

Vigilância e autocontrole em Um Amor Incômodo, de Elena Ferrante

Antonio Barros de Brito Junior⁵⁸
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Este artigo lida com o romance de estreia da escritora italiana conhecida pelo pseudônimo Elena Ferrante. Em *Um Amor Incômodo*, publicado em 1992, Ferrante trabalha com temas que posteriormente serão desenvolvidos com mais intensidade na tetralogia napolitana. Entre eles, e temas principais deste texto, estão a subjugação da mulher à vigilância masculina e a necessidade que ela tem de exercer o autocontrole sobre o próprio corpo. Assim, em primeiro lugar, o artigo trabalha com a diferença entre as posições de Amalia e Delia, respectivamente mãe e filha, no enquadramento do gênero e quanto à violência masculina e a necessidade de vigilância sob o jugo dos homens da família. Depois, investiga-se como essa vigilância masculina se traduz em autocontrole, que Delia incorpora como herança do patriarcado. Por fim, conclui-se com uma conjectura sobre o modo como o autocontrole propicia uma forma de narrar o trauma da pedofilia vivido por Delia, que a distancia da herança paterna e lhe permite recuperar a verdade acerca da violência de gênero e da condição feminina.

Palavras-chave

Feminismo. Elena Ferrante. Vigilância. Violência de gênero. Trauma.

⁵⁸ Professor adjunto do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Licenciatura em Letras (2003), Mestrado em Teoria Literária (2006) e Doutorado em Teoria Literária (2010), todos pela Universidade Estadual de Campinas.

Introdução

Elena Ferrante: o que há por trás do nome? Trata-se de uma autora (seria mesmo uma mulher?) italiana, supostamente da região Sul, mais precisamente de Nápoles, que avassalou o cenário literário mundial com sua obra-prima, a tetralogia napolitana (FERRANTE, 2015; 2016a; 2016b; 2017a) – que inclusive se transformou em série de TV, coproduzida pela RAI e HBO.⁵⁹ Quase nada se sabe de sua pessoa,⁶⁰ que se mantém incógnita por vontade própria e por obra de seus agentes, de modo que pouco se pode dizer a respeito das relações possíveis entre a biografia da autora, o contexto histórico e social em que viveu e as suas obras. Mesmo assim, pela recorrência de temas e pelo modo como eles recebem tratamento nos livros, pode-se afirmar que se trata de uma escritora que coloca a vida no sul da Itália após a Segunda Guerra como o ponto de partida para sua ficção, que, em geral, trata da formação e da emancipação da mulher, mas, sobretudo, lida com a formação do caráter da mulher no mundo doméstico e no mundo do trabalho em diferentes gerações. Desse modo, como desponta na tetralogia napolitana, mas também em seus romances mais curtos, nota-se que o traço principal da escrita da escritora Elena Ferrante é decerto a vivência contra a mulher, em suas diferentes épocas, e como isso vai moldando as relações familiares, conjugais e de trabalho num horizonte permeado pelo machismo, pela violência doméstica, pelas desavenças conjugais e, enfim, por uma série de distúrbios pessoais e sociais que envolvem as personagens femininas em uma traumática dimensão psicológica.

Não é diferente no caso em questão, este que é seu romance de estreia, publicado em 1992: em *Um Amor Incômodo* (FERRANTE, 2017b), deparamo-nos com uma personagem, Delia, que tem problemas de relacionamento com sua mãe, Amalia, separadas que são por aproximadamente vinte anos de diferença. Na abertura do livro,

⁵⁹ A série foi lançada em 2018 com o título de *My Brilliant Friend*, repetindo em inglês o título original italiano da primeira parte da tetralogia (*L'amica geniale*), e foi produzida por Luigi Marinello, Sara Polese e Laura Paolucci, sob a direção de Saverio Constanzo e Alice Rohrwacher.

⁶⁰ Acerca da personalidade por trás do nome, há especulações de que se trata da escritora e tradutora Anita Raja, esposa do também escritor italiano Domenico Starnone. Raja é oriunda de Nápoles e viveu de perto as situações sociais e históricas que a ficção de Ferrante apresenta, tendo presenciado a segunda onda do feminismo e o movimento feminista italiano ao longo dos anos 1970 (cf. LUCAMANTE, 2018, p. 33). A propósito da possível revelação da personalidade real de Elena Ferrante, remeto ao artigo publicado no *El País*, de 04 de outubro de 2016 (https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html, acessado em 18/07/2021), em que são trazidos mais detalhes sobre a investigação realizada por Carlo Gatti, publicada no *Il Sole 24 Ore*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e *The New York Review of Books*, que sustenta, através de extratos bancários e material contábil, que Anita Raja é a autora por trás do pseudônimo.

narrado em primeira pessoa, Delia nos dá a notícia do afogamento de sua mãe na noite de 23 de maio, aniversário de Delia, num lugar chamado Spaccavento. A partir disso, a trama desdobra-se pelo fluxo de memória da narradora, e vem à luz uma série de acontecimentos do passado de ambas as mulheres, em um caleidoscópio no qual a relação entre os pais de Delia é colocada sob o escrutínio da memória fragmentada da narradora, a fim de se extrair daí as verdades inconvenientes que por muito tempo ficaram soterradas. Assim, num duplo fluxo temporal e narrativo, em que o presente e o passado vão se enxertando e se sobrepondo, tomamos parte em um conjunto de problemas de relacionamento, que vão desde o casamento disfuncional dos pais de Delia, até sua complicada relação com a mãe – e, em particular e especialmente, o possível gérmen de tudo isso, a saber, o abuso infantil que Delia sofreu quando criança por parte do pai de Caserta. Nesse incessante jogo de reminiscência e de vivência do luto descortina-se não exatamente a verdade sobre o afogamento de Amalia – como se poderia esperar à primeira vista de um livro que abre com um suicídio misterioso –, mas sim a evidência de um trauma que provocou toda uma redefinição das relações familiares.

Nesse núcleo de histórias, algumas linhas despontam, de modo que seguirei, neste artigo, apenas algumas delas, com o intuito de evidenciar como a recuperação do passado e a elaboração da escrita fazem parte de um exercício de confrontação do trauma que põe em jogo o abuso infantil, o machismo e a violência doméstica, configurando diferentes papéis sociais para a mulher que, de algum modo, refletem condições geracionais específicas. É bastante perceptível, aliás, que o livro não enfrenta de cara as questões que coloca, confundindo-nos, nós, leitores, em uma deliberada ambiguidade, bem de acordo com a confusão mental que a personagem parece demonstrar – o que é uma maneira de dar credibilidade (“mimética”, por assim dizer) à narradora e à sua situação.

