

Mise en abyme, espelhamento e autor postulado: uma leitura da tetralogia napolitana, de Elena Ferrante

Mariana Cristine de Almeida⁸⁵
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

O presente artigo discute questões estruturais da tetralogia napolitana, série de quatro livros da escritora italiana contemporânea Elena Ferrante. Nele, apresenta-se a escolha do pseudônimo por parte da autora como intencionalidade e como parte da estrutura tanto formal quanto estilística de sua obra. Além disso, discutem-se os entrecruzamentos entre verossimilhança, verdade e leitor verdadeiro, conceitos definidos por Ferrante em sua obra crítica e metanarrativa. Ainda, analisa-se o espelhamento extra e intraliterário, ou seja, aspectos do duplo que reverberam em toda a obra literária e crítica da autora, nas temáticas apresentadas e desenvolvidas ao longo de sua produção literária. Finalmente, nos aproximamos da intenção final de Ferrante de borrar os limites entre autobiografia e ficção ao apresentar uma obra literária e metanarrativa em que esses elementos se fundem para criar um fator autenticador de dada realidade. Esses elementos têm como objetivo criar uma persona com vida e história próprias, ao mesmo tempo em que esses elementos pretendem se fundir às histórias e vida de sua narrativa literária.

Palavras-chave

Elena Ferrante. Literatura Italiana Contemporânea. Escrita de autoria feminina. Metanarrativa. Autobiografia.

⁸⁵ Mestra pelo programa de Literatura e Cultura Italianas da FFLCH-USP. Graduada em Letras Português/Italiano pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP).

1. Introdução

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se nos olhos continuamente, mas sem se amar.

(Italo Calvino)

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma das mais famosas escritoras italianas da atualidade e que publicou romances de sucesso global. Por conta do pseudônimo, a curiosidade em torno da identidade da autora é uma das principais motivadoras do sucesso de venda de suas obras, e esse aspecto é explorado pela crítica jornalística. Essa curiosidade alimentou, há alguns anos, investigações sérias a respeito de sua vida pessoal e econômica, culminando com a “revelação”, nem confirmada e nem negada pela própria autora, de sua identidade: a tradutora da *edizioni e/o*, Anita Raja. Antes disso, a crítica jornalística, indo além da análise e dos comentários sobre as obras, procurou ostensivamente por essa identidade, chegando às hipóteses de que a autora seria um homem (derivada dessa hipótese, a análise estilística – feita por meio de programas de computador – que afirmavam que a verdadeira identidade era a de Domenico Starnone, marido de Anita Raja), de que os escritores trabalhavam em colaboração, como *ghost writers* contratados por sua editora ou de que a composição nada mais era do que um programa de inteligência artificial produtor de narrativas.

O problema do pseudônimo, embora pareça ser apenas uma polêmica extraliterária, pode nos levar a associá-lo às próprias estratégias narrativas e composicionais, levando em consideração a intencionalidade na inserção desse elemento dentro da obra da autora. Portanto, é necessário partir de elementos textuais para verificar essa intencionalidade e em que interfere na leitura de suas obras.

Partimos principalmente da tetralogia napolitana,⁸⁶ penúltimo romance publicado pela autora, no qual o uso do pseudônimo se relaciona diretamente com a narradora e com suas pretensões de escrita. Elena Grecco, ou Lenù, a narradora-personagem, é uma escritora que conta em primeira pessoa sua própria história que se

⁸⁶ A tetralogia napolitana é uma obra seriada em quatro volumes, publicados entre 2011 e 2014. Fazem parte desses volumes os seguintes títulos, em ordem de publicação: *L'amica geniale*, *Storia del nuovo soprano*, *Storia di chi sfugge e di chi resta*, *Storia della bambina perduta*.

entrelaça à história desua melhor amiga, Raffaella Cerullo. Compreendendo um arco que vai da infância à velhice, respeitando a progressão cronológica dos acontecimentos, o objetivo de Lenù é produzir uma narrativa em que a memória e a autobiografia atuem como elementos estruturadores da obra. A motivação para isso é o desaparecimento de Raffaella, ou Lila, que some e remove qualquer vestígio físico de sua presença no passado e no presente. A escrita aqui funciona como via de mão dupla: ao mesmo tempo em que a narradora conta sua trajetória de vida e a história de sua amizade com Lila, ela espera que, por meio da escrita, a amiga retorne. E retorne não só dentro de sua história, mas retorne para apagar mais esse vestígio de existência literária criada por Lenù:

Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás.
Fiquei muito irritada.

Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória. (FERRANTE, 2015, p. 9)

Por outro lado, sabemos que a autora da obra que lemos é Elena Ferrante; pelo menos é isso que nos diz a capa do livro. Uma semelhança entre esses primeiros nomes (Elena Ferrante e Elena Greco), que não é apenas coincidência, enreda o leitor na confusão e desconfiança entre essas duas instâncias narrativas.

Autoria e verdade – identidade e pseudônimo

E por que a autora “real”, Elena Ferrante, é uma das instâncias narrativas da obra? Sabemos que a autora não existe no mundo empírico, não é uma pessoa real, é um pseudônimo.

Retomando o modo como a narradora constrói sua história, o pseudônimo e sua presença evidenciam a intenção de borrar um pouco os limites entre as partes constitutivas internas – a narração, a organização e o arranjo do texto. A autora já havia indicado essa intenção quando, em suas entrevistas e troca de cartas,⁸⁷ comentava seus procedimentos de criação e a questão da (des)importância da identidade:

Quero perguntar o seguinte: um livro é, do ponto de vista midiático, antes de mais nada o nome de quem o escreve? A fama do autor, ou melhor dizendo, da persona do autor que entra em cena graças à mídia, é um suporte

⁸⁷ *La Frantumaglia* é uma obra composta de textos epistolares que também são textos de crítica e reflexão sobre literatura, intertextualidade, cinema e a produção das próprias obras.

fundamental para o livro? [...] Acho que a boa notícia sempre é: saiu um livro que vale a pena ler. Acho também que os verdadeiros leitores e leitoras não se importam nem um pouco com quem o escreveu. [...] Para usar uma fórmula: até Tolstói é uma sombra insignificante quando sai para passear com Anna Karenina. (FERRANTE, 2017, p. 34-35)

Por conta disso, o uso do pseudônimo pode ser visto como elemento interno de produção do texto literário, que permite que se discutam os procedimentos narrativos criados para que esse elemento se configure.

Antes de discutir novamente a questão do uso do pseudônimo como elemento interno da composição da obra, é importante dizer que isso só é possível por conta de outro procedimento mencionado acima: o detalhe primordial de que o livro que lemos está sendo escrito por uma narradora-personagem, que é escritora, sobre sua própria vida.

Em um primeiro momento, notamos que a narradora justifica de antemão o recurso da memória como elemento organizador de seu discurso. Essa memória, no entanto, não registra tudo; é limitada às experiências mais marcantes e significativas, possui lacunas que serão preenchidas com ficção ou com dados de pesquisa feitos por Lenù.⁸⁸ Por conta disso, desconfiamos de que tudo que esteja sendo narrado seja de fato tão linear, pois ela tem o poder de escolher o que vai contar e o que vai esconder. Por exemplo, a partir do segundo volume, Lenù nos conta a história de sua juventude. Lila, a amiga, pede a ela que guarde uma série de cadernos de sua autoria, com a recomendação de que nunca lesse as passagens ali escritas. É claro que a narradora não cumpre a promessa e nos descreve detalhadamente o conteúdo desses cadernos. Desse modo, ela pode provar que não está inventando nada,⁸⁹ pois se baseou apenas no relato pessoal da amiga para narrar aquelas passagens:

Na primavera de 1966, em um estado de grande agitação, Lila me confiou uma caixa de metal que continha oito cadernos. Disse que não podia mais guardá-los em casa, temia que o marido pudesse lê-los. [...] Quando me pediu para jurar que nunca abriria aquela caixa, por motivo nenhum, jurei. Mas

⁸⁸ Convém dizer que essa não é uma memória proustiana, no sentido de que a narrativa não se desloca pelo tempo ao sabor das lembranças, ou que pequenos detalhes levam a narradora a recordações instantâneas e reflexões profundas. A narrativa é ordenada cronologicamente, em um esforço de reconstruir a ordem dos fatos. Nesse sentido, a narradora precisa retrabalhar sua memória e ordená-la com: isso veio antes, isso veio depois.

