

Mistérios do corpo materno em *Aracoeli* (1982) de Elsa Morante e *Um amor incômodo* (1992) de Elena Ferrante



Emília Rafaelly Soares Silva

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)
Universidade Federal do Ceará (UFC), Brasil
E-mail: emilia.soares@ifpi.edu.br

RESUMO

Em 1982, Elsa Morante publicava a sua última obra, *Aracoeli*. Dez anos depois, Elena Ferrante, pseudônimo da escritora italiana que assumidamente se inspira em Morante, estreava com seu primeiro livro *Um amor incômodo*. Por meio da literatura comparada é possível aproximarmos essas duas obras e analisarmos como o corpo materno e os seus mistérios, situados em um espaço cultural e social, afetam a formação da subjetividade de Manuel e Delia. A língua da mãe (espanhol ou dialeto) é representada como a língua repulsiva, que não pode ser utilizada sob perigo de expor as origens. Para Delia, havia uma linha intransponível quando falava de Amalia, revelando o suspense e o desejo de suplantar essa demarcação; semelhante impasse acontecia com Manuel que, atormentado pela imprevisibilidade das ações, não conseguia acompanhar as metamorfoses que se operavam em *Aracoeli*. Nosso objetivo é, portanto, analisar como a linguagem dessas autoras cria uma tensão em torno do corpo materno e de que forma as construções atribuídas ao feminino impactam na subjetividade dos amálgamas *Aracoeli-Manuel* e *Amalia-Delia*. Para melhor entendimento, utilizamos as discussões de Luce Irigaray, Adrienne Rich, Sigmund Freud, Elisabeth Badinter, Olga Tokarczuk, Vladimir Nabokov e David Le Breton.

Palavras-chave: corpo; gênero; suspense; maternidade

Mysteries of the maternal body in *Aracoeli* (1982) by Elsa Morante and *Troubling Love* (1992) by Elena Ferrante

Abstract

In 1982, Elsa Morante published her last work, *Aracoeli*. Ten years later, Elena Ferrante, the pseudonym of the Italian writer who is admittedly inspired by Morante, debuted with her first book *Troubling Love*. Through comparative literature it is possible to bring these two works together and analyze how the maternal body and its mysteries, located in a cultural and social space, affect the formation of Manuel and Delia's subjectivity. The mother's language (Spanish or dialect) is represented as the repulsive language, which cannot be used without risk of exposing the origins. For Delia, there was an insurmountable line when she spoke of Amalia, revealing the suspense and desire to overcome this demarcation; A similar impasse occurred with Manuel who, tormented by the unpredictability of his actions, was unable to follow the metamorphoses taking place in *Aracoeli*. Our objective is, therefore, to analyze how the language of these authors creates tension around the maternal body and how the constructions attributed to the feminine impact on the subjectivity of the *Aracoeli*-Manuel and *Amalia*-Delia amalgams. For better understanding, we used discussions by Luce Irigaray, Adrienne Rich, Sigmund Freud, Elisabeth Badinter, Olga Tokarczuk, Vladimir Nabokov and David Le Breton.

Keywords: body, gender, thriller, maternity.

A infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito (...).

Elena Ferrante, *Um amor incômodo*.

Per me, il segreto del suo corpo era quasi un sacramento, che la decorava di un titolo regale; (...).

Elsa Morante, *Aracoeli*.

Morante, mãe-literária de Ferrante

A literatura comparada pressupõe uma rede de interações multi/interdisciplinares que contempla as formações socioculturais, o que também presume um cuidado por parte do analista de não se deixar colonizar pelos critérios de outras áreas em comparação. Essa ideia de Benjamin Abdala Junior (2014) é importante para lembrarmos o quanto a atividade crítica deve partir da obra e voltar para ela mesma no intuito de expandir os potenciais significados de uma produção literária. Outro ponto necessário que o autor evoca é a questão da relevância do *locus* enunciativo do sujeito que analisa a obra, ou seja, "o lugar de onde ele acessa o mundo", levando em consideração ainda as assimetrias existentes entre os diferentes locais de acesso. Para além disso, os estudos comparados ampliaram seu leque com a possibilidade de analisarmos autores ou autoras de uma mesma

nacionalidade em contextos temporais diversos, por meio, por exemplo da visão de mundo ou horizonte de expectativa relativo a determinado tema interdiscursivo ou a questões sociais emergentes dos chamados grupos minoritários.

Segundo Tânia Franco Carvalhal (2006), a comparação é um procedimento mental (lógico-formal) que favorece a aproximação ou a diferenciação dos objetos. Esse ato proporciona, por sua vez, um estudo sistemático, analítico e interpretativo, capaz de estabelecer um meio e não um fim. Dessa forma, a postura de Carvalhal conflui para uma análise crítica do comparativismo tradicional e sua necessidade de reformulação efetiva, evitando o determinismo causal das relações ou ainda o binarismo reducionista.

Ao analisarmos os movimentos e processos da literatura, em especial a produzida por mulheres, podemos encontrar caminhos já traçados em obras anteriores e que recebem, por meio de interações inovadoras, diferentes formas de conceber temas que ainda se fazem urgentes na contemporaneidade. Os sujeitos que exercem a atividade crítica, dessa forma, encontram as perguntas que nem as obras do passado nem as do presente ainda conseguiram responder, devido à complexidade de aberturas que carregam em seus processos criativos. Torna-se, então, papel da literatura comparada analisar criticamente o objeto lidando amplamente com os dados intra e extraliterários a fim de construir uma rede de relações discursivas.

Um desses questionamentos socioculturais infundáveis é a respeito do discurso envolvendo o corpo materno. Enquanto território político esse corpo vem sido pleiteado como espaço de dominação masculina, seja por controle de sua *performance* ou reprodução. Essa discussão vem ao longo dos tempos permeando também as obras literárias escritas por mulheres, as quais elegemos como objeto de análise neste artigo as de Elsa Morante e Elena Ferrante. Essas autoras apresentam em suas obras os corpos maternos em conflito com as expectativas sociais, cada uma ao seu tempo: Morante, em sua última obra *Aracoeli* (1982), e Ferrante, em sua primeira obra *Um amor incômodo* (1992).

A relação literária entre as duas escritoras já é vista como natural para a crítica, uma vez que no pseudônimo Elena Ferrante encontramos uma possível homenagem na aliteração, embora a autora não assuma diretamente essa escolha. Essa aproximação de Ferrante-leitora com a obra de Morante não se apresenta de forma arbitrária, submissa ou simplesmente elogiosa, pois há uma intenção explícita em seus romances de recuperar uma genealogia feminina por meio das “mães-literárias”. Por razão disso, em sua recente obra *I margini e il dettato* (2021) a autora discorre sobre a tradição literária que a mantinha nas margens do que eram as obras aceitáveis e de real valor: aquelas produzidas por homens. Assume que era uma presença vociferada pelo masculino que conduzia os seus escritos, ainda na adolescência, rumo à ambição de alcançar a potência dos grandes escritores. Foi, portanto, preciso que a autora transpusesse as margens, preestabelecidas por autores masculinos – estes que não liam obras femininas – para que

iniciasse um processo de autodescoberta através de obras produzidas por Jane Austen, Virginia Woolf ou Natalia Ginzburg, para citar algumas.

Na ocasião em que fora receber um prêmio de melhor obra de estreia, cujo título carregava o nome de Elsa Morante, a autora escreveu uma carta aos jurados colocando em relevo o quanto apreciava os livros dessa autora. Destacou ainda que buscou palavras sobre a figura materna, tema este que julgou central no conjunto da obra morantiana, principalmente no que diz respeito ao corpo informe de mãe, cuja idade única é a velhice, e ao seu “mistério sem importância” como é visto socialmente. (Ferrante, 2016, p. 17). Portanto, como podemos perceber, Ferrante recorre às obras de Morante, enquanto leitora, para buscar uma melhor apresentação de seu livro de estreia, colocando a autora como uma “mãe-literária” ou como um dos corpos do que ela denominou “cemitério criativo” em seu livro *Imargini e il dettato*. Em virtude desse destaque que reservam ao tratamento do corpo materno e da subjetividade feminina, torna-se necessária uma investigação mais profunda da relação entre as obras aqui em análise.

