

Narrar o labirinto: identidades à margem na Tetralogia Napolitana, de Ferrante

Milena Vargas dos Santos Ferreira³⁷
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Resumo

Este artigo faz uma análise da construção identitária das duas protagonistas femininas da *Tetralogia Napolitana*, de Elena Ferrante, à luz de um viés fenomenológico e feminista. Foi utilizado como ponto de partida o conceito de espaço desenvolvido por Bachelard (1978), que pensa o espaço enquanto experiência do humano, para a reflexão sobre o reconhecimento das duas personagens no espaço de origem. A partir da leitura da filósofa italiana Adriana Cavarero (1997), foi feita a tentativa de um paralelo entre a experiência concreta de narração da narradora-personagem Lenù e a experiência de narrativa subjetiva, *posta em ato*, de Lila. Considerando os conceitos de unidade e unicidade do ser propostos por Cavarero, o artigo busca vincular a construção identitária das protagonistas à unidade narrativa do espaço edificado pelo texto, de maneira a conceber os volumes da obra como uma metanarrativa. Se o conceito de identidade é uma construção da linguagem (SILVA, 2014), os discursos sobre a cidade e sobre as protagonistas entrelaçam-se a ponto de influenciarem o reconhecimento das personagens enquanto cidadãs napolitanas, assim como interferem nas posições que os sujeitos assumem no mundo – dentro ou fora dos romances.

Palavras-chave

Cidade. Identidade. Narratividade. Mulher.

³⁷ Possui graduação em Comunicação Social/Produção Editorial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012) e graduação em Letras Português/Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Mestranda em Literatura Italiana pela mesma instituição.

Introdução

Sendo a cidade, por excelência, o “lugar do homem”, ela se presta à multiplicidade de olhares entrecruzados que, de forma transdisciplinar, abordam o real na busca de cadeias e significados.

(Sandra Jatahy Pesavento)

Página | 71

“O labirinto urbano originário está na infância.” (FERRANTE, 2017, p. 153), diz Elena Ferrante em seu livro de ensaios, *Frantumaglia*, a respeito da *Infância Berlimense* de Walter Benjamin (2012), mas também a respeito de sua própria experiência infantil em Nápoles, sua cidade natal, a cidade que a autora retrata em muitas de suas obras. Esse labirinto urbano, o lugar onde o sujeito se encontra ao se perder, para ela é Nápoles, que Ferrante também chama de “[...] modelo vivo de envolvimento metropolitano” (FERRANTE, 2017, p. 153), pois, ainda de acordo com suas palavras, lhe permite não apenas perder-se, mas o governo do perder-se.

Parto dessa digressão própria da obra de Ferrante a respeito da obra de Benjamin para introduzir este artigo, que, ao tratar de espaços, na verdade fala sobre experiências do feminino e caminhos da narrativa. Ao longo de sua *Tetralogia Napolitana*, Ferrante constrói uma Nápoles a partir de um olhar do presente sobre o passado, de uma mulher madura sobre as experiências da própria infância e os rumos que a levaram até o *agora* da narrativa. Essa Nápoles, como não podia deixar de ser, traz muito de um imaginário infantil em que surgem o terror pelo ogro das fábulas, a consciência difusa dos acontecimentos trágicos que são o horror da guerra, da pobreza, da fome, da criminalidade, da marginalidade. Mas traz, também, um senso de intimidade que solidifica as imagens do espaço como abrigo, do bairro pobre em que as personagens vivem e que para elas é uma espécie de extensão do interior da casa, pois, alargando o sentido daquilo que Bachelard chama de “casa” e compreendendo a palavra como “espaço de afeição”, em que “[...] aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos.” (BACHELARD, [1978] s.d., p. 22).

Os espaços da infância são lugares de eterno retorno, onde repousam as memórias. No caso da obra de Ferrante, os espaços do bairro periférico deixam marcas profundas em seus (suas) habitantes, cicatrizes provenientes de uma herança cultural originária que as levam, por motivos diversos, a uma espécie de desejo identitário por uma narrativa de si mesmas.

A *Tetralogia* de Ferrante é a história de uma longa amizade entre duas mulheres napolitanas, que aqui identifico por seus apelidos íntimos, Lila e Lenù. Lenù é quem narra a história em primeira pessoa, a amiga que faz uma espécie de percurso de formação ao longo da obra e supera limites, entraves sociais, a partir da ascensão social e cultural possibilitada pelo estudo, em um sentido econômico da educação. Lila é a amiga genial e geniosa, é quem deseja desaparecer e de fato desaparece em um último e definitivo ato de rebeldia, é quem nunca deixa Nápoles mas transita entre todas as camadas sociais – fluente no dialeto mais “baixo” das ruas e no italiano mais elaborado, e é também a personagem que motiva a obra, pois é para fazê-la reviver em suas páginas que Lenù se debruça sobre a própria história.

Pelo olhar de Lenù, tomamos conhecimento das primeiras interações entre as duas meninas, e as seguimos em seus percursos ao longo dos cinquenta anos cobertos pela narrativa da *Tetralogia*, a juventude, o despertar sexual, o casamento, o trabalho, a maternidade – da década de 1940/1950 até os dias atuais. Essa amizade tem início no dia em que, brincando no pátio entre as casas, Lila joga a boneca de Lenù em um porão, e Lenù decide revidar jogando também a boneca de Lila. “O que você fizer, eu também faço” (FERRANTE, 2015, p. 48), dirá uma Lenù que está apenas aprendendo como se portar perante a outra. Uma frase que não poderia ser mais representativa do que se tornará a relação das duas – uma mimese e um espelho, como o são todas as relações formadoras da nossa identidade, que não pode se desenvolver sem o reconhecimento das diferenças (SILVA, 2014) e sem considerar a existência do outro.

Agindo nesse jogo mimético, as duas meninas decidem descer juntas ao porão em busca das bonecas. Contudo, de alguma forma, as bonecas se perderam para sempre, desapareceram na escuridão silenciosa e terrível daquele ambiente que, descrito pelo devaneio da memória, se torna uma imagem de pesadelo: “Avancei tateando. Sentia sob a sola das sandálias objetos que estalavam, vidro, pedrisco, insetos. Em torno havia coisas não identificáveis, massas escuras, pontiagudas (...)” (FERRANTE, 2015, p. 48) As bonecas se foram, mas, na luta por reavê-las, as duas amigas dão-se as mãos e não se separam mais.

