

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Amanda Cordeiro Quintella

**Representações de violência de gênero em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e em
Um amor incômodo, de Elena Ferrante**

Juiz de Fora

2020

Amanda Cordeiro Quintella

**Representações de violência de gênero em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e em
Um amor incômodo, de Elena Ferrante**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do Modelo Latex do CDC da UFJF com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Quintella, Amanda Cordeiro.

Representações de violência de gênero em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e em *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante/ Amanda Cordeiro Quintella. --2020. 100 f. : il.

Orientadora: Márcia de Almeida

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2020.

1. Violência de gênero. 2. Trauma. 3. Autoria feminina. 4. Adriana Lisboa. 5. Elena Ferrante. I. Almeida, Márcia de, orient. II. Título.

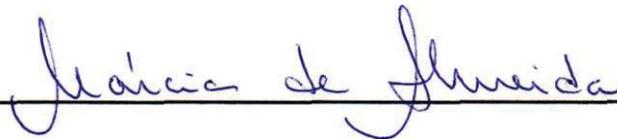
Amanda Cordeiro Quintella

**Representações de violência de gênero em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e em
Um amor incômodo, de Elena Ferrante**

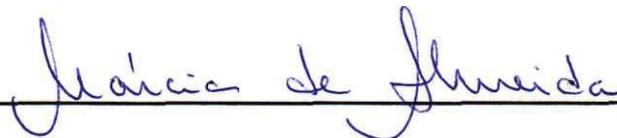
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Área de concentração: Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais.

Aprovada em 14 de dezembro de 2020

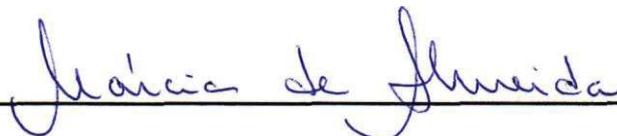
BANCA EXAMINADORA



Prof^a Dr^a Márcia de Almeida - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof^a Dr^a Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (cf. ata)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof^a Dr^a Mirian Cristina dos Santos (cf. ata)
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Dedico este trabalho a todas as mulheres que já se sentiram, em algum momento, oprimidas, marginalizadas e sozinhas. Dedico-o, também, ao movimento feminista, que transforma minha vida e me faz melhor a cada dia.

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos por aquele que me possibilitou a vida: agradeço a Deus pela oportunidade de estudar e aprender, nesta vida, sobre assuntos que são importantes para mim, em um mundo onde tantas pessoas não possuem nem mesmo a oportunidade de ingressar em alguma escola.

Agradeço, também, à minha orientadora por todo o aprendizado adquirido, tanto moral, quanto intelectual: com ela não só aprendi teorias e conheci novas leituras, como também compreendi a importância da paciência, quando se é professora, do apoio, de uma orientação bem feita e do cuidado com as ideias do próximo. Dirijo minha gratidão também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela confiança e investimento em minha pesquisa.

Direciono outro agradecimento à minha família, que esteve comigo comemorando nos momentos felizes e me consolando nos momentos difíceis. Dedico um agradecimento especial à minha irmã mais velha, Aline, que percebeu em mim o amor pelas Letras e pela Literatura quando nem eu mesma havia ainda descoberto: obrigada pelo incentivo, por nunca duvidar da minha capacidade e por me mostrar que o feminismo é importante, e a empatia entre mulheres também.

Agradeço ao meu amor e companheiro por sempre me lembrar da minha capacidade, pela paciência nos momentos de estresse e por sempre me instigar, me presenteando com leituras, inclusive uma das obras estudadas neste trabalho.

Também dedico agradecimentos aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários por todo o suporte e auxílio: sem eles eu não teria a segurança que tive nesta jornada.

Outras pessoas importantes para a conclusão deste trabalho são minhas amigas e amigos que estiveram me encorajando e confiando na minha dedicação para a conclusão deste trabalho.

Meu muito obrigada a todas e todos: este trabalho só foi possível porque vocês estiveram comigo na conclusão de mais uma etapa, que é, para mim, realização de um sonho!

“Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes. Elas são coadjuvantes... não, melhor: figurantes, que nem devia ‘tá’ aqui.” (EMICIDA; MAJUR; VITTAR, Pablo, 2019)

RESUMO

Esta dissertação analisa como a temática da violência de gênero é desenvolvida nas obras *Sinfonia em branco*, da escritora brasileira Adriana Lisboa, e *Um amor incômodo*, da autora italiana Elena Ferrante, de modo a reconhecer, dentre as possibilidades da literatura produzida por mulheres, a crítica das autoras à sociedade patriarcal e um propósito de transformação social. Nesse sentido, com o apoio epistemológico dos estudos de gênero, da crítica literária feminista, da psicanálise, das ciências sociais e da filosofia, bem como com a consulta a dados de levantamentos reais sobre os diversos tipos de violência contra as mulheres nos contextos de produção dos romances, propomos a investigação das repercussões, na vida das personagens, das violências – sexual, física e/ou psicológica – sofridas por elas no entorno familiar. No estudo das trajetórias individuais dessas mulheres/personagens são percebidas características traumáticas, seja na psique das protagonistas seja em seus corpos, cujas marcas as autoras deixam explícitas na própria escrita e na organização formal dos romances. Além disso, a partir das narrativas, refletimos sobre as causas e consequências das violências de gênero, considerando a construção social do feminino, o peso das instituições na manutenção da distribuição dos papéis sociais segundo o gênero, as implicações da rígida divisão entre público e privado e a paradoxal culpabilização das vítimas das agressões, principalmente no ambiente doméstico. Por fim, identificamos, nas obras avaliadas, a verbalização como um caminho escolhido pelas escritoras para que as personagens possam lidar com seus traumas, assim como, muitas vezes, a expressão literária de autoria feminina pode ser uma via para a denúncia das violências e das opressões que sofrem muitas mulheres.

Palavras-chave: Violência de gênero. Trauma. Autoria feminina. Adriana Lisboa. Elena Ferrante.

ABSTRACT

This dissertation analyzes how the theme of gender violence is developed in the works *Sinfonia em branco*, by the Brazilian writer Adriana Lisboa, and *Troubling Love*, by the Italian author Elena Ferrante, in order to recognize, among the possibilities of the literature produced by women, the criticism of the authors to patriarchal society and a purpose of social transformation. In this sense, with the epistemological support of gender studies, feminist literary criticism, psychoanalysis, social sciences and philosophy, as well as consultation with data from real surveys on the various types of violence against women in the contexts of production of the novels, we propose the investigation of the repercussions, in the lives of the characters, of violence - sexual, physical and / or psychological - suffered by them in the family environment. In the study of the individual trajectories of these women /characters, traumatic characteristics are perceived, either in the psyche of the protagonists or in their bodies, whose marks the authors make explicit in the writing itself and in the formal organization of the novels. In addition, from the narratives, we reflect on the causes and consequences of gender-based violence, considering the social construction of women, the weight of institutions in maintaining the distribution of social roles according to gender, the implications of the strict division between public and private and the paradoxical blaming of victims of aggression, especially in the domestic environment. Finally, in the evaluated works, we identified the verbalization as a path chosen by the writers so that the characters can deal with their traumas, just as, often, the literary expression of female authorship can be a way to denounce violence and oppressions that many women suffer.

Keywords: Gender violence. Trauma. Female authorship. Adriana Lisboa. Elena Ferrante.

RIASSUNTO

Questa tesi analizza come il tema della violenza di genere viene sviluppato nelle opere *Sinfonia em branco*, della scrittrice brasiliana Adriana Lisboa, e *L'amore molesto*, dell'autrice italiana Elena Ferrante, al fine di riconoscere, tra le possibilità della letteratura prodotta dalle donne, la critica delle autrici alla società patriarcale e uno scopo di trasformazione sociale. In questo senso, con il supporto epistemologico degli studi di genere, della critica letteraria femminista, della psicoanalisi, delle scienze sociali e della filosofia, nonché la consultazione di dati provenienti da sondaggi reali sui vari tipi di violenza contro le donne nei contesti di produzione dei romanzi, proponiamo lo studio delle ripercussioni, nelle traiettorie dei personaggi femminili, della violenza – sessuale, fisica e/o psicologica – subita nell'ambiente familiare. Nello studio delle traiettorie individuali di queste donne/personaggi, si percepiscono delle caratteristiche traumatiche, sia nella psiche delle protagoniste che nei loro corpi, le quali le scrittrici vogliono lasciare esplicite anche nella scrittura e nell'organizzazione formale dei romanzi. Inoltre, partendo dalle narrazioni, riflettiamo sulle cause e sulle conseguenze della violenza di genere, considerando la costruzione sociale del femminile, il peso delle istituzioni nel mantenere la distribuzione dei ruoli sociali in base al genere, le implicazioni della rigida divisione tra pubblico e privato e la paradossale incolpazione delle vittime di aggressioni, specialmente nell'ambiente domestico. Infine, nelle opere valutate, abbiamo identificato la verbalizzazione come un percorso scelto dalle autrici affinché i personaggi femminili possano affrontare i loro traumi, così come, in molti casi, l'espressione letteraria femminile può essere un veicolo di denuncia della violenza e dell'oppressione che tante donne subiscono.

Parole-chiavi: Violenza di genere. Trauma. Scrittura delle donne. Adriana Lisboa. Elena Ferrante.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DETECTANDO AS FERIDAS: O TRATAMENTO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	14
2.1	A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES E A SUA REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA	20
2.2	A VIOLÊNCIA DE GÊNERO E A AUTORIA FEMININA: COM A PALAVRA, AS ESCRITORAS	23
3	SINFONIA DE INCÔMODOS: COMO NARRAR O INDIZÍVEL?	34
3.1	AS FERIDAS NO TEXTO LITERÁRIO: REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM <i>SINFONIA EM BRANCO</i> E EM <i>UM AMOR INCÔMODO</i>	35
3.2	TRAUMA, SILÊNCIO E SILENCIAMENTO: REPERCUSSÕES DAS VIOLÊNCIAS NAS TRAJETÓRIAS DAS PERSONAGENS	50
4	RECONHECER-SE E REELABORAR-SE: A DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO	55
4.1	O SILENCIAMENTO E A CULPABILIZAÇÃO DAS VÍTIMAS	56
4.2	CONSTRUINDO MULHERES: A ORIGEM DA “CULPA NATURAL” E A PERMISSÃO DA VIOLÊNCIA.....	62
4.3	EM FAMÍLIA: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E O PESO DAS INSTITUIÇÕES.....	72
4.4	A CURA DAS FERIDAS É POSSÍVEL?.....	79
4.4.1	Reelaborar-se: verbalização e cicatrização.....	79
4.4.2	Reelaborar o social: palavra e transformação	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	89
	ANEXO A - Trecho do infográfico apresentado no <i>Anuário brasileiro de Segurança Pública</i> de 2019	95
	ANEXO B - Trechos do Infográfico apresentado na 2ª Edição do Relatório <i>Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (2019)</i>	93
	ANEXO C - Gráfico de dados quantitativos da Itália sobre vítimas de violência sexual e de maus tratos direcionados a familiares e conviventes	94
	ANEXO D – Tabelas de dados quantitativos da Itália sobre violência	95
	ANEXO E - Quadro intitulado como <i>Sinfonia em branco</i> n° 1	96
	ANEXO F- Indicação de mudança temporal em <i>Sinfonia em branco</i>	97

1 INTRODUÇÃO

Os registros sobre violência coletados no Brasil e na Itália apresentam dados relevantes para uma avaliação do cenário desses países: no Brasil, as principais vítimas de violência doméstica são mulheres e o número de estupros de mulheres apresentou aumento entre os anos de 2016 e 2017, como registra o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (FBSP, 2019); na Itália a situação não é diferente, já que os dados recolhidos pelo Ministério do Interior indicam que a maioria das vítimas de violência sexual e de agressões por parte de familiares também são mulheres (MINISTERO DELL'INTERNO, 2020).

A investigação desses contextos sociais alarmantes, nos quais constantemente são noticiados acontecimentos envolvendo violências direcionadas às mulheres, juntamente com a experiência adquirida através de Bolsa de Iniciação Científica sobre autoria feminina (pesquisa executada com base na crítica feminista e nos estudos de gênero), geraram a procura por vozes femininas que, na literatura, discutem, narram e denunciam o medo e as consequências da violência de gênero. Além disso, o interesse afetivo e profissional pelas expressões literárias brasileira e italiana influenciou na definição das culturas com as quais trabalhamos neste estudo.

Assim sendo, a pesquisa desenvolvida neste trabalho aborda as obras *Sinfonia em branco* (2013), da escritora brasileira Adriana Lisboa, e *Um amor incômodo* (2017), no original *L'amore molesto*¹, primeiro livro da prolífica escritora italiana Elena Ferrante², com o intuito de analisar como o tema da violência de gênero e seu impacto na vida das personagens femininas, sobretudo a violência sexual e física no entorno familiar e social, são tratados nessas obras de ficção. Isso porque a literatura, como um espaço de interação entre real e imaginário (COMPAGNON, 2014), como um meio de descobrir e compreender outras experiências que têm como objeto de estudo a condição humana (TODOROV, 2016) e como uma maneira viável de propiciar uma leitura mais dinâmica e aprofundada da sociedade, auxiliando na renovação social (XAVIER, 1998), permite que as experiências registradas nos dados e lidas tão friamente possam ser aprofundadas e discutidas por meio de narrativas ficcionais que retratem a repercussão da violência contra as mulheres nas vidas das vítimas.

¹ Neste trabalho usaremos a tradução de Marcello Lino, apesar de termos o acesso à obra na língua de origem. Primeiramente, para facilitar a leitura das citações por leitoras e leitores que não estudam o italiano, e também para equiparar as obras, visto que o outro objeto de análise foi escrito em língua portuguesa.

² Elena Ferrante é um pseudônimo que oculta a verdadeira identidade da autora deste e de outros livros. Neste trabalho, o pseudônimo será considerado como de uma autora, já que o foco a aplicação da crítica feminista em obras de autoria feminina e em narrativas que envolvem personagens femininas. Além disso, como iremos ver adiante, Ferrante reconhece-se como um sujeito feminino.

As obras que analisamos possuem semelhanças em seus enredos: na obra brasileira, as protagonistas são Clarice, estuprada pelo pai na adolescência, e Maria Inês, sua irmã, testemunha da violência sofrida pela irmã quando ainda era uma criança; na obra italiana a personagem principal é Delia, que presenciou sua mãe sendo agredida por seu pai e também foi molestada por um vizinho, quando tinha apenas cinco anos de idade. Sendo as duas tramas permeadas pelas memórias referentes às violências, surgiram indagações que orientam este estudo: qual a relevância do tratamento da temática sobre violência de gênero nas produções de autoria feminina? Como são representadas consequências, tanto psicológicas, quanto coletivas, das violências nas produções de autoria feminina? Existem causas para essas violências nas histórias? Essas memórias são esquecidas pelas personagens? Se sim, como?

No decorrer da pesquisa, realizamos análises dos textos literários, utilizando estudos de autores diversos para refletir sobre esses questionamentos, desenvolvendo-os e tentando respondê-los. Essas análises são complementadas, no geral, por teorias e críticas do feminismo, da psicanálise e da antropologia.

Neste trabalho, logo no início do capítulo “Detectando as feridas: o tratamento da violência de gênero na literatura de autoria feminina”, há uma citação de Jeanne Marie Gagnebin, na qual os traumas são comparados a feridas. O uso dessa citação se justifica pela principal consequência psicológica das violências que pode ser apontada nos objetos de estudo: as memórias traumáticas. No entanto, o capítulo parte da metáfora para contextualizar a temática, apresentando dados publicados no ano de 2019 pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública sobre violências contra as mulheres no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* e no material analítico intitulado *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*, bem como dados anunciados pelo parlamento italiano, recolhidos pelo censo de segurança pública do país sobre o mesmo assunto. Após a contextualização, apresentamos mais detalhadamente os enredos dos livros, relacionando literatura e realidade a partir de discussões teóricas de Tzvetan Todorov (2016), Antoine Compagnon (2014) e Elódia Xavier (1998).

Logo depois, é feito um levantamento de quais tipos de violência são representados nas obras, usando denominações de leis dos códigos penais brasileiro e italiano sobre violência doméstica e violência de gênero. Essas leis também são caracterizadas e comparadas a fatos das tramas, sendo essas últimas reconhecidas como meio de denúncia de situações enfrentadas por vítimas reais. Com isso, iniciamos uma reflexão mais profunda sobre o primeiro questionamento deste trabalho, ou seja, acerca da relevância do tema violência de gênero nas obras de autoria feminina, inserindo entrevistas das autoras nas quais elas

reconhecem que ser mulher faz parte de suas experiências individuais de escrita, assim como aspectos das culturas em que vivem. Para ponderar sobre a relação entre literatura, cultura e experiência feminina, usamos o estudo de Elaine Showalter (1994) sobre crítica feminista e sobre novas perspectivas sociais trazidas por diversas escritoras, relacionando-o a pronunciamentos analíticos de Elena Ferrante, uma das autoras cuja obra é trabalhada nesta pesquisa, que convergem com essas ideias. Além disso, discussões de Marina Colasanti (1997), de Virginia Woolf (2014), de Elódia Xavier (1998) e de Teresa de Lauretis (1994) acerca de obras de autoria feminina são levantadas, destacando o poder transformador das representações, dos pontos de vista e das experiências variadas que inspiram as ficções escritas por mulheres.

No capítulo seguinte, passamos ao segundo questionamento, ou seja, como as consequências das violências são representadas nas produções de autoria feminina, iniciando pelas consequências psicológicas. Analisamos, nesse capítulo, como o trauma é caracterizado nas obras selecionadas, tanto na constituição e na história de vida das personagens, quanto na organização do texto e nas escolhas linguísticas. Para tal, partimos de alguns estudos já existentes sobre o livro *Sinfonia em branco* (2013), produzidos pelas críticas Laís Vanin (2015), Jéssica da Costa (2015) e Helena Schoepf (2017). Usamos, ainda, análises sobre trauma de Cathy Caruth (2000), de Márcio Seligmann-Silva (2002), de Jonathan Cohen (1985) e de Dori Laub (1995), retomando também Gagnebin (2006). Além disso, estabelecendo uma conexão com a psicologia, utilizamos algumas ideias de Sigmund Freud e de Jacques Lacan, relacionadas, por exemplo, ao processo de elaboração e de repetição.

Finalizando o capítulo, retornamos ao texto de Helena Schoepf para abordar outra consequência do trauma: o silenciamento. A partir dessa estudiosa, utilizamos as ideias de Eni Puccinelli Orlandi (2007) e de Michele Sciacca (1967) sobre silêncio e silenciamento.

No último capítulo trabalhamos as consequências sociais do trauma, bem como as causas, que estão ligadas ao sistema patriarcal que, por sua vez, possibilita e dissemina a opressão do feminino. Para isso, empregamos algumas teorias de Simone de Beauvoir (2014), Pierre Bourdieu (2017), Flávia Biroli (2014) e Franca Pieroni Bortolotti (1974), bem como regressamos às questões levantadas por Woolf (2014), Showalter (1994) e Lauretis (1994), implementando outras discussões elaboradas por essas duas últimas teóricas.

Outros teóricos retomados nesse capítulo são Freud (1994) e Gagnebin (2006), para refletirmos sobre a última questão proposta na presente introdução, isto é, se é possível esquecer a violência sofrida e qual seria a via de recuperação. Além disso, o processo de elaboração e de verbalização das personagens é discutido e comparado à busca pela conquista

do espaço das mulheres na literatura e a uma das possibilidades da literatura de autoria feminina: a transformação social pela divulgação do olhar do oprimido.

Diante disso, iniciaremos nossas discussões situando o tema e apresentando algumas elucidações sobre a escrita de autoria feminina. Convidamos, então, à leitura, todas(os) aquelas(es) que gostam de literatura, que confiam no poder reflexivo e transformador da ficção, que desejam refletir sobre o tema ou que se interessam pelo nosso percurso e por aquilo que a literatura de autoria feminina tem a dizer.

2 DETECTANDO AS FERIDAS: O TRATAMENTO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

As obras que analisamos neste trabalho narram histórias de personagens femininas que convivem desde o início de suas jornadas com traumas. Jeanne Marie Gagnebin define trauma como “a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). No entanto, mais do que analisar como são construídas as vivências das personagens com essas feridas, é necessário compreender, primeiramente, qual a relação dessas feridas com a violência da qual elas resultam, como aponta Gagnebin, bem como ponderar sobre as motivações dessas obras abordarem determinados tipos de violência, direcionadas a certos perfis de indivíduos: mulheres e crianças.

A violência é uma realidade pontuada em estudos quantitativos nos países de origem das autoras de ambos os livros. Dados publicados em 2019 no *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*³ indicam o crescimento de 10,1% de casos de estupro de mulheres no ano de 2017 em relação ao ano de 2016, com 61.032 ocorrências registradas em número absoluto no país (FBSP, 2019, p. 29). Também nesse documento apontam-se 1.133 feminicídios no ano de 2017 (FBSP, 2019, p. 56), 4.539 mulheres vítimas de homicídio (FBSP, 2019, p. 56) e 221.238 denúncias de crimes de lesão corporal dolosa em ambiente doméstico, o que resulta em 606 acontecimentos de violência doméstica por dia, entre os quais 193.482 possuem como vítimas mulheres (FBSP, 2019, p. 57).

Além disso, em segunda edição do relatório intitulado *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*, realizado pela mesma instituição, dados recolhidos em uma pesquisa⁴ sobre a violência direcionada às mulheres são analisados. Nela verificou-se que todos os tipos de violência ocorrem majoritariamente na casa das vítimas (42% dos casos), com muita frequência entre jovens de 16 a 24 anos (42,6%), tendo, como agressores, indivíduos conhecidos por elas (FBSP, 2019, p. 14-17) e que 52% das vítimas não fizeram nada após sofrer agressão.

Outro documento que expõe e analisa os dados sobre violências no Brasil, inclusive baseando-se no documento apresentado anteriormente, é o *Atlas da Violência*. Nele os pesquisadores ressaltam que “Apenas em 2017, mais de 221 mil mulheres procuraram

³ Ver figura que ilustra os dados reportados, no Anexo A deste trabalho.

⁴ Ver figuras que ilustram os dados reportados, no Anexo B deste trabalho.

delegacias de polícia para registrar episódios de agressão (lesão corporal dolosa) em decorrência de violência doméstica, número que pode estar em muito subestimado, dado que muitas vítimas têm medo ou vergonha de denunciar” (FBSP; IPEA, 2019, p. 42).

As violências dirigidas às mulheres não são uma realidade somente no Brasil. Na Itália, o censo de atendimentos da segurança pública de junho de 2020⁵ (MINISTERO DELL’INTERNO, 2020), encaminhado ao Parlamento, também registrou que a maioria das vítimas catalogadas, em casos de violência sexual, foi do gênero feminino, representando 93% dos registros, um aumento significativo em relação ao ano de 2017⁶, em que 89,89% das pessoas vitimadas foram mulheres (MINISTERO DELL’INTERNO, 2017). O mesmo ocorreu com as vítimas de maus tratos contra familiares e conviventes, dos quais 82% foram do gênero feminino, também indicando crescimento no índice de casos, já que em 2017 a incidência de vítimas desse gênero era de 79,98%.

Diante desses cenários, é possível considerar que tanto a sociedade brasileira, como também a sociedade italiana, caracterizadas por altos índices de violência de gênero, necessitam de estudo e de medidas, ainda que existam leis e penas em seus códigos que visam à prevenção e à punição dos culpados. Apesar disso, muitas vezes o silêncio sobre os crimes ainda persiste.

Nesses contextos, a literatura surge como um dos modos de reflexão sobre essas questões. Um teórico que está de acordo com essa percepção é Tzvetan Todorov (2016), que a expõe com a seguinte afirmativa: “A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes” (TODOROV, 2016, p. 22). Segundo o autor, portanto, discursos presentes nas culturas e nos meios sociais também são parte da literatura, influenciando-a, incluindo entre eles a filosofia e a política. Devido a isso, o autor considera o texto literário como ampliador de horizontes, porque, a partir dele, podemos mudar nossas perspectivas e reorganizar o universo no qual vivemos, respondendo, portanto, à nossa “vocalização de ser humano” (TODOROV, 2016, p. 24).

Em complemento a essa concepção, podemos ressaltar o ponto de vista de Antoine Compagnon (2014), que, ao discutir sobre a relação entre literatura e mundo, conclui que “a literatura é o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2014, p. 135). Nesse capítulo de seu livro, o teórico aponta que, durante a história literária, teóricos e filósofos como Eric Auerbach, Philippe Sollers, Philippe Hamon, Horácio, Tomas Pavel, Jakobson, Lévi- Strauss,

⁵ Ver figura no Anexo C deste trabalho.

⁶ Ver figura no Anexo D deste trabalho.

Barthes, Mallarmè, Aristóteles, Platão, Bakhtin e Saussure tentaram caracterizar a literatura apenas a partir de seus aspectos referentes ao real ou somente partindo de suas características textuais ou interpretativas, aplicando no discurso literário a dualidade real e ficcional, na tentativa de encaixá-lo em alguma dessas duas perspectivas. Entretanto, Compagnon (2014) conclui, com a afirmação supracitada, que a literatura ficcional dialoga com a realidade, ao mesmo tempo em que não pode se afirmar verídica, uma vez que dualidades constroem extremos que não abarcam todos os aspectos da literatura e também de outras ciências.

Esse espaço constituído por circunstâncias reais e por acontecimentos do imaginário propicia algo mais do que somente o conhecimento de novas óticas para o indivíduo leitor, favorece também novas visões para um meio social como um todo. Sobre isso, Elódia Xavier (1998) afirma que “a Literatura pode tornar visível, através de seus recursos estéticos, o aspecto caduco de certas práticas sociais” (XAVIER, 1998, p. 14) e que isso pode ser feito por meio da “leitura desconstrutora de gênero” (XAVIER, 1998, p.14), pela qual é possível uma renovação da sociedade no que diz respeito à desigualdade existente entre homens e mulheres.

Essa discussão sobre práticas e situações reais que é proporcionada por textos literários, principalmente a “leitura desconstrutora de gênero”, vêm sendo um instrumento de transformação em diversos âmbitos, principalmente na literatura e em obras escritas por mulheres. Em relação a essas obras, a crítica feminista tem atuado de forma significativa para garantir o espaço de escritoras que têm buscado o tratamento de temáticas antes silenciadas ou abordadas do ponto de vista masculino.

Os livros *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, e *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante, exemplificam a afirmação acima. Ambos os enredos abordam a questão da violência de gênero em suas diversas manifestações, ou seja, construindo representações dos diversos tipos de violências dirigidas às mulheres, inclusive quando essas ainda são crianças e jovens.

Em *Sinfonia em branco*, publicado pela primeira vez em 2001, Maria Inês e sua filha, Eduarda, preparam-se para viajar até Jaboticabais, no interior de Minas Gerais. Lá mora Clarice, irmã de Maria Inês, e Tomás, antigo amor da irmã de Clarice e pai de Eduarda, embora a menina não saiba. Ainda que a história se inicie no presente, durante a narrativa o retorno ao passado é constante, desde o primeiro capítulo. A infância e a juventude das irmãs são recordadas e expressões, como “antes de tudo”, são salientadas no decorrer do livro, provocando na leitora ou no leitor uma tensão que induz a perceber que algo aconteceu e a juntar os fragmentos de tempos diferentes, na tentativa de entender as motivações da distância entre as irmãs, do caráter sofrido de Clarice e de sua ansiedade, e de Tomás, na espera por Maria Inês.

O acontecimento desencadeador de todo o sofrimento é narrado, pela primeira vez, no segundo capítulo da narrativa, quando Maria Inês, ao voltar de uma brincadeira, vê duas pessoas, não identificadas, em uma situação que entristece a menina. Apenas em um dos capítulos finais, o fato é desvendado, sendo revelado que uma das personagens no quarto era o pai, Afonso Olímpio, que estuprava a irmã, Clarice, quatro anos mais velha, com treze anos na época, assustada e sem reação.

A narrativa nos revela que os abusos se repetem e, ao presenciar a situação e ao guardar essas memórias, Maria Inês se revolta e não entende o silêncio e a inatividade da mãe, Otacília. Enquanto isso, Clarice, a principal vítima, tenta dar continuidade à sua juventude e à sua vida, principalmente após ser enviada para o Rio de Janeiro por sua mãe, que toma essa atitude depois de algum tempo, argumentando que seria bom para os estudos da menina.

Algum tempo depois, a jovem casa-se com Ilton Xavier, o vizinho da fazenda dos pais, onde cresceu. No entanto, após seis anos, ela decide separar-se. Clarice foge, então, para Friburgo, à procura do esquecimento profundo, e lá torna-se viciada em álcool e cocaína, o que culmina em uma tentativa de suicídio.

