

# Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson

Annalice Del Vecchio de Lima<sup>104</sup>  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

## Resumo

Este trabalho relaciona as reflexões literárias sobre verdade produzidas pela escritora italiana Elena Ferrante nos livros *Frantumaglia* – os caminhos de uma escritora (conjunto de cartas, entrevistas e outros textos ensaísticos escritos entre 1991 e 2016), e *L'invenzione occasionale* (coletânea de 51 textos publicados semanalmente no jornal *The Guardian* em 2018), com aquelas debatidas por Henry James e Robert Louis Stevenson em dois ensaios publicados na revista *Longman's* em 1884, nos quais lançam-se em uma discussão sobre questões centrais da literatura à época, com ênfase nos modos de entender o realismo e a natureza da ficção. Os leitores de Ferrante buscam avidamente os textos “não-ficcionais” da autora no afã de extrair deles informações que preencham a lacuna biográfica deixada por uma escritora desconhecida, que assina com um pseudônimo todas as suas obras: cinco romances e uma novela infantil, dentre eles, a Série Napolitana (2011-2014), de quatro volumes. Esses ensaios, no entanto, assinados pelo mesmo *nom de plume*, e, portanto, pertencentes ao mesmo estatuto dos romances, não nos permitem comprovar nada a respeito da autora. Por outro lado, lidos em conjunto, permitem-nos acessar os valores e o pensamento literário que alicerçam as obras assinadas por Ferrante, e em cujo cerne identifica-se o conceito de verdade.

## Palavras-chave

Literatura comparada. Metaliteratura. Elena Ferrante. Henry James. Robert Louis Stevenson.

---

<sup>104</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (2014-2016). Graduada em Letras Português-Italiano pela UFPR. Graduada em Letras-Português pela UFPR (2003) e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2000), com especialização em Cinema Digital pela Faculdade de Artes do Paraná (2007).

## Introdução

Elena Ferrante, pseudônimo que assina cinco romances, entre eles a Série Napolitana (2011-2014)<sup>105</sup>, de quatro volumes, e uma novela infantil, também é o nome que aparece nas capas de um livro de “cartas-ensaio” e um livro de crônicas, nos quais explora, sobretudo, temas e questões suscitados por sua literatura. São eles: *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora* (2017), um conjunto de cartas, entrevistas, trechos suprimidos de romances e outras reflexões que a autora acumulou entre 1991 e 2016, e *L'invenzione occasionale* (2019), ainda inédito no Brasil, que reúne os 51 textos publicados em uma coluna semanal no jornal *The Guardian*, entre 20 de janeiro de 2018 e 12 de janeiro de 2019.

Os leitores buscam avidamente esses textos na esperança de extrair deles informações que preencham a lacuna biográfica deixada pela autora por trás do pseudônimo Elena Ferrante. O que é compreensível, afinal, *Frantumaglia* traz cartas e entrevistas publicados justamente “para satisfazer as várias curiosidades” dos leitores, como escrevem os editores no texto de apresentação do volume, e esclarecer, dentre outras coisas, os motivos que levam a escritora a não revelar sua identidade e “permanecer [...] fora da lógica da mídia e de suas necessidades” (FERRANTE, 2017, p. 9). Já o gênero da crônica costuma ser identificado no Brasil a um texto de viés mais pessoal, em tom de conversa sobre assuntos diversos, muito semelhante ao praticado por Ferrante em sua coluna do *The Guardian*, o que provavelmente fez com que se acreditasse que finalmente a escritora iria se expor como a autora por trás do pseudônimo.

E, no entanto, esses textos, em vez de “esclarecerem”, no sentido de revelarem informações factuais sobre a escritora, conduzem os leitores ao mesmo novelo em que ficção e realidade aparecem emaranhados em seus romances. Bem, ao menos aqueles mais atentos aos artificios dessa autora. Estes certamente se apercebem de que há algo estranho no fato de que até mesmo esses textos ditos “não-ficcionais” (no decorrer deste artigo verifica-se que o termo não é adequado para este conjunto de textos, sendo preferível denominá-los “textos ensaísticos”), nos quais ela supostamente compartilha memórias e outras informações sobre a própria vida, continuam a ser assinados com um nome inventado, o mesmo pseudônimo dos romances. À medida que leem essas cartas-crônicas-entrevistas, passam a se fazer perguntas como a colocada por Maurício Santana

---

<sup>105</sup> Os nomes dos livros que compõem a tetralogia são: *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014).

Dias, tradutor da obra da autora no Brasil: “[...] que estatuto se deve atribuir a um livro que flerta com o memorialismo de uma autora de quem não se conhece nem o nome? Como abordar esse paradoxo?” (DIAS, 2017, p. 22).