Delineamentos do corpo materno

A ideia a respeito do feminino tem sido alvo de debates desde a época de Aristóteles (2009) quando ele afirmava que a fêmea era apenas um macho mutilado, sem alma, inferior e fria. A maternidade, por sua vez, foi vista ao longo dos tempos sob o prisma dos discursos de São Paulo, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino acerca do imperativo de reprodução e controle, como afirma Rosemary Agonito (1977) em seus estudos históricos sobre a mulher. Além desses discursos, a maternidade possui a ambiguidade de apresentar, ao mesmo tempo, não só a base que sustenta o patriarcado, por meio da opressão às mulheres, mas também um poder como parte importante da constituição da identidade feminina.

Dentre os múltiplos debates que a maternidade suscita, um dos mais relevantes acontece na constituição identitária entre mãe e filha. Para a psicanalista Luce Irigaray, partícipe do movimento *Psychanalyse et Politique*, é nessa relação que encontramos a maior carga de tensão gerada por processos de identificação ou rejeição. Não é à toa que é justamente na valorização dessa relação que o feminino poderá se reconstruir no sentido de buscar uma genealogia, visto que “somente a mãe está atualmente em condições de preocupar-se em dar para sua filha, para suas filhas, uma identidade como tal” (Irigaray, 1992, p. 47).

Nessa perspectiva, o corpo materno, mais até que o corpo da mulher, é tratado com obsessão e naturalizado como um corpo concreto, pois está biologicamente marcado pela gestação e parto. As técnicas de controles desses corpos, pelo seu poder de reprodução, demonstram o quanto os papéis atribuídos aos gêneros foram fortificados, principalmente com a proeminência dos conceitos de família, infância e maternidade, no século XIX, responsáveis por essa domesticação do feminino.

A partir dessa época, como explica Elisabeth Badinter (1985), os cuidados práticos e psicológicos com os filhos passaram a manter as mulheres (principalmente as brancas e mais abastadas) cada vez mais no espaço doméstico, a fim de corresponder ao imperativo da reprodução e garantir que a prole sobreviva. Convém lembrar que, antes da invenção da maternidade, essas mulheres costumavam deixar os filhos aos cuidados das amas-de-leite que, por terem que cuidar de uma legião de crianças, inclusive as suas próprias, não conseguiam dar conta da alta demanda, o que explicava os altos índices de mortalidade infantil. Foi nesse contexto, como afirma a filósofa francesa, que a instituição passou a ganhar mais força, principalmente reforçada com a construção do mito do amor materno e o da mãe-perfeita.

Esse debate também foi endossado por autoras italianas que questionavam o *status* que a maternidade ocupava na sociedade. Para algumas, como a escritora feminista Sibilla Aleramo (1876-1960)¹, o corpo materno pode ser vislumbrado pelo seu poder de gerar uma nova vida, mas também pode ser utilizado para escamotear a opressão que transforma a anatomia em destino. Essa ambiguidade foi trabalhada em sua obra *Uma mulher* (1906) cuja narradora-personagem, por sofrer com um marido opressor, que a estuprara, acaba abandonando o lar em busca de uma dignidade individual e intelectual. Essa obra representou, portanto, em sua época, uma mudança de paradigma sobre a necessidade de formação de uma consciência feminina em aspectos jurídicos e culturais, dentre outros.

Além de Aleramo, autoras italianas como Elsa Morante e Elena Ferrante também escreveram sobre essa problemática que ainda envolve as mulheres em uma esteira de opressão, principalmente circunscritas no casamento e na maternidade. No caso específico da obra *Aracoeli* encontramos os efeitos nocivos dessas duas instituições no psicológico do filho Manuel que recorda, já na vida adulta, as incompreensões e os mistérios associados ao corpo de sua mãe. Em *Um amor incômodo* temos um marido que monitora o corpo de Amalia e, desse modo, condiciona a filha deles a fazer o mesmo. Em ambas as obras os corpos femininos possuem camadas espessas e de difícil remoção, por isso constituem elemento de controle e decifração. Convém, então, analisarmos como esses corpos foram delineados por essas autoras e de que forma esses contornos ganham projeção na constituição dos sujeitos envolvidos.

Aracoeli – Manuel

A questão do corpo materno foi uma das grandes preocupações encontradas nas obras de Elsa Morante. Essa discussão moldou a escrita da autora que curiosamente em vida teve pouco contato com a figura materna e que não teve filhos. Essa ausência tornou-se uma presença constante em sua escrita que explorou e

¹ Pseudônimo da escritora italiana Marta Feliciana Faccio, também conhecida como Rina. Seu livro em questão, cujo título original é *Una donna*, é autobiográfico.

dilatou múltiplos aspectos da identidade materna, com personagens que ultrapassavam os estereótipos femininos preestabelecidos na Itália do século XX.

Aracoeli, o último livro publicado por Morante, foi provavelmente o menos apreciado e compreendido pela crítica. Mergulhado em sentimento de pessimismo e degradação humana, distante dos encantos de obras como *A ilha de Arturo* (1957), esse romance revela a tragédia do corpo materno por meio da relação entre as personagens *Aracoeli* e Manuel. Como exemplo dessa incompreensão específica por essa obra podemos citar a dura crítica em que Carlo Sgorlon (2012) afirma

Ma le sue doti di narratrice si sono appesantite, involgarite, impregnate di tutti i veleni della vita e di una precoce vecchiaia, visceralmente detestata, da cui ha cercato di evadere con il clamoroso tentato suicidio di cui ha parlato tutta la stampa (Sgorlon, 2012, p.224).

Essa opinião de Sgorlon transparece o seu ressentimento pelo fato da obra ter abandonado uma linha de processo criativo firmado desde o início, o tom mítico e de contos de fada, e que agora parecia ter sido destruída em *Aracoeli*, principalmente pelo tom “stanco, pesante, malato, iperbolico”. Em contrapartida, também reconhece que a característica que ainda sustenta a “qualità poética e a originalità” morantiana nessa obra seria “il canto disperato e tragico della straneità del nostro corpo” (Sgorlon, 2012, p.218).

Parte dessa incompreensão provavelmente se dê pelo mergulho doloroso que a narração se propõe ao tratar do conflito entre o filho Manuel e a sua enigmática mãe *Aracoeli*. Aspectos relacionados à metamorfose feminina podem ter sido pouco compreendidos ou subestimados pelo crítico mencionado. A obra é obsessiva e caótica na anatomia desse corpo, mas isso não a desmerece, pelo contrário, coloca o romance mais fortemente no esteio de obras que tratam da constituição da identidade feminina por meio de uma dilatação interna da linguagem.

Para Goffredo Fofi (1982), *Aracoeli* é o “romance da expulsão do Éden”, representado pela expulsão da mãe, personagem ambígua e ambivalente. Essa mãe apresenta-se primeiramente como uma mulher influenciada por suas próprias crenças ancestrais, mas que, ao ascender à sociedade burguesa, começa a declinar em seus aspectos físicos e psicológicos. Enquanto seu filho Manuel fora gerado em Totetaco, fora da sacralização matrimonial; Carina, por interesse da mãe, deveria nascer em condições mais favoráveis: em Roma, por ser um local mais prestigiado, e dentro da legitimidade do casamento. Porém, o que se percebe na narrativa é que essas circunstâncias de nascimento, mais adequadas socialmente, gerarão a ruína de *Aracoeli*.

A história gira em torno de uma revisitação ao passado conhecido, mas também desconhecido. Como elucida Fofi (1982), a obra conduz a uma viagem de verificação e não de terapia, visto que o narrador vai em busca de uma verdade com relação a *Aracoeli* por meio de caminhos incertos que escondem (de si mesmo e do leitor) a revelação da imagem materna. A relação que Morante estabelece na

narrativa com a memória do narrador é, ao mesmo tempo, corporal, geográfica e histórica. Em certo momento, Manuel chega a comparar a memória a um corpo machucado ou a um soco nas costelas, tamanha a avalanche de destroços que a recordação involuntária carrega.

La memoria, in certi stati morbosi, è un corpo malmenato e livido, che può risentire un semplice contatto come una percossa. Da quando, ragazzetto, attraversai certe zone devastate dalla guerra, la vista di una qualsiasi demolizione o casuale distruzione, mi provoca un urto brutale, quale di un pugno nelle costole (Morante, 2015, p. 66).

