

NARRAR É ENCADEAR TEMPOS E ESPAÇOS PERDIDOS: VIOLÊNCIA DE GÊNERO E TRAUMA EM *UM AMOR INCÔMODO* DE ELENA FERRANTE

Tatianne Santos Dantas¹

Lia Aguirre Silveira da Rosa²

Karla Julliana da Silva Sousa³

Helena Pillar Kessler⁴

Ana Paula Bellochio Thones⁵

RESUMO: No presente artigo, pretendemos evidenciar como o romance *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante, é atravessado por um abuso sexual que resvala na relação entre uma filha e sua mãe. Na medida em que se articula à violência de gênero, esse acontecimento apresenta-se como um ponto cego da cultura, configurando-se como traumático. Ao final do livro, após reconstituir a história de sua mãe, é possível para a narradora, Delia, lembrar do abuso que sofreu quando criança e significar pontos de sua trajetória que se apresentam como um mal-estar. O incômodo do título, que diz respeito à relação mãe e filha, atravessa a trama ressoando o incômodo da violência que é desvelada no final do romance. Como aporte teórico, tomamos as considerações da crítica literária Shoshana Felman acerca de literatura, testemunho e traumas culturais. Com o intuito de relacionar o trauma com a violência de gênero, retomamos a perspectiva de Sigmund Freud sobre o tema, assim como as discussões mais atuais, através de Cathy Caruth e Gayle Rubin. Assim, propomos que o romance de Elena Ferrante permite um esgarçamento das possibilidades narrativas do trauma do abuso sexual e da violência de gênero enquanto pontos cegos da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Violência de gênero; Trauma; Abuso sexual; Elena Ferrante; Um amor incômodo; Psicanálise.

TO NARRATE IS TO ARTICULATE LOST TIME AND SPACE: GENDER VIOLENCE AND TRAUMA IN *TROUBLING LOVE* BY ELENA FERRANTE

ABSTRACT: In the present article, we aim to bring to light how the novel *Troubling Love*, by Elena Ferrante, is impinged by a sexual abuse that affects the relationship of a daughter and her mother. To the extent that it conveys gender violence, this happening presents itself as a cultural blind spot, shaping itself as traumatic. By the end of the book, after reconstructing the story of her mother, it is possible for the narrator, Delia, to remember the abuse she suffered as a child, signifying episodes of her past that manifested themselves as a malaise. The 'troubling' in the title,

¹ Psicóloga, psicanalista, mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS), doutoranda em Estudos Literários (UFS). Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP). E-mail: tatianedantaspsi@gmail.com.

² Psicóloga graduada pela UFRGS, psicanalista. Membro do Nuppec (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura). E-mail: liaaguirresr@gmail.com.

³ Psicóloga, psicanalista, mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS), em especialização em Atendimento Clínico - ênfase em Psicanálise (UFRGS). E-mail: karlajullianasousa@gmail.com.

⁴ Psicóloga, psicanalista, doutoranda em Psicologia Social e Institucional (UFRGS), mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS). E-mail: helenapkessler@gmail.com.

⁵ Psicóloga, artista cênica, doutora em Educação (UFRGS). Membro do Nuppec (Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura). E-mail: anabellochio@gmail.com.

which epitomises the mother-daughter relationship, permeates the plot resonating the troubling of the violence only unveiled by the end of the novel. Our theoretical take is supported by the considerations of Shoshana Felman on literature, testimony and cultural trauma. With the intent to link trauma and gender violence, we revisit Sigmund Freud's perspective on the theme, as well as contemporary discussions, through Cathy Caruth and Gayle Rubin. Thus, we argue that Elena Ferrante's novel allows to a breaking through in the possibilities of narrating sexual abuse and gender violence traumas, as cultural blind spots.

KEYWORDS: Gender violence; Trauma; Sexual abuse; Elena Ferrante, Troubling Love, Psychoanalysis.

Eu tinha treze anos e, naquela manhã, a notícia da garota morta me chegou como uma revelação. Minha casa, a casa de qualquer adolescente, não era o lugar mais seguro do mundo. Você podia ser morta dentro da sua própria casa. O horror podia viver sob o mesmo teto.

Selva Almada

Tudo aquilo que não é nomeado, que não é representado em imagens, tudo o que é omitido de biografias, censurado em coleções de cartas, que é erroneamente chamado de outra coisa, que é difícil de encontrar, que está enterrado na memória pelo colapso do significado sob uma linguagem inadequada ou mentirosa – isso se tornará não apenas não dito, mas indizível.

Adrienne Rich

A violência de gênero é considerada hoje um problema de saúde pública em todo o mundo e uma violação dos direitos humanos que tem as mulheres como maiores vítimas. De acordo com o relatório publicado pela Organização Mundial de Saúde em 2017⁶, uma em cada cinco mulheres já relatou ter sido vítima de abuso sexual na infância, e uma em cada três mulheres foi vítima de violência física ou sexual perpetrada pelo parceiro. Em uma escala mundial, 30% das mulheres que estiveram em um relacionamento relatam ter sofrido alguma forma de violência física e/ou sexual por parte do parceiro. Ainda segundo o relatório, 38% dos assassinatos de mulheres são cometidos por um parceiro masculino. No que diz respeito ao abuso sexual infantil, estudos internacionais revelam que aproximadamente 20% das mulheres e de 5 a 10% dos homens relatam terem sido vítimas de violência sexual na infância. Como sustenta a

⁶ Disponível em: <https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5669:folha-informativa-violencia-contra-as-mulheres&Itemid=820>

crítica literária Shoshana Felman (2014), trata-se de uma violência que fere toda a sociedade, uma vez que público e privado estão relacionados.

A literatura, como um indicador da cultura e de suas mutações, acompanha a preocupação que tem motivado ações governamentais à criação de leis que têm como fim acabar com a violência de gênero. Escritores e, principalmente, escritoras contemporâneas debruçam-se sobre o tema criando espaços de reflexão e combate a diversos problemas que estão em causa quando se fala nesse tipo de violência.

Esse parece ser o caso de Elena Ferrante, pseudônimo de uma escritora que diz ter escolhido a ausência. Desde o lançamento de seu primeiro livro, declara que não participará de nada que pressuponha a aparição pública: não irá receber prêmios, se for agraciada com algum, tampouco participará de debates ou encontros. Qualquer intervenção que faça além do livro se dará apenas através da escrita. Alega, numa carta enviada à editora em 1991, um ano antes da sua primeira publicação, 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, 2017a, p. 12). Temos acesso a essa carta porque, apesar de não aparecer publicamente, suas reflexões sobre a literatura, escrita, política, entre outros temas, foram publicadas em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017), compilação de cartas, bilhetes, ensaios e entrevistas concedidas por e-mail por intermédio de seus editores. Nesses textos, que muitas vezes podem ser pensados como verdadeiros ensaios de teoria literária, diante de perguntas sobre seu anonimato, Ferrante responde que não é uma autora anônima, uma vez que seus livros são todos assinados, mas uma autora que escolheu a ausência. Essa decisão de se manter ausente preserva um espaço de liberdade criativa que, para ela, tornou-se imprescindível.