A cidade das mulheres

As leis das cidades não libertavam as mulheres.
(Silvia Federici)

No livro *Frantumaglia* (2016), em um ensaio escrito a propósito de uma entrevista malograda para a revista *Indice*, em resposta à pergunta “Nápoles e Turim: por que a senhora atribui aos lugares, às cidades, uma densidade física, quase repelente, como se eles também tivessem um corpo que respira, que adoece com suas mulheres?”, Elena Ferrante discorre sobre o esforço que fez certa vez para delinear narrativamente uma cidade ideal feminina. A tentativa foi criar uma variação do mito de Teseu e Ariadne, no qual Teseu abandona Ariadne grávida em Amatonte e segue viagem.

Na história que Ferrante quis contar, as mulheres de Amatonte, com pena da jovem grávida apaixonada, unem-se para diminuir seu desespero por meio de cartas falsas, que escrevem no lugar de Teseu. Mas, na condição de mulher, como mimetizar as palavras de um amante? Que tipo de homem idealizado poderia ser inventado em uma experiência como essa, e quão convincentes para uma mulher enamorada seriam essas respostas? Diante de tais obstáculos, Ferrante se convenceu a abandonar a iniciativa. No entanto, a reflexão trazida por essa experiência continua bastante necessária: que tipo de cidade perfeita e comunidade feminina ideal poderia produzir tal esforço criativo para socorrer uma jovem desesperada? Ou: como seria uma cidade só de mulheres?

O problema – e aqui dilato um pouco o assunto da pergunta de vocês – é que temos dificuldade em imaginar quais *polis* as mulheres poderiam construir ao tentar criá-las à sua imagem e semelhança. Onde está a imagem-modelo, com que características do feminino se parece? Pelo que sei, a cidade, para as mulheres, é sempre de outros, até mesmo quando é a cidade natal. É verdade que há pouco tempo representações femininas começaram a participar ativamente da gestão da *polis*, mas somente com a condição de não se apoderarem dela agora, logo, para tentarem de fato reinventá-la. Quem tenta fica descontente, deixa atrás de si o rastro de um discurso amargo ou adapta frases testadas e aprovadas da política corrente.” (FERRANTE, 2017, p. 156)

Hoje, embora a situação da mulher na política seja de participação ativa, isso se dá dentro de um contexto pré-concebido pelos homens e para os homens. O mundo político, como o conhecemos, foi criado conforme as necessidades masculinas, levando em consideração seus desejos e conveniências, sem refletir a respeito da especificidade das vivências femininas. As mulheres foram, por muito tempo e até bem recentemente – em muitos casos, até os dias de hoje –, relegadas ao segundo plano no que diz respeito a quase todos os âmbitos da vida particular e pública, dotadas de deveres e não de direitos, e muito ainda precisa ser feito para que elas possam recuperar o espaço que lhes foi tomado a partir do momento em que seus úteros e poder reprodutivo se tornaram

valerosos para o capital – e as mulheres que não se deixavam dominar com frequência iam parar nas fogueiras, acusadas de bruxas (FEDERICI, 2017).

Essas particularidades afetam, é claro, a perspectiva do feminino na cidade, a forma como as mulheres vivem nela e como a experimentam, como se apropriam do espaço público e privado, e de que maneira se autorizam ou não a conquistar uma posição de independência em relação a seus pares masculinos, de modo a contar uma história própria, individual, independente daquela até hoje contada pelos homens. Como afirmou Marielle Franco (2017, p.21) em um artigo para a revista *Blooks*, “as cidades têm sido mais hostis conosco, limitando cotidianamente o direito a circular por ela. Isso dificulta nossa mobilidade objetivamente e simbolicamente.” Fato que, como o artigo de Franco evidencia, se torna mais real no caso específico das mulheres periféricas (como é o caso das protagonistas da obra de Ferrante) e negras, que precisam se deslocar para os grandes centros a fim de terem oportunidade de estudar e trabalhar.

Uma vez que a situação da mulher é a de quem experimenta a cidade de outros, sem conseguir de fato se apropriar desse espaço, a conclusão de Ferrante é que é impossível pensar em uma cidade dominada por mulheres sem dar a esse lugar uma perspectiva de labirinto, de caminhos tortuosos que levam, sobretudo, ao passado, às recordações da infância, à experiência cotidiana. A identidade do feminino, por si só, nutre-se também a partir do aspecto de ter sido, desde sempre, reflexo da dominação masculina, espelho e costela do homem, e até essa característica deve ser levada em consideração quando o que se pretende é imaginar uma *polis* feminina: qual relevância, nesse lugar idealizado, teria o espaço comunitário, a visão do outro, o espelho do outro?

A *polis* ideal do experimento de Ferrante retrata um ambiente de colaboração, no qual as mulheres se unem em prol de um objetivo comum: aplacar a dor de Ariadne. Que essa dor tenha sido causada pelo abandono de um homem, e que esse homem seja Teseu – isto é, um herói grego que, como todo herói mítico idealizado pela experiência masculina, está focado em sua própria história, em cujo mito a busca por si mesmo, por uma interioridade, seja a representação do próprio labirinto³⁸ – são fatos que ajudam a

³⁸ No mito de Teseu, o herói atravessa o labirinto do Minotauro com a ajuda de Ariadne, que, apaixonada pelo herói, dá a ele um novelo de fio dourado para que reconheça o caminho de volta. Utilizando o fio, Teseu retorna pelo mesmo caminho por onde entrou, e a entrada do Labirinto torna-se também a saída. O fio de Ariadne, nesse sentido, é a representação de um trajeto de descoberta psicológica do indivíduo, que faz um percurso de retorno à origem em busca da dissolução das próprias questões existenciais, pois, de acordo com Jung (1980), a representação simbólica da busca do desabrochar de uma totalidade originária se dá por meio de círculos e formas quaternárias, comumente utilizados pela humanidade para exprimir a totalidade e a perfeição.

construir uma alegoria para o retrato que se deseja criar da expectativa, na narrativa em questão, de uma definição de política³⁹ feminina *versus* masculina.