Questões de autoria

Não posso deixar de dedicar algumas linhas ao problema da autoria e da escrita por meio de pseudônimo, pois que se trata de um caso bastante inusitado, embora não único, na história literária.⁶¹ Mesmo que a teoria e a crítica literárias tenham se

⁶¹ Para não ser exaustivo, basta pensar, por exemplo, em Mary Ann Evans, cujo *nom de plume* George Eliot tencionava granjear respeitabilidade num meio majoritariamente masculino e avesso a escritoras. Outro

esforçado, a partir da década de 1960, em propagar, entre outras, a tese da “morte do autor” (BARTHES, 2004) – obrigando-nos a leituras mais “fechadas” dos textos literários, desconsiderando fatos biográficos e contextuais –, não resta dúvida de que, em se tratando de personagens femininas, algumas circunstâncias históricas e sociais são admitidas ou, quando não, imprescindíveis para se compreender o modo de articulação da ficção com o tecido social e político. Aqui, no caso de Ferrante, estamos quase que completamente carentes desses dados, a não ser por aquilo que os próprios livros apresentam. Contudo – e isso me parece brilhante –, mesmo com a escassez de informação sobre a autora de fato, ainda assim há balizas no próprio texto literário que nos permitem fazer um exercício comparativo em parte semelhante ao que se poderia ser feito caso soubéssemos quem está por trás da pena: saber que se trata de personagens e cenários do sul da Itália, da época do pós-guerra, bem como dos anos atuais, já nos dá subsídios para postular certas questões relativas ao enquadramento geracional proposto pela ficção. Em todo caso, o que quero dizer é que, a despeito do conhecimento de fato sobre a vida da autora, Ferrante torna-se, para nós, exatamente o que os outros escritores já haviam se tornado pelo método estruturalista – isto é, “autores de papel” (ou, inclusive, “autores mortos”), um tipo de função linguística, quase um postulado meramente interpretativo ou instrumental. No caso de Ferrante, porém, trata-se de uma exigência dela: ela é uma “escritora” e não uma autora, isto é, ela é conhecida pelos agenciamentos do texto e não por um ato concreto de enunciação, o que significa dizer que a escritora para nós é efeito de discurso, muito mais do que a distensão mais ou menos explícita de um contexto e de uma intencionalidade. Ferrante nos põe diante disso porque praticamente nos obriga a tal dimensão por conta de seu pseudônimo. Todavia, ao nos impor seu anonimato através do pseudônimo, ainda assim ela produz um agenciamento coletivo (DELEUZE e GUATTARI, 1995) bastante palpável, no qual as questões sociais e históricas são convergentes com as situações pelas quais passam suas personagens. Se, por um lado, o pseudônimo apaga a enunciativa, por outro a objetividade incontornável do texto nos emaranha em um universo de signos e sentidos que nos força a pensar a feminilidade, o machismo e o trauma com a mesma seriedade com que encararíamos fatos cotidianos enunciados pela crônica jornalística ou pelo testemunho das vítimas concretas (diários, autobiografias etc.).

caso, mais antigo, mas mais importante para os argumentos deste artigo, é o de Madame de Lafayette (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne), cuja obra *A Princesa de Clèves* (LAFAYETTE, 2004) foi publicada anonimamente em 1678 na França.

Acho imprescindível abordar esse ponto pelo que ele significa: a possibilidade de ler, interpretar e debater o texto a despeito da autoridade primordial e castradora da “autora de carne e osso”. Ferrante sai do texto, porque talvez nunca tenha entrado de fato. Aliás, ela só entra na condição de projeção intelectual da crítica. E, como tal, ela reduz essa personalidade biográfica que desfruta dos louros do seu trabalho à mera condição de escritora, o que significa, em outras palavras, instaurar, no campo social onde os autores habitam, a sua própria condição de invisibilidade. Naturalmente, a verdadeira pessoa por trás do pseudônimo angaria os méritos e benefícios do seu trabalho e reconhecimento mundial. No entanto, ao abdicar de fazer parte da esfera pública, Ferrante nos nega a chancela de uma ipseidade (RICOEUR, 2014) capaz de autorizar ou desautorizar sentidos.⁶² Do ponto de vista estritamente estético, não caberia a ela, do lugar de autora de “carne e osso”, ter a palavra final sobre as interpretações acerca de seus livros (ECO, 1985). Porém, do ponto de vista do debate crítico sobre o papel das mulheres e sua situação histórica na Nápoles do pós-guerra, talvez a intromissão da autora fosse crucial não tanto para esclarecer a “origem da obra” (invenções ou inspirações em fatos), mas sobretudo para referendar as conexões entre o lugar social do qual suas obras falam e o corpo (experiência, subjetividade, passado, etc.) implicado.

Assim, o caso de Elena Ferrante provoca, por assim dizer, uma reversão inteligente no campo da crítica literária: enquanto experiência literária, Ferrante só existe na condição estrita daquilo que poderíamos chamar de *escritura* (BARTHES, 1971); por outro lado, a condição social de sua escritura demanda a *autoria*, o corpo implicado que atualiza os sentidos políticos da letra muda (RANCIÈRE, 1995). Escrevendo ao mesmo tempo para um público heterogêneo – dentro dos limites de um exercício literário que abraça as limitações impostas pelo anonimato (ou, no caso, pelo pseudônimo) – e sobre um tema específico – os papéis de gênero através das gerações, bem como da violência sofrida pelas mulheres –, Ferrante convoca um olhar sociológico sobre seus textos, invocando, portanto, olhares críticos acerca da vinculação da sua escrita com o corpo e a experiência femininos. Nesse sentido, sua escritura transcende o enquadramento crítico formalista e textualista para encontrar, no campo político e sociológico, uma ancoragem que produzirá sentidos possivelmente conflitantes para segmentos diferentes da crítica e

⁶² Mesmo havendo publicado *Frantumaglia* (FERRANTE, 2017c), um livro em que se posiciona em cartas acerca de sua própria literatura, Ferrante ainda assim conserva o mistério. Então, mesmo aí ela não passa de uma espécie de “autora desencarnada”, especularmente falando de si sem se mostrar, confortavelmente instalada no universo simbólico da escrita.

da recepção. O pseudônimo torna-se, com isso, menos uma espécie de máscara ou efeito de discurso ou estilo, passando a ser quase que uma incorporação bem ajustada do *éthos* feminino, especialmente da região sul da Itália.