Já sua irmã Maria Inês, apesar de respeitar o silêncio da mãe sobre o ocorrido, não a entende e sempre lança “olhares inflamados” (LISBOA, 2013⁷, p. 290) a Otacília e a Afonso Olímpio, além de contestar os pais em diversos momentos. Ela conhece Tomás quando vai morar no Rio de Janeiro, na casa de Berenice, mesma tia-avó que abrigou Clarice, e os dois se relacionam. Até que Maria Inês se forma em medicina, não por gosto, mas, aparentemente, para enfrentar a vontade dos pais, e se casa com João Miguel, seu primo de segundo grau e companheiro de brincadeiras na infância, já que esse a pede em casamento antes de Tomás, com quem se relacionava. Esse relacionamento está ligado ao título do livro, pois Tomás compara Maria Inês ao quadro *Sinfonia em Branco N° 1*, de Whistler⁸, quando a vê pela primeira vez.

Otacília morre doente e Afonso Olímpio falece, algum tempo depois, na pedreira onde, sem sucesso, proibia Maria Inês de brincar. No dia de sua morte, Clarice e Maria Inês estavam no local proibido na infância, conversando, quando percebem a presença do pai, que as seguira. Logo depois, a filha mais nova o empurra no abismo, assassinando-o e apagando o “incêndio” que trazia em seu olhar desde menina.

Já Um amor incômodo teve sua primeira edição publicada em 1992, quase dez anos

⁷ A edição utilizada neste trabalho é a de 2013, mas o livro foi publicado pela primeira vez em 2001.

⁸ O quadro de James McNeil Whistler ao qual Tomás faz referência, intitulado do mesmo modo que o livro, data de 1862. Após ele, outros com o mesmo título, dando continuidade a numeração, foram pintados pelo autor. Em todos eles, aparece uma moça vestida de branco. (Ver Anexo E deste trabalho).

antes do livro de Lisboa. A narrativa se passa na Itália, sobretudo em Roma e em Nápoles, onde moram, respectivamente, as personagens Delia e sua mãe, Amalia. A história é narrada por Delia no dia de seu aniversário de quarenta e cinco anos, mesmo dia do afogamento de sua mãe. Amalia foi encontrada morta, seminua, aos sessenta e três anos, no mar de Spaccavento. Ainda no início do romance, ficamos sabendo que Delia tem duas irmãs e que se sente incomodada quando a mãe a visita em Roma. De fato, no dia em que Amalia morreu, Delia aguardava a chegada da mãe, o que nunca ocorreu. A mãe apenas telefonou, de modo estranho, dizendo obscenidades e dando a entender que havia um homem com ela. No funeral, Filippo, tio de Delia, disse ter visto Nicola Polledro, conhecido como Caserta, homem de quem a protagonista revela ter um “medo infantil” (FERRANTE, 2017⁹, p. 16). Logo depois, Delia sai para procurá-lo pelas ruas encontrando-o e, algum tempo depois, ao chegar no apartamento de sua mãe, descobre que Amalia estava se encontrando com um homem. Ali recebe uma ligação de Caserta, que a acusa de estar com algo que pertence a ele. Delia, então, deduz que ele ou seu pai, separado de Amalia há anos, têm ligação com a morte de sua mãe, devido a diversos acontecimentos do passado.

Assim como em *Sinfonia em branco*, memórias da infância de Delia aparecem frequentemente no decorrer da história. Descobre-se que o pai da personagem agredia sua mãe fisicamente e tinha um comportamento possessivo em relação a Amalia. Além disso, Caserta foi o homem com quem, supostamente, sua mãe se relacionou, quando Delia era criança, fazendo com que seu pai agredisse Amalia gravemente e quase matasse o possível amante.

Durante a narrativa, os episódios de ciúmes e as agressões do marido de Amalia são recorrentes. Por isso, após o que ocorreu com Caserta, vizinho e amigo da família, ela decide separar-se do esposo. Não só o marido demonstrava uma possessividade exacerbada em relação à Amalia, como também Delia, ainda criança, era apegada à mãe, vigiando-a na ausência do pai. Descobre-se, um pouco mais adiante, que foi ela quem denunciou a mãe e o vizinho para o pai, ocasionando o conflito.

Ademais, em sua busca por esclarecimentos, Delia reencontra Antonio, filho de Caserta e amigo de infância, com quem deixou de brincar após mudar-se de casa com a mãe e as irmãs. Ela se recorda do amigo assustado ao ver seu pai rolar as escadas e ser agredido, bem como de seu tio Filippo segurando-o pelos tornozelos no quarto andar do prédio em que moravam, ameaçando-o soltá-lo caso seu pai resistisse ao acerto de contas. Além disso,

⁹ A edição brasileira utilizada neste trabalho é de 2017, sendo que o livro italiano foi publicado pela primeira vez em 1992.

também se lembra da loja de doces e sorvetes do avô de Antonio, em cujo porão supostamente brincavam.

Com memórias confusas, inicialmente Delia diz que ela e Antonio se encontravam no porão para brincar de fingir ser Amalia e Caserta, quando ela tinha apenas cinco anos. Depois diz se recordar com exatidão de Caserta e Amalia no porão. Não obstante, ao entrar novamente na loja abandonada à procura de Caserta, já adulta, a personagem revela que, no dia em que denunciou os amantes, ela entrou no recinto e Caserta, chamando-a de Amalia como ela inventara, a levou para o porão, tocando-a embaixo do vestido e lhe mostrando seu órgão genital. No entanto, em suas lembranças, o rosto de Caserta se torna o rosto de Antonio e o rosto dele se transforma, finalmente, no rosto do avô do menino, o velho Caserta, verdadeiro abusador da menina.

Apenas na idade adulta e após a morte da mãe, Delia consegue entender e verbalizar essa memória traumática, visto que no dia do abuso infantil, aterrorizada, ela corre para contar ao pai o que Caserta havia feito com Amalia no porão da confeitaria, o que, na verdade, havia acontecido com ela. Tudo isso desencadeia, então, os episódios principais de agressão sobre os quais a leitora ou o leitor estão cientes desde os capítulos iniciais da narrativa. Logo depois, a personagem se conforma com a morte da mãe, supondo que provavelmente Caserta estava com Amalia no momento do acidente, mas que não tem envolvimento no desfecho trágico.

2.1 A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES E A SUA REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA

Nas narrativas ficcionais aqui analisadas, as violências ocasionam a abertura das feridas: os traumas. Devido a isso, para estudar melhor os acontecimentos das vidas das personagens, bem como a narrativa por trás de seus ferimentos e a convivência com eles, é preciso classificar e apontar quais tipos de violência existem em seus enredos.

Em ambos os livros aparecem tipos variados de violências direcionadas às mulheres: no livro de Lisboa, a violência sexual a menores de idade e o feminicídio¹⁰; e, no livro de Ferrante, também a violência sexual contra menores, incluindo assédio sexual, bem como a violência física às mulheres adultas e a violência psicológica.

¹⁰A lei de Feminicídio foi aprovada no Brasil em 2015 e alterou “o artigo 121 do Decreto-Lei nº 2848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o artigo 1º da Lei nº 8072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.” No seu §2ºA, lê-se que: “Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve: I - violência doméstica e familiar; II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher” (LEI nº 13.104, de 9 de março de 2015, Presidência da República).

Em *Sinfonia em branco*, Clarice é estuprada pelo pai aos treze anos e sua amiga de infância, Lina, é assassinada, após ser estuprada, também quando era adolescente. Além disso, a personagem Lindaflor teve a mãe assassinada pelo pai e este foi vítima de linchamento pelo povo local. Essa história, contada pelos habitantes de Jabuticabais, é comprovada como verdadeira quando Clarice encontra Lindaflor envolvida em drogas ao chegar em Friburgo, no Rio de Janeiro.

Em *Um amor incômodo*, Delia convive com um pai que constantemente vigia e controla o comportamento da mãe, além de agredir a esposa quando desaprova alguma ação. Na infância, Delia também é agredida sexualmente pelo avô de Antonio, seu amigo de infância e vizinho. Em alguns trechos, cenas de assédio sexual estão presentes, como quando Delia persegue Caserta em um ônibus e o vê encostando, propositalmente, seu órgão genital em uma mulher que estava em pé na condução.

Inicialmente as nossas análises estarão focadas nas violências ligadas diretamente às protagonistas e suas respectivas famílias, as quais são a violência sexual, a psicológica, a física e a doméstica, que muitas vezes se entrelaçam, podendo ocorrer mais de uma simultaneamente. Mas não deixaremos de abordar, quando conveniente, violências sofridas pelas outras personagens femininas.

A violência sexual direcionada às mulheres, no Brasil, é definida¹¹ no artigo 7º, inciso II, como:

qualquer conduta que as constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que as induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que as impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que as force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos. (BRASIL, 2006)

A violência psicológica contra as mulheres configura-se, ainda de acordo com o artigo 7º, inciso II, do Código Penal Brasileiro, como:

qualquer conduta que lhe[s] cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe[s] prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem,

¹¹As definições das violências segundo o Código Penal Brasileiro foram retiradas da Lei de coibição de violência doméstica e familiar contra a mulher (Lei 11.340, denominada Lei Maria da Penha), pois todas elas estão compreendidas também como formas de violência domiciliar. Já que o estudo aqui se refere, principalmente, a vivências em âmbitos familiares, esse uso é proveitoso.

violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação. (BRASIL, 2006)¹²

A violência física, por sua vez, é reconhecida no mesmo artigo, inciso I, como aquela “que ofenda [...] a integridade ou saúde corporal” das mulheres (BRASIL, 2006).

Já a violência doméstica é considerada, pela lei brasileira que estamos mencionando, no artigo 5º, como “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que [...] cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial” às mulheres (BRASIL, 2006). A violência doméstica inclui, dessa forma, todas as outras definições de violências já abordadas até aqui, entendendo-as como domésticas e familiares não só quando praticadas dentro de casa por pessoas que possuam, ou não, o vínculo familiar. A violência também se configura como doméstica quando exercida por integrantes da família em qualquer local, compreendendo-se família como um conjunto de indivíduos que se consideram parentes, unidos por vontade, afinidade, ou causas naturais. Além disso, se o agressor ou agressora mantiveram relações íntimas afetivas com a vítima de qualquer dessas formas de violência, convivendo com ela e habitando na mesma casa ou não, a situação também é compreendida como violência doméstica.

Na Itália, a violência doméstica, considerada também como violência de gênero, assim como no Brasil, abarca algumas formas de violência registradas no Código Penal (ITÁLIA, 2019)¹³. Essas leis parecem ter sido mais discutidas após a Convenção de Istambul, de 2011 (MINISTERO DELL’INTERNO, 2017), organizada pelo Conselho Europeu como forma de combate à violência contra as mulheres e à violência doméstica.

De acordo com o *dossier* do *Servizio di Studio* da Câmara dos Deputados, de 2019, são reconhecidas como violência de gênero: a violência sexual, que, segundo o *Codice Penale* ocorre quando alguma pessoa obriga ou induz alguém a realizar atos sexuais com ameaças ou abusos de autoridade¹⁴ (ITÁLIA, 2019); os maus tratos contra familiares e conviventes¹⁵, que acontecem quando alguma pessoa maltrata alguém da família ou alguma pessoa que convive com o agressor de algum modo, bem como qualquer pessoa que esteja submetida à sua

¹²A redação desse texto foi aprovada em 2018 como alteração da lei de violência doméstica contra a mulher (Lei Maria da Penha).

¹³Não foi utilizado o ano de aprovação da lei no *Codice Penale*, mas o ano de atualização do site de consulta.

¹⁴Art. 609-bis: Violência sexual: Qualquer um que, com violência, ameaça ou abuso de autoridade, coage algum outro a realizar ou sofrer atos sexuais, é punido com reclusão de cinco a dez anos. (Tradução nossa). No original: “Art. 609-bis: Violenza sessuale: Chiunque, con violenza o minaccia o mediante abuso di autorità, costringe taluno a compiere o subire atti sessuali è punito con la reclusione da cinque a dieci anni”.

¹⁵Geralmente, na Itália, são considerados “conviventi” aqueles casais que vivem juntos, embora não sejam oficialmente casados.

autoridade, seja por razões educativas, médicas, de vigilância ou profissional¹⁶ (ITÁLIA, 2019); as lesões pessoais¹⁷ agravadas por ligações familiares, que configuram-se quando alguém causa alguma lesão a outrem, de modo a ocasionar alguma doença física ou mental à vítima, sendo essa ascendente ou descendente, cônjuge (separado ou não) ou convivente¹⁸ (ITÁLIA, 2019); atos sexuais com menores e corrupção de menores, que ocorrem quando se realizam práticas sexuais com menores de quatorze anos ou menores de dezesseis (quando o réu é um dos responsáveis ou convive com a vítima, tendo poder sobre ela e sendo de idade maior) e quando se praticam relações sexuais na frente de menores de quatorze anos¹⁹, (ITÁLIA, 2019); e atos de perseguição, que é quando algum indivíduo assedia e ameaça algum outro constantemente, gerando medo e ansiedade duradouras²⁰ (ITÁLIA, 2019).

Embora já existam diversas leis, advindas de constantes lutas feministas através dos

¹⁶Art. 572: Maus tratos contra familiares e conviventes: Com exceção dos casos indicados no artigo precedente, qualquer um que maltrata, de qualquer modo, uma pessoa da família, um convivente ou uma pessoa sob sua autoridade ou sob sua custódia por fins educacionais, instrucionais, de cuidados, de vigilância, de exercício profissional ou artísticos, é punido com reclusão de dois a seis anos (Tradução nossa) . No original: “Art. 572: Maltrattamenti contro familiari e conviventi: Chiunque, fuori dei casi indicati nell'articolo precedente, maltratta una persona della famiglia o comunque convivente, o una persona sottoposta alla sua autorità o a lui affidata per ragioni di educazione, istruzione, cura, vigilanza o custodia, o per l'esercizio di una professione o di un'arte, è punito con la reclusione da due a sei anni”.

¹⁷Esse aspecto está ligado ao anterior, já que os níveis de gravidade das lesões determinam o aumento da pena.

¹⁸Art. 582: Lesão pessoal: Qualquer um que provoca em alguém uma lesão pessoal, da qual deriva alguma doença corporal ou mental, é punido com reclusão de seis meses a três anos. (Tradução nossa) . No original: “Art. 582: Lesione personale: Chiunque cagiona ad alcuno una lesione personale, dalla quale deriva una malattia nel corpo o nella mente, è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni.” Ainda acrescenta-se, de acordo com o documento da câmara dos deputados, os itens 1, 2, 5 e 5.1 do artigo 576 e os itens primeiro e segundo do artigo 577.

¹⁹Art. 609-Quarter: atos sexuais com menores de idade: subjaz a pena estabelecida no artigo 609-bis: qualquer um que, fora das hipóteses previstas no artigo supracitado, realiza atos sexuais com pessoa que, no momento do ocorrido: 1) não completou quatorze anos de idade; 2) não completou dezesseis anos, quando o culpado possui parentesco, é um dos pais, ainda que adotivo, ou conviva com algum deles; é tutor por razões de educação, de cuidados, de instrução, de vigilância ou de custódia ou algum outro indivíduo que conviva com a vítima. (Tradução nossa). No original: “Art. 609-quarter: atti sessuali con minorenne: soggiace alla pena stabilita dall'articolo 609-bis chiunque, al di fuori delle ipotesi previste in detto articolo, compie atti sessuali con persona che, al momento del fatto:1) non ha compiuto gli anni quattordici; 2) non ha compiuto gli anni sedici, quando il colpevole sia l'ascendente, il genitore, anche adottivo, o il di lui convivente, il tutore, ovvero altra persona cui, per ragioni di cura, di educazione, di istruzione, di vigilanza o di custodia, il minore è affidato o che abbia, con quest'ultimo, una relazione di convivenza./ Art. 609-quinquies: corrupção de menores: qualquer um que realiza atos sexuais na presença de pessoas menores de quatorze anos, com a finalidade de fazê-las assistir, é punido com reclusão de um a cinco anos (Tradução nossa). No original: art. 609-quinquies: corruzione di minorenne: chiunque compie atti sessuali in presenza di persona minore di anni quattordici, al fine di farla assistere, è punito con la reclusione da uno a cinque anni”.

²⁰Art. 612-bis: Atos de perseguição: Exceto que o ocorrido se constitua como grave delito, é punido com seis meses a cinco anos de reclusão qualquer um que ameaça ou incomode repetidamente outro indivíduo de modo a ocasionar um estado grave e duradouro de ansiedade e medo ou ainda engendrar na vítima temor pela própria segurança, pela segurança de pessoas próximas e de pessoas com quem se relaciona afetivamente, forçando-as a alterar seus hábitos de vida (Tradução nossa). No original: “Art. 612-bis: Atti persecutori: Salvo che il fatto costituisca più grave reato, è punito con la reclusione da sei mesi a cinque anni chiunque, con condotte reiterate, minaccia o molesta taluno in modo da cagionare un perdurante e grave stato di ansia o di paura ovvero da ingenerare un fondato timore per l'incolumità propria o di un prossimo congiunto o di persona al medesimo legato da relazione affettiva ovvero da costringere lo stesso ad alterare le proprie abitudini di vita”.

tempos, como indicam as estudiosas Carme Alemany (2009) e Flávia Biroli (2014), as violências são tratadas como tabu e pouco discutidas. Isso ocorre devido a resquícios e mecanismos de uma sociedade que considerou, durante séculos, o espaço privado como inatingível por interferências públicas, o que também dificulta a aplicação das leis e o recolhimento de denúncias. Por isso, os códigos penais relacionam, nos conceitos anteriormente expostos, violência de gênero ao ambiente doméstico, no qual estruturas opressivas são reforçadas e disseminadas.

É notável, também, a consideração da violência não só como um ato prejudicial ao corpo como também à estabilidade psicológica das vítimas, ponto de crucial importância para a análise das personagens dos romances que estudamos, visto que o silenciamento aparece como meio e/ou consequência das violências sofridas.

Além disso, os próprios contextos históricos das tramas, por exemplo, são fatores de angústia: em *Sinfonia em Branco*, Clarice é estuprada no período da ditadura militar no Brasil, em um ambiente de silenciamento e medo para os opositores do regime. E, em *Um amor incômodo*, as violências físicas e sexual vivenciadas e presenciadas por Delia ocorrem no imediato pós Segunda Guerra Mundial, em uma Itália derrotada e destruída, com resquícios de um governo autoritário que restringia os espaços e as ações das mulheres.

Vale reforçar que, assim como comumente identificado nos dados consultados, as ocorrências de violência nos romances em estudo aconteceram no ambiente doméstico ou no entorno, por pais ou pessoas conhecidas e consideradas de confiança.

Assim, as representações de violência em obras literárias, como nos objetos de pesquisa deste trabalho, adquirem relevância porque muitas vezes contêm a denúncia das autoras a situações que oprimem também mulheres reais e porque detectam e discutem impactos individuais e sociais nas vidas das personagens, possibilitando o vislumbre das consequências dessas violências nas trajetórias de vítimas reais diante de uma sociedade que pouco discute tais ocorrências. Cabe ressaltar que tais impactos individuais e sociais não estão dissociados nas obras, visto que personagens que não sofreram diretamente algumas violências também são atingidas, como é o caso de Maria Inês e Otacília, que não foram vítimas diretas da violência sexual.

2.2 A VIOLÊNCIA DE GÊNERO E A AUTORIA FEMININA: COM A PALAVRA, AS ESCRITORAS

Sobre as representações de violência nas obras e suas relações com a realidade

violenta registrada em dados, podemos considerar algumas perspectivas das autoras Adriana Lisboa e Elena Ferrante²¹ expressas em entrevistas.

A autora brasileira, apesar de não morar no país, concede constantemente entrevistas, escritas e gravadas em vídeos, nas quais fala sobre os seus procedimentos de escrita e de tradução, sobre suas obras e sobre sua trajetória como escritora. Em uma dessas conversas, que está publicada no site da Revista Amálgama, pergunta-se sobre o seu processo criativo e, na resposta obtida, Lisboa relaciona a sua escrita com as suas experiências e seus interesses:

A minha escrita é como é porque é, porque eu sou quem eu sou, com a minha história, as minhas experiências, os meus interesses. Eu corro atrás dela aparando as arestas. Mas não defendo que se escreva assim ou assado. Pessoalmente, admiro autores com estilos tão completamente diferentes. (SOUZA, 2010)

Ainda sobre esse assunto, Helena Schoepf (2017) publicou em sua dissertação, que também tem o livro *Sinfonia em branco* como objeto de estudo, respostas a algumas perguntas enviadas por e-mail para a escritora. Em uma mensagem específica, Schoepf a questiona sobre o que ela percebe em relação à literatura de autoria feminina, e Lisboa responde reafirmando o que já havia exposto na outra entrevista sobre o seu processo de escrita, bem como acrescentando suas visões sobre o assunto:

A humanidade se divide entre homens e mulheres, com importantes zonas indefinidas, aliás, entre a identificação com um ou outro gênero. O que me interessa, ao escrever, é o que diz respeito a todos nós, como seres humanos, e nossa relação uns com os outros, através de personagens de diferentes sexos, idades, culturas, nacionalidades etc. E também a nossa relação com o “outro outro”, ou seja, o não-humano, os animais, o mundo natural, os objetos. Não penso em explorar particularmente a experiência feminina, nem endosso a existência de uma dicção particularmente feminina na literatura. O modo como escrevo e as características do que escrevo são moldados por muito do que sou, por minha educação, pelos lugares onde vivi, por minha família, pelo que observo ao meu redor, e o fato de ser mulher (e mãe, e brasileira, e imigrante...) é parte disso, mas não define a minha literatura. (SCHOEPF, 2017, p. 86)

A escritora reconhece, então, que ser mulher é parte de sua experiência como sujeito, mas compreende que isso não define as suas produções e a forma como ela faz literatura, embora integre alguns aspectos.

Além disso, Schoepf (2017) procura saber como foi feita a escolha da temática da

²¹Apesar de não revelar sua imagem e utilizar um pseudônimo, Elena Ferrante responde às entrevistas por escrito.

violência sexual no livro, e a autora, em sua resposta, declara o que quis retratar com o tema do abuso:

Minha ideia, ao escrever o livro, foi abordar a responsabilidade que os adultos têm para com as crianças, e como o mais forte se usa de sua vantagem sobre o mais fraco, de várias formas. Como o poder se auto-legitima, através de uma porção de expedientes, em situações inaceitáveis, que muitas vezes, como é o caso de *Sinfonia*, acarretam outras situações igualmente inaceitáveis – a vingança, o olho-por-olho, neste caso. (SCHOEPF, 2017, p. 86)

Nessa resposta, Adriana Lisboa constata a permanência do uso de poder sobre o mais fraco e aponta a importância da responsabilidade perante as crianças, usando o tempo verbal presente. Trata-se, assim, de situações que ainda permeiam a nossa realidade social e, com isso, nossas experiências como humanos.

Essas ideias corroboram as visões já apresentadas sobre o que é literatura: ela está ligada também ao real e à sua transformação, ao mesmo tempo que pode desenvolver narrativas ficcionais que permitem reflexões. As experiências do sujeito escritor e do sujeito leitor estão intrínsecas ao processo de escrita e de leitura, e falamos aqui de sujeitos que tiveram contato, em seus meios sociais, com a violência, inclusive a violência de gênero, seja por dados, seja por pessoas próximas, seja por ser uma vítima, seja por medo de ser uma delas.

Acerca dessa relação entre literatura e cultura, Elaine Showalter (1994), ao estabelecer uma discussão sobre o objeto de estudo da crítica feminista e sobre escrita de autoria feminina, defende a relevância de se atrelar a literatura à cultura sobre a qual se escreve. Ao explicitar isso, ela não aborda somente a cultura no sentido dos hábitos, construções e mecanismos sociais, mas também como os sujeitos femininos estão inseridos nessa cultura. Fala-se, então, de culturas femininas, perspectivas que não estão no centro da cultura hegemônica masculina e sobre as quais não se pondera, culturas essas que estão em constante contato e que são influenciadas, bem como oprimidas pela cultura dominante.

Essas culturas femininas, no entanto, se diferenciam porque trazem outros olhares sobre o senso comum: os olhares das silenciadas e de quem guarda aspectos e visões sobre os quais não se falam. Esses pontos de vista não são dissociados da perspectiva dominante, mas mesclam a cultura geral e a cultura feminina em que se vive. Showalter (1994), assim, aponta tais visões como o que precisa ser estudado pela crítica feminista para a divulgação de perspectivas descentralizadas. Ela denomina tais perspectivas como “território selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 54) e defende que devem ser exploradas em obras escritas por

mulheres.

Sendo assim, mesmo que Adriana Lisboa não defina sua literatura como sendo de “dicção particularmente feminina”, ela reconhece sua experiência de mulher como parte de seu ser, o que permite o encontro com novos modos de reflexão sobre a violência sexual e outros tipos de violência e desigualdades em seu livro. Além disso, o relacionar-se com o outro, frisado por ela como peça integrante do seu processo de criação, está presente em *Sinfonia em branco*, tanto em relações afetuosas, quanto em relações violentas. Essas relações de violência representadas são constantemente direcionadas às personagens femininas, o que nos faz considerá-las, nessas análises, como violência de gênero.

Por sua vez, a escritora italiana Elena Ferrante possui um grande compilado de cartas e entrevistas sobre suas obras publicado em um volume intitulado *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017²²). Nesse livro, podemos encontrar desde opiniões da autora sobre a literatura e seu processo de escrita, até percepções específicas sobre suas publicações, incluindo a obra aqui estudada, *Um amor incômodo*, e seus sentimentos em relação ao uso do pseudônimo e ocultação da sua imagem.

O nome do volume é associado ao ato de escrever da autora, já que ela identifica que “a história realmente funciona quando você tem em mente o ruído estável da *frantumaglia* que prevaleceu sobre tudo e, àquela altura, pressiona de maneira estável para se tornar história” (FERRANTE, 2017, p. 307). A escritora diz que “*frantumaglia*” era uma palavra usada pela sua mãe, e a define do seguinte modo:

Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. (FERRANTE, 2017, p. 105)

Além do incômodo “*frantumaglia*”, Ferrante afirma, assim como Adriana Lisboa, basear seu processo de escrita em suas experiências: “[...] escrever também é a história do que já lemos e do que estamos lendo, da qualidade de nossas leituras, e, no fim das contas, uma boa história é aquela escrita do fundo de nossa vida, do cerne de nossas relações com os outros, do topo dos livros de que gostamos” (FERRANTE, 2017, p. 149). Ferrante ainda

²²Esse ano é referente à edição utilizada para as análises realizadas neste estudo. As cartas e entrevistas são de anos diferentes, abarcando desde a década de 1990 até a década de 2010. O livro foi republicado algumas vezes para a inserção de novos materiais.

aborda a existência das relações com os outros como participantes do processo de escrita e de leitura literária, além de também definir-se como mulher:

Com muita frequência, **nós, mulheres**, nos momentos de crise, procuramos nos acalmar escrevendo. É escrita privada que tem como objetivo governar um mal-estar — redigimos cartas, diários. Eu sempre parti deste pressuposto: mulheres que escrevem sobre si mesmas para entender a si mesmas. (FERRANTE, 2017, p. 306, grifo nosso)

Posicionando-se como mulher que se relaciona constantemente com “outro”, Ferrante, ao ser questionada sobre as figuras parentais em suas obras e se essas seriam um corretivo da psicologia de Freud, elabora a seguinte resposta:

Irmãos e amigos nos parecem extraordinariamente afins, todavia, permanecem sendo o Outro que nunca é redutível a nós, que nunca é totalmente confiável e, portanto, vez por outra, perigoso, traidor. Constituem um pequeno mundo no qual lutamos sem os grandes riscos a que iremos nos expor quando passaremos a viver em meio aos estranhos do grande mundo. Às vezes, recorremos a eles para tomar fôlego, para nos sentirmos compreendidos. Porém, mais frequentemente, recorremos a eles para dar vazão sem reservas às nossas frustrações e às nossas fúrias, como se eles fossem a causa primordial de uma interminável desilusão. (FERRANTE, 2017, p. 315)

O outro, então, está presente também nas relações entre as personagens. Essas palavras de Ferrante, como veremos, se aplicam também ao relacionamento entre as irmãs Maria Inês e Clarice, do romance de Adriana Lisboa.

