outra gênero. Uma mulher branca estaria postada na Rua do Gênero, com o perigo de ser atingida por um veículo — ou, na metáfora de Crenshaw, um tipo de opressão. Da mesma forma, um homem negro estaria na Rua da Raça, correndo o mesmo risco. Uma mulher negra, porém, estaria exatamente onde ambas as ruas formam um cruzamento, uma intersecção, podendo ser atingida pelos automóveis vindos da Rua do Gênero ou da Raça. Com essa imagem metafórica, ela também expande o pensamento, argumentando que o cruzamento poderia ter três, quatro, muitas ruas, e que, quando elas se cruzam, há uma interseccionalidade de opressões, ou como define Akotirene (2020, p. 17), um “sistema de opressão interligado”.

Portanto, foi a partir dessa questão ética e jurídica que o conceito de interseccionalidade foi pensado inicialmente, tendo outros adendos teóricos de sucessoras de Crenshaw, a fim de que fosse pensado e teorizado a partir de diversas intersecções de opressão — por se tratar de um conceito aberto a diversas combinações opressivas. Patrícia Hill Collins e Silma Bilge (2021), duas pensadoras da interseccionalidade, colocam mais opções para a análise do conceito:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais da vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária — entre outras — são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (Collins; Bilge, 2021, p. 15–16).

Crenshaw nunca pretendeu que a interseccionalidade se desdobrasse em uma teoria geral de opressão, segundo Viveros Vigoya (2016); porém, diversas pensadoras como Lélia González, Sueli Carneiro e Carla Akotirene pensaram na tríade gênero-classe-raça para articular categorias estruturantes desse pensamento, a fim de evidenciar as questões de raça e de classe nas discussões feministas, que se desenvolveram paralelamente em contexto histórico. Para Crenshaw (1989), a interseccionalidade seria um conceito para analisar as omissões jurídicas que partem das desigualdades concretas, o que para Viveros Vigoya (2016) converteu-se em um tropo feminista difundido para tratar de múltiplas desigualdades que se interdependem entre si.

É fundamental, nesse sentido, reafirmar que a interseccionalidade é uma ferramenta teórica e política forjada no âmbito do feminismo negro, e que a categoria de raça é um de seus pilares constitutivos. O conceito surgiu da necessidade de dar visibilidade às experiências específicas de mulheres negras, historicamente silenciadas tanto no interior dos feminismos brancos quanto nos movimentos antirracistas dominados por perspectivas masculinas. Assim, a interseccionalidade não pode ser dissociada de seu compromisso com a luta antirracista e das múltiplas formas de resistência elaboradas por mulheres negras.

É importante destacar que, nesta dissertação, a teoria interseccional será mobilizada prioritariamente a partir das categorias de gênero, classe e idade, consideradas mais pertinentes para a análise das obras de Elena Ferrante. Isso se deve, sobretudo, ao contexto da autora: Elena Ferrante é europeia, branca e escreve protagonistas que ocupam posições racialmente privilegiadas, assim como a autora desta dissertação. Sua literatura, portanto, não aborda diretamente a questão racial, impossibilitando uma análise dessa categoria a partir do conteúdo narrativo das obras.

No entanto, a ausência da raça não será desconsiderada. Ao contrário, será analisada como uma ausência significativa — ou seja, a questão racial será tratada justamente a partir da noção de falta. Essa abordagem parte do reconhecimento de que, embora a raça não esteja tematizada explicitamente nas obras de Ferrante, sua ausência diz algo sobre os limites das experiências representadas e sobre o lugar de fala das personagens. Destaca-se também que, nesta dissertação, são citadas e contextualizadas pensadoras e lutas do feminismo negro, como bell hooks e Angela Davis, em relação às questões de classe, idade e gênero, trazendo a perspectiva essencial destas feministas para a profunda contextualização das opressões que circundam a contemporaneidade.

A escolha por trabalhar com a premissa da interseccionalidade na análise das obras de Ferrante deve-se ao entendimento de que as personagens sofrem opressões distintas que se

potencializam em seu entrecruzamento. O foco da análise recairá sobre a relação entre as opressões de gênero, de classe e de idade, sendo que o aspecto racial será considerado em sua ausência. A partir dessa perspectiva, entende-se que, se as opressões de gênero, de classe e de idade representadas nas obras fossem racializadas, resultariam em experiências qualitativamente diferentes, com outras camadas de violência e de exclusão. A interseccionalidade, na condição de perspectiva crítica, pressupõe justamente essa articulação dinâmica e situada das opressões, como destaca Crenshaw (2002), que prevê que as análises partam da realidade que se apresenta.

Portanto, ao analisar as obras de Ferrante a partir das categorias de gênero, de classe, de idade e sobre o apagamento racial, esta dissertação propõe uma captura da complexidade da vida social, como defendem Collins e Bilge (2021), sem perder de vista a origem política e crítica da teoria interseccional.

4 AS MULHERES DELIMITADAS DE ELENA FERRANTE: GÊNERO, RAÇA, CLASSE E ENVELHECIMENTO

Mas as mudanças profundas precisam de gerações, devem atingir a coletividade. Em certos momentos, a própria Elena sente que as vidas individuais, mesmo as mais bem-sucedidas, acabam sendo insuficientes e, em muitos aspectos, culpadas.

Elena Ferrante

No ensaio “Água-marinha”, compilado no livro *As margens e o ditado* (2023), Elena Ferrante fala sobre seu processo de escrita, sobretudo em relação à construção de suas personagens femininas. A autora disserta que, desde jovem, tem como mantra “dizer a coisa como ela é” (Ferrante, 2023, p. 43–44), mesmo sem saber que essa frase já fazia parte dos preceitos do escritor da obra *Jacques, o Fatalista* (1785), Denis Diderot.

Após uma época de crise na escrita, Ferrante (2023) narra que passou a escrever histórias que aconteceram com ela ou com conhecidos, modelando personagens a partir de seus arredores, o que também se mostrou infrutífero. Ela revela que, após muitos anos, adaptou o mantra para “diga a coisa nos limites do possível” (Ferrante, 2023, p. 51); e descobriu que sua escrita se fazia mais autêntica em primeira pessoa em vez de terceira, narrando somente uma parte do todo, um contorno do real.

Há mais de trinta anos, falei para mim mesma: tentar dizer a coisa como ela é pode se tornar paralisante, visto que a soma dos inúmeros fracassos e a casualidade dos raríssimos sucessos podem me deixar surda, muda, niilista; tentarei, portanto, dizê-la como posso, e, quem sabe, talvez eu tenha sorte e consiga dizê-la como ela é (Ferrante, 2023, p. 53).

Isto posto, Ferrante (2023) traz uma percepção importante sobre as personagens que aqui serão analisadas: ao serem narradas em primeira pessoa, elas são delimitadas por suas realidades. Nesse sentido, a teoria apresentada nesta dissertação e a visão da autora se interligam: ao escrever mulheres — quase — reais, Ferrante delimita as suas realidades, demonstrando que as histórias delas são uma pequena porção do real. Mostra, além disso, que estas narrativas estão cercadas de opressões de diversas categorias que, interseccionadas das mais diversas formas, também as limitam.

Este capítulo une a fundamentação teórica discutida nos capítulos anteriores às análises literárias de obras de Elena Ferrante, conforme o quadro abaixo:

Quadro 3 – Obras de Elena Ferrante a serem analisadas neste capítulo

Livros	Personagens	Relações entre protagonistas
<i>Um Amor Incômodo</i> (2017)	Delia e Amalia	Mãe e filha
<i>A Filha Perdida</i> (2016)	Leda e Nina	Desconhecidas com algo em comum (maternidade)
<i>A Vida Mentirosa dos Adultos</i> (2020)	Giovanna e Vittoria	Sobrinha e tia
<i>A História da Menina Perdida</i> (2023)	Elena (Lenu) e Lila	Melhores amigas de infância

Fonte: Elaborado pela autora (2026)

Essa análise, portanto, pretende, por meio da comparação das realidades limitadas pela opressão das protagonistas, tecer percepções sobre o fazer literário de Elena Ferrante.

4.1 AMALIA E DELIA: “UM AMOR INCÔMODO”

Um amor incômodo é isso: Delia, delimitada pelos traços de uma mulher culta, dura, autônoma, se move com determinação gélida dentro das regras fixas de uma pequena história “policia”, até que tudo — o próprio gênero policial — começa a se desagregar.
Elena Ferrante

Um amor incômodo é um romance policial que extrapola a tradicional curiosidade sobre “quem matou?” para se aprofundar em uma relação entre mãe e filha: Amalia, a vítima de um afogamento, e Delia, a filha que retorna a Nápoles para o enterro. A relação das duas personagens é analisada com profundidade a partir do luto e revela não só aspectos íntimos e psicanalíticos de um vínculo, mas escancara uma vida marcada pela explícita opressão que envolve Nápoles e atinge ambas as protagonistas.

Essa seção pretende analisar tais opressões a partir dos desdobramentos possíveis às categorias de gênero, de classe, de idade e de raça interseccionalmente. A partir dessas categorias, a história de Amalia e Delia pode ser vista sob as perspectivas da violência de gênero, das diferenças sociais e econômicas do centro e da periferia, da vergonha e fascínio do corpo envelhecido e da branquitude naturalizada nessa obra.

A história inicia como um tradicional romance policial: na noite do aniversário de Delia, Amalia se afoga no mar de Spaccavento; na ocasião, ela está usando somente um sutiã de aparência cara, de uma marca napolitana chamada Vossi. Delia estranha essa cena, pois a mãe,

uma costureira humilde de sessenta e dois anos, era acostumada a se esconder entre roupas puídas antes de se divorciar do marido — pai de Delia —, um pintor fracassado e violento que sentia ciúmes da sensualidade da ex-esposa.

Após os trâmites relacionados ao funeral da mãe, Delia fica em Nápoles, influenciada pela curiosidade acerca dessa morte e dos diversos acontecimentos estranhos que envolvem os últimos dias de vida de Amalia. Nesta busca, ela confronta três homens que perpassam a história da mãe, todos, naquele momento, com cerca de setenta anos: Tio Filippo, irmão misógino e violento de Amalia; o ex-marido da mãe, pai de Delia, um homem paranoico e ciumento; e Caserta, antigo amigo da família, uma figura lasciva e de personalidade sedutora, motivo de ciúmes do pai de Delia desde a juventude.

Após o velório da mãe, Delia retorna ao apartamento de Amalia e descobre que ela vinha recebendo visitas frequentes de Caserta. Delia sente sentimentos contraditórios por Caserta, tais como raiva infantil e curiosidade. Ao seguir pistas do passado da mãe, ela vai à loja da marca de lingerie que Amalia usava na noite do afogamento e reencontra Antonio, filho de Caserta, com quem teve um encontro frustrado. A narrativa evoca memórias de infância, quando Delia, influenciada pelo ambiente violento e desconfiado dos pais, criou a fantasia de um caso entre Amalia e Caserta — fantasia que levou à denúncia da mãe e ao divórcio. Ao fim do romance, Delia descobre que essa fantasia mascarava um trauma real: o abuso sexual que sofreu do pai de Caserta, dono da confeitaria do bairro onde cresceu. A denúncia foi, na verdade, um pedido de socorro mal interpretado.

Delia localiza a morada de Caserta e reconstrói os últimos passos da mãe antes da morte. Ela visita o local do afogamento da mãe e reconhece que, apesar de desejar se libertar dela, sempre carregará parte de Amalia em si — encerrando a narrativa com uma aceitação do vínculo ambíguo e incômodo entre mãe e filha.

Por ser narrado em primeira pessoa, em um tom confessional, Delia alterna presente e passado, narrando sua experiência de retorno a Nápoles para o enterro, nos anos 1990, simultaneamente às lembranças do passado da mãe e de sua família, no período do pós-guerra, a partir da década de 1940. Delia é uma narradora que traz julgamentos intensos em relação ao passado da mãe, constituindo-se como uma voz ativa na disseminação e reprodução de grande parte das opressões aqui analisadas.

A narradora é uma personagem de quarenta e cinco anos que saiu de Nápoles para estudar na universidade. Desde então, mora em Roma, na capital italiana, trabalhando com histórias em quadrinhos. Sem marido ou filhos, diferentemente de suas duas irmãs, a personagem vive uma vida confortável em uma cidade cosmopolita, movida pelo turismo e pela

cultura. Esse contexto geográfico e socioeconômico faz com que a personagem, ao retornar para Nápoles, uma região menos desenvolvida da Itália, narre-a ao leitor a partir das comparações que tece com a sua realidade, tornando claras as diferenças entre o lugar em que vive e aquele que a criou.

Para iniciar a análise, é fundamental mencionar que uma das principais temáticas da obra é a relação entre Delia e Amalia, um tema recorrente nas divagações da narradora. No início, Delia narra que a mãe costumava visitá-la, ficando por alguns dias em sua casa, e que ela “não gostava de ouvi-la [Amalia] pela casa” (Ferrante, 2017, p. 7) Na casa, a mãe rearrumava gavetas que estavam em ordem, conversava longamente com comerciantes locais que a filha jamais havia visto e a fazia sentir-se contida e insincera em seu próprio espaço. Mais adiante, na narrativa, Delia confessa que se esforçou para que “pudesse me [Delia] tornar eu mesma e me desligar dela [Amalia]” (Ferrante, 2017, p. 78), pois havia desejado eliminar, por ódio e medo, todas as “raízes vindas dela: [...] o idioma, a cidade, os ritmos da respiração” (Ferrante, 2017, p. 78).

Durante a narrativa, esse esforço de separação de Delia da figura materna esbarra em diversos momentos nos quais a aparência da narradora se assemelha muito a da mãe, provocando comentários agridoces como o de Tio Filippo: “Das três, você é a que mais se parece com Amalia” (Ferrante, 2017, p. 49); ou quando, no apartamento da mãe, ela decide usar maquiagens que encontra no banheiro e percebe semelhanças com a imagem da falecida:

“Você é um fantasma”, eu disse à mulher no espelho. Ela tinha o rosto de uma pessoa por volta dos quarenta anos, fechava primeiro um olho, depois o outro, e, em cada um, passava o lápis preto. Era magra, angulosa, com as maçãs do rosto proeminentes, milagrosamente sem rugas. Os cabelos eram curtíssimos para ostentar o mínimo possível o tom corvino que, finalmente, com certo alívio, estava se tornando grisalho, preparando-se para sumir de uma vez por todas. Passei o rímel. “Não me pareço com você”, sussurrei enquanto passava um pouco de blush (Ferrante, 2017, p. 48).

A viagem para Nápoles, portanto, para Delia, também parece remeter a esse lugar cinzento no qual a própria relação com a mãe se define: há amor, mas também há incômodo, como sugere o título da obra. O incômodo se apresenta não somente na situação estressante e conflituosa diante do luto pela morte de Amalia ou pela curiosidade incessante em desvendar o mistério do afogamento, mas também frente a todas as opressões que se apresentam como culturalmente intrínsecas à cidade napolitana.

A violência de gênero é onipresente no cenário construído por Ferrante. Conforme mencionado no capítulo sobre a biografia da autora e a sua ligação com Nápoles, a

vivência de Ferrante na região molda profundamente o retrato da cidade, delimitando-o em certa medida. Nos romances da escritora, Nápoles é culturalmente misógina.

Essa afirmação se baseia em diversos excertos da obra que narram violências sofridas ou testemunhadas pelas protagonistas e também nas opiniões de Delia acerca desses acontecimentos. Em determinado momento, durante uma perseguição a Caserta, Delia e ele acabam entrando no mesmo vagão de um funicular, ficando distantes um do outro na multidão. Ela presencia Caserta assediando uma mulher, com “as costas arqueadas, as pernas um pouco abertas, a barriga apoiada sobre as nádegas dela” (Ferrante, 2017, p. 85). Alguns capítulos adiante, ao comentar a situação com Tio Filippo, Delia é recebida com indiferença, ouvindo que existem obscenidades piores do que aquela (Ferrante, 2017). Entretanto, Delia relembra por diversas vezes na narrativa que, na ausência do pai, ainda criança, ela sentia-se responsável por proteger a mãe de tais investidas masculinas — no trem, nas ruas, ou mesmo no cinema —, pois os homens, em sua visão, “colavam nela como moscas no papel grudento” (Ferrante, 2017, p. 62).

Esses dois momentos, quando comparados, demonstram que a violência sofrida pelas mulheres na obra se dissemina a partir da ideia de posse, em uma intersecção entre opressões de gênero e de classe: as mulheres são vistas como posse e, portanto, como objetos sem humanidade, feitos para uso, exploração e descarte. Relembrando o que Bernard Shaw (apud Ghodsse, 2018) analisa sobre essa dinâmica capitalista: o capitalismo escraviza o homem que, tendo acesso ao dinheiro, escraviza a mulher — nesse caso não somente com trabalho doméstico e de cuidado, mas sexualmente.

É evidente que as mulheres napolitanas, nessa obra, enfrentam opressão a partir dessa dinâmica de posse, tanto por meio de investidas e assédios por parte de desconhecidos — uma prática normalizada por outros homens —, como pelos próprios maridos e companheiros, por meio do sentimento de ciúmes e da desconfiança depositada nessas mulheres. A violência de gênero, nesta obra, está intimamente relacionada ao ciúme e à posse, um aspecto também da opressão de classe, além de gênero.

Delia, como narradora da obra, é testemunha, vítima e algoz nessa dinâmica, perpetuando a desconfiança do pai acerca da fidelidade de Amalia. A filha descreve esses episódios paranóicos do pai com frequência na obra, rememorando a infância violenta que viveu. Esses episódios começaram a ocorrer a partir do rompimento de um acordo de negócios entre o pai e Caserta, em que Amalia posiciona-se em oposição ao marido, mesmo que, para ele, Amalia não devesse ter uma opinião sobre negócios. Após o rompimento da sociedade,

Delia lembra que a mãe “muitas vezes era perseguida dentro de casa, alcançada, golpeada no rosto, primeiro com o dorso da mão, depois com a palma, só porque dissera o nome de Caserta” (Ferrante, 2017, p. 37) para o pai que, aqui, representa toda a opressão patriarcal dessa sociedade.

Por ser mulher, essa forma de opressão também vitimiza Delia. Desde criança, convivendo em uma sociedade cuja violência era normativa social, a narradora introjeta o discurso e os atos que presencia enquanto jovem, também passando por episódios de violência de gênero— física e psicologicamente. O próprio abuso cometido pelo pai de Caserta, revelado ao final da obra, reflete em toda narração da história dessa família, principalmente na opinião que Delia tem em relação à mãe.

Delia absorve o discurso opressivo de controle do corpo feminino amplamente difundido pelos homens de sua família e de sua cidade, que também concentra preconceitos raciais. O pai de Amalia, segundo Delia, direcionava sua atenção e vigilância sobretudo aos “homens pequenos e escuros, de cabelos encaracolados e lábios grossos” (Ferrante, 2017, p. 63) que, em sua fantasia, seriam os que mais seriam atraídos pela esposa.

Aqui, também é importante mencionar a principal questão racial presente na obra: o racismo é velado e estereotipado, não havendo crítica a isso por parte da narradora, reforçando uma falsa universalidade europeia. Amalia e Caserta são descritos como “escuros” ou “sem linhagem” — especialmente Caserta, descrito como “de pele escura como sarraceno, mas com olhos de diabo assanhado” (Ferrante, 2017, p. 51) —, reforçando o estereótipo racista que relaciona pessoas não-brancas ao sexo e à luxúria, um componente importante quando se reflete sobre violência de gênero e suas intersecções com classe e raça.

Esse padrão na narrativa demonstra haver uma pretensão por parte de Delia de que todos os sujeitos relevantes à narrativa — e seus valores, experiências, estéticas, padrões de vida, histórias e identidades — são europeus, brancos e, então, universais e dignos de serem narrados.

A associação racial, principalmente quando direcionada à Amalia, destaca a crítica feita por Sojourner Truth em seu famoso discurso, de que o gênero e a raça são opressões concomitantes, principalmente ao se tratar de mulheres não-brancas. Amalia sofre violências físicas e psicológicas da família e da sociedade por ser uma personagem “sem linhagem”, advindas da relação entre raça e luxúria. Caserta, no entanto, é recriminado por seus atos de fato luxuriosos somente quando a vítima é Amalia, pois a noção de posse da mulher domina perante a masculinidade luxuriosa. Isso coloca ambas as personagens, na narrativa de Delia, como opositores a essa universalidade europeia, descrevendo-os muitas vezes como errados,

luxuriosos, depravados e indecentes, destacando uma opressão racial pulsante de personagens que, apesar de serem essenciais à história, são delimitados pelo que não são — brancos.