Estaria a escritora, sobre quem pouco conhecemos salvo seu enorme senso de preservação da vida pessoal, pilhando os leitores com uma porção de mentiras? A atitude não condiz com alguém que busca obsessivamente imbuir de “verdade” tudo o que escreve – palavra que surge com frequência nas reflexões metaliterárias de Ferrante. Mas, a que tipo de verdade Elena Ferrante está se referindo? Certamente, não à verdade dos fatos, visto que é adepta dos mesmos procedimentos estabelecidos por Italo Calvino: “[...] não dou dados biográficos, ou dou-os falsos, ou ainda procuro mudá-los a cada vez” (CALVINO, 1994, p. 8). E não se trata de verdade estritamente literária, embora esteja circunscrita ao campo ficcional, pois para Ferrante, literatura “é um extraordinário produto da mente, um mundo autônomo feito de palavras que procuram dizer a **verdade de quem escreve**” (FERRANTE, 2017, p. 264, grifos nossos).

Esta concepção de verdade, sobre a qual Elena Ferrante discorre diversas vezes nos textos ensaísticos, como denominaremos as cartas, entrevistas e crônicas da autora reunidos em livros, está, obviamente, associada à noção de verdade que vem sendo concebida pelos grandes movimentos literários desde o século 19. Eles invocam, em sua maioria, como escreve James Wood,

o desejo de captar a ‘verdade’ da ‘vida’ (ou ‘como as coisas são’), mesmo variando a definição do que é ou deixa de ser ‘realista’. (E, claro, mesmo o que é tido como ‘vida’ também varia um bocado – mas se tal ou tal definição varia, isso não significa que a vida não existe.) (2017, p. 206).

Este trabalho relaciona as reflexões sobre verdade literária feitas por Elena Ferrante nos textos-ensaios de *Frantumaglia* e de *L’invenzione occasionale* com aquelas empreendidas por Henry James e Robert Louis Stevenson em dois ensaios publicados na revista *Longman’s* em 1884, nos quais discutem questões centrais da literatura à época, com ênfase aos modos de entender o realismo e a natureza da ficção. A discussão entre os dois autores tem início com a publicação, em setembro, do texto “Arte da ficção”, de James, ao qual Stevenson responde três meses depois com “Um humilde protesto”, desejando uma réplica que não se realiza, ao menos publicamente, já que a partir daquele momento dão início a uma correspondência notável que revela a estima nascida entre eles, sem perder de vista a discussão literária.

Para a pesquisadora Marina Bedran, que organizou e traduziu a correspondência no Brasil, a grande afinidade percebida nas correspondências entre esses autores de obras tão diametralmente opostas revela algo da história do romance. Se, à época, o realismo parecia querer suplantar os modos não-realistas que então predominavam na prosa de ficção, o gênero do romance mostra-se longe de constituir uma forma pura. “O viés romanescos que se insinua da pensa jamesiana prova que o gênero não sufocou por completo o elemento romanescos no interior da narrativa realista. Da mesma forma, vemos como mesmo onde não há pretensões declaradas de representação de realidade, como é o caso de Stevenson, o real de alguma forma se insinua pela porta dos fundos” (BEDRAN, 20212, p. 65). O que demonstra, como escreve James no prefácio de *Os embaixadores*, que o romance é “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa das formas literárias (JAMES, 2010, P. 35).

Aqui, abre-se um breve parêntese para aproximar o procedimento adotado por Ferrante ao desses escritores do final do século 19. (Se à época de James e Stevenson, a troca de cartas era uma forma de comunicação comum entre pessoas letradas, já há algumas décadas substituímos a correspondência, mesmo a via e-mail, pelas facilidades das redes sociais e das interações via câmera. A escritora italiana, no entanto, que desde a publicação de seu primeiro romance optou pela não aparição pública, utiliza o gênero epistolar como único canal de comunicação com o mundo. Afinal, de que outro modo a autora-personagem Elena Ferrante poderia falar sobre seus livros fora deles? A correspondência perfaz um caminho tortuoso, via editores, e o que chega finalmente ao destinatário, em um prazo às vezes bem dilatado, nem sempre é o que se espera: por vezes, Ferrante envia negativas aos pedidos de entrevistas, justificando-se em alguns parágrafos; em outros momentos, responde às perguntas sob a forma de um longuíssimo ensaio, o que inviabiliza, ou ao menos dificulta, a sua publicação; em outro momento, responde às perguntas do escritor italiano Nicola Lagioia, mas pede a ele que não publique a entrevista até sua autorização – o que só ocorreu meses depois. Quando aceita reunir parte dessa correspondência no livro *Frantumaglia*, em 2003, a escritora deixa subentendido, nas entrelinhas da carta que escreve à editora Sandra Ozzola, que a remetente desses textos é Elena Ferrante, a mesma autora-personagem de seus romances:

Acho que um livro do gênero poderia ter certa coesão, mas não autonomia. Ou seja, acho que devido a sua natureza, não pode ser um livro independente. Você tem muita razão ao defini-lo como um livro para as leitoras e os leitores de *Um*

*amor incômodo e Dias de abandono. Com todas as consequências, porém.* (2017, p. 182, grifos nossos).