Amalia em Delia, Delia em Amalia

O preâmbulo sobre a escritura e a autoria anuncia os temas que, a meu ver, são salientes na leitura desse romance de Ferrante. Nele, problemas que são desenvolvidos com mais vagar e complexidade na tetralogia napolitana já aparecem de forma bastante nítida: a emancipação feminina, o desaparecimento da mulher, o contraste entre norte e sul da Itália etc. Em particular, interessa a este estudo o modo como a construção do papel do feminino transita pela necessidade de autocontrole e de supervisão de si. Creio mesmo que uma grande parte dos outros temas decorre desse, como, por exemplo, a diferença geracional que marca o contraste entre as posições de Amalia e Delia. O que me parece notável é que tudo no romance persegue a ideia da compostura, colocando em evidência o quão essencial é, para as mulheres do livro, exercer o autocontrole do corpo, do desejo, submeter as vontades e os trejeitos a uma gramática masculina das paixões, refrear a língua e exercitar o comedimento, enfim, coadunar-se a um tipo de forma de vida que é imposto por modelos externos. Isso se percebe, por exemplo, na necessidade que Amalia sente de pôr-se em acordo com o ciúme do marido em relação à forma de se vestir: “Amalia, que sempre se vestiu com trapos porque era pobre, mas também porque tinha o costume de não se mostrar atraente – costume esse adquirido muitas décadas antes para aplacar o ciúme do meu pai” (FERRANTE, 2017b, p. 28). Essa vigilância masculina, por outro lado, deságua numa constante autovigilância e num persistente autocontrole: as emoções – que supostamente transbordam no “sexo feminino”, de acordo com a concepção masculina dos papéis de gênero – devem, por isso, se manter abaixo da pele. Inclusive, esse comportamento pode trazer benefícios para a mulher, tanto no âmbito das relações familiares e sociais, quanto também e especialmente na construção do seu self. A própria narradora o atesta, quando diz “Eu me retraíra e pusera a mão no coração para acalmar os batimentos muito acelerados” (FERRANTE, 2017b, p. 23), obrigando-se a manter a compostura e a calma mesmo diante da adversidade. Nessas duas instâncias, a vigilância masculina e a cautela feminina, o exercício do autocontrole e a supervisão do comportamento são decisivos para o “ser-

mulher”, da mesma forma que são determinantes no que concerne às neuroses da personagem principal.

É assim que começamos a obter uma melhor compreensão da palinódica revisão da vigilância de Ferrante. E é um modelo que difere significativamente do seu predecessor: expressivo, em vez de repressivo; “auto”-gerado, em vez de hierárquico; e, mais importante talvez, verbal, em vez de visual. Nesse sentido, os romances de Ferrante tentam ressuscitar a vigilância como algo salutar em vez de uma atividade puramente disciplinante. Assim, ela simultaneamente reafirma a importância da *sorveglianza* [vigilância] como meio de *soppravivenza* [sobrevivência]; de evitar não apenas a “*fascinazione di morte*” [fascinação de morte], mas também as muitas “fascinações”, fantasmas e medos que se aglomeram em torno de suas personagens femininas. (ALSOP, 2014, p. 475, tradução livre.)⁶³

Em Ferrante há um efeito muito parecido com o que se percebe no livro de Madame de Lafayette, *A Princesa de Clèves* (LAFAYETTE, 2004) – inclusive, essa familiaridade entre os textos está manifestada no próprio texto de Alsop. No livro de Mme. de Lafayette, há também um forte vínculo entre a Princesa de Clèves e sua mãe: esta, suspeitosa de que o amor e mais particularmente os homens são insidiosos, admoesta a filha para que ela evite a sedução e o cortejo dos pretendentes. Com isso, a mãe incute na filha uma sistemática e muito resiliente resistência ao amor, que, por um lado, é determinante para que ela escolha se casar com o Príncipe de Clèves, por quem nutre um sentimento de vaga admiração, e, por outro lado, faz com que ela recuse firmemente as investidas do Duque de Nemours, famigerado por suas numerosas aventuras amorosas. Existe, portanto, uma dimensão social do discurso da vigilância, manifestada na suspeita da mãe e verbalizada pelas suas lições, que se infiltra no comportamento privado e público da Princesa, obrigando-a a disfarçar suas paixões mais íntimas em benefício de seu lugar na sociedade, de sua honra e de seu valor como esposa. A Princesa de Clèves, no entanto, vive isso num conflito psicológico entre o certo e o errado, não cedendo à tentação mesmo quando o obstáculo – o casamento – já não se encontra mais à sua frente, reservando à dimensão psicológica toda a angústia latente pela luta entre a paixão e o costume. Sendo assim, ela se torna o modelo de virtude feminina, na medida em que exhibe os caracteres sociais – à custa, inclusive, de um trabalho feroz de autoconvencimento – da honra e da

⁶³ “It is thus that we begin to get a better sense of Ferrante's palinodie re-vision of surveillance. And it is a model that differs significantly from its predecessor: expressive, rather than repressive; self-generated, rather than hierarchical; and perhaps most importantly, verbal rather than visual. In this way, Ferrante's novels attempt to resurrect surveillance as a salutary rather than purely disciplinary activity. In doing, she simultaneously reaffirms the importance of *sorveglianza* as a means of *soppravivenza*: of staving off not only the “*fascinazione morte*,” but the many “*fascinations*,” phantasms, and fears that crowd around her female characters.”

polidez. O exemplo dela, portanto, é o de uma mulher que, sobre as paixões e desejos subcutâneos, mostrou a epiderme da honra, em convergência com o papel social feminino que lhe foi exigido e que a fez se destacar. O fato de que esse papel tenha sido lhe passado por outra mulher não é irrelevante, pois sublinha aquilo que a ficção de Ferrante tenta desconstruir.

Em *L'amore molesto*, há algo parecido com Mme. de Lafayette: embora não se trate mais da monarquia absolutista francesa e nem de um ambiente aristocrático, é nítido que há uma espécie de código de conduta, de valor extrínseco, aceito pelas mulheres e exigido delas, para que “mutilem”, por assim dizer, seus corpos e seus desejos e se comportem devidamente de acordo com o que esperam seus maridos e a própria sociedade. Não é apenas o marido de Amalia, o pai de Delia, e o tio Filippo⁶⁴ que a enquadram em uma conduta feminina de bons costumes, de uma moral que não permite qualquer atitude leviana, qualquer gesto ou palavra fora do tom. É também a vizinha de Amalia, Sra. De Riso, quem encarna esse ideal social segundo o qual a mulher tem que ser recatada e, quando não é, atrai para si a desconfiança alheia.

– [...] Amalia fazia o que queria. Um dia, me contava tudo, mesmo que eu não quisesse ouvir, e, no dia seguinte, nem me cumprimentava. Sei sobre os *sfogliatelle* porque eles não comiam todos, e ela dava os que sobravam para mim. Também me dava as flores, porque o cheiro a deixava com dor de cabeça. Nos últimos meses, ela vivia com dor de cabeça. Mas me convidar para entrar e me apresentar o tal homem, nunca.

– Talvez tivesse medo de deixá-la sem graça.

– Que nada, ela queria tomar conta da própria vida. Entendi e fiquei na minha. Mas quero dizer que sua mãe não era de confiança.

– Em que sentido?

– Não se comportava devidamente. Eu vi de relance esse senhor só uma vez. Era um velho bonito, bem-vestido, e quando passou por mim fez uma sutil reverência. Ela, por sua vez, virou para o outro lado e disse um palavrão. (FERRANTE, 2017b, pp. 43-44.)