Ainda acerca da violência de gênero, ao refletir sobre o medo de se sentir responsável por proteger a mãe de assédios nos trens, nos estabelecimentos e nas ruas, ela conclui que sua mãe muito provavelmente não respondia a nenhuma investida ou assédio, sendo essa uma paranoia do pai, passada culturalmente para a filha.

Deve ter sido difícil para ela escolher o riso, as vozes, os gestos que o marido podia tolerar [...] Alguém passa na rua e olha para você. Uma frase jocosa. Um consentimento irrefletido. [...] ela era jovem e parecia brincar, sem malícia. [...] Depois meu pai se dava conta e destruía tudo. [...] Para meu pai, nada de Amalia jamais parecera inocente (Ferrante, 2017, p. 122–123).

As sessões de violência contra Amalia também eram de conhecimento de vizinhos e de familiares. Quando confrontado por Delia, Tio Filippo berrava impropérios contra a irmã, sempre concordando com a postura do cunhado — mesmo presenciando diversas cenas de agressão contra a irmã. Em certo trecho, ele comenta que Amalia sempre aceitava presentes e gentilezas de outros homens, ao que Delia reflete: “[...] minha mãe levava inscrita no corpo uma culpa natural, independente da sua vontade e das suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro” (Ferrante, 2017, p. 54). Essa culpa atribuída à mulher era naturalizada por outros homens, como Tio Filippo, que legitimam a violência engatilhada pelos ciúmes como um ato intrinsecamente masculino de controle de sua “posse”, sua mulher.

Amalia, tendo conhecimento da personalidade do marido e da opressão que sofria, tentava, como muitas mulheres, usar roupas menos chamativas — ou trapos, como descreve Delia (Ferrante, 2017, p. 28) — para não se mostrar atraente, a fim de conter o ciúme do pai, mas também demonstrando que advinha da pobreza.

As opressões de classe perpassam toda a narração de Delia nessa obra, especialmente por meio das diferenças sociais e econômicas de Nápoles. Como anteriormente mencionado, Delia sai de Nápoles e passa a viver na capital italiana (Roma). Essa realidade vivida pela narradora se confronta a todo tempo com as descrições feitas de Nápoles e da sua precariedade, atingindo as pessoas com quem convive nessa história. Novamente, pode-se pensar em Delia como propagadora e anunciante das opressões de classe nesse romance.

Uma das pessoas mais oprimidas pelas questões de classe é Amalia. Seu nome, de origem germânica, significa “trabalhadora”, e essa informação não pode ser ignorada. Em certo excerto, trabalhando como costureira, ofício que exerce desde os dez anos — fato que, em si, já realça a opressão —, Amalia sofreu um acidente no qual sua Singer, a máquina de costura,

entrou três vezes em seu dedo. Filippo relembra que, incentivada pela mãe, que dizia que tudo “ia passar”, Amalia apenas enfaixou o dedo e seguiu trabalhando (Ferrante, 2017, p. 76), pois a família, que vivia na pobreza, não poderia ter um membro sem trabalhar.

Em outro trecho, Amalia é fotografada aos dezoito anos, já grávida, ao lado de sua máquina. Delia reflete que “nenhuma foto jamais a imortalizou naquela miséria da labuta comum [...] Acho que Tio Filippo nunca pensou na contribuição do trabalho de Amalia. Nem mesmo eu havia pensado” (Ferrante, 2017, p. 53). Essa confissão, que escancara a invisibilidade do trabalho feminino e do cuidado, acrescenta à história de Amalia mais uma camada opressiva: a exploração do trabalho doméstico que, como anteriormente mencionado nesta dissertação, é atribuído às mulheres como “destino natural” (Federeci, 2021, p. 49) — ciclo quebrado por Delia, que assume um trabalho formal e independente em Roma. Essa nova realidade da narradora, em comparação à da mãe, a afasta gradativamente dessa opressão de classe, pois, como reflete Biroli (2018), as conquistas das mulheres no passado permitem que Delia vivencie uma realidade diferente daquela de sua mãe.

Para além da superação da exploração do trabalho feminino, Delia menciona, em alguns trechos do livro, outra distinção clara entre ela e sua família pobre e napolitana: a língua. Falante com fluência do italiano, Delia tem uma reação visceral ao chegar em terras napolitanas e ouvir o dialeto pelas ruas, atribuindo uma superioridade intelectual e de classe ao fato de saber se comunicar com a língua oficial do país. Ao encontrar-se com a vizinha de Amalia, a senhora De Riso, ela escolhe convidá-la para entrar no apartamento da mãe em italiano e percebe que a vizinha se sente intimidada, respondendo em “um italiano à altura do meu” (Ferrante, 2017, p. 119) ao convite. Isso também ocorre quando Amalia e Delia se encontram e a mãe se esforça para falar em italiano com a filha que, percebendo a dificuldade na comunicação, conduz a conversa de volta ao dialeto. Delia narra esses acontecimentos com certa superioridade, criando uma divisão nítida entre a sua erudição e a simplicidade dos habitantes napolitanos, que considera, portanto, inferiores ao seu nível de conhecimento.

Não apenas as questões linguísticas, mas também os hábitos e a arquitetura napolitana são desdenhados por Delia, uma narradora que deixa evidente seu desgosto pela terra natal. Nos poucos momentos em que está com Antonio, filho de Caserta, Delia é levada a um hotel, pois ele precisava conversar com um mafioso em um jantar importante. Ela fica observando o salão e menciona uma disparidade evidente entre os comensais, percebida a partir das vestimentas das mulheres que os acompanhavam no jantar: algumas com roupas ajustadas ao corpo, outras em vestidos apertados e chamativos, usando joias reluzentes, como se tentassem, com a moda e os símbolos de distinção de classe, justificar sua presença naquele espaço. Ironicamente, esse

padrão se repetia também na própria loja de Antonio, a Vossi, em que Delia adentra para investigar sobre as roupas caras da mãe. Lá ela comenta que as mulheres pareciam se comportar como se tivessem sido “corrompidas pela miséria e agora pelo dinheiro, sem interrupção” (Ferrante, 2017, p. 69).

Quando Delia menciona, ao andar pela cidade, que um prédio é “feito e imundo desde o portão” com “painéis empoeirados, enegrecidos pelos gases dos escapamentos” (Ferrante, 2017, p. 20), ou que se irritou, pois lembrava de San Martino como um local fresco e limpo, diferente do resto da cidade, o leitor entende que a comparação não é feita somente a partir das lembranças infantis da narradora, mas de sua noção de superioridade por morar em uma cidade cosmopolita. Superioridade essa que também se estende para discursos etaristas. *Um amor incômodo* possui muitos personagens velhos, proporcionando uma gama de vivências sobre envelhecimento, partindo das perspectivas de vida de cada personagem. Porém, muito dessa representatividade é maculada pela lógica etarista de Delia como narradora.

Delia é uma personagem que teme e despreza o envelhecer. Em um excerto no meio da obra, ela declara: “Eu ainda não sabia, mas também veria que a velhice é um bicho feio e feroz” (Ferrante, 2017, p. 131). Em outro momento, ela acrescenta ao pensamento: “Nos rostos dos velhos, é difícil identificar as feições que eles tinham quando jovens. Às vezes, nem conseguimos pensar que tiveram uma juventude” (Ferrante, 2017, p. 87). O sentimento de desprezo pela idade, contido nesta reflexão de Delia acerca do tempo em que está em Nápoles, perpassa toda a convivência dela com familiares e antigos vizinhos, agora pessoas velhas.

De caráter universal, como define (Winandy 2022), e catalisador de opressões distintas, o envelhecimento cerca a narrativa. As mulheres velhas são descritas com mais escrutínio por Delia: as que foram ao velório de Amalia eram “enrugadas, completamente de preto” (Ferrante, 2017, p. 15); e a vizinha de Amalia, chamada de viúva De Riso, era “gorda e desconfiada, com um grande sinal na bochecha direita, pontuado por dois longos pelos grisalhos” (Ferrante, 2017, p. 25).

Ao descrever Tio Filippo pela primeira vez, comenta sobre um acidente que o fez perder o braço em “idade avançada, aos cinquenta e seis anos” (Ferrante, 2017, p. 13), declarando que ele usava dessa deficiência para pedir favores. Essa insinuação capacitista, que está para além da análise desta dissertação, se relaciona ao etarismo, sendo também motivo para os questionamentos de Delia acerca da disposição do tio em defendê-la — “O que um velho de setenta anos pode fazer?” (Ferrante, 2017, p. 39) — ou mesmo questionar Amalia sobre sua segurança — “Ela se justificava sem empenho, questionando em tom divertido o que eu achava que poderia acontecer na sua idade. ‘De tudo’” (Ferrante, 2017, p. 8). Esses trechos trazem a

lógica de hierarquização etária, uma parte do conceito de ideologia etária proposto por (Pickard, 2016), que trata a velhice como um período de vulnerabilidade, pois os poderes simbólicos e concretos — como o capital — pertencem aos adultos. Amalia, por exemplo, é sustentada na velhice pelas três filhas e, portanto, dependente delas por conta de sua classe e idade.

Este medo e desprezo pelo envelhecer trazem um tom amargurado para a narração do romance, principalmente quando Delia reflete sobre o próprio processo de envelhecimento. Com quarenta e cinco anos, ela começa a perceber semelhanças físicas com a mãe que a revoltam. A cena da maquiagem, anteriormente mencionada, demonstra essa dinâmica: “Passei o rímel. ‘Não me pareço com você’, sussurrei enquanto passava um pouco de blush” (Ferrante, 2017, p. 48). Mas não é a única: ao visitar o bairro onde cresceu, Delia mantém um fluxo de pensamento contínuo ao passar por um viaduto que cruzava com a mãe quando pequena. Ela reflete: “Seria possível que eu, ao passar lá, a estivesse carregando dentro do meu corpo envelhecido e inadequadamente vestido? (Ferrante, 2017, p. 134)

Esse padrão de repetição — não se achar parecida com a mãe e depois querer carregá-la em si — é rompido ao chegar à casa de sua infância, onde o pai mora. Ele, em choque, declara que Delia ficou velha, fazendo com que a filha encare a própria finitude, ao passo que precisa viver o luto da mãe. Pickard (2016), ainda falando sobre as vulnerabilidades da velhice, explica que a rememoração constante do envelhecimento e da morte seria algo que um adulto não deseja sentir, pois não é um aspecto desejável no sistema capitalista, que valoriza a juventude em razão da necessidade de mão-de-obra. A última página do romance oferece uma conclusão para este dilema, em que Delia consegue elaborar o luto da mãe e trazê-la para o seu próprio envelhecer: “Eu estava tão decidida a me tornar diferente dela que perdia uma a uma as razões para me parecer com ela. [...] Amalia existira. Eu era Amalia” (Ferrante, 2017, p. 173).

Contudo, durante toda a obra e antes dessa reconciliação de Delia com a passagem do tempo e com o envelhecimento da mãe, o alvo mais recorrente de comentários etaristas era justamente Amalia. *Um amor incômodo* existe, como romance, porque Amalia desafia preconceitos etaristas para viver sua própria jornada.

Ao início da obra, quando Delia encontra o corpo da mãe, ela repara na forma como estava vestida:

Em volta dos olhos, pareceu-me haver traços de maquiagem pesada. Observei longamente, com incômodo, as pernas morenas, extraordinariamente jovens para uma mulher de sessenta e três anos. Com o mesmo incômodo, percebi que o sutiã nada tinha em comum com aqueles bastante gastos que ela costumava usar. [...] Quando o devolveram para mim, com os brincos e os anéis, cheirei-o por muito tempo. Tinha o forte aroma de tecido novo (Ferrante, 2017, p. 11).

A descrição sobre a mãe é feita novamente em outro momento do livro:

Amalia, no meu meio-sono, era uma mulher morena e peluda. Os cabelos, mesmo na velhice, mesmo sem vigor por causa da maresia, brilhavam como o pelo de uma pantera e eram densos, cresciam um ao lado do outro sem se abrir ao vento (Ferrante, 2017, p. 31).

A menção da maquiagem pesada, do cabelo cheio e das pernas jovens da mãe contraria o que Delia acredita que a vida da mãe, uma mulher velha, deveria ser. A forma como Amalia decide se mostrar ao mundo incomoda ao desafiar não apenas o etarismo de Delia e da sociedade napolitana, mas também as convenções da representação de mulheres no mundo — como pessoas independentes e insubmissas ao masculino. O corpo da mãe envelhecida causava fascínio ao mesmo tempo em que a envergonhava, ao lembrar Delia que a mãe tinha sexualidade e escolheu, após deixar o marido, exercê-la.

A sexualidade de Amalia, que já incomodava Delia na juventude, agora parece uma afronta à narradora. Visto que a juventude é tratada socialmente como valor e potência (Debert, 2010), a sexualidade seria um aspecto incompatível com a passagem do tempo, noção desafiada por Amalia ao fugir com Caserta, seu amor da maturidade. Nas palavras de Delia, a viagem dos dois remetia não à exploração das potencialidades e vivências de duas pessoas velhas, mas a uma “brincadeira de uma velha que finge ser jovem para agradar outro velho” (Ferrante, 2017, p. 167).

O romance entre Amalia e Caserta, portanto, é um dos vários aspectos da obra que demonstram velhices que não se adequam ao padrão socialmente imposto e oprimido. Quando Miriam Goldenberg (2013) declara em suas pesquisas que uma das grandes perdas da velhice parece ser justamente a do capital sexual, e a obra insere dois personagens que parecem negar essa sina, há uma representação importante da manutenção do ser sexual, mesmo que essa relação seja vista como dissidente do casamento.

A insensibilidade desse pensamento é ecoada também pelo pai de Delia, que admite perseguir Amalia quando soube de seu relacionamento no intento de matá-la, pois “ela achava que ia aproveitar a velhice e me deixar apodrecendo aqui neste quarto” (Ferrante, 2017, 144). A fala do ex-marido de Amalia retoma os acessos de ciúmes, violência e posse que ambos sentem por ela, advindos de razões distintas, mas culturalmente semelhantes: sexismo, classicismo, racismo e etarismo.

Amalia, sob os olhos desconfiados da filha, é uma mulher velha tão luxuriosa quanto era quando jovem, mas agora sem as restrições acerca da posse do marido. Vestia-se com roupas caras, presenteadas por Caserta, era sociável com os vizinhos e comerciantes de Roma, morava

e viajava sozinha. Esses aspectos da vida de Amalia eram semelhantes aos que Delia pôde construir ao sair de Nápoles para viver sua vida na capital. O incômodo que a vida independente da mãe causava na filha era um reflexo da própria vida de Delia, das possibilidades que ela teve, saindo de Nápoles, de se desvincular das opressões que lá sofria. A tragédia de Delia é que essas opressões a seguem, pois estão incrustadas em seus pensamentos e valores.

Nesse sentido, *Um amor incômodo* é uma obra que coloca as vidas de uma mãe e de uma filha em comparação sutil. Pickard lembra uma citação de Simone de Beauvoir (apud. Pickard, 2016, p. 26), em que ela reflete que “a partir do dia do nascimento, o indivíduo começa a morrer; esta é a verdade encarnada na mãe”, o que descreve a obra com perfeição: Delia olha para a vida que Amalia criou para si após se desprender das opressões e, observando a sua própria jornada, percebe que, diferentemente da mãe, ela não vive, apenas vê o tempo passar, delimitando sua existência.

4.2 LEDA E NINA: “A FILHA PERDIDA”

“A filha perdida é isto: Leda, delimitada pelos traços de uma mulher culta, divorciada com filhas já grandes, se move à vontade dentro das regras fixas de uma pequena história de terror, até que tudo — o próprio gênero ‘terror’ — começa a se desagregar.”

Elena Ferrante.

A filha perdida é uma história de terror na qual o monstro é psicológico, representado na figura de uma boneca maltrapilha que evoca todos os traumas de Leda sobre a própria maternidade. A relação entre Leda e Nina, uma mãe jovem pela qual Leda fica obcecada, é analisada a partir das culpas, memórias e comparações entre vivências de maternidade, escancarando as diversas opressões que mulheres podem viver ao maternar.

Esta seção pretende analisar essas opressões a partir dos desdobramentos possíveis às categorias de gênero, classe, idade e raça, interseccionalmente. Considerando essas categorias, a história de Leda e Nina pode ser interpretada sob a ótica das opressões da maternidade, da relação entre ascensão social e estudos, da exotização no contexto europeu e da busca pela juventude como valor.

A história inicia com um acidente de carro: Leda está no hospital após bater nas barras de proteção de uma estrada enquanto voltava para casa e se recorda do que fez em sua viagem

sozinha pela costa jônica²³ durante as férias universitárias. O romance volta no tempo e retrata Leda antes das férias, em Florença, decidindo sobre alugar um apartamento para passar os dias no litoral, de modo a se afastar da estressante rotina acadêmica. Ao chegar em seu destino, ela descobre uma praia afastada da cidade, para onde começa a ir rotineiramente para ler, logo fazendo amizade com o salva-vidas.

Alguns dias depois, nessa mesma rotina de frequentar a praia, a tranquilidade é interrompida por uma barulhenta família napolitana que resolve se reunir neste local. Leda parte da irritação para a curiosidade ao observar as dinâmicas desse grande grupo, em especial Nina, mãe de Elena, e Nena, a boneca da filha, carregada pela criança para todo canto. As três — Nina, Elena e a boneca — têm um mundo particular, recluso aos barulhos e grosserias da enorme família de Nina, e começam a causar inveja em Leda. Em certo dia na praia, Elena e a boneca desaparecem e somente a filha é encontrada pela família.

Leda é a responsável por encontrar a boneca de Elena na praia e decide levá-la para seu apartamento de férias. Durante o romance, a narradora reflete sobre devolver o brinquedo a sua dona, porém ele suscita gatilhos em Leda em relação à sua criação como filha, além das culpas relacionadas à própria maternidade. Em uma das confissões que faz à família napolitana da praia, Leda admite que abandonou as filhas quando crianças, deixando-as sob os cuidados do pai por três anos em Florença. O estopim para a decisão de deixar a família ocorreu em um momento em que as suas ambições e o seu talento acadêmico foram validados, assim como o seu desejo, aspectos que eram ignorados em seu casamento e na rotina incessante da maternidade.

Ao final da narrativa, algumas idealizações de Leda são desfeitas: a boneca, devolvida para Nina em um contexto explosivo, desperta nela a mãe-esposa perfeita, o desabafo de quem tem dúvidas acerca da própria maternidade. Leda também descobre que Nina mantém um caso com o salva-vidas da praia que todos frequentam; e que Nina vê inspiração no abandono de Leda para mudar de vida. Porém, ao receber a boneca de volta, sai em rompante e nunca mais vê a narradora. O último capítulo encerra quando Leda decide voltar para casa, antes do acidente que inicia a obra, e recebe uma ligação das filhas, Bianca e Marta. Como em *Um amor incômodo*, a última frase é enigmática: perguntada sobre seu desaparecimento durante as férias, Leda diz: “Estou morta, mas estou bem” (Ferrante, 2016, p. 174).

²³ A costa jônica remete a algumas regiões distintas: a costa ocidental da Turquia, onde se localizava a antiga região da Jônia na Grécia Antiga, e a costa leste da Itália, banhada pelo mar Jônico. No caso da obra, refere-se às terras italianas.

O roubo da boneca, o abandono das filhas e a própria relação com a mãe fazem com que o título da obra, *A filha perdida*, seja ambíguo e represente variados aspectos da obra. Afinal, quem é a filha perdida nessa história? Leda, com sua relação turbulenta com a maternidade? Nina, em seu desejo de ser a mãe perfeita e uma mulher livre? De forma mais literal, a boneca de Elena, ou a própria Elena, que se vê separada no seu vínculo imaginário de mãe e filha? A filha perdida é a maternidade em si, com todas as suas falhas e culpas?