Além de *Frantumaglia*, Elena Ferrante publicou os livros *Um amor incômodo* (2017), *Dias de abandono* (2016), *A filha perdida* (2016), um livro infantil chamado *Uma noite na praia* (2016) e, também, uma série de livros que ficou conhecida como tetralogia napolitana, que começa com o título *A amiga genial* (2015) e segue com *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2017) e *História da menina perdida* (2017). Seu último livro, *A vida mentirosa dos adultos*, lançado em 2019 na Itália e com data oficial de publicação no Brasil em setembro de 2020, mostra que se trata de uma escritora com sua obra ainda em andamento. Através da tetralogia napolitana, o nome Elena Ferrante, antes restrito às fronteiras italianas, fica conhecido mundialmente, gerando um fenômeno de recepção conhecido com *Febre Ferrante*. Nomes importantes da crítica literária, como o estadunidense James Woods, chamam a atenção para as narrativas de Ferrante, assim como escritores, políticos e toda uma miríade de pessoas públicas. É através de um ensaio publicado por Woods em 2013 na revista *The New Yorker*, intitulado *Women in the verge*, que os holofotes se voltam para Ferrante e encontram o palco vazio. O desejo da autora de não aparecer publicamente permanece vigente, mesmo depois de todo o sucesso alcançado com a tetralogia. A ausência começa a se tornar uma questão importante para a compreensão do projeto literário de Elena Ferrante e suscita inúmeras vias para pensar a literatura contemporânea, mas essa

não será nossa preocupação no presente artigo. Aqui nos interessa pensar nas complexas redes de afetos que ela delinea para as experiências femininas.

Desde seu primeiro livro, *Um amor incômodo* (2017), quando se trata de relações entre mulheres, Ferrante coloca em cena como a violência de gênero forja a existência de suas personagens. Suas narradoras colocam em causa questões como abuso infantil, divórcio, gravidez, repulsa ao próprio corpo, entre outras, mostrando sempre mulheres que estão tentando manter uma aparência coerente com o papel social que lhes foi dado, mas que, por alguma ruptura, se veem às voltas com a dor que essa condição impõe. Muito do que já foi escrito sobre os livros de Ferrante alerta para esse ponto ao falar de seu sucesso: “tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea” (MORAES, 2017). No entanto, ao contrário do que acontece com algumas heroínas televisivas, “a densidade e a imaginação de Ferrante e a qualidade de sua escrita nos obrigam a encarar a complexidade de seu romance de formação” (MORAES, 2017).

Tiziana Rogatis (2018) afirma que uma das razões que vale a pena elencar para justificar o sucesso internacional da autora está no fato de que Elena Ferrante cria parábolas de sobrevivência. A posição de sujeito de algumas de suas personagens, principalmente as narradoras, é preservada pela complexidade como suas histórias são contadas: são mulheres que, se por um lado sofrem com a violência física e simbólica da dominação masculina (às vezes sob a ilusão de poder manipulá-las e controlá-las), por outro tentam, em diferentes fases da vida, elaborar uma frente de resistência criativa contra esse domínio. Em suas narrativas é possível identificar a sobrevivência não apenas como uma forma de lutar contra a dominação, mas como uma reflexão dolorosa sobre o imaginário do que diz respeito à vida das mulheres colonizado pela violência. Nesse cenário, Rogatis (2018) nos diz que a escrita de Ferrante propõe ao imaginário do nosso século uma ética feminina da sobrevivência, minando as tentativas de reduzir as reivindicações feministas a uma categoria de vitimismo. A palavra sobrevivência é utilizada em um sentido muito amplo que acolhe, em primeiro lugar, o debate feminista sobre o abuso na Itália – que teve início por volta dos anos setenta –, mas também como um modelo filosófico e cultural, capaz de explicar a extraordinária densidade temporal e espacial na obra de Elena Ferrante (ROGATIS, 2018).

Considerando a literatura como um espaço além da estética e da arte pura, que carrega em si uma dimensão política, é possível pensá-la como mais um território de desconstrução e intervenção na realidade. Garantir a possibilidade de circulação de outros discursos torna-se imprescindível para que ocorra uma transformação real que interfira nas bases organizadoras de toda sociedade. Assim, questionar os regimes já estabelecidos e canônicos mostra que a historiografia literária pode ser reconstruída de forma a agregar outras experiências e vivências ainda pouco narradas, mas que apresentam um potencial de pensar em novos modos de escrita.

Seguindo esse caminho, podemos tomar a literatura como uma espécie de testemunho, como sugere Shoshana Felman (2014) quando destaca que a literatura frequentemente se projeta adiante, à frente, daquilo que se pode enunciar enquanto

cultura. Para a autora, os escritores, por meio da sua habilidade narrativa, conseguem acessar determinadas realidades nas ocasiões em que todos os outros modos de conhecimento se mostram ineficazes para alcançá-las. Eles poderiam ser entendidos, assim, como *testemunhos precoces*, devido à sua capacidade de antecipar determinadas questões que estavam latentes na cultura, atribuindo-lhes uma forma narrativa.

Para Felman (2000), o testemunho é aquela forma de narrativa em que a linguagem está em processo e não se propõe a oferecer o relato totalizador: se configura como uma prática discursiva, que se opõe à pura teoria. Como um ato de fala performativo, dirige-se para o que é pura ação sem um significado, produzindo e inventando, assim, algo novo. Dessa maneira, as narrativas testemunhais surgem especialmente como modo possível de contar sobre as experiências de violências e de traumas culturais, em que há uma crise das próprias palavras e da linguagem.

A literatura pode ser definida (explicada e compreendida) como um modo específico de testemunho, e que escritores com frequência sentem-se compelidos a testemunhar por meio de canais literários ou artísticos precisamente quando sabem, ou sentem intuitivamente, que no tribunal da história a *evidência falhará* ou *deixará a desejar*; quando sabem que outros tipos de testemunhos, por diferentes razões, não obterão êxito ou que existiram acontecimentos que, por diferentes razões, não serão evidenciados. Escritores testemunham não simplesmente quando sabem que o conhecimento não pode ser obtido por meio de outros canais, porém, mais profundamente, quando sabem ou sentem que o conhecimento, embora disponível, não é capaz de tornar-se eloquente, que *a informação não pode tornar-se importante* (FELMAN, 2014, p. 129, grifos da autora).

Esse caráter de uma informação que não pode tornar-se importante é evidenciado especialmente na temática da violência doméstica contra mulheres. Felman (2014) propõe essa análise ao recuperar a novela *A sonata a Kreutzer*, publicada em 1891 por Liev Tolstoi, e articulá-la com o julgamento do jogador de futebol americano O. J. Simpson, que ganhou uma enorme repercussão na década de 1990 nos Estados Unidos e no mundo. A autora percebe que, em ambos os casos, há uma estrutura que se repete: um homem é acusado do assassinato de uma mulher, com quem foi ou é casado, porém, mesmo com a existência de diversas provas que indiquem sua autoria no crime, o marido é absolvido no julgamento. Felman descreve que, nessas duas absolvições – uma literária e uma histórica –, há uma certa cegueira judicial que se revela pelo “esquecimento” dos corpos das duas mulheres mortas. Segundo Felman, foi “como uma representação do inconsciente da sociedade e da abertura cultural ou dos segredos coletivos que os assassinatos brutais da ex-mulher de Simpson, Nicole Brown, e seu companheiro Ronald Goldman preparou o palco para ‘o julgamento que define a década de 1990’” (FELMAN, 2014, p. 94). Propõe, com isso, que reiteradamente nossa sociedade não consegue enxergar os corpos das mulheres espancadas pelos seus companheiros, de modo que o texto clássico de Tolstoi, escrito cem anos antes do caso O. J. Simpson, antecipe algo que, repetidamente, a cultura não pode ver.

Para a autora, essa repetição revela um “ponto cego” de nossa sociedade, que mantém na invisibilidade a relação não excepcional entre casamento e violência, entre casamento e abuso. Como um “buraco negro” da consciência, o ódio pelas mulheres e pelo feminino que coexiste com a relação amorosa não consegue ser falado justamente por ter uma estrutura de abismo, de algo que nossa consciência não consegue alcançar, sob o risco de cair na invisibilidade radical. Trata-se de um abismo narrativo que evidencia um trauma cultural, o qual se reatualiza toda vez que insiste em não ser visto, pois o trauma “é algo que inerente, política e psicanaliticamente derrota a visão, mesmo quando esta entre em contato com as regras de evidência” (FELMAN, 2014, p. 116). Felman sugere que a obra de Tolstoi consegue circundar esse abismo, oferecendo palavras para algo que segue se repetindo, mesmo cem anos depois e em outro ponto do mapa mundi.

