

As conjugações do lembrar: irrupções do presente em uma narrativa retrospectiva

Iara Machado Pinheiro⁸³
Universidade de São Paulo (USP)

Resumo

Ao contar as vicissitudes de sua amizade com Lina, a narradora da tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante, atravessa a segunda metade do século XX. Embora a composição da temporalidade seja na maior parte cronologicamente linear, partindo da infância das duas protagonistas nos anos de 1950 e seguindo até a velhice no começo do século XXI, é possível encontrar uma série de ocorrências do presente verbal, o que destoia da organização característica de uma história retrospectiva. Este artigo pretende propor uma interpretação para a construção do tempo de *A amiga genial*, destacando fragmentos que contêm irrupções do presente. Busca-se compreender, então, como o passado pode se prolongar e impactar o desenrolar da escrita da narradora, por meio da análise das interferências dessa atualidade anacrônica no encadeamento entre o presente verbal e o ritmo episódico. Assim, sugere-se que as quebras na cadência ordenada da narração estejam articuladas com a complexa dinâmica da memória.

Palavras-chave

Tempo. Memória. Teoria literária.

⁸³ Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Letras (Teoria Literária) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é doutoranda em Letras (Estudos Literários e Culturais) no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo.

Elena, a narradora de *A amiga genial* (2014-2017), de Elena Ferrante, apresenta o plano de escrever sobre a história de sua amizade com Lina no prólogo, “Apagar vestígios”, do primeiro volume da tetralogia. Nesse momento, é introduzida uma temporalidade externa ao curso do enredo, que chamarei de segmento temporal da escrita, retomada no posfácio do quarto volume, “Restituição”, e em momentos pontuais ao longo da narrativa para comentar o projeto em curso do relato dos vestígios de Lina. A exterioridade desse segmento pode ser notada pelas construções dos tempos verbais: enquanto na narrativa retrospectiva prevalece o passado imperfeito e o *passato remoto*⁸⁴, esses pedaços são prevalentemente conjugados com o presente do indicativo e o *passato prossimo*.

Haveria também outro tipo de quebra no encaminhamento linear, quando o presente verbal irrompe em meio à construção pela memória da narradora. Em geral são rupturas sutis, logo prosseguidas pela retomada da ordenação com o imperfeito e o *passato remoto*. E são essas quebras o objeto de minha análise: gostaria de interpretar as recorrentes aparições de verbos, sobretudo o “lembrar”, conjugados no presente a partir de três eixos: a ênfase de nitidez, o prolongamento do ontem e a emergência de um sentido posterior. Os três eixos se detêm na hipótese de que a interferência do presente se deve a uma instabilidade própria da memória, tensionada com a estabilidade formal da voz da narradora. Essas aparições seriam manifestações da maneira como a lembrança codifica afecções passadas, transpondo parcialmente ao presente fragmentos de um tempo ido ou submetendo a experiência do vivido a uma segunda análise. Em suma, a proposta é interpretar fragmentos de *A amiga genial* segundo o efeito da lembrança no estabelecimento de uma cronologia linear.

Contornos gerais

É uma ruptura do tempo que abre a tetralogia: Lina se retira da temporalidade comum dos relógios ao desaparecer, apagar as marcas de sua passagem pelo mundo e subtrair-se da vida sem passar pela morte, de maneira que condena a narradora à espera de um corpo jamais restituído. Diante da dissolução voluntária de sua amiga de infância,

⁸⁴ O *passato remoto* indica ações já acabadas, sinalizando distância em relação ao presente. É um tempo característico de romances. O *passato prossimo* faz referências a ações concluídas, cujos efeitos perduram no presente (TRIFONE; PALERMO, 2011), menos comum em narrativas literárias, mas presente, por exemplo, em romances epistolares, que costumam contar com relatos de acontecimentos de um passado recente.

Elena, a narradora, lança o desafio de não permitir que o desaparecimento seja completo, afirmando que escreverá tudo o que ficou em sua memória.

O ponto de partida da narrativa, então, é o tempo da escrita, atualidade estabelecida no prólogo “Apagar vestígios” e retomada no epílogo “Restituição”. Parece haver uma articulação entre essas partes já que são as únicas não nomeadas com o termo ‘história’ e possivelmente ligadas entre si por uma continuidade de sentido, como se o epílogo fosse a restituição final dos vestígios que não puderam ser apagados. Ainda, as duas segmentações são escritas com o presente do indicativo e o *passato prossimo*, destoando assim do tempo prevalente da narrativa em retrospecto, que segue prevalentemente linearmente da infância à velhice.

O tudo que ficou na memória da narradora ganha forma com o retorno ao ponto zero da amizade das duas, que avança cronologicamente até encontrar o segmento temporal da escrita no epílogo, como faz o narrador de *Dom Casmurro* ao tentar “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 1990, p.7). Esse relato retrospectivo é escandido em seis histórias: “História de dom Achille”, “História dos sapatos”, “História do novo sobrenome”, “História de quem foge e de quem fica”, “História da menina perdida” e “História do rancor”. Em cada uma delas, há um movimento comum de constituição de circunstâncias, narradas com o passado imperfeito, que são logo alteradas por eventos mais ou menos paradigmáticos, escritos com o *passato remoto*. E daí surgem novas circunstâncias, como um movimento pendular de estabelecimento de uma ordem e a invasão da desordem. Em alguns momentos, surgem breves rasgos do presente do indicativo que quebram pontualmente a distância entre a narradora que viveu e a narradora que relata. A constituição geral, portanto, é bastante simétrica, espelhada rigidamente, aliás, já que o primeiro e o último volume são divididos em três partes, duas “histórias”, um deles com o prólogo e o outro com o epílogo, enquanto os dois volumes do meio são compostos unicamente por uma história cada, como dois longos capítulos.

Em *Discurso da narrativa* (2017), Genette destaca que a construção do tempo da narração ulterior tende a partir de uma distância temporal entre a abertura e a atualidade do narrador, que vai diminuindo concomitantemente com a progressão do enredo. Na tetralogia, ainda que tenha um caráter retrospectivo, a narradora coloca o presente logo na abertura para retomá-lo em algumas pausas ao longo das seis histórias e resgatá-lo no epílogo. A narrativa extrapola a narração ulterior, que fica entre o prólogo e o epílogo, como se os dois fossem parênteses do enredo da infância à velhice que a narradora escreve

para buscar em si mesma os vestígios da amiga, desaparecida e levando consigo tudo de si.

