



Uma montagem desordenada de roupas e gestos: as tessituras do romance “Um amor incômodo”, de Elena Ferrante

A chaotic assemblage of clothing and gestures: the fabrics of the novel “Troubling Love”, by Elena Ferrante

ICH BIN EIN
MÄDCHEN
EINE
FRAU

Bruna da Silva Nunes¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3024-9144>

Rodrigo César Dias²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0405-9395>

[resumo] No romance “Um amor incômodo”, escrito pela autora italiana Elena Ferrante, a narradora e protagonista Delia busca, por meio de pistas encontradas em diversas peças de roupas, descobrir como foram os últimos dias de vida da sua mãe, que morreu afogada em uma praia próxima a Minturno. Assim sendo, este artigo apresenta uma leitura de como os itens da vestimenta são importantes no desenvolvimento da trama, tanto para a investigação de Delia, quanto para elaboração do luto e para a rememoração do passado da protagonista. Como referencial teórico, destacam-se Sinais: raízes de um paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg; O casaco de Marx, de Peter Stallybrass, e Além do princípio do prazer, de Sigmund Freud.

[palavras-chave] **Elena Ferrante. “Um amor incômodo”. Roupas. Pistas. Trauma.**

[abstract] The protagonist and narrator of the Italian author Elena Ferrante’s novel “Troubling Love”, Delia, strives to learn more about her mother’s final days before she drowned on a beach close to Minturno. The narrator searches her itinerary for clues in various pieces of clothing to do this. Therefore, this article provides a reading of how the garments are significant to the plot’s development, including Delia’s research, the elaboration of grieving, and the protagonist’s memory of her history. The works Roots of an indiciary paradigm by Carlo Ginzburg, Marx’s Coat by Peter Stallybrass, and Beyond the pleasure principle by Sigmund Freud stand out as important theoretical references.

[keywords] **Elena Ferrante. Troubling Love. Clothes. Clues. Trauma.**

Recebido em: 01-09-2023

Aprovado em: 01-10-2023

[...] o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo,
uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo.

Esau e Jacó, Machado de Assis

¹ Doutora em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com período sanduíche na Ruhr-Universität Bochum (CAPES/DAAD). bsnunes91@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/4687287365483131>.

² Doutor em Letras – Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com período sanduíche na Universidade de Coimbra (CAPES/PrInt). rodrigocezardias@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/9983063773081925>.

Considerações iniciais: riscando o molde

“Os detalhes que eu havia desenterrado – agora eu tinha certeza – não pertenciam a eles: eram apenas uma montagem desordenada de roupas e gestos” (Ferrante, 2017, p. 91). Em meio a uma caótica investigação para descobrir o que levou sua mãe a morrer afogada nas águas do mar de Spaccavento, Delia, narradora e protagonista de “Um amor incômodo”, romance de estreia da escritora italiana Elena Ferrante³, percebe que a maioria de suas lembranças e conclusões não passam de “uma montagem desordenada de roupas e gestos”.

Partindo do fato de que o corpo de sua mãe, Amalia, foi encontrado vestindo apenas um sutiã novo e rendado, peça incomum para aquela mulher que tinha por hábito utilizar lingerie bastante gastas e consideradas antiquadas, Delia inicia uma busca frenética para desvendar não apenas como foram os últimos momentos da mãe, mas também para juntar as peças de um quebra-cabeça extremamente complexo, que envolve violência doméstica, abuso sexual, machismo e memórias lacunares e despedaçadas.

Em Decifrando rendas, Vera Felippi (2021) explica que os italianos, por meio de supostas evidências documentais, reivindicam a invenção da renda feita com agulha. Não há, porém, certezas sobre o tema, não sendo possível, portanto, precisar a origem da técnica. Essa pequena curiosidade sobre o universo dos têxteis pode servir de mote para pensarmos a investigação de Delia, que, durante a narrativa, empenha-se em encontrar a procedência do sutiã de rendas de Amalia a fim de obter uma explicação para a morte da mãe. Todavia, tal como a história da renda feita com agulha, há diversas outras histórias que não podem ser decifradas de todo, realidade com a qual Delia irá se deparar em sua jornada.

De acordo com o conceito adotado por Felippi (2021), a renda apresenta uma estrutura têxtil independente, prescindindo de outro suporte para existir, diferentemente do bordado, que demanda uma base.

Ela é construída pela movimentação do fio (ou de múltiplos fios) têxtil, formando, por seu entrelaçamento, um tecido composto por espaços vazios e cheios. É pela combinação e harmonia de todos esses elementos em sua estrutura que sua beleza e riqueza visual se revelam (Felippi, 2021, p. 60-61).

Assim como as rendas, as conjecturas que Delia exhibe no decorrer do romance são constituídas pelos fios narrativos delicadamente tecidos a partir de sua memória, compostos por vazios e cheios, lapsos e lembranças, amores e incômodos. À maneira da narrativa de “Um amor incômodo”, que, metaforicamente, assemelha-se a uma roupa desgastada, a trama tecida nas linhas deste artigo não é plana, mas repleta de furos, dobras e amassados, sendo essa, para nós, a única forma encontrada para estudar a obra de Ferrante.