Esse recato, portanto, é uma norma de conduta que vem de fora para dentro e se enraíza na mulher, obrigando-a a ser aquilo que a sociedade espera (e, no caso, o que o marido deseja e obriga), em acordo com o que De Lauretis (1994) chama de tecnologia

⁶⁴ Em uma visita ao tio, após o funeral da mãe, Delia relata ter ouvido do tio a seguinte “homilia”: “Quando o discurso chegou em Amalia, passou em poucos minutos de suspiros e elogios à irmã a críticas impiedosas pelo fato de ela ter abandonado meu pai. Para completar, esqueceu-se de falar dela no passado e começou a censurá-la como se ainda estivesse viva e presente, ou prestes a despontar do outro cômodo. ‘Amalia’, ele começou a gritar, ‘nunca pensa nas consequências: sempre foi assim, deveria ter sentado, refletido e esperado; em vez disso, um dia acordou e foi embora da casa com as três filhas’. Não devia ter feito isso, segundo tio Filippo” (FERRANTE, 2017b, pp. 50-51). Como se vê, o papel de controle e vigilância sobre a mulher é exercido pelos homens (irmãos, maridos e pais) e repassado adiante pela educação familiar.

do gênero.⁶⁵ Em alguns casos, a mulher transborda, sai de si, e, às vezes, há até uma certa benevolência em relação a isso. Porém, no caso de Amália, a situação é bem mais crítica: seu marido é extremamente ciumento e possessivo; ele “talha” a mulher, ele a “desbasta”, como se fosse não o pintor que é, mas, sim, um escultor, que vai enformando na matéria (o corpo da esposa) o talhe social adequado para o comportamento feminino honrado, extirpando a “culpa natural” que Amalia “levava inscrita no corpo [...], independente da sua vontade e de suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro” (FERRANTE, 2017b, p. 54). Isso, como se vê pelas reminiscências de Delia, se faz a socos, pontapés e palavrões.

Tudo o que recebemos por via da rememoração fragmentada de Delia nos põe diante dessa dominação masculina. Inclusive uma particularidade interessante, que se soma ao ciúme doentio do pai de Delia: ele, depois de pintar retratos, passou a pintar uma cigana genérica, que em sua figura evocava as formas da esposa, ao mesmo tempo em que lhe dava, no suporte material do quadro, uma malícia e uma sensualidade que Amalia era impedida de manifestar. O recato da esposa transformava-se, na tela, em um desregramento, uma intensidade, uma figura sensual, que ali era autorizada e encontrava sua razão de ser e sua forma, seu lugar natural, digamos. É como se, para o marido de Amalia, a arte suportasse esse desregramento feminino, permitindo a sensualidade que, na vida social, deve ser mantida sob vigilância constante. Este elemento é importante, uma vez que, a exemplo do pai, Delia é também uma artista: sua escritura, ainda que decalcada pela memória, é também uma tentativa de “captura” pela palavra da essência da mãe. E no relato de Delia a mãe também será apresentada como uma mulher ambígua. Se a circunspeção da narradora evita um juízo mais taxativo, o passado evocado, por sua vez, borra os contornos da figura da Amalia. Posteriormente na ficção de Ferrante, essa ideia surgirá através do conceito de *smarginatura* (desmarginação), neologismo inventado pela autora italiana (FERRANTE, 2015) e que sugere essa perda de contornos e uma espécie de violação do princípio de não-contradição encarnado pela personagem Lila (SECCHES, 2019, pp. 35ss.). Tanto Lila quanto Amalia são mulheres que apenas em

⁶⁵ “O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro de uma hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: ‘A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação’” (DE LAURETIS, 1994, p. 212).

parte adotam a gramática de gênero imposta pelos homens com quem convivem. De fato, em ambos os casos, as personagens escapam aos esboços definidos pelos papéis sociais, transbordando em complexidade e originalidade, o que as torna figuras distintas e justamente por isso narráveis. Mais do que isso, elas são em si mesmas contraditórias, fugidias, dúbias, mas sem que isso se torne uma qualidade execrável nas personagens; pelo contrário, além do encantamento que produzem nas demais personagens e nos seus respectivos leitores, elas se erigem como modelo de conduta feminina na medida em que emanam de uma fonte mais real e orgânica, por assim dizer. Longe de disputarem o papel da mulher com a visão masculina, essas personagens “se desmarginam” e, com isso, transbordam o conceito masculino de mulher, consolidando, portanto, a experiência feminina de modo mais autêntico – porque essencialmente contraditório – através da escrita de Ferrante.

Essa dubiedade configura-se assim: de um lado há a imposição social e marital de uma vigilância e de um autocontrole do corpo e dos trejeitos – Amalia não podia, na presença de outros homens, manifestar qualquer traço de sensualidade ou alegria, devendo, por isso, manter-se triste e apagada, sem esboçar o menor sinal de uma autossatisfação ou gozo: “Meu pai não suportava que ela risse. [...]. Todas as vezes que havia um estranho em casa [...] ele lhe recomendava: ‘Não ria’. Para ele, aquela risada parecia açúcar espalhado de propósito para humilhá-lo” (FERRANTE, 2017b, p. 122). Nesse sentido, há primeiramente um controle imposto de fora, de acordo com o qual a mulher tem que se comportar em sociedade conforme regras bastante explícitas de uma moral e de um costume machistas. Esse controle é internalizado e transformado em autovigilância, a fim de que as cenas de ciúme e violência passem a ficar, contraditória e exasperantemente, sob controle da própria mulher. Por outro lado, porém, é justamente a existência dessa vigilância e mesmo até dessa necessidade de autocontrole e autocensura que mostra o avesso da medalha: se existe o imperativo do controle é porque existe a presunção da culpa, isto é, existe a presunção declarada ou tácita de que Amalia, assim como toda a mulher, exorbita essa condição imposta pelo homem, uma vez que, supostamente como toda mulher, ela é sensual, enganadora, voltada ao prazer. Nesse sentido, a mulher só será verdadeiramente mulher se cumprir certos requisitos de inteligência, de moderação, de ações e práticas, de linguagem, que possam tirar dela a obscenidade autóctone e moldar sobre ela, como uma roupa, o verniz da decência e do pudor. Esse parece ser o objetivo de Delia.

Não espanta, portanto, que, ao longo do livro, o leitor se depare com uma narradora às voltas com sua necessidade de fuga da mãe e do passado e exercício de autocontrole: “Percebi que estava perdendo minha mãe para sempre e que era exatamente aquilo que eu queria” (FERRANTE, 2017b, p. 65). Delia, afastada do seu lugar de origem, aos quarenta e cinco anos reprime intensamente os aspectos que lhe fazem lembrar da presença da mãe (e da mulher do sul da Itália, por metonímia) em si. É por isso que esquecer o dialeto torna-se crucial; é através dele que se exprime um tipo de extravagância que não cabe bem a uma mulher educada pelos padrões nortistas.