Flavia Trocoli (2015) sugere que os fantasmas seriam “um convite à interpretação”, porque “na ausência de uma sepultura simbólica, o morto-vivo é um furo real. E a questão não reside no que a história significa (a resolução do enigma), mas sim na construção do enigma” (TROCOLI, 2015, p. 122). Parece viável aproximar o estatuto de Lina depois do sumiço de uma dimensão fantasmática por causa da indefinição e pelo que a dissolução sem rastros mobiliza em Elena. Sustentar uma exterioridade do prólogo e do epílogo é uma sugestão de certa impossibilidade de sentido, porque a menção ao desaparecimento no presente ressalta o caráter irresolúvel: não há corpo que permita falar de Lina no passado, a dissolução sem restos a mantém presente, na imaterialidade e no tempo verbal.

Surge outra implicação temporal. A narradora suspende em alguns momentos a narração da história para retomar o segmento temporal da escrita com referências de duração – semanas, meses –, como se fizesse da escrita em curso um tempo da espera. Desse modo, o segmento temporal da escrita seria a atualidade da narradora, e o que ela constrói no *passato remoto* e no imperfeito preencheria o tempo que separa o recebimento da notícia do desaparecimento do ponto final, como se a escrita fosse a resposta à exigência de imobilidade da espera.

Todos os títulos das histórias contam com uma espécie de legenda, inscrição que ligaria cada uma delas a uma correspondência cronológica mais precisa, diferente do sentido figurado e ambíguo dos nomes dos capítulos; infância, adolescência, juventude, tempo intermediário, maturidade e velhice. Outro aspecto estrutural presente em todos os capítulos intitulados como ‘história’ é a presença de adiantamentos nas aberturas de cada um deles, prolepses (GENETTE, 2017) em relação ao tempo da narrativa linear e analepses (GENETTE, 2017) em referência ao segmento temporal da escrita. Ou seja, ao escandir o relato que segue da infância à velhice, a cronologia não se sustenta; cada uma das seis histórias começa por um ponto posterior em relação ao fluxo linear da construção da memória e anterior ao ponto do presente da escrita.

Furos de presente

O esforço de fixar Lina “em uma forma que não perca os contornos” (FERRANTE, 2017a, p. 467) conta ainda com outro tipo de quebra: o verbo lembrar e

outras inserções do presente do indicativo no corpo das seis histórias da tetralogia. Essas irrupções do presente teriam relação com o segmento temporal da escrita, já que indicam a atualidade da narradora e o projeto em curso do relato dos restos de Lina. No entanto, muitas das aparições são breves lampejos e, em certo modo, quase redundantes – se tudo faz parte de uma reconstituição pela via da lembrança, qual seria a razão da inserção do verbo no presente? Em outros momentos, a irrupção do presente aparece como registro do efeito de recordar. Os rasgos da cronologia linear incitam a pensar em que medida a recriação do passado não acaba contaminada pelo presente de quem lembra, e para analisá-los, proponho a separação em três eixos: a ênfase da nitidez, a manutenção da proximidade e a submissão ao segundo olhar.

Se o tempo de fora conta com o auxílio de datas e menções a eventos históricos para ser demarcado, o tempo de dentro segue uma organização distinta. Junto a isso, existe um afeto complexo que Lina desperta em Elena. A força disruptiva da amiga, tão vivaz e incontrolável, é expressa de maneiras diferentes ao longo da história. Uma delas tem estreita ligação com a temporalidade: a narradora é enfática ao dizer que contar a sua história é relativamente simples, enquanto narrar a vida de Lina é tortuoso e complicado.

Como é fácil falar de mim sem Lila: o tempo se aquieta, e os fatos salientes correm pelo fio dos anos como bagagens na esteira de um aeroporto; você os apanha, os coloca na página, e está feito. Mais complicado é dizer o que naqueles mesmos anos aconteceu com ela. Nesse caso a esteira retarda, acelera, faz uma curva brusca, sai da rota. As malas caem, se abrem, seu conteúdo se espalha aqui e ali. Objetos dela vão parar entre os meus, sou forçada, para acolhê-los, a retornar o relato que me diz respeito (e que no entanto me saíra sem entraves), ampliando frases que agora me soam demasiado sintéticas [...] Assim a narrativa dos fatos precisa acertar as contas com filtros, remissões, verdades parciais, meias mentiras; do que resulta uma extenuante mensuração do tempo passado toda baseada no metro incerto das palavras (FERRANTE, 2016a, p. 337).

O lembrar no presente possivelmente dialoga com esses momentos em que os trilhos emperram e “o metro incerto das palavras” não dá conta completamente da “extenuante mensuração do tempo passado”. Um anacronismo duplo, do lembrar em si como uma maneira de se colocar fora do tempo que prossegue sem os freios impostos pela linguagem e o da quebra do fluxo relativamente estável do relato do passado. No fluxo diegético do romance, Elena é uma escritora, o que levaria o leitor a crer que o texto se trata de um escrito memorialista. A instabilidade que irrompe da rígida estabilidade, portanto, poderia ser lida justamente como aspecto característico do relato da própria vida e os decorrentes impasses temporais.

Em relação à ênfase da nitidez, vale destacar a reincidência do presente do lembrar em sua negação, como uma ressalva que parece, por contraste, reforçar os aspectos da cena reconstituída. Na “História de dom Achille”, por exemplo, a cena de uma provocação de Lina, que acaba com a professora estatelada no chão, começa com o fluxo que é comum à narrativa: uma circunstância criada com o imperfeito e o destaque do caráter excepcional da amiga – as crianças eram maldosas quando estavam fora do campo de visão da professora, já Lina era maldosa sempre – interrompida por um acontecimento pontual – “uma vez”. Após a queda da professora, o ritmo é suspenso e o lembrar aparece no presente primeiro para falar do que não ficou, e, em seguida, é repetido para dar peso à materialidade particular de uma imagem:

O que aconteceu em seguida eu não lembro, recordo apenas o corpo imóvel da professora, uma trouxa escura, e Lila a observá-la com o rosto sério. Lembro-me de muitos incidentes desse tipo. Vivíamos em um mundo em que crianças e adultos frequentemente se feriam, o sangue escorria das chagas, que depois supuravam e às vezes se acabava morrendo (FERRANTE, 2015, p. 24).