Tomando o caminho sugerido por Felman, gostaríamos de propor que Elena Ferrante, em *Um amor incômodo*, aborda esse ponto cego da cultura, articulando a questão da violência doméstica com o tema do abuso sexual infantil e com a construção da relação de uma filha com sua mãe. Publicado na Itália em 1992 – portanto 101 anos depois da *Sonata a Kreutzer* e dois anos antes do assassinato de Nicole Brown, a ex-esposa de O. J. Simpson –, o romance de estreia de Ferrante parece explorar o incômodo da não-narração de um trauma. Os efeitos desse incômodo se expandem para a relação entre mulheres e para a construção do discurso⁷ sobre a feminilidade.

Susan Bordo (1997) afirma que nossa cultura ainda apregoa concepções domésticas da experiência feminina que constituem amarras ideológicas para divisão sexual do trabalho. As regras dessa construção, falando numa linguagem tão simbólica quanto literal, passa por ignorar temas como maternidade, relação entre mãe e filha, relações de amizade entre mulheres, abuso sexual infantil e violência doméstica. Quando se propõe a narrar esses temas, Ferrante passa a conferir significado ao que previamente era um espaço vazio (SHOWALTER, 1994, p. 53), o que torna seus livros uma ferramenta que ajuda a preencher a lacuna simbólica de ficções sobre o tema.

Uma culpa natural inscrita no corpo

No livro *Garotas Mortas*, publicado no Brasil em 2018, a escritora e jornalista Selva Almada investiga três casos de feminicídio ocorridos na Argentina na década de 1980. Na época a palavra feminicídio ainda não era corrente no vocabulário jurídico, mas é o termo mais exato para descrever o que aconteceu com Andrea Danne, de 19 anos, assassinada com uma punhalada no coração enquanto dormia; Maria Luisa Quevedo, de 15 anos, estuprada, estrangulada e abandonada em um terreno baldio; Sarita Mundín, de 20 anos, encontrada morta nove meses depois de seu desaparecimento pendurada entre os galhos de uma árvore nas margens de um rio. Selva Almada tinha 13 anos quando

⁷ Utilizamos o termo “discurso” no sentido atribuído por Maria Rita Kehl (2016), que articula a concepção foucaultiana com a lacaniana, propondo que o discurso é, ao mesmo tempo, a produção de saberes que compõe a episteme de uma época e uma indicação dos modos de organização da relação dos sujeitos com o campo simbólico.

teve conhecimento do assassinato de Andrea Danne e, conta que, durante 20 anos, a ideia de uma mulher dormindo sendo morta não a abandona: “Eu não sabia que uma mulher podia ser morta pelo simples fato de ser mulher, mas tinha escutado histórias que, com o tempo, fui ligando umas às outras” (ALMADA, 2018, p. 13). Almada ressalta que, com o passar do tempo, tem a percepção de que os casos que terminavam com mulheres sendo mortas tinham sempre um pano de fundo de misoginia, abuso e desprezo. Aquela ideia marca o crescimento da jornalista, levando-a a chegar à conclusão, ainda na pré-adolescência, de que não há lugar seguro para uma mulher, uma vez que ela poderia ser morta em sua própria casa, enquanto dorme.

Essa noção de insegurança percebida por Almada ainda criança faz uma ponte com a escrita de Elena Ferrante. Como dito anteriormente, a autora consegue falar sobre diversas violências que as mulheres estão sujeitas a sofrer sem se ater aos lugares comuns, costurando uma história que fala dos efeitos desses acontecimentos, trazendo, com o desenrolar errante da narrativa, as marcas deixadas na vida e no corpo da protagonista Delia. Na trama que dá início a *Um amor incômodo*, ao se deparar com a coincidente morte de sua mãe, Amália, no dia de seu aniversário, Delia se vê lançada a uma investigação sobre o afogamento da mãe, que acaba por também traçar um fio inconsciente da história em torno do abuso sexual sofrido em sua infância. O corpo de Amália é encontrado em circunstâncias inquietantes: na beira da praia, parcialmente descoberto, vestia apenas o sutiã. Nenhuma outra peça de roupa fora encontrada, “mas, no dedo, estavam o anel de noivado e a aliança. Nas orelhas, os brincos que meu pai lhe dera meio século antes” (FERRANTE, 2017b, p. 11). Não se sabe o que aconteceu para que Amália terminasse assim, e esse enigma acompanha toda a história. Delia se pergunta se a mãe fora levada a se afogar no mar por um homem que a perseguia ou teria se jogado. Em certo momento, ambas as possibilidades parecem indistintas, como se uma não pudesse existir sem a outra. Dessa forma, a morte da mãe entrelaça-se com a de tantas outras mulheres cujas mortes permanecem inexplicadas, mas circundam a questão da violência de gênero. É na ausência da mãe que a lembrança do abuso pode advir, e a relação entre a violência sexual que Delia sofre quando criança e a que Amália sofre quando adulta parece ser o vórtice da narrativa do romance, lugar desde onde questões sobre a violência de gênero podem ser levantadas. O incômodo relacionado à feminilidade por vezes surge em um estranhamento do corpo, que aparece quase como mais um personagem, cujas manifestações são percebidas com surpresa.

Já nas primeiras páginas do livro, nos deparamos com o fato de que Delia parece demonstrar desconforto em relação ao próprio corpo: “o líquido quente que saía de mim contra minha vontade me deu a impressão de um sinal acordado entre estranhos dentro do meu corpo” (FERRANTE, 2017b, p. 12). Essa é a forma como descreve a menstruação, ocorrida durante o velório de sua mãe. O fluxo de sangue, o suor, as lágrimas, o toque do corpo dos outros em seu corpo são descritos como invasores. Delia é conduzida a encarar o estranhamento sentido pelos fluidos corpóreos que lhe causam repulsa e suscitam a rememoração de eventos íntimos partilhados com sua mãe, nos quais parece haver um excesso de presença, algo que a marcou em profundidade. Vemos essa relação representada em uma cena que um homem, em uma troca acordada

com Amalia, leva embora do apartamento suas calcinhas sujas, após seu falecimento, surrupiando também a calcinha manchada de menstruação de Delia.

Em relação a Amalia, parece haver um jogo moebiano⁸ de distanciamento e de aproximação. Ao mesmo tempo há uma necessidade de diferenciação, indicada nas lembranças e no que Delia diz sobre o corpo morto de sua mãe, e um desejo de aproximação dessa figura materna e de seus fragmentos íntimos. A aproximação daquilo que lhe é mais familiar, embora cause repulsa a Delia, impõe-se como uma travessia pela qual precisa passar para elaborar o luto da mãe e, por que não dizer, o luto da filha que foi para esta mãe. Podemos dizer que o livro nos conduz a uma jornada um tanto errante, em que Delia, ao retornar a seu passado, a sua infância, acaba por reconstruir partes de sua história, na relação com a mãe, que a fazem se perceber como outra pessoa, como alguém indiferenciada das experiências que a marcaram.

O retorno a Nápoles, cidade onde cresceu, e ao apartamento, agora vazio, onde viveu com a mãe e as irmãs após a separação dos pais, a obrigam a encarar sua história. Através da voz da narradora, Ferrante nos oferece uma narrativa perturbadora que, por vezes, parece até onírica, como se Delia estivesse se aproximando de algo que ainda está muito nebuloso. A circulação pela cidade coloca o corpo de Delia novamente como alvo de violência. As expressões no dialeto napolitano – língua que a mãe falava e também língua da violência verbal das ruas – se misturam com os assédios no transporte público e pelas ruas da cidade. Através dessa narrativa incômoda, Delia nos mostra a realidade incômoda que ela própria teme se aproximar, sob o risco de não mais poder se distanciar.