Esta pesquisa não analisa as cartas que Henry James e Robert Louis Stevenson trocaram posteriormente à produção de seus ensaios na *Longman's*. No entanto, vale a pena mencionar, até como mote para uma possível pesquisa sobre o tema, que Elena Ferrante atualiza a escrita de cartas, muito utilizada à época dos dois escritores como suporte para o debate literário, mas atualmente considerada um procedimento anacrônico, ao elegê-la como seu principal canal de comunicação com a sociedade.)

## 1 Arte e vida: uma competição?

No ensaio “A arte da ficção”, réplica à palestra de mesmo título proferida pelo escritor e crítico literário Walter Besant na Royal Institution, em Londres, Henry James afirma que o principal objetivo de um romance é o de competir com a vida. Para ele, “pintura é realidade, romance é história”, e, portanto, a matéria deste último também se encontra em documentos e arquivos. “(...) se não quiser se entregar, como se diz na Califórnia, [o escritor] deve falar com convicção, com o tom do historiador” (2017, p. 30). É preciso atentar para o fato de que James faz a aproximação entre romance e história não por defender que o romance deva se basear em documentos, como acontece com o texto historiográfico, mas para caracterizar a atitude a ser adotada pelo narrador do romance, que deve ser análoga à do historiador, no sentido de uma voz que emana autoridade.

Pode-se dizer que Elena Ferrante fala com convicção, a ponto de um jornalista, em uma das entrevistas disponíveis em *Frantumaglia*, comentar que a série napolitana é tão convincente, um *Bildungsroman* em quatro volumes, que não sente mais a necessidade de ler ensaios sobre a Itália. Em resposta ao comentário, a escritora conta que se ocupa de escritas autobiográficas, de escritas privadas, de relatos, apropriando-se dos modos de expressão que observa nesses textos para criar “uma escrita de verdade”. “Interessam-me sobretudo as páginas em que não é imitado o modo de expressão das pessoas cultas ou, ainda mais aquelas em que as próprias pessoas cultas, arrebatadas pelas emoções, põem de lado fórmulas elaboradas” (FERRANTE, 2017, p. 317).

Antes de convencer seus leitores, Ferrante conta que precisa convencer a si mesma da verdade do que está narrando. É por isso que afirma ter dado seu próprio nome

ao da narradora-protagonista da tetralogia napolitana, Elena Greco, que, como ela, é uma escritora formada em letras clássicas nascida em um bairro pobre de Nápoles.

Quem escreve sabe que o mais complicado é fazer com que as histórias e personagens **não sejam verossímeis, mas verdadeiros**. Para que isso aconteça, é necessário acreditar na história que estamos contando. **Atribuí meu nome à narradora para facilitar meu trabalho**. Elena, na verdade, é o nome que sinto mais meu, minha identidade está toda no livro que escrevo, sem reticências. Sua imagem da janela é divertida. Moro em um andar alto, tenho medo de altura; se possível, não chego nem perto das janelas.” (FERRANTE, 2017 p. 255, grifos nossos).

A última frase, ironicamente divertida, indica que a autora não está interessada em escrever relatos autobiográficos. Afinal, esse nome, Elena, que a autora “sente mais seu” é o nome de sua persona literária, voz anônima que inicia e termina a história, cujas memórias narradas em *Frantumaglia* parecem ter alimentado as lembranças de Elena Greco. Em uma entrevista constante no livro, a autora rememora um banho de chuva que tomou com a irmã, durante a infância, em um verão napolitano, quando decidiram desobedecer a mãe e sair para tomar sorvete com dois meninos um pouco mais velhos.

A certa altura, o ar se tornou negro. Começou a chover, trovões e relâmpagos, o céu líquido caía sobre nós e corria em torrentes rumo aos bueiros. Nossos acompanhantes procuraram um abrigo; eu e minha irmã não; eu já via minha mãe nervosíssima gritando nossos nomes na varanda (FERRANTE, 2017, p. 150).

A cena lembra aquela em que Elena e Lila decidem matar aula para conhecer o mar e, no caminho, são pegas por uma tempestade.

Uma luz arroxeadada rompeu o céu negro, trovejou mais forte. Lila me deu um puxão, me vi correndo sem convicção em direção ao bairro. O vento se levantou, as gotas se tornaram mais densas e em poucos segundos se transformaram numa cascata de água. A nenhuma de nós veio em mente buscar um abrigo. Corremos cegadas pela chuva, as roupas logo encharcadas, os pés nus metidos em sandálias gastas, com pouca adesão ao terreno agora lamacento. Corremos até onde o fôlego nos permitiu. (FERRANTE, 2014, p. 73, tradução nossa).

A lembrança do banho de chuva com a irmã foi contada em 2003, muitos anos antes do lançamento do livro *A amiga genial*, o que nos permite supor que as memórias de Elena Ferrante serviram de inspiração para a criação das histórias narradas por Elena Greco. Mas, qual Elena Ferrante: a *persona* que assina os livros e concede entrevistas ou

a autora de carne e osso? Seria, é claro, sobre-humano forjar, ao longo de décadas, uma *persona* tão rica em memórias inventadas. O mais sensato é imaginar que a autora trabalha, em sua ficção, com um amálgama de memórias verídicas, inventadas, reinventadas, que lhe pertencem ou não, ouvidas aqui e ali, utilizadas, seja para falar sobre sua própria matéria de escrita, nos textos ensaísticos, seja para compor as histórias de seus romances.