Após o episódio, aparece uma terceira repetição do lembrar no presente, que se desdobra na pormenorização de outra circunstância no imperfeito. O não lembrar, então, aparece acompanhado do efetivamente lembrado. No primeiro trecho, é o advérbio *apenas* que parece fortalecer o que ficou diante da negação. No trecho abaixo, da “História dos sapatos”, o não lembrado e o recordado são contrapostos em orações adversativas:

Não me lembro se Lila já tinha tido a oportunidade de ir ao centro, com o irmão ou em outra companhia. Se sim, com certeza ela não tinha me contado. Mas lembro que, naquela ocasião, ela ficou completamente muda. Atravessamos a praça Garibaldi, ela ficou para trás, se demorava olhando um engraxate, uma mulherona toda colorida, os homens cinzentos, os rapazes (FERRANTE, 2015, p. 138).

A narradora não fala de esquecimentos, ela coloca o lembrar na negativa, e, como se por compensação, depois da conjunção, diz o que lembra. Passo por mais dois trechos da *História de quem foge e de quem fica* e da *História da menina perdida*, respectivamente, para pensar na disparidade entre o que não é lembrado e o que é:

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: Pietro com uma expressão distraída, eu com uma aparência irritada, minha mãe fora de foco, mas mesmo assim conseguindo se mostrar descontente. Ou não. É do ritual em si que não lembro nada, mas tenho em mente a longa discussão que tive com Pietro antes de nos casarmos (FERRANTE, 2016b, p.221).

O dia em que esse telefonema ocorreu já não me lembro, mas nunca me esquecerei daquele em que, às dez da manhã, todo elegante, Nino apareceu no bairro ao volante de um carro de luxo, novo e reluzente. Era 16 de setembro de 1984. Eu e Lina tínhamos completado quarenta anos havia pouco, Tina e Imma estavam quase com quatro (FERRANTE, 2017a, p.322).

A negação da lembrança é aproximada do congelamento das fotografias, ainda há a suspensão de certeza quanto às imagens imobilizadas, o que fica guardado é a briga. No segundo trecho, há ainda uma quarta via temporal, o comprometimento com a lembrança ao colocar o esquecer no futuro e como negação. A adversidade das orações é composta por duas negações; o não lembrar no presente e o não esquecer no futuro. Nota-se um trato especial com o acontecimento, há uma data, a menção da idade de maneira espelhada, tanto dela e da amiga quanto das filhas de cada uma.

Não, apenas, mas. Uma das marcas do presente do lembrar é a falta de integralidade, como se aparecesse num lampejo. Também parece ser um registro diferenciado, particular, e as fotografias de um ritual, no que têm de estáticas e genéricas, não são capazes de reconstituir. O que fica no presente da escrita é algo da ordem do movimento, do estilhaço, como se a narradora estivesse montando um quebra-cabeças sem ter a disposição todas as peças, e tentasse reordenar as que não foram perdidas para compor a imagem da maneira mais totalizante possível.

A fragmentação não se dá apenas por causa do corte do ritmo temporal exercido pelo presente do lembrar, também é parte da composição das frases quando o verbo aparece como aposto:

Lila, lembro bem, estava se preparando para sair com Stefano: iam ao cinema do centro com Pinuccia, Rino e Alfonso. Eu a observava enquanto ela vestia uma saia nova, um casaco novo, e agora era mesmo outra, até os tornozelos tinham deixado de ser dois palitos (FERRANTE, 2015, p. 259).

Foi a primeira vez, recordo, que fantasiei sobre aquilo, mas não agüentei por muito tempo, cheguei à beira de um poço escuro com alguns reflexos de luz e recuei (FERRANTE, 2017a, p. 451).

Partimos. O trem, me lembro bem, tinha acabado de deixar Nápoles, minha filha estava sentada diante de mim e pela primeira vez parecia melancólica por aquilo que estava deixando para trás (FERRANTE, 2017a, p. 452).

Os trechos – o primeiro da “História dos sapatos” e os outros da “História do rancor” – têm uma constituição análoga. O verbo lembrar seria dispensável para a construção da frase, vem como um adendo quase alheio ao conteúdo da oração primária. Ao enfatizar a lembrança, a narradora trava o fluxo da reconstituição da história, o que não deixa de levantar questões sobre a função desse truncamento. Um primeiro caminho

é a aposta em um retardamento do ritmo para inserir o verbo lembrar, o qual, por sua vez, guarda algum detalhe ou alguma impressão fugaz. Uma sutil irrelevância aderida às ações que fazem efetivamente o tempo correr.

Sobre os vestígios de um tempo passado, Proust – ao passar pela experiência da Madalena no final da primeira seção de *Combray* – destaca a potência de sobrevivência de sensações como alicerces do “edifício imenso de recordações”:

Talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitira alcançar a consciência. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua góticula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 2016, p.73)

“O edifício imenso da recordação” tem alicerces que potencialmente ficam adormecidos quase uma vida inteira, passíveis de serem despertados por um sabor familiar. É preciso seguir rigorosamente um fio deixado pelo caráter absolutamente inusual do que foi despertado pelo sabor, para que um fragmento isolado de memória possa ser articulado a uma narrativa. A princípio ininteligível, a perturbação da estabilidade vai tomando forma até aproximar o narrador dos tempos passados e espaços habitados na infância. Esse processo é ilustrado pela imagem do espírito como, ao mesmo tempo, “explorador” e “país obscuro a explorar” (PROUST, 2016, p. 71), sugerindo uma mediação pela alteridade que compõe uma pessoa, parte do trabalho da memória.

