

# Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC  
V. 11 • Nº 04 • Out. - Dez. (2021) • ISSN 2596-2817

## Dossiê – Elena Ferrante



**Stefania Porcelli (CUNY)**

**Yuri Brunello (UFC)**

**Amanda Jéssica Ferreira Moura (UFC)**

**Emília Rafaelly Soares Silva (IFPI)**

**(Organizadores)**



**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO CEARÁ**



**PPGLETRAS  
UFC**

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 11 • Nº 04 • Out. - Dez. (2021)

ISSN 2596-2817



## **Dossiê – Elena Ferrante**

**Stefania Porcelli (CUNY)**

**Yuri Brunello (UFC)**

**Amanda Jéssica Ferreira Moura (UFC)**

**Emília Rafaelly Soares Silva (IFPI)**

**(organizadores)**

**Universidade Federal do Ceará – UFC**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**

## CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

### ORGANIZAÇÃO

Amanda Jéssica Ferreira Moura (UFC)  
Emília Rafaelly Soares Silva (IFPI)  
Stefania Porcelli (CUNY)  
Yuri Brunello (UFC)

### EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Orlando Luiz Araújo – UFC  
Yuri Brunello – UFC

### EDITORA-CHEFE

Francisca Kellyane Cunha Pereira – UFC

### CONSELHO EDITORIAL

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC  
Edson da Silva Nascimento – UFC  
Euclides V. de P. e N. Holanda – UFC  
Francisca Kellyane C. Pereira – UFC  
Karine Costa Miranda – UFC  
Kessya Steicy Batista Silva – UFC  
Mariana Antonia S. Carvalho – UFC  
Matheus Araújo de Souza Silva – UFC  
Nathalia Bezerra da Silva Ferreira – UFC  
Orlando Luiz Araújo – UFC  
Yuri Brunello – UFC

### ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC  
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

## CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE

Andrea Mazzucchi – Università Degli Studi di Napoli

Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ Antonio

Augusto Nery - UFPR

Benedito Antunes – UNESP

Benigna Soares Lessa Neta – IFCE

Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab

Cassia Alves da Silva – IFRN

Cid Ottoni Bylaardt – UFC

Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA

Constantino Luz de Medeiros – UFMG

Danielle Mendes Pereira – UFRJ

Edson Santos Silva – UNICENTRO

Elena Lombardi – University of Oxford

Francesco Guardiani – University of Toronto

Giorgio De Marchis – Università Degli Studi

Roma Tre

Harlon Homem L. Sousa – UESPI

José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC

Leonildo Cerqueira Miranda – UFC

Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA

Marco Berisso, Università di Genova (Italia)

Margarida Pontes Timbó – FLJ

Maria Aparecida de O. Silva – USP

Maria Eleuda Carvalho – UFT

Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA

Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN

Matteo Palumbo – Università Degli Studi di Napoli

Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE

Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE

Nicole Gounalis – Stanford University

Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE

Roberto Acízelo Souza – UERJ

Roseli Barros Cunha – UFC

Rubens da Cunha – UFRB

Sandro Bochenek – UEL

Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE

Terezinha Oliveira – UEM

Tiago Barbosa Souza – UFPI

Tito Lívio Cruz Romão – UFC

Yuri Brunello – UFC

## NOSSA CAPA

A ilustradora Giulia Pex<sup>1</sup> nasceu em uma pequena comuna que fica localizada na província de Milão, na Itália. Seu trabalho é marcado pela mistura de vários elementos à anatomia humana. Já ilustrou vários livros, revistas e *graphic novel*. Em nossa capa, temos a obra "UFO" em que podemos perceber a ideia da amizade feminina diante do estranho ou do inusitado.

---

<sup>1</sup> Giulia Pex é uma ilustradora que vive em Milão, Itália. Nascida e criada em um país distante, ela começou a se expressar melhor com imagens do que com palavras desde que era criança. Apaixonada por sua câmera, frequentou o Instituto Italiano de Fotografia, onde experimentou a mistura entre suas imagens e desenhos. Não muito satisfeita, decidiu participar da aula de ilustração na Scuola del Fumetto para se concentrar na pesquisa e melhoria de seu estilo pessoal. Atualmente, ela trabalha como *freelancer*.