A história é, então, narrada pelo ponto de vista das memórias que vão pouco a pouco aumentando o mistério em torno da figura materna. O narrador coloca a mãe-morta como interlocutora de seus devaneios mais profundos e fertiliza-se de onisciência inventada para reconstruir os pensamentos de Aracoeli. Como um leitor insatisfeito com o escasso material memorialístico, Manuel tenta, sofregamente, preencher os vazios deixados pela mãe, imaginando, por exemplo, o que ela havia sentido quando, ainda na adolescência, perdeu o desejo de brincar de boneca e passou a fermentá-la em sua carne, como um desejo de ter uma boneca real, de sangue.

Esse desejo materno de ter uma boneca e não um boneco gera em Manuel a sensação de inadequação e, conseqüentemente, a vontade de aproximar-se do universo feminino. Baseado na obstinação da mãe de ter uma menina, Manuel se sentia como o fruto dessa inadequação. Tal qual um brinquedo, o narrador se coloca como um objeto que foi descartado por Aracoeli por não corresponder ao gênero esperado, um indivíduo que precisou ser, por este motivo, desmamado antes do tempo.

Il fatto era che il sogno rispondeva, in realtà, al tuo desiderio naturale. La vera muñeca è femmina. Tu avresti voluto essere incinta di una niña. E certo provasti una punta di delusione quando, circa un anno dopo, la levatrice disse: "E nato un maschio!" (ibid., p.122).

O complexo do desmame e o desejo de retornar ao ventre, descritos por Jacques Lacan (2008), atingem o ponto alto na obra quando Manuel, ainda criança, vai até o quarto da mãe e lhe suga o seio. Esse complexo, configurado na fixação psíquica que o bebê tem com a imago materna nos primeiros meses de vida, apresenta-se para Manuel de forma tardia, o que amplia ainda mais a perspectiva do narrador como um sujeito imaturo e despreparado para um mundo que se mostra hostil. Na tentativa de substituir fisicamente Carina, o narrador coloca-se no lugar de uma recém-nascida, munido de linguagem simbólica, que descreve o leite materno doce como mel e sonífero. É por meio dessas gotas de leite que a memória dos tempos de Totetaco reaparecem – os tempos de felicidade com a mãe. Quando Aracoeli, na ocasião, desperta assustada, acaba enxotando o filho como um animal. Essa cena é descrita com surrealismo, no qual Manuel se vê como um rato pronto a ser engolido por uma cobra e também se imagina mordendo o seio de Aracoeli.

A partir das observações de Sigmund Freud, com a colaboração de Josef Breuer, em seus *Estudos sobre a histeria* (1893), o corpo passou a se constituir como um local significativo de observação e reflexão, marcado por desejos sexuais inconscientes. Logo mais, Freud desenvolve sua teoria da sexualidade que tem o complexo de Édipo como base fundamental. Nessa sua concepção, temos os estágios do desenvolvimento infantil no qual o menino, cujo pai é um rival, primeiramente, está intimamente ligado à figura materna e, depois, num processo secundário passa a identificar-se com a paterna, figura agora não mais hostilizada se levamos em consideração uma trajetória “normal”.

Distante de sair da fase edípica freudiana, Manuel nada se identifica com a figura paterna, conflito este bastante relevante e que merece atenção especial na obra visto que o personagem não vivenciará esse processo secundário de identificação. Além da dependência emocional, o garoto experimentou ainda tardiamente a não superada primeira dependência corpórea materna. Um contrassenso com a teoria de Freud (1996) é que, ao invés de procurar no filho a superação do complexo de castração, Aracoeli busca na filha a fonte de suas realizações enquanto mulher. Fugindo da premissa do falo universal ou da organização fálica, a mãe encontra na segunda gravidez sua satisfação, mas Catarina não vinga. Essa frustração de não ter uma menina leva Aracoeli a sua ruína física e psicológica, marcada pelo devaneio e lascívia.

A solidão e a sensação de abandono, permeadas pelo conflito entre a assexualidade e a homoafetividade, são dois viajantes que acompanham Manuel nessa travessia em busca das memórias maternas. Ainda na época da guerra, quando estava no colégio interno situado na região montanhosa de Piemonte, aos 12 anos aproximadamente, foi surpreendido, certa noite, por um garoto de 7 anos carente de aconchego materno que direcionou-se até o seu quarto e dormiu abraçado com ele. Esse momento de estranheza e afago fez com que Manuel se imaginasse como se fosse a mãe do menino – “*Maternità, non c’era altro nome per quella mia stranezza*” (ibid., grifo da autora, p. 107), cheio de responsabilidades e munido de um amor incondicional que fugia da esfera humana (considerada horrorosa) e alcançando a pureza animal. Esse menino que aparece na história simboliza a revisitação memorialística de Manuel-adulto a Manuel-criança, carente de afago materno e de proteção, quando se viu lançado em um mundo hostil e degradante, divergente da magia dos contos de fada.

Se temos uma figura materna potente de simbologias e imaginários, a figura paterna na obra de Morante, por outro lado, é esvaziada de sentido. Repetidamente descrito como “o marido de minha mãe”, o pai de Manuel, o Comandante, não tem nome e o garoto não conseguia chamá-lo de pai. Após um tempo, descobre o nome do genitor (Eugênio Ottone Amedeo), mas essas palavras não lhe causavam outro efeito a não ser o temor e a falta de intimidade. O pai, na visão do narrador, pertencia a uma “raça” diferente com “brasões alienígenas” que impunha uma virilidade adulta que era extremamente estranha ao garoto que desejava ter nascido uma menina para melhor agradecer à mãe.

A psicóloga Dorothy Dinnerstein (1977) argumenta que a base para a aceitação social da autoridade patriarcal se constitui, sobretudo, pelo medo inconsciente que o filho tem do poder da mãe, que é apresentado tradicionalmente como ambivalente fonte do bem e do mal, e a origem da patologia do ser humano. A psicóloga aponta que a exclusividade da mãe como única responsável pela criação dos filhos era nociva, e que a solução seria que tanto homens quanto mulheres partilhassem de forma igualitária os cuidados. Levando essas ideias em consideração, percebemos a ausência paterna na obra *Aracoeli* como flagrante dessa concepção. O pai aparece simplesmente como o símbolo do patriarcado burguês que ignora a presença do filho e os cuidados na criação, deixando-o com os avós que compactuam ainda mais com essa indiferença.

Essa ausência paterna contribui ainda mais para o delineamento e a percepção do corpo único a ser explorado de forma obsessiva: o materno. *Aracoeli* se apresentava obscura e sua nudez não poderia ser vista sob o risco de desvendar o seu segredo: “Per me, il segreto del suo corpo era quasi un sacramento, che la decorava di un titolo regale; (...)” (ibid., p. 139). Era tão sagrado que imaginava que a mãe não defecava, urinava ou menstruava. Quando o filho viu uma mancha de sangue no lençol da cama, a mãe logo teve o cuidado de mentir dizendo que foi sangue do nariz, escamoteando o sangue menstrual. Ao tratar da intimidade desse corpo, o narrador, ciente de que as memórias são também inventadas, imaginava que a mãe em “cópula” com o pai portava-se como um anjo em um ato mágico e santo que homenageava tanto ao marido quanto a Deus. Nessa memória imaginada, também projetou, mais adiante, o corpo da mãe “sujo” que dançara livremente sem pudor:

Via via che procede nella sua danza, essa si spoglia degli indumenti; e le sue nudità scoperte provocano a vederle la stessa vergogna misera e irrimediabile che ci fa torcere lo sguardo dai corpi degli animali scuoiati.

Intanto, nel suo dimenarsi, lei ride incessantemente, con quell'aria di spregio e rifiuto definitivo di cui sono capaci solo i morti (ibid., p. 152).

O corpo nu de *Aracoeli*, em sua própria concepção, era um pertence do marido, por isso não poderia ser visto por outros homens, incluindo o seu filho. As cantadas que ela recebia na rua na presença de Manuel feriam tanto a maternidade quanto a tutela marital de seu corpo. A esposa, então, defendia o seu corpo “come una cagna” protege a propriedade de um dono. Assim, ela mantinha o respeito dentro da sociedade por defender a honra do marido. Essa defesa se dava até no aspecto linguístico ao rejeitar falar a sua língua materna, o espanhol, em favorimento à língua do marido, o italiano; o que indica que a mulher é sempre uma estrangeira no mundo dos homens, devendo se adequar, principalmente por meio da autorregulação de suas funções corporais, falar a mesma língua e defender sua moral, como uma paciente Penélope sempre à espera do marido retornar das andanças.