Benjamin (1985), em um ensaio sobre Proust, pensa na recordação como trama e no esquecimento como urdidura, ou seja, restam vazios entre os fragmentos que puderam ser lembrados. Sobre o uso dos tempos verbais, Genette (2017) aponta um trato particular de Proust com o imperfeito, ao representar acontecimentos singulares de maneira iterativa. Esse efeito remete à leitura de Benjamin (1985), que encontra no escritor uma potência própria da rememoração capaz de fazer o finito repetir sempre mais uma vez.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos dizer que as intermitências da ação são

o mero reverso do *continuum* da recordação, padrão inverso da tapeçaria (BENJAMIN, 1985, p. 45).

Com recursos estéticos e tons muito diferentes, uma possível semelhança entre Proust e Ferrante é o modo de abordarem aspectos do funcionamento da memória enquanto relatam um tempo ido. Os dois escritores atravessam vastos períodos, e os pequenos detalhes têm importância notável na constituição da extensão da narrativa. Nos dois casos, ainda que de formas muito distintas, os tempos verbais sinalizariam posturas subjetivas diante do irrefreável do relógio, como se indicando, junto, ao teor conservado pelo edifício das recordações, a matéria-prima dos tijolos.

Benjamin ainda menciona uma força rejuvenescedora da memória involuntária de Proust, “capaz de enfrentar o implacável envelhecimento” (BENJAMIN, 1985, p. 47). Sobre *A amiga genial*, diria que, em seu aparente despropósito, a reincidência do lembrar no presente seria um estancamento da passagem do tempo por meio da suspensão da certeza (o não lembrar) e da manutenção da presença, uma atualidade. O que Benjamin coloca como “intermitência da ação” no texto proustiano, talvez, com a necessária distância, possa ser pensado analogicamente como a lacuna que o lembrar no presente vem ocupar, em Ferrante.

A quebra exercida pela inserção do presente no ritmo de Ferrante seria própria, portanto, de uma narrativa que tenta reconstituir memórias. Uma descontinuidade característica do relato retrospectivo, até mesmo num texto simétrico, porque o conteúdo das lembranças não tem como ser inerte. Quem se dispõe a narrar o passado, aliás, estaria sujeito a outro tipo de afeição, não mais a fortemente vinculada ao presente do momento da vivência, trata-se de um segundo momento quando o vivido passa por um redimensionamento licenciado pela amplitude da perspectiva que pode surgir com o afastamento.

Quando articulado com detalhes dos cenários, o lembrar guarda matizes de temperaturas, cores, sons, de alguma rápida sensação, pontos marginais do cenário ou do cerne do enredo. Restos fugazes como nesses fragmentos da “História dos sapatos” e da *História da menina perdida*.

Foi como atravessar uma fronteira. Lembro-me de uma calçada lotada e de algo como uma humilhante diversidade (FERRANTE, 2015, p. 187).

Recordo o abatimento, o barulho no saguão da estação, a sala de espera. Dede se queixava dos meus puxões: não me puxe, não grite sempre, não sou surda. Elsa perguntava: vamos ver o papai? (FERRANTE, 2017a, p. 90).

Tentei retomar a conversa, mas havia algo que não andava, sentia o calor daquele final de tarde na garganta, me lembro de um peso nas pernas e do suor no pescoço (FERRANTE, 2017a, p. 162).

No primeiro, fica a imagem da rua e a humilhação. No segundo e no terceiro, as cenas são compostas no imperfeito e o que permanece no presente são os sons ou as sensações. Particularmente no último, o calor é sentido no imperfeito e o suor corre pelo pescoço no presente. Ainda, o presente do lembrar aparece, por vezes, como um mecanismo para desacelerar o tempo perante uma ausência iminente, o que poderia ser notado na cena da morte da mãe da narradora.

Depois começou a dormir e entrou em coma. Resistiu ainda alguns dias, não queria morrer. Lembro que estava em seu quarto com Imma e o estertor da agonia não parava nunca, agora já fazia parte dos rumores da clínica [...] Naquele dia, não sei porque, eu tinha posto o bracelete que ela me dera mais de vinte anos atrás. Não o usava fazia muito tempo, em geral punha as joias finas, às quais Adele me acostumara. Desde então o coloco com frequência (FERRANTE, 2017a, p. 215).

O segundo eixo do presente verbal consiste na reconstituição de cenas. É o lembrar do *ainda* ou do *agora*, expresso por meio da atualização de ações ou da criação de eventos jamais vistos. Uma cena da “História de dom Achille”, introduzida ainda nas primeiras páginas da prolepse da abertura como uma ocorrência paradigmática na história da amizade de Elena e Lina – “mudou tudo entre nós, para sempre” (2015, p. 21), é retomada no curso linear da história com um gesto de Lina tão determinante e capaz de ser revivido no presente:

Ainda sinto a mão de Lila agarrada à minha, e gosto de pensar que se decidi a isso não só por intuir que eu não teria coragem de prosseguir até o último andar, mas também porque ela mesmo, com aquele gesto, buscava força de ânimo para continuar. Assim, uma ao lado da outra, eu do lado do muro, ela, do lado do parapeito, as mãos estreitas nas palmas suadas, subimos os últimos lances (FERRANTE, 2015, p. 58).

Ainda há o verbo gostar no presente para dar conta de como essa sensação é guardada. Elena não sabe quais eram as motivações de Lina para estender a mão, e então um sentido é criado no curso da rememoração com o presente verbal para dar um lugar ao gesto. De modo análogo, na “História do novo sobrenome”, a narradora descreve o impacto de encontrar hematomas no rosto da amiga por baixo de um elegante lenço, e em seguida refaz um movimento do passado: “Faço isso de novo agora, com a imaginação, enquanto começo a contar sua viagem de núpcias não só como ela me relatou ali, no patamar da escada, mas como mais tarde li em seus cadernos” (FERRANTE, 2016a, p. 27). O gesto de tirar a echarpe do rosto da amiga é refeito, “com a imaginação”, como se

a palavra garantisse alguma materialidade ao rosto de Lina que chegasse ao limiar da vida interior da narradora, quase correspondendo ao movimento real.

Assim, é como se os traços dispersos e dissolvidos da amiga ganhassem novamente contornos, que tornam possível vê-la, nem que parcialmente. A relação com o segmento temporal da escrita é mais explícita do que nos trechos analisados pelo viés da ênfase da nitidez, e talvez por isso que o “enquanto conto”, mais que algo privilegiadamente guardado pelo lembrar, parece colocar alguma coisa da ordem do dar forma como ação possível diante da dissolução da amiga.