Diante disso, perguntamo-nos como tal questão sobre o “Outro” é aplicada nas obras e também na literatura, quando as relações estabelecidas são entre os gêneros masculino e feminino. Retornando ao estudo de Showalter (1994), detectamos uma relação cultural e literária de marginalização. Tal marginalização já havia sido reconhecida por Simone de Beauvoir que, na introdução de *O Segundo Sexo*, constrói reflexões sobre o que é ser mulher, concluindo que a sociedade patriarcal define as mulheres como o Outro, sendo os homens o Sujeito. Essa situação de alteridade parte, como é perceptível, de um formato social onde ser homem é estar no centro, é ser ativo e participante, enquanto ser mulher é ser subordinado, é ser subalterno.

As violências surgem dessa relação de submissão e controle, o que Ferrante (2017) indica estar presente em *Um amor incômodo*:

No fundo, eu esperava que, do meu livro, aparecesse na tela acima de tudo o modo como uma mulher adulta, Delia, foi capaz de contar para si mesma como havia usado sua hostilidade infantil em relação à mãe dentro de um jogo sombrio de homens que visava ao uso, ao controle, à tutela violenta sobre um corpo de mulher sedutor demais. [...] Enfim, estava mais ou menos preparada para ver Delia, decidida como um detetive de um thriller, atravessando uma cidade masculina ingovernável tanto nos comportamentos públicos quanto nos privados. (FERRANTE, 2017, p. 52)

Ao ponderar sobre experiência pessoal e literatura, Ferrante revela que testemunhou cenas de violência doméstica no lugar onde viveu quando criança:

Vejamos o exemplo de *Um amor incômodo*: durante anos, tive em mente muitos episódios da periferia napolitana na qual nasci e cresci; tive em mente gritos escandalosos, violências familiares às quais assisti quando criança, objetos domésticos, ruas. Alimentei Delia, a protagonista, com aquelas lembranças. (FERRANTE, 2017, p. 279)

Para a autora, no entanto, a convivência com a violência não está circunscrita a Nápoles, já que, segundo ela, os episódios violentos se espalham pelo mundo:

Em Nápoles, não está acontecendo nada de diferente do que já vem ocorrendo há décadas: um emaranhado cada vez mais vasto e articulado entre ilegalidade e legalidade. O fato novo não é a explosão da violência, mas a maneira como a cidade, com seus problemas de longa data, está sendo permeada pelo mundo e está se espalhando por ele. (FERRANTE, 2017, p. 230)

Logo, a representação da violência na obra *Um amor incômodo* não está dissociada da realidade dos dados expostos no início deste capítulo, seja no contexto italiano, seja no contexto brasileiro. Por mais que para a escritora a literatura tenha o efeito de “orquestrar mentiras”, são mentiras “que dizem sempre, rigorosamente, a verdade” (FERRANTE, 2013, p. 77) e que contêm uma “verdade romanesca” (FERRANTE, 2013, p.60), que fazem “referências a situações e eventos que aconteceram, mas reorganizados e reinventados como jamais se deram” (FERRANTE, 2013, p. 60), eventos esses aos quais ela chama de “retalhos acidentais” (p. 60). A literatura, portanto, nos permite falar do real, sem ser o real.

Elena Ferrante, como Adriana Lisboa, foi interpelada acerca da “escrita feminina” ou da “literatura de autoria feminina”. Nos compilados de cartas da década de 1990, a autora se expressa de modo semelhante a Lisboa, sem definir sua escrita como sendo feminina:

No entanto, faz algum tempo que me livrei de preocupações teóricas e leituras e passei a escrever sem me perguntar mais o que eu deveria ser:

masculino, feminino, de gênero neutro. Limitei-me a escrever lendo vez por outra livros que não fossem uma companhia agradável, mas uma companhia proveitosa, enquanto eu escrevia. (FERRANTE, 2017, p. 85)

Em *Frantumaglia*, diversas vezes a autora explica que, quando era adolescente, baseava-se somente em obras escritas por homens e que, depois de algum tempo, começou a ler livros escritos por mulheres. Sobre sua escrita, nas entrevistas e cartas de 2003 a 2007, ela conclui que seus livros são femininos, mas esclarece que nada é feminino ou masculino de modo absoluto:

Naturalmente a diferença sexual é decisiva, sei que meus livros só podem ser femininos. Mas sei também que não é concebível um feminino (ou masculino) absoluto. Somos furacões que arrastam fragmentos das mais diversas fontes históricas e biológicas. Isso nos torna — ainda bem — aglomerados móveis em um equilíbrio sempre precário, incoerentes, complexos, não redutíveis a um esquema sem que muitas, muitíssimas, coisas fiquem do lado de fora. Por isso, as histórias são mais eficazes quando constituem parapeitos dos quais podemos olhar tudo o que ficou de fora. (FERRANTE, 2017, p. 233)

Essa percepção da escritora nos remete ao duplo olhar das mulheres indicado por Showalter (1994), que ao mesmo tempo que vê “o que ficou de fora”, como Ferrante pontuou, também vê o que está na cultura geral, misturando olhares femininos e masculinos. Ainda em Showalter (1994), podemos ler que as ficções escritas por mulheres são um palimpsesto no qual se descobrem duas vozes: a dominante e a silenciada. Dentro dessa visão, Ferrante (2017) nota, de modo mais crítico, que existe uma criação de moldes de escrita de autoria feminina pela tradição masculina:

A vida cotidiana das mulheres é exposta a todo tipo de abuso. No entanto, a convicção difusa é que a vida conflituosa, e violenta das mulheres, dentro dos ambientes domésticos e nas experiências de vida mais comuns, só pode ser expressa nos módulos que o mundo masculino define como femininos. Se você sai da invenção milenar deles, quer dizer que você não é mulher. (FERRANTE, 2017, p. 360-361)

Sobre os limites estabelecidos para a escrita de autoria feminina e sobre a existência dessa classificação, a jornalista e escritora Marina Colasanti (1997) nos alerta para a verdadeira função do questionamento: “existe uma escrita feminina?”, ao qual adicionaremos também a pergunta: “você se considera uma escritora de obras de autoria feminina?”.

Colasanti nota que, em uma sociedade na qual a literatura é produzida, majoritariamente, por homens escritores, a primeira pergunta não tem a função, como a

maioria das outras perguntas, de obter uma resposta. Na realidade, ela possui a funcionalidade de colocar em suspeita a existência da escrita de autoria feminina. Como argumento, ela destaca que isso já foi, inúmeras vezes, questionado a muitas autoras, e que, ainda assim, continuam perguntando e desconsiderando as explicações apresentadas por elas, explicações essas que são as mesmas, em grande parte dos casos.

Sobre a segunda pergunta, concluímos que seria um modo de classificar as obras escritas por mulheres nos moldes criados socialmente para o que seria aceitável para o feminino, como percebe Ferrante (2017). Colasanti (1997) também aborda esse aspecto, reconhecendo que as narrativas de mulheres só são bem aceitas quando elas reproduzem e mantêm discursos da sociedade patriarcal.

Devido a isso, a jornalista aponta que a ideia de que escrita não tem gênero é prejudicial, uma vez que os preconceitos continuam existindo e o espaço conquistado permanece colocado em dúvida. Isso porque a literatura significa ruptura e transgressão, ou seja, se torna um espaço perigoso de exercer mudanças e falar sobre elas. Questionar sobre a existência da escrita de autoria feminina é, portanto, um meio de manter o poder literário masculino.

Outro ponto importante é para quem as tais perguntas sobre escrita feminina são direcionadas: as escritoras consideradas menores. Aquelas compreendidas como autoras universais não são questionadas sobre suas obras, talvez ou porque se encaixem no sistema patriarcal ou porque já consolidaram uma carreira a ponto de não ser possível serem desacreditadas.

Diante disso, Colasanti (1997) destaca que a pergunta “Existe uma escrita feminina?” refere-se ao “medo viril da equivalência feminina” (p. 42) e não à obtenção de respostas, que já existem. Ela ainda afirma, assim como Lisboa e Ferrante, que escreve através de suas vivências, ou seja, de suas experiências, e afirma que essas são experiências de mulher.

O que também é importante destacar é que defender uma escrita de autoria feminina não é defender uma classificação dos textos de autoras buscando aspectos em comum que formariam uma categoria, mas trata-se de compreender que muitas mulheres escrevem com outra perspectiva, que se diferencia da hegemônica, e que essa perspectiva também deve ser considerada, independentemente dos assuntos tratados, da estilística e dos gêneros usados, lutando para que o gênero de quem escreve não seja inferiorizado e que as escritoras também sejam consideradas como sujeitos com experiências e trabalho artístico válidos. Trata-se, então, de afirmar-se como um sujeito feminino que escreve e que possui uma escrita na qual suas experiências perpassam, trazendo novos pontos de vista que também são importantes, já

que diferença não significa inferioridade.

Ferrante, em muitas perguntas, é também inquirida sobre sua relação com o feminismo. Isso ocorre devido às suas colocações sobre a vivência e a escrita de mulheres e por causa do teor de suas obras, que trazem temáticas como a violência, a maternidade, focando em personagens femininas. Como resposta, ela diz que o feminismo faz parte de sua formação, mas não como militante: “Li bastante, e com paixão, sobre feminismo, mas não tenho nenhuma experiência como militante. Sinto muita simpatia pelo pensamento da diferença, mas é algo que diz mais respeito a mim do que à história de Delia ou de Olga²³” (FERRANTE, 2017, p. 80). Em outro trecho, ela afirma que: “O feminismo foi muito importante para mim. [...] Contudo, não escrevo para dar voz a uma ideologia, escrevo para contar, sem mistificações, aquilo que sei”. (FERRANTE, 2017, p. 324)

Com isso, podemos entender que Ferrante também possui em suas experiências um olhar não só do silenciado e do dominante, mas de questionamento da hegemonia masculina, com base em suas convicções feministas. Esses questionamentos não estão presentes só em sua obra literária, como também em seus discursos. Do mesmo modo que Showalter (1994), ela defende que a autoria feminina seja divulgada e se amplie em sua variedade de estilos, a ponto de que se crie uma tradição tão forte quanto a hegemônica, estabelecendo confronto e mudanças:

A convicção difusa é que o gênero masculino pode imitar o gênero feminino, englobando-o, graças à sua exorbitante potência, ao passo que o gênero feminino não pode imitar nada, sua “fraqueza” o trai logo, não pode fingir a força masculina. O problema é que, nesse lugar-comum, acreditam também as editoras e a mídia, que tendem a encerrar as mulheres que escrevem em uma espécie de gineceu literário. Somos talentosas, menos talentosas, talentosíssimas, mas apenas dentro do perímetro reservado às pessoas de sexo feminino, ou melhor, reservado a temas e tons que a tradição masculina considera próprios do gênero feminino. Se, por exemplo, é bastante comum estabelecer uma ligação de dependência entre a produção literária feminina e a masculina, é raríssimo que, no trabalho de um escritor, seja assinalada a influência de uma escritora. [...] E se, ao contrário, se tratasse de uma tradição feminina de escrita cada vez mais competente e eficaz, farta do gineceu literário, se livrando dos estereótipos de gênero? Quando se tornará senso comum que sabemos pensar, sabemos contar histórias, sabemos escrever tão bem, ou até melhor, do que os homens? (FERRANTE, 2017, p. 285)

Diante disso, as representações das violências em *Um amor incômodo* e em *Sinfonia em branco* vivenciadas e contadas pelo olhar de Delia (a narrativa é em primeira pessoa) e

²³Olga é a protagonista de outro romance de Elena Ferrante, intitulado *Dias de abandono*.

pelos sentimentos de Clarice e Maria Inês [há um(a) narrador(a) onisciente] soam como vozes não ouvidas que gritam para as leitoras e leitores que os fatos são reais, mesmo que construídos apenas por palavras e dentro de uma história.

Histórias como essas, narradas a partir de experiências de personagens femininas em algumas obras de autoria feminina, indicam que muitas transformações ainda são necessárias. A narradora de um ensaio de Virginia Woolf (2014) se perguntava, no início do século XX: “por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais são as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (WOOLF, 2014, p. 41). Em suas reflexões, ela conclui que, para escrever livremente, a mulher necessita de independência, dinheiro e um teto próprio, já que, apesar de mulheres já estarem escrevendo, os locais de seus textos dentro da literatura ainda estavam restritos. A partir dessa colocação, a autora desencadeia análises sobre as mulheres escritoras em diversas épocas e as oportunidades apresentadas a elas, e reconhece como conquista, em sua época, que mulheres escrevem romances, com enredos amorosos, o que só foi possível depois de séculos de existência da arte literária.

Esses moldes colocados para a escrita feminina ainda permanecem, como também indica Ferrante (2017), o que, para ela, não precisa ser ignorado, mas acrescentado em outros modos de escrever, ato que deve ser exercido com liberdade:

Mas há tempos penso que, ao passo que devemos cultivar a *nossa* tradição narrativa, não devemos jamais abrir mão de toda a bagagem de técnicas que temos atrás de nós. Devemos demonstrar, exatamente por sermos mulheres, que sabemos construir mundos tão ou mais amplos, poderosos e ricos do que os concebidos pelos narradores. Devemos, portanto, estar bem aparelhadas, explorar a fundo nossa diferença, e com instrumentos avançados. Acima de tudo, não devemos abrir mão da máxima liberdade. Cada narradora, como em tantos outros campos, não deve almejar apenas ser a melhor entre as narradoras, mas a melhor entre qualquer um que cultive a literatura com grande habilidade, seja mulher ou homem. Para fazer isso, devemos evitar qualquer obediência ideológica, qualquer encenação de pensamento ou linha certa, qualquer cânone. (FERRANTE, 2017, p. 285-286)

No ensaio de Woolf (2014), a narradora faz sua pesquisa para responder a perguntas em um espaço universitário que chama de “Oxbridge”, uma possível junção entre Oxford e Cambridge, universidades famosas da Inglaterra. Ali ela nota que existem espaços os quais as mulheres não podem acessar, ou melhor, elas podem estar ali, presentes, mas até certo ponto. Existe, portanto, uma delimitação no campus universitário da narradora, da mesma maneira que existe uma delimitação no espaço literário para as mulheres. Ampliar esse espaço e usá-lo

para registrar vivências e experiências dos sujeitos, explorar novos assuntos e estilos e buscar a equidade entre gêneros são objetivos importantes para a literatura de autoria feminina e a crítica feminista, assim como combater a existência de opressão e de cânones excludentes.

Retomamos, então, a percepção de Xavier (1998) da literatura como instrumento de busca por mudanças sociais no que se refere às questões de gênero. Isso é possível pelas vozes silenciadas que começam a se expressar, como Showalter (1994) aponta. Além disso, Teresa de Lauretis (1994) reconhece que somos permeadas(os) por construções ideológicas que atribuem papéis fixos aos gêneros masculino e feminino, papéis esses que são naturalizados. Essa naturalização ocorre, também, devido ao que ela denomina “tecnologias de gênero”, que divulgam e disseminam tais ideias. Entre essas tecnologias, como o cinema e as instituições tradicionais, está a literatura. Portanto, o fazer literário também pode ser um meio de desconstrução dessas estruturas, com o que concorda Elódia Xavier (1998).

Ainda sobre esse processo de desconstrução, Lauretis (1994) conclui que ele deve ser conduzido por indivíduos que podem se deslocar para fora da estrutura dominante, ao mesmo tempo que a conhecem. Como percebe também Showalter, as mulheres possuem essa dupla vivência. Para Lauretis (1994), esse agente é o sujeito do feminismo.

Desse modo, é possível considerar que a literatura de autoria feminina é este agente de desconstrução e ampliação dos limites do espaço literário para as mulheres, estabelecendo, assim, uma garantia de voz e direitos de experimentar e dizer de modos diversos, em contextos diversos, já que as experiências das diferentes mulheres também são variáveis entre si.

Assim como faz Ferrante, é preciso usar a “frantumaglia”, presente nas obras estudadas aqui e percebidas durante a leitura, como motor de transformação. No próximo capítulo, portanto, analisaremos como o trauma, consequência da violência, é trabalhado nas obras, aprofundando as representações de violência que são o tema central deste trabalho.

3 SINFONIA DE INCÔMODOS: COMO NARRAR O INDIZÍVEL?

As vivências das personagens dos livros *Sinfonia em branco* e *Um amor incômodo*, conforme verificado no capítulo anterior, são marcadas pela violência, da qual decorrem o trauma e o silêncio, que desencadeiam, por sua vez, consequências diversas em suas vidas. Neste capítulo será analisado como o trauma é constituído nas duas obras e também como o silêncio está atrelado a ele. Para tal, serão usados estudos já realizados sobre esses temas.

As pesquisas sobre a obra *Sinfonia em branco*, por exemplo, são diversas, não estando esgotadas as temáticas tratadas no livro. Alguns trabalhos acadêmicos apontaram perspectivas relevantes, sobretudo sobre o trauma e o silêncio, que podem ser complementadas e discutidas. Sendo assim, sobre o primeiro tema, Laís Vanin (2015) faz alguns apontamentos, como a casa não afetiva das irmãs Clarice e Maria Inês, que tem como alicerce os traumas sofridos, caracterizada por duas agressões, segundo a autora: a interrupção da juventude pelo estupro e a perda da infância pelo testemunho do mesmo, as quais podem se relacionar a Clarice e Maria Inês, respectivamente.

Sobre a irmã mais nova, a autora compara sua ação de observar a cena do estupro à ação de fotografar: ela captou uma cena inesperada, mas, nesse caso, acidentalmente. Vanin (2015) compreende, ainda, que as duas irmãs, bem como as personagens Otacília, mãe das protagonistas, e Lina, amiga de infância de Clarice, também tiveram suas vidas sexuais atingidas por dificuldades e/ou traumas. A mãe esperava do casamento a felicidade e o orgasmo, e não obteve, enquanto a amiga foi violentada e assassinada.

Para suas análises, a autora utiliza a definição de trauma de Cathy Caruth (2000), para quem o trauma é, de forma geral, uma resposta a eventos inesperados, violentos e incompreendidos no momento da ocorrência, que retornam em fenômenos repetitivos como, por exemplo, *flashbacks* e pesadelos. É possível relacionar essa aceção à de Gagnebin (2006), já abordada no capítulo anterior deste trabalho, na qual os traumas são tidos como feridas abertas, seja no corpo ou no âmbito emocional, que não conseguem ser expressas em forma de palavras. Sendo assim, pensaremos essas feridas como resultantes de eventos inesperados e violentos, não narrados verbalmente pelas vítimas por não serem compreensíveis.

Assim como, em *Sinfonia em branco*, as irmãs Maria Inês e Clarice presenciaram um evento não compreendido e violento, a protagonista Delia, do romance italiano *Um amor incômodo*, também teve experiências semelhantes. Quando tinha apenas cinco anos de idade, a menina foi abusada sexualmente, além de testemunhar agressões físicas dirigidas à mãe

dentro de sua casa.

Notamos, então, a ocorrência de episódios de violência na infância em ambas as obras. Aos danos da violência, une-se o fato de que, por serem crianças no momento dos acontecimentos, os eventos se tornam ainda mais incompreensíveis, potencializando a vulnerabilidade e a incapacidade de agir das personagens. Desse modo, são muitas as consequências presentes na vida adulta das personagens.

3.1 AS FERIDAS NO TEXTO LITERÁRIO: REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM *SINFONIA EM BRANCO* E EM *UM AMOR INCÔMODO*

As narrativas sobre a história das irmãs e de Delia não revelam, de imediato, a motivação das feridas das personagens, ou seja, os eventos incompreendidos e inesperados da definição de trauma de Caruth (2000). Laís Vanin (2015) identifica em *Sinfonia em branco* a marcação de aspectos do antes, durante e depois do trauma na obra, localizando a quebra de intimidade entre as irmãs após o evento traumático, que só é esclarecido no décimo quarto capítulo do livro, intitulado “Treze anos e quatorze verões”.

Antes desse capítulo, a cena já havia aparecido, no entanto foi descrita pelo(a) narrador(a) com base na visão e nos sentimentos de Maria Inês, quando a personagem tinha nove anos de idade:

A porta do quarto está entreaberta. [...] Lá dentro alguma coisa se move, um monstro purulento de um olho só, que baba e grunhe e range suas mandíbulas horrendas. **O monstro que devora infâncias.** Seria uma ilusão de ótica? A porta entreaberta revela uma cena que **poderia ser belíssima:** aquele volume pálido que a menina de nove anos de idade ainda não conhece em seu corpo. Um seio. Todo feito em curvas, sem nenhum ângulo mais agressivo, acompanhado por um ombro tão redondo, por um braço tão macio e por um pedaço de abdome liso como papel. Ela olha, fascinada, enquanto os dedos rígidos apalpam a base do seio, e depois escorregam por aquele vale vertiginoso e alcançam o bico trêmulo que mantém um instante entre o polegar e o indicador. Como se estivessem dando corda a um relógio de pulso. [...] As sementinhas rolam pelo chão recém-encerado e **uma lágrima de dor e de medo rola pelas faces da menina** que agora foge, ainda nas pontas dos pés. Não mais, porém, porque deseje treinar para bailarina. **Agora ela quer evitar que a ouçam, não quer que saibam que sabe.** (LISBOA, 2013, p. 79-80, grifos nossos)

Nesse trecho do terceiro capítulo do livro, observamos que se trata de uma cena em que duas pessoas se relacionam sexualmente. No entanto, as expressões destacadas, como “o monstro que devora infâncias” e “poderia ser belíssima”, indicam que algo não era aceitável

naquele acontecimento. O sofrimento da menina e o desejo de silenciar-se despertam no(a) leitor(a) pressentimentos sobre o evento traumático testemunhado por Maria Inês.

Um pouco mais à frente na narrativa, no capítulo sobre o verão em que Clarice completava treze anos, a menina brinca com seus amigos no rio, entre eles Lina, ainda viva, em um momento considerado “antes de tudo” (LISBOA, 2013, p. 270), expressão que aparece em itálico na obra.

Na sequência da leitura do capítulo, somos surpreendidos por uma cena que, inicialmente, parece inocente, mas que gradualmente se transforma em inesperada e traumática, como é possível ler no trecho abaixo:

Naquela tarde, ele veio. Um homem adulto, maduro, inteiro [...]. Um homem. Entrou em seu quarto e sentou-a sobre o colo dele e ela não teve medo, a princípio, porque aquele homem era seu pai. Os dois riram. Conversaram um pouco. Ele lhe acariciava as mãos. [...] Ele lhe acariciava os braços. Os ombros. Os seios. [...] Clarice ficou imóvel como um coelho que pressente o predador. A águia voando baixo. Depois ela tentou se desvencilhar mas o abraço dele tinha força. E os lábios dele na base do seu pescoço aceleravam seu coração. (LISBOA, 2013, p. 271-272)

A cena de conversa entre pai e filha se modifica, diante dos nossos olhos, no pesadelo que rondaria a vida das personagens e já havia sido narrado por Maria Inês. Nele identificamos os envolvidos na cena duvidosa e dolorosa, obtendo, assim, percepções tanto da vítima quanto do algoz. A menina Clarice, caracterizada como obediente e dócil, tenta reagir, mas é imobilizada pelo agressor e pelo medo. Nas cenas que se seguem, mais características da violência são expostas, inclusive os sentimentos de pavor da vítima, os quais se verificam no trecho:

A mão de um homem sobre um seio alvíssimo. A pele virgem. O bico que ele rodava como se desse corda a um relógio. A mão de um homem sobre a barriga tão lisa de Clarice e aquela respiração que resfolegava odiosa e as calças dele onde um volume aparecia vindo e não se sabia de onde. O fecho ecler que ele abriu com a mão direita enquanto a mão esquerda inflamada procurava alguma coisa entre as coxas dela. Os olhos fechados. Os olhos dela arregalados fixos como olhos de um cadáver – e eram um pouco olhos de um cadáver, de fato. [...] Ele faria aquilo de novo. E de novo. E de novo. E de outras maneiras. Um dia ele chegaria a se deitar sobre ela e meter seu corpo de homem adulto dentro do corpo de menina dela enquanto ela sentiria um gosto de sangue porque estaria mordendo os próprios lábios com força. (LISBOA, 2013, p. 273)

A personagem sente-se como um cadáver e não compreende o que está acontecendo, como o “volume” nas calças e o que a mão esquerda procurava. A violência sexual também se

caracteriza como constante, de modo repetido e cada vez de maneiras novas até chegar ao estupro. Ainda nesse capítulo, o(a) narrador(a) indica o medo sentido por Clarice (de “olhos arregalados”), a força com que o pai segurava suas pernas deixando hematomas e o modo como ele lambia suas orelhas e boca, não deixando “nenhum segredo de pé” (LISBOA, p. 273) e “nenhum sonho de pé” (LISBOA, p. 273), portanto uma invasão não só do corpo, mas da vida e dos sentimentos da menina, quebrando seu interior, segundo a narrativa:

Quando Afonso Olímpio saiu de seu quarto, Clarice não chorou. Ela foi até o banheiro. Não vomitou. Tomou outro banho. Alguma coisa se quebrara dentro dela sem fazer ruído. Ela mesma se quebrara dentro do corpo. A Clarice dentro da Clarice. [...] Um pouco depois veio a culpa. Claro. Naturalmente. Ela devia ter feito alguma coisa para que seu pai tivesse agido daquela maneira. Não que aquilo fosse um castigo, não, de jeito nenhum. Mas, talvez apenas uma resposta? [...] Otacília soube o que estava acontecendo em sua própria casa, em sua própria família, muito antes de tomar a atitude que tomou. [...] E Maria Inês fugiu derramando as sementes de cipreste pelo corredor, no dia em que viu os dois no quarto. (LISBOA, 2013, p. 274)

No trecho ainda é notável o modo como a vítima se culpa, tentando encontrar algum motivo para a violência, bem como a reação silenciosa da mãe e o testemunho doloroso de Maria Inês. Jéssica da Costa (2015), em seu trabalho sobre a mesma obra, aplica alguns aspectos de estudos sobre traumas na construção das personagens, como a aceitação do agredido ao seu destino, característica comum em casos nos quais o agressor é algum responsável pela vítima, e a responsabilização da própria vítima pela violência, um processo no qual a criança pensa que se comportou inadequadamente para merecer a ocorrência, como é o caso de Clarice.

Costa (2015) e também Vanin (2015) ainda abordam outros tipos de culpabilização, como a do agressor em relação às vítimas, como quando Afonso Olímpio transferia sua culpa para as filhas ou para Otacília: “Às vezes Afonso Olímpio sentia culpa, mas às vezes depositava a mesma culpa fora de si: em Clarice. Em Otacília, que calara. Em Maria Inês, que testemunhara” (LISBOA, 2013, p. 288).

Outro tipo de culpabilização mencionada pelas autoras é a da sociedade para com a vítima, como quando a menina Lina é assassinada e muitas pessoas declaram que ela poderia ter provocado isso, julgando-a como “meio retardada”, “meio assanhadinha” e “meio sem-vergonha” (LISBOA, 2013, p. 102).

Ademais, Costa (2015) utiliza a definição de trauma de Gagnebin (2006), já abordada anteriormente neste trabalho. Com base em estudos sobre o tema, ela aplica características

traumáticas em sentimentos da personagem Clarice, como a tentativa de reprimir a memória apresentada por Vivian Nickel (2012), a repetição do acontecimento discutida por Ana Beatriz Fávero e Ana Maria Rudge (2009) e Caruth (2000), seja por sonhos ou *flashbacks*, e a ligação da vítima com o local e o momento do evento, detectada por Freud (1979) e por Nickel (2012). Ela identifica, brevemente, uma possível necessidade de verbalização sobre o evento, mesmo que algum tempo depois, como meio de sobrevivência da vítima, além de apontar uma fragmentação de estruturas psíquicas no que diz respeito ao conteúdo.

Além disso, tanto Costa quanto Vanin apontam que a temática da violência é minimizada na escrita de *Sinfonia em branco*. Laís Vanin (2015) utiliza o termo “delicadeza” para analisar essa característica como um tipo de fazer literário, concordando com Luciane Azevedo (2004) que afirma que esse ato configura-se como uma contestação de modos neonaturalistas de escrita vigentes. Em um pensamento semelhante, Costa (2015) destaca que as palavras “incesto” e “estupro” não aparecem em nenhum momento na narrativa.

Sobre essa característica da obra, Helena Schoepf (2017), em seu estudo sobre *Sinfonia em branco*, pede atenção ao uso do “termo linguagem delicada” (SCHOEPF, 2017, p. 31), já que esse pode acarretar preconceitos que podem depreciar as produções de autoras, uma vez que vivemos em uma sociedade que divide os papéis sociais entre os gêneros masculino e feminino, criando prejulgamentos.