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, é claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para **alimentar com verdade a invenção literária**. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque **estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade** (FERRANTE, 2017, p. 378, grifos nossos).

Elena Ferrante busca, portanto, falar com a convicção do historiador, não para contar histórias verídicas, sobre pessoas de carne e osso, e sim, como escreve Henry James, para “reproduzir a aparência das coisas” (JAMES, 2017, p. 39), alimentando “com verdade a invenção literária”. Seu desejo é o de competir com a vida, não no sentido de imitá-la, “um negócio muito complicado” nas palavras do próprio James, mas na tentativa de capturar a verdade dos fatos em meio ao caos, dando-lhe ordenamento, por meio do artifício da escrita.

Estou convencida de que a realidade dos fatos, a que sempre recorremos como se fosse simples e linear, é um emaranhado inextricável, e a literatura tem como tarefa entrar nesse emaranhado sem esquematismos convenientes (FERRANTE, 2019, p. 314).

A visão da autora contemporânea aproxima-se também da réplica de Robert Louis Stevenson ao ensaio de Henry James, quando ele escreve que nenhuma arte pode competir com a vida com sucesso, nem mesmo a história, visto que

Diante de nós está a vida, infinita em complicações; atravessada pelos mais variados e surpreendentes meteoros; apelando ao mesmo tempo ao olho, ao ouvido e à mente [...] A literatura apenas aponta para a riqueza de incidentes, de obrigação moral, de virtude, de vício, de ação, de êxtase e de agonia com a qual a vida ferve (STEVENSON, 2017, p. 58).

Aqui, vale a pena mencionar que Stevenson compreendeu, equivocadamente, as ideias de James sobre a relação entre literatura e vida. O autor estadunidense não afirma

em seu ensaio que a arte deve competir com a vida no sentido de imitá-la, mas de “reproduzir a aparência das coisas”, dando à história contada o “ar de realidade” (JAMES, 2017, p. 39). De qualquer forma, Stevenson contribui com a discussão iniciada por James ao afirmar que a literatura, diante de sua incapacidade de competir com a vida, para cujo sol não podemos olhar, desvia-se do desafio direto, com um objetivo independente e criativo. “Se é que ela imita algo, ela imita não a vida, mas a fala, não os fatos do destino humano, mas as ênfases e supressões com as quais o ator humano fala deles” (STEVENSON, 2017, p. 60). É o que faz a romancista italiana, que afirma escrever como se fosse

uma questão de dividir um butim. Atribuo um traço de fulano a um personagem, uma frase de sicrano a outro; reproduzo situações que pessoas que conheço ou conheci realmente vivenciaram; uso experiências “reais”, mas não como de fato se desenrolaram [...]. Assim, o que escrevo é cheio de referências a situações e eventos que aconteceram, mas reorganizados e reinventados como jamais se deram. (FERRANTE, 2017, p. 59-60).

Ferrante também dialoga com o raciocínio de Stevenson quando ele afirma que se a vida é “monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e pungente”, a obra de arte é, em comparação, “pura, finita, autossuficiente, racional, fluida e emasculada” (STEVENSON, 2017, p. 61). Stevenson faz esta afirmação para dizer que o romance se diferencia da vida, que é descontrolada, pelo método, a exatidão, a capacidade de simplificação de “um lado ou aspecto da vida”.

De fato, a arte não é a vida, é sempre artifício. E, no entanto, como afirmou George Eliot no ensaio “*The Natural History of German Life*”, “é a coisa mais próxima da vida” (ELIOT, 1856, p. 54). E, portanto, quando o escritor busca competir com ela, debate-se com as mesmas dificuldades que enfrenta em seu cotidiano para lidar com o caos, a ilogicidade, o emaranhado dos acontecimentos. Como narrar a falta de ordem e de significado da vida? Atribuindo-lhe ordem e significado? Procurando transpor em palavras essa falta de ordem e significado?

Na crônica “O falso, o verdadeiro”, Elena Ferrante trata dessa questão ao demonstrar a dificuldade que enfrenta para traçar uma linha de demarcação entre histórias verdadeiras e histórias de invenção. Começa projetando uma história complexa, uma verdadeira comédia em cinco atos narrada em primeira pessoa, que nasce do relato que ouviu de uma amiga sobre um incidente banal: ela havia ficado presa dentro do box do banheiro por alguns minutos. Em seguida, a autora decide que o conto deve ser o mais



fiel possível ao que aconteceu. Para isso, ouve a amiga novamente, desta vez, gravando em vídeo o testemunho. O resultado é desconcertante:

Leio e releio os meus apontamentos, vejo e revejo o vídeo, ouço e reouço perplexa. A minha amiga está realmente me contando as coisas como de fato aconteceram? Por que se confunde quando fala do box enguiçado? Por que às primeiras frases bem concebidas seguem-se proposições defeituosas, uma acentuação da cadência dialetal? Por que, enquanto fala, olha com insistência para a direita? O que tem à direita que não vejo no registro e não vi na realidade? E como me comportarei quando começar a escrever? Procurarei fazer conjecturas sobre o que está escondido à direita, sobre o que talvez ela esteja me escondendo? Limparei a sua linguagem? Imitarei a sua confusão? Atenuarei a desordem expressiva ou a deixarei exagerada para deixá-la visível? Duvidarei do seu relato, apresentarei hipóteses, preencherei vazios? Em síntese, **o esforço de fidelidade não poderá prescindir da minha imaginação, da busca por coerência fantástica, da atribuição de uma ordem e de um significado, até mesmo da imitação da falta de ordem e de significado.** Todo uso literário da escrita, devido a sua artificialidade congênita, comporta sempre alguma forma de ficção. A diferença é quanta verdade a ficção é capaz, no final das contas, de capturar. (FERRANTE, 2019, p. 17-18, grifos nossos)

O final da crônica assemelha-se à reflexão de Henry James em que ele se contrapõe à visão de que o romance como produto da engenhosidade, como forma artificial, tem como fim traduzir as coisas que nos rodeiam em moldes convencionais e tradicionais.

Captar a nota e o traço particular, o estranho ritmo irregular da vida, eis o esforço extenuante quem mantém a ficção de pé. Na medida em que vemos o que ela tem a nos oferecer como vida sem manipulação, sentimos que estamos tocando a verdade; na medida em que vemos a vida com manipulação, parece que estamos sendo enganados com um substituto, um acordo, uma convenção. (JAMES, 2017, p. 45-46).

No texto *A personagem romance*, Antonio Candido, de certa maneira, aprofunda teoricamente as mesmas reflexões de Ferrante e Henry James ao diferenciar os modos como interpretamos de jeitos diferentes os seres humanos na vida e nos romances.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que

os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu (CANDIDO, 55-56).

## 2 Ideia e forma, linha e agulha

Mas, para captar a vida sem manipulação, usando as palavras de James, é preciso manipular palavras. Pois de nada adianta ter uma ideia, baseada em uma experiência sobre a qual o autor se considera capaz de falar com propriedade, se ele não souber dar-lhe vida, animá-la. E só pode fazer isso, obviamente, pela forma. Ideia e forma são, para James, a agulha e a linha da escrita ficcional, uma inexistem sem a outra. A comparação é, aliás, muito cara a Ferrante, que em *Frantumaglia* conta ser filha de costureira, e para quem a metáfora da tecelagem aplicada ao trabalho da escrita parece mais convincente do que a do nascimento, pois, para ela escrever é uma habilidade, um forçar dos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar e inventar técnicas usadas com perícia crescente. Em um dos textos, ela parece, inclusive, estabelecer um paralelo entre o trabalho de criação da mãe costureira, uma mulher de grande beleza, e o seu próprio, de escritora:

[...] hoje sei que minha mãe, tanto na monotonia dos trabalhos domésticos quanto na exibição de sua beleza, exprimia uma angústia insuportável. Havia apenas um momento em que ela me parecia uma mulher tranquila em expansão: quando curvada, as pernas erguidas e unidas, os pés no apoio da velha cadeira, circundada por restos esfarrapados de tecido, sonhava com roupas salvadoras, seguia em frente com linha e agulha, continuando a unir os pedaços de suas fazendas. Aquela era a hora de sua verdadeira beleza. (FERRANTE, 2017, p. 177-178)

A história de amizade entre Lila e Lenu foi baseada em uma experiência pessoal, a relação de Ferrante com uma amiga de quem gostava muito. “Mas um dado real é pouco importante quando escrevemos, no máximo é como receber um empurrão na rua” (FERRANTE, 2017, p. 255). Um “empurrão”, um lampejo, uma impressão, não basta para que a escrita se anime de vida. Esta “confusão de impressões” que a vida nos apresenta, escreve Stevenson, é substituída, na arte, por uma “série de impressões artificiais, representadas muito frouxamente, mas visando o mesmo efeito, exprimindo a mesma ideia” (STEVENSON, 2017, p. 60).

A escritora lembra que seu primeiro romance publicado, *Um amor incômodo*, foi fruto de um esforço de muitos anos dedicados a histórias insatisfatórias que o precederam.

Eram páginas trabalhadas de modo obsessivo, sem dúvida verossímeis, ou melhor, com uma verdade confeccionada de acordo com a medida das histórias mais ou menos bem feitas sobre Nápoles, a periferia, a miséria, os homenciumentos etc. Depois, de repente, a escrita assumiu o tom certo, ou pelo menos foi o que me pareceu. (FERRANTE, 2017, p. 282).

E mesmo depois de *Um amor incômodo*, a autora conta que escreve muito, sem satisfação, até que um dia a escrita “se retesa como um fio de pesca e depois começa a correr veloz” (FERRANTE, 2017, p. 322).

Para que haja verdade literária, a autora considera imprescindível associar a palavra, o ritmo da frase, a tonalidade do período mais adequados às ideias, ao que se deseja contar.