Nesse sentido de agradar ao marido e evitar o abandono, *Aracoeli* consultava revistas de moda, frequentava chapelarias e alfaiatarias, como as das conhecidas

irmãs “Sorelle Maggioli” e “Sorelle Guardabassi”, para se vestir com maturidade, elegância e obediência aos ditames burgueses. Com o objetivo de mostrar-se como uma dona de casa imponente, frequentemente agia com ares de superioridade com a governanta Zaira, por quem nutria evidente aversão, talvez por lhe fazer lembrar a sua pobre origem. Na contramão, Aracoeli era submissa à tia Monda, sua cunhada, aceitando todas as críticas e escolhas dela passivamente. Essa relação de alteridade é explicada pela intenção que a andaluza tinha de se adequar à sua nova vida de esposa e à sociedade italiana.

A inteligência feminina também é um destaque na obra por sua característica sombria e secreta, o que acentua ainda mais o suspense do corpo materno, como um encadeado de tempos e espaços perdidos. Esse mistério, como veremos no próximo subtópico, far-se-á característico também na obra *Um amor incômodo*, cuja aparição do corpo materno principia uma investigação íntima na personagem Delia. O corpo, nesse sentido, é ambigualmente mapa ou labirinto que conduz mas ao mesmo tempo faz-se perder na busca de uma construção sólida e consciente.

Questo, essa lo sentiva senza saperlo, attraverso una sua intelligenza quasi fisica, nascosta perfino a lei stessa, ma che oggi io credo di riconoscere (quasi l'ombra stellata di notti innumerevoli) nella profondità dei suoi occhi. La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'infinita memoria carnale mischiata di tripudio e di malinconia. Essa la rendeva capace - io credo - di avvertire, negli spazi e nei tempi, presenze, movimenti e meteore negate alla nostra cognizione; ma davanti agli esercizi del pensiero astratto, si rifugiava in una zona di stupore e di assenza, al modo di un piccolo animale a cui venga offerta in pasto una materia non commestibile. L'intelligenza misteriosa, che non aveva stanza nel suo pensiero, era una pellegrina incognita dentro di lei; così come, fra noi, era un'estranea. E si muoveva inconsapevole di qua dalla Storia, e dalla politica, e dai libri e dai giornali, come una nomade attendata in una terra di nessuno (ibid., pp. 206-207).

Mas tudo isso muda após a segunda gestação de Aracoeli que lhe modifica, como uma *desmarginação* – termo que Ferrante utiliza para denominar a dissolução das margens – o modo de pensar completamente. A primeira mudança é tomar certa liberdade de se afastar da influência reinante de tia Monda, pois a gravidez tornou-se a única preocupação de sua vida. Passou a ser, aos olhos do narrador, uma mulher feia, mas com uma feiura doce e encantadora, que agora sabia pedir ajuda quando precisava, inclusive a Zaira, mostrando, dessa vez, uma submissão mansa à empregada.

O narrador, ao observar as mudanças operadas em sua mãe, passa a refletir sobre a metamorfose das coisas que agora lhe era apresentada, como se pode observar na seguinte passagem:

Come in un grappolo d'uva stava nascosta l'ebbrezza, e il coraggio in una foglia di coca, e la quiete e l'estasi in un papavero, e in un fungo le rivelazioni brahmaniche dei misteri - e ogni specie di medicinali e rimedi prodigiosi e guarigioni in

povere erbe, semi impercettibili e cortecce e mufte - si può supporre che davvero un qualche minimo germe o spora della vegetazione sterminata sia l'occulto portatore della nostra metamorfosi definitiva. Né si esclude poi che il Signore, nei suoi responsi, ricorra a simboli o metafore: il nascondiglio del «frutto» segreto si potrebbe anche cercare, forse, in altri regni della natura. Potrebbe essere una pietra, un'ala d'insetto, una cenere d'ossa; o magari una parola inventata, un pensiero mai concepito da nessuno... Allora si vedranno le cose invisibili, e si capiranno quelle incomprese, e quelle perdute si restituiranno (ibid., p. 234).

Aracoeli acreditava, desde o início, que gestava uma menina, então, passou a dedicar horas de seu dia a costurar as mais diversas roupinhas femininas para escamotear seu tempo de criança em que só vestia trapos. Com o nascimento de Catarina, imaginava, dessa forma, poder recosturar o seu tempo de infância com nova roupagem. Mas, com a morte prematura dela, Aracoeli volta a ser rude com a empregada e vai aos poucos tomando atitudes completamente diferentes de outrora, principalmente relacionadas ao seu corpo e aos seus instintos sexuais. Nesses tempos difíceis para Manuel, que vê a figura de sua mãe borrar-se entre a loucura e o devaneio, surge um novo empregado na casa, um marinho chamado Danielle que se torna babá do garoto. Como uma espécie de substituto da mãe, converte-se na figura responsável por dar algum afeto ao carente Manuel: “Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mi attestavano la sua grandezza virile, e la fortuna di averlo amico, io piccolo come un ragno” (ibid., p.263).

É nesse período também que Manuel se depara com mais umas de suas neuroses após o fim da Guerra Civil Espanhola, com a vitória dos inimigos. No entanto, em sua casa, tia Monda acreditava que o êxito dos nazistas significava a salvação da Europa. Entre os guerrilheiros comunistas estava o irmão de Aracoeli, Manuel, que havia morrido na guerra e cujo nome não era citado na casa por ser motivo de vergonha para a família do Comandante. Esses fatos histórico-políticos, ainda que confusos na mente do narrador, demonstravam a dissonância entre os pensamentos dos seus familiares e os seus, além de revelar a hostilidade do convívio. Estranho em seu próprio lar, as memórias desse tempo de criança flutuavam como “cadáveres em um pântano nebuloso”. Esses cadáveres não poderiam ser mais citados, pois a ideia da morte tinha o seu inconveniente como se fosse uma doença contagiosa; por isso os nomes de Manuel e Catarina foram banidos da casa, como uma forma de apagamento.

O corpo de Aracoeli nesse período vai se modificando, revelando a plasticidade do feminino, que se expande ou se encolhe, demonstrando as suas qualidades intangíveis. Como se fosse um animal que passa por uma metamorfose, a narração vai aos poucos nos apresentando um novo corpo, munido de escuridão, de cheiro e de hálito adocicado e fermentado.

In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo

è piú astrusa per noi delle tombe. In quei giorni, nel piccolo corpo di Aracoeli avanzava un'invasione smisurata, di cui nessun orecchio poteva avvertire il fragore (ibid., p. 272).

Esse corpo deixa de ser estático e passa a acolher em sua densidade múltiplas identidades, como quando relata que no corpo da mãe via a imagem do tio Manuel refletida ou quando o compara diretamente a um animal com focinho espreitando por baixo dos móveis. Representava também um retorno à Aracoeli de Totelaco, a desordenada espanhola, que não combinava com a rispidez e a limpeza da casa.

Agora quando Aracoeli saía pelas ruas não tinha mais o pudor de proteger o seu corpo; não negava mais os olhares que lhe eram frequentes e fazia questão de exhibir o objeto (corpo) que finalmente era seu. Aracoeli correspondia aos olhares masculinos de toda espécie: jovens, velhos, feios, bonitos, bons ou maus. Os assédios eram constantes na vida daquela mulher, que agora os acolhia com obediência instintiva.

Manuel, que nunca tinha visto a mãe nua, pelo extremo pudor que ela tinha, presenciava uma cena de automasturbação dela e, além disso, passa a acompanhá-la em vários encontros casuais com amantes aleatórios. O garoto guardava essas informações como um segredo materno, estranho e quase trágico que lhe confundia os sentimentos a ponto de atribuir o comportamento a uma “lepra oculta”. Esses atos, completamente antagônicos à Aracoeli-mãe de outrora, revelam a transgressão do corpo feminino em praticamente total liberdade com relação aos instintos sexuais. Despindo-se da pele de mãe, Aracoeli encontra no corpo Aracoeli-mulher, ainda que de forma doentia, outras camadas da complexidade de seu corpo, como podemos observar na passagem que segue:

Essa ormai non aveva piú nessuna scelta; sotto gli accessi rabbiosi del suo morbo si dava nelle braccia di qualsiasi uomo, senza guardarne la classe né il modo né la figura, ma soltanto il sesso. [...] E io mi stringevo a lei come un vitellino alla mucca, per lui sempre odorante del suo latte divino. Di qui si nutriva da sempre il fulgore dei suoi grandi aloni concentrici, dove ogni senso presente mi si sperdeva, e ogni atto e moto suo - perfino le sue crisi oscene - trovava per me una destinazione sacra. Ma a quest'ora le sue care mammelle s'erano prosciugate, e occulte mandibole lavoravano con ferocia nel suo ventre oscuro (ibid., p. 290).