Sobre o retrospecto da explicação da origem da cicatriz de Ulisses, Auerbach (2016) comenta a representação de “fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (AUERBACH, 2016, p. 4). Pensar em uma possível aproximação vai na direção de destacar mais uma vez a espera e a tentativa, por parte de quem aguarda, de tornar o ausente presente. Se Benjamin, quando fala de Proust, traz o bordado de Penélope para ilustrar a recordação como trama e o esquecimento como urdidura, aqui pensaria no tecido de rememoração como a presença palpável de Lina, como imagem, que logo se desfaz e se perde nas palavras da narradora. O fazer de novo com a imaginação seria um recurso capaz de tornar a recordação palpável, visível, sujeita quase a ser revivida, para logo se desfazer, como o bordado de Penélope.

Uma vez que as duas protagonistas passam pelo primeiro grande afastamento – na *História do novo sobrenome* – e a narradora coloca a dissonância de tempos entre as duas, a presença de Lina se dá também pela criação de cenas nas quais a amiga possa, inclusive, falar. O que chegou até Elena por meio de estilhaços de vozes ganha materialidade, no presente, na atribuição de seu olhar às palavras de Lina que lhe foram relatadas por outros personagens – “Estas foram as palavras. Agora imagino sua voz: nunca foi capaz de tons comovidos, como sempre, deve ter falado com gélida maldade, ou distanciamento” (FERRANTE, 2016a, p. 422) – ou indo além e criando uma cena com cenários e ações específicos, colocando Lina numa narrativa:

Agora Lila está entrincheirada no quarto com 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. Com o irmão não pode contar: Rino está fora de si, implica com Pinuccia para se vingar de Stefano e começou a brigar até com a sogra, Maria, porque está desesperado, sem mais um tostão, cheio de dívidas. Conta apenas com Enzo: confiou e confia nele, embora nunca tenha dado as caras; aliás, parece até ter sumido do bairro. Raciocina: ele me prometeu que me tiraria daqui. Mas às vezes acha que não vai manter a promessa, teme que lhe cause problemas. Não se preocupa com um eventual

confronto com Stefano, o marido renunciou a ela e além disso é covarde, mesmo tendo a força de uma besta feroz. No entanto teme Michele Solara. Não hoje, não amanhã, mas quando eu nem lembre mais dele, aí aparecerá 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 [...] Preocupa-se com as vozes descontroladas que chegaram até ele. Quem sabe se ouviu a minha enquanto o carregava na barriga. Quem sabe como ela ficou gravada em seus nervos. Se sentiu amado, se sentiu rejeitado, notou minha agitação. Como se protege um filho. Alimentando-o. Amando-o. Ensinando-lhe as coisas. Servindo de filtro para cada sensação que possa mutilá-lo para sempre. [...] O que acontecerá com este menino. Rinuccio já sabe que, quando vou para outro cômodo, ele não me perde, continuo a estar aqui. Se sai bem com objetos e fantasmas de objetos, com o fora e com o dentro. Sabe comer sozinho com a colherinha e o grafo. Manipula as coisas e formas, transformas. Da palavra passou a frase. Em italiano. Não diz mais ele, diz eu. Reconhece as letras do alfabeto e as compõe de modo a escrever o nome. Ama as cores. É alegre. Mas toda essa fúria. Me viu ser insultada e espancada. Me viu quebrar coisas e ofender. Em dialeto. Não posso mais ficar aqui (FERRANTE, 2016a, p. 428).

O trecho narra o último conflito de Lina com o marido antes da separação. E não deixa de ser peculiar que a ausente assuma a voz logo depois do verbo temer, para desaparecer com o preocupar e voltar depois da menção às “vozes descontroladas”. A cena dá progressão e sentido a Lina, dá uma ordenação à sua partida. Começa com a falta de opção, passa pela premência de autonomia e encerra-se com as ameaças ao filho, para dizer sobre a urgência da partida. O apego à ordem soa incompatível com a voz de Lina, o que parece sugerir que a cena vai menos na direção de uma reconstituição do que eventualmente poderia ter acontecido, e mais na de imagens que tornem Lina visível bem quando ela está prestes a arrebentar mais uma forma.

Em um ponto da *História de quem foge e de quem fica*, Elena narra uma cena do passado e se recoloca em cena, isto é, a mulher idosa que está lembrando, pela via da imaginação, insere-se como que trocando de lugar com a jovem que era então. Ela quase se afasta do segmento temporal da escrita para reviver um momento com Lina e estar novamente com a desaparecida:

E agora estou aqui, em plena noite, neste cômodo esqualido de San Giovanni a Teduccio. Gennaro dorme, Lila fala e fala em voz baixa. Enzo e Pasquale estão à espera na cozinha. Eu me sinto como o cavaleiro de um romance medieval que, fechado em sua armadura reluzente, depois de ter cumprido mil prodigiosas empresas e girar pelo mundo, topa com um pastor esfarrapado e desnutrido que, sem jamais ter se afastado do pasto, comanda e governa de mãos nuas feras horríveis com uma coragem portentosa (FERRANTE, 2016b, p. 164).

É um *agora* que não passa, um *agora* da ordem do *ainda*. A oposição entre imagens congeladas e a vivacidade de cenas recriadas no presente talvez possa ser lida

com o auxílio da diferença entre *studium* e *punctum*. As fotografias do casamento, enquanto registros de um ritual, teriam o que Barthes (1984) chama de “interesse histórico”: estão inseridas em um código que as torna inteligíveis e apreensíveis. Diferente da “marca de *alguma coisa*”, o *punctum* que tira a foto do estatuto do *qualquer*, permitindo sempre uma nova releitura. Como se o que fosse guardado no presente, na prosa de Ferrante, também tivesse esse *alguma coisa* que não pode ser encerrada pelo “Isso foi”.

Em meio ao seu trabalho de luto pela perda da mãe, Barthes menciona um “trabalho sisifino: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar” (BARTHES, 1984, p. 100). Em Ferrante, a dissolução de Lina parece convocar a busca incessante pelos traços não materiais e, portanto, não sujeitos ao apagamento. Como se Lina fosse uma espécie de *punctum* por ser, justamente em suas formas não definitivas, campo cego, um “extracampo sutil” (BARTHES, 1984, p. 89). Sendo o apagamento dos vestígios o pressuposto da escrita, Lina não tem como estar no ‘Isso foi’, ela só pode existir na particularidade, e só pode ser visível em um relance, por estar fora do enquadramento da imobilidade do *studium*.