Ao abandonar o dialeto, Delia abandona assim não só a relação com a mãe, mas todo um passado de violência. Oposto por definição à linguagem simbólica, que é construída sobre um sistema de significação que liga o significante ao significado, o semiótico não pode residir naquele dialeto que, segundo Delia, melhor sabe dar corpo à obscenidade que exprime nos seus insultos [...]. Nesse encaixe único do som e do sentido se esconde uma potente definição daquele processo de significação que a língua materna *par excellence*, o semiótico, não poderá mais compartilhar. O dialeto deverá portanto ser interpretado como código simbólico, a menos que não se queira ver exatamente na repulsão pela figura materna a reação da protagonista à deturpação inerente a uma “khôra”⁶⁶ que, em vez de proteger a filha do próprio simbólico, o apresenta a ela de modo violento. (LOMBARDI, 1998, p. 289, tradução minha)⁶⁷

Ora, o que é Amalia senão essa ambiguidade construída sobre si? O que torna Amalia diferente das (e, no entanto, igual às) outras mulheres é justamente essa projeção do marido, que lhe põe a pecha de traidora e ardilosa. Todas as volições e inclinações de Amalia são “extraídas” dessa natureza feminina e parecem ser a insinuação óbvia de uma

⁶⁶ Trata-se do conceito de Julia Kristeva, *chora*, inspirado em Platão (*khôra*). De acordo com Kristeva (1980, s/p, tradução minha), “Não falamos então de origem, mas de instabilidade da função simbólica naquilo que ela tem de mais significativo, a saber, o interdito do corpo materno (defesa contra o autoerotismo e o tabu do incesto). É a pulsão que, aqui, reina para constituir um espaço estranho que nomearemos, com Platão (*Timeu*, 48-53), uma *khôra*, um receptáculo”. (No original: “*Ne parlons donc pas d’origine mais d’instabilité de la fonction symbolique dans ce qu’elle a de plus significatif, à savoir l’interdit du corps maternel (défense contre l’auto érotisme et tabou de l’inceste). C’est la pulsion qui, ici, règne pour constituer un étrange espace que nous nommerons, avec Platon (le Timée, 48-53), une chora, un réceptacle.*”) Na leitura de Lombardi (1998, p. 288), o termo define a linguagem prosódica constituída de sons que não fazem parte do mundo do significado, mas que remetem à interação entre a mãe e a criança no útero. É, portanto, um lugar de proteção que precede o narcisismo e os desafios do complexo de Édipo, cuja “membrana” é rompida pelo dialeto e pela violência que ele carrega.

⁶⁷ “*Nell’abbandonare il dialetto, Delia abbandona così non solo il rapporto con la madre, ma un intero passato di violenza. Contrapposto per definizione al linguaggio simbolico, che è costruito su un sistema di significazione che lega il significante al significato, il semiotico non può risiedere in quel dialetto che, secondo Delia, sa meglio dar corpo alle oscenità che esprime nei suoi insulti [...]. In questo combaciare unico del suono e del senso si cela una possente definizione di quel processo di significazione che la lingua materna par excellence, il semiotico, non potrà mai condividere. Il dialetto dovrà dunque essere interpretato come codice simbolico, a meno che non si voglia vedere esattamente nella repulsione per la figura materna la reazione della protagonista allo snaturamento insito in una ‘chora’ che, invece di proteggere la figlia dallo stesso simbolico, v’ela introduce prematuramente in maniera violenta.*”

insubordinação e de um desejo que transborda. A obscenidade do dialeto nada mais é do que a marca ontogenética de uma “natureza” impetuosa, ao mesmo tempo em que é a base da filogênese da mulher napolitana da geração pós-Segunda Guerra, como ilustram as personagens femininas mais velhas da tetralogia (cf. FERRANTE, 2015). Porém, sobre isso se impõe a marca da vigilância e do poder masculino: a subordinação ao marido não esconde completamente o caráter esquivo da esposa; pelo contrário, é ela que dá o sinal mais inequívoco de sua necessidade e perenidade.

Aliás, o tema das mulheres insubordinadas é bastante recorrente na ficção de Ferrante, como bem o demonstra o caso da personagem Raffaella Cerullo, ou Lila (cf. FERRANTE, 2015). Essas personagens insubmissas – de quem Amalia é talvez o protótipo – são aquelas cuja “natureza” e cujo comportamento traduzem uma indisposição ao controle e à vigilância; elas não aceitam as visões de mundo que lhe são incutidas e agem e falam por si mesmas. No caso de Amalia, devido ao seu casamento precoce, há a necessidade de renunciar à suposta “natureza insubordinada” para melhor satisfazer as exigências do machismo de seu meio e de sua geração. Isso não impede, porém, os rompantes de insubordinação, uma vez que Amalia decide largar o marido. A sensualidade latente, porém, manifesta-se, ao que tudo indica, na terceira idade, quando as filhas já se emanciparam e ela pode enfim dar vazão aos sentimentos legítimos que conservou durante a juventude. Contudo, no convívio com o marido há vigilância, e parte do sucesso disso depende da internalização do controle, sendo exercido como autocontrole. Se de um lado está o marido violento, do outro lado está provisoriamente uma mulher que aceita ser submissa para defender as filhas:

Para proteger sua filha, Amalia expõe o próprio corpo ao abuso doméstico: para lhe permitir viver uma existência tranquila, e assim fazê-la renascer, Amalia realiza um virtual ato suicida parecido com aquele real que mais adiante a verá mergulhar nas águas negras do Tirreno. (LOMBARDI, 1998, p. 289, tradução minha)⁶⁸

Com isso, a insubmissão passa a ser tratada não mais na lógica do desafio, da relutância ou da insubordinação autêntica, mas sim do segredo mais íntimo, do despiste – algo que, inclusive, joga água no moinho do pensamento machista segundo o qual a mulher “traí” sempre que ele vira as costas. Quer dizer: supostamente a maior prova de

⁶⁸ “*Pur di proteggere sua figlia, Amalia espone il proprio corpo all’abuso domestico: pur di permetterle di continuare a vivere un’esistenza tranquilla, e farla così rinascere, Amalia compie un virtuale atto suicida simile a quello reale che più avanti la vedrà tuffarsi nelle nere acque del Tirreno.*”

insubmissão é exatamente a submissão, uma vez que, ao conformar-se à vigilância masculina, a mulher se adéqua ao modelo e eventualmente diminui o controle masculino, podendo afrouxar o seu autocontrole nos momentos mais íntimos. “Ah, eu ficava fascinada com a sua [de Amalia] arte de construir um duplo”, diz Delia já no final de suas reminiscências (FERRANTE, 2017b, p. 155). Quando se chega a esse ponto, porém, o ciúme corrói tudo, e a imaginação e a falsidade tomam o lugar da realidade e da verdade. Não é por acaso que Delia, aos cinco anos de idade, levada pela “mentira da memória” (FERRANTE, 2017b, p. 161), produziu sua primeira “obra de arte”, contando ao pai e ao tio um encontro fortuito entre Amalia e Caserta que só existiu em sua imaginação infantil e que se produziu como autodefesa do trauma: “a infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito: a minha, pelo menos, havia sido assim” (FERRANTE, 2017b, p. 161). Delia diz:

Fazia o que imaginava que Amalia fizesse em segredo. E, por falta de percursos seus dos quais eu pudesse fazer parte, impunha a ela os meus percursos até o “Coloniali” do velho Caserta. Ela saía de casa, virava a esquina, empurrava a porta de vidro, experimentava cremes, esperava seu companheiro de brincadeiras. *Eu era eu e era ela*. Eu-ela nos encontrávamos com Caserta. Na verdade, não era o rosto de Antonio que eu via quando aparecia no pátio, mas o que, nele, havia do rosto adulto de seu pai. Eu amava Caserta com a intensidade com que imaginava que minha mãe o amasse. E eu o detestava, porque a fantasia daquele amor secreto era tão vívida e concreta que eu sentia que jamais poderia ser amada da mesma maneira: não por ele, mas por ela, Amalia. Caserta havia tomado tudo o que cabia a mim. (FERRANTE, 2017b, p. 162, grifo meu.)