Acerca dessa questão, consideramos que não se trata de uma escrita delicada, mas de um recurso linguístico para a construção de uma narrativa na qual o(a) leitor(a) construa sentidos. É pertinente dizer que estamos diante de obras literárias e não de ensaios, relatórios e documentos sobre violência de gênero, nos quais termos como “violência sexual” e “estupro” certamente estariam presentes. Mas, ampliando as interpretações, sua ausência nas tramas provavelmente está ligada ao desconhecimento infantil sobre os eventos, que só são processados pelas personagens na vida adulta em ambas as obras estudadas neste trabalho. Outra interpretação seria uma representação do silêncio e da incapacidade de falar sobre a temática pelas vítimas do trauma.

Estendendo o assunto à obra de Ferrante (2017), essa também não traz os termos “estupro” ou “violência sexual”. A protagonista Delia foi vítima de violência ainda mais nova do que as personagens principais de *Sinfonia em branco*, devido a isso, a falta de compreensão sobre o ocorrido gerou mais um dos episódios violentos do pai, como veremos. Essa incompreensão também está presente no vocabulário do texto, quando a personagem relata, já adulta, em algumas partes do livro, que sempre imaginava o vizinho Caserta e Amalia, sua mãe, abrindo a boca e mostrando uma longa língua vermelha: “Eu inventava que

ela estava coberta de ouro e de prata, que comia sem moderação. Tinha certeza que assim que saía de casa, tirava da boca uma longa língua vermelha. E eu chorava no quartinho de despejo, ao lado do quarto dela.” (FERRANTE, 2017, p. 101). Essa longa língua vermelha também aparece na cena do abuso sexual, saindo das calças do agressor.

Percebemos, a partir disso, que, sem ter o vocabulário para o órgão genital masculino ou por não conseguir verbalizar o que viu, a menina Delia relacionou a figura do pênis com a figura conhecida de uma língua e relacionou-a a Caserta, por ser o pai dele o autor da violência.

Acerca da violência na infância na obra *Sinfonia em branco*, Schoepf (2017) aponta a recorrência de parlendas como uma referência ao período infantil e à repetição do trauma, além de citar a dedução de Regina Félix (2011) de que a queda das sementes de cipreste das mãos de Maria Inês, ao testemunhar a cena do estupro da irmã, como narrado em citação deste trabalho (p. 43), representa o desmoronamento da infância.

Ademais, ainda nessa obra, Vanin (2015) analisa que, no início do capítulo no qual é relatado o primeiro dia em que Afonso Olímpio violenta a filha, existe a presença de cenas de borboleta e lagartos, criando uma suavização. Dessa forma, temos um ambiente mais afim às experiências infantis, ainda que depois, com o avançar da narrativa, a figura de um dos lagartos possa ser associada ao pai abusador.

Notamos também que o capítulo inicia com a expressão “era uma vez”, usada em contos infantis e representando as fantasias e sonhos pueris na história de Clarice: “Era uma vez uma borboleta que rasgava o ar fresco da montanha com seu voo sutil e bailava sobre uma pedreira proibida onde lagartos cinzentos aqueciam-se ao sol”. (LISBOA, 2017, p. 269)

Assim, em *Sinfonia em branco*, ao ser narrado o acontecimento, ocorre uma quebra da expectativa de quem lê, quebra essa que corresponde à de Clarice e à da infância, tanto a dela quanto a da irmã que testemunha o ato, em um contraste de discursos.

Já em *Um amor incômodo* a surpresa e a frustração das expectativas estão na indicação de que aquilo que o/a leitor/leitora imaginava ser uma brincadeira entre duas crianças é revelada como uma cena de violência, como veremos mais à frente, quando tratarmos mais especificamente do romance de Ferrante, uma narrativa fragmentada na qual os principais acontecimentos demoram a ser revelados.

Vanin (2015) também capta uma fragmentação na distribuição dos eventos em *Sinfonia em branco*, argumentando que essa organização desconstrói a ideia de que narrativas lineares tornam mais emocionantes os acontecimentos principais. Essa estrutura narrativa, como percebemos, pode estar ligada a uma das características do trauma apontadas pelas

autoras: a fragmentação e a presença de *flashbacks*.

Outrossim, na própria estrutura das duas obras analisadas existe o tratamento paulatino do trauma, já que as organizações narrativas de ambas se constroem em torno do reencontro das vítimas e da recuperação de pedaços da memória ligados à violência sexual. No livro de Lisboa, haverá o encontro das irmãs e a possibilidade de compartilhamento das lembranças da violência sofrida e testemunhada. No livro de Ferrante, a investigação sobre a morte de Amalia levará Delia aos reencontros com o pai e com Caserta e ao confronto das respectivas memórias pessoais.

Embora seja difícil acreditar que episódios de abuso sexual sofridos na infância possam não ter consequências durante a vida adulta, em ambos os romances, através desses encontros e da verbalização, podemos detectar uma tentativa de elaboração do trauma, processo sobre o qual falaremos mais adiante neste estudo.

Na conclusão de seu trabalho sobre *Sinfonia em branco*, Costa (2015) evidencia que Clarice parece ter superado o trauma com base em alguns indícios presentes na narrativa, sendo um deles a capacidade de recordar os bons momentos com a irmã, sem necessariamente vincular essas lembranças aos eventos traumáticos. Outro ponto importante vinculado a essa tentativa de superação é o retorno da personagem ao local do trauma: a antiga casa da família. Sua ligação com esse local não se desfez e, ao retornar, estabelece ali sua estadia tranquila.

Maria Inês, por sua vez, após anos sem ir ao local, prepara não só seu retorno a um espaço de interrupção da infância, como também seu reencontro com os desentendimentos e escolhas da juventude, representados por Tomás. Sendo assim, a estrutura narrativa remete à busca de regeneração em andamento de Maria Inês, já que o livro se encerra após a sua chegada em Jabuticabais, na antiga fazenda dos pais onde não ia há anos, e elabora suas lembranças; bem como ao processo de busca por regeneração de Clarice, que parece estar mais avançado pelos motivos listados acima.

Em *Um amor incômodo*, notamos também um certo percurso de entendimento de Delia. Durante a narrativa, inicialmente, a personagem identifica que possui memórias não confiáveis relacionadas a Caserta e ao porão onde supostamente brincava com Antonio:

Porém, o que minhas emoções mais difíceis de verbalizar registraram sobre o nome Caserta eram sobretudo enjoo, tontura e falta de ar. Às vezes, aquele lugar, que pertencia à memória menos confiável, era composto por uma escada pouco iluminada e por uma balastrada de ferro batido. Outras vezes, era uma mancha de luz cortada por barras e coberta por uma densa retícula, que eu observava agachada no subsolo, na companhia de um menino chamado Antonio, que segurava minha mão com força. (FERRANTE, 2017,

p. 37)

Ao retornar ao bairro de sua infância, no final da trama, ela se recorda do abuso sexual sofrido e compreende o porquê de aquele espaço a incomodar tanto em suas memórias. Naquele bairro de Nápoles, ela não só retorna ao porão do *Coloniali*, loja do avô de Antonio, como também vai ao prédio e ao apartamento onde morou com sua família na infância, local em que também presenciou as agressões à mãe. Lá ela conversa com seu pai, que, após muitos anos, não a reconhece de início.

Analisando os percursos de entendimento das protagonistas, vemos, ainda, que, tanto em Lisboa (2013) quanto em Ferrante (2017), aspectos presentes em traumas reais podem estar representados, transformando-se em tema. Além das características já apresentadas do trauma, alguns outros estudos trazem reflexões úteis às análises propostas e os abordaremos aqui.

Um desses estudos é o de Márcio Seligmann-Silva, exposto no ensaio “Literatura e Trauma” (2002). Nele, o autor apresenta um panorama histórico de alguns trabalhos sobre trauma e suas definições, iniciando a discussão pelo estudo “Zur Athiologie de Hysterie”, publicado pela primeira vez em 1896, realizado por Freud, que aborda o tema, sem utilizar o termo trauma. Nesse estudo, a histeria é tratada como decorrente de experiências sexuais prematuras que produziriam no paciente uma reação de defesa, expulsando a representação do consciente e criando uma “protocena”.

Além disso, no pós-guerra, Freud detectou em soldados sobreviventes a repetição da lembrança da guerra em sonhos e definiu o trauma como uma vivência que, em um período curto de tempo, acarreta um estímulo que desencadeia inadequações prolongadas no funcionamento energético. Já em 1920, em “Jenseits des Lustprinzips”, o psicanalista relacionou o trauma ao pavor, reconhecendo-o como uma quebra em um tipo de angústia que prepara os indivíduos para situações inesperadas. O trauma seria, então, uma fixação em tal quebra, comparada ao sofrimento de reminiscências dos pacientes histéricos. Além disso, em “Inibição, sintoma e angústia” (1979), o trauma foi relacionado ao desamparo do sujeito em situações de choque.

Alguns teóricos ampliaram o estudo do trauma, segundo Seligmann-Silva (2002), reconhecendo, por exemplo, uma relação entre o trauma e a quebra de confiança, bem como a criação de uma ilha interna, separando a experiência traumática da comunicação interna do indivíduo. Sobre isso, Jonathan Cohen (1985) constatou que muitos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial tratavam o seu “eu” do passado em terceira pessoa, separando o “eu” do

presente daquele outro “eu”, sem se reconhecer na experiência vivida. Complementar a isso, Dori Laub (1995) identificou que o testemunho ajuda a estabelecer uma ponte com o eu ilhado do paciente.

Esse trabalho de Seligmann-Silva reafirma muitos dos pontos colocados, acrescentando alguns que precisam ser destacados: as consequências emocionais advindas de experiências sexuais prematuras, o sentimento de desamparo do indivíduo e a separação do “eu do passado” do “eu do presente”, características essas passíveis de serem transpostas em narrativas que tratam do tema do trauma.

Nesse mesmo texto, o autor aborda a relação entre literatura e realidade, destacando que a literatura de testemunho não deve ser confundida com o gênero autobiográfico e que toda literatura tem seu nível testemunhal. Além disso, aponta as características da literatura testemunhal, principalmente afirmando que não é voltada para o passado e sim para a construção a partir de um presente.

Considerando a colocação de Seligmann-Silva sobre os níveis de testemunho presentes em toda literatura, as obras analisadas não se caracterizam como literatura testemunhal da forma que conhecemos, mas possuem seu nível de real, quando expõem situações e temáticas urgentes de discussão no meio social. Seus finais são caracterizados pelo enfrentamento do trauma pelas personagens, que seguem com suas narrativas de vida após visitar o local do evento traumático, como se essa volta ao lugar onde se abriram as feridas fizesse parte de um tratamento de cura.

De acordo com Freud (1914), o processo de terapia envolve detectar e analisar atos e sintomas repetitivos dos pacientes, buscando que ocorra a recordação do que causou o sofrimento, já que essas ações e manifestações seriam formas de resistência para que se mantenha reprimido o que foi esquecido. Essa recordação não é necessariamente uma reprodução na psique, mas uma percepção de que a repetição esconde um problema que deve ser resolvido. Quando o paciente se familiariza com seus atos repetitivos e começa a tentar superá-los e reconciliar-se com o que foi reprimido, ocorre o processo de elaboração.

Já Gagnebin (2006) aborda essa mesma questão terapêutica de Freud, mas usa a denominação “perlaboração” e a julga eficaz “para que o paciente [...] consiga sair da repetição compulsiva, isto é, da queixa incessante que se baseia na lembrança infeliz, sempre reencenada” (GAGNEBIN, 2006, p. 104).

Para a autora, a perlaboração é utilizada para cessar a repetição das memórias. Ela valoriza essa prática em suas análises sobre o processo de elaboração de vítimas da Segunda Guerra Mundial, porém a definição dessa terapia pode ser bem aplicada neste trabalho, pois

os efeitos desconfortáveis da repetição do trauma só parecem ser amenizados quando as personagens trocam a tentativa de reprimir essas memórias pelo confronto das lembranças e dos sintomas causados por elas, tentando compreendê-los.

Outra autora que apresenta mais algumas características do trauma é Cathy Caruth, já mencionada aqui, em seu ensaio “Modalidades do despertar traumático” (2000), no qual ela emprega a definição de trauma utilizada por Vanin (2015) e desenvolve algumas reflexões a partir de análises de Sigmund Freud e de Jacques Lacan sobre um dos sonhos registrados no livro *A interpretação de sonhos* (1979), do primeiro autor. Para a autora, uma consideração importante é a compreensão de Lacan de que o sonho é lugar do acordar para uma realidade de impossibilidade de responder pela morte do outro, de uma responsabilidade pelo acontecimento, estando, portanto, ligado a uma ética. Esse real, ainda segundo Lacan, se impõe, é um imperativo, pois o viver é inevitável. O acordar é, com isso, o mesmo que sobreviver e lidar com uma repetição que exige o novo. Finalizando seu texto, Caruth (2000) aponta que a repetição é um abrir de olhos e que falar sobre a repetição é abrir os olhos do outro, alertando-o para o futuro e preparando-o para o inevitável que poderá vir.

Essa última característica se vincula, também, aos temas do trauma e da violência na literatura, já que obras com essas temáticas alertam para a existência de tais fatos e para a ocorrência do que pode vir a acontecer, encaminhando para um futuro. Além disso, dependendo da vivência do/da leitor/leitora, o tratamento dos temas pode funcionar como um meio de reflexão sobre um passado, entre outras motivações. Dos aspectos do trauma apresentadas por Caruth (2000), destacam-se a ligação com a ética e a responsabilidade, bem como a exigência do viver, ou seja, a continuidade da vida das personagens que se impõe após um evento traumático.

Tanto em *Sinfonia em branco* (2013) quanto em *Um amor incômodo* (2017), o trauma está ligado a uma experiência sexual na infância, caracterizada como violência. No entanto, no segundo livro, outras tipologias de violência acarretam, juntamente com a violência sexual, o trauma em Delia. A violência física dirigida à mãe pelo pai, por exemplo, era presenciada constantemente pela menina:

Quando Caserta foi embora, meu pai, sem aviso prévio, bateu em Amalia duas vezes no rosto com a mão direita, primeiro com a palma, depois com o dorso. Eu me lembrava com precisão daquele gesto, com seu movimento ondulante, que primeiro vai e depois volta: **foi a primeira vez que o vi fazer aquilo**. Ela fugiu para o fundo do corredor, para o quartinho de despejo, e tentou se trancar ali dentro. Foi tirada de lá a chutes. Um deles a acertou na lateral e a jogou contra o armário do quarto. Amalia levantou-se e arrancou

todos os desenhos das paredes. Foi alcançada, agarrada pelos cabelos e empurrada de cabeça contra o espelho do armário, que se quebrou. (FERRANTE, 2017, p. 139, grifo nosso)

Ao mencionar que essa foi a primeira cena de agressão do pai à mãe à qual assistiu, Delia confirma a constância com que ocorria a violência: essa foi a primeira de muitas. Em outros trechos do livro, a personagem rememora outras cenas em que Amalia é agredida, como quando a mãe lava o sangue que escorre das feridas e quando é surrada na rua pelo marido.

Em determinado momento, a personagem confirma a persistência e a repetição de memórias relacionadas à agressividade do pai, direcionada também aos presentes que Amalia recebia supostamente de pretendentes: “Eu tinha dificuldade de tirá-lo da mente: tão intolerante, tão violento. A força. Ele me petrificava. A imagem do meu pai destruindo rosas, arrancando as pétalas, gritava e gritava dentro da minha cabeça havia décadas” (FERRANTE, 2017, p. 124).

Além da violência física, a violência psicológica também era presente, como é perceptível em alguns comportamentos narrados pela personagem referentes ao pai:

No entanto, daquelas férias, o que eu me lembrava com mais incômodo era do cinema ao ar livre, ao qual íamos com frequência. Meu pai, para nos proteger de eventuais importunadores, fazia a menor das minhas irmãs se sentar na primeira cadeira da fila, a que dava para o corredor. Depois mandava a outra se sentar ao lado dela, seguida de mim, da minha mãe e finalmente dele. Amalia assumia um ar entre divertido e admirado. Já eu interpretava aquela disposição dos lugares como um sinal de perigo e ficava cada vez mais inquieta. [...] O filme começava, mas eu sentia que ele não estava tranquilo. [...] Quando íamos ao cinema sem ele, minha mãe não respeitava nenhuma das regras impostas por meu pai: olhava livremente à sua volta, ria como não deveria rir e batia papo com desconhecidos, como o baleiro, que sentava ao lado dela quando as luzes se apagavam e o céu estrelado surgia. (FERRANTE, 2017, p. 171-172)

Nesse trecho, Delia recorda a ansiedade e o medo em relação ao pai, além do modo ameaçador como ele reagia em lugares públicos com Amalia. Em outros momentos e locais, ele também demonstrava esse comportamento possessivo, como quando iam à praia ou andavam de bonde. Na sequência da cena transcrita, Delia reflete sobre como ela mesma vigiava sua mãe quando seu pai não estava no cinema a céu aberto, com medo de que ele descobrisse a desobediência de Amalia. Ela também narra como tinha medo de o pai explodir a qualquer momento e como ele, durante o filme, a qualquer movimentação da mulher, a olhava para controlar suas ações, verificando seu comportamento.

Essas memórias do passado se interpõem de modo repentino durante a narrativa da busca de Delia por fatos ligados ao afogamento de sua mãe, exigindo a atenção das leitoras e dos leitores aos detalhes. A violência sexual vivenciada pela personagem é um desses episódios em que a leitura deve ser mais atenta e repetida, devido à complexidade de sua construção no texto. De fato, o fazer literário acompanha o ritmo do percurso da protagonista rumo à lembrança e ao enfrentamento do trauma sofrido. Inicialmente, a memória da personagem parece remeter às suas brincadeiras de fingir ser a mãe:

Eu era sem dúvida Amalia quando, um dia, encontrei a confeitaria vazia e a portinhola aberta. Eu era Amalia [...] Eu era, no imperfeito. Eu me sentia ela, com seus pensamentos, livre e feliz, fugitiva da máquina de costura [...] do meu pai, de suas telas [...]. Eu era idêntica a ela, mas sofria pela incompletude daquela identidade. Àquela altura, só conseguíamos ser “eu” na brincadeira, e eu sabia. (FERRANTE, 2017, p. 162-163)

Logo depois, ela diz que Caserta, suposto amante de sua mãe e pai de seu amigo Antonio, aparece e a chama para entrar. Como durante o livro ela diz que brincava com Antonio, diversas hipóteses são criadas no processo de leitura: a de que era Antonio brincando de ser o pai ou a de que realmente era Caserta. No entanto, as próximas cenas mostram a gravidade do acontecimento que, anteriormente, parecia inocente:

Enquanto eu inventava para mim mesma que sua voz, depois daquele verbo, também pronunciara “Amalia”, ele passou suavemente um dedo nodoso e sujo de creme na minha perna embaixo do vestidinho que minha mãe havia costurado para mim. Aquele contato me causou prazer. E percebi que aconteciam detalhadamente na minha cabeça as obscenidades que aquele homem murmurava com voz rouca, tocando-me. Eu as memorizava, e parecia que ele as estava dizendo com uma longa língua vermelha que saía não de sua boca, mas das suas calças. Fiquei sem ar. Senti prazer e terror ao mesmo tempo. Tentei conter as duas sensações, mas percebi com raiva que a brincadeira não estava dando certo. Era Amalia quem sentia todo o prazer; para mim, sobrava apenas o terror. Quanto mais coisas aconteciam, mais crescia minha irritação porque eu não conseguia ser “eu” no prazer dela, e só tremia. (FERRANTE, 2017, p. 163)

No referido trecho, é perceptível que se trata de uma cena de violência sexual, e Caserta parece ser o agressor, quando, imediatamente depois, Delia faz a seguinte observação: “Caserta não me parecia convincente. Às vezes, conseguia ser Caserta; outras vezes perdia suas feições” (FERRANTE, 2017, p. 163). Há, pois, uma quebra em todas as expectativas criadas: não se tratava de uma brincadeira entre as crianças Delia e Antonio, e também não era a memória de infidelidade de Amalia com Caserta, e nem tampouco a rememoração de

abuso infantil praticado por Caserta. Essa quebra antecipa o esclarecimento que vem com a seguinte declaração: “Então a certa altura, precisei ceder e admitir que o homem que me dizia “Venha” no final dos três degraus do porão era o vendedor de artigos coloniais exóticos, o velho soturno que fabricava sorvetes e doces, o avô do pequeno Antonio, o pai de Caserta” (FERRANTE, 2017, p. 164). Conclui-se, desse modo, que o avô de seu amigo é o autor da experiência violenta.

Percebe-se na obra uma mistura de memórias que nos permite acessar, durante a leitura, o processo de confusão mental da personagem sobre o seu passado. Isso ocorre também com as lembranças referentes à sua mãe e às reações de Delia, quando criança, ao estar com ela:

O chão também vibrava, transmitindo uma trepidação agradável que eu deixava chegar até os dentes, afrouxando um pouco os maxilares para sentir como as arcadas roçavam uma na outra.

Era uma viagem que me agradava, a ida de bonde, a volta de funicular: as mesmas máquinas lentas, sem frenesi, só eu e minha mãe. [...] Se o veículo não estivesse cheio, Amalia deixava no assento alguns dos seus embrulhos de papel pardo e me pegava no colo para que eu brincasse com as argolas. (FERRANTE, 2017, p. 62)

Nesse trecho, o simples ato de andar de bonde faz Delia recordar como gostava de passear com a mãe. Logo depois, ela rememora como agia quando o veículo estava cheio, demonstrando superproteção e medo de que homens ali presentes se aproximassem de Amalia:

Porém, se estivesse lotado, qualquer prazer era proibido. Então eu ficava aflita para proteger minha mãe do contato com os homens, como sempre havia visto meu pai fazer na mesma situação. Eu me postava como um escudo atrás dela, crucificada em suas pernas, a testa contra suas nádegas, os braços esticados, uma das mãos agarrada no apoio de ferro do banco da direita, a outra, no da esquerda. (FERRANTE, 2017, p. 62)

As lembranças estão ligadas a sentimentos negativos sentidos por Delia quando criança, por mais que inicialmente pareça haver positividade nas memórias.

Em *Sinfonia em branco*, também existem trechos em que as memórias e o retorno ao presente aparecem repentinamente, como neste momento em que a lembrança do primeiro dia de Clarice no Rio de Janeiro é interrompida pela narração do presente de Maria Inês:

Esquecer. Profundamente. Clarice tinha medo porque se sentia confundida com um pedaço de si mesma, uma parte apenas, um pedaço da sua história.

Seria possível que todo o resto lhe viesse a ser usurpado? A argila ficou ali, porém, sobre o pedaço de jornal dobrado em duas partes, um pouco remexida, manipulada, ostentando nenhuma forma reconhecível. Enquanto isso a luz do dia deixava sem pressa o quarto.

Agora os olhos de Maria Inês não ardiam mais. Ela aplicava rímel nos cílios e passava uma rápida escova nos cabelos curtos que na verdade não estavam precisando ser penteados, a escova até os enfeiou um pouco porque estragou-lhes a naturalidade. (LISBOA, 2013, p. 112-113)

No entanto, diferentemente de *Um amor incômodo*, as mudanças de planos temporais são marcadas pela existência de lacunas espaciais, com a intercalação de linhas em branco²⁴. Ademais, no que se refere à memória do trauma, os termos “antes” e “depois”, que aparecem constantemente, auxiliam o/a leitor/leitora a situar, temporalmente, a ocasião da qual se fala, como vemos a seguir:

O estofamento cor de mostarda da grande poltrona reclinável estava puído em vários pontos, exatamente como a memória de Clarice ao passear pela época em que se recostava ali após o almoço, no coração de uma tarde quente e seca, e adormecia sem medo. Quando em sua vida ainda pulsavam as expectativas sinceras do **antes de tudo**. (LISBOA, 2013, p. 36, grifo nosso)

Sendo assim, a organização não linear é presente em ambas as obras, apesar de experiências não lineares diferentes, pois *Um amor incômodo* não apresenta interrupções ou quebras visualmente detectáveis que anunciem a mudança de plano temporal como em *Sinfonia em branco*.

Essa não linearidade parece remeter à presença dos *flashbacks* e dos fragmentos de memória identificados em estudos sobre vítimas de trauma, sendo possível, então, que esse aspecto seja apresentado nas narrativas como um modo para abordar o tema do trauma em obras literárias ficcionais. Além disso, também existe nos dois livros uma sensação de que as personagens sempre recordam algo central que está à espreita, mas que somente em determinados momentos temos acesso a(s) essa(s) lembrança(s) no decorrer da leitura.

Em *Sinfonia em branco*, as expressões “antes de tudo” e “depois de tudo”, cuja presença já mencionamos, indicam que existe algo tomado como ponto central, e, em *Um amor incômodo*, Delia se recorda constantemente das brincadeiras com Antonio, aquelas que ao fim da narrativa são descobertas como próximas ao espaço da violência sofrida.

É preciso, no entanto, reparar que, em *Sinfonia em branco*, Clarice e Maria Inês rememoram claramente o ocorrido, enquanto que, em *Um amor incômodo*, acompanhamos o

²⁴ Ver anexo F deste trabalho.

difícil processo de enfrentamento do trauma de Delia, que precisava recordar de algo relacionado ao porão, como vimos. Ela confunde, em sua memória, a violência sexual sofrida, aos cinco anos de idade, com a fantasia que criava para evitar essa lembrança, ou seja, a de que estava brincando com Antonio ou a de que o par no porão era Amalia com Caserta, o que pensa relembrar até o esclarecimento definitivo do fato ocorrido.

Tais características ligam-se à repetição²⁵ e à continuidade traumática, representadas, na linguagem, pelo tempo pretérito imperfeito, como Delia indica ao dizer que “a infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito: a minha, pelo menos, havia sido assim” (FERRANTE, 2017, p. 161). O pretérito imperfeito ressalta ações que, embora estejam no passado, ainda têm repercussão e relevância no presente, como as memórias do trauma: estão no passado, mas ainda continuam incomodando, são presentes para as vítimas.

Não só na obra de Ferrante (2017), mas também na obra de Adriana Lisboa (2013) existe uma aplicação do pretérito imperfeito em determinados momentos, como ressaltamos aqui: “Maria Inês podia imaginar. Imaginar, apenas. O que não era muito” (LISBOA, 2013, p. 287). E, no caso de Delia, o uso desse tempo verbal é também evidente quando se trata de recordações afetivas, como na citação a seguir: “Os cabelos eram longos. Amalia não terminava nunca de soltá-los e, para lavá-los, não havia sabão que bastasse: era necessário todo o recipiente do homem que o vendia no porão, no final dos degraus brancos de cinzas ou barrilha.” (FERRANTE, 2017, p. 32)

Ainda assim, na obra italiana, Delia reconhece que a infância não foi uma fase favorável, o que é perceptível pela sua ação de vincular um sentimento ou acontecimento ruim a um acontecimento aparentemente bom, como vimos em trecho supracitado (a experiência do passeio de bonde com a mãe). Diante disso, as leitoras e os leitores já poderiam esperar que a recordação de sua brincadeira com Antonio no porão guardasse algum outro fato prejudicial à criança.

Outro ponto é a separação do “eu” do evento e do “eu” dos tempos atuais, mesmo com a permanência do imperfeito. Delia, de *Um amor incômodo*, coloca seu “eu” do momento da violência como sua mãe²⁶ para dissociar-se e, talvez, culpá-la, além de demonstrar que não reconhecia a si mesma, como no trecho: “Estava sentindo como se eu tivesse me deixado em algum lugar e não conseguisse mais me achar” (FERRANTE, 2017, p. 75). Por sua vez,

²⁵A repetição, nesse caso, está ligada ao aparecimento constante de determinadas lembranças ou expressões que as indicam nas obras. Em ambos os livros, a violência sexual parece não ter se resumido a apenas um evento, mas a eventos recorrentes durante algum tempo, porém não é essa repetição que está sendo discutida aqui.

²⁶A identificação entre Delia e Amalia é constante durante o livro, mas pode ter uma conotação diferente em alguns momentos: o “eu era Amalia”, inicialmente, aplica-se a essa interpretação, mas ao fim da obra parece haver uma identificação social que será explorada no próximo capítulo.

Clarice, de *Sinfonia em branco*, separa-se em antes e depois, como já abordado, bem como deseja “esquecer profundamente” (LISBOA, 2013, p. 252) e moldar o esquecimento em suas esculturas.

Delia, Clarice e Maria Inês, então, são personagens que convivem com o trauma como consequência de experiências violentas, lidando com o processo de revelação ao se depararem com os locais dos eventos: a loja *Coloniali* do velho Caserta, no primeiro caso, e a antiga casa dos pais, no segundo. Para todas elas, o trauma, assim como identificado nos estudos citados, se apresenta não só na psique, mas em comportamentos das vítimas.

Sobre isso, um trecho de *Sinfonia em branco* pode ser usado também para resumir a definição de trauma literariamente: “Como se chama o inferno que vigia sobre a terra, à luz da razão dos homens? Nos corpos das moças violadas por seus próprios pais? Nos corpos torturados dos presos políticos? Nos corpinhos cheios de verminose e bernes e bichos-de-pé das crianças que trabalhavam na roça de sol a sol?” (LISBOA, 2013, p. 290).