Era a língua da minha mãe, que eu tentara inutilmente esquecer junto a tantas outras coisas dela. Quando nos encontrávamos na minha casa, ou quando eu vinha a Nápoles para visitas rapidíssimas de meio dia, ela se esforçava para usar um italiano capenga e eu, incomodada, me rendia ao dialeto, só para ajudá-la. (...) Nos sons que eu articulava de forma desconfortável havia o eco das brigas violentas entre Amalia e meu pai, entre meu pai e os parentes dela, entre ela e os parentes do meu pai (FERRANTE, 2017b, p.19).

Delia nos conta sobre a relação conturbada e violenta entre seu pai e sua mãe. Relata de maneira franca o sangue que escorria do nariz de Amalia, o rosto inchado por causa de tapas, socos e chutes que levava do pai em fúria. Seu pai, muito ciumento, tornava-se agressivo quando percebia algum gesto de Amalia supostamente endereçado a outro homem, atitude que era assentida também por seu tio, irmão de sua mãe. Ao mesmo tempo, evoca também uma certa sensualidade de Amalia, que a filha não consegue compreender bem.

Amalia, aos olhos de Delia, parecia ser inapreensível: “Amalia tinha a imprevisibilidade de uma flecha, eu não podia lhe impor a armadilha de um único adjetivo” (FERRANTE, 2017b, p. 153). O pai, juntamente com o sócio Caserta, trabalhava com a pintura de imagens das esposas dos marinheiros americanos que chegavam a Nápoles,

⁸ Usamos a noção de “moebiano” referindo ao uso que Lacan faz da fita de Moebius, fundamental para o seu ensino e primeiro marco de uma paixão pelos objetos que subvertem a representação comum ao espaço, à maneira como o inconsciente freudiano subverte o sujeito (RIVERA, 2008).

transformando os rostos sem emoção nas fotografias gastas que carregavam e por quem suspiravam desolados em uma tela em que era retratada “uma mãe-irmã-esposa que suspirava em vez de causar suspiros” (FERRANTE, 2017b, p. 52). Essa imagem de mulher que os homens desejavam cultivar – alguém que os desejava, em vez de os deixar saudosos – parece confundir a visão que Delia tem sobre sua própria mãe e sobre as agressões que esta sofria do pai. Questiona, assim, as próprias atitudes e gestos de Amalia, suspeitando que esta levasse “inscrita no corpo uma culpa natural, independente de sua vontade e das suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro” (FERRANTE, 2017b, p. 54). Ferrante nos apresenta uma narrativa que expõe o corpo de mulher como um corpo espancável, um corpo que a violência dos homens pode atravessar. Delia se vê às voltas com esse corpo, supondo que talvez carregasse uma culpa natural, e colocando em dúvida o estatuto do corpo feminino da mãe e, como consequência, o estatuto do seu próprio corpo feminino também.

O espancamento de um corpo feminino também é abordado por Felman (2014), na medida em que perpassa a relação entre casamento e violência que, por vezes, pode terminar em um assassinato. Ao tratar dos julgamentos e absolvições de um personagem literário e de uma figura histórica, Felman (2014) aponta um fracasso jurídico na impossibilidade de ver o trauma, reforçado por um fracasso cultural em reconhecer o ódio “na imagem explícita – e na tradução física – de um espancamento” (FELMAN, 2014, p. 115). Nestes julgamentos, os corpos espancados das mulheres, apesar de estarem à vista, fotografados, explícitos, não podem ser enxergados, de forma que marcam um ponto cego da cultura. Segundo a autora, o espancamento é um ato político por excelência, pois como “um emblema de opressão e humilhação, como um símbolo de transgressão da propriedade do outro e de invasão do corpo do outro, o espancamento não é apenas fisiológico, mas inerentemente político” (FELMAN, 2014, p. 115). A relação entre casamento e violência, onde as mulheres são alvos desse ato político, traça uma linha do século XIX, quando *A sonata a Kreutzer* foi escrita, ao século XX, onde testemunhamos o julgamento de O. J. Simpson. É um trauma que persiste como ponto cego da cultura e que ressoa na hipótese cultivada em segredo por Delia: de que a mãe levava inscrita no corpo uma culpa natural, capaz de justificar as agressões.

Além das esposas dos marinheiros americanos, o pai de Delia retratava uma cigana seminua cujo corpo, para a confusão da menina, tinha como modelo a imagem de Amalia.

Durante a adolescência, eu via aquelas figuras de mulher saírem de casa na mão de estranhos que muitas vezes não poupavam comentários vulgares em dialeto. Eu não entendia, ou talvez não houvesse nada a ser entendido. Como era possível que meu pai entregasse, em versões atrevidas e sedutoras, a homens vulgares, aquele corpo que, se necessário, ele defendia com raiva assassina? Como ele o forçava assumir poses despudoradas quando, por causa de um sorriso ou de um olhar insubmisso, podia atacar como uma fera, sem piedade? Por que abandonava dezenas, centenas de cópias daquele corpo pelas ruas em

casas de estranhos quando tinha tanto ciúme do original? (FERRANTE, 2017b, p. 140)

A aparente contradição entre o ciúme feroz do corpo de Amalia e o comércio que o pai de Delia fazia de sua imagem nos aponta para uma relação com o corpo feminino que sempre passa pela mediação dos homens. Talvez o ciúme não fosse do corpo em si, mas da atividade que Amalia exercia ao dirigir-se a outros homens, sem a intermediação do marido. Gayle Rubin (2017), ao tratar da troca de mulheres como parte importante das relações de parentesco abordadas por Lévi-Strauss, aponta que, nessas estruturas, o lugar das mulheres enquanto objetos de troca estabelece um laço entre os homens, pelos quais o poder circula através das mulheres, sem nunca ser delas. “Se as mulheres são os presentes, os homens são os parceiros de troca. E é aos parceiros, não aos presentes, que a troca recíproca confere o poder quase místico do laço social” (RUBIN, 2017, p. 26).

Tomando essa chave de leitura, podemos pensar como o comércio da imagem de Amalia e o ciúmes que o marido sentia dela se articulam à mesma questão: à posse masculina de um corpo feminino. Nesse sentido, o fundamental não é determinar quem pode ter acesso a esse corpo, mas quem tem o poder de permitir seu usufruto. Lembramos aqui da relação não excepcional entre casamento e violência apontada por Felman (2014), da qual, podemos acrescentar, participa a ideia de posse, em que o corpo espancado ou morto da mulher é invisibilizado.

Sob muitos ângulos e nuances, a narrativa de Ferrante nos apresenta diversas formas de violência que perpassam tanto o corpo de Amalia quanto o corpo de Delia. A figura da mãe que se desenha na narrativa oscila entre uma mulher que estava sujeita e impotente diante da violência do marido e uma mulher desafiante, que não deixava de vestir-se com belas roupas ou sorrir a estranhos pelo medo da violência dentro de casa. Segundo Delia, Amalia, que trabalhava como costureira, “durante todos os dias da sua vida havia reduzido o incômodo dos corpos a papel e tecido, e talvez tenha criado um hábito a partir do qual repensava tacitamente a desmedida segundo a medida” (FERRANTE, 2017b, p. 126).

Puro aglomerado de medo infantil

Diante do reencontro com sua cidade natal e com sua história, Delia escolhe prosseguir em direção ao encontro com as memórias que havia perdido e que, ao mesmo tempo, a perseguiam. Ao final de seu percurso pelas reminiscências, consegue reconstruir uma história do abuso sexual que sofrera quando pequena, cometido pelo confeitiro da loja de doces que frequentava, pai de Caserta e avô de seu amigo Antonio. Àquela época, essa história de abuso não pôde ser contada com as palavras e os significados do mundo dos adultos, mas com o sentido que uma criança de cinco anos pôde dar, ou seja, sob o disfarce de uma acusação de cena sexual vivenciada pela mãe Amalia e Caserta. Há pistas ao longo da narrativa sobre a sensação despertada pelo homem que costumava flertar com a mãe de Delia, provocando uma ira descontrolada em

seu pai. *Caserta* é o nome de uma cidade na Itália visitada pela protagonista na infância, mas, o que este significante causa é de outra ordem. “Eu não queria ouvir falar de Caserta, puro aglomerado de medo infantil” (FERRANTE, 2017b, p. 14) – é como ela responde ao ouvi-lo no funeral de sua mãe.