O terceiro eixo, o do segundo olhar, é da ordem do *enquanto* e do que só pode ser dito no *hoje*, impondo-se como atualidade por causa da e na escrita. O *hoje* aparece como um prolongamento do ontem, tanto reatualizado quanto como um sentido que precisou da passagem do tempo para aparecer. Um desses casos seria o prazer de Elena em sentir-se fusionada a Lina.

E ainda hoje penso que muito do prazer daqueles dias tenha derivado justamente da anulação da sua, da nossa condição de vida, daquela capacidade que tínhamos de nos elevarmos acima de nós mesmas, de nos isolarmos na pura e simples realização daquele espécie de síntese visual (FERRANTE, 2016a, p. 119).

O *ainda* dá um efeito de prolongamento ao *hoje*, como algo além que mobiliza palavra para nomear uma sensação de então, ou a insuficiência de léxico para falar de Lina com frases assertivas.

Ainda hoje, enquanto escrevo, me dou conta de que não disponho de elementos suficientes para passar a *Lila foi*, *Lila fez*, *Lila encontrou*, *Lila planejou*. No entanto, enquanto voltava de carro para Florença, tive a impressão de que ali no bairro, entre o atraso e a modernidade, ela tivesse mais história que eu (FERRANTE, 2016b, p. 341, grifos da escritora).

Se Lina, na sua existência de sombra, é fugidia e só pode se tornar imagem fugazmente, a escrita abre caminho à emergência do que não cessa de significar para a

narradora. Essa extensão significativa se bifurcaria entre a extensão do *ainda* e um corte entre o que foi e o que pode ser falado só depois.

Assim que a embarcação se moveu e a ilha, com as cores suaves da primeira manhã, ficou na distância, pensei que finalmente eu teria algo a contar, uma história à qual Lila não teria nada de tão memorável a contrapor. Mas logo percebi que o asco em relação a Sarratore, e o asco que eu mesma sentia por mim me impediram de abrir a boca. De fato esta é a primeira vez que busco palavras para aquele meu inesperado fim de férias (FERRANTE, 2015, p. 229).

A experiência do abuso sexual da adolescência resiste à nomeação. A ambiguidade por ver-se “tomada pelo horror que me causava, pelo prazer apesar de tudo que sentia” (FERRANTE, 2015, p. 228) precisa do correr do tempo para poder virar narrativa. E mesmo no *hoje*, é preciso *buscar* palavras, não é possível abarcar completamente a vivência. Se seria viável sugerir que parte dos cacos conservados pelo lembrar no presente querem estancar a passagem do tempo, existiria assuntos que precisam do correr dos anos para que assim determinadas coisas sejam ditas na temporalidade do *hoje*.

Nesse sentido, no primeiro trecho abaixo, da “História dos sapatos”, diante do desconcerto experimentado no momento do acontecimento na história, ao ver Lina nua, as sensações contraditórias precisam ser separadas da adolescência para se transformarem em palavras.

Hoje posso dizer que foi vergonha de pousar com prazer o olhar sobre seu corpo, de ser testemunha participante de sua beleza de dezesseis anos poucas horas antes que Stefano a tocasse, a penetrasse, a deformasse, talvez, engravidando-a (FERRANTE, 2015, p. 312).

Hoje sinto certo mal-estar ao relembrar quanto sofri, não tenho nenhuma empatia por quem eu era naquela época. Mas durante toda aquela noite me pareceu que eu não tinha mais motivos para viver (FERRANTE, 2016a, p. 235).

Hoje, que tenho uma vida atrás de mim, sei que reagi àquela notícia de modo exagerado, e, enquanto escrevo, percebo que intimamente sorrio. Conheço muitos homens e muitas mulheres que poderiam narrar experiências não muito diferentes: o amor, o sexo são irracionais e brutais. Mas na época não aguentei (FERRANTE, 2017a, p. 99).

No segundo fragmento, da *História do novo sobrenome*, entre o mal-estar do *hoje* e o sofrimento de então, há uma conjunção adversativa. A falta de empatia da narradora que escreve pela Elena que viveu é expressa, em primeira instância, por uma relação de oposição entre o que pode ser escrito no *hoje* e o que pôde ser vivido. No seguinte, da *História da menina perdida*, entre o *hoje* e o tempo da história, um aposto

qualifica o *agora* como acúmulo, sucedido ainda por escrever, perceber e conhecer no presente. Também é repetido o mesmo procedimento de inserir a conjunção adversativa para retomar a narração no *passato remoto*. Ou seja, a articulação entre a atualidade e o passado se dá, textualmente, pela cisão de continuidade e de sentido.

O *hoje*, nesse momento quando já há “uma vida atrás”, também é um ponto de relacionar eventos distantes temporalmente entre si, como se o posterior atualizasse uma primeira experiência paradigmática. Trata-se de uma cisão de outra natureza, que corta a linearidade para aproximar lugares e momentos dispersos:

Não creio ter tido outras relações sexuais como aquela, que uniu bruscamente os pântanos de mais de vinte anos atrás à sala da via Tasso, a poltrona, o piso, a cama, varrendo de todo o que acontecera no meio e que nos dividia, o que eu era, o que ele era (FERRANTE, 2017a, p. 246).

A união é brusca, a contiguidade de acontecimentos das histórias – reservadas, respectivamente, à adolescência e à maturidade – suprime, temporalmente, mais de 20 anos e, espacialmente, a distância entre a periferia e o bairro burguês de Nápoles por meio de uma familiaridade da exceção. O primeiro contato com o prazer, de uma relação sexual nunca concretizada, é revivido quando efetivamente acontece e suprime momentaneamente o que há no meio.