Para iniciar a análise desta obra, busca-se a simbologia do nome da protagonista. Leda é uma personagem da mitologia grega, rainha de Esparta e uma das múltiplas paixões de Zeus. Certa noite, após deitar-se com o marido, rei Tíndaro, também se encontra com o líder supremo do panteão grego, transformado em cisne. Resultado dessas duas relações, Leda choca dois ovos: um com Clitemnestra e Castor, filhos de Tíndaro; outro com Pólux e Helena de Tróia, filhos de Zeus. Além de a combinação de nomes — Leda e Helena — ser um aceno aos nomes da autora e da filha de Nina, esse mito, chamado Leda e o Cisne, representa a vivência de uma maternidade inusitada e da fuga feminina, temas centrais e atemporais à obra aqui analisada.

A filha perdida não obedece ao tempo linear. Apesar de não fornecer datas explícitas ou marcadores históricos concretos, estima-se que a viagem de férias de Leda tenha ocorrido nos anos 2000, pois ela e suas filhas mantêm contato por meios tecnológicos. As memórias da protagonista com as filhas pequenas possivelmente datam dos anos 1980 e as de si mesma, quando criança, dos anos 1960. Leda, como narradora, busca no passado as angústias e memórias para lidar com o encontro que tem com Nina.

O grande tema desta obra é a maternidade. Contudo, Ferrante trabalha esta temática, aproximando-a não somente das opressões de gênero, sendo praticamente impossível desvincular a figura materna de seus delimitadores de classe, raça e idade. Os primeiros capítulos da obra contextualizam a vida da protagonista e narradora: ela, uma professora de ensino superior de quarenta e oito anos, é divorciada e tem duas filhas, Bianca e Marta, que moram com o pai no Canadá.

Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, [...] descobri, com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma [...] Pela primeira vez em quase vinte e cinco anos, não senti mais aquela ansiedade por ter que tomar conta delas (Ferrante, 2016, p. 7).

Leda havia engravidado com vinte e três anos, desejando a primogênita Bianca, o que a afastou um pouco da carreira, ao contrário do pai. Por pressão social, “programou” a gravidez de Marta para quando chegasse aos vinte e cinco anos, apenas para que a primeira filha não ficasse sozinha), duplicando o trabalho da maternidade e vivendo-o sozinha, enquanto o marido viajava mundo afora com sua carreira também acadêmica. Em uma lembrança de férias na praia,

apenas com as meninas, relembra o terror de ter perdido a mais velha de vista. Estando sozinha para cuidar das duas, declara: “Um filho é, de fato, um turbilhão de aflições” (Ferrante, 2016, p. 50).

Também relembra as inúmeras tentativas de ser uma mãe perfeita: tentando brincar de boneca com Bianca, mesmo esgotada por não conseguir fazer Marta dormir; as tentativas de ser tão boa com as meninas como Lucilla, amiga do casal; manejando amigas das filhas e aguentando suas críticas e manias, depois de adolescentes.

Ao longo do capítulo, entende-se que Leda não sabe exatamente quais são suas novas funções como mãe, mas percebe que suas filhas, quando a procuram para falar sobre amenidades e pedir conselhos de moda, implicitamente estão perguntando “se eu [Leda] continuava disposta a permitir que elas descarregassem sobre mim todas as suas raivas e infelicidades” (Ferrante, 2016, p. 8). Ela conta que, após a mudança das meninas, o único compromisso com as filhas eram ligações esporádicas, sem intervir na existência delas. Nesses momentos, Leda diz sentir-se “milagrosamente desvinculada, como se um trabalho difícil, enfim concluído, não fosse mais um peso” (Ferrante, 2016, p. 8).

A maternidade, nessa obra, é uma questão de classe. A ideia de trabalho citada por Leda corrobora com a opressão de classe sofrida pela mulher na incumbência do cuidado. Criticada por Silvia Federici em *O patriarcado do salário* (2021), essa premissa entende que a reprodução e criação de filhos também têm função laboral, por se tratar da geração de proletários no âmbito capitalista.

Contrário ao seu trabalho como acadêmica, na função materna, era esperado que Leda desempenhasse a criação das filhas sem remuneração. A mudança de Bianca e Marta, portanto, exige a protagonista de um trabalho que, anteriormente, era socialmente atribuído a ela. Isso acaba modificando também a rotina da protagonista que, ao notar que a casa se mantinha limpa e organizada por mais tempo, pode liberar a mulher que lhe auxiliava nas tarefas domésticas, pois esta conseguira também um trabalho mais rentável do que o do cuidado. Nesse contexto, percebe-se que a “hipervalorização social do papel da cuidadora” (Iaconelli, 2023, p. 51) é apenas um artefato discursivo, pois a mulher não é financeiramente recompensada pelo cuidado ou elogiada por fazer um trabalho recusado pelos homens.

A maternidade impactou muito na forma como Leda entende o seu processo de envelhecimento. Leda muda muito com a saída das filhas de casa. No trecho a seguir, ela exemplifica essa premissa com as próprias mudanças que sofreu em sua autoestima, com o tempo disponível para cuidar de si:

Mudei radicalmente o comportamento, o humor, a aparência física. Na universidade, [...] um colega que eu conhecia havia anos e com o qual, às vezes, raramente, ia para a cama, me disse perplexo certa noite que eu tinha me tornado menos distraída, mais generosa (Ferrante, 2016, p. 9).

Essas mudanças na autoestima, apontadas por um personagem masculino, são introjetadas em Leda como transformações em seus aspectos físicos e comportamentais, aumentando sua autoestima a partir da percepção do outro sobre si. Nesse sentido, mais adiante no capítulo, narra uma mudança na própria percepção de envelhecimento, atribuindo rejuvenescimento a esse conjunto de atualizações de sua vida:

Uma noite, me olhei no espelho. Eu tinha quarenta e sete anos, completaria quarenta e oito dali a quatro meses, porém, como em um passe de mágica, tinha rejuvenescido muitos anos. Não sei se aquilo me agradou, mas certamente me surpreendeu (Ferrante, 2016, p. 9).

Leda fala do envelhecimento de forma parecida à de Delia em *Um amor incômodo*: com pesar. Nesse capítulo, ela sente a leveza de não ser mais oprimida pelo papel de mãe, como se ele a tivesse envelhecido. Porém, ao longo da narrativa, percebe-se que atribui a tudo que é jovem uma opinião mais valorosa, inclusive a si mesma, como observado no trecho acima.

O abandono das filhas é abordado somente na metade da obra, e então os comentários amargurados e culpados de Leda ganham contexto. Percebe-se que essa é a segunda chance da protagonista de viver suas ambições sem o peso da maternidade. Na primeira, os três anos afastada das filhas foram vividos para romances e trabalho, porém com culpa. Agora, nesta viagem, tem a chance de, sem o peso do trabalho materno, viver sem culpa as férias na costa jônica. Ela tece uma comparação interessante entre as férias em família e os planos que traça para as suas férias sozinha:

Durante anos, todas as férias haviam sido em função das duas meninas e, quando elas já estavam grandes e começaram a viajar pelo mundo com os amigos, eu sempre ficava em casa esperando que voltassem. [...] Eu queria estar pronta para lidar com os pedidos repentinos de ajuda, temia que me acusassem de ser como eu fato era: distraída ou ausente, absorta em mim mesma. Chega. Levantei-me, fui tomar um banho (Ferrante, 2016, p. 11).

[...] com a chegada do mês de junho, senti vontade de tirar férias, e decidi que iria para alguma praia assim que as provas e as aporrinhações burocráticas tivessem terminado (Ferrante, 2016, p. 9).

Enquanto no primeiro trecho — no qual Leda relembra as férias em um papel mais ativo como mãe — tem-se a completa abnegação das vontades próprias, esperando que essa abnegação a redimisse da culpa que sentia por não corresponder totalmente às premissas culturalmente estabelecidas de maternidade, no segundo há uma noção de liberdade e

capacidade de escolha. A leveza dessas férias, no entanto, é um sentimento passageiro, e encerra-se ao conhecer Nina na praia.

A “jovem mãe” (Ferrante, 2016, p. 17) Nina é descrita como jovem e bonita, em comparação aos integrantes da barulhenta família napolitana do marido:

[...] seu corpo esbelto, o maiô escolhido com muito bom gosto, o pescoço esguio, a cabeça graciosa e os cabelos longos e ondulados de um negro brilhante, o rosto indiano com as maçãs salientes, as sobrancelhas marcadas e os olhos oblíquos, pareceu-me [Leda] uma anomalia naquele grupo, um organismo que misteriosamente fugira à regra, a vítima, agora conformada, de um sequestro ou de uma troca de bebês (Ferrante, 2016, p. 18).

Leda declara: “Aquela mulher, Nina, parecia serena, e eu senti inveja” (Ferrante, 2016, p. 21). Leda descreve o encontro com Nina de forma curiosa, tem certa inveja da juventude de Elena e vê em Nina a criança que nunca pôde ser. Em um desses dias na praia, observando ambas, Leda percebe que Elena, levando junto a boneca, se separou da família, que a procura desesperadamente. A protagonista acaba se compadecendo da situação, lembrando de si mesma quando criança, dizendo que a mãe também a acusava de sumir repentinamente, mas que, mesmo assim, vivia com medo de a mãe um dia desaparecer. Ela decide, então, auxiliar na busca.

Após encontrar a criança e devolvê-la para Nina, Leda também encontra a boneca de Elena, mas decide ficar com ela em um “impulso irrefletido de socorro [...] Uma reação infantil, nada de especial, nós nunca crescemos de fato” (Ferrante, 2016, p. 55), ela declara.

A juventude, a beleza e a calma com a qual Nina tratava Elena, sua filha, destacam como o papel da mãe e a ideia de uma maternidade perfeita também são usados como ferramentas para fomento da culpa feminina. Nina, sendo lida como uma mãe perfeita, é o que Leda não foi para as suas filhas e o que não pode mais ser — jovem.

Suspeitei que estivesse encenando o papel de mãe jovem e bela não por amor à filha, mas para nós, a multidão da praia, todos nós, mulheres e homens, jovens e idosos (Ferrante, 2016, p. 24).

Para além das intersecções que o gênero faz com a classe e a idade, o trecho que descreve Nina com “a cabeça graciosa e os cabelos longos e ondulados de um negro brilhante, o rosto indiano com as maçãs salientes, as sobrancelhas marcadas e os olhos oblíquos” (Ferrante, 2016, p. 18) destaca outra vez uma escolha da autora, mencionada na análise de *Um amor incômodo*: o racismo velado. Nina, por não ser branca, é exotizada, vista como uma anomalia e, ainda assim, mais adiante na narrativa, tratada como um ser luxurioso, em uma trama romântica e adúltera com o salva-vidas da praia, Gino.

Assim como Amalia, Nina é punida por uma escrita centrada na universalidade do europeu, mesmo que em um contexto contemporâneo, em que a Europa passa por grandes ondas migratórias, trazendo para o continente europeu pessoas de todas as raças e etnias. Interessa ressaltar que, na adaptação cinematográfica dessa obra, dirigida por Maggie Gyllenhaal, Nina é interpretada por uma atriz branca, Dakota Johnson, reforçando esse viés da obra. Ferrante se utiliza desse contexto histórico quando convém: também como na análise anterior, personagens sem agência, como o “homem moreno no balcão” (Ferrante, 2016, p. 14) sendo mencionado somente quando Leda precisa de uma bebida ou uma gentileza na praia.

A opressão de classe é outro tema individualmente identificável nessa obra. Leda, ao passar suas férias observando e invejando Nina, também acaba tecendo observações acerca de outros personagens — os integrantes da família napolitana de Nina. Leda, assim como Delia, nasceu e cresceu em Nápoles, e declara que a sua família era como a de Nina — e a da protagonista de *Um amor incômodo* —: barulhenta, encenqueira e inculta, o que fez com que ela também decidisse mudar-se quando adulta, estabelecendo-se em Florença, onde estudou e seguiu sua carreira como professora de literatura inglesa, aspirando a “um decoro burguês, a um bom italiano, a uma vida culta e reflexiva” (Ferrante, 2016, p. 106).

Na obra, a classe é medida, portanto, pelo capital simbólico e cultural. Leda lê muito durante sua viagem; em certo momento, fala em alemão com outros banhistas; veste-se com esmero para parecer uma “senhora digna” (Ferrante, 2016, p. 61); e conta sobre sua ascensão acadêmica, que perpassou a menção de um artigo seu por um professor renomado, ou seja, ela transformou-se em uma “cópia do dominante” (Lorde, 2019, posição 5243 — Kindle).

Entende-se, portanto, que Leda ascendeu, mesmo não pertencendo à classe dominante. Contudo, seu comportamento em relação aos que não o fizeram, como a família de Nina, é de desprezo ou “destruição do dominado”, como teoriza Lorde (2019, posição 5243 — Kindle).

Abri um livro, mas, àquela altura, já estava me sentindo dentro de um emaranhado de sentimentos amargos que, a cada som impactante, cor ou cheiro, amargavam ainda mais. Aquela gente [família de Nina] me irritava. Eu havia nascido em um ambiente como aquele, meus tios, meus primos, meu pai, todos agiam daquela maneira, com uma cordialidade prepotente. [...] Como eu sofria por ela [Nina] e por mim, como eu me envergonhava de ter saído da barriga de alguém tão infeliz (Ferrante, 2016, p. 29–30).

Nessa mesma dinâmica, Leda quis que as filhas a superassem. Ela aceitava que ambas criticassem seu inglês, sabendo que conseguiu passar os valores que tanto almejou para si para a sua prole. Ela confessa que, quando abandonou as meninas, apenas pediu ao então marido que

não as levasse para serem cuidadas por sua mãe, temendo que as filhas “retrocedessem” ao nível da sua família de origem (Ferrante, 2016, p. 109).

A ascensão acadêmica de Leda ocupa uma parte importante das lembranças da personagem. Estudando na pós-graduação os escritos de E. M. Foster, ela foi convidada por seu orientador para um congresso internacional. Preocupada em deixar as filhas apenas com o pai, Leda planejou-se ao extremo, usando toda sua carga mental para organizar “cada minuto dos quatro dias em que estaria ausente” (Ferrante, 2016, p. 116), a fim de que o marido não tivesse preocupações ao cuidar sozinho das meninas. Esse trecho destaca as desigualdades as quais uma mulher, quando esposa e mãe, enfrenta ao ascender profissionalmente, em especial na academia. Enquanto o pai das meninas viajava diversas vezes para promover suas pesquisas, Leda precisava tomar essas decisões com mais cautela e relutância por impactarem diretamente na rotina de suas filhas.

Nesse congresso, Leda assiste a um importante acadêmico inglês que estuda sobre o seu tema e, surpreendentemente, ele fala de um ensaio que ela escreveu: “Ele o citava com admiração, discutia um trecho em pormenores, usava-o para articular melhor o seu discurso” (Ferrante, 2016, p. 118). Muito lisonjeada, liga para o seu marido, que apenas menciona que a filha está com catapora, como se a ausência de Leda fosse um incômodo a sua rotina. No mesmo tom machista, seu orientador a parabeniza, insinuando que o acadêmico importante que a citou não a teria cumprimentado se ela fosse “homem, ou feiosa, ou velha” (Ferrante, 2016, p. 119–120). Após isso, Leda de fato vive um pequeno romance com o acadêmico, na época em que decide abandonar as filhas, muito porque, mesmo que o sexismo exista na sociedade e na academia, a vivência como esposa e mãe também suscita essa opressão.

Por vezes, ela narra esse período de sua vida com orgulho, pois vê o conhecimento como superioridade de classe. Já em outros momentos, o vê com remorso, pois isso a afastou das filhas. Como Leda é uma personagem complexa e ambígua, é possível perceber que o sucesso acadêmico e a liberdade conjugal a estimularam por muito tempo, recompensas essas que não existem no trabalho do cuidado e no matrimônio, mesmo que em ambas as situações as opressões e delimitações ainda persistam.

O envelhecimento também é uma preocupação de Leda — quase um temor. Ela entende a juventude como valor, a partir do medo de envelhecer e da repulsa ao corpo envelhecido, como explica Guita Grin Debert (2010). Apesar de ser uma protagonista que ainda não completou 50 anos, ela vê o passar do tempo como um recorte bem definido de velhice, contrariando o que pensa Beauvoir (2018), que entende que o envelhecimento é mais um processo do que uma idade definida com um marco.

A opinião dos outros sobre sua aparência e idade é tida como de extrema importância, assim como ela valoriza a juventude alheia. No início da obra, Leda narra ter começado a ter encontros sexuais com um colega de universidade, que lhe diz que ela está “menos distraída e mais generosa” (Ferrante, 2016, p. 9), e que, nesse momento, ela se sente “como em um passe de mágica, [tendo] rejuvenescido muitos anos” (Ferrante, 2016, p. 9).

Esse trecho relaciona-se com uma das memórias da protagonista sobre a época em que as filhas passaram pela puberdade, em que ela sentiu pesar ao perceber que os homens não a admiravam mais, mas sim procuravam os corpos das filhas. Naquele momento, ela decidiu que iria cuidar mais da aparência para “conservar o corpo ao qual estava acostumada, evitar que ele me [Leda] deixasse” (Ferrante, 2016, p. 63–64).

Quando comparados, esses dois trechos exibem o que Susan Sontag (1972, p. 293) denomina como “duplo padrão do avanço da idade”, no qual entende que existem três tipos de pessoas: homens jovens, homens maduros e mulheres jovens. Ou seja, é proibido que mulheres envelheçam; elas precisam fazer o que estiver ao alcance delas para seguir existindo, pois envelhecer é, nesse raciocínio, sumir. Leda só se sente viva, portanto, quando se sente jovem.

Por isso, a existência de Nina — e das filhas, em certa medida — a incomoda tanto. Longe delas, transeuntes perguntam sua idade, imaginando ser mais nova, como Giovanni, o senhor que cuida do apartamento em que está hospedada, que flerta com Leda durante as férias, ou Rosaria, na praia:

Você as teve cedo? [as filhas]
Tive a primeira aos vinte e três anos.
Já estão grandes.
Uma tem vinte e quatro anos, e a outra, vinte e dois.
Parece mais jovem. Minha cunhada diz que você certamente não tem mais de quarenta anos.
Tenho quase quarenta e oito.
Sorte a sua ser tão bonita (Ferrante, 2016, p. 35).

Reiterando, Nina é tudo aquilo que Leda gostaria de ter sido ou não é mais: jovem, bonita, desejável e uma boa mãe. Ao reparar nela na praia e perceber que Gino, o salva-vidas, sente atração por ela, culminando no adultério depois descoberto, ela reflete que é como se Nina, “mostrando-se todo dia na praia e atraindo-o, tirasse algo de mim [de Leda]” (Ferrante, 2016, p. 70), já que, para ela, todas “as esperanças da juventude já me [Leda] pareciam destruídas” (Ferrante, 2016, p. 87).

No final da obra, ocorre uma reviravolta: a protagonista, que se sentia rejuvenescida após encontros com colegas de trabalho, que se cuidava com esmero, que queria não se deixar esvair em relação às filhas, finalmente se olha no espelho. Como na cena emblemática de Delia,

em *Um amor incômodo*, na qual a protagonista passa maquiagem da mãe e a vê em seu reflexo, Leda diz que:

A impressão que eu tinha de mim naqueles meses mudara abruptamente. Não me achei rejuvenescida, mas envelhecida, magra demais, um corpo tão seco a ponto de parecer sem espessura, pelos brancos em meio aos negros em meu sexo (Ferrante, 2016, 157).

Percebendo que seu envelhecimento não a diminui, mas a modifica, Leda se encaminha para o final da narrativa conflituosa de sua maternidade, de sua classe, da passagem do tempo e da inveja. A última cena da história é dúbia, mas possui muito simbolismo para a história de Leda. Após planejar uma viagem livre das preocupações da vida e da maternidade e, no meio desta, refletir e se culpar pelas decisões tomadas na criação das duas filhas e na própria relação com a mãe, Leda recebe uma ligação das meninas:

Quando as malas estavam prontas, me vesti, calcei as sandálias, ajeitei os cabelos. Naquele momento, tocou o celular. Vi o nome de Marta, senti uma grande satisfação e atendi. Ela e Bianca, em uníssono, como se tivessem preparado a frase e a recitassem acentuando meu sotaque napolitano, gritaram alegremente no meu ouvido.

— Mamãe, o que você anda fazendo, não liga mais para a gente? Pode pelo menos nos dizer se está viva ou morta?