O ciúme é algo que Delia herda do pai. Sua relação para com a mãe é tomada do modelo paterno, de modo que também para a menina de cinco anos Amalia é furtiva, sedutora, capciosa, sensual. Aliás, a proteção que a mãe oferece às filhas não redundando em acolhimento afetivo; pôr-se como anteparo da violência masculina não basta para que a Delia criança sintasse acolhida pelo amor materno. A violência do pai, portanto, soberanamente cativa o pensamento da menina e ocupa o espaço deixado pela carência da mãe. Delia tem ciúme de Amalia e, como aprendeu com o pai, elabora esse ciúme em imagens de traição. A lógica da ambiguidade feminina infiltra-se na cabeça da menina, que passa a ser uma agente de controle do comportamento da mãe, intuindo, dentro de sua cabeça infantil, coisas que não correspondem à verdade. O pensamento machista, portanto, se sobrepõe à “khôra”: o simbólico, que distribui na Nápoles do pós-Guerra (mas também residualmente no mundo contemporâneo) os papéis de gênero, tem por definição a capacidade de descolamento e deslocamento (iterabilidade) do signo (cf.

DERRIDA, 1991). Aliás, o simbólico, seja na acepção de Irigaray (2017),⁶⁹ seja na acepção de Butler (2014),⁷⁰ exerce seu poder de assujeitamento e força a criança a aderir a ele. Delia conta uma mentira, porque estava antes de tudo convencida de uma verdade que vinha de outrem, de seu pai – justamente o lugar de onde emana a verdade, o lugar do poder da fala, do soco e do pontapé. Ao encarnar a lógica patriarcal, ela veste de certo modo as roupas do pai, negando pôr-se no lugar da mãe.

A ideia da troca de roupas é essencial no livro. De fato, Delia só consegue pôr-se no lugar da mãe quando esta finalmente está morta e ela literalmente veste as roupas de Amalia, sejam aquelas que a mãe lhe deixa de presente póstumo – o que seria o equivalente a oferecer um modo de ver do seu ponto de vista (vestir as roupas da mãe vestindo as próprias), em vez de uma troca total de perspectiva (ver do ponto de vista da mãe, vestir suas roupas) –, sejam as que mãe de fato veste, isto é, a calcinha esfarrapada. Antes de vestir as roupas da mãe, porém, ela está com as “roupas” do pai. E isso não diz respeito, ao que parece, apenas ao modo como ela concebe e censura a própria mãe, mas também como ela exerce esse controle sobre si própria. O seu modo de se comportar, que fica bastante explícito no desconforto da relação sexual com Antonio Polledro, filho de Caserta (Nicola Polledro) – “a tensão do meu corpo nunca crescia: eu ficava exausta e insatisfeita” (FERRANTE, 2017b, p. 111) –, é o de uma mulher madura que, se não

⁶⁹ A posição de Luce Irigaray, inspirada na psicanálise lacaniana, *grosso modo* advoga que o papel de sujeito é reservado exclusivamente aos homens, de modo que as mulheres são, em razão disso, sempre o Outro do sujeito, que, por sua vez, ocupa a posição central a partir da experiência masculina. “Em outras palavras, não se trata de elaborar uma nova teoria em que a mulher seria o *sujeito* ou o *objeto*, mas sim de fazer emperrar a própria maquinaria teórica, de suspender sua pretensão à produção de uma verdade e de um sentido demasiadamente unívocos. O que supõe que as mulheres não queiram simplesmente ser iguais aos homens quanto ao saber. Que elas não pretendam rivalizar com eles, construindo uma lógica do feminino que tomaria ainda como modelo onto-teo-lógico, mas que tentem, antes, retirar essa questão da economia do logos. Que elas não a coloquem, portanto, sob a forma: ‘O que é a mulher?’, mas sim repetindo e interpretando o modo como, no interior do discurso, o feminino se encontra determinado: como falta, defeito, ou como uma imitação e reprodução do inverso do que se entende por sujeito, e que assim elas signifiquem que, a respeito dessa lógica, um excesso disruptivo é possível, do lado do feminino” (IRIGARAY, 2017, pp. 90-91, grifos da autora).

⁷⁰ Em *O Clamor de Antígona*, Butler defende que, ao contrário do que a psicanálise freudiana sustentou em sua fascinação pelo mito de Édipo, é na trajetória de Antígona que se encontra uma expressão mais adequada do mecanismo do desejo e de sua inscrição no simbólico. O amor incestuoso de Antígona pelo irmão falecido, manifestado na contravenção do enterro interdito, expõe que o problema central da formação dos papéis de gênero na sociedade obedece ao tabu do incesto pelo prisma da fluidez das relações de parentesco. Em síntese, o que Butler sustenta é que Antígona perturba todas as posições do parentesco e, com isso, abala a ordem patriarcal e heterossexual que determina a relação entre os corpos a partir da sua inscrição de gênero na sociedade. Estando fora das normas do parentesco, Antígona fala de um lugar anterior à instauração do simbólico e de sua gramática dos gêneros. “Seu crime confunde-se com o fato de que a linha de parentesco da qual descende, e que transmite, deriva de uma posição paterna que já é confusa por conta do ato manifestamente incestuoso que é a condição de sua própria existência, que faz do seu irmão seu pai, que inicia uma narrativa em que ela ocupa, linguisticamente, todas as posições do parentesco, *exceto* a de ‘mãe’, e as ocupa à custa da coerência do parentesco e do gênero” (BUTLER, 2014, p. 101, grifo da autora).

acredita nas imposições da sociedade machista da geração que sua mãe viveu, ao mesmo tempo sabe que o exercício de uma calma, de um autocontrole, é salutar para aguentar os baques e as decepções de ser mulher. Inclusive, é interessante observar a serenidade com que Delia conduz tudo desde o afogamento da mãe. Mesmo que suba ao último andar, onde ficava seu refúgio para se acalmar durante a ausência da mãe; mesmo revivendo, então, essas angústias infantis, Delia é capaz de tocar o funeral adiante, de confrontar seu pai e seu tio, de resolver as pendências com a mãe e inclusive de suportar com pouca dor a sua perda. Ela demonstra frieza e distanciamento, que tornam esse autocontrole e essa autocensura uma forma mais ou menos explícita de uma mulher que odeia a vulgaridade, os palavrões, os excessos que relembram a sua infância. É um verdadeiro recalque dessa infância violenta e desmedida que só lhe trazia confusão. Delia, portanto, mesmo perdendo a mãe, mesmo se colocando no limiar de um desabamento psicológico, consegue recobrar sua integridade, manter-se vigilante, manter-se relativamente tranquila, a fim de sobreviver ao acontecimento, deixar que o acontecimento passe por ela sem que ela seja terrivelmente afetada por ele.