A “pobre prostituta clandestina” com suas “crises obscenas” não conseguia dialogar com o seu próprio corpo e perguntava inutilmente a si mesma sobre o que estaria acontecendo. O corpo, nessa perspectiva, é visto como um abjeto, uma máquina acelerada sem freio que não possui alguém que o conduza. Para o narrador, o corpo corresponde a um estranhamento para nós mesmos assim como “conglomerados de estrelas ou fundos vulcânicos”, sem alfabeto comum e com fábrica obscura. As marcas da liberdade desenfreada foram percebidas no envelhecimento precoce de um corpo alimentado pela metamorfose. Mesmo diante desses movimentos no corpo de Aracoeli, o filho sentia certo orgulho de acompanhá-la nessa jornada, como um amigo, um confidente ocular que mescla

as memórias sob a ótica de Manuel-criança com as de Manuel-adulto. Essa mistura de vozes reforçam a insanidade presente ao longo do livro que mergulha na linguagem de Morante como uma doença que afeta a escrita. Os sintomas envolvem a plasticidade do léxico que se contorce e se inflama o tempo inteiro para tentar caber na desordem da memória estilhaçada e a custo recuperada para dar corpo ao texto.

“Contaminado” pelo corpo feminino de sua mãe, Manuel não conseguirá assumir uma virilidade e maturidade social e será rejeitado por seus familiares após a partida de Aracoeli. O narrador, agora sem a presença misteriosa e ambígua materna, viverá tormentos de solidão e de rejeição. Sentindo-se como um corpo mutilado, Manuel sobrevive com o pensamento sempre obcecado pela figura materna. O último corpo de Aracoeli que se apresentou foi enfaixado numa cama de hospital, que deixara transparecer a penúltima forma corporal que ela assumira e que ele vira na rua a envergonhar as pessoas por ser “una vecchia laida, cascante e imbellettata, che si dava a mimare una frenetica indecenza” (ibid., p.353).

No pensamento de Manuel, agora revoltado e alucinado com as várias Aracoelis que conhecera, a genitora havia se desconfigurado na figura de mãe-madrasta que exibia a sua “feitura de velha prostituta” para livrá-lo de um amálgama final. A linguagem vai drasticamente, como num surto, acompanhando a violência psicológica que se operou na complicada relação mãe e filho. Há um destaque especial para a repetição da palavra “COCO” que na língua castelhana significa uma espécie de bicho-papão que assusta e acompanha a sombra das crianças. Em oposição à figura de anjo-da-guarda, Coco representava a nova situação em que Manuel se encontrava.

Tutta una tua trovata, nella quale io, da sciocco, mi son lasciato impaniare. Tu eri, alla mia futile credulità, davvero quella strega vecchia, il mio COCO, il mio scandalo. Tu mi facevi schifo. Ma intanto la tua furbizia, col proprio spettacolo osceno, riusciva a straniarmi dal vero scandalo impossibile (ibid., p. 353).

Ao longo do livro o narrador faz profunda reflexão sobre o léxico e não à toa é comum aparecer termos relevantes em maiúsculas como as palavras AMORE MIO que revelam o sentimento do Comandante em relação a Aracoeli. Essas palavras, como descreve Manuel, apontam para um tempo anterior e futuro (Aracoeli de El Almendral e Aracoeli que um dia envelhecerá). O léxico, nos tempos de pós-guerra haviam perdido o sentido, mas para um homem lacônico como o Comandante recuperavam a vida como se fosse um corpo em ressurreição “Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l’atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi” (ibid., p. 278).

Ainda a respeito do léxico nesse romance, Sara Bertucci (2006) afirma que é marcado pelo plurilinguismo, com presença de termos preciosos convivendo com termos dialetais, principalmente das regiões linguísticas centrais (Lácio - Roma) e centro-sul (Campânia - Nápoles), e estrangeiros, de origem inglesa, francesa,

alemã, holandesa e ítalo-espanhola, que exploram diversos meios expressivos da língua italiana. Por meio de recurso tipográfico, além de diversas fontes diferentes, como cantigas populares de ninar, textos místico-religiosos e versos da tradição literária, o narrador recria a dimensão de sua memória.

A linguagem em *Aracoeli* é plástica e se molda a depender da afetividade envolvida, podendo se transfigurar entre a mais afetuosa para a mais repulsiva. Para se referir a relação mãe e filho é comum o uso de diminutivos carinhosos que compõem uma visão ítalo-espanhola; em outras situações encontramos a tentativa da criança protagonista de atribuir comparações e composições animais (como mulher-camelo, lenda-mãe, homem-gato) na tentativa de compreender e de nomear seres complexos para seu entendimento ainda infantil dos fatos. Além desses dois aspectos mencionados, podemos também destacar o constante uso de adjetivos patologizantes para tentar descrever a metamorfose corporal e psicológica de *Aracoeli*.

Pier Vincenzo Mengaldo (1994) destaca o bilinguismo ítalo-espanhol presente em *Aracoeli* com o tom duplamente expressivo de ornamento e de vitalismo subjetivo. Essas características combinadas marcam a contínua transfiguração da objetividade em subjetividade, do real ao fantástico, marcada pelo uso titular do espanhol pela protagonista louca que reverbera no filho narrador. Questões aqui analisadas como a corporeidade materna, a relação entre mãe e filho e o uso da linguagem como marcação de alteridade também são elementos a serem desvendados na obra *Um amor incômodo*, a qual dedicaremos o nosso estudo a seguir, observando como Ferrante renova a discussão em consonância ou dissonância com aspectos já desenvolvidos por Morante.

Amalia-Delia

Em seu livro de ensaios *Escrever é muito perigoso* (2019), a escritora polonesa Olga Tokarczuk afirma que, de forma ampla, a literatura é naturalmente uma “rede que interliga e revela a enorme correspondência entre todos os participantes do ser” (Tokarczuk, 2023, p. 26). Nesse sentido, a autora expõe o quanto a literatura é uma via inter-humana de conexões precisas e, ao mesmo tempo, globais. Ao compararmos as obras de Morante e Ferrante, é notório o quanto essas partes de um mesmo ser são possíveis de apresentarem-se em conexão, o que compactua com a visão ferrantiana de “mães-literárias” ou “cemitério criativo”. Cenas como a de *Aracoeli* na rua e a de *Amalia* no bonde mostram, por exemplo, o quanto os corpos femininos são objetificados e sexualizados, e o quanto o olhar masculino supervisiona e dosa as suas aparições.

Os narradores Manuel e Delia, em suas odisséias subjetivas, fazem o uso do que Tokarczuk (2023) chama de “linguagem íntima”, isto é, uma propriedade utilizada para conversar consigo mesmo e que, muitas vezes, não é nem ao menos registrada, uma vez que nem todas as pessoas com frequência anotam os seus mais

íntimos pensamentos. É o tipo de linguagem que foge da “linguagem coletiva”, usada de forma irrefletida, com esquemas cada vez mais automáticos de expressão que podem fazer aos poucos com que o indivíduo perda a sua identidade criativa e expressiva.

Se filosofarmos acerca desse tipo de narração recairíamos no pensamento de Vladimir Nabokov quando, em *Lições de literatura* (1980), fala-nos como uma sequência de invasões e quebra-cabeças aparecem durante a construção de um personagem, como se um “homem morto” fosse ressuscitado de forma repentina. *Aracoeli* assombra a narrativa com suas aparições carregadas ambigualmente de fascínio e terror. É um ser morto e cheio de vastidão de si mesmo que acorda revogando o passado, reconstruindo as cidades da infância, as mobílias, as roupas de uma memória dolorosa de se reviver.