## SUMÁRIO

<i>Introdução/Introduction</i> _____	07
<i>“Elena Ferrante e a literatura napolitana contemporânea”</i> _____ Matteo Palumbo	15
<i>“Elena and Lila: Outside and inside the ‘same story,’”</i> _____ Agata Nipitella	31
<i>“A tetralogia napolitana de Elena Ferrante como um Bildungsroman feminino: as especificidades na construção de trajetórias femininas”</i> _____ Ana Lectícia Felix Angelotti	51
<i>“Narrar o labirinto: identidades à margem na tetralogia napolitana, de Ferrante”</i> _____ Milena Vargas dos Santos	70
<i>“Aspectos identitários e eróticos em Dias de abandono de Elena Ferrante”</i> _____ Edson Rodrigues Cavalcante e Algemira de Macêdo Mendes	90
<i>“Vigilância e autocontrole em Um Amor Incômodo, de Elena Ferrante”</i> _____ Antonio Barros de Brito Junior	111
<i>“Dias de abandono: da contenção à libertação pela linguagem”</i> _____ Aline Vargas Stawinski e Mélangy Dias da Silveira	132
<i>“As conjugações do lembrar: irrupções do presente em uma narrativa retrospectiva”</i> _____ Iara Machado Pinheiro	152
<i>“Mise en abyme, espelhamento e autor postulado: uma leitura da tetralogia napolitana, de Elena Ferrante”</i> _____ Mariana Cristine de Almeida	173
<i>“Infância violenta: análise do contexto na obra A amiga genial”</i> _____ Petrina Moreira Nunes	187
<i>“Papéis sociais na construção da personagem Lila nos romances A amiga genial e a História do novo sobrenome de Elena Ferrante: os modelos de contexto na construção de Lila como símbolo de resistência”</i> _____ Marcela Costa de Souza	205
<i>“Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson”</i> _____ Annalice Del Vecchio de Lima	223

# INTRODUÇÃO

O “Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção”, realizado pela Universidade Federal do Ceará em parceria com a Universidade Estadual da Bahia, ocorreu nos dias 19, 20 e 21 de novembro de 2018, e contou com a participação de pesquisadoras e pesquisadores do Brasil e do Exterior. Durante o evento, discutiram-se variadas questões acerca da constituição ficcional ferranteina, dentre as quais se destacaram: a violência, o machismo, o feminismo, a metaficção, os “sublugares”, as políticas, a autoria e o espaço, dentre outras.

Este número da “Entrelaces” inclui algumas das contribuições do Colóquio, ao mesmo tempo que se abre a outras vozes: às de estudiosas e estudiosos de Ferrante que responderam a uma chamada de artigos publicada no verão de 2021 – um convite para contribuir com interpretações interdisciplinares da obra de Ferrante. A escrita de Ferrante está, de fato, em constante diálogo com textos tradicionais e contemporâneos, articulando práticas e temas centrais não apenas ao universo literário, mas também à filosofia, ao feminismo, à história, às ciências sociais e à psicanálise. A relação que as personagens de Ferrante vivenciam com o corpo, o amor, as filhas, as mães, a cidade, o dialeto, a violência, ou com a própria literatura – para citar alguns temas recorrentes – tem seduzido inúmeros leitores nos últimos anos, culminando na denominada “Febre Ferrante”.

Os artigos aqui publicados vão desde o primeiro romance de Ferrante, *Um amor incômodo*, até seu volume de não ficção *A invenção ocasional*, que reúne as colunas que Ferrante escreveu para o *The Guardian*. Pode não ser uma surpresa que a maioria dos artigos presentes neste dossiê se concentre na tetralogia *A amiga genial*. Foi, de fato, após a publicação da tetralogia que o sucesso de Ferrante se transformou em “febre”. Graças às traduções disponíveis em numerosas línguas, o público leitor da escritora cresceu exponencial e globalmente, e seus romances finalmente começaram a atrair a atenção também da crítica. Seguiu-se uma grande quantidade de publicações, especialmente na Itália e nos Estados Unidos. Quanto ao Brasil, os editores convidados contribuem com entusiasmo para a difusão dos estudos sobre Ferrante, através de uma série de artigos que proporcionam uma rica variedade de abordagens e metodologias.

O ensaio de Matteo Palumbo, “Elena Ferrante e a literatura napolitana contemporânea”, contextualiza a obra da autora na produção literária contemporânea que

segue duas trajetórias, sugeridas por Domenico Rea: uma que reproduz os fatos, enquanto a outra é uma espécie de “transfiguração”. Enquanto a reprodução dos fatos exclui a dor e a agonia, a segunda linha foca na ferocidade da vida em Nápoles. As mulheres de Ferrante, e o fenômeno de desmarginação que vivenciam, remetem a essa maneira não idealizada de representar a vida cotidiana e os corpos, juntamente com a materialidade repulsiva e obscena.