As mulheres, no processo de adequarem-se ao mundo criado pelo Homem, de obedecerem a suas demandas, foram afastadas da convivência social, da vida em comunidade, e relegadas, sucessivamente, aos espaços internos e íntimos. O corpo feminino, precioso demais para ser exposto em virtude de servir também à lógica do capital, precisou ser controlado: “[...] uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e de autocontrole.” (FEDERICI, 2017, p. 343) Confinadas nos ambientes internos, excluídas da vida em comunidade e do trabalho— e aqui, claro, falo especificamente da experiência da mulher branca europeia, uma vez que as mulheres negras tiveram vivências sabidamente distintas –, de acordo com Simone de Beauvoir as mulheres perderam o sentido de união que antes encontravam nas práticas sociais (também domésticas, de certa forma, porque associadas à maternidade) ligadas ao trabalho com a agricultura e ao cuidado comunitário⁴⁰ da prole. Esse cuidado e essa prole, de acordo com a filósofa, se relacionavam, nos primórdios, com os mistérios da natureza e da terra: “[...] a terra é a mulher, e a mulher é habitada pelas mesmas forças obscuras que habitam a terra.” (BEAUVOIR, 2016, p. 103).

As mulheres na *polis* feminina ideal de Ferrante unem-se em prol de outra mulher (grávida e abandonada) a fim de ajudá-la em seu sofrimento, e nesse processo mimetizam, idealizam, a imagem de um homem. A união dessas mulheres é o que colocaria em moto toda a história. No entanto, as cartas que inventam para Ariadne em nome de Teseu soam vazias, o relacionamento e o movimento de união entre essas mulheres resulta superficial – o sentido comunitário feminino, conforme diz Beauvoir, há muito se distanciou do que se acredita ter existido nas comunidades nômades. Para levar a cabo essa experiência, que por fim tornou-se uma mera lembrança de um exercício de narrativa, seria necessário, possivelmente, considerar outras questões mais contemporâneas do humano, os próprios degraus que limitam ou expandem a experiência individual em relação ao coletivo.

³⁹ Aqui, mais uma vez, utilizo a palavra na acepção arendtiana, isto é, de política como tudo que se refere à interatividade social.

⁴⁰ A respeito da organização das comunidades nômades, diz Simone de Beauvoir (2016, p. 102): “Muitas vezes, os filhos pertencem ao clã da mãe, usam-lhe o nome, participam de seus direitos e, em particular, do gozo da terra que o clã detém. A propriedade comunitária transmite-se, então, pelas mulheres; com elas asseguram-se aos membros do clã os campos e as colheitas [...]”

2 As margens de Nápoles

Em sua *Tetralogia Napolitana*, entretanto, Ferrante cria os contornos de uma colaboração feminina mais palpável nos dias atuais, exatamente por não construir uma relação idealizada, perfeita, e sim repleta dos fluxos delicados e instáveis que caracterizam a experiência do humano. A *Tetralogia*, afinal, é a história de um relacionamento, de uma amizade feminina – isto é, a narrativa de uma amizade. Mais do que uma ou outra protagonista, o que ressalta, página a página, é a construção dessa relação entre duas mulheres ao longo dos anos, com seus encontros e desencontros. Talvez por isso, sobressaia também a relação de ambas as personagens com a cidade (ou as cidades), e de que forma os percursos que fazem, ainda que individualmente, não prescindam nunca da maneira como esses espaços reforçam, para elas, as identidades que desejam assumir, ou as identidades que lhes foram designadas socialmente – ou as identidades que constroem pela narrativa.

Lila e Lenù são, sobretudo, duas experiências opostas, ainda que complementares, do feminino na cidade de Nápoles, em um contexto de pós-guerra; experiências que podemos acompanhar no longo período retratado na *Tetralogia*. Para me ater aos termos da série, e fazendo referência ao título do terceiro volume, Lenù é aquela que foge, Lila é quem fica. Mas de que foge Lenù? Que estigma identitário a faz percorrer o caminho sem volta de extrapolar cada vez mais as margens, os limites do bairro, sempre mais ao norte da Itália, de Nápoles a Turim, em busca de que respostas sobre si mesma ela abandona sua origem, sua cultura, seu dialeto, seus gestos?

Enquanto em Pisa ou Milão eu me sentia bem, às vezes até feliz, em minha cidade natal temia a cada retorno que algum imprevisto me impedisse de fugir dali, que as coisas que eu tinha conquistado fossem tiradas de mim. Não poderia mais ir encontrar Pietro, com quem deveria me casar em breve; o espaço impecável da editora me seria vetado; não poderia mais usufruir as gentilezas de Adele, minha futura sogra, uma mãe como nunca tive. Já no passado a cidade me parecera lotada, uma única multidão que se estendia da piazza Garibaldi até Forcella, Duchesca, Lavinaio, Rettifilo. No final dos anos 1960, tive a impressão de que a multidão aumentara, de que a intolerância e a agressividade estavam se espalhando de modo incontrolável. (FERRANTE, 2016, p. 16)

Ao longo da juventude de Lenù, conquista é qualquer coisa que a leve para fora de Nápoles, a cidade da qual teme ser prisioneira, e que, como origem, se relaciona

com seu sentimento de rejeição pela mãe, inspirado pela necessidade de libertar-se de seus domínios, de oposição à geração anterior – a qual Freud, nos *Romances familiares* (1908), classifica como essencial para todo e qualquer progresso da sociedade. No entanto, no caso de Lenù, tal oposição se radicaliza de maneira inconsciente ao longo da infância. No final da vida, sua mãe confessa que ela era sua filha preferida, a primogênita, a única que a fazia acessar algum sentimento materno, e fica evidente que sua oposição radicalizada, transformada na rejeição dessa mãe-toda cujo amor parece-lhe devastador, foi consequência da necessidade da personagem de se autoafirmar como sujeito. Para ela, foi preciso sair da fantasia que a outra construía a seu respeito, criar uma separação, uma falta, um lugar para seus próprios desejos, sem se alienar no desejo idealizado de sua mãe. Para Lenù, Nápoles também carrega, cola, todo esse afeto materno. A cidade de origem, e o ventre (a origem de fato), se misturam em um emaranhado ao longo da experiência da personagem.