⁸⁹ Esse procedimento pode ser aproximado da questão dos *devices of authentication*, ou seja, os mecanismos de autenticação da verdade narrativa. Esse procedimento é útil para dar ao texto o estatuto factual, e, no caso da narradora de *L'amica geniale*, para convencer o leitor de que o que é narrado é verdadeiro. Esses elementos de autenticação são datas (primavera de 1966), localização geográfica (o bairro em Nápoles e a enumeração de ruas e vielas), as leituras do relato pessoal de uma personagem (o diário/caderno de exercício de escrita) etc.

assim que me vi no trem, desatei o barbante, tirei os cadernos da caixa e comecei a ler. Não era um diário, embora ali figurassem relatos minuciosos de fatos de sua vida a partir do final da escola fundamental. Mais parecia o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita. (FERRANTE, 2015, p. 14)

Vemos que a narradora insiste não no termo “diários”, mas no termo “cadernos”, que contém uma série de exercícios de escrita. Para nós leitores, além de ressaltar a habilidade da escrita de Lila, a autora deixa pistas de que os relatos pessoais também podem fazer parte de um exercício de escrita. Lila parte de sua realidade e recria textualmente suas experiências, assim como o faz, nesse momento, Lenù.

Essa não confiabilidade da narradora se mostra a nós diversas vezes. O uso da primeira pessoa e da escolha da narradora-personagem é já um elemento da parcialidade do ponto de vista. Além disso, a recriação de pensamentos de personagens em discurso indireto livre, a criação de uma personalidade sólida para cada uma dessas personagens e a escolha de narrar ou não certas coisas aumenta ainda mais a desconfiança do leitor frente às afirmações que tentam o tempo todo estar alinhadas à verossimilhança e à verdade.⁹⁰ O seguinte trecho é um bom exemplo de como a narradora em primeira pessoa passa a ser uma narradora onisciente, entrando nos pensamentos da personagem Lila e passando ao discurso indireto livre, tudo isso no mesmo parágrafo:

Agora Lila está entrincheirada no quarto de Rinuccio, pensando no que fazer. Para a casa da mãe e do pai não volta nunca mais: o peso de sua vida lhe pertence, não quer tornar a ser filha. (...) No entanto teme Michele Solara. Não hoje, não amanhã, mas quando nem eu me lembre mais dele, aí aparecerá na minha frente e, se eu não me dobrar, vai me fazer pagar caro, e vai fazer pagar caro quem quer que me tenha ajudado. Por isso é melhor ir embora sem envolver ninguém. Preciso encontrar um trabalho, qualquer um, de modo a ganhar o suficiente para matar a fome do menino e lhe dar um teto. (FERRANTE, 2015, p. 298)

Além disso, a questão da recriação textual de si mesma e de suas experiências – ela é personagem de sua história – que se repete na recriação literária dentro dos diários/cadernos de Lila também é tematizada dentro do romance.

⁹⁰ Podemos perceber, por meio da narração cronológica e dos detalhes que a narradora não deixa passar, que esse apego à forma do relato é muito importante. No entanto, temos a impressão, analisando mais detidamente, que só o que passou por seu crivo pode ser narrado. Mais adiante, depois de ter nos relatado com extrema acurácia fatos das vidas de outras personagens, ela nos diz: “Não recordo nada de meu casamento. O auxílio de algumas fotos, ao invés de mover a memória, congelou-a em torno de umas poucas imagens” (FERRANTE: 2016, p. 153). Ou seja, aquilo que é validado não apenas por sua memória, mas por sua vontade de narrar, de organizar, nos faz desconfiar, duvidar da verdade literária a qual tanto preza. As autenticações colocam, então, o leitor em uma posição ativa e atenta dentro da narrativa.