³ *Um amor incômodo* foi lançado no ano de 1992. Contudo, só seria publicado no Brasil em 2017, após o sucesso editorial da Tetralogia Napolitana, também de autoria de Ferrante. Cabe destacar que o nome Elena Ferrante se trata de um pseudônimo, e a verdadeira identidade da escritora (ou escritor) é um dos grandes “mistérios” literários da atualidade, apesar dos esforços incansáveis – e até desrespeitosos – de parte da imprensa em tentar desvelar a pessoa por trás da assinatura das obras.

Isso posto, temos o objetivo de analisar como, por meio das pistas e sinais encontrados nas roupas de Amalia, Delia reconstrói as linhas de seu passado, reconfigura sua relação com a mãe e se depara com um outro “eu”. Para tanto, contamos, como aparato teórico, com os estudos de Carlo Ginzburg (1989), Peter Stallybrass (2012) e Sigmund Freud (2001, 2010).

No caminho das rendas: rastros e trapos

O primeiro capítulo de “Um amor incômodo” é introduzido pelo mistério em torno do qual se organiza a narrativa, nos seguintes termos: “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, 2017, p. 7). Como de costume, Amalia tomara um trem de Nápoles para visitar Delia, uma de suas três filhas, em Roma, mas nunca chegaria ao destino; seus últimos dois dias de vida são narrados por Delia, em um esforço de reconstituição que se dá a partir das breves ligações que elas trocaram nesse intervalo. No primeiro telefonema, Amalia, tranquila, disse à filha que não podia lhe contar o que estava ocorrendo, pois “havia um homem que a impedia de fazer isso” (Ferrante, 2017, p. 9). No segundo telefonema, diante de um bombardeio de perguntas da filha, a mãe se limitou a “desfiar em voz muito alta uma série de expressões obscenas em dialeto⁴, enunciando-as com prazer. Depois desligou” (Ferrante, 2017, p. 10). No terceiro e último telefonema, Amalia “falou confusamente de um homem que a seguia para levá-la embora enrolada em um tapete” (Ferrante, 2017, p. 10); após pedir ajuda e, rapidamente, mudar de ideia, teria alertado a filha a não abrir a porta para ninguém, pois aquele homem poderia lhe fazer mal. Por fim, a mãe desliga, pedindo-lhe que fosse dormir e avisando-lhe que iria tomar banho.

No dia seguinte dois rapazes viram o corpo de minha mãe boiando a poucos metros da praia. Vestia apenas o sutiã. A mala não foi encontrada. O *tailleur* azul-escuro não foi encontrado. Não foram encontrados nem mesmo a calcinha, as meias, os sapatos, a bolsinha com os documentos. Mas, no dedo, estavam o anel de noivado e a aliança. Nas orelhas os brincos que meu pai lhe dera de presente meio século antes.

Vi o corpo e, diante daquele objeto lívido, senti que talvez devesse me agarrar a ele para não acabar sei lá onde. Não fora violado. Apresentava apenas algumas esquimoses causadas pelas ondas, bastante suaves, aliás, que o empurraram durante toda a noite contra algumas rochas na superfície da água. Em volta dos olhos, pareceu-me haver traços de maquiagem pesada. Observei longamente, com incômodo, as pernas morenas, extraordinariamente jovens para uma mulher de sessenta e três anos. Com o mesmo incômodo, percebi que o sutiã nada

⁴ Dialeto, nesse contexto, se refere à “língua local e autônoma falada em Nápoles, pouco relacionada portanto ao italiano standard, língua oficial do país” (MULLER; RODRIGUES, 2022, p. 58). Delia possui uma relação conflituosa com o dialeto, língua de sua mãe e de sua infância, incômodo que é recorrente em personagens de Ferrante, como Elena Greco, da *Tetralogia Napolitana*, e Leda, de *A filha perdida*.

tinha em comum com aqueles bastante gastos que ela costumava usar. As taças eram de renda fina e mostravam os mamilos. Eram unidas por três Vs bordados, a assinatura da loja das irmãs Vossi, uma marca napolitana cara de lingerie para senhoras. Quando o devolveram para mim, com os brincos e os anéis, cheirei-o por muito tempo. Tinha o forte aroma de tecido novo (Ferrante, 2017, p. 11).

Nesses parágrafos, que encerram o primeiro capítulo, Delia narra dois momentos em que o corpo de sua mãe foi encontrado, fundamentada em uma perspectiva algo detetivesca. No primeiro deles, temos um inventário do que estava perdido – mala, tailleur, calcinha, meias, sapatos, documentos – e do que foi achado – joias e sutiã. No segundo parágrafo, temos o relato de seu encontro efetivo com o corpo da mãe, que apresenta mais nuances: o olhar investigativo se aprofunda, chegando a flertar com o jargão médico-legista, ao passo que é atravessado por um incômodo crescente, dirigido às “pernas morenas, extraordinariamente jovens para uma mulher de sessenta e três anos” e deslocado, na sequência, para o sutiã, que “nada tinha em comum com aqueles bastante gastos que ela costumava usar”.