(...) o que minhas emoções mais difíceis de verbalizar registraram sobre o nome Caserta eram sobretudo enjoo, tontura e falta de ar. Às vezes, aquele lugar, que pertencia à memória menos confiável, era composto por uma escada pouco iluminada e por uma balaustrada de ferro batido. Outras vezes, era uma mancha de luz cortada por barras e coberta por uma densa retícula, que eu observava agachada no subsolo, na companhia de um menino chamado Antonio, que segurava minha mão com força. Os sons que o acompanhavam, como a trilha sonora de um filme, eram puro tumulto, um estrondo repentino, como de coisas a princípio em ordem que de repente desmoronam. O cheiro era o da hora do almoço ou do jantar, quando, de todas as portas, no vão da escadaria, misturavam-se os perfumes das cozinhas mais variadas, porém estragados por um fedor de mofo e teias de aranha. Caserta era um lugar ao qual eu não deveria ir, um bar com um letreiro, uma mulher morena, palmeiras, leões, camelos. Tinha o sabor de amêndoas confeitadas em uma caixa de doces, mas era proibido entrar. Se as meninas o faziam, não saíam mais de lá. Nem mesmo minha mãe devia entrar lá, senão meu pai a mataria. Caserta era um homem, uma silhueta de tecido escuro. A silhueta girava pendurada em um fio, primeiro uma volta para cá, depois outra para lá. Não era permitido falar sobre ele (FERRANTE, 2017b, p. 30).

Com delicada seriedade, Ferrante traz em sua escrita o que a memória infantil pode guardar de uma vivência traumatizante. Apesar do abuso ser uma vivência particular, é um elemento que se conecta com muitos outros da história de Delia e Amalia e com algo que perpassa a posição das mulheres no meio social. Explorando o significante *Caserta*, que nomeia uma cidade italiana ao mesmo tempo em que remete à ideia de casa e a uma silhueta de homem causadora de emoções difíceis de verbalizar, podemos pensar na articulação entre público e privado colocada em cena nos deslocamentos de Delia pela cidade, nos quais se repete uma violência já conhecida no interior das casas. Em sua descrição de Caserta, a narradora afirma: “tinha o sabor de amêndoas confeitadas em uma caixa de doces, mas era proibido entrar. Se as meninas o faziam, não saíam mais de lá. Nem mesmo minha mãe devia entrar lá, senão meu pai a mataria” (FERRANTE, 2017b, p. 30). Este significante representa um perigo que ronda não apenas Delia, mas todas as meninas e até mesmo sua mãe, uma mulher. Um perigo que tem como consequência um fim: a impossibilidade de saída ou a morte.

Ferrante explora a ambiguidade, contrastando prazer e terror na situação de abuso. Aos cinco anos, Delia consegue narrar a violação que sofreu ao colocar-se no lugar de Amalia e imaginar que o homem é Caserta. Em sua memória daquela experiência fica traduzido não o abuso sofrido, mas a vivência do amor proibido da mãe com aquele homem.

Senti prazer e terror ao mesmo tempo. Tentei conter as duas sensações, mas percebi com raiva que a brincadeira não estava dando certo. Era Amalia quem sentia todo o prazer; para mim, sobrava apenas o terror. Quanto mais coisas aconteciam, mais crescia minha irritação porque eu não conseguia ser “eu” no prazer dela, e só tremia (FERRANTE, 2017b, p. 163, grifos nossos).

Após o acontecimento, relata ter visto Amalia e Caserta se beijando. Conta ao pai que Caserta havia feito com sua mãe, com o consentimento dela, tudo aquilo que, na realidade, o avô de Antonio havia feito com Delia. Essa acusação leva ao confronto por parte do marido de Amalia com o então sócio, lembrança que é evocada por Delia somente quando retorna, já adulta, ao prédio onde tudo isso acontecera durante sua infância: “a violência se realizava naquele instante, agarrada ao corrimão da escadaria, e eu tinha a impressão de que havia ficado ali – ali e não em outro lugar – durante quarenta anos, gritando” (FERRANTE, 2017b, p. 160, grifos nossos). Ferrante tece uma intrincada rede em torno dessa vivência traumatizante, de forma que a cena na qual Delia se agarra ao corrimão da escadaria, e fica ali, por quarenta anos, gritando, se entrelaça ao terror experimentado no abuso e nas agressões do pai e faz ressoar a afirmação de que Caserta era um lugar proibido, no qual, se as meninas entravam, nunca mais saíam. Delia se prendera às sensações, imagens e objetos do entorno da cena de abuso, lugares de abrigo daquele vulto abusador, daquela silhueta de homem reduzida ao significante *Caserta*.

Essa passagem nos evoca algumas proposições freudianas acerca da dimensão do trauma psíquico. Para Sigmund Freud (1920/2010), a irrupção do traumático está relacionada com a desorganização subjetiva que é efeito da experimentação de algo excessivo, que, ao invadir o aparelho psíquico, fica sem uma representação. Essa noção envolve uma assimilação impossível para o sujeito, de modo que, mais do que o evento em si, relaciona-se ao modo como não é processado pelo psiquismo. Nas palavras de Márcio Seligmann-Silva (2000), o trauma poderia ser entendido como uma “ferida” na memória: “um distúrbio de memória, no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 85).

Além disso, há no trauma uma relação com o tempo, que fixa o sujeito no momento do acontecimento inassimilável: “é como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada” (FREUD, 1917/1996, p. 282-283). Tal efeito traumático embaralha passado, presente e futuro, enodamento temporal que se apresenta na forma como a narrativa é construída, aproximando-se cada vez mais de algo, a princípio, impossível de ser nomeado.

A crítica literária Cathy Caruth (1995) articula essa dimensão temporal do trauma com um atraso em relação ao saber sobre este. Por mais que se tenha tido uma visão direta e urgente de um determinado acontecimento violento, há uma incapacidade absoluta em conhecê-lo, o que gera um certo entorpecimento em relação a este acontecimento. Nesse sentido, a experiência traumática carrega consigo a dimensão de um enigma, de uma crise em relação à verdade, de algo que resiste à compreensão. Para a autora, há,

portanto, uma crise que passa pela impossibilidade da construção de uma história, o que nos provoca a repensar as dimensões tradicionais da experiência e da transmissão e, com isso, faz com que os campos da psicanálise e da literatura se encontrem uma vez mais.

Parece que Ferrante conta também sobre esse enigma quando dá o testemunho da história emaranhada de violência doméstica e de abuso sexual vivida por Delia, que só consegue ser transformada em um fio quando pode ser relacionada com a história da mãe Amalia. Quando Delia diz, enfaticamente, que havia ficado “ali, e não em outro lugar”, no lugar onde se realizava a violência do pai contra Caserta, “durante quarenta anos, gritando”, parece que fala também dessa impossibilidade de historicizar esses acontecimentos da sua infância. Esse movimento só conseguirá ser feito por Delia depois de contar, como se estivesse dentro de um vórtice, o seu percurso de luto pela morte da mãe: “falar é encadear tempos e espaços perdidos” (FERRANTE, 2017b, p. 164), a narradora diz depois que consegue recuperar a história da violência sexual sofrida.

Há na narrativa de Ferrante uma passagem reveladora acerca da vivência traumática do abuso sexual, antes que a protagonista consiga nomear o que lhe acontecera na infância. A narrativa parece ser permeada de uma aura de mistério e confusão entre tempos.