Revelou-me que a única coisa bonita em toda a sua vida foi o momento em que saí de sua barriga, eu, sua primeira filha. Revelou-me que o pior pecado que havia cometido – um pecado que a mandaria direto para o inferno – era que nunca se sentira ligada aos outros filhos, que os considerara um castigo, e ainda os considerava assim. Revelou-me, por fim, direta e sem rodeios, que sua única filha de verdade era eu. Quando me revelou isso – lembro que estávamos no hospital para uma consulta –, o desgosto foi tamanho que ela chorou mais que de costume. Murmurou: só me preocupei com você, sempre, os outros para mim eram como enteados; por isso mereço a decepção que você me deu, que punhalada, Lenù, que punhalada, você não devia abandonar Pietro, não devia se meter com o filho de Sarratore, aquele é pior que o pai, um homem honesto, casado, pai de dois filhos, não vai roubar a mulher dos outros. (FERRANTE, 2017, p. 143-144)

Lila, em oposição direta à experiência de Lenù, é quem fica, quem se enraíza em Nápoles, e que por fim chega a exercer certo domínio sobre o destino das pessoas do bairro, torna-se tão arraigada ao local que é como se fizesse parte do seu folclore. Na relação entre as duas amigas, Lila funciona como Ariadne no Labirinto do Minotauro: é ela quem segura o novelo dourado, o fio que garantirá a Lenù um retorno à origem sempre que se perder. Enquanto Lenù parte em busca desse encontro consigo mesma, em um percurso voltado para o individual, refletindo uma trajetória masculina – a única que lhe foi ensinada – e ignorando, de início, que a resposta estaria no ponto de partida, Lila aos poucos descobre que sua força aumenta nas construções do coletivo: Nápoles se torna uma causa, mesmo quando a cidade lhe toma sua filha no último livro da série, *História da menina perdida*, desaparecida no entremeado de suas ruas.

Lenù, a única das duas amigas a quem foi permitido estudar, faz todas as escolhas que a afastam cada vez mais do lar, da origem, do “ventre de Nápoles”.⁴¹ A educação e o casamento, na vida dela, assumem de fato um sentido econômico: permitem-lhe sair de Nápoles e conquistar um status profissional e público, embora sempre demarcado por sua origem – seja no preconceito das camadas sociais elitizadas que a acolhem, seja nas marcas deixadas por sua infância humilde em seu trabalho como escritora – vale dizer, o eterno retorno ao passado, à sua experiência no bairro, às relações de amizade, à violência das esquinas, às impressões dialetais.

No processo geográfico de atravessar as margens, romper fronteiras, Lenù faz um périplo pela Itália, muda-se de uma cidade a outra, mas acaba mais prisioneira de outros limites. O resultado de seu percurso é condizente com o que a família e os professores esperam dela após o fim dos estudos – a carreira, o bom casamento. No entanto, o enfrentamento da vida cotidiana conquistada parece-lhe aterrador: os cuidados com a casa, com o marido e com os filhos não lhe permitem dar continuidade à sua carreira, e a vida burguesa toma as formas cada vez mais nítidas de uma armadilha. Os limites da sociedade patriarcal a alcançaram em plena fuga, mesmo quando ela parecia mais preparada para desafiá-los.

Quanto mais eu ia rumo a Milão, mais descobria que, posta Lila de lado, eu não sabia conferir consistência a mim mesma senão me modelando em Nino. Era incapaz de ser *eu* o modelo de mim mesma. Sem ele eu não tinha mais um núcleo a partir do qual me expandir para fora do bairro e pelo mundo, era um amontoado de detritos (FERRANTE, 2017, p.91-92)

O romance com Nino é um desvio em seu empoderamento como mulher, mas, ao mesmo tempo, funciona como a ponte que a leva de volta ao fio de Ariadne que Lila encarna, diretamente até a cidade natal. É por Nino que Lenù aceita retornar a Nápoles, e é a partir desse relacionamento entre os dois que se dá a ruptura que a personagem faz com o destino que acreditava estar programado para si – passando, inclusive, a adotar um olhar mais crítico e menos ingênuo em relação à família do marido, a elite que a acolheu. Com a separação, de repente sua mãe de sangue assume qualidades mais dignas do que a sogra que um dia ela considerou como a uma mãe: “Em todos esses anos acreditei que você fosse a figura materna que sempre me faltou. Me enganei, minha mãe é melhor que você” (FERRANTE, 2017, p. 81), disse Lenù à sogra em uma das discussões que se

⁴¹ Não por acaso, *Il ventre di Napoli* [O ventre de Nápoles] é o título de uma importante obra da escritora italiana Matilde Serao.

sucederam ao divórcio, em uma declaração que é sobretudo um acerto de contas com o passado e com uma parte importante de si mesma.

Essa ruptura com os planos que fez para si, com os ideais de futuro que carregava desde menina, levam também a uma reconciliação de Lenù com Lila, e, por conseguinte, de Lenù com a própria cidade, com as origens negadas. As duas amigas afastam-se a partir do casamento de Lenù, e em virtude também da grande montanha-russa que se tornara a vida de Lila – o casamento com Stefano, a paixão por Nino, a separação, a gravidez, o trabalho na fábrica de salames, as crises de desmarginação, o envolvimento com as questões operárias, e assim por diante –, a ponto de a narradora-personagem declarar, na fase em que relata as desventuras de Lila na fábrica:

Talvez esta seja a última vez que falo de Lila com riqueza de detalhes. Depois ela se tornou cada vez mais fugidia, e o material à minha disposição se empobreceu. Culpa da divergência de nossas vidas, culpa da distância. No entanto, mesmo quando morei em outras cidades e não nos encontrávamos quase nunca e ela como sempre não me dava notícias suas e eu me esforçava para não saber dela, sua sombra me espicaçava, me deprimia, me inchava de orgulho, me desinchava, sem nunca me dar sossego. (FERRANTE, 2016, p. 96)