Segundo Mônica Greggianin,

por ser uma última barreira de vestimenta antes da nudez, a lingerie faz parte da construção da identidade sexual feminina, ganhando um aspecto simbólico de sensualidade muitas vezes comparado à própria nudez. Porém, a lingerie sempre teve aspectos funcionais e formais bem específicos de acordo com os costumes de cada época (Greggianin, 2015, p. 36).

Pensando especificamente no sutiã, observamos que Delia sente-se incomodada diante da peça que Amalia vestia, que, com sua transparência e suas rendas, evocava a sensualidade da mãe, desconforto que ganha uma maior dimensão tendo em vista que ela geralmente usava lingeries mais convencionais. O estranhamento com o sutiã deságua em uma caracterização acerca de sua aparência e procedência, culminando no exame do cheiro de tecido novo.

Em “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, Carlo Ginzburg propõe uma recuperação dos rastros que levaram ao surgimento de um modelo epistemológico ou paradigma nas ciências humanas ao final do século XIX. Baseado nos estudos sobre arte pictórica de Giovanni Morelli, nos escritos psicanalíticos de Sigmund Freud e no romance policial de Arthur Conan Doyle, Ginzburg atenta para o modo como os pormenores muitas vezes negligenciados são reconfigurados como indícios altamente relevantes para “captar uma realidade mais profunda” (Ginzburg, 1989, p. 150). Esse prisma pode ser mobilizado para uma interpretação de “Um amor incômodo”, pois a obra joga com o romance policial enquanto gênero literário, oferecendo, inicialmente, a quem o lê, um cadáver, um mistério e pistas para tentar desvendá-lo: a primeira delas é, justamente, o sutiã de renda.

Feito o reconhecimento do corpo, Delia retorna a Nápoles, sua cidade natal, para o funeral da mãe. Após o cortejo fúnebre e a cerimônia, ela segue para o apartamento de Amalia, onde se defronta com uma série de detalhes incomuns: a porta mal fechada, uma torneira

aberta, a gaveta de roupas íntimas vazia. De acordo com a viúva De Riso, vizinha que lhe entregou as chaves, Amalia “andava um pouco avoada”, contente com as visitas recorrentes de “um senhor alto, muito distinto” (Ferrante, 2017, p. 25-26), comentário que desperta uma reação hostil por parte de Delia. Após recolher os poucos pertences da mãe que podiam ser de algum interesse e uma camisa masculina “de boa qualidade” – outra pista a ser desvendada –, encontra, no banheiro, um saco de lixo cheio até a metade; em vez de lixo, seu conteúdo era toda a roupa íntima de sua mãe, catalogada, peça por peça, pela narradora:

velhas calcinhas brancas e cor-de-rosa, com muitos remendos e elásticos antiquados que despontavam aqui e ali no tecido descosturado, como trilhos de ferrovias nos intervalos entre um túnel e outro; sutiãs deformados e gastos; camisetas cheias de furos; elásticos para suspender as meias, daqueles que se usavam quarenta anos antes e que ela guardava inutilmente; meias-calças em estado penoso; combinações fora de moda que ninguém mais vendia havia tempo, desbotadas, com rendas amareladas (Ferrante, 2017, p. 28).

Delia chama atenção para o fato de que, por conta da pobreza, mas também em razão do ciúme do ex-marido, Amalia sempre se vestiu com “trapos”, com o objetivo de não se mostrar atraente. Contudo, a mãe, supostamente de forma repentina, decidira se livrar de todo seu guarda-roupa. Tal reflexão a fez lembrar do “refinado sutiã novo em folha com três Vs que uniam as taças. A imagem dos seus seios cingidos por aquela renda intensificou minha inquietação” (Ferrante, 2017, p. 28).

Como, acreditamos, já foi possível notar, essa “inquietação” confessada por Delia é recorrente durante todo o romance. Ela demonstra desconforto ao se deparar com qualquer traço de sensualidade ou sexualidade de Amalia. Mas ressaltamos, por ora, a fixação da narradora pela lingerie de sua mãe, que a levará a inquietações ainda maiores. Em meio a tal fixação, Delia, que havia ficado menstruada, tira sua calcinha manchada de sangue e coloca uma das calcinhas da mãe, “aquela que me parecia menos estragada” (Ferrante, 2017, p. 29).

O telefone da casa toca, Delia atende e quem estava do outro lado da linha era Caserta, homem que ela conhecera na infância, que convivera com sua família por determinado tempo e de quem seu pai desconfiava ter um caso amoroso com Amalia. Na ligação, Caserta solicitou – ou ordenou – que o saco de roupas sujas fosse deixado no último andar do prédio. Seria Caserta o dono da camisa masculina de boa qualidade? Seria ele o homem alto e distinto que visitava sua mãe? Seria ele o motivo pelo qual Amalia estava usando um sutiã de renda? Em uma sequência própria de romances de suspense, com barulhos repentinos, portas abrindo e fechando, escuridão e nergas de luz, Caserta aparece, deixando a mala e a bolsa de Amalia que não haviam sido encontradas junto ao seu corpo, e levando o saco com as lingerie velhas.