Aquele Caserta, dizia a minha mãe em um sussurro, a empurrara para um canto e tentara beijá-la. Eu, ao ouvi-la, via a boca aberta daquele homem, com dentes branquíssimos e uma língua comprida e vermelha. A língua dardejava para fora dos lábios e voltava para dentro com uma velocidade que me hipnotizava. Nos anos da adolescência, eu fechava os olhos de propósito para reproduzir a meu bel-prazer aquela cena na mente e contemplá-la com uma mistura de atração e repulsa. Mas eu o fazia com culpa, como se estivesse fazendo algo proibido. Já sabia então que, naquela imagem da fantasia, havia um segredo que não podia ser revelado, não porque uma parte de mim não soubesse como acessá-lo, mas porque, se eu o fizesse, a outra parte se recusaria a nomeá-lo e me expulsaria (FERRANTE, 2017b, p. 38).

Nesse sentido, a literatura é campo privilegiado para, através da experimentação com as palavras, construir uma superfície narrativa para esse excesso que foge ao que se consegue representar. Compreende-se que, por meio da escrita, há uma tentativa de narração do que escapa à transmissão simbólica e de captura do que é impossível, em direção a uma construção de sentidos possíveis (COSTA, 2015; GAGNEBIN, 2010).

Dessa forma, longe de pretendermos propor uma análise psicológica da personagem Delia, queremos mostrar, com essas passagens da tentativa de narrar o evento traumático da infância, a potência da literatura como função, como lugar de transmissão disso que não se inscreve na cultura, disso que nem sempre conseguimos ver, o abuso sexual e a violência doméstica, que fazem parte de uma violência estrutural que tendemos a repetir e a negar. É nesse sentido que Martina Poll, Fernanda Alves e Cláudia Perrone (2018) entendem a violência de gênero e apontam para os efeitos culturais do não-reconhecimento das violências cometidas contra as mulheres, bem como contra os sujeitos que escapam à performance de gênero binária e heterossexual,

reafirmando seu caráter de irrepresentabilidade. O traumático das violências de gênero em nossa cultura pode decorrer do fato de serem frequentes, banalizadas e silenciadas, permanecendo muitas vezes restritas ao âmbito privado.

Laura Brown (1995), por sua vez, no contexto estadunidense dos estudos culturais do trauma, propõe que se escute o trauma desde uma perspectiva feminista. Partindo da experiência clínica e dos recorrentes relatos de abusos, estupros, incesto e violência doméstica, a autora discute os efeitos subjetivos da permanente ameaça desse tipo de violência para mulheres. Brown sugere que as teorizações sobre o trauma costumam ter como ponto de partida acontecimentos vividos por homens, de modo que a narrativa hegemônica no campo da clínica e da literatura refere-se aos efeitos do que foi vivido em guerras, catástrofes, genocídios, acidentes e desastres naturais – o que acaba por conferir ao trauma um caráter de algo que é excepcional à experiência humana. A própria teoria freudiana do trauma só foi ganhar consistência quando esteve em jogo um afeto relacionado ao “masculino” na experiência da guerra, quando homens, após vivenciarem o irrepresentável, voltam para casa sem conseguir dar conta narrativamente do que foi vivido (FREUD, 1920/2010). Para Brown, aquelas ocorrências comuns à vida de mulheres, tais como assédios, estupros, incestos e agressões, são, por outro lado, relegadas a algo como uma segunda categoria das teorizações sobre o trauma, que inclusive com frequência põe em questão a veracidade dos relatos tramados. A autora coloca, assim, no campo de uma disputa política, as possibilidades de teorizações e de legitimações sobre o tema do trauma, defendendo que se possa escutar com mais cuidado as experiências privadas e secretas das mulheres.

A partir disso, Brown (1995) instiga a pensar sobre os efeitos da presença da iminência da confrontação com o traumático para as mulheres, estendendo essa discussão também para outras minorias políticas, igualmente sujeitas a outros tipos de violências. Nesse sentido, sugere uma mudança de perspectiva: tomar o traumático não somente como o que foge à experiência humana, mas também como aquilo que é cotidiano, algo que é inerente à vida daquelas que são reconhecidas como mulheres pela cultura.

Poderíamos dizer que, para as mulheres, as narrativas simbólicas que minimamente tentam dar conta desse confronto parecem ser escassas. Assim, poderíamos pensar que há uma violência que perpassa a vivência das mulheres, algo que constitui a subjetividade e que, no entanto, ainda não foi suficientemente narrado na cultura. Com isso, fica a questão sobre quais são as experiências que são radicalmente comuns na vivência de mulheres, mas que, assim como os soldados que voltavam da guerra, não conseguem ser intercambiáveis.

Entendemos que há, na obra de Ferrante, a insistência em trazer à luz eventos comuns vividos pelas mulheres no cotidiano de seus lares. Em seu livro de cartas e entrevistas, *Frantumaglia*, Ferrante (2017a) diz:

eu narro experiências comuns, feridas comuns, e meu maior tormento – mas não o único – é encontrar a tonalidade de escrita capaz de tirar, uma após a outra, a gaze que cobre a ferida e chegar até a sua verdadeira história. Quanto mais a ferida me parece escondida por mil estereótipos, pelas ficções que os próprios personagens alinhavam para ocultá-las –

resumindo, quanto mais a ferida se mostra refratária à narrativa – mais eu insisto (FERRANTE, 2017a, p. 330).

Cria-se, dessa forma, um tensionamento entre a ferida escondida pelas gazes, no anonimato dos estereótipos, e a narrativa que insiste em trabalhar com a ferida, tornando-a potência criativa capaz de transformar os lugares comuns aos quais nos habituamos, capaz de transmitir algo da experiência pelas palavras, formando a extensão de uma rede que convoca mais leitoras a puxar e a tecer o fio narrativo da experiência traumática. A ferida, causadora de um sofrimento silencioso, pois não reconhecido, ponto-cego e vórtice de nossa cultura, torna-se, nesse sentido, fonte de criação.

Além disso, Ferrante aponta em sua obra situações de conflito em relação aos lugares estruturantes que se impõem e é justamente aí, nesse ponto-cego, nesse não dito, que reside algo a ser contado. Ela nos diz: “eu narro pontos de incoerência. Quanto mais um momento da minha experiência se contorce dentro das fórmulas que me orientam até na vida cotidiana, mais me parece justo e urgente contá-lo” (FERRANTE, 2017a, p. 332).

Eu era Amalia

Delia, ao perseguir os últimos passos da mãe, reconstituindo, com isso, sua própria história, alcança esse ponto não narrado que resistiu há tanto tempo em sua vida e na de Amalia. Esse ponto aparece como incoerente, causador de um sofrimento silencioso e particular, cujos efeitos vemos tanto na relação de Delia com sua sexualidade, com seu corpo, quanto na manutenção de uma violência cultural justificada por um discurso que toma a mulher como objeto passível de ser espancado. É, então, o nó que ela consegue desatar ao final da trama, narrando o abuso sexual que sofreu quando criança. “Falei o que Caserta havia feito e dito para Amalia, com o consentimento dela, no porão da confeitaria, todas as coisas que, na verdade, o avô de Antonio havia feito e dito para mim” (FERRANTE, 2017b, p. 164).

O desdobramento que vai da denúncia de infidelidade à lembrança da cena de abuso é marcado pela expressão “na verdade”. Há uma passagem do que é simbolicamente verossímil, pois culturalmente aceitável, para a ferida aberta que continuamente busca-se tamponar, recorrendo a estereótipos e lugares comuns. Quanto a isso, Ferrante aponta que

o verossímil é o real que há tempos encontrou uma simbolização reconfortante. Quem escreve, porém, tem como tarefa narrar o que foge à história, o que foge à ordem narrativa. Devemos nos distanciar ao máximo da verossimilhança e reduzir a distância com o verdadeiro âmago da nossa experiência (FERRANTE, 2017a, p. 334).