Essa ausência/presença de Lila na vida de Lenù, essa sombra que nunca se esvai, é para ela também como a sombra de Nápoles, uma marca constante em sua vida, aonde quer que vá. No último volume da *Tetralogia*, *História da menina perdida*, Lila surge, na construção narrativa, como uma espécie de metonímia do bairro periférico napolitano: “O bairro para mim, antes que meus parentes, era Lila: planejar aquela visita também significaria me interrogar sobre como eu queria lidar com ela.” (FERRANTE, 2017, p. 108)

Lila, arraigada ao bairro, com o tempo tornou-se uma espécie de liderança comunitária, conquistando o respeito de todos com sua solidariedade e generosidade. Sem nunca ter ido além dos limites de Nápoles, os poucos quilômetros do bairro tornaram-se seu mundo inteiro, mesmo quando os encargos da empresa que construiu ao lado de Enzo, seu marido, poderiam tê-la levado bem mais longe. Lila extravasa para o bairro, o bairro é Lila. Esse extravasamento ocorre, por sinal, tal como se deu em relação a Lenù no período da infância: fica evidente em certa transferência de determinadas características suas para outras personagens, em especial as mais sensíveis a sua influência, aquelas que encontram em Lila uma espécie de orientação sobrenatural – no sentido de que ultrapassa as leis naturais e entra em um viés fantástico, quase religioso – para a vida delas.

E tive a impressão de ouvir em sua voz, de reconhecer em um movimento da mão, nos tons, os gestos de nossa amiga. Tornei a pensar em Alfonso e me lembrei de como me impressionou que ele, homem, se parecesse tanto com Lila, até nos traços. O bairro estava tomando suas feições, estava encontrando um rumo? (FERRANTE, 2017, p. 83-84)

Lila serve, também, como conexão entre Lenù e os demais personagens que transitam pelo bairro – Pasquale, Carmen, a família Solara, a família Carracci, entre outros. Ela funciona, da mesma forma, com a mudança de Lenù para Nápoles, como uma força de atração que a leva a ultrapassar cada vez com mais frequência os limites para o bairro, em uma espécie de *nostos* de Ulisses, que, durante a longa viagem descrita por Homero na *Odisseia*, se mantém sempre atraído por sua Ítaca, a pátria, a origem de tudo – em um contínuo mover-se para a frente pelo desejo de voltar atrás.

Como Ulisses, que não é reconhecido ao retornar para casa, Lenù não chega a ser aceita como uma igual pelos antigos colegas. As conversas não a alcançam em sua inteireza – há sempre meias palavras, meios tons que a levam a imaginar que muito fica não dito em sua presença: “Tinha a impressão permanente de que Carmen, Enzo e outros sabiam bem mais do que eu, que Lila contava a eles segredos que não revelava a mim.” (FERRANTE, 2017, p. 153) Afinal, todos os anos em que passou fora do bairro, longe de Nápoles, conferiram-lhe experiências contrastantes em relação aos concidadãos, apagaram seu “dialeto”, apaziguaram seus gestos. Se quando estudava em Pisa chamavam-na “pisana”, os anos em Florença conferiram-lhe uma aura de superioridade, tornaram-na ainda mais diversa: divorciada, amante de Nino Sarratore, escritora de sucesso, mãe.

Lenù associa-se ao *topos* literário de retorno a casa e aos heróis gregos Ulisses e Teseu em sua eterna busca de uma solidez identitária, de uma resposta à pergunta “quem é você?”, tão cara especialmente às mulheres justamente porque a elas não é conferida a consistência ontológica de um Sujeito (CAVARERO, 1997). Por isso, a personagem repete o padrão em geral assumido pelas mulheres, isto é, mantém-se como eterno espelho do sujeito-homem, ainda que no fundo se perceba inferior, uma sombra apenas: “Vergonha, vergonha, vergonha. Essa pretensão que crescera dentro de mim, essa pretensão de ser como Pietro” (FERRANTE, 2015, p. 432). Suas decisões estão de todo pautadas em referências do que a sociedade patriarcal espera dela. Exemplos disso são o casamento e o estudo como forma de buscar a mobilidade social, além de sua própria

maneira de estar no mundo, sempre disposta a ser agradável, ceder para não desagradar o outro – traços que mais tarde reconhecerá na filha mais nova, Imma.

Foi, no entanto, exatamente essa necessidade de lidar com seu eterno estatuto de mimese, de espelho, que lhe permitiu tornar-se exímia narradora da sua experiência de amizade com Lila e as pessoas do bairro:

Há, portanto, algo de verdadeiro na crítica das feministas pós-modernas à centralidade fantasmática do sujeito clássico na tradição auto/biográfica e narrativa de autoria masculina. Nem tão verdadeira nos parece, no entanto, a consequência que algumas delas trazem, ou seja, o convite a acolher uma narração fragmentária e múltipla do si como prática notavelmente feminina. Parece-nos mais útil, em vez disso, valorizar aquela experiência que por destino subtraiu as mulheres às tenazes dessa tragédia. Em resumo, o hábito dessa universalização – indébita, contraditória e impossível – do si no Homem transformou as mulheres em grandes narradoras da relação recíproca e do relacionamento de amizade, mesmo quando havia bem poucos *textos* para *atestá-lo*. (CAVARERO, 1997, p. 100, tradução própria)

Essa narrativa, proveniente do desejo de ver a própria unicidade – e a unicidade da amiga – transformada em unidade, não quer nada além de encontrar uma coerência para a própria história. Diferente da experiência narrativa auto/biográfica masculina, que se preocupa em fazer permanecer uma fama heroica, ascender à imortalidade, a narrativa posta em ato por Lenù enquanto biógrafa de Lila (e autobiografada) busca uma promessa de unidade que a amiga possa reconhecer – onde quer que esteja. Não por acaso, Lenù se sente observada, considera a possibilidade de Lila, que costumava ameaçar invadir seu computador caso ela decidisse escrever sobre a amizade das duas, apropriar-se do texto: “Lila não fez o que várias vezes ameaçou fazer – entrar em meu computador – talvez nem fosse capaz disso, e essa foi por muito tempo minha fantasia de velha senhora ignorante de redes, de cabos, conexões e duendes eletrônicos.” (FERRANTE, 2017, p. 471)