Sobre essa confusa e incômoda passagem do romance, cabe destacar que, por mais que a busca de Caserta pelas roupas íntimas de Amalia possa ser interpretada como um interesse de cunho puramente erótico-sexual, as roupas, afora suas funções práticas e sociais, carregam nosso cheiro, nossas marcas, nossos rastros. Como aponta Peter Stallybrass

em *O casaco de Marx*, “a roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (Stallybrass, 2012, p. 14). Nesse sentido, então, ao pegar as calcinhas usadas, Caserta pode estar viabilizando uma maneira de preencher a ausência de Amalia.

Já a bolsa e a mala, que seriam passíveis de despertar esse sentimento de preenchimento em Delia, são encaradas como objetos indignos. “Eu as via como objetos que, devido ao percurso que deviam ter feito, perderam a dignidade de pertences de Amalia” (Ferrante, 2017, p. 44). Para além do percurso desses objetos – foram com Amalia até Spaccavento? Voltaram para Nápoles pelas mãos de Caserta? –, é possível, seguindo a concepção de Stallybrass, compará-los a joias. Para o autor, embora as joias tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos, elas não se moldam a nós como as roupas (Stallybrass, 2012, p. 11). Assim sendo, por mais que a mala e a bolsa fossem pertences de Amalia, elas não possuem, considerando essa perspectiva, a mesma importância que o sutiã ou as calcinhas. Ainda mais se atentarmos para a especificidade da lingerie, que, como já citado, é “uma última barreira de vestimenta antes da nudez”, ou seja, uma peça mais intimamente ligada ao nosso corpo.

Retomando o curso da narrativa, ao abrir a mala deixada por Caserta, Delia não encontrou nada que reconhecesse ou parecesse como pertencente à sua mãe. Um robe de cetim, vestidos “joviais” demais, calcinhas de boa qualidade, perfumes, cremes, maquiagens. Já na bolsa, estavam calcinhas de renda branca. “Logo percebi, devido aos três Vs bem visíveis na lateral direita e ao estilo elegante, que faziam par com o sutiã que Amalia estava usando quando se afogou” (Ferrante, 2017, p. 46). Os Vs e as rendas, os índices mais evidentes para o trabalho investigativo de Delia, despontam novamente. Logo, seguindo o caminho natural de sua averiguação, o caminho das rendas, Delia vai até a loja das irmãs Vossi, local onde as lingoeries foram compradas.

Ao chegar à loja, pediu para falar com uma das irmãs Vossi, mas foi informada que o estabelecimento estava sob uma nova administração. Delia mostra para uma vendedora as peças encontradas na mala e na bolsa de Amalia, alegando que gostaria de trocá-las, pois haviam sido um presente de sua mãe e estavam apertadas em seu corpo. Já que as roupas não acompanhavam a nota fiscal, não seria possível realizar a troca. Delia, então, aproveita a situação para tentar cumprir seu principal objetivo: descobrir os segredos por trás da morte de Amalia. Ela salienta que, mesmo sem a nota, era visível que as peças eram da Vossi, e pergunta se a vendedora se lembrava de Amalia, descrevendo-a e afirmando que a mãe estava com um senhor, que seria Caserta, acentuando que ambos formavam um “belo casal”.

Enquanto conversava com a vendedora, Delia repara em um homem que denominou como “leão de chácara” e que tinha por função controlar o dinheiro e intimidar vendedoras ineficientes. Delia pediu para falar com ele, mas se viu arrastada para um dos provadores com o propósito de comprovar que as roupas eram, sim, de seu tamanho. No provador da loja, despe-se completamente e experimenta a calcinha de renda, surpreendendo-se ao notar que era exatamente de seu número. E o vestido, apesar de decotado e um pouco curto,

serviu perfeitamente. Entretanto, ela sai do provador e reitera a necessidade da troca, ao que o “leão de chácara” diz que as peças lhe caíram bem.

Delia aproveita a oportunidade para mostrar a identidade de Amalia para o homem, que se chamava Antonio Polledro, a fim de que ele reconhecesse a foto e lhe fornecesse alguma informação sobre a mãe; irritado, ele a empurra e a agride. Para entender o que deixara Polledro tão nervoso, Delia confere o documento de identidade da mãe.

Dei uma olhada na foto três por quatro da minha mãe. Os cabelos barrocamente arquitetados sobre a testa e envolta do rosto tinham sido minuciosamente raspados no papel. O branco que surgiu em volta da cabeça foi transformado com lápis em um cinza nebuloso. Com o mesmo lápis, alguém havia endurecido ligeiramente os traços do rosto. A mulher da foto não era Amalia: era eu. (Ferrante, 2017, p. 72-73).

“A mulher da foto não era Amalia: era eu”. Desse ponto da narrativa em diante, o trabalho detetivesco de Delia para descobrir a história por trás do afogamento da mãe se complexifica, tornando-se também, ou, talvez, principalmente, uma investigação sobre a sua própria história.

Atravessadas pela agulha: as pedaladas de Amalia e de Delia

Para examinar as costuras que dão forma à trajetória de Delia, é necessário entender, pois, quem foi Amalia, uma costureira literal que, simbolicamente, costura as tramas da vida da filha. E para ser possível delinear a figura dessa personagem, torna-se imprescindível sublinhar que toda sua construção se dá a partir do discurso dos vivos, sobretudo Delia, o que lhe confere um aspecto etéreo, que resiste a fixações.