O mesmo, nessa perspectiva de dor, acontece com a narradora Delia cuja ida à Nápoles a obriga a rememorar acontecimentos de sua infância que estavam enterrados em sua memória. O mistério, assim como na obra de Morante, é o nervo pulsante que conduz os leitores às armadilhas do passado que ainda não se revelaram no presente. A personagem não parece guardar todas as cartas na manga, como em um romance policial em que o narrador dosa os acontecimentos, mas parece que ali, junto com os (as) leitores (as), começa naquele instante a decifrar os dolorosos acontecimentos que não estavam tão visíveis na superfície. Como afirma Tokarczuk (ibid, p. 186) quando fala do seu processo de escrita: “A história é uma incessante interpretação *ex post* de eventos reais e imaginados do passado, o que nos permite enxergar nela sentidos que naquele tempo foram invisíveis”.

Desse modo, a vida de um personagem é uma série de eventos que só faz sentido quando passa pelo processo de interpretação para, depois, tornar-se a experiência, ou seja, a matéria viva da memória. Tokarczuk (2023) acredita que na literatura, enquanto expressão una, as personagens podem referenciar de forma infinita umas às outras, procurando ordenar categorias como passado e presente, causa e efeito, razão e emoção. Nas obras em análise é a presença da corporeidade das mães-mortas que reaviva a memória das personagens em seus pontos mais traumáticos, cada uma a seu modo e conduzindo a diferentes percepções finais.

A necessidade de narrar os acontecimentos, sem a pretensão de uma autobiografia, é marcante nas duas obras em análise. As memórias involuntárias atropelam os personagens e os traumas são recuperados a muito custo, como se fossem devaneio, principalmente na obra *Aracoeli*. No caso da personagem Delia, a investigação parece trazê-la para um lugar de estabilidade, ao reencontrar-se com a sua identidade associada à figura de sua mãe. Com Manuel, ocorre o movimento inverso ao encontrar o corpo moribundo da mãe no hospital, visto que o desejo de ter nascido menina e fundir-se ao corpo materno não prevalecem mais naquele último encontro, como um processo de desidentificação, uma vez que o desejo ambigualmente ainda permanece. Marie Hélène Brousse (2002) explica que a desidentificação corresponde à queda dos significantes mestres e a percepção

da falta que vem a estruturar o sujeito; além disso, é também uma renúncia a se colocar como objeto que completa o Outro.

Para se compreender o projeto literário de Ferrante é preciso sempre percorrer as obras do passado cujo diálogo firmado com elas é sempre enriquecedor e criativo. Em *Um amor incômodo* a densidade sexual materna é revelada aos poucos e é motivo de investigação da filha que questiona esse corpo morto, em circunstâncias suspeitas, que trazem de volta a vivacidade de uma mulher. O corpo morto se apresenta no início da história como se fosse pertencente a um típico romance policial, no entanto, essa expectativa de distanciamento investigativo é quebrada visto que o corpo é da mãe de quem investiga e esse questionamento em si corresponde a um mergulho na própria subjetividade de Amalia-Delia.

A ideia de transposição das margens, ou seja, a *desmarginação*, remete ao conceito fundamental para esse projeto literário ferrantiano. A dissolução de contornos das coisas, por sua vez, aponta para o reconhecimento da *frantumaglia* que envolve o seu processo criativo. No livro *Frantumaglia* podemos perceber o quanto esse vocábulo relaciona-se com a figura materna, visto é nela em que reside a sua origem. Descrita como um “mal-estar” que dava um “gosto de ferro na boca”, esse léxico aponta para sentimentos contraditórios e, acima de tudo, dolorosos e deprimentes. Essa presença materna estabelecida no conceito de *frantumaglia*, palavra oriunda do dialeto italiano, permeia a obra de Ferrante não apenas como um tema, mas como matéria-prima de sua escrita. Em *Um amor incômodo* já se percebe a obsessão de Délia em torno desse corpo materno que, agora morto, poderia ser melhor investigado. A descoberta desse corpo, seu mapeamento, como veremos na análise que propomos, será o vórtice para a descoberta íntima da filha do trauma de infância.

Essa difícil relação é experimentada, como de costume, pelos protagonistas nas obras de Morante, na perspectiva do filho² e não da filha, diferentemente do que encontramos nas obras de Ferrante, cuja ótica do conflito recai sobre a filha. No entanto, Manuel depara-se com entraves semelhantes aos vivenciados comumente com as filhas, como a des(identificação) psicológica e corporal. Isso nos faz concordar com a visão de Ferrante (2017a) quando, por virtude do recebimento de um prêmio que carregava o nome de Elsa Morante, precisou separar um trecho da obra dessa autora que evocasse a figura feminina, porém percebia que havia vozes masculinas que embaçavam a visão por serem disfarces de vozes e sentimentos femininos.

Na sua obra de estreia, como mencionado no recente trabalho de Tatianne Santos Dantas (2023), Ferrante se insurge como um corpo físico ausente, mas nutrido de corporeidade que extrapola a palavra. Dantas compara o gesto das autoras como convergentes a uma escrita corporal que delinea e costura os contornos femininos:

² Como podemos encontrar nas obras *A história* (1974), *A ilha de Arturo* (1957) e *O xaile andaluz* (1963), por exemplo.

A palavra grega para corpo só aparece em Homero para designar cadáver, são o cadáver e o espelho que dão a forma unificada a um corpo. Nós paramos com Elena Ferrante no momento em que, na minha leitura, se dá o nascimento da escritora: Delia olhando para o corpo de sua mãe e Ferrante olhando para o gesto de Elsa Morante de escrever sobre as costureiras das mães. Não é da corporeidade que se trata quando falo do corpo da escritora que nasce nesse instante, mas é impossível não pensar que no texto de Ferrante opera também uma escrita da corporeidade, escreve-se o corpo e também escreve-se sobre o corpo. Há a tentativa de escrever o corpo que é exterior à palavra, o corpo ex-crito, como diz Jean-Luc Nancy [2000, p.7], mas também há a tentativa de escrever sobre a experiência do corpo, como é nascer em um corpo que, no discurso vigente, sofre de diversas formas de violência? (Dantas, 2023, p.96).

Tiziana de Rogatis (2016) em seus estudos sobre *Um amor incômodo* aponta para a complexidade da formação da identidade feminina exposta a um constante risco de *frantumaglia* apesar da falsa impressão de controle. A autora também discute que a emergência dos elementos antigos e contemporâneos são primordiais para a constituição da subjetividade, a qual está intimamente relacionada com a ambivalente mãe. Além disso, evidencia o quanto autoras como Morante endossaram essa presença do componente materno em suas obras e o quanto isso colaborou para a escrita de Ferrante:

In *Troubling Love*, Ferrante joins a genealogy of women writers – beginning, in Italy, with Elsa Morante – who place the mother figure at the center of feminine identity and liberate it from the stereotype of a merely instinctive function, pre-cultural and pre-symbolic (De Rogatis, 2016, p.186).

A díade conflituosa Aracoeli-Manuel, como vimos, também se insurge na obra de Ferrante representada por Amalia-Delia, com os corpos maternos incitando a origem e o desenrolar dos infinitos conflitos que permeiam as duas obras. Além dessa díade que aqui mencionamos, De Rogatis (2016) chama a atenção para a díade da cidade de Nápoles que se apresenta como “feminina (sedução-materna)” e ao mesmo tempo “masculina (cinética-agressiva)”. Essa ambígua relação é elemento indispensável para a narração da dinâmica entre mãe e filha, permeada por uma jornada de autodescoberta.

O corpo, para David Le Breton (2013) constitui um vetor semântico suscetível a modulações de contextos sociais e culturais, um objeto de representações e imaginários. Para esse sociólogo, inclusive, antes de tudo, “a existência é corporal”. Os corpos das mães, mesmo que ausentes, com seus gestos e técnicas, deixam marcas simbólicas profundas no psicológico de Manuel e Delia, personagens assinalados pela angústia da memória infantil e das interpretações ou lacunas advindas dessa leitura.

Ademais, a língua também circunscreve a incômoda presença materna nas duas obras, com o uso do espanhol e do dialeto. Como vimos, Aracoeli reservava o uso do espanhol para momentos mais íntimos com o filho, como nas cantigas de ninar, evitando o uso dessa língua estrangeira nos espaços públicos para agradar

o marido italiano. Enquanto isso, o dialeto utilizado por Amalia, descrito como “a língua da minha mãe”, soava-lhe mais natural que o “italiano capenga” que ela arranhava para tentar se comunicar. No entanto, a filha detestava a sonoridade dialetal por evocar um passado de brigas violentas entre Amalia e o marido; por esse motivo, evitava a todo custo utilizar o dialeto e, agora que a mãe estava morta, acreditava poder apagá-lo para sempre juntamente com as memórias difíceis da infância.