Essa [re]duplicação nos indica que “o autor *en abyme* é então um instrumento de tomada de consciência dos processos e circunstâncias no momento do trabalho com a escrita, no curso da redação, e, então, uma tentativa de controlá-los de dentro” (GOULET, 2006, p. 45).⁹¹ A própria circularidade em torno do desaparecimento da amiga, que é o que abre e fecha a tetralogia, é a tentativa de localizar historicamente e literariamente a vida de Lila, fazer com que os vestígios de sua passagem pelo mundo sejam novamente conhecidos. Mas essa tentativa, como a própria narradora admite, é um fracasso, pois “Lila não está nestas palavras. Há apenas o que eu fui capaz de fixar. A menos que, de tanto imaginar o que e como ela teria escrito, eu já não esteja em condição de distinguir o meu e o dela.” (FERRANTE, 2017, p. 427).

Não obstante o objetivo seja o de narrar a história de sua amizade com Lila, o que acontece é que a narradora também narra a si mesma, sua história, sua trajetória, o exame de consciência que passa pelo crivo da memória e que ressignifica e reavalia todas as experiências que, enquanto vividas, não permitiam um olhar mais distanciado e circunspecto.

A autora *en abyme*

Toda essa reflexão sobre o papel do autor e do pseudônimo, da memória e do relato, das lacunas e da não confiabilidade, das reflexões sobre a escrita e suas representações são interpretações possíveis graças ao procedimento do *mise en abyme*. Esse procedimento é entendido como o espelhamento de algum elemento presente na narração, como a presença de objetos, personagens, situações, comportamentos ou reflexões metanarrativas. O que ocorre na tetralogia napolitana é este último caso, ou seja, uma discussão sobre a própria criação literária, a questão do narrador, da memória, da verdade e da representação.

O *mise en abyme* se dá também por um processo de narração autoconsciente, que expõe o caráter ficcional da narrativa e que nos permite compreender, por fim, o objetivo da utilização do pseudônimo. Linda Hutcheon (1984, p. 54) sugere que, quando estamos diante de um procedimento desse tipo, que envolve narração e ficção, há um espelhamento dos procedimentos narrativos e da reflexão sobre

⁹¹ “[...] l’auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l’œuvre dans l’écriture, au cours de la rédaction, et donc une tentative de les contrôler de l’intérieur.” (GOULET: 2006, p. 45).

a ficção que perpassa a construção romanesca. No caso da tetralogia, percebemos esse espelhamento quando observamos a narradora examinando outras narrativas, estas últimas espelhadas naintenção de produzir verdade, e também na construção ficcional, no que se refere aos exercícios de escrita examinados nos cadernos de Lila. A reflexão final, que analisa os objetivos que a narradora alcançou e se foi capaz de deixar vestígios da amiga em seu texto, nos faz compreender que esse espelhamento se dá de maneira muito forte, porque reconhece que “eu já não esteja em condição de distinguir o meu e o dela.” (FERRANTE, 2017, p. 427)

Isso retorna em vários momentos da narrativa. Por exemplo, quando um dos revisores do primeiro livro de Lenù observa que sua história possui uma força interna que ele não foi capaz de nomear. Prontamente a narradora chega à conclusão de que foram os ecos de escrita, falas e discussões com Lila os responsáveis por aquele *je ne sais quoi* identificado em seu texto. Em outros momentos, quando as duas personagens produzem textos jornalísticos em colaboração, Lila diz que precisa da amiga e de seu talento para colocar no papel aquilo que imagina. Lenù, por outro lado, nos diz que só foi capaz de criar algo interessante por conta da intervenção da amiga.

Apoiando-se nos estudos de Dällenbach (1977) sobre a modalidade reflexiva do *mise en abyme*, constatamos, na tetralogia, a seguinte configuração: o fragmento espelhado que é a obra de Lila (os cadernos, que possuem a dimensão autobiográfica/ficcional) incluído na narrativa de Lenù (o livro que lemos, que se pretende autobiográfico, mas é ficcional), incluído na obra que lemos, a tetralogia napolitana.