Segundo a narradora, “minha mãe pedalava o dia todo na Singer como uma ciclista em fuga. Em casa, vivia submissa e esquivada, escondendo os cabelos, as echarpes coloridas, as roupas” (Ferrante, 2017, p. 102). Apesar dessas precauções, que, assim como o hábito de se vestir “com trapos”, seriam orientadas para aplacar os ciúmes do marido, Amalia era constantemente agredida por ele, vivendo em um ambiente doméstico extremamente violento.

De acordo com Brito Junior (2021), esse ciúme e essa violência são reproduzidos, em boa medida, por Delia, cuja relação para com a mãe, desde a infância, “é tomada do modelo paterno, de modo que também para a menina de cinco anos Amalia é furtiva, sedutora, capciosa, sensual” (Brito Junior, 2021, p. 123). Nesse sentido, é emblemático o fato de ter sido justamente Delia quem delatou ao pai a suposta relação amorosa entre Amalia e Caserta, os quais, em suas fantasias infantis, encontravam-se na confeitaria do pai deste. Por conta da denúncia, além de quase assassinar Caserta, o marido de Amalia, como era de costume, a agride fisicamente.

Outro panorama acerca de Amalia é apresentado por Filippo, seu irmão, visitado por Delia após o funeral e que a acompanha em seu percurso até a Vossi. Oscilando entre críticas e elogios, em um primeiro momento o homem repreende a irmã, como se ela estivesse viva e presente, pela, do seu ponto de vista, inconsequência de ter se separado do marido, saindo

de casa junto com as três filhas. Posteriormente, Filippo exalta a resiliência da irmã, lembrando um episódio em que ela, ainda criança, feriu-se enquanto trabalhava:

uma vez a agulha da Singer perfurou a unha do seu indicador e saiu do outro lado, subindo e entrando de novo três ou quatro vezes. Bem, ela bloqueou o pedal e, em seguida, deixou-o subir apenas o suficiente para extrair a agulha, enfaixou o dedo e voltou a trabalhar. Nunca a vi triste (Ferrante, 2017, p. 76).

Apoiados nessas impressões, podemos formar a imagem de Amalia como uma mulher submissa e ao mesmo tempo resistente, que viveu uma rotina de agressão da qual conseguiu se desvencilhar; que trabalhou desde criança e veio a ser arrimo de família quando o marido, um pintor medíocre, errava pelas vizinhanças sem emprego certo. O ofício de costureira parece desempenhar um papel fundamental em sua vida, não só como meio de viabilizar independência, mas também como um passe para circular, ou “pedalar”, mais livremente pelo espaço público – seja para tirar medidas de suas clientes, seja para entregar encomendas –, escapando, mesmo que provisoriamente, da violência do âmbito doméstico. Segundo a narradora, nessas ocasiões Amalia “se arrumava e se embelezava para não parecer menos madame do que as mulheres para quem trabalhava” (Ferrante, 2017, p. 84). Ainda assim, esse capricho com a vestimenta se dava dentro das limitações que lhe eram impostas pelo marido e pela pobreza, o que pode ser explicitado por um traje específico, um tailleur que Amalia usara ao longo de décadas; de acordo com Delia, sua mãe “conhecia a arte de fazer com que as roupas durassem eternamente” (Ferrante, 2017, p. 92).

Esse tailleur era um dos itens que estavam desaparecidos quando o corpo de Amalia fora encontrado no mar, e viria a ser a culminação do rastreio empreendido por Delia. Para tanto, porém, a investigação da narradora risca algumas linhas tortuosas. Ela descobre que Antonio Polledro, o “leão de chácara” da Vossi, não só era proprietário da loja como era filho de Caserta e um antigo conhecido seu, com quem brincava na infância. Com base na explicitação desse vínculo, e descobrindo que Caserta costumava tomar indevidamente alguns itens da Vossi, Delia infere que o homem teria negociado as peças com Amalia, trocando-as pelas roupas íntimas encontradas no saco de lixo; Amalia, por sua vez, provavelmente presentearia a filha com o sutiã rendado e com as demais roupas novas – que lhe serviam perfeitamente – em razão de seu aniversário de 45 anos. Temos, então, mais um mistério: se o sutiã era um presente, por que Amalia o vestiu?

Seguindo em sua caçada, Delia se depara com um cenário decisivo de sua infância, a confeitaria do pai de Caserta (logo, avô de Antonio). Vasculhando o prédio, ela encontra vestígios de que Caserta estaria vivendo no local, então abandonado, visto que identifica as roupas íntimas que ele tomara – incluindo sua calcinha manchada de sangue – e roupas masculinas da mesma marca da camisa encontrada na casa de Amalia. No bolso de um paletó, novas pistas, dentre elas uma passagem Nápoles-Roma via Formia, recibos de um hotel em Formia e de três bares diferentes e uma nota fiscal de restaurante com uma soma considerável. Ao recolocar esses objetos no paletó, Delia constata que entre as costuras do bolso, bem no fundo, havia areia.