A composição da temporalidade como narrativa poderia ser pensada à luz da forma subjetiva de viver e perceber o correr do tempo. Nesse sentido, na nota introdutória dos *Estudos sobre a histeria* (2016), Freud fala do peso do tempo como um dos aspectos comuns dos casos de suas pacientes que sofriam “sobretudo de reminiscências”: “Parece espantoso, a princípio, que vivências há muito tempo ocorridas possam agir tão intensamente; que as lembranças delas não se sujeitam ao desgaste que vemos sucumbirem todas as nossas recordações” (FREUD, 2016, p. 25).

É também algo da ordem do traço indelével que Freud atribui à permanência do passado em suas pacientes, quando a dor psíquica, sem encontrar representação, desloca-se para o corpo: “cada uma das cenas de fortes impressão deixara atrás de si um rastro, produzindo um investimento permanente” (FREUD, 2016, p. 219). O rastro que fica das “fortes impressões”, na sua demanda por investimento, permanece como um passado suscetível a ser, em parte, revivido. A sua simbolização no corpo é colocada como uma “conversão custeada, de um lado, por afetos recém-vividos, de outro, por afetos recordados” (FREUD, 2016, p. 248). Há uma anterioridade que, no encontro com os afetos recém-vividos, transforma-se e passa pelo que é chamado na *Carta 52* (FREUD,

1996) de “retranscrição”; um rearranjo do “material presente em forma de traços da memória”. A memória, então, não se faria presente como totalidade, passaria por um desdobramento de “vários tempos” (FREUD, 1996, p. 141). A lembrança, nesse retorno, se comporta “como se se tratasse de um evento atual” (FREUD, 1996, p. 142).

A ausência de linearidade é colocada posteriormente por Freud como propriedade dos processos do inconsciente, que são “atemporais, isto é, não são ordenados temporalmente, não são alterados pela passagem do tempo, não têm relação nenhuma com o tempo” (FREUD, 2010, p. 128). Não há possibilidade de representação pela palavra, já que o inconsciente “é apenas representação da coisa” (FREUD, 2010, p. 146). Sobre dor e tempo, nas *Conferências Introdutórias* (2010), Freud fala de uma fixação no trauma como o que perturba a frágil estabilidade subjetiva de tal maneira que não há usura do tempo que dê conta de uma “vivência carregada de afeto muito intenso” (FREUD, 2010, p. 367). O afeto mantém a experiência próxima, não desgastada pelo tempo.

A propósito dessa anterioridade que ressoa, Lo Bianco (2002) coloca o que é chamado por Freud de “cena real construída”, pela lembrança, em termos do que resta “a se significantizar”: a opacidade do que “se impõe na sua incognoscibilidade” – uma anterioridade, portanto, ainda repercutindo em efeitos que poderiam ser conhecidos só depois, por não se esgotarem no momento da vivência, já que falta palavra que apazigue. E para encarar a força desses restos, Lacan (2009) propõe uma necessária primeira assunção de relação com o futuro para a posterior reavaliação do passado, assim o vivido poderia ser historicizado, isto é, absorvido à narrativa subjetiva; sair, em parte, dos territórios da “coisa”. Na terminologia lacaniana, o *a posteriori* de Freud é entendido como “terá sido”, por causa da necessidade de comprometimento com o futuro imbuído no lembrar, que só pode surgir na tomada de lugar na própria história. Uma “relação móvel” pela palavra com o traço “que não será mais que um traço” (LACAN, 2009, p. 211), a integralidade do passado e seus efeitos, portanto, seria inviável.

A historicização não é sem a lacuna. Em *Função e campo da fala e da linguagem* (LACAN, 2016), o inconsciente é expresso como ponto de impossibilidade “na disposição do sujeito para reestabelecer a continuidade de seu discurso consciente” (LACAN, 2016, p.123), segmentos censurados que se mostram como tal “nos rastros, enfim, que conservam inevitavelmente as distorções, necessitadas pela emenda do capítulo adulterado nos capítulos que o enquadram, e das quais minha exegese

reestabelecerá o sentido” (LACAN, 2016, p.124). Em suma, experiências fortes encontram barreiras próprias do funcionamento subjetivo para serem assimiladas e, quando falta representação, o afeto forte segue coagulado e ecoando de modo figurado, com um vazio entre sua inscrição inconsciente e os recursos para percebê-la pela linguagem. A análise retrospectiva seria um modo possível de resgatar as manifestações difusas do que não pode ser simbolizado enquanto vivido, mas sempre com as distorções da emenda, marcas dos limites da palavra para dar conta da condição humana.

Uma das formas de se aproximar da *frantumaglia*, a palavra que Ferrante apresenta no livro homônimo como respectivo a algo similar às manifestações de angústia de sua mãe, é “um depósito de tempo sem a ordem de uma narrativa” (FERRANTE, 2017b, p. 166). Também no léxico da escritora existiriam certos afetos que seriam incongruentes com a ordenação de uma narrativa e com a escansão da passagem do tempo. Em *A amiga genial*, a narradora manifesta mais claramente que a presença de Lina em sua vida, e a ambiguidade dos laços entre as duas, é um impasse para a ordem, até porque são muitas as sensações misturadas, e há sempre o ponto limite de compreensão: o desaparecimento sem rastros que movimenta a escrita. A nível da constituição dos personagens, Lina representaria a ruptura da ordem que a narradora tenta estabelecer. Já na construção da narrativa de modo mais geral, ficam dispersos alguns sinais do que possivelmente poderia ser entendido como emenda. As irrupções do presente como quebras da estabilidade do avanço cronológico sinalizariam que a escrita do passado, por si só, expõe a tensão entre o que é conivente com a forma pela linguagem e o que resta insubmisso, criando um ruído de sentido no ritmo linear prevalente na reconstrução de uma vida da infância à velhice.

Não seria isso que escapa do tempo da história? Vejamos os efeitos de retomar os três eixos de irrupção do presente: a ênfase de nitidez fura, como um *punctum*, o ritmo do que foi possível historicizar; a manutenção da presença força uma totalidade aos traços dispersos de maneira que possam entrar numa narrativa; o *hoje* do segundo olhar, por um lado, prolonga a atualidade da presença da ausente quando é *ainda*, ou cria uma ruptura entre o vivido e o lembrado para nomear o que ainda ressoa e resiste à forma, como se forçasse uma emenda que dê conta das lacunas entre os rastros.