A primeira aparição de Amalia marca as linhas iniciais do texto em que morte e vida se entremesclam: “Minha mãe se afogou na noite de 23 de maio, dia do meu aniversário, no mar de um lugar chamado Spaccavento, a poucos quilômetros de Minturno” (Ferrante, 2017b, p.7). Diante da crueza dessa narração em formato de *lide* de jornal, apesar de ser uma notícia de foro íntimo e familiar, alguns questionamentos podem ser feitos diante da releitura do livro. É preciso matar a mãe para que a filha nasça? Que tipo de concepção de mãe é preciso matar? É preciso que essa morte seja um autossacrifício? E que nascimento se inaugura a partir dessa morte?

Quando Amalia é encontrada morta na praia um objeto chama a atenção por contrastar com as indumentárias simples e previsíveis que ela costumava vestir: um sutiã de renda luxuoso da loja das Irmãs Vossi, reconhecida loja de grife napolitana. Essa lingerie inusitada já aponta para a característica de Amalia em ter a “imprevisibilidade de uma flecha” (ibid., p. 153). Essa característica designa um corpo que não pode ser alcançado, domesticado ou aprisionado, a não ser diante da violência patriarcal que coloca em suspensão a liberdade individual.

Durante o velório, Delia teme, ao carregar o caixão, que o corpo da mãe penetre no seu, o que corresponde a uma matrofobia, isto é, o medo que as filhas têm de se transmutarem na figura da mãe, que permanecerá ao longo da narrativa. De Rogatis (2018) já apontava para a presença da matrofobia, discussão de Adrienne Rich, na obra de Ferrante como consequência da “queda na caverna”. Essa queda corresponde a um desenrolar da relação entre mãe e filha ou entre a relação de amizade feminina que, diante de momento de crise, podem cair na caverna dos antepassados. Nesse sentido, a confusão de “tempos e espaços perdidos” e a degradação destes estão relacionadas, conforme De Rogatis, à mãe.

O sangue menstrual de Delia intensifica ainda mais esse sentimento de matrofobia, pois a partir dele consegue rememorar o passado que unia para sempre Amalia a Delia, aprisionado pelos fluidos corporais femininos:

O fluxo de sangue era copioso. Tive uma sensação de náusea e uma leve tontura. Vi na penumbra da minha mãe, com as pernas abertas, soltando um alfinete de fralda e arrancando do sexo como se estivessem coladas, tiras de linho ensanguentadas, depois virando-se sem surpresa e me dizendo calmamente: “Saia, o que você está fazendo aqui? [...]” (ibid., p. 16).

O corpo de Amalia sempre fora um fardo a ser carregado por Delia. Isso porque, na ausência do pai, era a filha quem monitorava o corpo da mãe contra os olhares masculinos na rua, como se fosse uma propriedade da família. Dessa maneira, ainda na infância, assimilava não só a vigilância, mas o ciúme, o ódio e a ordem patriarcal.

De modo desobediente, Amalia não se rendia totalmente à disciplina imposta. Tal atitude fazia com que sua filha imaginasse que a mãe desejasse em seu íntimo ser uma mulher do mundo, obscena e livre, como se percebe no trecho:

uma mulher do mundo que se curva sem ser obrigada a pressionar dois dedos no centro do decote, que cruza as pernas sem prestar atenção na saia, que ri vulgarmente, que se cobre de objetos preciosos, que se derrama, de corpo inteiro, em ofertas sexuais contínuas e indiscriminadas, competindo abertamente com os homens na arena de obscenidades (ibid., pp. 69-70).

A presença de Amalia vai sendo delineada pelos cuidados com o corpo rememorados pela filha que sentia certa satisfação ao perceber a dor da mãe, quando, por exemplo, depilava a sua região íntima. Aos poucos, a narração vai ampliando a visão desse corpo que sofria violência presenciada pela menina que tentava dar sentido e preencher os vazios que o olhar infantil não fora capaz de compreender. Delia chegou a vestir a calcinha da mãe, na fase adulta, como uma tentativa de vestir a sua pele para melhor compreender o mistério que rondava em torno das circunstâncias que levaram a morte dela.

A matrofobia de Delia se referia ao desejo de aprisionar o corpo da mãe junto ao seu para protegê-la e ao mesmo tempo se proteger da solidão ou do medo de ser abandonada e ter que morar sozinha com o pai violento. Assim como Manuel, Delia sempre que possível estava junto da mãe, mesmo temendo as potencialidades desse corpo ingovernável e dilatável:

Era um esforço inútil; o corpo de Amalia não se deixava conter. Os quadris se estendiam pelo corredor na direção dos quadris dos homens ao seu lado; as pernas e a barriga inchavam na direção do joelho ou das costas de quem estivesse sentado à sua frente. Ou talvez acontecesse o contrário. Eram os homens que colavam nela como moscas no papel grudento e amarelado que ficava pendurado nos açougues ou perpendicularmente nos balcões dos vendedores de frios, cheios de insetos mortos. Era difícil mantê-los afastados com chutes e cotoveladas. [...] Sentia que, caso cedesse, eles a levariam embora e eu ficaria sozinha com meu pai furioso (ibid., pp. 62-63).

Assim como acontece com Aracoeli, Amalia também tem o seu corpo monitorado sexualmente pelos olhares masculinos, o que ampliava a ideia de posse do marido que interpretava todos os movimentos corporais da esposa como uma preparação ou disposição para a infidelidade. Amalia era costureira, mas o seu trabalho não era levado a sério pelo marido e nem por Tio Fillipo, e este desmerecimento era percebido por Delia como uma espécie de “culpa natural” que a

mãe carregava por ser mulher. Era a fobia dessa identificação naturalizada com a mãe que perseguiu Delia durante toda a sua infância:

Talvez eu não tolerasse que a parte mais secreta de mim usasse aquela sua solidariedade para validar uma hipótese cultivada igualmente em segredo: a de que minha mãe levava inscrita no corpo uma culpa natural, independente da sua vontade e das suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro (ibid., p. 54).

Outra matrofobia operada em Delia era o pavor de se transmutar na figura da mãe. Fisicamente as duas eram bem distintas devido ao visual que a filha adotara, principalmente marcado pelo cabelo curto contrastando com os longos fios negros de Amalia. Os mínimos gestos da mãe eram evitados na tentativa de desidentificação com o repulsivo corpo materno:

Agora que estava morta, alguém havia raspado seus cabelos e deformado seu rosto para adaptá-lo ao meu corpo. Aquilo acontecia depois de eu ter desejado eliminar, durante anos, por ódio, por medo, todas as minhas raízes vindas dela, até as mais profundas: seus gestos, suas entonações, a maneira de pegar um copo ou de beber uma xícara, o jeito de vestir uma saia como se fosse um vestido, a ordem dos objetos na cozinha, nas gavetas, o modo de lavar as partes mais íntimas, os gostos alimentares, as repulsas, os entusiasmos, e, enfim, o idioma, a cidade, os ritmos da respiração. Tudo refeito, para que eu pudesse me tornar eu mesma e me desligar dela (ibid., p. 78).

Em outra ocasião o amálgama Amalia-Delia aparece mais forte trazendo uma instabilidade na identificação da narradora: “[...] percebi com uma ternura inesperada que, na verdade, Amália estava sob minha pele, como um líquido que havia sido injetado em mim sabe-se lá quando”. (ibid., p. 105). Aos poucos, então, essa matrofobia cede lugar para a necessidade de um aprendizado fundamental para a emancipação feminina: aprender a amar a mãe, como ensina Irigaray (2017). Essa ressignificação significa reconhecer e romper os padrões, desarticulando o temor de não superar a mãe ou ainda o desejo de matá-la, no sentido de aniquilar a sua presença psicológica ou física.