É significativo que a areia tenha ficado entranhada nas costuras do paletó, que as roupas, além de carregar nossas formas e nossas marcas, também carreguem sinais e resíduos dos lugares por onde passamos e das experiências que vivenciamos. Desse modo, o bolso do paletó de Caserta transmitiu uma história que o homem não quis ou não foi capaz de elaborar. Tais indícios, entretanto, não auxiliam Delia a desvendar a incógnita da morte de sua mãe, apenas fazem com que ela devaneie novamente os últimos dias de Amalia, processo que é interrompido pelo avistamento de uma silhueta feminina em pé.

Pendurado em um cabide preso à parede com um prego, estava, em perfeita ordem, o tailleur azul-escuro que minha mãe usava quando partiu: blazer e saia de um tecido tão resistente que Amalia, durante décadas, conseguiu adaptar, com ligeiras intervenções, a todas as circunstâncias que julgava importantes. As duas peças foram colocadas no cabide como se a pessoa que as vestira tivesse escorregado para fora das roupas por apenas um instante, prometendo voltar logo. Embaixo do blazer estava uma velha blusa azul-clara que eu conhecia bem. Enfiei, hesitante, a mão no decote e achei um dos sutiãs fora de moda de Amalia preso com um alfinete de fralda à blusa. Também mexi embaixo da saia: lá estava sua calcinha remendada. No chão, vi os sapatos gastos e fora de moda que pertenceram a ela, com o saltinho várias vezes refeito, e, por cima, a meia-calça caindo como um véu (Ferrante, 2017, p. 154).

O reencontro de Delia com o traje suscita a reminiscência de sua fabricação pelas mãos da mãe, da maneira como a filha se fascinava com a “arte de construir um duplo”, “um outro corpo” (Ferrante, 2017, p. 155). Quando criança, ela entrava, sorrateira, no armário de Amalia, respirando o corpo da mãe indiretamente pelo tailleur.

Encantava-me o fato de ela saber extrair uma pessoa da urdidura e da trama, uma máscara que se alimentava de tepidez e aroma, que parecia figura, teatro, conto. Mesmo que ela nunca tenha me deixado tocá-la, aquela sua silhueta foi certamente, até o início da minha adolescência, generosa de sugestões, imagens, prazeres. O tailleur era vivo (Ferrante, 2017, p. 155).

Em *O casaco de Marx*, Stallybrass relata que, ao apresentar um trabalho sobre o conceito de indivíduo, trabalho este que, segundo ele, era uma tentativa de relembrar Allon, um grande amigo que havia morrido por conta de uma leucemia, foi “literalmente tomado”, começou a chorar e não conseguiu prosseguir com a explanação (Stallybrass, 2012, p.7). Nessa ocasião, Stallybrass vestia uma jaqueta que pertencera a Allon. “Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de ‘memória’” (Stallybrass, 2012, p. 10). Dando continuidade ao seu raciocínio, o autor afirma que

a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor, recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos [...] Os corpos vêm e vão, as roupas que recebem esses corpos sobrevivem (Stallybrass, 2012, p. 10-11).

Considerando a interpretação de Stallybrass, Amalia sobrevivia nesse tailleur, que a recebeu ao longo de décadas e que lhe demandou tanta dedicação nos inúmeros ajustes e reformas. Peter Stallybrass sentiu que, ao vestir a jaqueta de Allon, Allon o vestia. Talvez fosse esse vestir, repleto de simbolismos, que Delia buscava, desde muito nova, ao demonstrar fascínio pelo tailleur azul. Ela precisava vestir o tailleur para, então, Amalia a vestir.

Soltei o cabide, estendi com delicadeza o tailleur em cima da cama, tirei o blazer: o forro estava descosturado, os bolsos, vazios. Encostei-o sobre o corpo quase como se quisesse ver como ficava em mim. Depois me decidi: pus a lanterna na cama, tirei o vestido e o deixei no chão. Então me vesti novamente, com atenção, sem pressa. Usei o alfinete de fralda com que Caserta havia prendido o sutiã à blusa para apertar a saia na cintura; era larga demais. O blazer também ficava folgado, mas arrumei-o no corpo com satisfação. Senti que aquela roupa velha era a narrativa final que minha mãe me deixara, e que, naquele instante, com todos os artifícios necessários, me caía como uma luva (Ferrante, 2017, p. 166).

Tal como Amalia fez no decorrer dos anos, adaptando o tailleur conforme as necessidades, Delia igualmente adaptou-o, de modo que, agora, ele lhe “caía como uma luva”. Não foi preciso pedalar na máquina Singer, mas peregrinar, pedalando pela cidade e pelo seu passado, para então, finalmente, ser vestida pela mãe.

Rabiscos e carretéis: as linhas de Delia

Das três filhas de Amalia, apenas Delia se engaja na busca pelo esclarecimento das circunstâncias de sua morte. No entanto, apesar das visitas frequentes da mãe, a relação entre ambas era repleta de silêncios e distâncias, que vão sendo parcialmente preenchidas ao longo da narrativa e do processo investigativo que a estrutura. A primeira memória de infância que a narradora elabora é uma cena recorrente em que ela esperava angustiada pelo retorno da mãe, à janela da cozinha ou no breu de um quarto de despejo, ameaçando-a de morte consigo mesma; todavia, quando a mãe chegava, a menina a rodeava com indiferença. Essa dinâmica se repetia nas visitas recebidas quando adulta, em que Delia se exasperava com os atrasos de Amalia, mas, na sequência, a recebia com frieza – “com ela eu só sabia ser contida e insincera” (Ferrante, 2017, p. 8).