Cabe aqui uma observação sobre a tendência de diferenciação do procedimento. Veronique Labeille (2011) pontua que esse elemento que se repete tende a desviar, dobrar, mudar a imagem, ou seja, que há pequenas diferenças entre o objeto e sua imagem refletida. Se essa dimensão ficcional que se pretende autobiográfica, no livro que está sendo escrito por Lenù, é bem-marcada (a narradora-personagem se refere à sua própria narrativa como relato), isso já não acontece de maneira tão evidente nos cadernos de Lila.⁹² Nos cadernos de Lila não nos é dado conhecer se a intenção de sua escrita é ser autobiográfica ou ficcional, pois o que sabemos é que essas partes da vida real são mescladas a exercícios narrativos, descritivos, ensaísticos, epistolares ou um

⁹² É importante dizer que mesmo o que conhecemos dos cadernos de Lila não é uma transcrição direta. A narradora não reproduz exatamente o que está escrito lá, mas opera por meio de uma tentativa de paráfrase ou resumo com as próprias palavras, do que vem descrito ali.

híbrido entre essas coisas. A dimensão literária é invadida por fragmentos da realidade:

As descrições abundavam: um galho de árvore, os pântanos, uma pedra, uma folha de nervuras brancas, as panelas de casa, as várias peças da maquininha de café, o braseiro, o carvão e o atizador, um mapa detalhadíssimo do pátio, o estradão, o esqueleto de metal enferrujado além dos pântanos, os jardinzinhos e a igreja (...). Mas não havia apenas frases descritivas. Aqui e ali surgiam palavras isoladas em napolitano e italiano, às vezes contornadas por um círculo, sem comentário. (...) E vários raciocínios sobre os livros que lia, sobre os filmes que via na sala do padre. E muitas das ideias que defendera nas discussões com Pasquale, nas conversas que tínhamos uma com a outra. (FERRANTE, 2015, p. 14)

A centralidade desse procedimento nessa interpretação nos permite desenvolver também a questão da autoconsciência e do espelhamento do próprio autor dentro da obra. Goulet (2006) observa um procedimento parecido, a utilização do pseudônimo, na obra de Gide e identifica-o como o procedimento do “auteur après l’auteur” (o autor após o autor), ou o que aqui chamaremos de autor postulado, baseando-nos nas discussões sobre o autor implícito iniciadas por Booth (apud KINDT & MÜLLER, 2006). Opera-se uma transposição do autor dentro da narrativa. Esse autor, exposto ao interior da ficção, é reconfigurado pelo autor postulado, e, assim, somos capazes de identificar as intenções do primeiro para a obra. Por sua vez, as personagens são os sujeitos experimentais a que são delegadas uma série de ações, diálogos e reflexões que são o espelho longínquo das reflexões do próprio autor e de seu projeto, que fica à distância (GOULET, 2006, p. 40- 41).

Por conta do *mise en abyme* refletido no interior da obra e na questão do pseudônimo como procedimento interno, o conceito de autor postulado serve para duas coisas: identificar as intenções da narradora-personagem, Lenù, que se coloca como autora do livro que lemos, e identificar em que medida Elena Ferrante, como elemento interno que organiza o discurso, se faz presente por meio de suas intenções.

A narradora pretende uma recepção autobiográfica – referencial – de suas experiências, pois tenta nos convencer com elementos que parecem reais, ou se justifica, por vezes, citando outros textos ou o diálogo com outras personagens. Como ela saberia tão detalhadamente reproduzir os pensamentos e sentimentos de uma personagem? Ela ultrapassa sua própria instância narrativa, que é a de uma narradora-personagem, em primeira pessoa, e passa a ser uma narradora onisciente, em terceira pessoa, narrando do ponto de vista de um outro, e adentrando a consciência da personagem, mesclando-a à sua narrativa a partir do procedimento do discurso indireto livre. Porém, sua intenção continua sendo a de que a história que conta se pareça claramente a um relato, à

verdade. Pace (2012), comentando Lejeune, nos diz que o teórico discute o pacto autobiográfico afirmando que ele constitui uma retórica da confiança, por conta de uma perspectiva subjetiva, ou seja, parcial das posturas tomadas.