Em *Um amor incômodo*, por exemplo, essa vigilância verbal se manifesta como abstinência: Delia fala muito pouco nesse texto e permanece circunspecta, quando não silente. Por outro lado, seu silêncio poderia facilmente ser lido como um tipo de autocensura; longe de “esquecer” seu dialeto nativo, Delia pode ao menos deixar de usá-lo, instituindo assim seu próprio boicote linguístico ou “blocco verbale” [bloqueio verbal] [...]. Porém, como eu argumentei em outro lugar, tal reticência também pode constituir uma forma crucial de resistência, uma ideia que se torna explícita durante o encontro com Polledro, quando Delia se refere à sua própria “muta resistenza” [resistência muda] [...]. É uma prática que parece proporcional à da própria Ferrante, uma vez que ela mesma celebrenemente empregou o silêncio como uma forma de frustrar as demandas da mídia e do mercado. (ALSOP, 2014, p. 472)⁷¹

Ao fim e ao cabo, Delia, cuja herança paterna marca sua maturidade de mulher, precisa encontrar em si o legado da mãe. Nesse sentido, a rememoração da infância a põe em contato com as mulheres da geração anterior, numa espécie de redescoberta proustiana que, por isso mesmo, é também uma espécie de aprendizado. As

⁷¹ “In *L'amore molesto*, for one, such verbal vigilance manifests as abstinence: Delia does very little talking in this text, and remains circumspect, when not silent. On the one hand, her silence could easily be read as a sort of self censorship; short of ‘forgetting’ her native dialect, Delia can at least refrain from using it, thus instituting her own linguistic boycott or ‘blocco verbale’ [...]. Yet, as I've argued elsewhere, such reticence may also constitute a crucial form of resistance, an idea that is made explicit during an encounter with Poliedro, when Delia refers to her own ‘muta resistenza’ [...]. It is a praxis that seems commensurate with Ferrante's own, since she herself has famously employed silence as a means of thwarting the demands of the media and marketplace.”

palavras finais do livro não deixam dúvidas – “Aquele penteado antiquado, em uso nos anos quarenta, mas já raro no final dos anos cinquenta, ficava bem em mim. Amalia existira. Eu era Amalia” (FERRANTE, 2017b, p. 173) –, de modo que, ao fim e ao cabo, Amalia e Delia trocam de papéis, ou melhor, “desmarginam-se” para justamente se confundirem.

A escritura: ordem no caos

Delia, como dito, demonstra uma mestria maior no que diz respeito ao autocontrole. Ela é uma mulher da nova geração, que abandonou o dialeto e o local da infância (ou seja, os lugares do trauma) para seguir uma vida de mulher independente e solteira. Não é, portanto, a notícia da morte da mãe que a desarvora; no começo do romance, quando o passado ainda não foi vasculhado, Delia é senhora de si e mantém o controle da situação. A menstruação que lhe desce durante o funeral e as visitas ao apartamento da mãe e ao pai e ao tio não a irritam. Mesmo o encontro fortuito com Caserta, que a sobressalta, evidencia uma mulher lutando pelo controle de suas emoções. É apenas quando a narrativa alcança os grotões mais escuros da memória que Delia perde um pouco da sua compostura e cede à herança de Amalia.

No fim do livro está a cena mais decisiva, em torno da qual todas as demais gravitam. Se é verdade que Delia mentiu para o tio e para o pai a respeito da própria mãe, tal mentira por outro lado serviu para o encobrimento de uma verdade ainda mais dura. De algum modo, mãe e filha trocaram papéis também no que diz respeito ao lugar da vítima e ao lugar da culpa: a mãe assumiu a culpa por uma atitude que não era dela, mas do pai de Caserta, o vô de Antonio, colocando-se como vítima de uma mentira e da violência doméstica; a filha, por sua vez, sendo a vítima do estupro, reconheceu a culpa de ter condenado a mãe a fim de infantilmente encobrir a sua própria vergonha. A inocência roubada da menina converte-se em culpa da mãe. Talvez a mãe soubesse (ou desconfiasse) do estupro e por isso tenha aceitado a troca de papéis, oferecendo-se mais uma vez como anteparo da ira do marido. De qualquer forma, Delia é a origem da confusão exatamente porque, na sua situação de vítima e de criança, ela não tem como configurar plenamente, àquele ponto, a situação com clareza. É apenas como adulta que a verdade do acontecimento reconstituído se fará mais nítida, de modo que o molestamento da criança transfigura-se, primeiro, em um relato meramente verossímil,

por força da influência do pai, para somente depois, em formato de livro, adquirir a consistência necessária para restabelecer os fatos. Enquanto isso, o verdadeiro culpado sai ileso, afundado no lamaçal da memória que o livro vai recompondo, como uma presença que não se nota ou contra a qual se luta para que não retorne. O velho Caserta – uma lembrança reprimida pela escritora Delia com todas as forças de seu autocontrole – emerge do passado através da escritura como um fantasma pálido. Ele é, portanto, uma espécie de retorno do reprimido, verdadeiro *Unheimlich* (cf. FREUD, 2010), assombrando a narrativa e de certo modo colocando-se como o Minotauro no labirinto da memória.

Essa é uma particularidade interessante da composição do livro. Ferrante faz com que Delia mergulhe na memória como a mãe afogando-se no mar, misturando o presente da ação com o passado evocado, despistando o olhar do leitor e preparando a escritura para contar o que, por estar reprimido, não pode ser representado instantaneamente. Por isso, a escritura de Delia é alusiva, fragmentária: há, por assim dizer, uma censura da própria narradora, no que tange aos fatos relatados. A ambiguidade (ou a violação do princípio de não-contradição) transborda da figura materna e se alastra por todos os cantos. Tudo é sugestivo, principalmente a narração dos atos do velho Caserta, mas não apenas porque se trata de um mascaramento do fato – “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) –, mas também porque Delia conta os eventos sob a necessidade imperiosa do autocontrole.