Murmurei, comovida:

— Estou morta, mas bem (Ferrante, 2016, p. 174).

Retornando ao primeiro capítulo dessa obra, vê-se que essa última frase é, na verdade, um presságio: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender” (Ferrante, 2016, p. 6). Leda sofre um acidente de carro na volta para casa, dado o incômodo que sente após sair da praia, tendo confrontado Nina e recebido a ligação das duas filhas, em que diz que, mesmo tendo simbolicamente morrido — o último estágio do envelhecimento —, sente que renasceu. O acidente a incentiva a contar a história da boneca, de Elena e Nina e, mesmo que ainda considere que foi “um gesto sem sentido”, a faz refletir, mesmo que não tenha consciência sobre os impactos da cobrança por perfeição, por coerência, por juventude.

Quem, então, é a filha perdida? Certamente, uma mulher — Leda, Nina, Elena, Rosaria, a boneca — que, mesmo morrendo, se delimitando ou sendo delimitada, renasce. Morta, mas bem.

4.3 GIOVANNA E VITTORIA: A VIDA MENTIROSA DOS ADULTOS

*Giovanna está muito distante de Lila e Lenù. Ela recebeu uma boa educação laica e superdemocrática. Seus pais, ambos professores, esperam que a filha se torne uma mulher muito culta, respeitada, livre e independente. Mas um pequeno acontecimento emperra a máquina projetada para ela, e ela começa a se ver como o produto defeituoso de um meio dúbio. Então, ela começa desesperadamente a extirpar sua formação de si mesma, como se quisesse ser reduzida à simples verdade de seu próprio corpo vivo.*²⁴

Elena Ferrante

A Vida Mentirosa dos Adultos (2020) é a história mais recente publicada por Elena Ferrante, datada de 2019. Com o amadurecimento de sua escrita, suas protagonistas se delimitam a partir de outras complexidades: Giovanna e Vittoria são sobrinha e tia, respectivamente, afastadas por conflitos familiares resultantes da internalização da opressão de classe. Nesta obra, o gênero, a raça e, principalmente, o envelhecimento são analisados a partir do classismo, que permeia a relação das protagonistas.

Esta seção pretende observar as opressões de gênero, idade e raça interseccionalmente, a partir de recortes de classe: a beleza e a feiura como marcadores distintivos entre mulheres, as diferenças entre o corpo envelhecido transgressor e o burguês, o acesso à educação como distinção de classe e a negritude como não-dito na narrativa desta obra.

A história pode ser classificada como um romance de formação, porém às avessas. Narrado por Giovanna, já mais velha, a sua experiência de (des)formação é contada ao leitor. A história inicia representando Giovanna como uma filha perfeita, cercada de uma família amorosa e privilegiada financeira e intelectualmente. Após um desentendimento, ela escuta de seu pai que está feia e parecida com Vittoria, uma tia que nunca conheceu. Em um rompante adolescente, o romance segue Giovanna em suas transformações resultantes da construção de uma relação com sua tia Vittoria, que escancara opressões encobertas pela então coesa e perfeita vida da sobrinha.

Vittoria, diferentemente de Giovanna, vive em um bairro popular e distante da burguesia napolitana. As duas, tia e sobrinha, têm personalidades opostas: Vittoria é descrita por sua tenacidade, teimosia e vulgaridade; enquanto Giovanna, filha única, cresceu cercada por livros,

²⁴ No original: Giovanna is very far from Lila and Lenù. She has had a good secular, super-democratic education. Her parents, both teachers, expect their daughter to become a very cultivated, respected woman who is free and independent. But a small event jams the machine designed for her, and she starts to see herself as the damaged product of a duplicitous milieu. So she desperately begins to cut her upbringing out of herself, as if she wanted to be reduced to the plain truth of her own living body (Ferrante, s.p., 2020).

disciplinada para o refinamento intelectual e para a obediência. A convivência mais frequente com a tia, após superados os conflitos iniciais, contribui para que Giovanna conheça outra parte de Nápoles e adquira outros tipos de vivências, construindo a sua própria história, à parte das projeções parentais. Em casa, Giovanna também precisa lidar com o divórcio dos pais, enquanto vive suas primeiras experiências amorosas. Faz amizades para além da burguesia intelectual napolitana e, aos dezesseis anos, decide viajar, simbolizando a plena consolidação de sua identidade e autonomia para além da complexidade das relações humanas e da vida adulta do lugar em que cresceu.

A narração da obra se faz em primeira pessoa, em que Giovanna, já adulta, rememora acontecimentos de sua adolescência, dos 12 aos 16 anos. Para iniciar a análise desta obra, é fundamental mencionar que, em *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), diferentemente dos demais livros escritos por Elena Ferrante, o trabalho de narração recai a uma jovem adulta — menos experiente que Delia, Olga, Lenu ou Leda. Ou seja, as experiências narradas na obra e a percepção acerca das mulheres maduras tendem à incompletude, ressaltando a invisibilidade da temática do envelhecimento durante a juventude, assim como há invisibilidade da temática racial no romance, já trazida em outras análises desta dissertação. Contudo, a narradora, ao longo da obra e de seu crescimento, torna-se gradativamente mais consciente das complicadas relações de classe e de gênero impostas a si e aos adultos de seu círculo em expansão, a partir das reflexões acerca das mentiras que contam mutuamente para manter aquele *status quo*.

O espaço-tempo em *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020) não é bem definido na narrativa, mas, a partir de algumas menções a telefonemas, cartas, fitas, discos e aparelhos analógicos, pode-se inferir que a história se passa nos anos 1990, assim como em *A filha perdida* (2016). Nápoles, neste período, apresentava um contraste entre a modernização e a tradição, o que se relaciona com a narrativa, servindo como cenário para a disputa velada entre os pais de Giovanna e seus ideais burgueses e a tradição religiosa italiana de Vittoria. Na narrativa, Giovanna descreve a casa de seus pais como pertencente à “parte mais bonita de Nápoles” (Ferrante, 2020, p. 17), sendo necessário descer ladeiras para frequentar qualquer outro lugar, como, por exemplo, a casa de tia Vittoria:

Os apartamentos eram pequenos, cinzentos, decorados com objetos que eu havia sido educada para considerar grosseiros ou até mesmo vulgares. Nenhum livro, só na casa da tia Anna vi romances policiais. [...] Inquietavam-me as paredes descascadas, os edifícios baixos que pareciam vazios, as cores cinza-azuladas ou amareladas, o cheiro de gás” (Ferrante, 2020, p. 99–101).

O espaço, portanto, é um dos primeiros marcadores de classe presentes no livro, e sustenta as diferenças sociais entre os pais de Giovanna e a família de tia Vittoria. A partir do movimento da protagonista ao acessar ambos os espaços, as comparações tornam evidentes as demais opressões contidas na obra.

A busca da protagonista por se encaixar em definições de feiura e beleza é um demonstrativo da opressão de gênero presente na narrativa. Após o fatídico desentendimento que catalisa o processo de amadurecimento e a separação simbólica dos pais, o pai, frustrado, categoricamente declara que a atitude da filha: “Não tem nada a ver com a adolescência: ela está ficando a cara da Vittoria” (Ferrante, 2020, p. 12). Os pais de Giovanna são responsáveis por incutir os conceitos iniciais, na filha, sobre beleza e feiura, baseados mais no julgamento moral do que na estética propriamente dita. Quando a filha tira notas ruins na escola, a relação entre beleza e intelecto já está introjetada nela: “Eu queria voltar a ser a boa aluna que havia sido até alguns meses antes; era muito importante para meus pais; até pensei que, se conseguisse tirar novamente ótimas notas, voltaria a ser bonita e a ter um bom caráter” (Ferrante, 2020, p. 25).

A crise de autoestima de Giovanna se intensifica durante o livro, conforme suas atitudes se afastam da imagem projetada pelos pais: quando está de cara fechada no jantar, questiona as amigas se está ficando feia; quando identifica pela primeira vez a urgência de fazer algo de forma independente, se chama de “feia e pérfida” (Ferrante, 2020, p. 46); quando descobre que irá repetir o ano escolar, anuncia que não estuda e é uma vadia.

A descrição de Vittoria pelos olhos da sobrinha carrega o mesmo tom. Mesmo admitindo, ao vê-la pela primeira vez, que lhe pareceu “de uma beleza tão insuportável que considerá-la feia se tornava uma necessidade” (Ferrante, 2020, p. 57), a tia ainda é julgada durante a obra por sua “feiura moral”. A partir da convivência errante com Vittoria, Giovanna percebe que ela possui um temperamento difícil. Apesar de não concordar com o pai acerca da imoralidade da tia, ela também atribui feiura aos traços de personalidade de Vittoria: “Talvez eu tivesse descoberto que, por trás da dureza que me encantara, havia uma mulherzinha fraca, enganável, casca-grossa na aparência [...] se Vittoria é mesmo isso [...] então é feia, tem a feiura da banalidade” (Ferrante, 2020, p. 227). Giovanna nota que a tia não se depila, não se maquia ou mesmo faz as sobrancelhas, o que, em comparação com sua mãe e as demais figuras femininas de seu convívio, descritas como “graciosas e bem-vestidas” (Ferrante, 2020, p. 22) ou “esplêndidas” (Ferrante, 2020, p. 36), a torna inferior, a partir de uma ideia pré-concebida do feminino, que também perpassa pela classe.

Beleza e feiura, além de conceitos estéticos relacionados, neste caso, aos inatingíveis padrões de beleza impostos às mulheres, criam uma diferenciação de classe corroborada pela ideia de que o belo é burguês, enquanto que o feio é proletário. Quando Beauvoir conclui que “a diferença entre os sexos era de cunho cultural e não biológico” (Lemos, 2009, p. 27), entende-se que tudo que está envolto na construção de cultura influencia as definições e distinções entre masculino e feminino, incluindo a classe, que também segrega mulheres entre si. Isto se torna claro em outro trecho, em que a comparação entre Vittoria e a mãe de Giovanna é mais nítida:

Certa noite, ao observá-la [minha mãe], de repente a comparei à minha tia. Claro, eram inimigas, claro, eram incomparáveis em termos de educação e finura (Ferrante, 2020, p. 251).

A mãe de Giovanna, que nasceu em uma família privilegiada, se cerca somente de homens e mulheres do mesmo nível financeiro e intelectual que o seu, atribuindo a este círculo social a beleza que o dinheiro, a educação e a “finura” podem proporcionar. Quando ela diz que Vittoria é “empregada doméstica, e o que você [Giovanna] queria que ela fizesse, parou de estudar na quinta série” (Ferrante, 2020, p. 39), explicita o comportamento de solidariedade entre homens e mulheres burgueses que Beauvoir (2019a) destrincha, o qual se constrói a partir das condições financeiras, habitat e trabalho, que criam esse abismo entre proletários e burgueses. Invariavelmente, esta solidariedade entre indivíduos de mesma classe social cria também os códigos que segregam uma classe da outra, como a distinta relação entre o bom, o belo e o rico, oprimindo pelo gênero e pela classe por meio da estética.

O belo, neste caso, também perpassa pelo jovem. As opressões etárias presentes na obra permitem classificar corpos transgressores e controlados pela opressão do envelhecimento, principalmente os femininos. O primeiro encontro de Giovanna com Vittoria é um dos principais exemplos e reverbera pela narrativa. Tendo escolhido conhecer a tia por ter sido chamada de feia como ela, a sobrinha mantém essa narrativa de feiura durante parte da obra. Quando sua mãe pergunta sobre as primeiras impressões da filha sobre Vittoria, a resposta é sucinta: “Velha”, mesmo que a mãe a lembre de que Vittoria é cinco anos mais nova que ela (Ferrante, 2020, p. 73).

A partir desta resposta, o que ocorre na narração de Giovanna é que, tendo conhecido a tia, não poderia atribuir-lhe feiura física, portanto, seus modos, suas opiniões e sua moralidade foram denominados feios. Vittoria era um corpo transgressor à norma introjetada desde o nascimento em Giovanna.

Em outras análises das obras de Elena Ferrante, já foi estabelecido que a autora apenas brevemente trata sobre questões de raça em seus romances. Centrada na universalidade europeia, a obra apresenta a mesma lógica de *Um amor incômodo* (2023), em que a atribuição de uma descrição racial é destinada aos personagens com algum indicativo de imoralidade. Em *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), Enzo, um personagem secundário, é um homem casado que trai a esposa com Vittoria. Já falecido, seu papel na história é o de pivô na briga entre Vittoria e o pai de Giovanna, além da aproximação da sobrinha com outros moradores da vila na qual a tia mora. Ele é descrito a partir da foto na sala da casa de Margherita, a então esposa de Enzo: “O nariz era grande, os olhos muito vivos, a testa bastante baixa e delimitada por cabelos negros ondulados” (Ferrante, 2020, p. 86).

Enzo é descrito a partir de seus atos violentos: era policial, portava uma arma na foto e, na narrativa adentro, descobre-se que roubou de uma idosa da família uma pulseira de valor, que circula nos pulsos de inúmeras mulheres no romance, inclusive nos de Vittoria e Giovanna. No mesmo momento em que Enzo é descrito, Giovanna analisa a foto, procurando nas feições deste personagem as suas imoralidades:

Na minha casa, a testa alta — a da minha mãe, do meu pai e minha eram assim — era considerada um sinal certo de inteligência e de sentimentos nobres, já a testa baixa — meu pai dizia — era uma prerrogativa dos imbecis. No entanto — disse a mim mesma — os olhos também são significativos (isso era o que minha mãe dizia): quanto mais brilhantes, mais a pessoa é esperta, e os olhos de Enzo lançavam centelhas alegres, motivo pelo qual fiquei confusa, já que o olhar estava claramente em contradição com a testa (Ferrante, 2020, p. 86).

O comentário do pai de Giovanna, lembrado no trecho, elucidada, além de racismo, um caráter eugenista. Enzo é um personagem que, nas palavras de Vittoria, é retratado a partir de um amor avassalador e de beleza estonteante, em oposição às suas outras características menos encantadoras. Assim como Caserta, de *Um amor incômodo* (2023), a virilidade e apelo sexual são também atribuídos a Enzo, um estereótipo reforçado a partir do racismo, que representa historicamente homens negros a partir da violência e de uma insaciável virilidade.

O único outro personagem descrito como possuindo “olhos claros entalhados no rosto escuro” (Ferrante, 2020, p. 234) é Roberto, também secundário na obra. Intelectual em Milão, ele nasceu na mesma vila de Vittoria e, assim como o pai de Giovanna, ascendeu por meio dos estudos. Porém, a partir de sua amizade com Giovanna, ele confessa querer voltar a morar em Nápoles, junto à noiva, ao considerar ter uma dívida com o lugar onde nasceu. Este comportamento de um personagem menos estereotipado também é oriundo das opressões de classe e raça que atravessam este romance napolitano. Resgatando o que diz (Beauvoir, 2019a)

sobre a solidariedade entre burgueses, ela ressalta que mulheres brancas se unem entre si, e não com mulheres negras, o mesmo valendo para os homens. Gênero, raça e classe formam estes círculos, oprimindo os que não estão hierarquicamente no topo. Roberto parece agir da mesma forma: mesmo ascendendo a círculos sociais elevados e intelectualizados e sendo um homem, a raça e a classe o trazem de volta ao lugar de origem, a partir do senso de responsabilidade e solidariedade aos que ali estão.

Como anteriormente dito, estes dois personagens são as únicas exceções à universalidade europeia abertamente presente nas obras de Elena Ferrante. Diferentemente da escrita de suas personagens femininas, geralmente delimitadas por opressões e por questões complexas sobre as relações humanas, os personagens brevemente descritos como negros ou não-europeus caem nos clichês e preconceitos narrativos, sendo complexo atribuir, como no caso de Roberto, motivações mais profundas para a sua inserção nos romances. Em *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), porém, apresentam-se também falas explicitamente problemáticas, reforçando a representação da realidade racista presente em Nápoles.

O envelhecimento também assusta as mulheres desta obra, sendo outra categoria opressora em análise. Giovanna sentia medo da tia quando ela se aproximava, pois “ela era uma mulher velha [...] desproporção demais entre os corpos, intervalo de tempo excessivo entre meu rosto e o seu” (Ferrante, 202, p. 77). Porém, Vittoria ainda se considerava jovem, já que a outra opção, o envelhecimento, causava tanto medo. Giovanna se recorda de pensar em alguns momentos em que a tia gostaria de ser tratada como se tivesse a idade da sobrinha, como se a relação das duas não tivesse disparidades. Logo depois, sentia que Vittoria gostaria que ela tivesse a mesma idade da tia, podendo tornar-se “igual a ela” (Ferrante, 2020, p. 171). Giovanna, de forma mais discreta que Delia, por exemplo, reforça na narrativa a existência da ideologia etária (Pickard, 2016), que, assim como a classe e o gênero, oprime Vittoria. Nesse sentido, a pobreza e o feminino também contribuem para que Vittoria seja considerada “menos adulta”, um espectro que Pickard (2016) também constrói em seus estudos, como a vulnerabilidade trazida pela passagem do tempo.

Nesse mesmo momento, Giovanna, que, conforme já mencionado, não percebe em sua narração as opressões sofridas a partir do envelhecimento, chama-a de “tia-bruxa” (Ferrante, 2020, p. 171), declarando a inevitável diferença entre as duas: o tempo. Em outro momento, o viés etarista da narração é escancarado: Giovanna, imaginando a morte da avó, declara: “Imaginei minha avó deitada, arquejando, os olhos esbugalhados, a boca escancarada, e meu pai e Vittoria, à margem da agonia, brigando por aquele objeto [uma pulseira]” (Ferrante, 2020, p. 174). A fragilidade da saúde da avó, comparada à dos filhos, salienta a disparidade e a

invisibilização entre a adultez e a velhice. Vittoria, agora mais velha, segue o mesmo destino, mesmo que, em toda sua transgressão, acredite ser possível driblar a opressão etária e, com isso, driblar a ação do tempo.

Em outro trecho, Giovanna desvenda as intenções de Vittoria na aproximação com a sobrinha: não só desmascarar a farsa de ascensão social do pai, mas também ter em Giovanna uma companhia para a velhice (Ferrante, 2020, p. 224), como uma troca pela eterna gratidão a Vittoria, que a teria feito enxergar a verdade sobre os pais. Aqui é possível atrelar as opressões de classe ao envelhecimento destes corpos transgressores: ao contrário dos corpos controlados, como a mãe de Giovanna e a amante de seu pai, Constanza, cuja passagem do tempo pode ser aliviada por seus privilégios, Vittoria não terá a mesma oportunidade. Relembrando o que foi dito por Beauvoir (apud Lemos, 2023, p. 64–65), a velhice empobrecida é vivida na decadência, enquanto “velhos intelectuais, artistas e ricos, enfrentam o envelhecimento de uma forma distinta, pois a classe social na qual se inserem favorece a estabilidade do envelhecimento”.

Nesse sentido, a escolha final de Giovanna por desobedecer à tia, terminar os estudos e viajar contraria a necessidade de companhia que Vittoria esperava encontrar na sobrinha, já que ela mesma, para além do romance com Enzo, não constituiu família e não possui amigos. A escolha de Giovanna, portanto, destaca não apenas a invisibilidade do envelhecimento, já que a narradora não tem consciência de que seu afastamento terá consequências na velhice da tia, como também reforça a existência de uma ideologia etária e de uma opressão de classe que ainda atribui o trabalho do cuidado às mulheres mais jovens, como explicita Bernard Shaw (apud Ghodsse, 2018). O belo, o rico e o jovem seguem se relacionando, demonstrando também não haver, na sociedade e nesta ficção, alternativas para a melhor vivência do envelhecimento — seja de mulheres controladas pelo capital ou transgressoras dele.