[...] estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. [...] Uma escrita inadequada pode tornar falsa em sua constituição a mais honesta das verdades biográficas. [...] A verdade literária é a verdade desencadeada exclusivamente pela palavra bem usada, e se esgota, em tudo e por tudo, nas palavras que a formulam. Ela é diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. (FERRANTE, 2017, p. 281).

Algo semelhante ao que escreveu Clarice Lispector, uma das escritoras preferidas de Ferrante, em *A descoberta do mundo*.

Fala-se da dificuldade entre forma e conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com um conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberia existir sem sua forma adequada e às vezes única. (LISPECTOR, 1999, p. 271)

Quando a palavra bem usada funciona, considera Ferrante, “não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista” (FERRANTE, 2017, p. 281). Se para Henry James, era necessário fugir dos clichês familiares, dos moldes convencionais e tradicionais para captar a nota e o traço particular,

o estranho ritmo irregular da vida, para Elena Ferrante, que faz uso em seus romances de elementos do melodrama, assim como fazia o escritor inglês, a palavra quando bem usada é capaz de “reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades” (FERRANTE, 2017, p. 281).

Em sua busca pela escrita certa, poderosa porque contém a energia necessária para formar um mundo, Ferrante conta que combate o que chama de “culto à página perfeita”, jogando fora as páginas muito trabalhadas. “Se em alguns poucos trechos o tom se torna falso – ou seja, estudado demais, límpido demais, organizado demais, dito com excessiva beleza –, sou obrigada a parar e entender onde comecei a errar.” (FERRANTE, 2017, p. 322, 355). Em uma carta aos seus editores, ela conta uma pequena história como metáfora para exaltar o que Henry James chamou de verdade sem manipulação. É a lembrança de uma alcaparrreira que crescia soberba na parede de pedra nua de uma das casas onde passou a infância, até que o proprietário ceifou a planta e espalhou reboco na parede, pintando-a com um “azul-celeste insuportável”. Um dia, o reboco rachou e a alcaparrreira voltou a crescer. Para a escritora, na lida literária, é preciso lutar diariamente contra o reboco, “contra tudo o que harmoniza através da eliminação” (FERRANTE, 2017, p. 21).

Para escrever, Elena Ferrante parte, como vimos, do real, de fatos, lembranças, experiências pessoais que, no entanto, transportadas para os romances, por vezes, parecem tão perturbadoras como se estivéssemos lendo uma obra de Franz Kafka ou de Samuel Beckett. Em *A filha perdida*, Leda, uma mulher adulta, professora universitária divorciada, viaja à praia sozinha depois que as filhas, já crescidas, decidem viver com o pai no Canadá. Na praia, o encontro com uma jovem mãe e sua filha pequena despertam memórias e sentimentos dolorosos, que desencadeiam reações tão imprevisíveis quanto roubar a boneca da menina e levá-la para casa. Já a série napolitana começa contando o desaparecimento sem explicação de uma das protagonistas, Lila, que se dará ao final da longa história de amizade narrada por Elena. A personagem, ao longo do romance, vive o que Ferrante, com um neologismo, chama de “*smarginatura*”, traduzido como “desmarginação” por Maurício Santana Dias, um processo em que ela vai, aos poucos, desaparecendo da vida e se transformando em literatura. Também há cenas e diálogos tão impactantes por sua violência que, se não soubéssemos da existência deles pelos jornais, parecer-nos-iam inverossímeis, como a cena em que o pai de Lila, furioso com o comportamento da menina de apenas nove anos, atira-a pela janela,

quebrando-lhe um braço. Ou quando Melina, uma vizinha das protagonistas, literalmente enlouquecida de amor por um homem casado, devora um pedaço de sabão diante de Lina e Lenu. Ou, ainda, quando a amiga delas, Ada, ao se tornar amante de Stefano, marido de Lila, diz a ela que se não for embora, deixando-lhe ficar com Stefano, irá matar seu filho e, em seguida, começa a chorar e a fazer faxina na casa da rival.

Narrar o que lhe parece insuportável, para Ferrante, é uma forma de chegar a uma verdade que, em alguma medida, flerta com aquela que se apresenta aos leitores de livros como *A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Knut Hamsun, e *Fim de partida*, de Beckett. Estas histórias, escreve James Wood,

não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos efetivamente verdadeiros. E pensamos: é assim que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado a base de mingau (Beckett) (WOOD, 2017, p. 203-204).

Para chegar a este efeito de verdade desejado, a autora conta que escreve com desprazer, como se estivesse “matando enguias”.