Percebemos, ampliando então, que nas duas obras estudadas, o trauma não está inscrito somente na mente e no corpo das personagens, como também está presente no corpo do texto, fazendo do processo de leitura um meio de coparticipação na trajetória de elaboração das personagens.

3.2 TRAUMA, SILÊNCIO E SILENCIAMENTO: REPERCUSSÕES DAS VIOLÊNCIAS NAS TRAJETÓRIAS DAS PERSONAGENS

Outra consequência dos abusos e agressões, nas jornadas individuais das personagens, é o silêncio e/ou o silenciamento, temas presentes no livro de Lisboa e naquele de Ferrante.

Helena Schoepf (2017), em seu trabalho sobre *Sinfonia em branco*, analisa as definições de silêncio, compreendendo que os silêncios são plurais, podendo ser negativos ou positivos, e abarcam o indizível, sendo necessário entender o que está escondido no silêncio e quando ele diz algo. A autora ainda explica que é preciso conhecer os processos envolvidos no silêncio, diferenciando o silêncio constitutivo do silêncio local, configurados, respectivamente, pela escolha do que dizer e do que não dizer e pelo que não é permitido falar, pela censura. No primeiro caso, Schoepf esclarece que há a escolha e que no segundo há o silenciamento, esse constituído de dois elementos: quem cala ou força alguém a dizer e quem é silenciado ou forçado a falar.

Para desenvolver tais questões ela utiliza as ideias de Eni Puccinelli Orlandi (2007), acrescentando ainda que, na censura, a resistência está nos significados produzidos pelo

silêncio e que o indivíduo também é censurado quando é impedido de ocupar determinados espaços e posições. Schoepf (2017) argumenta, em sua dissertação, que não há clareza na diferenciação entre opressor e oprimido, sendo que esse último pode prender-se à dominação por não se reconhecer como tal. No silenciamento, segundo a autora, ainda há algo a ser dito, que está escondido, e que o silêncio pode ser usado como meio de sobrevivência.

Além disso, a pesquisadora cita o filósofo italiano Michele Federico Sciacca (1967) para falar do silêncio como repressão de algo incômodo a ser falado, bem como aponta que o gênero do indivíduo silenciado é algo importante a ser analisado, usando uma citação de Virginia Woolf para indicar que as mulheres são silenciadas há muito tempo. Sobre *Sinfonia em branco*, Schoepf aponta que o silêncio é a realidade das personagens e, citando Marta de Cassia Soares (2013), afirma que o silêncio é resultado de uma dificuldade de falar, ou até uma impossibilidade, configurando-se como um elemento que torna possível dizer, ou seja, é uma maneira de se dizer o que a linguagem não dá conta de manifestar: o indizível. Em outra citação da mesma autora, ela analisa que as referências à sinfonia e à música no livro indicam a presença de som no silêncio.

No decorrer da análise, Schoepf descreve separadamente as personagens irmãs, distinguindo-as em suas caracterizações: Clarice é apresentada na obra de Lisboa como pacífica e submissa, e Maria Inês, como ousada e curiosa, sendo a primeira, segundo Schoepf, a vítima em potencial para o pai, por já ser silenciosa. Além disso, Maria Inês, por ser silenciada e sentir-se incapacitada de proteger a irmã, alimenta uma vingança dentro de si, o que culmina no assassinato do pai, de acordo com a autora.

Ainda são criadas hipóteses sobre o silêncio de Otacília, como “medo de escândalo”, “vergonha”, “recusa do fato”, “incapacidade de ação”, “rejeição pelo pai desejar a filha e não ela” (SCHOEPF, 2017, p. 58). Além disso, os laços frágeis entre mãe e filhas são destacados: a personagem mostra-se distante das filhas, e Clarice, que sempre tentava agradá-la, sente falta do seu afeto. Tal relação distancia-se, como percebe a estudiosa, das relações maternas idealizadas socialmente. Somente algum tempo depois das ocorrências dos estupros, Otacília decide agir e afastar Clarice de Afonso Olímpio.

Schoepf também identifica rompimentos nos silêncios das personagens, como o “olhar inflamado” e o assassinato do pai, por Maria Inês; as esculturas, o abandono do marido, a tentativa de suicídio, por Clarice; a doença de Otacília e o reencontro das irmãs, no final do livro. Ela conclui que existe na obra uma situação de silenciamento e que os corpos falam quando a linguagem se mostra incapaz de dizer determinadas coisas.

Corroborando todas essas análises, gostaríamos de acrescentar que o silenciamento

sobre a violência ocorre por meio da ação dos pais das meninas, que continuam agindo como se a violência fosse algo natural, sem o agressor apresentar arrependimento ou a mãe mostrar indignação, revolta e tentativa de proteção, inicialmente. Esse silenciamento ocasiona não só o enfraquecimento de laços que já eram frágeis entre mãe e filhas, como também o de laços fortes entre as irmãs, que eram próximas e cheias de sonhos, passando, depois, a se distanciar.

A própria ação de Otacília, quando enfim reage, é silenciosa, já que envia Clarice para a casa da tia Berenice, no Rio de Janeiro, com o pretexto de estudo, sem explicitar o real motivo. O silêncio perdura quando Clarice se casa e não conta nada ao marido e quando Maria Inês decide ir também para a casa da tia, desejando não estar no espaço onde morava, onde havia “monstros à espreita”, sem dizer que era essa a motivação.

Tal silêncio permeia as relações amorosas das irmãs: Clarice com Ilton Xavier, Maria Inês com Tomás e Maria Inês com o marido, João Miguel. No primeiro caso, Clarice não revela ao marido nada sobre o estupro; no segundo caso, Maria Inês não conversa diretamente com Tomás sobre sua gravidez e, no terceiro caso, Maria Inês também não dialoga com o marido sobre as traições das quais ela desconfia.

O silêncio perdura até o momento atual das irmãs no livro, visto que Clarice e Tomás, na espera pela irmã mais nova de Clarice na fazenda, tinham uma conversa que “gravitava em torno de Maria Inês, ela sempre estava à distância de uma ou no máximo de duas fáceis associações, mas nunca se nomeava. Era óbvia como o medo, mas arredia como a verdade” (LISBOA, 2013, p. 50). Mesmo depois de anos, Tomás e Clarice evitavam o assunto sobre Maria Inês, ainda que Clarice não escondesse mais dele as cicatrizes da faca Olfa, resultantes da tentativa de suicídio que ela comete em Friburgo, algum tempo depois de abandonar Ilton Xavier.

Ainda assim, existe uma tentativa de rompimento do silêncio como um processo gradual, indicado em diversos momentos. Um deles, por exemplo, ocorre quando as irmãs têm uma conversa no penhasco proibido, antes do episódio de assassinato do pai, e Clarice finalmente pergunta à irmã se ela havia visto algum dos estupros de Afonso Olímpio, e Maria Inês confirma que sim.

Ao fim da obra, diz-se que “Clarice sentia-se enfim como tendo cumprido alguma espécie de trajeto. De percurso. Acabou por se dar conta de que havia lentamente sobrevivido a si mesma” (LISBOA, 2013, p. 309) e que “Ser é ter sido? Uma parte de Maria Inês é memória, a memória está viva em seu corpo e vibrando em todos os seus seis sentidos. A memória está nas fibras musculares de seu corpo” (LISBOA, 2013, p. 311). As irmãs compreendem, então, o caminho e a memória como parte delas: é impossível esquecer a

violência, mas também é impossível esquecer as memórias de cumplicidade entre as irmãs e os sonhos de infância que encerram o livro. Mesmo que o silêncio ainda exista, ele vai lentamente se desfazendo na narrativa, tanto pela revelação paulatina dos fatos, quanto pelos sinais e ações de superação das personagens no decorrer dos acontecimentos.

Passando ao exame do silenciamento em *Um amor incômodo* (2017), percebemos que Delia e sua mãe, Amalia, também são silenciadas. Amalia era constantemente agredida fisicamente quando se comportava de maneira considerada inadequada pelo marido, como já indicado anteriormente. Tal violência configura-se como um modo de silenciamento e censura, controlando o corpo e os espaços da personagem.

Esse controle e o silenciamento repercutem na ação da filha diante da violência do velho Caserta, quando ela desenvolve medo das reações do pai e medo de perder a mãe. O primeiro sentimento é indicado quando Delia recorda que, ao frequentar o cinema e ver o pai vigiar Amalia, ela tinha o seguinte sentimento: “Pensava que, se alguma coisa acontecesse comigo – a coisa mais terrível, eu não sabia qual -, eu não falaria pra ele” (FERRANTE, 2017, p. 172). O segundo ocorre quando Delia lembra que, ao andar em transportes coletivos com a sua mãe, ela se colocava em frente às nádegas de Amalia para evitar o contato de outros homens e que, quando a mãe a tirava dessa posição, ela sentia-se angustiada por medo de que eles levassem a mãe embora, deixando-a com seu “pai furioso” (FERRANTE, 2017, p. 63).

Por sentir medo da reação do pai, Delia conta a ele que eram Amalia e Caserta no porão do *Coloniali*, não ela e o pai de Caserta, aplicando, paradoxalmente, um controle que havia naturalizado em si mesma para manter a mãe por perto, embora ficasse assustada ao presenciar as agressões do pai.

Esse desejo de manter a mãe por perto e de estar obsessivamente com ela é demonstrado em diversas partes da narrativa, como quando, na infância, ela se trancava no quarto quando Amalia saía, e chorava à sua espera, ou quando ela se recorda de que, no porão, o agressor era o avô de Antonio, e faz o seguinte apontamento: “Não me interessava mais a história entre ele [Caserta] e minha mãe, eu só queria confessar em voz alta que, naquela época e depois, eu não o odiei, talvez nem mesmo a meu pai: apenas a Amalia. Porque ela havia me largado sozinha com as palavras de uma mentira sem limite, sem verdade” (FERRANTE, 2017, p. 165). Vemos, então, que a preocupação da menina com Caserta não parece ser genuinamente sua, mas reflexo da ideia fixa do pai em achar que a mãe poderia estar com outros homens, inclusive com o vizinho.

Amalia se revolta contra o silenciamento, abandonando o marido após a reação dele à

fala da filha, saindo de casa com as crianças, em busca de outra vida longe da violência. Cabe ressaltar que as consequências da violência atingiram também a família de Caserta, pois, além de espancar Amalia, o pai de Delia também agrediu Caserta na frente de Antonio.

No entanto, mesmo diante das sérias consequências de sua mentira, ou seja, da agressão do pai a Amalia e a Caserta, Delia não desfaz o mal entendido e retoma o silêncio. A protagonista, no fim do livro, afirma que não desejava vingar-se da família de Caserta, pois culpava internamente apenas sua mãe por deixá-la sozinha. É possível interpretar, então, que Delia manteve o seu silêncio, como um pedido de proteção à mãe e por medo da censura do pai.

Também como consequência do silenciamento, temos, na obra italiana, o enfraquecimento dos laços entre mãe e filha. Delia declara que tentou mais tarde se diferenciar e se desligar da mãe, explicitando seu ódio a ela e culpando-a por tê-la deixado mentir, talvez porque esperasse que sua mãe procurasse saber o que aconteceu.

Logo depois de rememorar que era o avô de Caserta no porão, Delia também lembra que as obscenidades que ele disse foram as mesmas que a sua mãe disse ao telefone antes de morrer e cria hipóteses sobre isso:

Palavras para se perder ou se encontrar. Talvez ela quisesse me dizer que também me detestava pelo que eu havia feito quarenta anos antes. Talvez também quisesse, daquela maneira, me fazer entender quem era o homem que estava ali com ela. Talvez quisesse simplesmente me mostrar que aquelas palavras podiam ser ditas e, ao contrário do que acreditei durante toda a vida, não me fariam mal. Agarrei-me à última hipótese. (FERRANTE, 2017, p.165)

Ao se agarrar à última hipótese, ela também se segura à esperança de que Amalia se importava com ela, se preocupava com o que tinha ocorrido e os fatos daí decorrentes, pois, como outra consequência da violência e do silêncio, Delia indica não conseguir ter prazer ao se relacionar sexualmente. Em certo ponto da narrativa, ela e Antonio se encontram e tentam fazer sexo, mas ela demonstra frieza e pensa em como nunca sentiu nada ao relacionar-se fisicamente com os homens. Percebemos, então, como o trauma marca também os corpos das vítimas. Sua corporalidade, ou seja, o modo como seu corpo se relaciona com o mundo, fica comprometida, o que tem reflexo até mesmo no modo como se veste, preferindo, em busca de proteção, roupas que disfarçam seu corpo feminino, como exemplificaremos em citação mais à frente.

A mesma frieza é sentida por Clarice, de *Sinfonia em branco*, que percebe que “já havia uma espécie de doença incurável sobre ela” (LISBOA, 2013, p. 141) e permanece

submissa e obediente, como sempre agiu, conforme já abordamos, para agradar ao marido na noite de núpcias. São relacionáveis, portanto, tais reações ao trauma sofrido, pois os corpos dessas personagens seguem indelevelmente marcados pela violência de gênero.

O trauma e o silêncio, sendo assim, estão interagindo juntos nas duas narrativas, como consequências da violência e causas de diversas escolhas de Clarice, Maria Inês, Delia, Amalia e Otacília. É preciso, no entanto, identificar que ambos os enredos estão permeados de fatores sociais que ajudam a repercutir o silêncio e, conseqüentemente, o trauma, e que a verbalização e o tratamento são necessários. Além disso, as personagens interagem com seus respectivos ambientes, apresentando reações e consequências do trauma. Sendo assim, o próximo capítulo abordará o meio social das personagens e as condições que permitem o silenciamento e a violência, bem como a convivência delas com essas questões.

4 RECONHECER-SE E REELABORAR-SE: A DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO

“Amalia existira. Eu era Amalia” (FERRANTE, 2017, p. 173). Assim se encerra a trama de *Um amor incômodo* (2017), de Elena Ferrante. As interpretações que podem ser atribuídas a essa conclusão, proferida pela protagonista Delia, são diversas, como a apresentada pela autora do livro em entrevistas da compilação *Frantumaglia* (2017):

“Amalia existira. Eu era Amalia.” O mais-que-perfeito da primeira frase tendia a considerar definitivamente encerrada a história de Amalia, não com a morte, mas com a passagem, àquela altura já ocorrida, da verdade da experiência dela para dentro da filha. O imperfeito da segunda frase, e a transformação do sujeito da primeira em predicativo, tinha a intenção de reativar a vida de Amalia, permitir que ela se realizasse mais uma vez dentro de Delia, transformá-la em algo *a mais* que, se àquela altura não diz mais nada sobre Amalia, serve agora para que a filha *seja* plenamente. Aquele *era* não tem nenhuma função patológica, nas minhas intenções. Não é — ao menos no que eu tinha em mente enquanto escrevia — uma perda de identidade. Trata-se também de um resgate do jogo infantil que a pequena Delia fazia no porão quando brincava com Antonio e fingia ser Amalia, mas um resgate que inverte a função original da brincadeira. Agora, ela serve para que Delia diga a si mesma que uma enorme parte de si se tornou adulta, foi acolhida, pode conviver com seus outros momentos de mulher madura. (FERRANTE, 2017, p. 69)

Além disso, em outra carta, a autora indica que o trecho aponta para o resgate de um passado, no qual estão depositados sofrimentos, e não para uma superação do mesmo. Delia ser Amalia seria, para a autora, não diferenciar o que foi Amalia do que é ser Delia: “[...] o que Amalia foi não difere do que Delia é, e só por isso no final Delia pode afirmar como uma meta, como um ponto alto da própria expansão vital, o êxito de todo o seu percurso: Amalia existira, eu era Amalia”. (FERRANTE, 2017, p. 114)

Nesses trechos, podemos perceber que Ferrante compreende que Delia processou os acontecimentos e acolheu seus sofrimentos, mesmo que não tenham sido superados, para se reconhecer. Portanto a personagem não perde sua identidade, pelo contrário, a reafirma e a (re)constrói.

Sobre o ato de se identificar, podemos interpretar que a personagem reconheceu-se tanto como vítima da violência presente em uma sociedade, quanto como mulher, ambas também experiências vividas pela mãe. A partir disso, questionamos: o que ser mulher e ser violentada tem a ver com traumas? Se voltarmos aos dados apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, notaremos que as mulheres são a maioria das vítimas dos tipos de violência

doméstica, incluindo violência sexual, violência física e violência psicológica.

Logo, as feridas, ou seja, os traumas, decorrentes desse tipo de violência são mais frequentes em indivíduos do gênero feminino. Vimos, no capítulo anterior, que os traumas são definidos também como experiências não elaboradas pela vítima, uma vez que a mesma é surpreendida pela violência e não consegue reagir. A partir daí, ela passa a repetir mentalmente o acontecimento, talvez como um modo de preparar-se para o futuro ou algo inevitável. O que é previsto para o futuro de uma mulher? Como são as experiências das mulheres nos meios em que vivemos?

Como expusemos no primeiro capítulo, em 1949, Simone de Beauvoir (2014) discutia essas questões e desenvolveu reflexões, válidas ainda hoje, sobre o que é ser mulher. Ela concluiu que, em diversos meios sociais, a mulher é o Outro, ou seja, aquele que se contrapõe ao Sujeito, ao Absoluto, representado pelos homens. A filósofa, então, investigou o que constitui a mulher como “Outro”.

A escritora notou que ser mulher seria fruto de construções sociais e comportamentos intrínsecos ao funcionamento das comunidades. Devido a isso surgiu a famosa frase de *O segundo sexo*: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2014, p.11).

As personagens Delia, Clarice e Maria Inês, portanto, tornaram-se mulheres. No entanto, com ainda mais dificuldades para participarem da (des)construção de si mesmas do que outras mulheres têm comumente, já que, ainda no início desse processo, sofreram feridas que fragmentaram suas vidas, ocuparam suas memórias e dificultaram a convivência e a aceitação de si mesmas.

4.1 O SILENCIAMENTO E A CULPABILIZAÇÃO DAS VÍTIMAS

No capítulo anterior deste trabalho, vimos que as pesquisadoras Jéssica Costa (2015) e Laís Vanin (2015), ao estudarem o romance *Sinfonia em branco*, constataram que no livro existe a representação de dois tipos de culpabilização pela violência: uma advinda do agressor para a vítima e outra da sociedade dirigida à vítima. Como exemplos, usamos trecho do livro em que o pai, Afonso Olímpio, muitas vezes culpava não só a esposa, Otacília, por não agir, como também culpava Maria Inês por silenciar-se e culpava Clarice, a própria vítima.

Mesmo após a morte da esposa, o agressor continua a vê-la como culpada. Para ele, Otacília era cúmplice:

Ele nunca se incomodara. E agora se estava miserável e deserto, era simplesmente porque as coisas não estavam como haviam estado dez, doze ano atrás. Otacília fora sua inimiga e cúmplice. Dez, doze anos antes, Afonso

Olímpio era feliz e quase jovem; sabia como sanear aquilo que a idade começava a impor. Sabia como ir buscar a juventude na própria fonte.

Ao mesmo tempo, ele acreditava que *poderia ter se incomodado*. Se Otacília, cúmplice e inimiga, tivesse feito o que cabia a ela fazer e que ela preferiu guardar como um trunfo apodrecido no coração.

Tudo começava em Otacília e tudo desembocava nela. Ela era a crítica muda e a odiosa convivência. [...] Não havia remorso em Afonso Olímpio, assim como não havia convicção sustentável acerca da forma como agira. (LISBOA, 2013, p. 211- 212)

Nesse trecho, não fica explícito com o que Afonso Olímpio deveria “ter se incomodado”, mas podemos interpretar que seria com o estupro de Clarice. Ele, então, responsabiliza a esposa pelo silêncio, não só perante a violência, mas também perante o relacionamento deles. Ele ainda a acusa de não fazer o que deveria ter feito, provavelmente isso significa que ele a condena por não ter agido anteriormente para impedir a continuidade dos estupros.

Além disso, Lina, amiga de Clarice, após ser encontrada estuprada e morta, foi alvo de comentários acerca de seus comportamentos, sugerindo que a população local os considerava uma justificativa para o crime.

Também vimos que a própria vítima muitas vezes se responsabiliza pela violência, o que acentua ainda mais a dor das feridas traumáticas. Costa (2015) também discorre sobre essa questão e, em trechos da própria obra, esse sentimento aparece em Clarice, como no momento após o estupro, no qual a personagem pensa ter feito algo para ter merecido aquilo. Ainda em outras cenas, Clarice demonstra sentir-se culpada:

Ela não conseguia sair de si mesma para compreender de outra forma a história. Era a um tempo testemunha, vítima e algoz.

Era Clarice que nunca deveria ter nascido. Que estragara uma família e agora estava estragando outra.

Claro, porém, que essa era apenas uma das muitas maneiras de encarar as coisas. (LISBOA, 2013, p. 256)

Nessa cena, Clarice abandona Ilton Xavier e vai para Friburgo. Por não conseguir esquecer a violência sofrida, ela identifica-se, portanto, como vítima e também testemunha, além de enxergar-se como algoz. Possivelmente, Clarice sente-se algoz de si mesma e culpa-se, pensando que não deveria existir e percebendo que não era capaz, naquele momento, de processar os acontecimentos com outra percepção.

Maria Inês, testemunha da violência, não culpa diretamente a irmã, mas em determinado trecho do livro é expresso o seguinte pensamento:

A inexistência de Clarice teria feito uma diferença significativa na vida deles, Maria Inês, Otacília, Afonso Olímpio. E, no entanto, ela existia como existira sempre, inofensiva, pequena, obediente, falando baixo. Penteada e calçada. Maria Inês sabia que amava Clarice. Não tinha dúvidas. Mas às vezes esse amor ficava agressivo e se desdobrava na possibilidade de olhos inflamados, por tantos motivos. Porque Maria Inês perdera sua infância cedo demais. Porque Clarice sofria. E por aquele paradoxo: se Clarice não existisse, Clarice não sofreria. (LISBOA, 2013, p. 221-222)

Inicialmente, pensamos que esse sentimento da jovem é um modo de desejar proteger a irmã. No entanto, esse desejo configura-se como uma responsabilização indireta, já que, ao invés de cogitar que seu pai não tivesse cometido o crime, ela direciona a Clarice uma possível resolução do problema.

A irmã mais nova também culpa sua mãe Otacília: “Ela se conteve e não respondeu eu precisei dela, minha irmã precisou dela demais, e daí” (LISBOA, 2013, p. 200). Nesse trecho, Clarice envia para a irmã cartas em que pede a ela que retorne à fazenda, pois a mãe está muito doente. Maria Inês nega por diversas vezes, até que, em uma conversa com Tomás, ele opina que ela deveria ir, pois Otacília precisava dela. A jovem não responde, mas sente que a mãe é culpada por não ter feito algo quando as filhas necessitaram. Mais que isso, em outros momentos do livro, a personagem diz não gostar da mãe e que ela deveria ter reagido.

Por outro lado, Otacília não incrimina sua filha Clarice, como percebemos na citação:

A falta de ar era às vezes atroz e mordida as palavras na garganta dela, tornando o seu silêncio habitual ainda mais profundo e, de certa forma, mais cruel. Era um silêncio que usava suas frases avessas e brancas para explicitar o tempo todo aquele círculo: culpar-se, culpá-lo. A ele, Afonso Olímpio, seu marido e pai de suas duas filhas. A si própria. Ambos talvez a merecessem, a culpa, mesmo que a realidade se houvesse depois modificado e tomado rumos aparentemente satisfatórios. Porque as coisas estacionadas estavam como um vulcão que nem mesmo ela, Otacília, ou seu marido, ou suas filhas, poderiam esperar, com sinceridade que aquilo fosse definitivo. No estômago da terra, a lava borbulhante e maldigerida se revolvia. Ela sabia. (LISBOA, 2013, p. 199-200)

Nesse momento da narrativa, a mãe está doente e à beira da morte, mas, ainda assim, mantém sua característica silenciosa. No entanto, em seu íntimo, ela culpa a si mesma e a Afonso Olímpio, e reconhece que a situação não estava resolvida. De qualquer forma, essa citação nos mostra, também, a força inercial que tem o silêncio, abordado no capítulo anterior deste trabalho, pois, nem mesmo em face à inexorabilidade da morte, nesse momento crucial para Otacília, ele se rompe, ainda que se revele em culpa.

Assim como em *Sinfonia em branco*, em *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante,

muitas vezes as vítimas são culpabilizadas pelos outros personagens. No final do livro, por exemplo, Delia vai à casa de seu pai para compreender o porquê dele ter visitado sua mãe algum tempo antes de sua morte. Durante a conversa, ele explicita o que pensa sobre os acontecimentos: “Você é uma vagabunda igual à sua mãe [...] Vocês me deixaram aqui como um bicho” (FERRANTE, 2017, p. 143). Para o pai de Delia, não nomeado durante todo o livro, as algozes eram Amalia e suas filhas, por terem-no abandonado, embora fosse ele que sempre agredia a esposa. Ainda em outros momentos da mesma conversa ele reafirma essa ideia: “Todas vocês eram mentirosas” (FERRANTE, 2017, p. 143) e “Você era nojenta desde criança – gritou. – Foi você que forçou sua mãe a me deixar. Vocês me usaram e depois jogaram fora” (FERRANTE, 2017, p. 147).

Esse último trecho aparece logo após Delia revelar ao pai que se recorda de ter testemunhado a agressão de Amalia e de Caserta, após ela ter contado sobre o encontro dos dois no porão, resultado de sua confusão mental infantil depois de ser vítima de um evento traumático. O pai não cogita em momento algum que a saída de Amalia de casa foi ocasionada pelo seu comportamento violento, tanto que também agride Delia algumas vezes no decorrer da visita, como vemos a seguir: “Depois, sem que eu conseguisse prever, me deu um murro. Recebi o golpe no ombro esquerdo e tive dificuldade em controlar a parte de mim aniquilada por aquele gesto. A dor física, por sua vez, não me pareceu grande coisa.” (FERRANTE, 2017, p. 143).

Além disso, o homem se expressa por gritos, como é perceptível em um dos trechos expostos anteriormente. Na última cena da conversa, o pai agride Delia novamente no peito e ela levanta-se e vai embora. Para ele, sair de casa com as filhas foi uma decisão tomada aleatoriamente por Amalia, algo que ele não aceita até o fim da vida dela, e consequência de uma mentira contada por Delia. Ele não reconhece que antes disso já ocorriam episódios de violência e de controle psicológico direcionados à esposa, e no segundo caso, também às filhas.

Em determinado momento do livro, Delia recorda que seu pai agrediu sua mãe no bonde, certa vez, porque pensou que um homem a tinha tocado:

Uma vez cismou que um homem na multidão a tocara. Estapeou-a na frente de todos, na nossa frente. Fiquei dolorosamente assombrada. Eu tinha certeza que ele mataria o homem e não entendia por que, em vez disso, a esbofeteara. Ainda hoje não sei por que o fizera. Talvez para puni-la por ter sentido no tecido do vestido, na pele, o calor de outro homem. (FERRANTE, 2017, p. 64)

Nessa cena, temos a suposta vítima de assédio sendo culpada pela violência sofrida e sendo agredida por isso. A própria menina não entende por que a punição foi direcionada à sua mãe e não àquele que seria o agressor.

Não só o pai culpa Amalia e Delia, como também o tio da protagonista, Filippo, concorda com ele. No início da narrativa, Delia visita-o, algum tempo depois do funeral da mãe, e, em certo momento, Filippo começa a direcionar críticas à irmã: “Amalia [...] nunca pensa nas consequências: sempre foi assim, deveria ter sentado, refletido e esperado, em vez disso, um dia acordou e foi embora de casa com as três filhas” (FERRANTE, 2017, p. 51).

Delia percebe que o tio usa um tom afetuoso para falar da irmã, elogiando-a, e passa, de repente, para repreensões pelo ato de Amalia. Foi ele que acompanhou o cunhado à casa de Caserta, logo após a revelação de Delia na infância, para agredi-lo ou até matá-lo, visto que Filippo estava armado, conforme recorda a sua sobrinha.

Além disso, Filippo demonstra seu interesse financeiro ao incentivar a irmã a ficar com o marido na época, como podemos interpretar na citação:

Minha mãe lhe dava um pouco de dinheiro, mas com o consentimento do meu pai. Ou talvez escondido. Finalmente, depois de anos de privações, tudo estava melhorando. Se Amalia tivesse prestado mais atenção às consequências, se não tivesse se intrometido, sabe-se lá aonde teríamos chegado. Muito longe, segundo meu tio. (FERRANTE, 2017, p. 53)

Isso tudo, segundo relatos do tio à própria sobrinha.