Ainda mais persuasivo pode ser o esforço de resgate de Delia: tendo descoberto um dos seus *tailleurs* guardado no porão de Caserta, ela observa “me aborrecia muito descobrir naquele lugar uma parte roubada de mim” [...]. É só um modo de falar. Pois o que foi roubado não é só uma peça de roupa íntima, mas uma peça bem mais definitiva da história de vida dela. Basicamente, é essa “parte roubada” que, como a carta roubada de Poe, serve de ponto crucial da narrativa: a propriedade roubada que Delia, no seu papel de “investigadora”, deve recuperar. (ALSOP, 2014, p. 483, tradução livre).⁷²

⁷² “*Even more compelling may be Delia's recovery effort: having discovered one of her slips stashed in Caserta's basement, she notes, 'mi dava più fastidio scoprirlo in quel luogo come una parte trafugata di me' [...]. It is a telling phrase. For what has been stolen is not just an undergarment, but a far more definitive piece of her life story. Ultimately, it is this 'parte trafugata' that, like Poe's purloined letter, serves as the crux of the narrative: the stolen property that Delia, in her role of 'indagatore,' must get back.*”

É tocante, portanto, o modo como a narradora coloca-nos longe da ação decisiva, dando-nos a história de uma infância vivida em meio à violência doméstica, tocando em cheio no machismo e criando uma vítima clara disso (sua mãe), de onde ela supostamente tira a força e o exemplo para não vacilar e exercer sobre si seu próprio autocontrole. Mas isso apenas para nos desviar desse quadro e nos oferecer, a contrapelo, uma história ainda mais arrebatadora. O que vemos, então, é todo um trabalho árduo da memória em romper a censura, encontrar aos poucos as palavras para formar a imagem, ainda que indireta, do verdadeiro acontecimento, daquilo que não pode figurar na narrativa senão por meio da alusão. A censura e a autovigilância persistem, porém, pois tocar o trauma não é algo simples, de modo que a perlaboração é muitas vezes lenta e metafórica, especialmente quando envolve a literatura, como nos mostram os exemplos tratados por Felman (1992). Assim, enquanto conta a história dos infortúnios de sua mãe e de como ela veio a ser a mulher que era, de como essa mulher teve que obedecer aos ditames da sociedade machista, Delia reforça esquematicamente o machismo geracional do sul da Itália, sem necessariamente nos dar um acontecimento, mas sim uma constante, uma tendência, uma espécie de formulação sociológica acerca da família e do casamento. Porém, quando desvia o nosso olhar desse esquema social, quando tira nossos olhos das personagens do pai e da mãe como perfeitos representantes de uma sociedade e uma geração desgastadas pela guerra e moldadas nos excessos do machismo e da cultura patriarcal, ela nos dá o acontecimento em si, aquilo que de fato merece ser narrado, aquilo que transcende o usual e o cotidiano, e que, curiosamente, é ainda mais aniquilador no que diz respeito ao que ela verdadeiramente denuncia: a cultura patriarcal e a violência de gênero.

O mergulho na memória começa, portanto, como uma crônica mais ou menos fiel de situações de família – situações difíceis, traumáticas em si, mas não de todo diferentes das relações familiares que marcam indelevelmente a vida de milhões de mulheres, no sul da Itália ou em muitos outros lugares do mundo (tema compartilhado com a tetralogia napolitana, por exemplo). Contudo, a memória que vai tateando como num quarto escuro, que precisa de fósforos e lanterna para acessar o mais oculto e obscuro (FERRANTE, 2017b, p. 152) – essa vai sendo gestada, nascendo com o relato de Delia, como se a mãe se colocasse no lugar da filha e a filha no lugar da mãe, para dar à luz esse evento, esse trauma. Que a mãe tenha sofrido por esse acontecimento mais do que lhe caberia é algo que talvez se explique pelo fato de que Delia, àquela altura, só sabia culpar

a mulher, e, não podendo culpar a si própria, repete os esquemas paternos. No entanto, o amadurecimento, calcado no autocontrole e na soberania do desejo e do corpo, prepara a escritura do trauma e dá ordem ao caos. A narração reorganiza o passado, restabelece a justiça, condena os verdadeiros culpados (o pai, o tio, o velho Caserta, sobretudo); ela aproxima mãe e filha, as põe em contato novamente.

Delia, através da escritura, exorciza o fantasma de seu abusador, mas, acima de tudo, exorciza a própria culpa e a própria mentira. Assim, artista como o pai, educada no machismo do pai e do tio, herdeira da ótica patriarcal que prolifera ciganas no quadro a fim de captar uma essência fugidia de mulher, Delia, ao narrar os fatos, desprende-se do jugo masculino para alcançar uma voz própria. Aqui, o comedimento e a autovigilância não servem mais ao olhar masculino. Eles servem, pelo contrário, para auxiliar a narradora a caminhar pelos labirintos da memória e resgatar a mulher (Delia e Amalia) do seu tradicional papel de gênero e devolver-lhe a verdade acerca do corpo e da experiência femininos, e de como eles se situam radicalmente no centro do discurso machista (AGACINSKI, 2012, pp. 162-164). E, ao nos contar a verdade, ela pode “desmarginar-se” e enfim parar de fugir da mãe. Através do relato delicado de Delia emerge a verdadeira Amalia. E, quando emerge, ela pode, enfim, descansar em paz...

Referências

AGACINSKI, Sylviane. **Femmes entre sexe et genre**. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

ALSOP, Elizabeth. Femmes Fatales: “La fascinazione di morte” in Elena Ferrante’s “L’amore molesto” and “I giorni dell’abbandono”. **Italica**, Fayetteville, Arkansas, vol. 91, nº 3, pp. 466-485, outono de 2014.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**. Parentesco entre a vida e a morte. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orga.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Tradução de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-242.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 11-37.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991, pp. 11-37.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FELMAN, Shoshana. Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. In: FELMAN, Shoshana e LAUB, Dori. **Testimony**. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. Nova York e Londres: Routledge, 1992, pp. 1-56.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **História o novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.

FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b.

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

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras completas volume 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-376.

IRIGARAY, Luce. O poder do discurso: subordinação do feminino. In: IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**. Sexualidade e status social da mulher. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017, pp. 79-97.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l’horreur**. Essai sur l’abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LAFAYETTE, Madame de. **A Princesa de Clèves**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LOMBARDI, Giancarlo. Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne L'Amore Molesto. **Romance Languages Annual**, West Lafayette, Indiana, vol. X, pp. 288-291, 1998.

LUCAMANTE, Stefania. Undoing Feminism: The Napolitan Novels of Elena Ferrante. **Italica**, Fayetteville, Arkansas, vol. 95, nº 1, pp. 31-49, primavera de 2018.

Página | 131

RANCIÈRE, Jacques. Teologias do romance. In: RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete e Lígia Vassalo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, pp. 47-73.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência**. A ambivalência em *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. 158 f., 2019.

SURVEILLANCE AND SELF CONTROL IN ELENA FERRANTE'S L'AMORE MOLESTO

Abstract

Página | 132

This article deals with the first novel of the Italian writer known as Elena Ferrante. In the book *L'amore molesto*, published in 1992, Ferrante works with themes that will be developed more strongly in the Napolitan tetralogy. Among these themes is the main subject of the article: the submission of the woman to the surveillance of the man, and the necessity she has to exert the self control over her own body. In first place thus, this article takes into account the difference between the positions of Amalia and Delia, mother and daughter respectively, regarding the framing of the gender, and also the domestic violence and their need for surveillance of the family men. Following that, it investigates how such surveillance turns itself into self control, which Delia embodies as a father inheritance. Lastly, it concludes with a speculation over how Delia's self control enables her to narrate her own trauma, which takes her away from the father's heritage, and allows her to regain the truth about gender violence and the woman condition.

Keywords

Feminism. Elena Ferrante. Surveillance. Gender violence. Trauma.

Recebido em: 21/07/2021

Aprovado em: 15/11/2021