Mas aqui não estamos diante do pacto autobiográfico, que é a intenção de nossa narradora. Essa parcialidade de seus modos de lidar com a história e transpor isso para o leitor, a desconfiança com que aderimos ao seu ponto de vista, e, por fim, a presença do pseudônimo para nos alertar para a ficcionalização de tudo aquilo, nos resgata dessa armadilha. De acordo com Lejeune (2008, p. 33), “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio.” Ou seja, o nome na capa do livro importa para o pacto autobiográfico, porque o que se diz ali é verdade, o autor se compromete com isso e sinaliza para o leitor que ele também pode se comprometer.⁹³ Do contrário, não estamos lidando com o pacto autobiográfico, mas com o pacto romanescos.

Na esteira dessa discussão sobre a autobiografia e outras formas que fogem à regra da fórmula proposta por Lejeune, temos as narrativas centradas no eu, que colocam em xeque o estatuto de verdade e rompem com a relação de identidade. Essas narrativas, chamadas de autoficção ou etnoficção, extrapolam e borram os limites entre o estatuto de autor, narrador e personagem da autobiografia, propondo uma leitura ficcional de uma experiência pessoal. Não é bem isso que encontramos na tetralogia napolitana, embora possamos dizer que, em matéria de intenção, a obra dialogue com esse tipo de escrita. Nas narrativas de autoficção não sabemos ou não temos como saber exatamente se o narrador, que é personagem, e que possui o mesmo nome, ou às vezes, as mesmas iniciais do autor, é de fato o sujeito da escrita. A intenção é mesmo a de colocar em xeque os limites da representação, e também delegar um papel muito ativo ao leitor.⁹⁴ Aquilo que Ferrante, na *Frantumaglia*, chama de leitor verdadeiro, ao qual só importaria a leitura da obra e não a repercussão do autor, aqui é potencializado. O leitor deve, além de fazer uma leitura eficaz, compreender os limites não muito claros entre autoria, narração, fragmentos de realidade e estratégias ficcionais presentes naquela obra. Ao fim, o que ainda está presente é o pacto romanescos, e como ele lida

⁹³ A famosa fórmula $A = N = P$ (autor = narrador = personagem), criada por Lejeune, funcionaria como uma espécie de esquema para entender isso. O que o pacto romanescos faz, no entanto, é descrito pela fórmula $A \neq N = P$, que é o caso da obra que analisamos aqui.

⁹⁴ Assim, entendemos que a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si.” (AZEVEDO, 2008, p. 34)

com esses elementos de realidade sendo configurados dentro da narrativa.

E em que medida a tetralogia napolitana – um romance tradicional, formativo, centrado em uma história – dialoga com essas narrativas que pretendem justamente romper com a própria ideia de ficção? Penso que a tetralogia, principalmente por essa estratégia do *mise en abyme* que se liga à questão do autor, e, mais profundamente, com um autor ficcionalizado, seja o ponto de encontro entre uma narrativa que se pretende do eu e as narrativas de autoficção.⁹

Em obras anteriores, principalmente em *A filha perdida* (2016), a autora coloca alguns elementos interessantes para relacionarmos com tetralogia. A narradora, Leda, vai passar férias em uma praia no sul da Itália e conhece Nina, uma jovem mãe, e Elena (Lenù, como a família a chamava), sua filha pequena. Logo no início da interação entre Leda e essas personagens, ela diz que gostava da forma como os nomes soavam, em sua cadência dialetal napolitana: “Não sei por quê, mas anotei aqueles nomes no meu caderno, Elena, Nani, Nena, Leni — talvez eu gostasse da forma como Nina os pronunciava.” (FERRANTE, 2016, p. 12). Essa questão da repetição dos nomes e do interesse de Leda, chegando a anotá-los, cria um fio narrativo que não se esgota ali.⁹⁵

Imaginamos se a narradora da tetralogia, Lenù, não é também uma criação de Leda ou a continuação da história da praia. É como se a autora empírica nos deixasse pistas de como funciona sua criação literária: ela anota nomes para poder inseri-los em seus livros depois. Esses nomes não são fruto do acaso e sim da observação da realidade, ela ficcionaliza essas personagens e ficcionaliza a si própria (por meio do pseudônimo), como meio de envolver o leitor nessas redes narrativas, e, por fim, colocar em xeque a própria constituição de suas obras e essas reminiscências que acreditamos serem autobiográficas:

Assim, o que escrevo é cheio de referências a situações e eventos que aconteceram, mas reorganizados e reinventados como jamais se deram. Portanto, quanto mais me distancio da minha escrita, mais ela se torna o que quer ser: uma invenção romanesca. Quanto mais me aproximo, quanto mais a dentro, mais o romanesco é sobrepujado pelos detalhes reais e o livro deixa de ser romance (...). Por isso, quero que meu romance vá o mais longe possível, justamente para poder apresentar sua verdade romanesca e não os

⁹⁵ Doubrovski (apud LAOUYEN, 1999) nos diz: “[...] je me manque tout au long... de moi, je ne peux rien apercevoir. A ma place neant... un moi en toc, un trompe-l'oeil... Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... je suis un entre fictif... Moi, suis orphelin de moi-meme.” “[...] eu sinto minha falta o tempo todo... de mim, não consigo perceber nada. No meu lugar o nada... um eu falso, uma ilusão de ótica. Se eu tento lembrar, eu me invento... eu sou um ente fictício. Eu, órfão de mim mesmo.” (tradução nossa). O eu ficcionalizado é o ponto de encontro e uma possível leitura da obra de Ferrante, principalmente da tetralogia napolitana.

retalhos acidentais de autobiografia também contidos nele. (FERRANTE, 2017, p. 46)

Portanto, essa questão do “auteur après l’auteur” nos ajuda a entender em que medida é constituída a instância narrativa do autor postulado por trás desses procedimentos narrativos. Esse conceito de autor postulado (baseado no conceito de *implied author* de Booth) atua na direção de nos indicar ideias que os autores buscam expressar em seus textos, organizados e arranjados de uma certa forma, com escolhas narrativas e linguísticas, com inserções de elementos da realidade ficcionalizados. Na tetralogia, esse autor postulado corresponde ao nome na capa do livro, o pseudônimo Elena Ferrante, nossa suposta autora. Por meio do estabelecimento do pacto romanesco, compreendemos que essa instância é responsável por espelhar na obra uma imagem distorcida do autor real e de suas responsabilidades dentro da construção da narrativa. De acordo com Booth (apud KINDT & MÜLLER, 2006, p. 52), “as escolhas do autor implícito, conscientes ou não, o que lemos; o inferimos como uma versão criada, ideal, literária, do homem real; ele é a soma de suas próprias escolhas”.⁹⁶

Conclusão

Por conta dessa ideia de um autor por trás do autor, chegamos ao ponto de encontro entre o pacto autobiográfico perpassado pelo pacto romanesco, pelos fragmentos do real ficcionalizados dentro da obra. Esse é o objetivo da nossa autora postulada, que coloca em cena uma escritora em processo de escrita, responsável pelo que estamos lendo. O que estamos lendo, uma narrativa com a intenção de ser um relato, é o que está por trás, na verdade, de um romance, obra ficcional. O modo como a autora postulada organiza o que vai ou não ser contado, como serão organizados os quatro volumes e que tom devem ter, como justificar os fatos levando em consideração a questão da verossimilhança, que tipo de linguagem usar para cada personagem; todos esses procedimentos pertencem à instância organizadora que é a autora postulada, a que estabelece significados, à qual certos aspectos de uma posição real no processo narrativo são atribuídos.⁹⁷

⁹⁶ Tradução nossa. No original: “the ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”.

⁹⁷ Todas as experiências terríveis e incontáveis: a violência doméstica e o estupro da amiga Lila, seu divórcio e o abandono de suas filhas; as experiências marcantes que são deixadas de lado: o dia de seu

Todas essas relações nos possibilitam iluminar aspectos da obra que ficariam esquecidos, sob a alegação de ser um romance tradicional de herança neorrealista e que se liga também à categoria dos romances de formação, no qual a narradora trabalha no sentido de seu destino e de sua trajetória, perambulando em busca de autoconhecimento e de formação pessoal e cultural. Essa é a leitura unificada que certa crítica faz da obra, justaposta à questão da revelação da identidade. A autora, nesse sentido, possuiria um sucesso meramente comercial, muito ligado à sua recepção nos países de língua inglesa. Do mesmo modo, alguns críticos evidenciam sua falta de estilo ou mesmo a falta de diálogo com as maneiras mais modernas de pensar a forma ou de inovar a linguagem.⁹⁸ Nesse sentido, o sucesso da autora em borrar esses limites do ficcional e real é concretizado. Esse desejo de desaparecer por trás de seus textos, criando essa intermediária, a autora postulada, é um dos procedimentos empregados para realizar esse projeto.