Nesse movimento de fugir à ordem narrativa, abre-se a possibilidade de construir uma história ainda não contada. A partir das incoerências que sentia em Amalia e em si própria, Delia apresenta diferentes facetas da mãe, de maneira que acaba reconstruindo os

contornos tanto de uma quanto de outra. Semelhante ao trabalho de tecelagem, “era só puxar um fio para continuar a brincar com a figura misteriosa da minha mãe, ora enriquecendo-a, ora humilhando-a. Mas percebi que não sentia mais a necessidade de fazer aquilo” (FERRANTE, 2017b, p. 167). A necessidade de representar Amalia como culpada ou inocente, como vítima ou algoz, deixa de ter importância. Nesse momento, a figura de Amalia reúne as contradições, antes pensadas como incompatíveis. É a partir dessa virada que a narradora consegue, finalmente, se reconhecer na violência sofrida pela mãe.

Segundo Nicoletta Manzolini (2016), a rememoração do abuso sexual sofrido permite a Delia que reconheça a violência como uma linha contínua que afeta mãe e filha e que mantém ambas submetidas à violência dos homens. Dessa maneira, a autora sugere que, em *Um amor incômodo*, está em jogo também o modo como a violência de gênero atua como uma força capaz de desintegrar o laço entre mãe e filha. Tal força pode ser observada no trecho em que Delia vai visitar o pai, quem não via desde a adolescência, quando os pais se separaram. Após uma breve troca de hostilidades, o pai dá um murro em Delia, dizendo: “você é uma vagabunda igual à sua mãe” (FERRANTE, 2017b, p. 143).

Na casa onde o pai mora – a mesma casa onde Delia nasceu e passou a infância –, a filha reencontra um antigo quadro, admirado por ela quando criança e que costumava ficar na vitrine de uma loja de lingerie, hoje propriedade de Antonio, filho de Caserta.

Enquanto falava, vi de esguelha, embaixo da janela, o quadro que eu tinha admirado quando garota na vitrine das irmãs Vossi. As duas mulheres gritando com os perfis que quase coincidiam – jogadas da direita para a esquerda em um movimento mutilado de mãos, pés, partes das cabeças, como se o quadro não tivesse conseguido contê-las ou tivesse sido grosseiramente serrado – tinham ido parar ali, naquele quarto, entre os mares revoltos, as ciganas e as pastorinhas. Soltei um longo suspiro de esgotamento (FERRANTE, 2017b, p. 145).

Delia descobre, para sua surpresa, que o quadro havia sido pintado pelo pai antes que começasse a comercializar as imagens da cigana. Além disso, obtém a informação de que o quadro está ali como um presente de Caserta, que recentemente havia retomado a amizade com seu pai. Rogatis (2018), em uma análise a respeito de *Um amor incômodo*, resgata a imagem desse quadro e sugere que ele evoca simbolicamente a dupla Delia e Amalia. No livro, o quadro entra em cena primeiro como uma lembrança para depois ser tomado como um objeto real, contribuindo para a revelação do mistério da trama, uma vez que havia sido um objeto de troca entre seu pai e Caserta. Essa troca da imagem de duas mulheres entre homens, como forma de retomar um laço masculino, remete-nos, uma vez mais, à estrutura apontada por Rubin (2017) na qual as mulheres, ao serem trocadas, transmitem o poder de um homem a outro, sem nunca o possuir.

A oscilação destacada por Rogatis (2018) tem um forte nexos com as questões de violência tratadas na narrativa, pois nesse movimento é possível evocar a cena originária do trauma do abuso sexual de Delia, antes removida do escopo da representação. Durante a infância desta, o quadro ocupava um lugar de destaque nas lojas Vossi, tornando-se objeto de admiração tanto para a menina, quanto para o pai, que reivindica

sua autoria. Quando Delia reencontra o pai, figura central do antigo trauma e da opressão masculina evidenciada no romance, a imagem do quadro, antes evocada enquanto lembrança, aparece de outro modo. Agora é possível observar, nas duas mulheres da pintura, sinais de uma violência aterradora: a boca aberta contraída num grito, os corpos “mutilados” como se fosse uma punição por seus movimentos, a desapareição de uma dicotomia entre fuga e perseguição antes anunciada; agora tudo que resta é a imagem de duas mulheres fugindo.

Através dessa retomada, feita no lugar onde Delia morou quando criança, Rogatis (2018) sugere que a narrativa empreende uma metamorfose do objeto que diz respeito à sua posição enquanto sujeito da trama. Se antes a imagem sugeria que, em sua memória, a perseguição por parte do pai nunca teria um fim porque tanto ela quanto a mãe estavam presas a um lugar de objeto, agora, livres do olhar masculino que as colocava nessa condição, elas podem finalmente escapar. Tal retomada se faz também no que diz respeito ao documento de identidade de Delia. Nas últimas páginas do livro, quando caminha para um momento de conclusão do caminho que fez através do luto pela morte da mãe e pela história de violência de sua infância, a narradora destaca a diferença de atitude de Amalia quando não estava sob o jugo do olhar do pai. Quando as duas estavam sozinhas, sua mãe não respeitava nenhuma das regras impostas pelo marido. Já quando ele estava presente, Amalia costumava lançar um olhar furtivo para o lado, um lampejo da liberdade que experimentava quando estava sozinha, para depois se deixar abandonar nos braços do marido, parecendo feliz. Delia refere-se a esse duplo movimento da mãe como algo que a dilacerava, por não saber se seguia a Amalia livre, ou aquela que aparentemente estava satisfeita na presença do seu pai: “eu não sabia onde seguir minha mãe em fuga, se ao longo do eixo daquele olhar ou pela parábola que seu penteado desenhava em direção ao ombro do marido” (FERRANTE, 2017b, p.173).

Esse dilaceramento que a desorienta também a impede de se aproximar da mãe, fazendo um movimento radical de separação, como se disso dependesse a sua sobrevivência. Só depois de atravessar os fantasmas da sua infância, da violência do pai e do abuso sexual sofrido, Delia pode se reconciliar com a história da mãe através de um desenho que faz na foto da sua identidade. Mais uma vez a imagem entra em cena, Delia pega uma caneta e desenha, em volta das suas feições, o penteado da sua mãe. Seus cabelos curtos, que marcavam uma diferença em relação aos fios compridos de Amalia, agora são alongados. A narradora escreve: “Amalia existira. Eu era Amalia”.

Palavras para se perder ou se encontrar

Com esse artigo pretendemos evidenciar o modo como o romance *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante (2017b), é atravessado por um abuso sexual que resvala na relação entre uma filha e sua mãe. A partir das questões levantadas pela trama construída por Ferrante, buscamos realizar uma discussão que aproxima os campos da literatura e da psicanálise. Articulando-se à violência de gênero, o abuso sexual, que, apesar de recorrente, tende a ser invisibilizado, apresenta-se como um ponto cego da

cultura, podendo, assim, ter efeitos traumáticos tanto para quem o vivencia quanto para uma determinada cultura. Nesse sentido, tomamos as considerações de Felman (2014) quando propõe a literatura como lugar de uma narração possível para aquelas situações que, apesar de aparentes e visíveis, não conseguem transformar-se em evidência, permanecendo despercebidas.

Com o intuito de relacionar as discussões sobre o trauma com a violência de gênero, retomamos a perspectiva de Freud (1920/2010) sobre o tema, assim como discussões posteriores, através de Caruth (1995) e Brown (1995). Segundo Freud (1920/2010) a irrupção do traumático está relacionada com os efeitos da experimentação de algo que é excessivo para o psiquismo e que permanece sem uma representação. A falta de possibilidade de representação é o que configura o excesso do traumático, não a experiência em si. Caruth (1995) afirma que, por mais que se tenha tido uma visão direta e urgente de um determinado acontecimento violento, há uma inabilidade absoluta em conhecê-lo, o que gera um certo entorpecimento em relação a este acontecimento. Há, portanto, no traumático, uma crise que passa pela impossibilidade da construção de uma história. Dessa forma, coloca-se, para os campos da psicanálise e da literatura, o desafio de criar outras maneiras pelas quais seja possível transmitir essas experiências que apontam para os limites das possibilidades da linguagem.