Seria possível também pensar no passado em função do futuro. Primeiramente, em relação às irrupções do presente no tempo da história, teria de apontar que, para a linearidade criada pelo *passato remoto* e pelo imperfeito, o presente é futuro,

ou seja, o segmento temporal da escrita é a atualidade da narração e posterior à temporalidade construída pelo enredo. Na estrutura comum das histórias, com as prolepses dos inícios, cada história é construída partindo de um deslocamento do tempo para frente, para em seguida voltar atrás e retomar a linearidade cronológica. E na tetralogia como um todo, o desdobramento final, o desaparecimento de Lina, é apresentado como ponto de partida. Como a narradora não pode fazer nada para agir diante da dissolução da amiga, ela reconstrói a trajetória das duas em função de um acontecimento muito posterior ao tempo estabelecido pelo decorrer do enredo que, ao mesmo tempo, é apresentado como seu motor.

No epílogo, não há mais história a ser narrada, e ainda assim a narrativa resiste em encontrar seu fim, afinal, como era no início, Lina segue desaparecida; o relato dos traços imateriais não agiu no sumiço da personagem. A escrita cessa quando a narradora expressa resignação pelo desaparecimento de Lina, como se só fosse possível escrever enquanto há espera. E no ponto em que ela se conforma em nunca mais ver a amiga, não há mais palavra: sem futuro, não se pode mais reavaliar o passado.

Os tempos da memória

Se narrativas retrospectivas são aquelas que se dedicam a percorrer a distância entre o ponto de partida e a atualidade do narrador, o passado como matéria teria certo caráter insubmisso a uma ordem rigorosamente linear, porque a percepção posterior exerce efeitos no relato do vivido. Na tetralogia de Ferrante, a narradora atribui ao teor narrado, a turbulência de uma amizade envolvendo uma pessoa tão singular e inclassificável, a dificuldade de submeter a lembrança a uma ordenação precisa. Seria possível, no entanto, notar ainda uma resistência de outra ordem na configuração do texto, própria da escrita da memória: o encontro com o que as lembranças comprimem, sensações atreladas a um certo tempo mas que seguem reverberando. A memória não pode seguir um fluxo completamente linear, nem mesmo quando há a pressão de uma rigidez simétrica para enquadrá-la porque coloca o sujeito numa posição ambivalente: ao mesmo tempo explorador dos tempos idos e país obscuro a ser desbravado, segundo os termos proustianos.

Os tempos verbais sofrem abalos quando aplicados para relatar os tempos de uma vida, até porque, de acordo com Freud, o passado poderia não passar inteiramente e, com Lacan, seria viável sugerir que o ontem, para ser convertido em uma narrativa, carece

de um primeiro comprometimento com a passagem do hoje para o amanhã. Em Ferrante, as sutis instabilidades nas conjugações verbais sinalizariam a força de vivências que ultrapassam as respectivas ocorrências, interferindo na percepção da realidade material, e a potência da esperança para amparar uma existência, afinal quando é convertida em resignação, não há mais escrita. A veracidade cativante da tetralogia poderia ser pensada junto à composição dessa narradora escritora que está relatando sua história pregressa. Dessa forma, junto ao passado narradora, entram em cena as dificuldades em superar os abismos entre o vivido e o escrito, e o vínculo indissolúvel entre passado e futuro, como determinantes para a manutenção da vida no presente.

Referências

ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. A imagem em Proust. *In*: **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 36 – 49.

DIAS, M. S. Um livro-cidade. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, ano 1, n. 7, p. 22, 2017.

FERRANTE, E. **L'amica geniale**. Roma: Edizioni, 2011a.

FERRANTE, E. **Storia del nuovo cognome**. Roma: Edizioni, 2011b.

FERRANTE, E. **Storia di chi fugge e di chi resta**. Roma: Edizioni, 2013

FERRANTE, E. **Storia della bambina perduta**. Roma: Edizioni, 2014.

FERRANTE, E. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, E. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

FERRANTE, E. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FERRANTE, E. **História da menina perdida**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.

FERRANTE, E. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b.

FREUD, S. Carta 52. *In*: **Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. I.**, Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 281 – 287.

FREUD, S. O inconsciente. *In*: **Obras Completas v. 12.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99 – 138.

FREUD, S. **Obras Completas v. 13**: Conferências Introdutórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREUD, S. **Obras Completas v. 2**: Estudos sobre a histeria. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GENETTE, G. Discurso da Narrativa. *In*: **Figuras III.** São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 79 – 344.

LACAN, J. **O Seminário, Livro 1** – Os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem. *In*: **Escritos.** São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 101 – 188.

LO BIANCO, A. A cena real construída no Homem dos Lobos. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v.7, n.12, p. 146–155, 2002. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282002000100012. Acesso em: 16 nov. 2021.

PROUST, M. **No caminho de Swann.** São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

TROCOLI, F. **A paixão inútil do ser**: figurações do narrador moderno. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

LE CONIUGAZIONI DEL RICORDARE: IRRUZIONI DEL PRESENTE IN UN RACCONTO RETROSPETTIVO

Riassunto

Raccontando le vicende della sua amicizia con Lina, la narratrice della tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante attraversa la seconda metà del Novecento. Nonostante la maggior parte della trama sia organizzata in modo cronologicamente lineare, iniziando negli anni '50 dall'infanzia delle due protagoniste per concludersi con la vecchiaia delle stesse ad inizio del XXI secolo, risulta peculiare la scelta della scrittrice di utilizzare il presente indicativo in certi momenti, distaccandosi dalla caratteristica tipica dei racconti retrospettivi. L'obiettivo di questo articolo è di offrire un'interpretazione in merito alle scelte di costruzione del tempo narrativo in *L'amica geniale*, ponendo una particolare enfasi sulle irruzioni del presente. Dunque, si cerca di comprendere come il passato possa prolungarsi e influenzare la scrittura della narratrice attraverso l'analisi delle interferenze di questa attualità anacronistica nel concatenamento tra il presente e il ritmo episodico. Pertanto, si suggerisce che la cadenza stabile della narrazione sia interrotta, avendo questa una relazione con la complessa dinamica della memoria.

Parole-chiave

Tempo. Memoria. Teoria Letteraria.

Recebido em: 30/07/2021

Aprovado em: 25/11/2021