Como demonstrado até aqui, a narrativa de “Um amor incômodo” se configura como uma espécie de rastreio, em que Delia coleta pistas, atentando para o atípico, para os desvios, buscando remontar a uma “realidade complexa não experimentável” (Ginszburg, 1989, p. 152). Diferentemente do que se esperaria de um romance policial, contudo, não temos a resolução do enigma, que se desfia em várias alternativas pontuadas pela narradora: Amalia teria marcado um encontro com Caserta na estação ou ele a havia seguido? Ele que a convenceu a colocar a roupa íntima da Vossi ou ela o havia feito espontaneamente? Caserta presenciou o afogamento de Amalia ou já havia partido? O que temos, sim, é o trabalho do luto de Delia articulado com a elaboração, por meio da narrativa, de um trauma de infância até então recalcado.

Em “Além do princípio do prazer”, Freud aborda duas dinâmicas que podem ser mobilizadas para pensarmos a organização formal de “Um amor incômodo”. A primeira delas é representada pelo famoso “jogo do carretel”, em que um bebê observado pelo psicanalista encena a ausência temporária da mãe por meio de uma brincadeira que consiste em arremessar um carretel de modo que ele desapareça de seu campo de visão para, em seguida, puxá-lo novamente. Segundo Freud, o bebê demonstrava mais satisfação em arremessar o carretel do que em puxá-lo de volta, interpretando o ato como uma espécie de vingança, em que ele deixaria uma situação passiva para assumir um papel ativo. Com isso, uma experiência desprazerosa é elaborada como objeto de recordação, tendo sua intensidade reduzida e podendo vir a se tornar fonte de prazer. Analisando o romance, reconhecemos a tentativa empreendida por Delia de controlar a mãe fixando-a como objeto de sua narrativa, esforço que é constantemente frustrado pelas imprecisões e mistérios que a cercam, apesar da profusão de sinais encontrados pelo caminho.

A segunda dinâmica apresentada por Freud a que recorremos é a compulsão à repetição, mecanismo que estaria *para além* do princípio do prazer, identificado pela tendência de o sujeito “*repetir* o reprimido como vivência atual, em vez de, como preferiria o médico, *recordá-lo* como parte do passado” (Freud, 2010, n. p., grifos do autor). No antepenúltimo capítulo da obra, Delia, ainda na confeitaria, surpreende-se ao constatar que o compartimento do porão onde teria visto Caserta e Amalia passarem de mãos dadas em seus encontros amorosos tinha cerca de cinquenta centímetros de altura: tratava-se de uma “mentira da memória” (Ferrante, 2017, p. 161). A partir desse reconhecimento, Delia se recorda do abuso sexual que sofrera nesse porão, aos cinco anos, perpetrado pelo pai de Caserta, o dono da confeitaria. Diante da incapacidade de elaborar essa memória traumática, é possível que ela tenha sido deslocada para uma representação da mãe. Conforme suas reminiscências anteriores ao trauma, a narradora afirma que

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, por Amalia. Caserta havia tomado tudo o que cabia a mim. Ao girar em

volta do balcão pintado, eu me mexia como ela, falava sozinha imitando sua voz, piscava, ria do modo que meu pai não queria que ela risse. Depois subia no estrado de madeira e entrava com movimentos femininos na confeitaria (Ferrante, 2017, p. 162).

Nessa imitação, a menina pretendia vestir a mãe que ela própria fantasiava, tentando se identificar a ela, tornando-se uma figura compósita. Quando foi violentada pelo pai de Caserta, porém, sua identidade como que se dissociou – “era Amalia quem sentia todo o prazer; para mim, sobrava apenas o terror” (Ferrante, 2017, p. 163). Após se desvencilhar do abusador, Delia contou para seu pai, no “dialeto vulgar do pátio”, as obscenidades que o homem havia feito e dito para ela, mas trocando os personagens, como se isso houvesse se passado entre Amalia e Caserta.

Esse movimento se aproxima ao trabalho do sonho, que distorce o pensamento onírico, latente, produzindo o conteúdo manifesto, acessível à rememoração na vigília, conforme a proposta explicitada por Freud em *A interpretação dos sonhos* (Freud, 2001, p. 246). Seguindo por essa senda, o trauma de Delia é mantido inconsciente por meio de um mecanismo censório, que se efetiva, nesse caso, de modo análogo ao trabalho do deslocamento, a fim de proteger sua integridade psíquica (Freud, 2001, p. 273). Diante da incapacidade de a criança elaborar a violência que sofreu, é possível pensar que tenha sido operado um deslocamento em que os personagens envolvidos no abuso passaram a ser Amalia e Caserta, bem como o próprio ato passa a ser representado como um encontro amoroso, e não um estupro.