[...] uso as tramas, os personagens, como uma rede apertada para tirar do fundo da minha experiência tudo o que está vivo e se contorce, inclusive o que eu mesma afastei o máximo possível porque me parecia insuportável. Nas primeiras versões, devo confessar, há sempre muito mais do que eu decido publicar em seguida. É meu próprio incômodo que me censura. No entanto, sinto que essa não é a coisa certa a fazer e com frequência reintegro o que eliminei. Ou espero uma ocasião para usar em outro lugar os trechos excluídos. (FERRANTE, 2017, p. 242)

A descrição sobre o seu método de trabalho lembra aquela feita por Lenu, no terceiro volume da série napolitana, *História do novo sobrenome*, sobre como escreveu seu primeiro livro. “Uma manhã comprei um caderno quadriculado e comecei a escrever em terceira pessoa sobre o que havia me acontecido aquela noite na praia em Barano. Depois, ainda em terceira pessoa, escrevi sobre o que me aconteceu em Ischia. Depois, contei um pouco sobre Nápoles e sobre o bairro. Depois, mudei nomes, lugares e situações” (FERRANTE, 2016, p. 431-432, tradução nossa). Toda a escrita da tetralogia napolitana parece seguir esse mesmo procedimento, procurando organizar e esclarecer, examinando e reexaminando acontecimentos vividos. Cabe a nós, leitores, juntarmos-nos a ela na tentativa de interpretá-los.

A pesquisadora Fabiana Secches, autora do livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*, considera que a autora faz um duplo movimento: por um lado, chama a atenção para o fato de que a escrita é artifício, e, por outro, tenta apagar o artifício, criando a ilusão de que a história contada é verdadeira.

A autenticidade do relato, a princípio, parece mais importante para Elena Ferrante e para Elena Greco do que o trabalho estético de combinação de palavras. Porém, é justamente por meio das palavras que a autora constrói um efeito de autenticidade, e não a autenticidade em si mesma. (SECCHES, 2020, p. 30).

De fato, Ferrante considera que o importante é a qualidade gráfica do efeito de verdade, o modo como a escrita o obtém e o potencializa. “Quem escreve procura, antes de mais nada, uma forma para o seu mundo” (FERRANTE, 2017, p. 90-91).

Os livros de Elena Ferrante, lidos em sua totalidade, revelam um trabalho de reorganização contínua de temas e situações. Em seu primeiro livro, *Dias de abandono*, Olga, a narradora-protagonista, é abandonada pelo marido, que decide viver com a amante. Na série napolitana, é Elena Greco quem abandona marido e filhas para viver com o amante. Quando jovem, Elena deseja estudar e sair de casa para não repetir o destino miserável da mãe, por quem sente repulsa; já adulta, reconhece em suas filhas muito de si e, ao mesmo tempo, quase nada. Estes são apenas alguns exemplos de inúmeros entrelaces entre as histórias de uma autora que parece desdobrar diante de nós um grande tecido costurado a partir da escrita de suas histórias. “Há algo compartilhado pelas suas personagens que nos permitiria tratar de seus conflitos como um único nó constituinte, que as acompanha do âmbito subjetivo ao social”, escreve a leitora Gabrielle Gonçalvez (in SECCHES, 2020, p. 255).

Temas como a relação mãe-filha e o abandono, que ocupam lugar central nessa tessitura, são constantemente analisados, dissecados, revirados sob diferentes ângulos e pontos de vista, e formam uma representação em mosaico da realidade que parece levar em consideração a afirmação de Henry James de que “a experiência jamais é limitada e jamais é completa”.

[a experiência] é uma imensa sensibilidade, um tipo de teia de aranha gigante, feita dos mais nobres fios de seda, suspensa na câmara da consciência, capturando toda partícula levada pelo ar em sua trama. É a atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa [...] ela capta a mais ínfima sugestão de vida, ela converte a própria pulsação do ar em revelações. (JAMES, 2017, p. 37-38).

## Considerações finais

Ferrante escreve sobre temas que lhe dizem respeito intimamente, revelando-se sem nunca se revelar de fato, em um jogo de autoficção que provoca o leitor, fazendo-o desejar reunir pistas aqui e ali, cruzar informações de um livro e de outro, atentar para a repetição de nomes de lugares e de personagens ou para a coincidência dos acontecimentos nos diferentes romances. Isso, como vimos, induz muitos leitores a imaginar que os romances e os textos ensaísticos da autora sejam autobiográficos. E, no entanto, como vimos, a autora trabalha essencialmente sobre uma base romanesca, de puro artifício. Então, como afirmar que a autora trata, de fato, de temas que lhe dizem respeito intimamente? Somente com base nas informações que conhecemos pelos textos de *Frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*, duas obras que, assinadas pelo pseudônimo da escritora, poderiam ser lidas respectivamente como uma autobiografia romanceada e como pequenos contos escritos por uma autora-personagem, que só existe no papel? É preciso, novamente, recorrer às ideias de Ferrante sobre verdade literária para compreender que, sim, nessas obras podemos encontrar o seu pensamento sobre questões que lhe interessam relacionadas à literatura ou que ela discute em seus livros. Afinal, forjou-as de modo a obter o mesmo efeito da literatura, ou seja, “orquestrar mentiras que dizem sempre, rigorosamente, a verdade” (FERRANTE, 2017, p. 76-77).