Como resultado de um conflito com o pai de Giovanna no passado, Vittoria incentiva que a sobrinha veja o que há por trás das aparências de seus pais; desta forma, escancaram-se as opressões de classe presentes na obra. Também obcecada com a relação entre moralidade e beleza, apesar de não associar a símbolos de ascensão social, Vittoria repete constantemente para que Giovanna “não se deixe enganar” (Ferrante, 2020, p. 107) pela aparente *finesse* de seus pais. Ressentida por seu irmão ter afastado Giovanna da família, Vittoria o acusa de o ter feito para que a sobrinha não fosse “estragada” (Ferrante, 2020, p. 78) pelos hábitos simples e incultos. Os hábitos cultos, como a leitura constante, a boa oratória, a apreciação de música e filmes e, principalmente, o uso do italiano em vez do dialeto napolitano, são outras percepções desta disparidade entre Giovanna e Vittoria. Em uma discussão, a tia esbraveja: “Você não sabe de nada, Gianni, fala em italiano, mas não sabe de nada” (Ferrante, 2020, p. 257). A distinção

entre o italiano e o dialeto é outro exemplo comum, nas obras de Elena Ferrante, como indicativo claro de distinção de classe. Assim como Leda, Delia, Lenu e Lila, Giovanna percebe que, na convivência com a parte da família que mora com Vittoria, o italiano bem pronunciado evidencia as diferenças de classe entre eles. Este e outros símbolos são construtores, a partir da lógica marxista, das comparações que criam e mantêm as estratificações de classe.

A descrição dos pais de Giovanna, no início da narrativa, introduz estes parâmetros: “[...] meu pai, professor de história e filosofia na escola de ensino fundamental mais prestigiosa de Nápoles, intelectual bastante conhecido na cidade [...] minha mãe, que lecionava latim e grego” (Ferrante, 2020, p. 26–27). O intelecto do pai ganha mais destaque na obra por conta da personalidade submissa da mãe e da sua ascendência já privilegiada, porém, é percebido que o casal possui orgulho de sua ascensão social:

A irmã do seu pai é uma mulher invejosa. [...] nunca quis aceitar o sucesso do seu pai. [...] o sucesso na vida. Como ele se empenhou na escola e na universidade. A sua inteligência. O que ele construiu. O diploma universitário. O trabalho, o nosso casamento, as coisas que ele estuda, a estima que o cerca, os amigos que nós temos, você (Ferrante, 2020, p. 39).

A situação do pai de Giovanna é excepcional: advindo das mesmas condições da irmã Vittoria, ele obteve sua ascensão social por meio da educação superior. No romance, o comportamento dele é analisado frente a esta ascensão: enquanto Vittoria o rechaça pela trajetória que o fez chegar ao posto de “intelectual”, Giovanna entende o quão instável esta posição é. Em certo momento, ao descobrir que a filha tem uma amizade com Roberto, um acadêmico de renome em Milão, ele pede a ela uma apresentação, no que Giovanna percebe que o pai é um “homenzinho frágil” (Ferrante, 2020, p. 323), mantendo uma posição de dominante em relação à sua classe, mesmo não o sendo, o que Lorde (2019) nomeia de “cópia do dominante”.

Este comportamento é reforçado na criação de Giovanna. O pai, tendo ascendido e conquistado uma esposa de uma classe dominante e, logo depois, uma amante em mesma situação econômica, deposita em Giovanna a expectativa de continuação deste legado. A aproximação de Vittoria parece, de certa forma, um obstáculo para que a filha se mantenha ignorante acerca da difícil realidade da juventude do pai e, assim, mantenha o *status quo* da família. Em certo momento, a mãe de Giovanna resume a tática de Vittoria em relação à sua sobrinha: “ela quer usar você para demonstrar que seu pai e eu somos só aparência, que, se nós ascendemos um pouquinho, você vai cair em um precipício e tudo vai se equiparar” (Ferrante, 2020, p. 277).

Porém, Giovanna percebe que a ascensão dos pais e dos amigos deles é fragilmente resguardada. Quando se descobre que o pai de Giovanna está tendo um caso com a mãe de uma de suas amigas, Constanza, e que a sua mãe engatou um relacionamento com o ex-marido de Constanza, Mariano, há a percepção de que o privilégio esconde vulgaridades, assim como as de Vittoria:

Nos dias seguintes, não fizemos outra coisa a não ser falar ao telefone daquela briga. Nem Angela, nem Ida, nem eu conseguíamos entender por que o marxismo e as outras coisas que nossos pais discutiam com paixão desde antes do nosso nascimento de repente tinham causado tantos problemas. [...] Intuíamos, por exemplo, que, mais do que marxismo, a discussão tinha a ver com sexo (Ferrante, 2020, p. 157).

Giovanna, ao fim da obra, já quase-adulta, reflete que este comportamento dos pais e da tia, usando-a para se atingirem mutuamente, não cabia mais em sua vida. Tendo restabelecido amizades de infância e cultivado outras no bairro de sua tia e em Milão, Giovanna adquire a capacidade de ver o que há debaixo dos marcadores de distinção — e, por óbvio, de opressão — de sua família: mentiras de adultos para serem aceitos em um círculo social; para não envelhecerem; para manterem adultérios escondidos; para minimizarem incongruências entre o discurso — em italiano ou dialeto — e os atos. A beleza, então, era perceptível em Giovanna:

Enquanto eu enxugava os cabelos na frente do espelho, senti vontade de rir. Eu havia sido enganada em tudo, nem meus cabelos eram bonitos, ficavam achatados na cabeça e não conseguia dar volume e brilho. Quanto ao rosto, bem, não tinha nenhuma harmonia, exatamente como o de Vittoria. Mas o erro foi ter feito daquilo uma tragédia. Era só olhar por um instante que fosse quem tinha o privilégio de ter um rosto bonito e elegante e descobrir que aquela pessoa escondia infernos semelhantes aos expressos por rostos feios e grosseiros (Ferrante, 2020, p. 346).

Ferrante, nesta obra, cria uma narradora que, por conta de sua ingenuidade infantil, possui uma vantagem: observa o mundo dos adultos a partir de um ponto de vista privilegiado, o da descoberta. Giovanna presencia, em primeira mão, a criação e a manutenção de códigos opressores de uma sociedade e os artifícios utilizados pelos adultos de sua convivência — como a mentira, a manipulação e o fingimento — para reforçar suas posições de gênero, raça, idade e classe.

Neste romance de formação, mais do que presenciar o amadurecimento de Giovanna e as conseqüentes descobertas que a menina faz ao longo de sua jornada por independência, escancara-se a necessidade de conservar marcadores distintivos entre os adultos: o belo e o feio possuem um caráter moralizante; os corpos que envelhecem são regidos de acordo com sua conformidade ou não ao sistema; a educação transforma-se em um artigo de luxo; e a branquitude serve a estes propósitos. Ferrante, portanto, propõe nesta obra uma escolha a

Giovanna: adaptar-se a este mundo e aos seus códigos ou seguir sozinha em busca de outra realidade possível.

Descobrimo-se, ao final da narrativa, uma pessoa normal, com suas falhas e virtudes, Giovanna não nega a existência destes marcadores distintivos que oprimem Vittoria — e que também oprimem seus pais, mesmo que de formas diferentes — e decide viver apesar deles. Principalmente ao negar tanto as projeções parentais de sucesso e manutenção de classe, quanto ceder à companhia da imprevisível tia, a narradora experimenta um final catártico semelhante ao de Delia, Leda e as amigas da Tetralogia: a libertação de si por meio do distanciamento das experiências formadoras ou traumáticas que as formaram.

Dessa forma, *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020) reafirma o destino dos pares de protagonistas de Elena Ferrante: uma delas permanece na realidade que as criou, enquanto a outra tem a oportunidade de escapar dela. Essa dualidade que adentra os romances da autora sinaliza e denuncia as opressões que existem nestes espaços, proporcionando a chance de descoberta de outras possibilidades — não menos opressivas, mas diferentes — que podem existir a partir do afastamento do lugar em que elas iniciaram.

4.4 LENU E LILA: “A HISTÓRIA DA MENINA PERDIDA”

“A longa história de Elena Greco é toda baseada na instabilidade, talvez até mais do que as histórias de Delia, Olga, Leda, as protagonistas dos meus livros anteriores. O que Elena Greco alinha nas páginas, no início com aparente segurança, se torna cada vez menos controlado. O que realmente sente essa narradora, o que ela pensa e faz? [...] No esforço de contar a história de Lila, sua amiga se vê obrigada a contar a história de todos os outros, inclusive de si mesma [...]”

Elena Ferrante

A História da menina perdida (2023) encerra a narrativa de amizade entre Elena Greco e Rafaella Cerullo, contada durante quatro livros, conhecidos como *Tetralogia Napolitana*. Cada livro dissecava uma fase da vida das duas protagonistas, da infância à velhice, sendo narrado por Elena, apelidada de Lenu. A relação das duas evoca as complexidades decorrentes das diferenças de trajetória: enquanto Lenu foi autorizada pela família a estudar para além da alfabetização, à Rafaella, apelidada de Lila, esta oportunidade não foi concedida. Na *Tetralogia*, isso se destrincha em experiências distintas das duas protagonistas em relação ao casamento, à violência, ao sexo, ao dinheiro, ao conhecimento, ao poder e, sobretudo, à passagem do tempo.

A presente seção pretende analisar essas opressões a partir dos desdobramentos possíveis às categorias de gênero, classe, idade e raça interseccionalmente. A partir destas categorias, a história de Lenu e Lila pode ser vista sob a ótica da comparação entre mulheres, da relação entre ascensão social e estudos, da presença de personagens racializados apenas em caráter secundário e subversivo e das diferentes vivências de envelhecimento resultantes das opressões de gênero e classe.

Seria impossível — ou, ao menos, pareceria incompleto — analisar a interseccionalidade presente na última obra da *Tetralogia* sem um breve resumo do início da história de Lenu e Lila. As mais de duas mil páginas são narradas por Elena, que, após uma profícua carreira como escritora, decide se debruçar sobre a história dessa amizade, transformando-a em literatura. As obras podem ser lidas, portanto, como um romance de formação, e seguem as crenças, posicionamentos e inseguranças de Lenu sobre o mundo, mas principalmente versam sobre Lila.

Em *A amiga genial: Infância, adolescência (2023)*, primeira obra desta série, Lenu e Lila são crianças, tendo nascido em um bairro operário de Nápoles. A cidade, como mencionado nas análises anteriores, conserva seu lugar de personagem na narrativa. Porém, na *Tetralogia*, aspectos como a violência e a pobreza deste lugar são mais aprofundados. Nesta primeira obra, a narrativa conserva a infantilidade das protagonistas ao desbravar o bairro e sua lógica de opressão: Don Achille, por exemplo, é um personagem descrito pela narradora como um ogro de contos de fadas ao roubar as bonecas das meninas e presenteá-las com dinheiro, apesar de comandar o bairro a partir do seu envolvimento com o crime e a máfia; e a família Solara, agiotas do bairro, é representada apenas pelos símbolos de riqueza exibidos pelos filhos, Michele e Marcelo.

A escola e a biblioteca são entendidas como locais seguros para as duas meninas. Lenu é filha de uma dona de casa e de um funcionário público, sendo a mais velha entre os seus irmãos; é observadora e cautelosa. Já Lila, a caçula da família Cerullo, é filha dos sapateiros do bairro, conhecida por sua sagacidade, teimosia e gênio irascível. Sonhadoras, elas nascem e crescem no pós-guerra e entendem desde cedo que a fuga do bairro se dará a partir da educação, tendo suas esperanças e admiração postas na primeira professora, Oliviero.

Contudo, apenas uma das meninas é incentivada por Oliviero a seguir estudando. Mesmo que Lila seja a melhor da classe, é Lenu que, junto à professora, consegue a aprovação dos pais para estudar no ginásio e no liceu, e esta chancela diferencia a trajetória das duas meninas até a velhice. De um lado, Lenu tem a oportunidade de avançar em seus estudos, adquirir disciplina, conhecimento e rigor no discurso — seja em italiano, grego ou latim — e

de se envolver romanticamente sem maiores repercussões dentro do bairro; de outro, Lila começa a trabalhar na sapataria dos pais, tendo desenvolvido um modelo novo de calçados que fascina Stefano Carracci, filho e sucessor do falecido Don Achille, que decide investir no negócio e se casar com a jovem, que na época tinha apenas quatorze anos.

No segundo livro, *História do novo sobrenome: Juventude* (2023), Lila está casada e goza dos privilégios e do poder de ter conquistado o filho do mafioso do bairro: muda-se para um apartamento de luxo, gerencia os negócios da família e até mesmo financia os estudos de Lenu. Vive em um casamento não só tradicional em relação aos papéis de gênero, mas também cercado de violência e desprovido de amor, altamente influenciado pelas ações da família Carracci e dos Solara no bairro. Enquanto isso, Lenu, morando em Florença, se embrenha nos círculos acadêmicos da Itália, destacando-se no liceu junto a Nino Sarratore, também nascido no bairro, contando com o apoio da professora Galiani para avançar na construção de seu repertório intelectual e da sua independência financeira e sexual. É o início da vida adulta das protagonistas.

Lila e Lenu vão passar férias em Ischia neste ponto da narrativa. À Lila, a viagem é recomendada para estimular uma gravidez, enquanto Lenu pretende se aproximar de Nino, por quem é muito apaixonada. A viagem não ocorre da forma planejada para nenhuma das duas: Lila trai o esposo com Nino, enquanto Lenu é assediada na praia por Donato Sarratore, pai do rapaz. De volta a Nápoles, Lila foge de Stefano e se desilude com Nino. Com a ajuda de um amigo do bairro, Enzo Scanno, cria o neto de Don Achille.

As repercussões do tempo passado em Ischia avançam na narrativa do terceiro livro, *História de quem foge e de quem fica: Tempo intermédio* (2023), obra em que a inocência e as fantasias da infância, adolescência e início da fase adulta se esvaem em ambas as protagonistas. O tom da narrativa passa a ser mais direto e político, afetando Lenu e Lila de formas distintas. Lila inicia a obra em condições precárias, trabalhando em um abatedouro enquanto cria seu filho Rino. Lenu, já formada no liceu, está casada com Pietro Airolì, filho de dois intelectuais poderosos da elite italiana; é mãe de duas meninas e uma escritora de certo renome, tendo escrito seu primeiro romance sobre o assédio que sofreu de Donato. A vida de Lenu é confortável: viaja pela Itália promovendo o seu livro, escreve artigos para jornais, dá entrevistas, tem o apoio da sogra na administração de sua carreira e pode contratar babás para as suas filhas. Apesar disso, sua relação com Pietro é distante, diferentemente dos relacionamentos de seu passado, com Antonio e Franco, ou mesmo da calorosa paixão por Nino, não consumada até então.

Contudo, é justamente a partir do renome conquistado por sua escrita e pela importância do sobrenome de seu marido que Lenu retribui o financiamento de Lila aos seus estudos, denunciando em um artigo as condições degradantes vividas pela amiga no abatedouro em Nápoles. O artigo incendeia a opinião pública, escancarando as ações dos comunistas na região, liderados por Antonio, e as represálias vindas da máfia, na figura da família Solara. Lila liberta-se do subemprego a partir do assassinato do dono do abatedouro neste *frisson* político e, junto a Enzo, inicia um negócio voltado ao ramo da tecnologia, que altera gradativamente as posições de poder no bairro. Ao fim do terceiro livro, uma reviravolta acontece na vida de Lenu: ela foge com Nino, divorciando-se de Pietro e voltando a residir em Nápoles.

Enfim, a *História da menina perdida: Maturidade — velhice* (2023) encerra a *Tetralogia* com os acontecimentos dos últimos anos de vida de Lenu e Lila. A obra se passa entre a metade da década de 1970 e o início dos anos 2000, representando a transição da adultez para a velhice. A tecnologia é revisitada com maior frequência ao afetar diretamente o trabalho de Lila e a escrita dos romances de Lenu, sendo possível apontar, por exemplo, a transição da máquina de datilografar para o computador na trajetória das protagonistas.

O romance se insere também no contexto da desagregação política, social e econômica italiana iniciada nos Anos de Chumbo²⁵, seguida pela crise da Primeira República entre os anos de 1980 e 1990, em que os partidos tradicionais foram expostos em esquemas de corrupção. Na obra, Nino Sarratore e o pai de Pietro Airola são indiciados por envolvimento nesses crimes. Participam dos movimentos políticos outros personagens da obra, como Pasquale Peluso, morador do bairro e amigo das protagonistas, que foi acusado de assassinato de motivação política; e Antonio Cappuccio, primeiro namorado de Lenu, um jovem negro e militante comunista que adoece ao longo do romance e falece em relativo apagamento. A luta revolucionária de esquerda descrita na obra fracassa e, gradativamente, a política ideológica dá lugar ao poder econômico informal e mafioso, diante da ausência estatal.

Enquanto isso, Lenu expande sua carreira literária internacionalmente e vive em crise com relação ao seu papel como mãe. Tendo se divorciado de Pietro e se mudado para Nápoles, temporariamente deixa Dede e Elsa, suas filhas, em Florença. Ela decide morar com Nino e engravida logo em seguida de Imma. Descobrimo a infidelidade do atual companheiro, Lenu passa a criar sozinha as três filhas, enquanto Pietro vive um novo romance em Florença e Nino decide adentrar a política.

²⁵ Ocorreram entre as décadas de 1960 e 1980 atentados, sequestros e assassinatos realizados por grupos tanto de extrema-esquerda quanto de extrema-direita na Itália, um dos mais famosos sendo o rapto seguido de morte de Aldo Moro, ex-primeiro-ministro da Itália, no fim dos anos 1970.

Nesta fase, Lenu e Lila se reaproximam, pois ambas engravidam no mesmo período e decidem morar no mesmo prédio. Lila, com sua empresa de tecnologia, ascende socialmente no bairro, prestando serviços aos irmãos Solara e descobrindo com profundidade as atividades criminosas que praticam na região. Estas são transformadas por Lenu em literatura e em artigos para jornais, contribuindo para o enfraquecimento das atividades escusas no bairro.

O acontecimento central do quarto livro, porém, se concentra no desaparecimento de Tina, segunda filha de Lila, durante um passeio no bairro. A criança nunca foi encontrada, abalando severamente a maturidade e velhice de Lila, por fantasiar que um possível crime fora cometido pelos irmãos Solara como forma de vingança. Lila desiste da empresa, do relacionamento com Enzo e da amizade com Lenu, recusando-se a lidar psicologicamente com a perda de Tina. Lenu, por sua vez, rompe uma promessa que fizera à amiga e escreve um livro de sucesso sobre o luto dessa perda, causando o rompimento definitivo da amizade entre ela e Lila após a publicação da obra.

A ligação entre as duas permanece na forma de rancor. Na velhice, Lenu se consolida como uma autora famosa, com uma dezena de livros publicados e traduzidos. Criou suas três filhas até a maioridade com conforto financeiro e boa educação, inclusive com vivências no exterior proporcionadas por Pietro, que se manteve presente como pai, ao contrário de Nino. Lila, em contrapartida, torna-se ainda mais reclusa e obsessiva em apagar qualquer traço da sua existência, convivendo apenas com seu filho, Rino, esporadicamente.

O romance encerra-se com uma cena emblemática: Lenu recebe um pacote que contém ambas as bonecas roubadas por Don Achille na infância, como gesto final de Lila em relação à amizade das duas. Lenu não sabe sobre o paradeiro da amiga e se ela ainda é viva, porém, o presente se consolida como a presença eterna de Lila na vida — e na escrita — de Lenu.

Para iniciar a análise desta obra, é necessário pontuar que, durante os quatro livros, Lila, além de personagem e amiga de Lenu, aparece na narrativa como força motriz para os avanços intelectuais da amiga. A descrição de Lenu sobre Lila parece nunca desvendá-la completamente, tornando-a um mistério. Afinal, quem é a amiga genial? Lenu, que pôde estudar e viajar pelo mundo, que adentrou a literatura e a academia, que gozou dos privilégios obtidos pela classe, que denunciou sua condição de mulher na sociedade italiana e envelheceu com plenitude? Ou Lila, que não teve acesso aos estudos formais, que se tornou autodidata na infância, que rejeitou os livros e a intelectualidade na adultez, que ascendeu na lógica de poder do bairro, mas nunca saiu da Itália? E mais importante: onde foi parar Lila ao final da *Tetralogia*? O que quer dizer essa relação simbiótica de Lenu sem Lila? O que tudo isso pode expor sobre as opressões e delimitações de gênero, raça, classe e idade?

As opressões de gênero se introduzem na *Tetralogia* a partir de diversas vertentes. Por se tratar de uma obra mais extensa do que os demais livros da autora, a maternidade, a violência de gênero, os aspectos teóricos e históricos do feminismo e a comparação entre mulheres como dispositivo de controle do patriarcado são temas abordados em profundidade. Estes dois últimos serão abordados nesta análise por serem temáticas pouco exploradas nas demais obras mencionadas nesta dissertação.