Esse processo também pode apresentar, em uma de suas facetas, certa manifestação de vingança dirigida à mãe, que lhe negava o amor que ela demandava, e a Caserta, que, hipoteticamente, tomava esse amor para ele. Segundo a narradora, o amor que ela sentia por Caserta quando criança era um reflexo do que ansiava de sua mãe – queria ser amada por Amalia como Caserta supostamente o era – transferindo o amor que sentia por aquela para este.

A consciência dessa “montagem desordenada” feita pela Delia criança apenas é assimilada pela Delia adulta após ela, também, tentar montar, mesmo que desordenadamente, a história de Amalia. Para Brito Junior,

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 (Brito Junior, 2021, p. 124).

Quando veste, finalmente, o tailleur da mãe – talvez o último gesto para se despir de vez das roupas do pai –, Delia ajusta a vestimenta em seu corpo, como que em uma dialética com alfinetes. Ela não suplanta sua identidade pela identidade de Amalia, mas a acolhe ao mesmo tempo em que é acolhida pelo traje que a envolve. Não devemos perder de vista, no entanto, que Amalia também tentou vestir as “roupas da filha”, usando o sutiã e ao menos

experimentando a calcinha que fazia parte do conjunto, o que concluímos com o comentário da narradora de que havia “um pequeno rasgo do lado esquerdo, como se houvessem sido usadas mesmo que fossem claramente de um tamanho menor do que o necessário” (Ferrante, 2017, p. 46). Ao passo que Amalia, vestida para morrer com o sutiã da filha, sucumbe, Delia veste o tailleur da mãe em um processo de elaboração do trauma de infância.

Em sua parada final, na praia onde o corpo de Amalia foi encontrado, Delia percebe que, na tentativa de tornar-se diferente da mãe, foi esquecendo, uma a uma, as razões para se parecer com ela. A partir dessas reflexões, enquanto o sol queimava sua pele, começou a rabiscar os traços da mãe sobre a fotografia de seu documento de identidade, da mesma forma que havia sido feito no documento de Amalia, cuja foto fora rabiscada e raspada para se assemelhar às feições da filha. Fechando o romance, atando os últimos nós de sua narrativa, mas sem arrematar todos os pontos, Delia, então, afirma: “Amalia existira. Eu era Amalia” (Ferrante, 2017, p. 173).

Considerações finais e fios soltos

Ao longo deste texto, buscamos apresentar o percurso investigativo empreendido por Delia, que, levada pela tentativa, sem sucesso, de resolver as condições misteriosas da morte da mãe, acaba por elaborar experiências traumáticas de sua infância, soterradas nos meandros de sua memória. Para tanto, tomamos como armação teórica mais ampla o paradigma indiciário sistematizado por Carlo Ginzburg, orientando nosso ângulo de análise para detalhes, rastros e pistas que, embora passíveis de ser negligenciados, são responsáveis pela construção dos sentidos mais profundos do romance.

Na linha de chegada das suas pedaladas, Delia reconhece que “era só puxar um fio para continuar a brincar com a figura misteriosa da minha mãe, ora enriquecendo-a, ora humilhando-a. Mas percebi que eu não sentia mais a necessidade de fazer aquilo [...]” (Ferrante, 2017, p. 167). Após uma dinâmica truncada, que procuramos interpretar a partir da leitura de Freud (2001, 2010), há, portanto, uma opção pelo inconcluso, por silêncios significativos que desempenham papel fundamental na organização estética da obra. Ao final da narrativa, a filha parece conseguir deixar seu “carretel” repousar, elaborando o luto pela mãe que sentia desde quando ela ainda estava viva. Quanto à violência sofrida por Delia em sua infância, resta-nos apenas especular que houve algum nível de elaboração do trauma; apesar de identificado, o estuprador segue, entretanto, inominado, o que não deixa de sinalizar os limites do processo de sobrevivência à experiência traumática.

Assim como a montagem desordenada das memórias de Delia, este artigo também se constitui enquanto uma montagem um tanto desordenada do romance, procurando entender, a partir do texto de Peter Stallybrass, o papel que a representação das roupas, esse “tipo de memória”, desempenha na narrativa. Em um romance tão enigmático como “Um amor incômodo”, escrito por uma figura tão misteriosa como Elena Ferrante, resta ainda uma infinidade de fios soltos a serem puxados em outras pesquisas.

Referências

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. Vigilância e autocontrole em Um amor incômodo, de Elena Ferrante. **Entrelaces**, Fortaleza, v. 11, n. 4, 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/71497>. Acesso em: 15 mar. 2023.

FELIPPI, Vera. **Decifrando rendas: processos, técnicas e história**. Porto Alegre: Ed. da Autora, 2021.

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

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2. ed. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREGGIANIN, Mônica. **O sutiã como mercadoria contemporânea em uma perspectiva cognitiva**. 2015. 115 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Vale dos Sinos, Porto Alegre, 2015.

MULLER, Fernanda Suely; RODRIGUES, Antonia Dayane Figueiredo. A personificação do dialeto como violência em Um amor incômodo, de Elena Ferrante. **Revista Italiano UERJ**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/italianouerj.2022.70729>. Acesso em: 15 mar. 2023.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 4. ed. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.