Lila, ao contrário de Lenù, não quer mais ver sua unicidade transformada em unidade pelo fio de uma narrativa, não deseja olhar para trás e reconhecer o percurso de seus passos. Lila é aquela que se percebe fragmento e quer se manter fragmento, e sua recusa pela narrativa de Lenù, seu desejo por não deixar rastros, não deixa de ser a oposição final contra a necessidade de estabelecer para si um *quem* textual. Para ela, ao menos na fase em que ainda não falava em um apagamento completo de si, importa o *contexto*, não o *texto*. Por isso, ao abrir os braços para acolher o bairro, expande-se,

atravessa margens, alcança novos territórios, embora enraizada para sempre na cidade onde nasceu.

Conclusão

*Io non ci sto*⁴²
(Elena Ferrante)

Página | 82

Na ocasião em que Lila sentiu mais fortemente o que mais tarde vai descrever, para Lenù, como um sentimento de dissolução das margens entre pessoas e coisas, durante a festa de ano-novo de 1958, quando dava os primeiros passos no período da juventude, ainda não era capaz de nomeá-lo. A palavra *smarginatura*, ou *desmarginação*, embora na narrativa apareça já no primeiro volume da *Tetralogia*, só vai ser elaborada por Lila anos depois, ao longo da vida adulta. Seus processos de *desmarginação*, no entanto, a partir do momento em que a personagem começa a elaborá-los, afetarão toda a materialidade de Lila no mundo, sua existência como pessoa, mulher e mãe, seu desejo cada vez mais fortalecido de ver romperem-se as margens das coisas, apagar os contornos e – ao contrário de Lenù – abandonar a busca por um fio de sentido para os fatos de sua vida, uma narrativa para a sua unicidade.

Na infância e na adolescência, foi Lila a estimular o desejo narrativo de Lenù, a partir de um ideal inventado com inspiração no sucesso do livro *Mulherzinhas* (publicado originalmente em inglês em 1868, com o título *Little Women*), de Louisa May Alcott, clássico da literatura norte-americana que adquiriram juntas com o dinheiro que dom Achille lhes deu após o sumiço das bonecas. A personagem, precoce em todos os seus talentos, chega a elaborar o livro *A fada azul*, marco eterno para a escrita da amiga: “Desde as primeiras linhas me veio à mente *A fada azul* [...], e compreendi o que, na época, me agradara tanto. Havia em *A fada azul* a mesma qualidade que me intrigava agora: Lila sabia falar por meio da escrita [...]” (FERRANTE, 2015, p. 222)

Contudo, na vida adulta e na maturidade, Lila afasta-se de qualquer fio narrativo, busca o caminho oposto, quer ver os frangalhos da própria vida como são, sem buscar para eles o nexos de uma narrativa: “[...] onde está escrito que as vidas devem ter um sentido? Então começou a diminuir todo aquele meu esforço em escrever. Dizia

⁴² “Há em italiano uma expressão intraduzível em seu duplo significado: *io non ci sto*. Literalmente, significa: não estou aqui, neste lugar, diante daquilo que vocês estão propondo que eu aceite. No uso comum, porém, significa: não estou de acordo, não quero. A recusa é ausentar-se dos jogos de quem esmaga todos os fracos” (FERRANTE, 2017)

divertida: o sentido é aquele traço de segmentos pretos como a merda de um inseto?” (FERRANTE, 2017, p. 431)

Na maturidade e na velhice, os caminhos escolhidos – uma delas, presa à materialidade da vida, aos planos individuais, à construção de uma carreira como narradora e escritora, à ideia de, como um herói clássico, fazer permanecer algo de si; a outra, ainda que trace também um caminho material, preocupada em *não* fazer sentido, em *não deixar rastros* de um sentido, e até em *apagar* os rastros – se opõem inexoravelmente.

“Não me desencoraje. Eu, por ofício, preciso colar um fato a outro com palavras, e no fim tudo deve parecer coerente, mesmo não sendo.”/ “Mas se a coerência não existe, por que fingir?”/ “Para pôr em ordem. Lembra o romance que eu tinha lhe dado para ler, e você não tinha gostado?”/ “Ali eu tinha tentado enquadrar o que eu sei de Nápoles dentro do que depois aprendi em Pisa, em Florença, em Milão. Agora o entreguei à editora, e eles o acharam bom. Vão publicá-lo.”/ Ela apertou os olhos. Disse devagar: / “Eu tinha lhe dito que não entendo nada daquilo.”/ Senti que a tinha ferido. Era como se lhe tivesse jogado na cara: se você não consegue amarrar sua história dos sapatos com a história dos computadores, isso não significa que não se possa fazer, significa apenas que você não tem os instrumentos para isso. (FERRANTE, 2017, p. 257-258)

Afinal, como uma mulher que tinha o hábito de escrever cartas elaboradas, longas, cadernos inteiros sobre suas experiências e sentimentos, um desejo inegável de narrar e ver narrada sua história, conforme fica evidente na primeira metade da *Tetralogia* (quando Lila tantas vezes narra a si mesma para a melhor amiga, dando-lhe acesso a seus segredos mais bem guardados), subverte tão completamente esses princípios a ponto de desejar, ao contrário, o apagamento completo de si como indivíduo, a inexistência da coerência interna de uma vida, a impossibilidade de narrar?

A escrita de Lila foi a referência máxima para a de Lenù, que por fim se torna escritora por profissão. Mas não apenas a escrita: o uso que fazia das palavras, a naturalidade com que lhe saíam, a maneira como, ao contar histórias, era possível identificar sua voz. Seu *quem* saltava de seus textos, impressionava a Lenù a sua habilidade de transformar-se em unidade pela narrativa.