Propomos que o romance de Elena Ferrante permite um esgarçamento das possibilidades narrativas do trauma do abuso sexual e da violência de gênero, enquanto pontos cegos da cultura. A autora foge dos estereótipos constituídos para tentar se aproximar daquilo que nomeia como “feridas comuns” (FERRANTE, 2017a, p. 330). Essa aproximação faz ressoar a teorização de Brown (1995) acerca do que pode ser considerado um evento traumático. Defendendo uma ampliação das discussões sobre esse tema, sugere que as ocorrências comuns à vida de mulheres, tais como assédios, estupros, incestos e agressões, também podem ter efeitos traumáticos, ainda que se tratem de eventos cotidianos, contrapondo teorizações que colocam o trauma na ordem do extraordinário. Nesse sentido, Brown sugere uma mudança de perspectiva: tomar o traumático não somente como o que foge à experiência humana, mas também considerar os efeitos daquilo que é vivido diariamente por aquelas que são culturalmente reconhecidas como mulheres.

O romance aqui trabalhado costura as vicissitudes da relação mãe e filha com uma história de violência e abuso sexual que afeta ambas. Ao acompanhar a travessia de um luto pela morte da mãe, acompanhamos a reconstrução da história, tanto da narradora quanto da mãe, Amalia, o que torna possível nomear o abuso que Delia sofreu quando criança e significar pontos de sua trajetória que se apresentam como um mal-estar. O incômodo do título, que diz respeito à relação mãe e filha, atravessa a trama ressoando o incômodo da violência que é desvelada no final do romance.

Finalizamos com o momento em que Delia consegue repetir e nomear aquilo que ouviu do homem que a abusou sexualmente na infância. Trata-se de um dos momentos em que a narradora consegue vislumbrar uma saída diferente diante do trauma e descobrir que há outras posições possíveis para assumir, não somente sujeitada à violência vivida. Dessa forma, Delia assume um novo uso para aquelas palavras

pronunciadas pelos homens, ao lembrar tê-las escutado na voz de sua mãe. Além disso, nos faz lembrar da potência das palavras para bordejar nossa experiência.

Repeti para mim mesma, sussurrando, uma por uma, as frases obscenas que o pai de Caserta recitou para mim, cada vez mais agitado, quarenta anos antes. E me dei conta de que, na essência, eram as mesmas que minha mãe gritou entre risinhos para mim ao telefone antes de se afogar. Palavras para se perder ou se encontrar. Talvez ela quisesse me dizer que também me detestava pelo que eu havia feito quarenta anos antes. Talvez também quisesse, daquela maneira, me fazer entender quem era o homem que estava ali com ela. Talvez quisesse me dizer para tomar conta de mim mesma, para prestar atenção nas fúrias senis de Caserta. Ou talvez quisesse simplesmente me mostrar que aquelas palavras podiam ser ditas e, ao contrário do que acreditei durante toda a vida, não me fariam mal (FERRANTE, 2017b, p.129-130).

Entendemos que a obra de Ferrante – como um todo e, mais especificamente, o romance *Um amor incômodo* – oferece uma escrita que foge dos terrenos já mapeados, tornando possível o diálogo entre diferentes campos. Ferrante parece revelar caminhos para pensar os eventos possivelmente traumáticos na vida de mulheres, os quais, embora não digam do vivido na guerra ou em grandes catástrofes, poderiam dizer de algo que atravessa os modos de subjetivação no feminino. Ao tecer uma narrativa possível para situações corriqueiras na vida de mulheres, o que a autora faz é evidenciar que, dentre o que a cultura toma por corriqueiro, jaz a violência de gênero e o abuso sexual, para os quais, paradoxalmente, carece registro e, portanto, transmissão e palavras.

Referências Bibliográficas

- ALMADA, Selva. *Garotas mortas*. São Paulo: Todavia, 2018.
- BORDO, Susan. “O corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista de Foucault”. In: BORDO, Susan e JAGGAR, Alison (Org.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BROWN, Laura. “Not outside the range: one feminist perspective on psychic trauma”. In: CARUTH, Cathy (Org.) *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 100-112, 1995.
- CARUTH, C. “Introduction”. In: CARUTH, Cathy (Org.) *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 3-12, 1995.
- COSTA, Ana. *Litorais da psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2015.
- FELMAN, Shoshana. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”. In: NESTROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, p. 13-71, 2000.
- _____. (2014). *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. São Paulo: EDIPRO, 2014.
- FERRANTE, Elena. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Rio de Janeiro:

Intrínseca, 2017a.

_____. *Um amor incômodo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b.

FREUD, Sigmund. “Conferência XVIII: Fixação em traumas – o inconsciente”. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*, v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, p. 281-292, 1996. (Trabalho originalmente publicado em 1917).

_____. “Além do princípio do prazer”. In: FREUD, S. *Obras completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010. (Trabalho originalmente publicado em 1920).

FOLHA INFORMATIVA: VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES. Opas/OMS Brasil Organização Pan-Americana de Saúde/ Organização Mundial de Saúde, 2017. Disponível em: <https://www.paho.org/bra/index.php?option=com_content&view=article&id=5669:folha-informativa-violencia-contra-as-mulheres&Itemid=820>. Acesso em 28 de jun. de 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. M. “Escrita, morte, transmissão”. In: SCOTTI, S. S.; BERGAMASCHI, R. D. B. L.; GUIMARÃES, B.; VARGAS, R. F. S. V.; COSTA, A. (Orgs.). *Escrita e psicanálise II*. Curitiba: Editora CRV, p. 133-144, 2010.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MANZOLINI, Nicoletta. “Telling the abuse: a feminist-psychoanalytic reading of gender violence, repressed memory, and female subjectivity in Elena Ferrante’s *Troubling Love*”. In: BULLARO, G. R.; LOVE, S. V. *The works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins*. New York: Italian and Italian American Studies, 2016.

MORAES, Eliane Robert. “A escritora genial”. Quatro Cinco Um: A revista dos livros, São Paulo, 01 de mai. de 2017. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/a-escritora--genial>>. Acesso em 28 de jun. de 2020.

POLL, Martina; ALVES, Fernanda; PERRONE, Cláudia. “Violência de gênero: uma discussão sob a perspectiva do trauma cultural”. *Interação em psicologia*, v. 22, n. 2, 2018.

RICH, Adrienne. *On lies, secrets and silence: selected prose*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

RIVERA, Tania. “Ensaio sobre o espaço e o sujeito. Lygia Clark e a psicanálise”. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 11, n.2, 2008.

ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante. Parole Chiave*. Roma: Edizioni e/o, 2018.

RUBIN, Gayle. “O tráfico de mulheres”. IN: RUBIN, G. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, A; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, p. 73-98, 2000.

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.

WOODS, James. “Women in the verge”. *The New Yorker*, New York, 21 de jan. de 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>>. Acesso em 28 de jun. de 2020.

Recebido em: 30/06/2020

Aceito em: 30/06/2020

Referência eletrônica: DANTAS, Tatianne Santos; DA ROSA, Lia Aguirre Silveira; SOUSA, Karla Julliana da Silva; KESSLER, Helena Pillar; THONES, Ana Paula Bellochio. Narrar é encadear tempos e espaços perdidos: violência de gênero e trauma em *Um amor incômodo* de Elena Ferrante. *Criação & Crítica*, n. 27, p., nov. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.