A intenção não é desvincular a obra dessa sua característica, que é a de ser uma grande narrativa que apreende quase a vida inteira de uma personagem, mas compreender certos procedimentos utilizados, relacionados aos elementos de crise do romance, que comparecem aqui e que não podem ser ignorados. A questão de borrar limites entre autobiográfico e romanescos, a presença dessa autora postulada arranjadora e o procedimento do *mise en abyme* nos ajudam a compreender a própria estrutura formal da obra.

Referências

1. Obras literárias

casamento, a falta de detalhes de sua vida na maturidade; como serão organizados os quatro volumes que compreendem as respectivas épocas de sua vida (infância, adolescência, vida adulta, maturidade e velhice) e a construção de uma linguagem adequada para cada uma das épocas; como justificar os fatos com os mecanismos de autenticação; utilizar uma linguagem para cada personagem (discurso indireto livre ou menção de utilização de dialeto).

⁹⁸ Esta pequena resenha reproduz comentários de críticos italianos sobre a obra: <http://bit.ly/2vmwI2y> (acesso em: jul. 2021). Esta outra é de uma jornalista que critica a falta de estilo da autora e o fato de que a tradução em língua inglesa é melhor do que a original: <http://bit.ly/2tStA0B> (acesso em: jul. 2021). Esta é de um crítico que opina sobre a força da autora estar no jogo de esconde-esconde de sua identidade, além do fato de que “as tramas são envernizadas, a mão narrativa é sólida, a língua é plana, e Nápoles, quando aparece, é um pano de fundo que não promete muito”, ou seja, seu sucesso é ligado ao estereótipo: <http://bit.ly/1tnzkuD> (acesso em jul. 2021).

- FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- ERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.
- FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

2. Bibliografia geral

- AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea in **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, 2008.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1977.
- GOULET, Alain. L'auteur mise en abyme (Valéry et Gide). In: **Lettres Françaises**, nº. 7, 2006.
- HUTCHEON, Linda. Thematizing narrative artifice: parody, allegory, and the mise en abyme. In: **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York and London: Methuen, 1984.
- KINDT & MULLER, Tom e Hans-Harald. **The implied author: concept and controversy**. Berlim e New York: Walter de Gruyter, 2006.
- LABELLE, Veronique. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. In: **Figures et discours critique, Figura**, nº. 27, 2011.
- LAOUYEN, Mounir. L'autofiction: une réception problématique. In: **Fabula Revue**, Colloque en ligne: Frontières de la fiction, 1999. Disponível em: <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Acesso em: jul. 2021.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto auto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.8.2012.tde-06122012-143422. Acesso em: jul. 2021.

MISE EN ABYME, MIRRORING, AND IMPLIED AUTHOR: A READING OF NEAPOLITAN NOVELS, BY ELENA FERRANTE

Abstract

The present article discusses structural questions on Neapolitan novels, a series of four books written by the Italian contemporary writer Elena Ferrante. In it, is presented the choice of the pseudonym by the author as intentionality and as part of both the formal and stylistic structure of her work. Besides, it discusses the intercrossing between verisimilitude, the truth and the true reader, concepts defined by Ferrante in her critic and metanarrative work. Yet, it analyses the extra and intra literary mirroring, i.e., aspects of the double that reverberate in all author's literary and critic work, in the themes presented and developed throughout her literary production. Finally, it approaches of the Ferrante's final intention of blurring limits between autobiography and fiction by presenting a literary and metanarrative work in which these elements merge to create a device of authentication of a given reality. These elements have as objective to create a *persona* with her own life and history, as well as these elements intend to merge to history and life in her literary narrative.

Página | 186

Keywords

Elena Ferrante. Italian Contemporary Literature. Female authorship writing.
Metanarrative. Autobiography.

Recebido em: 24/07/2021

Aprovado em: 24/11/2021