No entanto, com o passar do tempo, a experiência da desmarginação deu a Lila um maior senso de temor e respeito em relação a um mundo que ameaça, um olhar agudo de quem simultaneamente sabe que os limites delineados podem ser ultrapassados e de quem é oprimido por essa ideia, levando a um colapso emocional e à própria concepção de um completo desaparecimento, da possibilidade de existir sem deixar vestígios, que é a rebeldia final da personagem.

Ao discutir a desmarginação de Lila, Ferrante diz, em uma das entrevistas recolhidas em seu livro de ensaios, *Frantumaglia*, especificamente em relação à condição da mulher: Vivenciamos um excesso de vínculos que estrangulam desejos e ambições. O mundo contemporâneo nos submete a pressões que às vezes não conseguimos suportar.” (FERRANTE, 2017, p. 377) Essa fala, é claro, poderia referir-se também à experiência material de Lenù, que, de certa forma, também se desmargina, em um sentido mais literal, uma vez que atravessa fronteiras, ultrapassa as margens do bairro e de Nápoles, as margens da sociedade, em busca das ambições que por muito pouco não lhe foram negadas, de uma nova construção identitária, um novo discurso sobre si mesma. Ela, também, está respondendo a um estrangulamento de suas ambições, mas sua resposta, diametralmente oposta à de Lila, é feita no mundo físico, na travessia de fronteiras reais que a levam de uma cidade à outra e de uma escola à outra. No entanto, associada a Lila, cuja desmarginação é imaterial, psicológica, essa fala carrega também o sentido do extravasamento identitário de quem faz o caminho oposto, que é se recolher dentro das margens físicas para expandir-se através de limites outros, contornos subjetivos, embora também identitários.

Lila, como já mencionei, ao contrário de Lenù – que se dissocia quase totalmente da origem –, torna-se uma espécie de líder comunitária no bairro onde nasceram, e isso acontece a partir do momento em que a personagem enriquece e começa a acolher os menos favorecidos, ajudá-los, fortalecer com eles os vínculos, olhar para eles de maneira empática, ainda que a princípio de uma posição claramente superior. Os percursos de Lila e Lenù são ambos voltados para o individual, em uma busca eterna por si mesmas, o que, no caso de Lenù, especificamente, afeta inclusive sua relação com a maternidade. Lila, contudo, ao se voltar, na maturidade, para o coletivo, expande os próprios contornos para dentro dos limites do bairro.

A ideia de um homem-universal só pode vir a eclipsar a unicidade de cada ser humano individual. Isto é, a busca por uma universalidade, uma igualdade, cancela a possibilidade de qualquer individualidade. Dessa forma, esse voltar-se para o coletivo talvez seja, também, no caso de Lila, uma espécie de redenção da personagem, um voltar-se para o feminino, dedicando-se a uma “política da interação plural” (CAVARERO, 1997, p. 124), na qual não cabem mais domínios de uns sobre outros, mas sim um compartilhamento de histórias.

Como afirma Adriana Cavarero (1997), o *quem* surge sempre a partir não de um ego autorreferencial, mas de uma relação, de uma experiência expositiva, isto é, do contato com o outro, da visão do outro. Pode-se dizer que Lila, portanto, no convívio com a sua comunidade, encontrou, a partir da recusa de transformar em unidade os seus fragmentos, uma nova forma de afirmar sua unicidade: na experiência da vida em comum, dando e recebendo, aqui e agora, sem necessariamente desejar que algo de seu permaneça.

O si narrável retorna, portanto, naquela que se poderia chamar uma ética relacional da contingência, isto é, uma ética fundada na ontologia *altruística* do existente humano enquanto finito. Já exibido no cenário interativo que Hannah Arendt chama política, está, na verdade, no centro do cenário narrativo um *quem* que, em vez de fechar-se no orgulho de um ego autorreferencial inclinado a durar para sempre, acolhe a matriz i-nata de uma existência expositiva e relacional, a qual pede e dá, recebe e doa, *aqui e agora*, uma história irrepitível em formato de narrativa. (CAVARERO, 1997, p. 113-114, tradução própria)

Mas essa maior proximidade com os fatos da vida cotidiana, os laços humanos, a pequenez do dia a dia, é apenas o início, o desenvolvimento desse processo que, para Lila, a partir do desaparecimento de sua filha, vai culminar no desejo do completo apagamento, da inexistência, e, talvez, da morte – uma vez que a experiência de morte é também um desaparecimento radicalizado (ARENDR, [1978] 2000) –, ainda que essa jamais tenha sido a interpretação de Lenù ao ouvir a amiga, que considerava esse apagamento uma metáfora, uma espécie de projeto estético:

Ela já havia expressado aquela vontade de se apagar várias vezes, mas a partir do fim dos anos 1990 – sobretudo de 2000 em diante – aquilo se tornou uma espécie de refrão insolente. Era uma metáfora, naturalmente. Que a atraía, recorreu a ela nas circunstâncias mais diversas, e nunca me ocorreu, nos tantos anos de nossa amizade – nem nos momentos mais terríveis que se seguiram ao sumiço de Tina –, que ela pensasse em suicídio. Apagar-se era uma espécie de projeto estético. (FERRANTE, 2017, p. 455)

Uma metáfora, naturalmente, que um dia a levou a cortar sua imagem de todas as fotografias, jogar fora suas coisas e sair rumo ao desconhecido pela cidade, sem deixar rastros, tal qual acontecera com sua filha pequena, muitos anos antes. A ausência de Lila, sem um outro para quem ela poderia expor sua unicidade, subtrai do mundo o seu *quem* – desaparecer é inexistir, é encerrar qualquer possibilidade de narrativa por um outro que possa servir de testemunha, é radicalizar a *desmarginação*, entranhar-se na cidade a ponto de virar pó, sombra, parte de sua arquitetura.