Vemos, portanto, que em nenhum momento essas personagens consideram o sofrimento de Amalia ao conviver com a violência. Delia percebe isso:

Eu tinha dificuldade em aceitar que ele desse razão ao meu pai e culpasse minha mãe. Era irmão dela, a vira centenas de vezes inchada por causa de tapas, socos, chutes; contudo, nunca movera uma palha para ajudá-la. Fazia cinquenta anos que continuava a reiterar sua solidariedade ao cunhado, fielmente. (FERRANTE, 2017, p. 54)

Ainda sobre isso, a filha de Amalia relata que até pouco tempo antes ela tapava os ouvidos para não escutar essas declarações do tio e expõe o porquê:

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. (FERRANTE, 2017, p.

54, grifo nosso)

Além disso, o pai e o tio de Delia atribuem a culpa a Amalia por aceitar e usar os presentes que recebia anonimamente, desconsiderando a vontade dela e a face injustificável da violência, que não era decorrente desse fato específico, pois ocorria em outros momentos, como já vimos em citações anteriores.

Os cunhados supõem que os presentes vinham de Caserta que, no entanto, conquista a solidariedade de Filippo cinquenta anos depois:

Disse que tinham conversado por muito tempo, mas sem brigar. De repente, se deram conta de que não havia mais motivo. Amalia estava morta, a vida tinha passado. [...] Disse que Caserta havia sido expulso da casa do filho e abandonado, assim sem um teto, pior do que um cachorro. [...] Era algo que nem mesmo um homem como ele merecia. (FERRANTE, 2017, p. 131)

Não só Filippo, apesar de, inicialmente, demonstrar ainda certo desprezo por Caserta, aceita conversar com o inimigo do passado. Delia descobre, após algum tempo, que Amalia estava se reencontrando com Caserta pouco antes de morrer e imagina que a vizinha de sua mãe, a Senhora De Riso, havia contado sobre as visitas para seu pai, que procurou Amalia, provocando mais um dos escândalos paternos.

A hipótese da protagonista, entretanto, estava incorreta. Ao entrar na casa de seu pai, durante a discussão entre os dois, ela percebe a presença de um quadro que ficava em uma loja antiga da cidade, especializada em lingerie. Nesse momento, Delia já havia descoberto que a loja não pertencia mais às antigas donas, as irmãs Vossi, e que, no tempo presente da narrativa, o novo proprietário era Antonio, seu antigo amigo, filho de Caserta. Ela vai até a loja porque identifica que a roupa íntima que sua mãe usava ao ser encontrada morta fora comprada lá. Ao chegar à loja, percebe que o quadro não estava mais lá e que muitas coisas haviam mudado. Isso porque o quadro era objeto de admiração sua e de seu pai, que dizia, às vezes, ser autor da obra, algo do qual ela duvidava. Diante disso, Delia deduz que Caserta esteve na casa do pai e levou o quadro para ele. Ele nega que foi um presente, já que o quadro pertenceria a ele por ser o pintor, mas não nega que foi Caserta quem o levou.

Fica claro, pois, que os dois mantinham contato e a personagem conclui que foi o próprio Caserta, e não a senhora De Riso, vizinha de Amalia, quem contou dos encontros dele com Amalia para o pai, o qual foi tirar satisfações com a antiga esposa. O vizinho, Caserta, também foi culpado, durante anos, pelo agressor, no entanto, foi mais facilmente perdoado do que Amalia.

Sendo assim, a “culpa natural” identificada por Delia, e destacada na citação mais acima, consiste na culpa dirigida às mulheres, mesmo quando são vítimas de violência, como percebemos nas histórias das personagens e como vemos em casos reais. A própria filha de Amalia reproduz essa atitude quando vigia a mãe na ausência do pai, como já vimos no segundo capítulo deste trabalho.

No fim do livro, as hipóteses de Delia são que Amalia poderia ter bebido muito e se afogado ou que ela poderia ter se suicidado. No último caso, não se pode desconsiderar, como um dos motivos do ato extremo da mãe, o sofrimento por ter sempre sido julgada e culpabilizada pelas pessoas ao seu redor, ou seja, por ter sido considerada “naturalmente culpada”. Já Delia, por sua vez, evita, a todo custo, lembranças dolorosas do passado e diz: “Havia cortado laços com todos os parentes para evitar que, em cada encontro, lamentassem no seu dialeto o grande azar da minha mãe e disparassem ameaçadoras vulgaridades sobre meu pai.” (FERRANTE, 2017, p. 54). Ela começa a se identificar com Amalia, ao perceber, também sobre si mesma, o julgamento e a condenação daquela sociedade patriarcal.

Como percebemos, apesar de os algozes serem aqueles que tomam a decisão de praticar a violência, a culpa é relegada, em ambas as obras, às mulheres e vítimas. Porém, para compreender melhor a culpabilização das vítimas, bem como a existência de consequências do passado que dificultam o desenrolar de outros tempos, é preciso ir ainda mais além do ato de identificar culpados específicos e comportamentos das vítimas.

4.2 CONSTRUINDO MULHERES: A ORIGEM DA “CULPA NATURAL” E A PERMISSÃO DA VIOLÊNCIA

Se se insiste em identificar uma “culpa natural” nas mulheres, de onde ela vem? Será que é mesmo “natural”? Como é possível nas sociedades representadas nas narrativas, existir pessoas que defendem e ignoram atos de violência? O que, além dos sintomas traumáticos, coage as vítimas a se manterem em silêncio?

São questões difíceis de responder, mas que possibilitam discussões importantíssimas não somente sobre o contexto das personagens, o tempo e o espaço das narrativas estudadas, como também sobre muitos contextos, tempos e espaços reais com os quais convivemos.

Começando pela última questão, é possível pensar que à crença em uma “culpa natural” por parte da vítima ou, mesmo que ela não acredite nisso, ao receio de julgamentos sociais advindos dessa ideia, muitas vezes somam-se os efeitos traumáticos da incapacidade

de expressão e desejo de esquecimento, fazendo com que a agredida permaneça calada sobre o que sofreu, sem recorrer à justiça ou a familiares e amigos próximos.

No caso de Clarice e Delia, por serem crianças na época das ocorrências, ainda mistura-se o desconhecimento do que realmente era um estupro ou um abuso sexual e a gravidade do acontecimento, fazendo com que não falassem sobre o assunto nem para os familiares e os amigos. Já Amália, por ser adulta, toma alguma atitude, assim como, de certa forma, Otacília. No entanto, as mães demoram a se posicionar, e no caso dessa última, ela não revela os reais motivos, como já analisamos, além de não se separar do marido.

Para começarmos a responder as outras questões supracitadas e compreender o porquê desse posicionamento das mães, acessaremos novamente *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado pela primeira vez em 1949, mas ainda pertinente, sobre o qual já começamos a falar no início deste capítulo. Abordamos anteriormente que Beauvoir (2014) identifica que existem atribuições de papéis sociais que transformam o ser humano biológico chamado “mulher” no que a sociedade define como tal a partir de comportamentos.

Esses comportamentos são, desde a infância, ensinados às crianças, ocorrendo, assim, a diferenciação entre os sexos, como lemos a seguir:

Até os 12 anos a menina é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles. Se, bem antes da puberdade e, às vezes, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada. (BEAUVOIR, 2014, p. 12)

A filósofa ainda detecta que, devido aos tratamentos diferenciados que recebem, meninas e meninos começam a internalizar as atribuições diferentes, segundo o sexo, que a sociedade impõe. Desses tratamentos, permitir que as meninas continuem tendo mais contato com o colo dos pais após o desmame, o que é menos consentido aos meninos, é um deles. Depois disso, temos a valorização do sexo masculino, começando pelo órgão genital e expandindo até expressões consideradas positivas, como “fazer coisas de homem”. Por outro lado, pouco é revelado às meninas sobre seu órgão genital, elas percebem apenas que não têm pênis.

A partir disso, iniciam-se outras ações desse processo: à criança do sexo feminino é oferecida a boneca, que se torna um duplo da menina para que ela a adorne e se objetifique, e que é, ao mesmo tempo, uma preparação para a maternidade futura; as roupas femininas

limitam os movimentos e a liberdade para certas brincadeiras; há restrição de comportamentos para as meninas. Com isso, são constituídos os atributos da passividade, do narcisismo, do mito do “instinto maternal”, que desembocam no suposto destino pensado para as mulheres: o casamento. A menina, após a puberdade, internaliza a superioridade masculina que lhe foi apresentada nesse processo e, muitas vezes, aceita o seu destino de inferioridade.

É possível percebermos que existem mudanças encaminhadas: algumas famílias já permitem que meninos e meninas brinquem tanto com bonecas, quanto com carrinhos; meninas usam calça e shorts e moças e rapazes são autorizados a sair e se divertir. No entanto, ainda persistem pensamentos de preconceito: a grande maioria das famílias ainda divide os brinquedos em “de meninas” e “de meninos”; somente meninas podem usar saias e vestidos sem julgamentos e quando usam são ordenadas a “fechar as pernas”. Além disso, quando moças saem sozinhas, em determinados horários ou vestindo determinados tipos de roupa são apontadas como prostitutas ou mulheres que estão se oferecendo para fazer sexo, sendo, por vezes, estupradas e agredidas. Portanto, são ofensas direcionadas a caracterizá-las como seres despreparados para seguir o seu destino social: casar-se.

Em *Sinfonia em branco* (2013), a narrativa revela que Otacília casa-se com Afonso Olímpio quando tinha vinte e oito anos, idade que, na época, era considerada tardia:

Otacília e Afonso Olímpio já não eram tão jovens, já haviam mesmo passado da idade que naqueles tempos se considerava habitual para ter filhos, mas seu casamento havia sido um pouco tardio. Quando todos já acreditavam que Otacília ficaria para tia, casados os irmãos, quatro, e as duas irmãs, Afonso Olímpio cruzou-lhe o caminho e semeou a ideia da **salvação** em suas fantasias dormidas. (LISBOA, 2013, p. 52, grifo nosso)

Vemos, então, que o casamento com Afonso Olímpio é tratado socialmente como “salvação” da situação desprivilegiada de solteirona (“tia”). Outros sentimentos de Otacília são expostos, como o alívio por não morrer virgem e a esperança de que conheceria o que é orgasmo. Entretanto, após algum tempo, veio a decepção: “Em surdina, fez um pensamento proibido: o mundo não oferecia um inesgotável manancial de possibilidades. Não às criaturas do sexo dela, pelo menos.” (LISBOA, 2013, p. 55).

Assim como Otacília, suas filhas Clarice e Maria Inês não tiveram casamentos felizes. A filha mais velha separou-se, após seis anos, de Ilton Xavier, porque não conseguia esquecer a violência sofrida, nem revelá-la ao marido. Já a filha mais nova casou-se com o primo de segundo grau João Miguel, envolvendo-se em uma relação repleta de traições, por parte dos dois. Cabe ressaltar que indícios levam a interpretar que Maria Inês era apaixonada, na

verdade, por Tomás, uma vez que continuou a se relacionar com ele mesmo após estar casada, tendo com ele uma filha, Eduarda, e contando a ele seu trauma de infância.

Em *Um amor incômodo* (2017), Delia não entende o porquê de Amalia ter se casado com seu pai. As motivações não ficam evidentes, a personagem apenas recorda os momentos em que sua mãe contava o modo como se conheceram: Amalia andava na rua, passando embaixo do mesmo viaduto onde Delia estava caminhando ao recordar esses fatos, quando o pai a abordou, falando de si e que poderia pintá-la. A moça, então, o convidou para ir a sua casa para conversar.

O casamento de Amalia, como vimos, foi permeado por violência, até que ela decidiu separar-se do marido. De acordo com Delia, o pai a aniquilou:

Talvez eu estivesse debaixo daquele viaduto para que as imagens e sons se aglutinassem novamente entre as pedras e a sombra, e, de novo, minha mãe, antes de se tornar minha mãe, fosse perseguida pelo homem com quem faria amor, que a cobriria com seu sobrenome, que a aniquilaria com seu alfabeto. (FERRANTE, 2017, p. 135)

Delia, a protagonista do livro, não se casou. As motivações para isso não são reveladas e esse aspecto não é explorado. O que é indicado no decorrer do livro é a insatisfação da personagem com o seu prazer sexual: ela não consegue sentir orgasmo, somente um prazer inicial que depois se transforma em esperar o outro se satisfazer.

Quando relemos o trecho sobre o casamento de Otacília, da obra de Adriana Lisboa, identificamos a palavra “salvação”, há pouco enfatizada. Segundo Beauvoir (2014), o casamento vem de uma relação de vassalagem, na qual o senhor é o homem e a mulher torna-se sua vassala. Na época de Otacília, isso se mantinha, uma vez que os papéis atribuídos às mulheres em um casamento incluíam o ato de cuidar do lar e “servir” sexualmente o marido. Esse é outro pensamento que vem sofrendo mudanças, mas que grande parcela da população ainda dissemina.

Beauvoir (2014) ainda identifica que muitas vezes o casamento é visto pela jovem como libertação, seja econômica, procurando um parceiro mais rico, mesmo quando é emancipada; seja sexual, já que na França a lei proibia que uma mulher se relacionasse sem se casar.

Trazendo para o contexto dos livros, a libertação ou “salvação” buscada pelas personagens está ligada a essas questões, entre outras, contudo de modos diversos.

Em *Sinfonia em branco*, Otacília se casa em busca de uma justificativa social e de satisfação sexual, ela deseja não ser mais virgem e ter prazer e, além disso, quer se livrar dos

juulgamentos sociais acerca da idade avançada sem estar casada.

Já a sua filha mais nova, Maria Inês, escolhe se casar com João Miguel para libertar-se economicamente, apesar de cursar medicina, sem vocação, com o mesmo intuito. No fundo desse cenário existe, no entanto, uma motivação mais grave que seria a tentativa de superar o trauma como percebemos na citação: “Maria Inês estava embrulhada em si mesma. Gerando outra Maria Inês. Que lhe serviria de **máscara** durante as décadas futuras e encobriria as imperfeições da Maria Inês anterior” (LISBOA, 2013, p. 229, grifo nosso). Podemos interpretar, então, que garantir estabilidade financeira foi um meio para fugir do ambiente familiar, no qual testemunhara a violência, e para tentar esquecer o ocorrido, ou seja, a versão de “olhar inflamado” da infância e da juventude.

A irmã mais velha, Clarice, pela mesma motivação grave se casou com Ilton Xavier. Desejava, com o casamento, esquecer o evento traumático: “Esquecer. Profundamente. Deixar que aquela aliança cauterizasse a memória.” (LISBOA, 2013, p. 252). O ato de se casar não foi conscientemente calculado para não ter que retornar mais à casa dos pais, uma vez que a personagem não compreende como chegou ao altar, tendo sido arrastada pelo destino identificado por Beauvoir. Entretanto, ao ver-se ali, Clarice tentou usar o contexto para buscar o esquecimento e tentar “cauterizar” a ferida da violência sofrida.

Quando pensamos em Amalia e Delia, de *Um amor incômodo*, não é possível encontrar na obra motivos que justifiquem claramente o casamento de Amalia e o porquê de Delia não se casar. No entanto, pode-se perceber uma pista, quando Caserta entrega a Delia algumas roupas íntimas e dois vestidos, que ela descobre mais tarde que seriam presentes de aniversário da mãe para ela. Um desses vestidos é descrito como justo e vermelho, bem como caracterizado como algo que a personagem não usaria. Sobre o momento em que a personagem veste e anda pelas ruas com esse vestido, a autora do livro, Elena Ferrante, comenta:

é um momento importante para a iconografia do corpo feminino atual, uma síntese da mulher em busca de si mesma, um movimento que, para Delia, vai da **fria masculinização protetiva** à recuperação do corpo original da mãe nas profundezas infernais do porão, à consciência de que a aceitação do vínculo com Amalia aconteceu, de que o fluxo histórico mãe-filha se reconstituiu e, nesse ínterim, o inconfessável foi pronunciado. (FERRANTE, 2017, p. 55, grifo nosso)

Essa “masculinização protetiva” parece advir do evento traumático da infância: Delia prefere usar determinados tipos de roupa que evitem os olhares e os toques masculinos, pois,

no imaginário social, algumas vestimentas facilitam esses acontecimentos. Uma hipótese é que o desejo de não se casar também seja um sintoma traumático, assim como poderia ser apenas a desvinculação da personagem do compromisso de seguir o “destino feminino”.

Perante essas questões, o que mais interessa para este trabalho é que muitas vezes as violências contra as mulheres têm ligações com essas construções sociais que estamos discutindo e que limitam a liberdade de escolha das mulheres.

Essas considerações nos fazem pensar como a experiência do trauma pode levar a determinadas decisões ou até mesmo neutralizar algumas possibilidades de decisão e de transcendência, que, de acordo com Beauvoir (2014), consiste na possibilidade de liberdade do indivíduo de poder escolher e planejar um futuro.

Como vimos, a filósofa reconheceu que desde a infância a crença na superioridade masculina é estimulada. Pierre Bourdieu (2017) também identifica esse fato, analisando que as estruturas baseadas nos corpos biológicos masculino e feminino foram transportadas para outros âmbitos sociais, como, por exemplo, o trabalhista, no qual está enraizada a divisão sexual do trabalho. Ou seja, chegou-se até mesmo a preconizar que às mulheres, por suas características físicas, poderiam ser atribuídas apenas tarefas domésticas, competindo aos homens as atividades externas e públicas²⁷. Essa visão androcêntrica foi tão disseminada que ocorreu sua naturalização, o que faz com que muitos indivíduos acreditem que essas distribuições são inatas aos sexos.

Tais disposições e ideias, segundo Bourdieu (2017), culminaram na violência simbólica, decorrente da noção de que os homens são superiores. Para explicar essa ideia, Bourdieu define, primeiramente, o que é força simbólica: “A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos.” (BOURDIEU, 2017, p.60). A violência simbólica, portanto, decorreria dessa força, quando os homens assumem a função de superioridade propagada pelas construções sociais e a aplicam de modo agressivo, mesmo que inconscientemente.

Ainda de acordo com o autor, na violência simbólica o opressor se aproveita da posição de submissão da vítima para impor-se. Com isso, a violência simbólica pode culminar

²⁷Vale ressaltar que a dedicação somente aos afazeres do lar não é uma construção patriarcal exigida para todas as mulheres. Angela Davis, no primeiro capítulo de seu livro *Mulheres, raça e classe*, discute essa diferença: as formações de famílias negras são diferentes das famílias brancas, assim como existem lutas das mulheres brancas que não se aplicam às negras. Uma dessas diferenças é a luta pelo direito ao trabalho fora de casa: enquanto uma parte das mulheres reivindicava essa oportunidade, devemos lembrar que mulheres pobres e, principalmente, mulheres negras sempre foram, historicamente, forçadas a trabalhar.

em violência física que, segundo Bourdieu (2017), também é uma afirmação da virilidade que foi atribuída aos homens durante a estruturação da ideia de supremacia masculina. Complementando, as limitações apontadas por Beauvoir (2014) na criação das meninas e a passividade esperada nas mulheres seriam fatores que acentuariam essa supremacia na composição das estruturas sociais.

Nas obras estudadas, podemos perceber que os opressores aproveitam-se do estado de submissão das vítimas para reafirmarem sua autoridade. O pai de Delia, por exemplo, em *Um amor incômodo* (2017), agride a esposa, quando pensa que ela se relacionou ou foi tocada por outro homem, como um ato de dominação e controle de seu corpo. Isso também ocorre quando Amalia discorda dele sobre a comercialização de determinados quadros que retratam a figura de uma cigana e que ele passou a pintar para vender. Essa discordância acontece, provavelmente, porque o corpo nu da cigana era baseado no seu, como observa sua filha Delia.

Ao dizer que não concorda com a venda desses quadros, Amalia é surrada pelo marido. Podemos identificar dois motivos para a imposição da autoridade masculina: a ousadia de Amalia em discordar das escolhas profissionais do marido e a desconfiança, por parte dele, de que Amalia tentava, com isso, impedir que ele desfizesse a sociedade com Caserta. Explicando melhor: Caserta mediava a venda dos quadros do marido de Amalia. As telas, baseadas em retratos de esposas de marinheiros, alcançavam relativo sucesso e mantinham firme a sociedade, tendo em vista que era Caserta quem conseguia as fotos. Com a mudança do tema das pinturas, o marido poderia dispensar o trabalho do vizinho, que ele supunha ser amante de Amalia e que seria prejudicado com o fim da sociedade.

Em outros momentos da narrativa, as atitudes controladoras do marido, como na praia, ao manter Amalia e as filhas embaixo do guarda-sol quando havia turistas, ou ao garantir que nenhum homem encostaria em sua esposa dentro do bonde e ao vigiar o comportamento de sua mulher nas sessões de cinema, são, também, violências simbólicas.

Já Delia constata a questão da virilidade relacionada à violência na cena em que conversa com seu amigo de infância, Antonio, ao reencontrá-lo depois de adulta e tentar ter relações sexuais com ele, identificando certa hostilidade, como lemos a seguir:

Não suportava o seu dialeto e a hostilidade que ele emanava. Além disso, eu não via mais a expressão no rosto dele, o que me impedia de entender até que ponto estava exibindo características primárias de um modelo de virilidade, e até que ponto, por outro lado, aquele comportamento materializava intenções reais de violência. (FERRANTE, 2017, p. 108)

Isto é, a personagem analisa o comportamento do rapaz, percebendo nele certas atitudes que ela parece reconhecer e que podem culminar em atos violentos.

No livro *Sinfonia em branco* (2013), por sua vez, as irmãs Clarice e Maria Inês, em suas descrições de personalidade, têm reações diferenciadas em relação à violência simbólica. Enquanto a segunda tem comportamentos de desobediência, a primeira é descrita como obediente e passiva. O pai, Afonso Olímpio, conforme já mencionado e analisado por Schoepf, possivelmente faz Clarice de vítima por sua característica de submissão: uma vítima que mais facilmente se cala e que é mais facilmente controlada.

Sobre violência física e estupro, Flávia Biroli (2014), no capítulo “Autonomia, dominação e opressão” de seu livro, faz algumas considerações e expõe alguns pontos importantes. Além da afirmação da virilidade, consequência das construções sociais sexistas que já expusemos, essas violências também são frutos de uma organização social dicotômica entre público e privado e a existência de noções liberalistas de consentimento voluntário, segundo a autora. Ela detecta que, nas sociedades organizadas por ideais liberalistas, existe o que se denomina de consentimento voluntário, que consiste em defender que indivíduos façam seus contratos e escolhas, por vontade própria e de forma livre, no âmbito público, sendo considerados como iguais.

Contudo, essa postura apresenta um problema: temos que considerar que o consentimento voluntário, quando muito, só funcionaria no âmbito público, enquanto que no âmbito privado as estruturas machistas naturalizadas permanecem. Nesse último o que se propõe é que as mulheres façam o contrato do casamento e aceitem determinadas hierarquias disseminadas e mantidas desde organizações matrimoniais em sociedades remotas, de modo falsamente voluntário, uma vez que essas estruturas estão subentendidas em um imaginário social no qual predomina a subserviência das mulheres perante os homens. Além disso, a autora alerta que: “As formas de vida assumidas pelos indivíduos, assim como suas preferências e suas identidades, são socialmente produzidas, mas individualmente vividas” (BIROLI, 2014, p. 116), o que acarreta uma discrepância entre o que é uma escolha voluntária e o que é, na verdade, uma imposição social.

A autora ainda expõe que, historicamente, o desejo das mulheres não era considerado nos primeiros contratos. No casamento, portanto, sua autonomia e sua liberdade eram parciais ou neutralizadas, estando à mercê dos maridos e contribuindo com a manutenção do pensamento de passividade feminina e agressividade masculina. A vida sexual das mulheres era, assim, controlada pelos homens, gerando, a partir disso, a invalidação do “não” de indivíduos do sexo feminino. Por outro lado, mesmo quando gostariam de dizer “sim”, as

mulheres deveriam dizer “não” por honra e modéstia, algo que até os dias de hoje perdura, se pensarmos que ainda existem pessoas que consideram irrelevantes as afirmações ou negações de mulheres.

Em tal conjuntura, surge também a negação de que um caso de estupro foi real e gera o que Biroli (2014) denomina de “formas de violência toleradas socialmente” (BIROLI, 2014, p. 113). E quando a violência sexual ocorre no ambiente doméstico, que, via de regra, deveria proteger as mulheres, a agressão, paradoxalmente, ainda é mais tolerada, por ser um local dificilmente atingido pelo público. Assim, quando o estupro ou a agressão física são praticados por homens com os quais as vítimas se relacionam, as dúvidas e julgamentos da sociedade sobre o caso se revelam com mais força, devido às ideias, intrínsecas no senso comum, de consentimento voluntário e de desvalorização da vontade das mulheres.

Além disso, embora reconheça as conquistas feministas e os avanços da legislação, que define os direitos das mulheres e já consegue evitar muitas agressões, Biroli também considera que: “A violência contra a mulher pode ser entendida como uma prática social e não individual” (BIROLI, 2014, p. 113). Isso porque, segundo a autora, essas violências são direcionadas às mulheres somente por serem do gênero feminino. Citando a ativista Susan Brownmiller (1975), ela também conclui que “o estupro seria nada mais nada menos que um processo consciente de intimidação pelo qual todos os homens mantêm todas as mulheres num estado de medo” (BIROLI, 2014, p. 113).

Em todos os casos de violência retratados nas obras evidencia-se esse ato de “manter em estado de medo” ou um estado de passividade. Entretanto, é preciso apontar que as obras não retratam somente violências nos ambientes domésticos. No caso da personagem Lina de *Sinfonia em branco* (2013), por exemplo, já abordada nesse estudo, seu estupro e assassinato ocorreram na estrada enquanto voltava para casa, e não se revela quem foi o agressor.

Também é preciso dizer que as obras estudadas apresentam, além de casos de estupros, episódios de assédio sexual. Um deles já foi citado neste trabalho, quando, em *Um amor incômodo*, o pai de Delia agride Amalia por desconfiar que um homem teria assediado a mulher encostando-lhe durante uma viagem de bonde. Outro caso acontece quando Delia vê Caserta pelas ruas e o segue, entrando em um funicular. No veículo, ele assedia uma mulher para incomodar Delia, que assistia à cena, como lemos na citação:

Mas logo percebi que, acompanhando as oscilações do vagão, se aproximava cada vez mais do corpo da moça. Estava com as costas arqueadas, as pernas um pouco abertas, a barriga apoiada sobre as nádegas dela. Não havia nada que justificasse aquele contato. Apesar da lotação, havia atrás dele espaço

suficiente para que mantivesse a devida distância. (FERRANTE, 2017, p. 85)

Logo depois a moça tenta desviar das investidas de Caserta, mas ele insiste em continuar:

Porém quando a moça se virou com uma raiva mal contida e avançou um pouco para fugir dele, o velho não desistiu. Esperou alguns segundos antes de recuperar os centímetros perdido, então encostou novamente o tecido das calças azul-escuras no jeans dela. **Recebeu uma tímida cotovelada nas costelas**, mas continuou impassível, fingindo ler, então pressionou com mais determinação a barriga contra ela. (FERRANTE, 2017, p. 85-86, grifo nosso)

Nesse momento, além da representação de assédio e do ato de ignorar a reação da mulher, temos também trechos que demonstram uma aceitação social da violência:

O funicular parou oscilando, e notei que a moça se dirigia para a saída quase correndo. Caserta, como se estivesse colado nela, a seguiu com as costas arqueadas e as pernas abertas, causando espanto e algumas risadas nervosas dos seus companheiros de viagem. (FERRANTE, 2017, p. 86)

Aqui percebemos que, apesar do espanto, outros homens trataram o fato não como uma violência, mas como uma cena cômica.

Além de Delia, outros personagens estavam no enalço de Caserta: o tio da protagonista, Filippo, e Antonio Polledro, filho de Caserta e amigo de infância de Delia. Eles estavam em outro vagão observando, também, o que ocorria. Em conversa posterior com o tio, Delia pergunta sobre esse acontecimento e o tio, assim como os homens no vagão, desconsidera a gravidade da situação:

— E a garota do funicular? — perguntei.

Meu tio ficou sem graça.

— Às vezes, acontece — respondeu. Eu ainda não sabia, mas também veria que a velhice é um bicho feio e feroz. Em seguida, acrescentou: — Existem obscenidades piores que aquela. (FERRANTE, 2017, p. 131)

Por mais que Filippo tenha se sentido constrangido ao testemunhar o assédio e fique “sem graça” ao recordá-lo, ele afirma que o acontecimento é recorrente e que existem situações piores. Aqui vemos, portanto, a aceitação social da violência identificada por Biroli (2014).