Em *A amiga genial* (2023), Lenu e Lila já são colocadas uma contra a outra durante a infância, apesar da forte amizade que as une. A escola as testa entre si e a professora Oliviero escolhe apenas Lenu para tentar uma vaga no liceu. A própria Lila denuncia, no quarto livro, a interiorização profunda dessa comparação e a inferiorização que sente quando comparada com Lenu:

A professora Oliviero sempre teve razão, eu não presto. Não sei manter viva nem sequer uma amizade. Você é gentil, Lenu, sempre teve muita paciência comigo. [...] Por isso, por favor, se lhe ofendo, se lhe digo coisas horríveis, você tape os ouvidos, não quero fazer isso, mas faço. Por favor, por favor, não me deixe agora, se não eu desmorono (Ferrante, 2023, p. 73).

No quarto livro da *Tetralogia*, é possível perceber que esse dispositivo de controle introjetado em Lenu e Lila durante a infância reverbera até a velhice das personagens, influenciando a sua autoestima. Ambas desenvolveram carreiras e estudaram durante suas vidas, mas a educação formal de Lenu hierarquiza a relação entre as duas. Quando Lenu cogita escrever sobre a amiga, ela mesma prevê a resposta de Lila: “eu sou um rascunho de um rascunho, totalmente inadequada para um de seus livros” (Ferrante, 2023, p. 15).

O mesmo ocorre com Lenu, ainda que a ela seja garantida uma posição inicialmente superior à da amiga. A narradora tende a atribuir, durante os três primeiros livros, todo o seu sucesso à Lila. O livro que escreveu, as notas no liceu, as conexões na academia: Lenu acredita que Lila poderia ter feito um melhor trabalho ou é a responsável pela conquista. Apenas no quarto livro Lenu consegue articular uma libertação de si própria das amarras simbióticas da comparação: “Finalmente estava claro que aquilo que eu era não era ela, e vice-versa” (Ferrante, 2023, p. 255).

Evidentemente, a comparação entre essas duas mulheres nunca se limitou à carreira. Lila, durante seu casamento com Stefano, adquiriu a condição social de “mulher-feita”, algo desejável de se obter em um bairro precarizado e extremamente regido por papéis de gênero. O seguinte excerto ilustra com clareza a superioridade garantida às mulheres que casam e têm filhos sob a perspectiva dos moradores do bairro:

Não se vanglorie comigo, você não é ninguém. Para pessoas normais, o que você se acha não significa nada. Eu aqui sou respeitada não porque pari você, mas por ser mãe de Elisa. Ela, que não estudou, que não tem nem o diploma ginásial, se tornou uma senhora. E você formada na faculdade, se transformou em quê? (Ferrante, 2023, p. 111)

Neste trecho, a mãe de Lenu compara hierarquicamente as duas filhas, ela e Elisa, concluindo que apenas uma é digna de respeito e detentora de um futuro adequado a uma mulher. Na lógica da matriarca, o casamento e a formação de uma família são prioridades da vida feminina, garantindo mais segurança e respeito do que qualquer diploma – pensamento historicamente disseminado pelo patriarcado, como foi argumentado nas primeiras seções desta dissertação. Gonçalves (2007) relembra que as mulheres solteiras eram mais autônomas no passado, pois não necessitavam de autorização dos maridos para exercer ofícios fora do âmbito familiar. O diálogo segue com uma crítica à Lenu por também ter se divorciado de Pietro, algo inconcebível para a mãe que, assim como todo o bairro, professava a religião e seus dogmas com fervor.

Lenu decide casar e ser mãe muitos anos depois da irmã e de Lila. Entretanto, em relação ao campo amoroso, Nino Sarratore seguiu atuando como um objeto dessas comparações infundáveis de feminilidade e sensualidade entre as duas protagonistas, mesmo após casadas. Por ele já ter tido relações sexuais com Lila, Lenu inicialmente hesita em assumir um relacionamento extraconjugal com Nino, percebendo depois que ter ciúmes era descabido (Ferrante, 2023, p. 31). Nino, após muitas brigas com a narradora, percebe seu papel nesta triangulação e passa de objeto a sujeito ativo nesta dinâmica; ele propõe retomar o romance com Lila, mesmo após o nascimento de sua filha com Lenu, pivotando o término desse relacionamento após a descoberta de outras traições conjugais.

Outro aspecto latente de gênero é a crescente tomada de consciência de Lenu acerca de sua posição como mulher, percebendo que, nas palavras de Elizabeth Spelman (apud. Biroli, 2018, p. 42): “o problema da diferença é na realidade o problema do privilégio”. Tendo inicialmente se debruçado em escritas ficcionais — ou autoficcionais, é possível argumentar — na construção de sua carreira, a escrita e a leitura feminista ocorrem na maturidade e na velhice, períodos em que a personagem percebe as opressões historicamente construídas pelo patriarcado. Lenu torna-se um sucesso com um pequeno ensaio traduzido para o francês em que dissertou sobre a ideia de ter se percebido “inventada pelos homens, colonizada por sua imaginação” (Ferrante, 2023, p. 47).

Esse texto lhe rendeu viagens internacionais e a possibilidade financeira de se sustentar em Nápoles com suas três filhas, mesmo após o término traumático de seu relacionamento com

Nino. A decisão pelo rompimento desse relacionamento é obtida a partir do raciocínio de que Nino estava “inventando-a”, fazendo com que suas prioridades fossem sempre em razão dele. Além de uma opressão de gênero, o relacionamento com ele também evidenciava a disparidade em relação à mulher no sistema de classes. Quando a personagem reflete que “desperdiçava meu [Lenu] tempo cozinhando para ele [Nino], lavando roupa suja que ele deixava pela casa [...]” (Ferrante, 2023, p. 137), constata que exercia trabalho de cuidado, explorado anteriormente a partir de Federeci (2021), para além de sua profissão na literatura, sem qualquer divisão de tarefas, em uma lógica descrita por Michèle Barrett (apud. Biroli, 2018) como hierarquia doméstica. Nino inventava Lenu como uma escrava para a reprodução e o cuidado.

Apesar de muito elogiado na narrativa pela originalidade do pensamento, o argumento de “invenção” da mulher pelo homem ou da “colonização” de um gênero pelo outro é parte de uma longa linhagem de estudos de gênero. Este pensamento lembra o de Beauvoir (2019b) ao afirmar que as determinações e distinções entre homens e mulheres têm o masculino como padrão e a mulher como o Outro a se relacionar a ele, o sujeito absoluto. A escrita de autoras como Simone de Beauvoir, Mary Wollstonecraft, Joan Scott e tantas outras, citadas nesta dissertação, denuncia a opressão de gênero como um problema histórico e interligado às demais opressões, como as de classe e de raça, mas também diversas outras. Lenu, ficcionalmente, atua como agente na disseminação deste discurso enquanto o experencia em sua vida privada.

A amizade entre Lenu e Lila surge em pequenos trechos, afastando a dinâmica comparativa que as prejudica. As gravidezes das protagonistas também atenuaram o fervor comparativo. Lenu reflete, em certo momento:

Recordei as mil coisas odiosas pelas quais tínhamos passado e deixei que a solidariedade reconquistasse força. Que desperdício seria, pensei, estragar nossa história dando espaço excessivo aos maus sentimentos: os maus sentimentos são inevitáveis, mas o essencial é represá-los. Me reaproximei de Lila com a desculpa de que as meninas queriam encontrá-la. Nossa gravidez fez o resto (Ferrante, 2023, p. 131).

Isso se repete algumas vezes durante o livro como brechas no dispositivo comparativo entre as duas. Enquanto Lenu está fazendo suas primeiras consultas no obstetra, ela relembra que Lila a acompanha e, distraíndo-a da piora no estado de saúde de sua mãe, voltam a se comportar como meninas (Ferrante, 2023, p. 149). Por isso, é possível argumentar que a história da amizade entre Lenu e Lila é severamente impactada por um dispositivo externo, não natural, feito para controle simbólico das mulheres. Quando bell hooks (2015) define opressão como a falta de escolhas, percebe-se que situações como a de Lenu e Lila, em que a amizade é severamente afetada pelo exterior, são oriundas dessa proibição sistemática.

A comparação age — tanto na história quanto na realidade — como um limitador das potencialidades das mulheres enquanto grupo, dupla ou comunidade. Nascidas no bairro precarizado, ambas introjetam essa rápida classificação das mulheres ao seu redor: há esposas legítimas e amantes; mães boas e falhas; mulheres cultas, como Lenu, e mulheres do bairro, como Lila. Isso as impede de olhar para si próprias e para outras ao seu redor como mulheres e, em contrapartida, perpetua a “invenção” ou “colonização” feita pelos homens, tão bem argumentada pela própria Lenu e por hooks (2015).

O último capítulo interrompe a execução desse dispositivo comparativo que as controla. Lenu narra o momento em que recebe em sua casa, em Turim, uma embalagem contendo ambas as bonecas roubadas por Don Achille ainda na sua infância. Inicialmente, o mafioso dá dinheiro às meninas, que decidem usá-lo para adquirir uma cópia de *As Mulherzinhas*, por sonharem em escrever como Louisa May Alcott quando crescerem. Ao olhar para o presente, Lenu reflete que:

Durante toda a vida tinha contado uma história *sua* [de Lila], de redenção, usando o *meu* corpo vivo [de Lenu] e *minha* existência. Ou talvez não. Talvez aquelas duas bonecas [...] significavam apenas que ela estava bem e que gostava de mim, que tinha rompido as barreiras e finalmente pretendia girar o mundo [...] vivendo na velhice, segundo uma nova verdade, aquilo que na juventude lhe proibiram e que se proibira (Ferrante, 2023, p. 475).

De certa forma, o presente simboliza o fim da amizade de Lenu e Lila. Ela diz: “agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais” (Ferrante, 2023, p. 476). Simboliza, também, o fim das comparações que fragilizam essa amizade e a própria solidariedade entre mulheres. Embora o título do primeiro volume da tetralogia — *A amiga genial* — carregue ambiguidade, a ideia de “amiga genial”, para esta pesquisa, revela-se atravessada por dispositivos de comparação e um viés opressor. Ao longo da narrativa, Lenu e Lila passam grande parte da vida justificando suas inseguranças, rivalidades e ressentimentos pela crença de que uma seria a amiga genial da outra. Nesse sentido, a genialidade da amizade torna-se um mecanismo de opressão recíproca, pois impede que ambas se reconheçam fora da lógica da comparação e da insuficiência. Assim, nenhuma mulher deveria sentir-se diminuída, ameaçada ou inferiorizada em seu círculo mais íntimo de amizades; ao contrário, a amizade entre mulheres poderia constituir um espaço de reconhecimento mútuo, no qual todas possam ser, simultaneamente, amigas geniais umas das outras.

Assim como nas demais obras analisadas nesta dissertação, a opressão racial não é explicitada na narrativa. Porém, assim como temos alguns personagens dissidentes, como Alfonso em sua descoberta como parte da comunidade LGBTQIAP+, a contextualização de

Antonio Cappuccio como um homem negro é sutil. Mesmo sendo um personagem ativo na história desde o primeiro livro, como namorado de Lenu, sua descrição física ocorre no quarto livro:

Disse que, na primeira oportunidade, eu deveria conhecer a família de Antonio. Me descreveu a mulher e os filhos com grande vivacidade. Ela era linda, mais loura que eu, e os três meninos também eram louros, nenhum deles puxara ao pai, que era escuro feito um mouro [...] (Ferrante, 2023, p. 39).

Nota-se que os termos usados — principalmente “escuro” — são descrições padrão para pessoas racializadas nos romances de Elena Ferrante. Antonio passou muitos anos na Alemanha devido às investigações na Itália sobre sua filiação aos movimentos de esquerda da época, formando uma família no país. A descrição feita por Lila continua; ela está contando a Lenu sobre o encontro com a família de Antonio em um funeral, descrevendo a relação inter-racial do personagem da seguinte forma:

[...] quando os cinco andavam pelo estradão, a esposa e os meninos, branquíssimos, com as cabeças reluzentes, pareciam seus [de Antonio] prisioneiros de guerra levados a passeio pelo bairro (Ferrante, 2023, p. 39).

A comparação é chocante. Antonio é narrativamente marcado como um corpo “outro”, associado à força física, à virilidade, à violência e à marginalidade — atributos historicamente vinculados à representação da negritude no imaginário ocidental. Por conta de seu histórico na militância, ocupa uma posição subalterna tanto racialmente — como fica explícito pelo comentário racista de Lila — quanto socialmente.

Antonio reaparece no quarto livro, representando o apagamento político do movimento de esquerda e a sexualização do homem negro. Em relação ao envolvimento político, Antonio não tem uma trajetória romantizada, mas ambígua e subversiva; sua identidade é entendida como impossível de ser reintegrada mediante a democracia italiana vigente. Quanto à sexualidade, mesmo que nunca tenham consumado o relacionamento sexualmente enquanto jovens, Antonio e Lenu apresentam contato íntimo frequente, descrito em *A amiga genial* (Ferrante, 2023), e consumam essa relação ao longo das obras apenas uma vez. Lenu mantém em seu discurso uma forte comparação entre Antonio e os demais homens com os quais se relacionou durante a vida: enquanto o primeiro era carnal e descontrolado, os outros mostravam-se todos garantidamente ligados à elite italiana, sendo sexualmente civilizados. Antonio, portanto, era visto como transgressor neste âmbito também, reforçando estereótipos e preconceitos associados à racialidade.

Antonio, portanto, funciona como um delimitador na obra: seu corpo evidencia que as narrativas — tanto a de Lenu, quanto a da própria literatura de Ferrante — falham em incorporar

a política e a sexualidade plenamente, apelando para comentários cruéis e carregados de superioridade branca e europeia.

As questões advindas da opressão de classe, que são universais perante todas as obras de Ferrante, estão intimamente ligadas ao papel da educação formal na ascensão social dos indivíduos. O enredo da *Tetralogia*, desde sua primeira obra, ancora-se justamente nas opressões de classe como fio condutor da amizade de Lila e Lenu: tendo ambas vivido na precariedade do bairro napolitano, uma consegue estudar e a outra não, o que acaba por transformar as suas trajetórias por toda a vida. A comparação entre as duas, assim como serve de dispositivo do patriarcado, serve também como indicativo da opressão de classe.

Lenu, já formada e autora de livros de sucesso, narra a sua trajetória de ascensão citando refeições em que “nos misturávamos aos acadêmicos de meio mundo, nomes estrangeiros, línguas estrangeiras” (Ferrante, 2023, p. 17); ou mencionando seu sucesso em: “Meu nome [Lenu] e até minha figura física reconquistaram pouco a pouco uma pequena notoriedade” (Ferrante, 2023, p. 71). Sua trajetória ligada à elite intelectual e financeira da Itália começa ainda no liceu, a partir de suas conexões com professores e alunos, e culmina nos relacionamentos com Franco Mari e Pietro Airola, que apresentam à Lenu oportunidades nesse âmbito, pois eles mesmos são integrantes dessas elites.

O direcionamento das leituras e da escrita da narradora para o campo dos estudos de gênero intensificou o já estabelecido vínculo de Lenu às intelectuais privilegiadas da época, como a irmã de Pietro, Mariarosa, resultando na publicação de diversos artigos e um ensaio de sucesso, traduzido para várias línguas (Ferrante, 2023). Mesmo assim, esse vínculo parece frágil: Lenu considera que seu intelecto nunca se equipara ao dos seus pares e se limita ao expor suas opiniões, mesmo quando estas são solicitadas.

Nas noites em que eu falava do meu livro [...] ao final choviam perguntas sobre a dureza do clima político, e eu me safava com frases genéricas [...] Nenhum espaço é poupado, dizia. Um rolo compressor está passando de um território a outro, do Ocidente ao Oriente, para repor todo o planeta em ordem: os trabalhadores trabalhando, os desempregados definhando, os famintos apodrecendo, os intelectuais falando a esmo, os negros servindo de negros, as mulheres servindo de mulheres. Mas às vezes sentia a necessidade de dizer algo mais verdadeiro [...] (Ferrante, 2023, p. 75).

A baixa autoestima intelectual de Lenu advém do seu convívio. Apesar de frequentar, conhecer e dialogar com a elite italiana, ela percebe que não pertence a esse grupo, mesmo tendo se casado com o herdeiro de uma das famílias mais influentes do país. Tal percepção não acomete Lenu de imediato: por um tempo, ela acredita que precisa ler jornais e se esforçar para

manter conversas sobre os mais diversos assuntos — ou seja, adquirir o “capital cultural” (Bourdieu, 2013) daquele grupo — e, então, aceitarão sua legitimidade em pertencer à elite. Porém, sua sogra, Adele, esclarece a dinâmica que envolve esse seletivo círculo social:

“O que significa que Nino é uma inteligência sem tradições?”

Ela me olhou com ironia.

“Que não é ninguém. E, para quem não é ninguém, tornar-se alguém é mais importante que qualquer outra coisa. A consequência é que esse senhor Sarratore é uma pessoa inconfiável.”

“Eu também sou uma inteligência sem tradições.”

Sorriu.

“Você também, sim, e de fato é inconfiável” (Ferrante, 2023, p. 65).

Esse trecho, portanto, é essencial para expor a meticulosidade na qual a opressão de classe se sustenta: não basta que a ascensão ocorra por meio de significativo desenvolvimento financeiro, elevada educação ou inserção nos círculos de poder cultural e financeiro por meio do matrimônio. Como articula Audre Lorde (2019), uma das formas de pertencer à economia do lucro é copiar o dominante, mesmo que esses esforços, como para Lenu, sejam parcialmente infrutíferos. Pertencer significa nascer com todas essas condições herdadas, não tentar copiá-las em busca de aceitação.

Já na situação de Lila, a ascensão social foi conquistada por meios menos formais e, portanto, reconhecida apenas na informalidade do bairro em que ambas cresceram. Ela e Enzo estudaram os fundamentos da tecnologia computacional da época por meio de cursos por correspondência e montaram a empresa de tecnologia baseada nesses conhecimentos. Ainda na visão da mãe de Lenu — que proporciona as percepções de todo o bairro —, os feitos de Lila a partir do seu empreendedorismo também são mais significativos do que o sucesso da filha:

Se tinha chegado a afirmar que eu era a alma negra de Lila, e não Lila a minha, é porque eu devo ter lhe dado uma decepção realmente insuportável. Para justificá-la, disse a mim mesma: sua unidade de medida é o bairro; a seus olhos, tudo ali se arranhou da melhor forma: [...] portanto é natural que Lila, a serviço de Michele Solara, unida estavelmente a Enzo, rica a ponto de querer resgatar para seus pais o pequeno apartamento onde moram, lhe pareça mais bem-sucedida que eu. Mas raciocínios como desse tipo só serviram para acentuar ainda mais a distância entre mim e ela [Lila], já não tínhamos pontos de contato (Ferrante, 2023, p. 56–57).

Novamente, a comparação entre as amigas se forma a partir das opressões que rodeiam seu passado e seu presente. Lenu desenvolveu mais consciência não só dessa comparação, mas de seus privilégios. Por ter ascendido financeira e intelectualmente — ainda que não respeitada pela elite —, ela reconhece que as oportunidades foram desiguais para Lila, e que sua falta de

tato, grosseria e vontade de retornar aos estudos advêm dessa disparidade. Nas últimas páginas da narrativa, Lenu, refletindo sobre sua trajetória, conclui que toda “minha vida [de Lenu] se reduziria apenas a uma batalha mesquinha para mudar de classe social” (Ferrante, 2023, p. 460). Na seção sobre classe desta dissertação, foi apontado que, por mais que o dinamismo da estrutura de classe exista, a capacidade de modificar o lugar na hierarquia é mais uma exceção do que uma regra.

Considerando esta afirmação, Lenu enfim percebe que, apesar de não estar mais no mesmo patamar de Lila, esforçou-se a vida inteira por uma pseudo-ascensão de classe: distinguiu-se do bairro em que nasceu — tanto que a própria mãe a separa dos demais —, mas seu prestígio e suas conexões não foram suficientes para que sua origem não a definisse. O bairro, portanto, vive dentro dela, por mais que seja Lila a que nunca tenha se mudado de lá.