O suicídio de Amalia é enigmático na obra, pois as condições em que ela morre não remetem a um sentimento de tristeza ou desespero. Tanto que o grande suspense deixa de ser o motivo da morte para se desvendar a origem do trauma de infância de Delia. Assim, a narradora reconstrói os destroços de memória da infância para trilhar um caminho agora verdadeiramente seu acolhendo a figura materna livre e leviana, protagonista de seus atos, inclusive dos que a levaram à morte:

De repente, senti-me contente por acreditar que sua leviandade fosse pensada. Gostei inesperadamente, com surpresa, daquela mulher que, de alguma maneira, tinha inventado sua história até o fim, brincando por conta própria com

tecidos vazios. Imaginei que ela não tivesse morrido insatisfeita e suspirei com inesperada satisfação. Pendurei na orelha as cerejas com as quais brincara até aquele momento e ri (ibid., p. 105).

Delia inicia seu monólogo sobre a mãe entendendo que a memória nem sempre é confiável e que certos lugares ela não conseguiria acessar. Essas incompreensões e a certeza de que nem tudo a linguagem consegue atingir também é um ponto de contato com as memórias e alucinações de Manuel. Daí a conclusão de Delia que resume bem a memória infantil: “A infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito: a minha, pelo menos, havia sido assim.” (ibid., p. 161). Nesse mesmo sentido, Manuel em seu monólogo interrogava se a produção da memória como mundos subaquáticos recompostos a partir do vazio seria, na verdade, uma pseudomemória. O que notamos ao aproximarmos as duas formas de narração é que em ambas o teor ensaístico autobiográfico prevalece, com a assunção de possíveis falhas de memórias, vazios não preenchidos e sentimentos encobridores de verdades dolorosas demais para serem escancaradas de uma só vez.

Libertar-se da mãe foi o desejo de Delia, como uma espécie de matricídio, mas, ao fazer uma busca em torno dos mistérios de seu próprio passado em Nápoles, a quadrista descobre que havia mais camadas subjetivas, envolvendo o trauma, do que poderia imaginar. Para Freud (2010), o trauma corresponde a uma desorganização subjetiva de experiência excessiva carente de uma representação, geralmente ocorrido na infância e que perdura incompreensível na vida adulta. O modelo de feminino que a sociedade impõe às mulheres aliado ao não reconhecimento do passado, preso no inconsciente, constituíam a principal causa desse ódio materno. Agora que a mãe estava morta era possível lembrar e avaliar a relação mais de perto sem a presença corporal e seus gestos, os quais a filha repudiava e empenhava-se em contrariar.

Quando o trauma vem à tona, Delia entende que a difícil relação se dava na expectativa que Amalia, em seu papel de mãe heroína e cuidadosa, salvasse a filha de todos os perigos. Mas o que a narradora descobre é que sua mãe, que não conseguira salvar nem a si mesma da violência dos homens, não poderia também salvá-la. Esse ressentimento se estendeu durante toda a vida de Delia até que ela percebeu que o poder do indizível, do abuso sexual, foi também o responsável pela rejeição das construções associadas ao feminino. Essa busca por encadear os tempos perdidos da história materna foi o que fez com que Delia buscasse as imagens indescritíveis de sua própria história silenciada, como uma espécie de não-dito, sem nome, censurado, como aponta Rich:

Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language—this will become, not merely unspoken, but unspeakable. (Rich, 1995, p. 361).

O incômodo que existe entre o amor de Delia e Amalia se explica não na relação das duas entre si, mas na construção dos papéis que aprisionam o feminino em uma esteira de violência doméstica, ciúmes e abuso sexual. O grande suspense é descobrir que a matrofobia não é natural e sim construída no seio social e cultural, trazendo rachaduras, *frantumaglias*, profundas na psicologia feminina. Ferrante (2021, p. 43) *desmargina* assim sua concepção do gênero romance “Così il romanzo d’amore comincia a soddisfarmi quando diventa romanzo del disamore. Il romanzo giallo comincia a prendermi quando so che nessuno scoprirà chi è l’assassino.”

Essa dissecação psicológica do corpo da mãe, por meio do ato de vestir suas roupas, impõe a necessidade de vestir a sua pele, colocar-se no lugar do outro e construir uma irmanação ainda que tardia. A ressignificação do trauma se dá pela ideia de abandonar a história da menina presa à recordação inconsciente do abuso na infância em favor da mulher que agora consegue mover-se dentro de sua própria existência com consciência de sua genealogia materna. Ocorre então o nascimento de uma nova relação com o corpo materno e, conseqüentemente, com o próprio corpo, como vimos.

Aracoeli e Amalia rompem, desse modo, o papel atribuído socialmente às figuras cristalizadas de mãe, por meio da liberdade de escolha e da negação de serem bodes expiatórios para os temores da carne. Delineiam suas próprias narrativas fugindo, cada uma a sua maneira, dos padrões de conduta e de felicidade conjugal. O mistério em torno de suas ações corresponde também ao obscurantismo frequentemente associado ao feminino, em especial aos mistérios da maternidade. As narrativas aqui analisadas partem desse princípio, mas chegam a lugares de reflexão sobre a condição feminina que precede à condição de mãe. O corpo materno aparece como um assombro incognoscível justamente pela pouca leitura que ainda se tem sobre o assunto, o que aponta para a necessidade, principalmente, de mais mulheres teorizando sobre a temática.

Bibliografia

- » Abdala Junior, B. (2014). Do poder econômico ao simbólico: pensar politicamente o comparatismo literário. Em: B. A. Junior (Org.), *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia*. (pp. 139-168). Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial.
- » Agonito, R. (1977). *History of ideas on women*. Nueva York: Paragon.
- » Aristóteles (2009). *A Política*. (trad. de N. S. Chaves). 2a. ed. São Paulo: Edipro.
- » Badinter, E. (1985) *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. (trad. de W. Dutra). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Bertucci, S. (2006). Note sul lessico di Aracoeli di Elsa Morante. *ACME - Analli della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 59 (2), 203-241.
- » Brousse, M. H. (2002). *¿Cómo opera el psicoanálisis?*. Guayaquil: Docucentro Católica.
- » Camilotti, S. (2018). Aracoeli di Elsa Morante: tra fughe e ritorni, un viaggio alla ricerca di sé. *Diaspore. Quaderni di ricerca*, 10, 173-184.
- » Carvalhal, T.F. (2006). *Literatura comparada* (4 ed. rev. e ampliada). São Paulo: Ática.
- » Dantas, T. S. (2023). *Eu, autora – corpo e escrita em fractal: Elena Ferrante, frantumaglia e smarginatura* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/18371>.
- » De Rogatis, T. (2016). Metamorphosis and rebirth: greek mythology and initiation rites in Elena Ferrante's *Troubling Love*. Em: G. R. Bullaro; S. V. Love (Orgs.), *The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins*. Italian and Italian American Studies. (pp. 185-206). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- » Ferrante, E. (2017a). *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. (trad. de M. Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca.
- » Ferrante, E. (2017b). *Um amor incômodo*. (trad. de M. Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca.
- » Ferrante, E. (2021). *I margini e il dettato*. Roma: Edizioni e/o.
- » Fofi, G. (1982). Aracoeli: il nuovo romance di Elsa Morante. *L'età dell'oro a Montesacro. Il Manifesto*. URL (Disponível em: <https://anamariaortese.wordpress.com/>). (Acesso em: 12 de agosto de 2024).
- » Freud, S. (1996). A dissolução do complexo de Édipo. (trad. de J. Strachey). Em: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume (19). (pp. 189-199). Rio de Janeiro: Imago.
- » Freud, S. (2010). Além do princípio do prazer. Em: *Obras completas*. Volume (14). (pp. 328-376). São Paulo: Companhia das Letras.
- » Freud, S. (2016). *Obras Completas: Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. Em coautoria com J. Breuer. Volume (2). (trad. de L. Barreto). São Paulo: Companhia das Letras.
- » Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- » Irigaray, L. (2017). *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. (trad. de C. Prada). São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- » Lacan, J. (2008). *Os complexos familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia*. (trad. de M. A. C. Jorge & P. M. da Silveira Júnior). 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

- » Le Breton, D. (2007). *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.
- » Mengaldo, P. V. (1994). Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante. *Studi novecenteschi*, 21(47 y 48), 11-36.
- » Morante, E. (2015). *Aracoeli*. Torino: Einaudi.
- » Nabokov, V. (2021). *Lições de literatura* (trad. de J. Dauster). São Paulo: Fósforo.
- » Rich, A. (1995). *On lies, secrets and silence: selected prose*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- » Sgorlon, C. (2012). *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- » Tokarczuk, O. (2023). *Escrever é muito perigoso: ensaios e conferências* (trad. de G. Borowski). São Paulo: Todavia.