Ao escrever sob um pseudônimo, Ferrante manifesta suas ideias, seus pensamentos por meio dele, afinal, um pseudônimo é uma extensão do próprio autor – diferentemente do heterônimo, que é “o autor fora da sua pessoa”. Quando reúne entrevistas, crônicas e outros textos plenos de “mentiras verdadeiras” em livros, ela apresenta um conjunto de valores que estão expressos em sua literatura ficcional. Não é relevante se os fatos narrados condizem ou não com a realidade, pois a literatura é justamente “um mundo autônomo, feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve” (FERRANTE, 2017, p. 264). Nesse sentido, Ferrante estaria oferecendo, em *Frantumaglia*, “uma obra que é autobiográfica em afeto, ainda que não o seja, inteiramente, de fato”, em uma transmutação das experiências de vida e dos afetos ligados a elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27). Pode-se, portanto, afirmar que esses textos são parte de sua ficção, que extrapola seus romances para continuar a se formar nos moldes de entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. Mas, são também uma contribuição importante ao ensaísmo literário, dialogando e dando

novos sentidos, mais contemporâneos, às discussões sobre o estatuto da ficção empreendidas por outros escritores-ensaístas, como Henry James e Robert Louis Stevenson, cujas ideias foram postas em debate com as de Ferrante neste artigo, ou ainda George Eliot, Clarice Lispector, Elsa Morante e Virginia Woolf, entre muitos outros.

## Referências

BARENGHI, Mario; FALCETTO, Bruno. Cronologia introduttiva a Italo Calvino. In: CALVINO, I. **Il castello dei destini incrociati**. Milano: Oscar Mondadori, 1994.

BEDRAN, Marina (org.) **A aventura do estilo**. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BEDRAN, Marina Miguel. **Caminhos cruzados**: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Acesso em: 17 out. 2021.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem da ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIAS, Maurício S. Um livro-cidade. **Revista Quatro cinco um**. 1 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/um-livro-cidade>>. Acesso em: 17 ago. 2020.

ELIOT, George. "The Natural History of German Life." **Westminster Review**, vol. LXVI, July 1856, pp. 51-79.

FERRANTE, Elena. *Elena Ferrante's Weekend column. The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/elena-ferrantes-weekend-column?page=3>>. Acesso em: 01 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

\_\_\_\_\_. **I giorni dell'abbandono**. 4. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.

\_\_\_\_\_. **La figlia oscura**. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.

\_\_\_\_\_. **L'amica geniale**. 19. ed. Roma: Edizione e/o, 2015.

\_\_\_\_\_. **L'amore molesto**. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2016



\_\_\_\_\_. **La spiaggia di notte.** Roma: Edizioni e/o, 2007.

\_\_\_\_\_. **La vita bugiarda degli adulti.** Roma: Edizione e/o, 2019.

\_\_\_\_\_. **L'invenzione occasionale.** Roma: Edizione e/o, 2019.

\_\_\_\_\_. **Storia del nuovo cognome.** 14. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.

\_\_\_\_\_. **Storia di chi fugge e di chi resta.** 12. ed. Roma: Edizione e/o, 2016.

\_\_\_\_\_. **Storia della bambina perduta.** 3. ed. Roma: Edizione e/o, 2015.

JAMES, Henry. **Os embaixadores.** Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SECCHES, F. **Elena Ferrante: uma longa experiência da ausência.** São Paulo: Claraboia, 2020.

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

## VERDADE E INVENÇÃO: DIÁLOGOS LITERÁRIOS ENTRE ELENA FERRANTE, HENRY JAMES E ROBERT LOUIS STEVENSON

### **Riassunto**

Questo lavoro relaziona le riflessioni letterarie sulla verità fatte dalla scrittrice italiana Elena Ferrante nei libri *La Frantumaglia* (insieme di lettere, interviste e altri testi saggistici scritti tra 1991 e 2016), e *L'invenzione occasionale* (51 testi pubblicati ogni settimana nel giornale *The Guardian* nel 2018), con i saggi scritti da Henry James e Robert Louis Stevenson e stampati nella rivista *Longman's* nel 1884, nei quali dibattono tra loro su questioni centrali alla letteratura dell'epoca, principalmente i modi di comprendere il realismo e la natura della finzione. I lettori di Ferrante cercano avidamente questi testi "non finzionali" nella speranza di estrarre di essi informazioni che riempiano lo spazio autobiografico lasciato da una scrittrice sconosciute, la quale ha firmato tutti i suoi libri con uno pseudonimo, un totale di cinque novelle e un racconto infantile, tra loro, la Serie Napolitana (2011-2014) di quattro volumi. Tuttavia, questi saggi, firmati dallo stesso *nom de plume* e perciò appartenenti allo stesso statuto delle novelle, non ci permette di affermare nulla rispetto alla vita dell' scrittrice. D'altra parte, letti insieme, loro ci permettono di accedere i valori e il pensiero letterari che stanno alla base delle opere fermati da Ferrante, al cui cuore si identifica il concetto di verità.

### **Parole chiave**

Letteratura comparata. Metaletteratura. Elena Ferrante. Henry James. Robert Louis Stevenson.

---

Recebido em: 25/06/2021

Aprovado em: 18/10/2021