A transição das personagens para a velhice não vem sem adicionar à questão etária as demais opressões anteriormente trabalhadas, a partir do conjunto de fatores nomeados de “feminização do envelhecimento” (OMS, 2002, p. 39). Ainda no terceiro livro, os traços mais comuns da passagem do tempo começam a ser mencionados por Lenu, como quando ela repara que Lila está com os cabelos brancos “por desleixo”, enquanto ela própria lutava contra o ganho de peso, concluindo que a velhice havia levado o melhor das duas (Ferrante, 2023, p. 13). É possível concluir que a valorização da juventude (Debert, 2010) é introjetada em Lenu, que analisa o próprio processo de envelhecimento e o de Lila como uma deterioração do que, um dia, as tornava valiosas para a sociedade: a jovialidade.

Novamente as vidas de Lenu e Lila são comparadas pela própria narrativa. É nítido o peso do gênero e da classe nos destinos das duas amigas e na incapacidade de fazer escolhas para além das opressões que lhes atingem. Como a *Tetralogia* foi escrita por Lenu na velhice, é possível encontrar pequenas inserções da narradora enquanto mulher velha pela história, como quando diz que tem uma vida toda atrás dela, ponderando se as suas ações na juventude foram acertadas ou se a narração foi precisa (Ferrante, 2023).

O envelhecimento da própria mãe é um indicador sutil da passagem da maturidade para a velhice da narradora no último livro. Lenu encara os cuidados com a mãe de forma turbulenta, pois a relação entre as duas foi combativa durante a infância até a sua mudança para Florença. Em certa passagem, ela reflete sobre o que a velhice da mãe representa para ela:

Olhei para ela [mãe de Lenu], era uma velhinha grisalha e enrugada apesar de não ter cem anos, mas sessenta. Senti pela primeira vez o chique do tempo, a força que estava me impelindo para os quarenta, a velocidade com que a vida se consumava, a concretude da exposição à morte: *se está acontecendo com ela, pensei, não há saída, vai acontecer comigo também* (Ferrante, 2023, p. 214).

A partir da conceituação de ideologia etária proposta por Pickard (2016), entende-se ser nesse momento que Lenu organiza hierarquicamente a sua relação com a própria mãe: antes detentora de poder e autoridade sobre a filha, ela agora necessita de cuidados, estando na posição de vulnerabilidade anteriormente ocupada por Lenu. A relação das duas foi resumida poucos momentos antes do falecimento da mãe:

Minha mãe se reduzira a quase nada, no entanto tinha sido realmente um estorvo, pesara sobre mim fazendo com que eu me sentisse como um verme debaixo da pedra, protegida e esmagada. Desejei que sua agonia terminasse imediatamente, agora, e para meu espanto foi o que aconteceu (Ferrante, 2023, p. 215).

Ferrante, ao construir a velhice de Lenu, fez com que uma característica da mãe permanecesse viva na filha: o hábito de mancar. Antes da morte, as duas tiveram uma breve reconciliação, que culminou na “transmissão” da dor no quadril de mãe para filha. Anos depois, Lila argumenta com Lenu que esta foi a forma que ela encontrou para lidar com o luto.

Lenu, em contrapartida, pôde experienciar uma velhice mais plena a partir da relação com suas filhas: as três a visitam no Natal, trazem os netos e até oferecem que a mãe passe a viver com elas. Diferentemente da mãe de Lenu, a sua saúde permite que ela viva sozinha, como de fato acontece até o final da história, podendo-se inferir uma melhoria em condições de classe, principalmente entre o que a mãe podia adquirir para melhorar sua qualidade de vida e o que Lenu pode manter.

A obra não se debruça sobre a morte de Lila — um mistério — nem sobre a de Lenu. A partir desse ponto da narrativa, apenas há comentários sobre como a velhice potencializou as opressões já vivenciadas por elas e os privilégios que Lenu possui em sua pseudoascensão social.

Os primeiros sinais são físicos. Lila, desde o terceiro livro, é narrada como tendo ficado desleixada, salientando que havia deixado os cabelos embranquecerem, enquanto ela lutava para manter a cor dos seus e o peso que tinha enquanto jovem. Lenu narra que a amiga tinha “rugas desordenadas na testa, no canto dos olhos e até nas faces, onde pareciam falsas dobras. E o corpo todo começou a envelhecer [...]” (Ferrante, 2023, p. 359).

Quando falece Gigliola, a esposa de Michele Solara, Lenu percebe que não voltaria a ser a mesma de sua juventude — nem a amiga:

Como deve ter sofrido com aquela sua transformação, ela [Gigliola], que tinha sido bonita e se casara com o lindo Michele Solara. Eu ainda estou viva — pensei — e no entanto já não consigo me sentir diferente daquele corpo grande e estirado sem vida neste local deplorável, desse modo deplorável. [...] Na juventude me sentira tão diferente de Gigliola, e agora me dava conta de que era como ela. Já Lila não parecia se importar com a velhice (Ferrante, 2023, p. 461).

Mesmo assim, Lenu ainda admite sentir ciúmes da aparência da amiga. Em uma breve visita de Nino à filha Imma, ela comenta ser prudente estar arrumada, pois achava que Lila, se quisesse, iria concentrar o olhar de Nino sobre ela.

Além da beleza, Lenu sofreu com a decadência de sua carreira como autora e diretora de uma editora em Turim, cargo que recebeu após romper a amizade com Lila. Ela comenta que se sentiu “no final do percurso” (Ferrante, 2023, p. 336) quando foi substituída por um jovem de trinta anos. Lenu ainda narra que o tempo voou depois dos quarenta (Ferrante, 2023, p. 333) e que, mesmo com aparições em programas de televisão, prêmios e entrevistas, sentia que algo tinha mudado: “andava nervosa, dormia pouquíssimo. os homens agora nem me notavam” (Ferrante, 2023, p. 336).

Percebe-se nesses trechos a manutenção das opressões de gênero na consciência de Lenu. Mesmo após sua intensa inserção nos estudos feministas e após seu ensaio sobre ser inventada pelos homens, ainda há algum resquício da lógica do patriarcado na preocupação da narradora em que os homens ainda a achem atraente na velhice. Em certa medida, ainda há opressão de gênero enquanto há opressão etária.

Lila sofre mais com as opressões de classe implicadas no envelhecimento. Como anteriormente mencionado, o fio condutor da velhice da personagem é o trauma resultante da morte/desaparecimento da segunda filha, Tina. Antes disso, ela vivia uma vida confortável, tinha um relacionamento estável com Enzo e uma ocupação profissional sólida. O mistério do paradeiro de Tina bagunça essa ordem, fazendo-a afundar na velhice. O luto foi narrado por Lila até o rompimento da amizade. Ela descreve que Lila piorou de caráter, semeando em torno de si mal-estar e medo; brigava constantemente, principalmente quando alguém insinuava que a filha estava morta e não desaparecida. A imposição do luto não elaborado da perda filha também se transpõe para o processo de envelhecimento. Pickard (2016) compara a vulnerabilidade da infância com a da velhice, essa que, quando associada a um trauma como o de Lila, a coloca como uma pessoa extremamente oprimida, a partir da interioridade do luto e da exterioridade da hierarquia etária.

Enzo, seu companheiro, constantemente menciona como a forma de lidar com o luto de Tina impactou a vida de Lila, principalmente financeiramente. Lila escolheu não trabalhar mais, deixando a empresa aos cuidados de Enzo, que a vendeu eventualmente. Mesmo que isso não significasse ruína financeira para Lila, a saída do comando da empresa marcou também a renúncia à posição social que tinha no bairro, decorrente do poder financeiro que possuía sob todos que ali moravam.

Ela também se fechou romanticamente para seu companheiro. Afirmando não ter mais desejo por ele nem por ninguém, afastou-o, rompendo o relacionamento de décadas e a parceria romântico-financeira que construíram ainda no segundo livro da *Tetralogia*. A “aposentadoria sexual”, termo usado por Goldenberg (2013), explica esse fenômeno atrelado à perda do capital sexual que atinge as mulheres velhas, como é o caso de Lila. Enzo, preocupado com a ex-companheira, deixou boa parte do dinheiro da venda da empresa para ela, mudando-se para Milão. Em uma conversa com Lenu, ele prevê o que as opressões de gênero, classe e idade farão com Lila: “é uma mulher que não está bem consigo, vai ter uma velhice triste” (Ferrante, 2023, p. 427).

As previsões de Enzo se confirmam. Em outro trecho, Lila é descrita a partir dos sintomas da menopausa, e tem-se uma última visão sua antes de Lenu mudar-se para Turim:

Enzo tinha razão: Lila estava bem longe de uma velhice tranquila dentro dos limites que se impusera. A última imagem que me ofereceu de si foi a de uma mulher de cinquenta e um anos que parecia ter dez a mais e que de tanto em tanto, enquanto falava, era tomada por incômodas ondas de calor e ficava vermelho fogo. As manchas lhe subiam até o pescoço, o olhar se perdia, agarrava a barra da saia com as mãos e se abanava, mostrando a mim e a Imma a calcinha (Ferrante, 2023, p. 451).

O destino de Lila, como mencionado anteriormente, é um mistério. Após o episódio do envio das bonecas de sua infância para Lenu, Lila pode ter morrido ou se libertado dos traumas que carregava em sua velhice. Tanto Goldenberg (2013) quanto Pickard (2019) pontuam a libertação da mulher velha como antídoto para situações de vida como a de Lila, algo que Lenu descobre por si própria, não apenas pelo privilégio de uma velhice confortável, mas pelo desejo de retomar a amizade com Lila: “Às vezes a detesto por ter escolhido me excluir de sua vida tão nitidamente e justo agora, na velhice, quando precisaríamos de proximidade e solidariedade” (Ferrante, 2023, p. 466).

Mesmo ressentida, Lenu reconhece a necessidade da amizade para a manutenção de uma vida saudável nesta etapa da vida — em todas as etapas da vida, na verdade. Quando Pickard (2019) argumenta que as personagens de Ferrante passam por diversas opressões para se libertarem, isso se mostra extremamente verdadeiro para a jornada de Lenu e Lila. Quem é a “amiga genial” senão a amizade das duas? Lila impulsiona Lenu da infância à velhice a ser melhor: estudar, ascender, ser feliz. Lenu transforma Lila em musa: dedica-a livros, intermináveis questionamentos, concede um registro de vida para alguém que, um dia, sonhou em ser escritora e não pôde ser. Essa amizade que sobreviveu a todas as fases da vida, às opressões impostas a uma ou a outra, ao sistema que as compara a todo momento, querendo

que uma seja “mais mulher”, “mais inteligente”, “mais rica e bem-sucedida”, “mais plena em seu corpo”, melhor em tudo.

Lila e Lenu libertam-se uma à outra e são geniais por meio da simbiose que chamam de amizade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De qualquer maneira, foi um prazer me debruçar sobre o seu texto e imaginar o que poderia ser oportuno: em certos momentos, foi como pôr de novo as mãos no meu texto.

Elena Ferrante

Uma das analogias usadas neste trabalho é a do cruzamento de ruas. Nela, propõe-se que cada indivíduo vai estar em uma rua, seja Rua do Gênero, Rua da Raça, Rua da Classe e tantas outras. Alguns estarão no meio de um cruzamento de dois ou mais desses caminhos, representando as opressões às quais esse indivíduo sofre durante sua vida. Com o crescente envelhecimento populacional — principalmente de quem esteve a vida toda postado na Rua do Gênero —, uma nova rua começa a ser mais utilizada: a Rua da Idade. Este trabalho deseja, sobretudo, trazer mais visibilidade às opressões que permeiam a vida de quem está postada nesta última rua.

Partindo da constatação de que o envelhecimento permanece à margem — no meio-fio — das narrativas literárias e dos debates feministas hegemônicos, a presente pesquisa se propôs a realizar uma análise interseccional das obras de Elena Ferrante — *Um Amor Incômodo* (2017), *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), *A Filha Perdida* (2016) e o último volume da *Tetralogia Napolitana*, *História da Menina Perdida* (2023) — para entender como o envelhecimento feminino é discutido e representado. Para isso, foi considerada a análise interseccional de gênero, raça, classe e idade, a fim de observar como o envelhecimento atravessa a experiência das protagonistas, moldando ou inviabilizando escolhas, ou seja, oprimindo-as.

Considerando estas discussões, a dissertação foi estruturada a partir de seus objetivos específicos, os quais foram incorporados individualmente à construção de cada capítulo. O primeiro capítulo buscou demonstrar a crescente necessidade de discussão acadêmica sobre a temática do envelhecimento feminino como um aspecto opressivo, tendo algumas representações de destaque na literatura contemporânea, incluindo as obras de Ferrante, objeto deste trabalho. Como capítulo introdutório, ofereceu-se um panorama inicial dessa lacuna, explorado nos capítulos seguintes.

Dessa forma, o segundo capítulo discutiu o papel da literatura como potencializadora de novas discussões feministas, identificando na obra de Elena Ferrante aspectos relacionados a gênero, classe, raça e idade que contribuem para essas perspectivas contemporâneas. Inicialmente, abordou-se a literatura escrita por mulheres como espaço de afirmação, resistência e reflexão crítica sobre gênero, a partir das concepções de Showalter (1994), Woolf (2019) e Cixous (1975). Investigou-se, então, o mistério em torno de Elena Ferrante como estratégia

estética e política, a partir das obras de não-ficção publicadas por seu pseudônimo. Suas correspondências e entrevistas englobadas nas obras de não-ficção demonstram despreocupação com rótulos — como o de feminista —, mas um profundo repertório acerca da sistematização das violências e opressões trazidas em sua ficção, principalmente quando atreladas às complexidades do fascismo e do pós-guerra italianos, parte essencial de suas obras. Neste capítulo, também realizou-se uma breve contextualização da Itália como personagem de Ferrante, que apresenta um retrato cru da violência, da barbárie, da civilidade e do caos que permitem que as protagonistas vivam suas complexidades e respondam às opressões que lhes atingem.

O terceiro capítulo teve caráter teórico, trabalhado a partir da definição de bell hooks (2015) acerca de opressão. Demonstrou-se que a opressão de gênero tem caráter estrutural e histórico e está intimamente relacionada a outras formas de opressão, como a de raça. Além disso, a partir dos estudos de classe, dissertou-se sobre o papel da mulher no trabalho e na maternidade, as críticas ao marxismo e as intersecções entre gênero, classe e idade. A fim de destacar a idade como uma categoria de opressão, o envelhecimento feminino é discutido interligado às demais categorias de opressão discutidas. A falta de debate sobre o envelhecimento no feminismo também é abordada, principalmente a partir da definição de ideologia etária de Susan Pickard (2016).

Outro ponto importante do terceiro capítulo é a fundamentação da interseccionalidade enquanto teoria crítica. Partindo da origem do termo, este trabalho se dedicou a destacar a origem dessa ferramenta teórica e política no âmbito do feminismo negro, em que, por óbvio, a categoria de raça é de extrema relevância para a base da interseccionalidade. A escolha por esse caminho analítico deve-se primordialmente à capacidade de englobar diversas categorias de opressão em um mesmo raciocínio — ou seja, a interseccionalidade possibilita ver todos os cruzamentos de ruas de uma vez.

É preciso destacar o cuidado com o uso desse aporte teórico no objeto desta pesquisa: Elena Ferrante é europeia e branca e escreve protagonistas majoritariamente privilegiadas, assim como ela. No entorno de suas histórias, há personagens racializados, que ocupam lugares narrativos subversivos, subalternos ou clandestinos. A raça, nas obras de Ferrante — e nesta análise —, é uma categoria analisada a partir de sua ausência significativa de protagonismo e da noção de falta. Considerando tal perspectiva, é possível concluir que, se as opressões de gênero, classe e idade fossem racializadas nas obras, as experiências de maternidade, cuidado, amizade, pobreza, riqueza, violência, sexo e tantas outras temáticas seriam distintas das narrativas aqui analisadas — mais complexas, com mais cruzamentos.

A partir do que foi construído nos capítulos anteriores, o quarto capítulo se propôs à análise interseccional das obras de Elena Ferrante selecionadas para esta pesquisa. Para cada obra, uma perspectiva diferente foi empregada em cada categoria de opressão. Apesar de o conjunto de obras da autora ter temáticas em comum, como a maternidade, que está presente em todas as obras, a análise dos quatro livros permitiu o aprofundamento em diversas temáticas diferentes que se embrenham em cada forma de opressão. Também foi escolhido centrar a análise de cada obra no seu par de protagonistas que, em cada história, possuem relacionamentos distintos entre si: parentesco, amizade ou mesmo desconhecimento. Essa diversidade de relações entre mulheres permite conhecer opressões a partir das mais variadas experiências humanas. Mães e filhas, por exemplo, terão suas vidas e sua relação impactadas distintamente quando em comparação à relação entre duas amigas. Essas diferentes perspectivas acerca do funcionamento sistemático das opressões interessaram e complexificaram a análise deste trabalho.

Em *Um Amor Incômodo* (2017), constatou-se que a violência domina a narrativa por completo. Centrada na comparação sutil entre mãe e filha, Amalia e Delia, o romance mostra a violência de gênero, as diferenças sociais e econômicas do centro e da periferia, a vergonha e fascínio do corpo envelhecido e da branquitude naturalizada. O interessante na obra é que Amalia, a mãe, reage a estas violências libertando-se das amarras, não se adequando ao padrão que lhe impuseram, enquanto Delia, a filha, que pôde fugir dele, tenta aprisionar a mãe. Delia, em seus discursos opressivos, é conservadora e sobretudo etarista, tendo absorvido da cidade e dos seus próprios traumas de infância um discurso que desumaniza até mesmo a própria mãe. Por se tratar de um “acerto de contas” com Amalia, já falecida, o romance se foca em uma narração opressora, interessante a partir da perspectiva de que um opressor também pode ser oprimido pelo que acredita.

Para *A Filha Perdida* (2016), a relação entre duas estranhas propõe perspectivas sobre a maternidade. Leda narra neste romance o encontro com Nina e sua filha em uma praia e leva o leitor por meio das opressões da maternidade, da relação entre ascensão social e estudos, da exotização no contexto europeu e da busca pela juventude como valor. Nina é tudo aquilo que Leda gostaria de ter sido ou não é mais: jovem, bonita, desejável e uma boa mãe. Isto fica evidente durante toda a narração de Leda que, gradativamente, confessa o abandono das filhas, a dedicação prioritária à academia, às inseguranças trazidas pela idade e o fascínio por Nina. Leda é, assim como Amalia, uma personagem que se liberta: ao contar a própria história após um acidente de carro, faz as pazes consigo mesma. Enquanto Delia oprime, Leda se liberta do que a incapacita como indivíduo.

Já em *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), a relação de tia e sobrinha, Vittoria e Giovanna, é analisada sob as lentes primordialmente da classe: a beleza e a feiura são marcadores sociais distintivos entre mulheres, as diferenças entre o corpo envelhecido transgressor e o burguês se fazem presentes, o acesso à educação é um dispositivo de classe, bem como a negritude como não-dito na narrativa desta obra. Neste romance de formação, Giovanna é (des)formada — de uma personagem calcada em privilégios, transforma-se e se descobre a partir do contato com o Outro, o oprimido, a tia Vittoria. Seu processo repercute em resultados diretos nos adultos de sua vida: ela presencia a criação e a manutenção de códigos opressores de uma sociedade e os artifícios utilizados pelos adultos de sua convivência — como a mentira, a manipulação e o fingimento — para reforçar suas posições de gênero, raça, idade e classe. Descobrir-se uma pessoa normal é catártico na história de Giovanna, que, ao se distanciar dos adultos em sua vida, escolhe não negar a existência do que os oprime, mas viver apesar disso, em um ato de liberdade semelhante ao de Amalia e Nina.

Finalmente, n' *A História da Menina Perdida* (2023), a narrativa impõe a comparação entre as amigas Lenu e Lila como dispositivo de opressão. A história de Lenu e Lila pode ser vista a partir da comparação entre mulheres, da relação entre ascensão social e estudos, da presença de personagens racializados apenas em caráter secundário e subversivo e das diferentes vivências de envelhecimento resultantes das opressões de gênero e classe. A todo instante, a narrativa questiona: *quem é a amiga genial?*, em referência ao título do primeiro livro dessa *Tetralogia*. A partir desse questionamento, Lila impulsiona Lenu, da infância à velhice, a ser melhor: estudar, ascender, ser feliz. Lenu transforma Lila em musa: dedica-lhe livros, intermináveis questionamentos, concede um registro de vida para alguém que, um dia, sonhou em ser escritora e não pôde ser. A opressão inicial, de que apenas uma das amigas teria acesso à educação formal, transformou-se na competição de uma vida por amores, vaidade, maternidade, conexões e dinheiro. Lila e Lenu, vistas sob a narração da segunda, apenas libertam uma à outra por meio da simbiose que chamam de amizade. Separadas, vivem cada opressão que a vida impõe no caminho como uma forma de competirem entre si.