Já em *Sinfonia em branco* temos essa aceitação quando as pessoas tentam justificar o estupro e a morte de Lina com comentários sobre seu comportamento.

Além da aceitação social da violência, observamos nos dois livros a violência como prática social dirigida a um grupo, o grupo das mulheres, como também indicado por Flávia Biroli (2014).

4.3 EM FAMÍLIA: A VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E O PESO DAS INSTITUIÇÕES

Nas análises que fizemos até o momento, percebemos que as narrativas estudadas trazem como foco violências que ocorreram em ambientes familiares, embora tragam alguns trechos em ambientes públicos. Parece-nos instigante, agora, retomar a investigação da temática em duas obras literárias de países e culturas diferentes.

Primeiramente, precisamos retomar os dados apresentados no início deste estudo: nos dois contextos geográfico-culturais, Brasil e Itália, as estatísticas mostram a existência de determinados tipos de violência que são dirigidos, em sua maioria, a pessoas do gênero feminino. Além disso, os autores dessas violências são, em sua maioria, parceiros afetivos, pais, padrastos e pessoas conhecidas. É possível deduzir que a existência das leis apresentadas no primeiro capítulo também está relacionada à necessidade de proteção, e, se essa necessidade existe, é porque o grande número de crimes exige que se tomem atitudes.

Sendo assim, a literatura está representando e trazendo para discussão algumas questões da realidade, no que se refere a tais tipos de violência. Nas obras estudadas, podemos notar outros fatores que fazem com que a violência doméstica atinja principalmente as mulheres e com que agressões físicas e estupros tenham como autores criminais homens que convivem no mesmo espaço domiciliar das vítimas ou possuem convivência próxima. Esses fatores estão atrelados à construção da supremacia masculina sobre a qual estamos falando neste capítulo.

Quando Simone de Beauvoir (2014) reflete sobre as características da diferenciação entre meninos e meninas e dos tratamentos diversos dados ao feminino e ao masculino na sociedade, é notável que o processo tem início no ambiente familiar a partir de atitudes dos pais ou daqueles que cuidam ou participam da educação das crianças. É preciso, ainda, apontar que esse estudo da filósofa baseia-se nas consequências e construções sociais decorrentes do fato de se considerar um dos sexos biológicos, o feminino, como inferior.

Tais discussões acarretaram, hodiernamente, no uso do termo “gênero”, para designar os papéis e expectativas sociais distribuídos entre feminino e masculino, visto que eles não são intrínsecos aos sexos biológicos, embora sejam baseados nas diferenças sexuais. Existe, portanto, uma diferença entre sexo feminino e gênero feminino: o sexo refere-se à genitália, o

gênero refere-se a uma série de atributos constituídos socialmente como sendo de um sexo biológico, nesse caso, do sexo feminino.

Acerca desse debate, Teresa de Lauretis (1994) considera que gênero é uma representação construída socialmente e atribuída aos sexos, como abordamos anteriormente. Além disso, ela amplia o conceito: “O gênero, como real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1994, p. 209). O que está fora da construção, então, também é gênero e tem a possibilidade de dissolver formatos já prontos.

A estudiosa ainda aprofunda tais questões, em concordância com as(os) outras(os) autoras(es) apresentados neste trabalho, de que as representações de gênero estão extremamente ligadas a questões políticas e econômicas. Ela compara a estruturação das atribuições de gênero à definição de ideologia de Althusser. Para ele, a ideologia são relações construídas e imaginárias que governam a vida das pessoas, consideradas pelos indivíduos como relações reais.

Lauretis (1994) argumenta que a ideia de gênero consiste em representações elaboradas que definem o que é ser mulher e o que é ser homem, que são disseminadas como naturais e que as pessoas tratam e absorvem como reais e inquestionáveis. Questionamos, porém: como essas concepções ficaram tão enraizadas a ponto de serem vistas como naturais, reais e advindas de algum fator intrínseco aos sexos? Teresa de Lauretis (2014) pondera que existem instrumentos para a disseminação dessas ideias e representações, os quais ela denomina tecnologias de gênero, como vimos no capítulo 1. As tecnologias de gênero são usadas para veicularem perspectivas, tanto as que já estão centralizadas, como as desconstrutoras.

Não somente essas chamadas “tecnologias de gênero” são meios de instalação dos pensamentos referentes aos gêneros, como também algumas instituições sociais, indicadas por Bourdieu (2017), contribuem para a sua divulgação. Para o autor, as principais nesse processo são a Escola, o Estado, a Igreja e a Família. Dessas instituições, apenas a Escola não aparece em nenhuma das obras como propagadora de um sistema sexo-gênero desfavorável e restritivo para as mulheres.

Em *Um amor incômodo*, além da Escola, também não existe envolvimento com a instituição Igreja. Já as questões relacionadas ao Estado aparecem indiretamente quando é dado o contexto da infância de Delia, época na qual ocorreram os eventos violentos que a

traumatizaram. Segundo a narradora e protagonista, em uma conversa com seu tio Filippo, o período era em torno dos anos cinquenta, após a Segunda Guerra Mundial:

Ele recomeçava a falar, confundindo datas e fatos. Era 46 ou 47? – esforçava-se para lembrar. Então mudava de ideia e concluía: depois da guerra. Depois da guerra foi Caserta quem percebeu que era possível usar o talento do meu pai para vivermos um pouco melhor”. (FERRANTE, 2017, p. 51)

A historiadora italiana Franca Pieroni Bortolotti (1974) faz um panorama sobre as políticas relacionadas aos direitos das mulheres em momentos anteriores ao governo fascista e durante esse regime. Ela verifica que ocorreram mudanças durante o período fascista no tratamento das questões operárias e de gênero. A principal delas, no que refere-se às mulheres, foi a adoção de uma visão burguesa, na qual as mulheres eram valorizadas quando destinadas aos lares, ao trabalho doméstico e à maternidade, sendo marginalizada a visão surgida no socialismo italiano de luta por igualdade salarial e de direitos.

Mesmo com o fim da guerra, e com a derrota do regime fascista, ainda por décadas, após 1945, mantiveram-se, na Itália, as distribuições tradicionais dos papéis masculinos e femininos propagandeados por Benito Mussolini, e, principalmente, o culto da maternidade. Se antes havia o incentivo para que as famílias fossem numerosas para fornecer soldados para a guerra e para a ampliação do Império Fascista, após a derrota, o Estado precisava de mão-de-obra para reconstruir o país destruído.

Também em *Sinfonia em branco* encontram-se ecos da força do Estado e o contexto político é permeado por autoritarismo, como podemos perceber na seguinte citação:

A missa de um ano em memória de Otacília ainda não havia sido celebrada. Estavam em junho. 1976. Pelo país afora também aconteciam coisas em surdina e naquele exato momento havia torturadores de certos presos políticos empenhados na tarefa de fazê-los confessar (qualquer coisa) ou enlouquecer. Ou, claro, uma opção fácil mas indesejável: morrer. Nas sessões de tortura havia em geral um médico que avaliava quanta porrada um preso podia levar, ou quantos eletrochoques, ou quantos afogamentos. (LISBOA, 2013, p. 277)

A leitura dessa passagem permite que façamos um paralelo entre o cenário brasileiro, naquele momento, e o que acontecia na família da ficção: o silêncio era cultivado pelo próprio Estado, a violência acontecia “em surdina” na ditadura militar brasileira, assim como a família da trama se calava. Ou seja, o silêncio e os segredos na esfera pública maior são como as violências existentes no ambiente privado, em que “ninguém deve meter a colher”. Também

podemos notar a presença da instituição Igreja, a partir da palavra “missa”, nessa citação que se refere à morte de Otacília. Mas as menções a essa instituição aparecem outras vezes durante a narrativa, revelando a religião da família das irmãs e protagonistas.

Em outro trecho específico, a narrativa critica tanto o Estado ditatorial quanto a Igreja Católica momentos após a morte do pai das personagens, quando Maria Inês, ao empurrá-lo, o interroga: “Você acredita em inferno, pai?” (LISBOA, 2013, p. 289). Clarice, a irmã mais velha, reflete, então, sobre possíveis destinos após a morte para os membros de sua família. Mas pensa também sobre as injustiças do mundo, inclusive a sua própria situação, e avalia que ser vítima dessas injustiças é experimentar um inferno terrestre. A citação a seguir, continuação de uma passagem já mencionada no capítulo 2, pode ilustrar a nossa análise:

Que coisas estariam reservadas para ela própria? Para Maria Inês? Para seus pais? Como se chamava o inferno que vigia sobre a terra, à luz da razão dos homens? Nos corpos das moças violadas por seus próprios pais? **Nos corpos torturados dos presos políticos?** Nos corpinhos cheios de verminose e bernes e bichos-de-pé das crianças que trabalhavam na roça de sol a sol? [...] **A religião parecia querer tudo assim: como matemática.** Talvez nas esferas celestes isso se aplicasse, de fato. Era ver pra crer – ou, antes, crer pra ver. (LISBOA, 2013, p. 289-290, grifos nossos)

É relevante destacar aqui como a personagem começa a questionar algumas visões da Igreja e a desconfiar que o castigo aos pecadores no inferno, após a morte, matematicamente preconizado pela religião católica, não seja suficiente para punir os criminosos que fizeram as vítimas sofrerem um inferno em vida.

Igualmente importante é perceber que, como o Estado, a Igreja está ali, sutilmente mencionada em momentos importantes das vidas das personagens, fazendo parte de suas constituições como indivíduos, o que nos conduz a pensar acerca da interligação dessas duas instituições, sabidamente conservadoras e de tradição patriarcal, e no alcance de sua força restritiva na vida das personagens femininas do romance.

Abordaremos agora algumas questões sobre a instituição familiar, a que mais está presente e ativa nas obras que estudamos. Começamos retomando o estudo de Laís Vanin (2015) sobre a busca da casa afetiva pelas irmãs Clarice e Maria Inês. Vanin (2015) destaca que a palavra “casa” aparece em diversos momentos do livro, palavra essa que, comumente, é símbolo de aconchego e proteção. Mas a casa onde as irmãs foram criadas não possui essa representação, já que foi espaço do trauma sofrido.

Além disso, é no espaço “casa” que geralmente forma-se e estabelece-se a instituição Família. Esse espaço físico é o espaço do privado, segundo uma divisão social cujas ideias

ainda permanecem, como vimos anteriormente.

Para melhor compreender essa divisão espacial, trabalharemos com as definições e análises acerca do público e do privado cunhadas por Flávia Biroli (2014), no capítulo “O público e o privado” de seu livro *Feminismo e Política*:

Na modernidade, a esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo. Se na primeira os indivíduos são definidos como manifestações da humanidade ou da cidadania comuns a todos, na segunda é incontornável que se apresentem em suas individualidades concretas e particulares. Somam-se, a essa percepção, estereótipos de gênero desvantajosos para as mulheres. Papéis atribuídos a elas, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos. (BIROLI, 2014, p. 32)

Nesse trecho, além de resumir questões até agora discutidas aqui, Biroli (2014) caracteriza as duas esferas, complementando os aspectos já abordados sobre consentimento voluntário na área pública e hierarquias na área privada. Em outro capítulo, intitulado “Justiça e Família”, a autora analisa como essa divisão dificultou o acesso de leis ao ambiente privado, o que ainda ocorre, porque muitas vezes a casa é considerada um ambiente particular. Isso também possibilita que agressões e estupros continuem ocorrendo em ambiente doméstico, pois muitas vezes as vítimas se calam por acreditarem que devem ser passivas ou por medo de julgamentos sociais. Por sua vez, vizinhos e parentes não denunciam a violência por possuírem essa mesma perspectiva de dissociação.

Por outro lado, quando analisamos a composição da ideia de superioridade masculina e de papéis de gênero, bem como a ligação entre instituições do âmbito público e a instituição familiar do âmbito privado, detectamos que há uma continuidade, embora ela seja recorrentemente ignorada.

Sobre o espaço privado, vimos que esse, muitas vezes, não protege as mulheres. Nas obras estudadas, o ambiente doméstico é palco de violências físicas e também de violências simbólicas.

Em *Sinfonia em branco*, por exemplo, é possível identificar como é construído, em casa, o perfil feminino passivo de Clarice, uma ação que não é direcionada só a ela, mas também à sua irmã, Maria Inês, que reage com desobediência. As meninas possuem obrigações e proibições a seguir: não ler o livro *Morte em Veneza*, de Thomas Mann; não ir à

pedreira próxima à Fazenda dos Ipês; ao acordar, irem tomar café limpas e arrumadas. Embora Maria Inês fosse para a mesa despenteada, enquanto Clarice obedecia, as regras estavam ali para limitar a espontaneidade feminina e para indicar quais seriam os comportamentos adequados.

Tentando reagir às imposições, a irmã mais nova demonstra, em certos momentos, irritação diante do comportamento passivo de Clarice, como na passagem que narra o momento antes de Maria Inês empurrar seu pai na pedreira proibida, quando ele tenta alcançá-las: “Clarice adiantou-se. Dócil recatada submissa educada. Quase como se estivesse seguindo um impulso, um reflexo condicionado. Maria Inês sabia que ela ia tentar ajudá-lo. Obedecer, mais uma vez.” (LISBOA, 2013, p. 292).

Como vemos, a irmã mais nova critica Clarice, que, mesmo depois de tudo, continua submissa ao pai. Contudo, mesmo Maria Inês, com sua rebeldia, não consegue escapar de algumas regras, já que ela não leu o livro proibido pelos pais.

Já em *Um amor incômodo*, o pai da protagonista demonstra, além dos comportamentos agressivos já expostos, modos de rebaixar a filha, provavelmente como um modo de sujeitá-la. Quando Delia vai visitá-lo, por exemplo, ele profere comentários sobre suas vestimentas e sua idade: “Você também está velha [...] Tire esse vestido. Está horrível.” (FERRANTE, 2017, p. 148). A humilhação constante do pai às mulheres da família é notável.

No mesmo livro, como vimos em trecho anterior, a renda de sustento da casa considerada como principal era aquela obtida com a venda de quadros do pai de Delia. No entanto, em conversa com seu tio, a personagem sente-se revoltada por não reconhecerem o trabalho de sua mãe, Amalia, que permanecia grande parte do dia em frente à máquina Singer, costurando para ganhar dinheiro. Ela mesma se repreende por não ter pensado na importância do trabalho de sua mãe anteriormente: “Acho que tio Filippo nunca pensou na contribuição do trabalho de Amalia. Nem eu mesma havia pensado. Balancei a cabeça insatisfeita: odiava falar do passado.” (FERRANTE, 2017, p. 53).

Esse fato de o pai de Delia, assim como o tio, ignorar a contribuição financeira de Amalia e ofender Delia pode estar relacionado à necessidade de autoafirmação de sua virilidade: somente o homem poderia ser reconhecido como o protetor do lar e provedor da família.

Ainda é possível associar a isso a argumentação de Virginia Woolf (2014) acerca da independência da mulher, que, de acordo com a escritora, estaria correlacionada à autossuficiência financeira. Tal colocação é feita para mulheres escritoras: elas poderão escrever o que quiserem quando tiverem independência financeira. Aqui estendemos esse

pensamento a outras ações: a possibilidade de independência econômica de Amalia parece assustar o marido, que tenta dominá-la e mantê-la passiva a todo custo, usando de violência psicológica e física. E a própria filha, ao refletir sobre o passado, reconhece tal situação e acusa o pai: “Você, como sempre, a humilhou” (FERRANTE, 2017, p. 145).

Por outro lado, é preciso atentar para os limites da busca por essa independência calcada no dinheiro, suas causas e suas consequências, mesmo que a motivação seja um evento traumático. Quando pensamos em Maria Inês, de *Sinfonia em branco*, percebemos que a moça escolheu uma profissão para qual não tinha vocação e se casou um homem a quem não amava para garantir certa estabilidade financeira: a saída encontrada por ela para não ter que retornar à casa dos pais. Desse modo, reafirmou preconceitos da sociedade, como a visão do casamento como contrato e destino das mulheres e a ideia de que algumas profissões são mais privilegiadas e importantes do que outras. Além disso, abriu mão de escolhas genuínas e, ao mesmo tempo, de sua liberdade e transcendência, se entregando, de certo modo, a uma subserviência e à anulação dos próprios desejos.

Portanto, a instituição familiar, nos moldes em que ela se apresenta nos livros estudados, permite, e até favorece, que os corpos das mulheres e das crianças sejam controlados. Quando Delia reconhece “ser Amalia”, ela percebe o motivo pelo qual esteve sempre fugindo de seu corpo de mulher: ela temia ter que testemunhar e conviver com a violência todos os dias, tanto simbólica, quanto física:

Que maquiagem ingênua e descuidada tinha sido essa tentativa de definir o “eu” como essa fuga forçada de um corpo de mulher, embora eu tivesse levado comigo menos do que nada! Eu não era nenhum eu. E estava confusa: não sabia se o que eu estava descobrindo e contando para mim mesma, agora que ela não existia mais e não podia retrucar, me causava mais horror ou prazer. (FERRANTE, 2017, p. 78)

Ser Delia é ser Amalia; ser Amalia é ser Otacília; ser Otacília é ser Clarice; ser Clarice é ser Maria Inês. Para as personagens, se descobrirem mulheres e reconhecerem o processo pelo qual passaram para se tornarem o outro, o inessencial, segundo Beauvoir, é doloroso.

Diante de um cenário de diversas formas de violência, de estruturas prejudiciais extremamente sólidas, que necessitam ser reformuladas, e de traumas, a cicatrização das feridas é possível? No próximo capítulo essa questão será discutida, considerando as situações das personagens ficcionais, dos dados não ficcionais e da literatura de autoria feminina.

4.4 A CURA DAS FERIDAS É POSSÍVEL?

Durante nosso estudo, até agora, detectamos que as obras *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante, e *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, abordam, em comum, o tema da violência de gênero e dos traumas gerados nas vítimas e nas testemunhas das agressões, apesar das tramas possuírem países diferentes como cenários. Além disso, foram analisados outros fatores da sociedade patriarcal que propiciam a violência e o silenciamento das vítimas.

Para dar continuidade e encerrar as análises, retomaremos a definição de trauma que elaboramos no segundo capítulo, a partir da associação das explicações de Gagnebin (2006) e Caruth (2000) sobre o termo: os traumas são feridas abertas, tanto no corpo quanto no âmbito psicológico, que resultam de acontecimentos violentos, inesperados e incompreensíveis, o que dificulta a capacidade de verbalização sobre o ocorrido.

Diante disso, questionamos: em uma sociedade que possibilita a violência contra as mulheres e que silencia ainda mais as vítimas caladas pelo trauma ao invés de incentivá-las a falar, é possível a cura e a cicatrização dessas feridas? O que a escrita de autoria feminina tem a ver com o processo de verbalização das vítimas de violência?

Nesse sentido, usaremos, inicialmente, as narrativas e as trajetórias das personagens dos romances estudados, apresentando possíveis respostas para a primeira questão. Logo depois, enfrentaremos o segundo questionamento com algumas reflexões, ainda que não se constituam como respostas definitivas.

4.4.1 Reelaborar-se: verbalização e cicatrização

Iniciaremos as análises com um trecho de *Sinfonia em branco*, presente quase no final da narrativa, com o qual podemos responder sobre a possibilidade de cura dos traumas:

O Esquecimento Profundo não existia. Clarice sabia. Nunca fora capaz de esculpi-lo – de reivindicá-lo para si. Também não existia algo como uma lembrança inócua, uma ferida cauterizada. Um bicho sem as presas e sem os dentes, sendo, apenas. A pacificação do passado com tudo aquilo que comportava. Existia uma cidade na memória de Clarice, uma cidade destruída pela guerra ou por um terremoto. Agora, havia construções novas e o entulho já fora removido e os mortos, enterrados – porém, haveria como reverter aquela memória? Como atualizá-la? (LISBOA, 2013, p. 303-304)

Nesse trecho, Clarice sente-se consciente de que não é possível esquecer o evento traumático, tampouco cauterizar, ou seja, corrigir a ferida. Podemos atribuir, aqui, o

significado de trauma para ferida, como explicou Gagnebin (2006).

No fragmento, também é construída uma metáfora para o trauma, a partir da imagem de uma cidade destruída por alguma fatalidade. Essa metáfora nos convida a refletir sobre convivência com as lembranças e a dúvida sobre a possibilidade de transformá-las, já que não é possível esquecê-las. Comparamos essa convivência às cicatrizes da faca olfa, resultantes da tentativa de suicídio, nos pulsos de Clarice: elas representam as feridas no seu íntimo, que sempre estarão ali para lembrar o ocorrido, sem curar ou sumir completamente. Inicialmente, essas cicatrizes eram escondidas pela personagem, mas no final ela já não as esconde, provavelmente por sentir-se segura no meio onde vive, em que as pessoas conhecem sua história, ou por compreender que elas não podem ser retiradas. Toda cicatriz tem uma história e ela decide não esconder mais a sua.

Assim como Clarice, Delia também esconde suas feridas quando tenta ocultar de si mesma as suas memórias por não confiar nelas. As feridas estão ali, em sua mente, abertas e doloridas, influenciando nos comportamentos da personagem, até mesmo quando ela não se recorda de onde vem a dor que sente, lembrando-se somente de detalhes relacionados a essas memórias, que a machucam: pessoas, espaços e linguagem.

A protagonista tenta, a todo custo, se afastar de sua mãe, de seu pai e da família de Caserta, personagens envolvidas nas memórias traumáticas de agressão e de abuso sexual. Ela também evita usar o dialeto napolitano, com o qual lhe foram ditas obscenidades no momento da violência sexual e que traz as recordações dolorosas das agressões que ocorreram em Nápoles, especificamente no bairro de sua infância, no prédio onde morou e na confeitaria *Coloniali*.

Notamos, então, que Delia busca o esquecimento, como Clarice. Esse esquecimento também não é possível para a personagem italiana e ela assume suas feridas quando aceita que é Amalia, ou seja, que é mulher e que tem dores geradas pela violência, como sua mãe. Assim como Amalia, quem ela desejava ser no porão, ela teve seu corpo violado e feridas abertas.

Nas obras, então, a cura não é possível. No entanto, o convívio com as cicatrizes parece ser viável: com a cura, o estado anterior do indivíduo é recuperado; com a cicatrização ficam marcas, alterações, que podem permanecer doloridas ou não, frágeis ou não. Diante disso, como acontece o processo de cicatrização dos traumas nas tramas estudadas?

Segundo Jéssica Costa (2015), como constatamos no segundo capítulo deste trabalho, existe uma necessidade de verbalização para que o trauma seja superado. A autora interpreta que Clarice supera seu trauma quando conversa sobre o ocorrido com sua irmã e testemunha do crime, como podemos verificar no trecho que antecede o assassinato de Afonso Olímpio:

“Depois as duas se olharam, e Clarice fez a pergunta que havia adiado por treze anos, com palavras que soaram quase casuais, você viu, não foi? Aquele dia em que todas as sementes de cipreste que você costumava guardar apareceram espalhadas pelo chão.” (LISBOA, 2013, p. 286). Ainda de acordo com a autora, outro possível ouvinte seria Tomás, já que ele sabia sobre o estupro. Isso porque Maria Inês revelou o acontecido para ele pouco depois de casar-se com João Miguel.

Em relação a Maria Inês, cabe também dizer que, como as outras protagonistas, ela também buscou esquecer o episódio de violência, tentando criar uma outra vida para si mesma com o intuito de se afastar de seu passado, mas a memória do evento traumático permaneceu.

Assim, como também já abordamos no capítulo dois, as tramas de *Sinfonia em branco* e *Um amor incômodo* retratam um possível processo de regeneração das personagens Clarice, Maria Inês e Delia. Nesses processos, apontamos como importante não só a verbalização, como também o retorno ao espaço e o enfrentamento das lembranças.

Em *Um amor incômodo*, no que se refere às agressões de seu pai, a personagem verbaliza em uma conversa com o próprio algoz, como podemos ler neste fragmento da narrativa:

— Você morria de vontade de dar uma surra em Caserta. Queria se livrar dele achando que, com as ciganas, você finalmente fosse ganhar dinheiro. Achava que Amalia gostava dele. Quando eu disse que os vira juntos no porão da confeitaria, você já tinha imaginado mais do que eu estava dizendo. O que falei serviu só para que você se justificasse.
Fitou-me surpreso.
— Você se lembra?
— Lembro-me de tudo ou quase tudo. Só me faltam as palavras de então. Mas guardo o horror e o sinto novamente cada vez que alguém nesta cidade abre a boca.
— Eu achava que você não se lembrava — murmurou.
— Eu lembrava, mas não conseguia contar a mim mesma.
— Você era pequena. Como eu podia imaginar...
— Você podia imaginar. Você sempre soube imaginar quando o assunto era magoá-la. Você procurou Amalia para vê-la sofrer [...] (FERRANTE, 2017, p. 146)

A protagonista revela, então, que as agressões do pai direcionadas à mãe e a Caserta ainda lhe causam horror e que apenas lhe faltavam as palavras para afirmar que, apesar de ser criança na época, ela se recorda e essas lembranças lhe fazem mal. Ainda confirma que não conseguia contar o que houve para si mesma, ou seja, não conseguia enfrentar as memórias traumáticas.

Chamamos o processo regenerativo das personagens de elaboração ou perlaboração,

usando as definições de Freud e de Gagnebin, respectivamente, também já trabalhadas. Conforme explicado no segundo capítulo desta pesquisa, o termo utilizado por Gagnebin é baseado nas ideias de Sigmund Freud sobre elaboração. Para Freud, a elaboração ocorre quando o paciente começa a observar e confrontar seu processo de repetição. Assim, ao confrontarem os sintomas do trauma, principalmente a repetição das lembranças, e desistindo de esquecer, as personagens iniciam sua elaboração e cicatrização.

Esse enfrentamento se dá, também, pelo contato com o espaço da violência: a casa da fazenda, em *Sinfonia em branco*, e a confeitaria de Nápoles, em *Um amor incômodo*.

Ao retornar ao *Coloniali*, Delia sente que a violência ainda estava naquele espaço, estava presente:

Eu tinha um olhar velho, de décadas passadas, que queria me mostrar mais do que eu podia ver naquele momento. A narrativa, fragmentada em mil imagens incoerentes, tinha dificuldade para se adaptar às pedras e ao ferro. Por outro lado, a violência se realizava naquele instante, agarrada ao corrimão da escadaria, e eu tinha a impressão de que havia ficado ali – ali e não em outro lugar – durante quarenta anos gritando. (FERRANTE, 2017, p. 160)

O retorno de Delia à confeitaria, local do abuso, é como uma volta ao instante traumático que esteve enterrado, em busca de esquecimento, por quarenta anos.

Quanto ao processo de elaboração de Maria Inês, podemos detectar a verbalização quando conversa com Clarice, quando conta para Tomás e também quando enfrenta seu pai, antes de matá-lo. Além disso, durante toda a obra temos o desenrolar de sua viagem de volta para a fazenda, um retorno ao local da violência, para um reencontro não só com Clarice, mas também com seu antigo amor, Tomás, e com suas memórias: as traumáticas e as positivas.

Sendo assim, a cicatrização do trauma, nas obras estudadas, ocorre pela verbalização e pela elaboração, evitando que as lembranças do passado estejam sempre presentes, mesmo que o esquecimento completo e a cura sejam impossíveis.

Em primeiro lugar, há, simultaneamente à verbalização e à cicatrização, outros processos relevantes: a quebra do silenciamento e a transformação de um espaço de violência em um espaço que não seja ameaçador, ou até em lar, como no caso de Clarice. Em segundo lugar, ao verbalizarem, as personagens deixam de se calar diante de si mesmas, dos agressores e da sociedade: mostram suas cicatrizes, como Clarice, quando não mais oculta as marcas em seus pulsos. Além disso, as personagens conseguem calar os monstros e as violências que permaneceram gritando para as silenciarem durante anos de suas vidas. Isso tudo possibilita,

também, uma reelaboração de si mesmas.

Discutiremos, então, na próxima seção, o último questionamento proposto no início deste capítulo. Antes, vimos que as personagens, em seu processo de elaboração do trauma usam recursos: a verbalização e o retorno ao local da violência. Também compararemos, a seguir, o processo de elaboração das personagens e a utilização desses recursos com os caminhos da literatura de autoria feminina, que serão destacados.

4.4.2 Reelaborar o social: palavra e transformação

Neste capítulo, já verificamos como estruturas da sociedade patriarcal influenciam no silenciamento das vítimas e potencialização dos traumas, além de possibilitar a ocorrência de violências contra as mulheres. Estudamos, também, no primeiro capítulo, como as experiências de serem mulheres são apontadas pelas escritoras Adriana Lisboa e Elena Ferrante em entrevistas onde relatam suas visões acerca das opressões existentes seja no Brasil, seja na Itália, como indicam os dados que também foram apresentados.