Se não há mais ninguém que a reconheça, Lila deixou de *ser*, uma vez que o existente é sempre *com-parecimento*, para usar o termo de Cavarero (1997), e está sempre relacionado com a visão do outro – que não é o Outro universal, mas *qualquer* outro, qualquer pessoa que possa verificar sua unicidade que já não existe (a não ser, talvez, por ela mesma, embora, conforme afirma Arendt [2000, p. 142], seja preciso considerar que “o diálogo do pensamento só pode ser levado adiante entre amigos”, isto é, até para reconhecer-se a si mesmo é preciso a visão de um outro). “O que vemos só vale, só vive, em nossos olhos, pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29)

Sua morte metafórica, portanto, deve ser assumida, e a biografia que Lenù faz da amiga na sua ausência, embora também *para ela*, torna-se possível apenas em decorrência do seu desaparecimento, porque Lenù o faz, sobretudo, *para si*, em uma espécie de processo de luto: a narradora-personagem precisa da ausência da amiga para se permitir escrever, embora ainda deseje sua aprovação, pois dessa forma terá sua escrita referendada, ou considerará que falhou.

A escrita da *Tetralogia*, portanto, só funciona na ausência de Lila, enquanto ela é uma espécie de não sujeito: Lila precisa estar presa no tempo da narrativa, precisa deixar de ser considerada enquanto pessoa viva. De fato, ao biografar, o narrador deve transformar o humano em objeto, paralisá-lo, afastá-lo do seu contínuo movimento. A morte, dessa forma, torna-se símbolo máximo dessa paralisia do objeto narrado, e permite, ainda que metaforicamente, à nossa narradora-personagem, inventar para si uma Lila que é pura recordação, imaginação e idealização:

Se é mesmo verdade que tanto o pensar quanto o narrar compartilham o estatuto que deseja invisível seus objetos, também é verdadeiro que tais ‘objetos’ não são os mesmos. [...] Dizendo de forma um pouco romântica, a recordação de *quem* se ama nunca afasta o frio esplendor do universal. (CAVARERO, 1997, p. 126-127, tradução própria)

Essa ideia se coloca de maneira contumaz nas últimas linhas da *Tetralogia*, no fechamento do epílogo denominado “Restituição”, momento no qual Lenù recebe de volta as bonecas perdidas. A surpresa inicial de que as bonecas tinham estado todo o tempo com Lila a faz de início repensar todo o relacionamento das duas: “[...] tinha me enganado, tinha me arrastado para onde bem quis [...]. Durante toda a vida tinha contado uma história *sua*, de redenção, usando *meu* corpo vivo e *minha* existência.” (FERRANTE, 2017, p. 475)

Nessas linhas finais, Lenù acusa a amiga de ter procedido, talvez, da mesma forma que ela, quando transformou Lila em personagem: contar uma história sua de redenção, usando o corpo vivo da amiga, a existência da amiga, com a diferença de que sua narrativa, por ser sempre declarada, colocada no papel como um *romance*, parece-lhe mais honesta do que a narrativa de Lila: uma narrativa plena da existência, *contextualizada, vivida*, experimentada na cidade. Afinal, se ela inventava para si e para Lenù uma história, era na decorrência da vida, no curso de uma rotina atribulada.

Mas, não obstante, quem era Lila agora, afinal, se o evento que iniciou o relacionamento entre as duas não passava de uma mentira que ela contou, de uma história fictícia transformada em memórias compartilhadas? A resposta surge poucas linhas mais adiante, quando, em seguida, observando as bonecas, de repente elas lhe parecem bem diversas de sua lembrança: feias, pobres, mofadas.

Subi de elevador, me fechei em meu apartamento. Examinei as duas bonecas com cuidado, senti seu cheiro de mofo, coloquei-as contra o dorso de meus livros. Ao constatar que eram pobres e feias, fiquei confusa. Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade. Pensei: agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais. (FERRANTE, 2017, p. 475-476)

A vida real, quando lembrança, é pura obscuridade. Lila, agora que se tornou unidade por meio da narrativa, deve ser mantida distante, porque seria insuportável para Lenù contrapor sua criação à realidade da existência da amiga – assim como foi-lhe insuportável entrar em contato com a existência das bonecas. A narrativa, portanto, alcançou seu objetivo de agarrar sua identidade, prendê-la no espaço-tempo das memórias de Lenù. Agora que pode vê-la com tanta nitidez na construção das próprias palavras, é melhor que continue invenção.

Referências

ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**. Trad. Antonio Abranches, César Augusto R. de Almeida, Helena Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [1978] 2000.

_____. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014..

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, volume II. Trad. Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAVARERO, Adriana. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti**. Milano: Feltrinelli, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e a acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. **História do novo sobrenome**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. **História de quem foge e de quem fica**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **História da filha perdida**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FRANCO, Marielle. Sobre as mulheres negras faveladas e a mobilidade urbana. **Revista Blocks**, Rio de Janeiro, março-maio de 2017.

FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: **Livro IX**, Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Disponível em: <http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/romancesfamiliares.pdf>. Acesso em: jan. 2020.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

SERAO, Matilde. **Il ventre di Napoli**. Napoli: F. Perrella, 1906.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais / Tomaz Tadeu da Silva (org. e traduções)**. Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

NARRATING THE LABYRINTH: MARGINAL IDENTITIES IN FERRANTE'S NEAPOLITAN TETRALOGIA

Abstract

Página | 89

This article analyzes the identity construction of the two female protagonists in Elena Ferrante's Neapolitan Tetralogy, in the light of a phenomenological and feminist perspective. As a starting point, the concept of space developed by Bachelard (1978), who thinks of space as an experience of the human, was used to reflect on the recognition of the two characters in the space of origin. From the reading of the Italian philosopher Adriana Cavarero (1997), an attempt was made to draw a parallel between the concrete narration experience of the narrator-character Lenù and the subjective narrative experience, put into action, by Lila. Considering the concepts of unity and uniqueness of being proposed by Cavarero, the proposal was to link the identity construction of the protagonists to the narrative unity of the space built by the text, in order to conceive the volumes of the work as a metanarrative. If the concept of identity is a construction of language (SILVA, 2014), the discourses about the city and the protagonists are intertwined to the point of influencing the recognition of the characters as Neapolitan citizens, as well as interfering in the positions that the subjects assume in the world – inside or outside the novels.

Keywords

City. Identity. Narrativity. Women.

Recebido em: 31/07/2021

Aprovado em: 04/12/2021