A vontade da libertação aparece em todas as obras analisadas, em sinal claro da percepção da opressão e da tentativa de transpô-la, mesmo que nem sempre com sucesso. Amalia, Leda, Vittoria e Lenu, cada uma à sua forma, percebem as opressões que as atingem e, personagens destemidas que são, não se acanham, mas sim buscam liberdade por todas as vias — ruas, calçadas, travessas — que conhecem. O sucesso ou o fracasso das personagens depende, invariavelmente, dos cruzamentos entre as opressões que as atingem — umas mais, outras menos. A luta delas por melhores condições de gênero, classe e idade é, em si, denúncia

de que essas opressões inferiorizam e incapacitam que essas personagens tenham escolhas genuínas sobre a própria existência.

Além disso, percebe-se que, a partir das suas relações com outras mulheres — Delia, Nina, Giovanna e Lila —, suas convicções acerca das opressões que sofrem ficam mais fortes. A aproximação e o vínculo entre mulheres — um dos principais trunfos narrativos de Ferrante — é também o que permite que este trabalho discorra a partir de tantas perspectivas sobre as vivências femininas, pois as obras apresentam um repertório ímpar da vivência entre mulheres da infância à velhice. A complexidade de Ferrante está justamente na construção representativa desses vínculos femininos que servem como espelhos: a partir da incapacidade de uma em escolher, portanto, a partir da sua opressão, é possível enxergar o mesmo na vivência da outra. A coletividade dessas mulheres aponta para a necessidade da centralidade das relações femininas nas artes e na sociedade, advindas de interesse e cuidado mútuo, destituído das amarras do patriarcado.

Em relação às opressões de gênero, classe e idade, os objetivos propostos foram alcançados na medida em que foi possível analisar essas protagonistas femininas a partir dessas opressões. Porém, no que diz respeito ao apagamento racial nas obras, é importante reconhecer que esta pesquisa apresenta limitações — que não invalidam os resultados obtidos, mas que indicam a complexidade da temática e dos objetos investigados. Tratando-se de uma autoria branca e europeia, é percebido que os poucos personagens das obras analisadas que, descritos como “escuros” ou “mouros”, têm agência nas histórias, possuem um papel extremamente estereotipado — por meio de símbolos da subversão ou da submissão. Essas simplificações acerca da temática racial nas narrativas, por si só, comprometem as tramas de Ferrante ao invisibilizarem ou inferiorizarem personagens importantes, reduzindo-os em sua importância. Ao tratar da racialidade a partir da ideia de falta, destaca-se a potencialidade das narrativas desses personagens racializados, caso fossem escritos sem o viés europeu da autora.

Nesta análise, é fundamental destacar que as opressões observadas nas obras também evidenciam que envelhecer é uma experiência profundamente atravessada por privilégios de raça, gênero, classe e localização geográfica. Envelhecer na Europa, envelhecer sendo branco, rico e, sobretudo, envelhecer sendo homem constitui uma experiência historicamente mais protegida e legitimada socialmente do que aquela vivida por mulheres, sujeitos racializados e populações periféricas. Tal adendo torna-se indispensável porque, embora as personagens analisadas sofram violências e opressões relacionadas ao gênero e à classe, elas não se encontram, em muitos momentos, no cruzamento mais brutal entre raça, classe e gênero que marca a velhice de mulheres negras e pobres em contextos coloniais e pós-coloniais. Assim,

pensar o envelhecimento feminino a partir dessas obras exige reconhecer também os limites de representação presentes nelas, evitando universalizações da experiência da velhice e compreendendo que determinados privilégios ainda atravessam essas personagens, mesmo em meio às suas dores e exclusões. Nesse sentido, salienta-se que, mesmo em obras que se propõem a discutir complexidades da vida contemporânea, como as de Elena Ferrante, os silêncios sobre determinados temas e opressões devem ser destacados.

É relevante que, a partir da *Ferrante fever*, ou seja, do sucesso editorial dessas obras, as discussões acerca das trajetórias dessas mulheres permitam alcançar novas conclusões acerca do mundo contemporâneo. A riqueza do debate não se encerra neste trabalho, já que a pesquisa oferece contribuições para o debate crítico feminista, principalmente a partir da oportunidade de pensar com mais afinco no envelhecimento feminino como parte de um debate mais amplo, que considere outras opressões. Estar na Rua da Idade é um cruzamento inescapável; e possuir letramento para atravessá-lo é essencial, principalmente quando o indivíduo é atravessado por outras opressões.

Partindo das presentes análises, abrem-se possibilidades de investigação sobre o envelhecimento feminino a partir de literatura produzida fora do eixo europeu, com narrativas que apresentem maior preocupação racial, periférica ou dissidente. Também é possível elaborar comparativos entre autoras contemporâneas velhas, a fim de ampliar o debate sobre como gênero, idade, raça e classe são vistos nas narrativas escritas por elas no tempo presente.

Por fim, espera-se que esta dissertação contribua para o fortalecimento da temática do envelhecimento feminino tanto nas discussões feministas quanto na própria literatura, por meio de representações das mais diversas formas de se envelhecer. Ao evidenciar os limites e as possibilidades nas obras de Elena Ferrante, demonstra-se a importância da análise interseccional para ampliar representações — e denunciar os silêncios que persistem, mesmo em histórias que se propõem a tematizar opressões. Reafirma-se, portanto, a necessidade de refletir sobre o envelhecimento feminino no contexto contemporâneo, dentro e fora das páginas.

REFERÊNCIAS

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?**. Grua Livros, 2020

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Bahia: Superintendência de Educação a Distância da Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30892>> Acesso em 9 de jun. de 2024.

BALCOMBE N, SINCLAIR A. **Ageing**: definitions, mechanisms and the magnitude of the problem. *Best Pract Res Clin Gastroenterol* 2001; 835-849.

BALTES, Paul B. **Theoretical propositions of the lifespan developmental psychology**: On the dynamics between growth and decline. *Developmental Psychology*, 1987, 611-696.

BARDANI, Alexander Angelicus. **Index Librorum Prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Pii Septimi Pontificis Maximi Jussu Editus...** Universidade de Michigan, 2006. 372 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=wWoLAAAAMAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>

BEAUVOIR, Simone de. **A força de idade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **A Velhice**. Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 1: Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 2: A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b.

BERLINCK, Manoel Tosta. **Psicopatologia Fundamental**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 193–198.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades**: os limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

BOTTOMORE, Tom (org.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. São Paulo: Zahar, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **Capital simbólico e classes sociais**. Novos Estudos, São Paulo, v. 96, p. 105 – 115, jul. 2013. Tradução: Fernando Pinheiro. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-96/#gsc.tab=0>. Acesso em: 19 jan. 2025.

BURKE, Myles. **Rosa Parks: o corajoso 'não' que deu origem ao movimento pelos direitos civis nos EUA**. BBC News Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c5179z2v6dwo> Acesso em: 26 de maio. 2024.

CAMPOS, Paulo Mendes. **Orlando de Virginia Woolf**. In: WOOLF, Virginia. Orlando. Penguin-Companhia, 2014

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. **A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero**. Cruzamento: raça e gênero. Brasília, DF: Unifem, 2002.

CRENSHAW, Kimberlé. **Desmarginalizando a intersecção entre raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina da antidiscriminação, da teoria feminista e da política antirrascista**. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda de. (org.) Gênero e Performance: textos essenciais 2. Universidade de Aveiro, 2019. Tradução de Larissa Latif.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Estudos Feministas. Ano 10 vol. 1, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> Acesso em: 18 mar. 2024.

DAVIS, Angela. **As mulheres negras na construção de uma nova utopia**. Portal Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBERT, Guita Grin. **A Dissolução da Vida Adulta e a Juventude como Valor**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 16, n. 34, p. 49-70, jul./dez. 2010

DEGRAFFENREID V. GENERAL MOTORS ASSEMBLY DIV., ETC., 413 F. Supp. Court of Appeal, 15/07/1977.
[Tribunal de Recursos: caso DeGraffenreid v. General Motors, em 15/07/1977]. Disponível em <http://faculty.law.miami.edu/zfenton/documents/DeGraffenreidv.GM.pdf>. Acesso em 9 de jun. de 2024.

DISCACCIATI, Isabela. **Para além das margens: a Itália de Elena Ferrante**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2010.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário**: notas sobre Marx, gênero e feminismo (vol. 1). São Paulo: Boitempo, 2021.

FERRANTE, Elena. **A Filha Perdida**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

FERRANTE, Elena. **Um Amor Incômodo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. **A Vida Mentirosa dos Adultos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FERRANTE, Elena. **The Elena Ferrante Interview**. ELLE, 2020. Disponível em: <<https://www.elle.com/culture/books/a33834141/elena-ferrante-interview-the-lying-life-of-adults/>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

FERRANTE, Elena. **As Margens e o Ditado**: sobre os prazeres de ler e escrever. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FERRANTE, Elena. **Coleção Tetralogia Napolitana**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: Os caminhos de uma escritora. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FREIRE, Paulo. **A educação e o processo de mudança social**. In: FREIRE, Paulo, Educação e Mudança. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FRIEDAN, Betty. **A Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.
GREER,

GHODSEE, Kristen R. **Why Women Have Better Sex Under Socialism**: and other arguments for economic independence. Nova York: Nation Books, 2018, edição Kindle.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & gênero**. São Paulo: Editora Autêntica, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **A Bela Velhice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

hooks, bell. **Ensinando Comunidade**. Editora Elefante, 2021.

hooks, bell. **Ensinando pensamento crítico: Sabedoria prática**. Editora Elefante. Edição do Kindle, 2020.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Editora Perspectiva, 2019.

hooks, Bell. **A Vontade de Mudar: Homens, Masculinidade e Amor**. Coletivo Nuvem Negra, 2018. Tradução por Ayodele e Ezequias Jagge. Disponível em: <https://www.academia.edu/42823467/A_Vontade_de_Mudar_Homens_Masculinidade_e_Amor_Bell_Hooks20200422_23184_18mnkij?source=swp_share>

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **Mulheres negras: moldando a teoria feminista**. In: Revista Brasileira de Ciência Política, n. 16, pp. 193–210, 2015.

IBGE. **Censo 2022**: número de pessoas com 65 anos ou mais de idade cresceu 57,4% em 12 anos | Agência de Notícias. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos>>.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011. Tradução e notas de Nélio Schneider. Prólogo de Herbert Marcuse.

MARX, Karl. and Engels, F. **The Communist Manifesto**, London: Vintage, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos**. Estudos históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.

LASCIO, Maria do Carmo Di. **O feminismo e a mulher idosa**. Revista Cult, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/ofeminismo-e-a-mulher-idosa/>. Acesso em 24 de abr. de 2024.

LEMOS, Fernanda. **10 Lições sobre Simone de Beauvoir**. Editora Vozes, 2023.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. p. 239-249.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. Penguin Group, 2020.
 LORDE, Audre. **Não existe hierarquia de opressão**. In: HOLLANDA, Heloísa B.
 Pensamento feminista: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos: ou como se filosofa com o martelo**. São Paulo: Dlb Press, 2023. 105 p

OLIVEIRA, Anna Olga Prudente de & MARTINS, Márcia A. P. **Nísia Floresta e Direitos das mulheres e injustiça dos homens: uma tradução em busca do original**. Scripta Uniandrade, 2012. Disponível em:
 <https://uniandrade.br/docs/scripta/Scripta%2010_1_final_12.pdf#page=25>, acessado em 21 set. 2024.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. **Nísia Floresta, o Carapuceiro e outros ensaios de tradição cultural**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

PICKARD, Susan. **Age Studies: A Sociological Examination of How We Age and Are Aged through The Life Course**. Los Angeles: Sage, 2016.

PICKARD, Susan. On becoming a hag: gender, ageing and abjection. *Feminist Theory*, 2019, p. 157-173. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1464700119859751>

PINHO, Osmundo. **E não sou uma mulher?** - Sojourner Truth. 2014. Disponível em:
 <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em: 4 set. 2024.

PODELL, Leslie. **The Sojourner Truth Project**. Disponível em:
 <<https://www.thesojournertruthproject.com/>>. Acesso em: 4 set. 2024.

PONTEL, Heloisa Maria Silveira. **Envelhecimento feminino e discurso ageless na publicidade de beleza: um estudo de caso de Natura Chronos**. Repositorio UCS, 2024. Disponível em:
 <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/13412;jsessionid=453EEDA82ACAC349B6952C2940FAF363>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

Postsecondary National Policy Institute. **Women in Higher Education**. Disponível em:
<https://pnpi.org/women-in-higher-education/>. Acesso em: 3 out. 2025.

REIS, José. **Economia do Cuidado: Palavras para lá da Pandemia: Cem Lados de Uma Crise**. Revista: Words beyond the pandemic: a hundred-sided crisis. Editora: Centre for Social Studies, University of Coimbra. Coimbra, PT. Dez. 2020. Disponível em:
 <<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/90690/1/Economia%20do%20cuidado.pdf>>. Acesso em: 10 de nov. de 2024.
 Revista Pesquisa FAPESP. **Women in Higher Education**. Disponível em:
<https://revistapesquisa.fapesp.br/en/women-in-higher-education/>. Acesso em: 03 out. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **Feminismo negro: para além de um discurso identitário**. Revista Cult, 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-negro-para-alem-de-um-discurso-identitario/>>. Acesso em: 26 maio. 2024.

RUBIN, Gayle, “The traffic in women: notes on the political economy of sex” In: Rayna Reiter (org), *Toward an anthropology of women*. New York, Monthly View Press, 1975 (Trad. Bras. Jamille Pinheiro Dias. In: *Políticas do sexo*, São Paulo, Ubu, 2017)

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2014. p. 49-81.

SCOTT, Joan. **História das mulheres**. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: Uma longa experiência de ausência**. São Paulo: Claraboia, 2020.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SONTAG, Susan. *The Double Standard of Aging*. *The Saturday Review*, 1972. Disponível em: <<https://archive.org/details/the-double-standard-of-aging/page/n3/mode/1up>>

SOUSA, Thaís Alves de; RIBEIRO, Renata Rocha; LIMA, Eduarda Cristina. **Maternidade/filiação e envelhecimento/velhice em A filha perdida, de Elena Ferrante, e Mar azul, de Paloma Vidal**. *Lingüística y Literatura*, [S.L.], v. 45, n. 85, p. 140-162, 2024. Universidad de Antioquia. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9732392>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SUTHERLAND, John. **Uma breve história da literatura**. L&PM, 2017. Tradução de Rodrigo Breunig.

ROGATIS, Tiziana de. **Elena Ferrante’s Key Words**. Nova York: Europa Editions, 2019.

TÁBOAS, Ísis Dantas Menezes Zornoff. **Apontamentos materialistas à interseccionalidade**. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 29, n. 1, e76725, 2021.

VIGOYA, Mara Viveros. **La Interseccionalidad: una aproximación situada la dominación**. *Debate Feminista*, v. 52, 2016, p. 1-117. Disponível em: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/2077/1871

WINANDY, Fran. **Etarismo**: um novo nome para um velho preconceito. [s.l.] Adelante, 2021, edição Kindle.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Lafonte, 2021. Tradução: Celina Vergara. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0102-311x00173317>>

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Penguin-Companhia, 2014.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. **Mulheres e Ficção**. In: WOOLF, Virgínia. *Mulheres e Ficção*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2019.

ANEXO I — TESES E DISSERTAÇÕES EM LINGUÍSTICA E LITERATURA SOBRE INTERSECCIONALIDADE DE GÊNERO, IDADE E CLASSE

1. ANDRADE, CAROLINA DAMASCENO DE. **O MASSACRE DO CORPO SOCIAL PELO FUTURO DA ESPÉCIE:** Uma análise da obra O Conto da Aia e suas personagens femininas a partir das perspectivas da crítica feminista' 23/08/2023 undefined f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca.

2. SILVA, ELEN KARLA SOUSA DA. **A MULHER NEGRA E A ESCRITA DE RESISTÊNCIA EM PONCIÁ VICÊNCIO E INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES, DE CONCEIÇÃO EVARISTO'** 25/09/2022 217 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades - BSCSH

3. ARAGAO, TUANE SANTOS. **COLONIALIDADE DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM BEIRADÃO, DE ÁLVARO MAIA'** 22/12/2022 131 f. Mestrado em Estudos Literários Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, Porto Velho Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Professor Roberto Duarte Pires

4. GOBETI, LUCY CALDEIRA. **VIVÊNCIAS DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE INGLÊS NA TERCEIRA IDADE: UM ESTUDO DE NARRATIVA SOBRE COMUNIDADE DE PRÁTICA E AGÊNCIA.'** 12/02/2023 132 f. Mestrado em INTERDISCIPLINAR LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: JOSÉ DE ALENCAR

5. MACHADO, GUILHERME DINIZ. **ENTRE AS BRECHAS DOS DISCURSOS: UMA LEITURA QUEER DO LIVRO ILUSTRADO INFANTIL BANHO'** 04/09/2022 156 f. Mestrado em INTERDISCIPLINAR LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: JOSÉ DE ALENCAR

6. FERRI, SOLANGE APARECIDA CAVALCANTE. **Proposta de referencial teórico de paradigma interseccional e decolonial para a formação inicial de docentes de LE'** 12/02/2023 153 f. Mestrado em LETRAS (LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Florestan Fernandes

7. LOUREIRO, CINTIA DE FREITAS RODRIGUES. **VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA MULHERES E PANDEMIA DE COVID-19: UMA ANÁLISE DISCURSIVA MULTIMODAL COM DADOS DO INSTAGRAM'** 28/08/2022 295 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE - UnB

8. OLIVEIRA, LAURA CONRADO DIAS DE. **PERFIL DAS PROTAGONISTAS NA LITERATURA JOVEM (2010-2019): uma análise de narrativas das editoras Galera e Verus'** 24/10/2021 130 f. Mestrado em ESTUDOS DE LINGUAGENS Instituição de Ensino: CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca Campus I CEFET-MG

9. NAKAMURA, DIANY AKIKO. **LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS) COMO PROPOSTA METODOLÓGICA NA EDUCAÇÃO INFANTIL: UMA ANÁLISE DO PROCESSO DE ENSINO E APRENDIZADO EM UMA SALA NA UNIDADE DE ATENDIMENTO À CRIANÇA UAC/UFSCAR'** 23/01/2023 undefined f. Mestrado em LINGUÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS, São Carlos Biblioteca Depositária: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/17306>

10. LUZ, ERIKA DE SOUZA. **O Uso das Vogais Médias Pretônicas no Falar Palmense'** 27/02/2019 123 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS - PALMAS, Porto Nacional Biblioteca Depositária: Biblioteca do Câmpus de Porto Nacional

11. SOUSA, LARYSSA PAULINO DE QUEIROZ. **A posthumanist perspective on an English course at a private language school'** 30/08/2022 294 f. Doutorado em LETRAS E LINGUÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, Goiânia Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFG

12. PAIVA, WANDERLEIA DA CONSOLACAO. **MULHERES VELHAS/ENVELHECIDAS EM DISCURSO: DA INVISIBILIDADE NO ESPAÇO DO CAMPO RUMO À MARCHA DAS MARGARIDAS NA CIDADE'** 08/12/2019 196 f. Doutorado em Estudos de Linguagem Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, Niterói Biblioteca Depositária: BCG (BIBLIOTECA CENTRAL DO GRAGOATÁ)

13. SILVA, JESSIANE CARNEIRO LUSTOSA. **A ALTERNÂNCIA DA LATERAL PALATAL COM A SEMIVOGAL NO FALAR DE MARABÁ - PA'** 23/05/2023 146 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ, Marabá Biblioteca

14. RICARDO, JULIA. **Rótico retroflexo em coda na Região Metropolitana de Porto Alegre: análise variacionista'** 19/05/2022 124 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades - BSCSH