Essas perspectivas estão representadas em suas narrativas: *Sinfonia em branco* e *Um amor incômodo*, respectivamente. São tramas que não só narram ações violentas vivenciadas por muitos sujeitos femininos, mas também representam como as mulheres vítimas dessas violências sentem-se e têm suas vidas prejudicadas. Além disso, as narrativas apontam como essas mulheres são silenciadas pela sociedade e, também, por uma incompreensão dos fatos, quando esses ocorrem na infância.

Elena Ferrante (2017) comenta sobre como é escrever sobre essa dor:

Aqui, para um melhor entendimento, precisamos falar de como a dor modifica a imagem do tempo. A irrupção do sofrimento anula o tempo linear, quebra-o, transforma-o em um turbilhão de garranchos [...]. Os sentimentos fortes são assim: explodem a cronologia. Uma emoção é um salto mortal, uma cambalhota, uma pirueta impetuosa. Quando a dor acomete Delia e Olga [de *Dias de abandono*], o passado deixa de ser passado e o futuro deixa de ser futuro, a ordem do antes e do depois cessa. Escrever a respeito da dor também tem esse movimento da confusão. O eu narra de modo pacato, realiza sínteses nítidas, faz com que os eventos deslizem lentamente. Mas, quando a onda de um sentimento chega, a escrita se arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos, em um redemoinho. (FERRANTE, 2017, p. 114)

A autora aponta que escrever sobre a dor implica em um “movimento da confusão”, que embaralha a ordem cronológica da narrativa. Identificamos, em ambas as obras, a

representação do trauma na própria estrutura formal do texto, em uma tentativa de representar essa confusão abordada por Ferrante (2017) e sentida pelas personagens. Essa representação de sentimentos é possibilitada pela literatura, sejam sentimentos interiores de um ser humano, sejam sentimentos ligados a algum círculo social e a determinadas ideias, não de forma a copiar o real, mas como um modo de criar algo novo a partir dele e formas novas de dizer, como também aborda a escritora italiana: “Espero, por outro lado, que um bom romance me conte sobre a atualidade tudo aquilo que não posso vir a saber de outra fonte, apenas a partir da história ali contida, do seu modo único de pôr algo em palavras, do sentimento que ela pressupõe” (FERRANTE, 2017, p. 67).

Como também estudamos, Elódia Xavier (1998) aponta a literatura desconstrutora de gênero como possibilidade de mudanças sociais. Sobre isso, Teresa de Lauretis (1994), após identificar que as estruturas ideológicas de gênero se mantêm por tecnologias que as disseminam, sugere que podemos mudá-las e desconstruí-las. Além disso, aponta o sujeito do feminismo como indivíduo capaz de gerar essas mudanças, uma vez que ele está inserido na ideologia hegemônica ao mesmo tempo que está na margem, adquirindo, assim, dois conhecimentos: o de quem está dentro da sociedade patriarcal ou o de quem possui críticas a esse sistema.

Sendo assim, retomamos Showalter (1994) e seu apontamento acerca da escrita de autoria feminina com as perspectivas de quem convive dentro e à margem das estruturas patriarcais. A escrita de autoria feminina, então, sendo também uma tecnologia (literatura), quando produzida por essas novas perspectivas, permite a desconstrução do sistema hegemônico.

Gagnebin (2006), por sua vez, discorre sobre o efeito imortalizador da palavra: antes as histórias eram narradas oralmente para serem perpetuadas, depois foi acrescentado o uso da escrita para tal. As obras escritas por mulheres, ao trazerem à tona questões sobre violência simbólica e física, ajudam a divulgar a gravidade de práticas naturalizadas que não acontecem somente na ficção, bem como registram a possível ocorrência delas futuramente. Podemos estabelecer aqui uma comparação com a análise de Caruth (2000) sobre Lacan: os sonhos são um despertar para o fato de que situações que parecem impossíveis podem acontecer e a repetição das lembranças do trauma é um abrir de olhos para o sujeito que recorda, indicando que ainda existe um incômodo. Ampliando a questão, a leitura dos relatos ficcionais também pode funcionar como um alerta, como um despertar para situações que precisam ser discutidas.

As obras *Um amor incômodo* e *Sinfonia em branco* possibilitam esse despertar: existe

violência e ela é, há séculos, direcionada principalmente a um grupo muito vulnerável, crianças e mulheres, silenciando-as e prejudicando sua saúde mental e física.

Em livros contemporâneos escritos por mulheres torna-se, pouco a pouco, mais fácil encontrar narrativas com personagens que sofrem algum tipo de violência física, incluindo a violência sexual. Essa última é mais recente em obras literárias, havendo, ainda, poucos livros que abordem a questão. É possível que essa demora em falar sobre determinados tipos de violência em obras literárias seja uma consequência da tardia inserção das mulheres na literatura, que estão, passo a passo, conquistando seu espaço e desvendando novos assuntos que sejam urgentes em seus textos, já que, antes do grito, é necessário ter voz: primeiro se ocupa um espaço, depois esse espaço vai ampliando-se e o que precisa ser dito vai sendo inserido. Portanto, para as mulheres, a palavra e o ato de dizer se tornam de extrema relevância para a conquista de mais visibilidade no âmbito literário e para divulgar assuntos que necessitam ser discutidos.

Diante disso, a verbalização das personagens Clarice, Maria Inês e Delia é correspondente à verbalização das mulheres e das escritoras sobre os danos do patriarcalismo, e o retorno ao espaço traumático é semelhante ao enfrentamento das estruturas perniciosas da sociedade.

A literatura de autoria feminina possui, também, esse papel relevante. Não existe cura para o trauma, as cicatrizes históricas ficarão, mas existem meios de modificar a cultura hegemônica masculina que propicia a ocorrência de eventos traumáticos para as mulheres e crianças. Além disso, enquanto as personagens descobrem-se mulheres, as leitoras também se descobrem como tal a partir dessas leituras, identificando que desvendarem-se como mulheres é também desvendar meios de se desconstruírem e reconstruírem, escolhendo seus próprios caminhos e não os que são colocados pelos paradigmas sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, constatamos que as causas e efeitos das violências sofridas são representados não só nas trajetórias e comportamentos das personagens, como também na organização do texto. Os *flashbacks* estão nas mentes das personagens, assim como estão no corpo do texto, ainda que narrados em perspectivas diferentes, como no caso da trama de *Sinfonia em branco*, na qual a cena de estupro é descrita por um(a) narrador(a) onisciente, primeiramente pelo ponto de vista de Maria Inês e, depois, pela percepção de Clarice, a maior vítima. A repetição é constituída pela aparição constante das mesmas cenas, em ambas as obras, ou de cenas que remetem ao mesmo tipo de violência. Em *Um amor incômodo*, a leitura acompanha a descoberta da narradora-personagem e protagonista, Delia, que se sente incomodada com a mentira contada na infância sobre Amália, sua mãe, e Caserta, o vizinho, que desencadeou mais um episódio violento. Quando ela, enfim, recorda o abuso sexual sofrido, as leitoras e leitores se surpreendem com a revelação, que justifica a origem das lembranças constantes do porão onde aconteceu a violência.

Além disso, o uso do imperfeito apresenta a ideia de algo que aconteceu no passado, mas em continuidade no presente, da mesma forma que as consequências do trauma. Essa continuidade é desmonstrada de modos diversos nos livros analisados: em *Um amor incômodo* (2017), a mistura de acontecimentos presentes e memórias passadas, sem nenhuma indicação, parece representar a repetição inevitável e repentina das memórias, enquanto, em *Sinfonia em branco* (2013), os fatos presentes e as lembranças são divididos por espaços em branco dentro dos capítulos, podendo representar a divisão em “antes de tudo” e “depois de tudo”, referente ao efeito traumático de separação da vítima entre o “eu” anterior e o “eu” posterior à ocorrência. Essa característica presente no livro de Adriana Lisboa (2013) pode ainda representar no texto os cortes nos pulsos e no íntimo de Clarice. As linguagens usadas nas duas narrativas representam, também, a inocência da infância, fase em que sofreram/presenciaram as violências.

É possível, também, apontar características das sociedades nas quais ocorrem as histórias. Além de culparem a si, as vítimas são culpabilizadas pelo meio social em que vivem e são silenciadas, seja pelo medo de incitar mais violência, como no caso de Delia, seja por um ambiente que ignora os crimes e que já cultivava a falta de diálogo, como no caso de Maria Inês e Clarice. Em ambos os casos, os âmbitos familiares e sociais intensificam o silêncio e a subalternidade das mulheres, conforme verificamos: em *Sinfonia em branco*, a ditadura militar no Brasil, em *Um amor incômodo*, o momento pós-Segunda Guerra Mundial,

na Itália.

Ademais, a própria constituição do sistema patriarcal nas sociedades representadas nas narrativas colabora com o silenciamento, por meio a aceitação da violência simbólica e da violência física, da dissociação entre as esferas pública e privada e da diferenciação entre meninos e meninas na infância, construindo um perfil passivo para elas e destinando-as ao casamento como o único destino e justificção social. Vimos também que as instituições mais tradicionais, como o Estado, a Igreja e, principalmente, a Família defendem e disseminam os princípios patriarcais.

Logo depois de concluirmos que o patriarcalismo permite a ocorrência de violências contra às mulheres, analisamos o processo de elaboração do trauma pelas personagens. Percebemos que a verbalização sobre os eventos traumáticos, a partir de conversas esclarecedoras, e o retorno aos locais onde aconteceram as violências permitiram que, nas duas obras, as personagens enfrentassem suas memórias, bem como ressignificassem suas visões sobre si mesmas como mulheres. Chegamos à consideração de que não é possível esquecer ou superar, como tanto desejava a personagem Clarice, mas é possível amenizar as feridas mais profundas, deixando ali as marcas e sabendo conviver com elas.

Finalizando as análises, comparamos o processo de verbalização das personagens ao processo de conquista de espaço de produções literárias femininas, que ainda está em andamento. Explicamos, no início deste trabalho, que uma das possibilidades da literatura é propiciar discussões sobre situações reais e sociais, mesmo que em textos ficcionais. Apresentamos alguns dados sobre a violência de gênero no Brasil e na Itália e indicamos que, por meio de textos literários, poderíamos refletir sobre o alcance e as consequências desses dados. Desse modo, os livros estudados nos permitiram essas discussões, principalmente por serem obras de autoria feminina que trazem, aqui, uma outra perspectiva: não narram só os acontecimentos, de modo distante, como os dados que vemos todos os dias nos noticiários, mas narram as angústias e as dores que permeiam essa violência e como as personagens femininas as encaram.

Assim como analisamos, a crítica feminista nos encaminha a perceber, em certas narrativas escritas por mulheres, algumas novas perspectivas e assuntos não tratados na literatura denominada como “universal”. Devido a isso, consideramos que se trata, também, de um processo de verbalização que permite a ampliação de um espaço no meio literário e que auxilia no despertar de mudanças e no enfrentamento de opressões sociais. Como discutido no primeiro capítulo, a literatura também pode ser um instrumento de renovação social, e é essa

relevância que destacamos aqui.

Portanto, concluimos que muitas causas e consequências das violências de gênero que presenciamos na realidade, sejam em dados, sejam em testemunhos ou em histórias reais noticiadas, estão representadas nas obras estudadas nesta pesquisa, por meio de situações ficcionais e recursos estéticos que provocam, durante a leitura, a sensação de que quem lê está participando do processo de elaboração das personagens, escutando seu testemunho, funcionando, assim, como um ouvinte solidário.

Cabe ainda ressaltar que este trabalho, ao analisar tais situações, também as verbaliza e convida aquelas e aqueles que não leram os livros estudados a fazerem-no e a refletirem sobre as questões aqui tratadas.

REFERÊNCIAS

ALEMANY, Carmem. Violências. In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÈ, Hélène; SENOTIER, Denièle (Orgs). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

ALTHUSSER, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation). In: **Lenin and Philosophy**. New York: Monthly Review Press, 1971.

ARDENER, Edwin. Belief and the Problem of Women. In: **Perceiving Women**, Abingdon, 23, 1972, p. 3.

AZEVEDO, Luciana. A Delicada Mordida da Anacronia. In: **Estratégias para Pensar o Presente: A Performance, o Segredo e a Memória**. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras: Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Uerj, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 3. ed. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e Política: Uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BORTOLOTTI, Franca Pieroni. **Socialismo e Questione Femminile in Italia – 1892-1922**. Milano: Mazzotta, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina: A Condição Feminina e a Violência Simbólica**. 4. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

BRASIL. Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 1 maio 2019.

CANEVACCI, Massimo. **Dialética da Família**. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARUTH, Cathy. Modalidades do Despertar Traumático. In: NETROVISKI, Arthur;

SELIGMANN- SILVA, Márcio (Orgs). **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 111-136.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O que é Escrita Feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COHEN, Jonathan. Trauma and Repression. **Psa. Inquiry**. 5, 1985, p. 163-189.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: **Entre resistir identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

COSTA, Jéssica Fraga da. **Costurando o percurso (des)feito pelo trauma em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. 2015. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Tradução Márcia Bechara. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

EMICIDA; MAJUR; VITTAR, Pablo. **AmarElo**. Warner Chappell Music: Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptdgp3bdpiu>. Acesso em: 12 mar. 2020.

FAVERO, Ana Beatriz; RUDGE, Ana Maria. Trauma e Desmentido. **Psychologica**, Rio de Janeiro, vol. 57, nº 12009, jan. 2009, p. 169-180.

FÉLIX, Regina R. Tom, volume e arranjo no chiaroscuro da memória: sinfonia em branco, de Adriana Lisboa. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.º 37, pp.93-103, janeiro/julho, 2011.

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

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

FERRANTE, Elena. **Dias de abandono**. Tradução Francesca Cricelli. Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **L'amore Molesto**. Roma: Edizioni E/O, 1992.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Ano 13, 2019. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/03/anuario-brasileiro-de-seguran%c3%a7a-p%c3%bablica-2018.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2019

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP. **Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil**. 2ª ed, 2019. Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/visivel-e-invisivel-a-vitimizacao-de-mulheres-no-brasil-2-edicao/>. Acesso em: 10 nov. 2019.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA - FBSP. FBSP; INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA. **Atlas da violência 2019**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: ipea/fbsp, 2019. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>. Acesso 10 nov. 2019.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (1914). **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 27, n. 51, 1994.

FREUD, Sigmund. Uma criança é espancada. Uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: **Obras Completas – E.S.B.** Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas**. Vol. 3. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Original Publicado em 1896).

FREUD, Sigmund. Interpretação dos Sonhos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ITÁLIA. **Lex Scripta**: Codice Penale - 2019. Disponível em: <https://lexscripta.it/codici/codice-penale>. Acesso em: 30 abr. 2019.

ITÁLIA. Violenza Contro Le Donne. **Servizio Studi**: XVIII Legislatura. Disponível em: <http://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1105020.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2019.

LACAN, Jacques. O Inconsciente e a Repetição. Seminário. **Livro 11: Os Quatro Conceitos Da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

LAUB, Dori. Truth and testimony: the progress and the struggle. In: CARUTH, Cathy (Org). **Trauma. Explorations In Memory**. Baltimore E Londres: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 61- 75.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISBOA, Adriana. **Sinfonia em branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOPES, Denílson. De volta pra casa. In: **Imagem e Diversidade – Estudos da Homocultura**. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 51-68.

MINISTERO DELL’INTERNO. **Analisi criminologica della violenza di genere ex art. 3 del D.L.** 14 agosto 2013, n. 93, convertito nella L. 15 ott. 2013, n. 119 . Relazione al parlamento. 2017. Disponível em: http://www.interno.gov.it/sites/default/files/relazione_al_parlamento_anno_2017_.pdf. Acesso em: 4 abr. 2019.

MINISTERO DELL’INTERNO. **Violenza di genere**. Disponível em: <http://www.interno.gov.it/it/temi/sicurezza/violenza-genere>. Acesso em: 2 maio 2019.

MINISTERO DELL’INTERNO. Violenza di genere e omicidi volontari con vittime donne: Gennaio – Giugno 2020. **Servizio Analisi Criminale**, Luglio 2020. Disponível em: https://www.interno.gov.it/sites/default/files/202007/violenza_genere_omicidi_gennaio_giugno_17072020.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.

NICKEL, Vivian. **Trauma, Memória e História em A Mercy, de Toni Morrisson**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Victor da. Elogio Da Leveza: Sinfonia em Branco. **Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 13, nº 3, 2005.

SCHOEPPF, Helena. **As vozes silenciadas em sinfonia em branco, de Adriana Lisboa**. 2017. 88 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SCHOLLAMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCIACCA, Michele Federico. **Silêncio e palavra**. Porto Alegre: Nação, 1967.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Nova York: Columbia University Press, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**. Campinas: vol. 13, nº 3 (39), set./dez. 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A cultura como trauma. In: **Cult**, São Paulo, ano 18, set., 2015.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: Hollanda, Heloísa Buarque de (Org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23- 56.

SOARES, Marta de Cassia Alves da Silva. **De pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa**. 2013. 79 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOUZA, Vanessa. Escrita da ordem do real. **Revista Amálgama**, 16 dez. 2010. Disponível em: <https://www.revistaamalgama.com.br/12/2010/entrevista-com-adriana-lisboa/>. Acesso em: 4 dez. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. 6ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2016.

VANIN, Laís Lara Oliveira Santos. **Sinfonia em branco de Adriana Lisboa**: do labirinto à casa afetiva. 2015. 37 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Departamento de Literatura e Teoria Literária, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XAVIER, Elódia. **Declínio no patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Mulheres, 2007.

ANEXO A - Trecho do infográfico apresentado no *Anuário brasileiro de segurança pública de 2019*



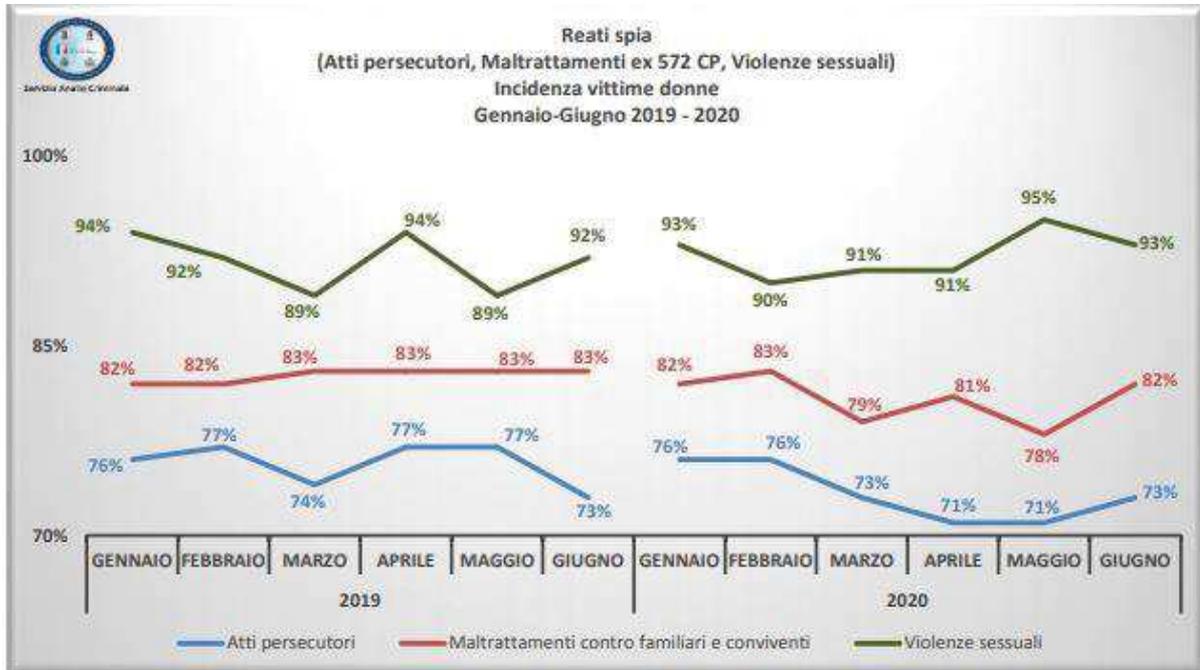
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2019).

ANEXO B - Trechos do Infográfico apresentado na 2ª Edição do Relatório *Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil (2019)*



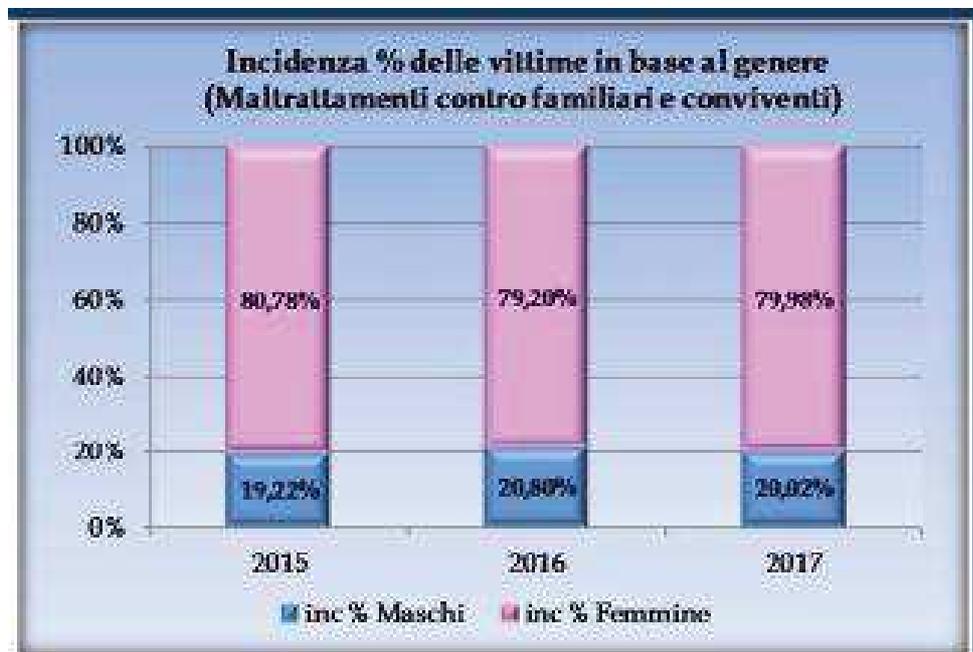
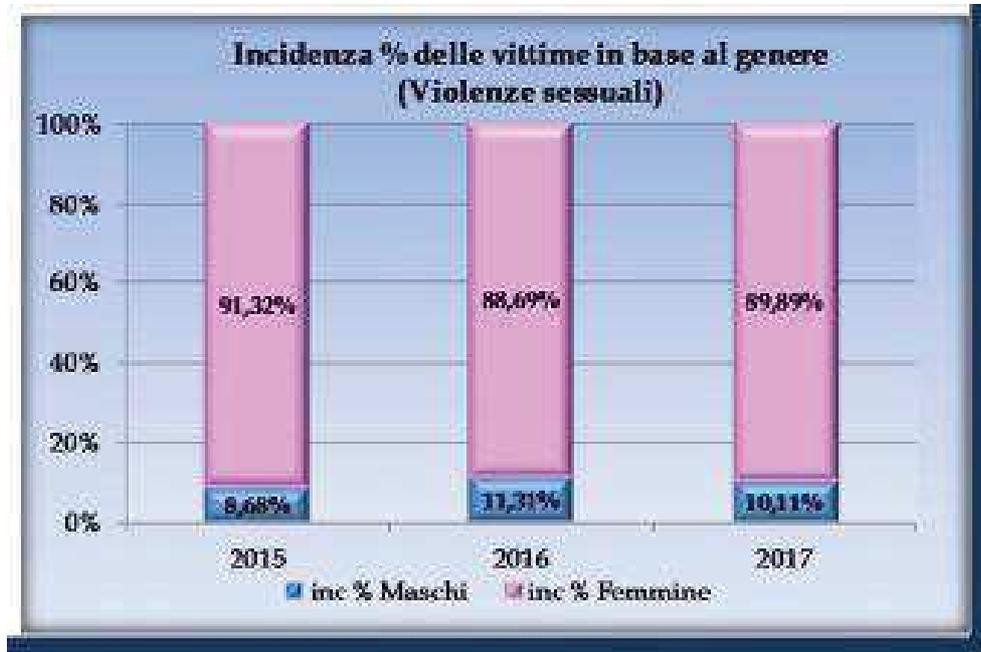
Fonte: Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2019).

ANEXO C – Gráfico de dados quantitativos da Itália sobre vítimas de violência sexual e de maus tratos direcionados a familiares e conviventes do gênero feminino



Fonte: Ministero dell'Interno (2020).

ANEXO D – Gráficos de dados quantitativos da Itália sobre violência sexual e maus tratos direcionados a familiares e conviventes

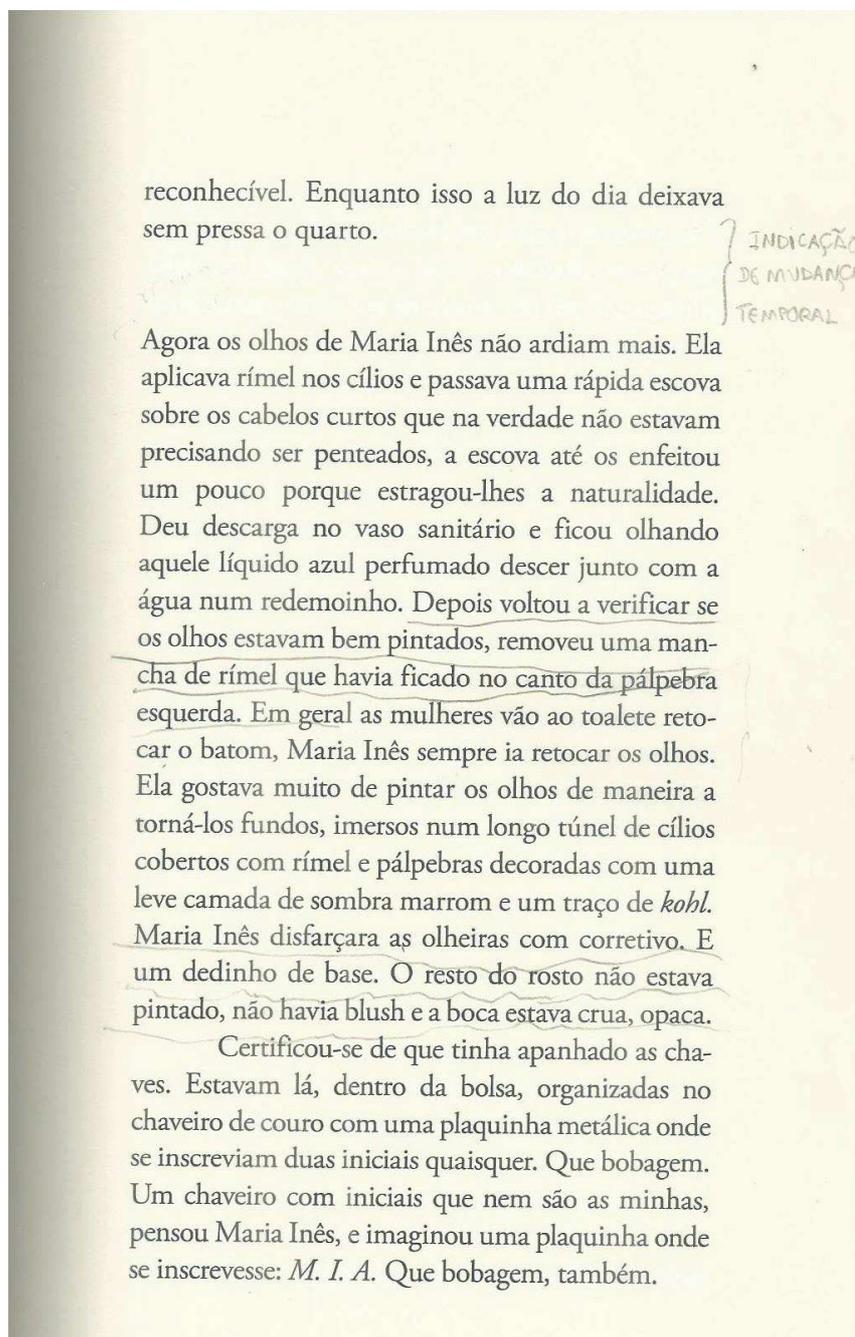


Fonte: Ministero dell'Interno (2017).

**ANEXO E - Quadro intitulado como *Sinfonia em branco* N°1: A rapariga branca,
pintado por James McNeil Whistler em 1862**



Fonte: Wikipédia.

ANEXO F- Indicação de mudança temporal em *Sinfonia em branco*

Fonte: *Sinfonia em branco*, Adriana Lisboa.