Os ensaios seguintes lidam com teorias feministas a fim de analisar *A amiga genial*. O artigo de Agata Nipitella, “*Elena and Lila: Outside and inside the ‘same story’*”, olha para a tetralogia através das lentes das teorias feministas de Luce Irigaray, com as quais Ferrante é evidentemente familiarizada. A amizade entre as protagonistas, como a autora sugere, é destinada a falir, porque a sociedade na qual vivem não permite que elas apresentem uma “história diferente,” fora da *obviedade* das dinâmicas patriarcais. Em “A tetralogia napolitana de Elena Ferrante como um *Bildungsroman* feminino: as especificidades na construção de trajetórias femininas”, de Ana Lectícia Felix Angelotti, apresenta-se uma revisão do gênero *Bildungsroman* incluindo a ótica da crítica literária feminista dos anos 1970, que foca nas trajetórias das personagens femininas, evidenciando questões como independência financeira e relacionamento entre mãe e filha. Em “Narrar o labirinto: identidades à margem na tetralogia napolitana, de Ferrante”, a autora Milena Vargas dos Santos Ferreira investiga a construção das identidades das protagonistas levando em consideração o conceito de espaço de Bachelard. Esse estudo sobre o entrelaçamento entre espaço e indivíduo também se apoia nas concepções feministas de Cavarero, principalmente no que concerne aos conceitos de unidade e unicidade do ser.

Para tratar da jornada interior e do papel social da mulher, o texto “Aspectos identitários e eróticos em *Dias de abandono* de Elena Ferrante”, de Edson Rodrigues Cavalcante e Algemira de Macêdo Mendes, apresenta uma análise sob o ponto de vista erótico, focando na construção preponderante do pornotizado masculino. Esse estudo acompanha os movimentos teleológicos da protagonista Olga até a sua emancipação que se dá por meio de senso crítico e empoderamento.

A análise de “Vigilância e autocontrole em *Um amor incômodo*, de Elena Ferrante”, proposta por Antonio Barros de Brito Junior, retoma o romance de estreia da escritora para investigar o comedimento de Amalia e Delia, que se dá a partir do autocontrole do corpo e do desejo, da submissão a uma “gramática masculina das paixões”. Nesse percurso, abundam pensadores como Sylviane Agacinski, Elizabeth



Alsop, Roland Barthes e Judith Butler. O caminho das limitações autoimpostas para a liberdade está também no centro de “*Dias de abandono: da contenção à libertação pela linguagem*”, em que Aline Vargas Stawinski e Mélangy Dias da Silveira analisam o percurso da personagem Olga, observando a entrega ao exercício da escrita e à reformulação de si experimentada pela protagonista. Amparadas por pesquisadores como Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Francesca Cricelli e Tatianne Santos Dantas, conclui-se que, nesta obra, a literatura opera um contorno do caos.

Duas contribuições focam as técnicas narrativas presentes na tetralogia. No texto de Iara Machado Pinheiro, “As conjugações do lembrar: irrupções do presente em uma narrativa retrospectiva”, a autora nos oferece uma análise do tempo narrativo na série *A amiga genial* destacando a complexa engrenagem da memória cuja dinâmica apresenta irrupções do presente verbal ao narrar o passado. O segundo artigo, “*Mise en abyme*, espelhamento e autor postulado: uma leitura da tetralogia napolitana, de Elena Ferrante”, escrito por Mariana Cristine de Almeida, percorre a tetralogia napolitana para investigar o procedimento de *mise en abyme* na criação literária. Ao se valer do entrecruzamento de noções críticas ferrantianas, como verossimilhança, verdade e leitor verdadeiro, o artigo ilumina o limite borrado entre o autobiográfico e o romanesco.

O conceito de contexto domina os artigos seguintes. Em “Infância violenta: análise do contexto na obra *A amiga genial*”, Petrina Moreira Nunes conta com o amparo teórico da Teoria do Contexto de van Dijk, uma abordagem sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso, para analisar os temas da infância e da violência no primeiro livro da tetralogia napolitana. A partir das categorias de “contexto local” e “contexto global”, observa-se que a violência do período pós-guerra obrigava as crianças a lidar com situações trágicas, as quais modificavam suas crenças. “Papéis sociais na construção da personagem Lila nos romances *A amiga genial* e *a História do novo sobrenome* de Elena Ferrante: os modelos de contexto na construção de Lila como símbolo de resistência”, de Marcela Costa de Souza, toma como *corpus* os dois primeiros livros da tetralogia de Ferrante para analisar como as expectativas relacionadas aos papéis sociais de gênero atuam na construção que Lenu faz de Lila. A pesquisa ampara-se em um referencial teórico que articula literatura e questões sociais.

O último ensaio, “Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson”, é o texto de Annalice Del Vecchio de Lima, que versa sobre debates acerca de realismo e natureza ficcional envolvendo duas obras de Ferrante, *Frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*, e a de autores que a

precederam, como Henry James e Robert Louis Stevenson, em dois ensaios publicados na revista *Longman's Magazine* em 1884. O ápice dessa pesquisa é entender como Ferrante constrói o seu conceito de verdade e como os debates desses autores podem, em conjunto, oportunizar uma elucidação do pensamento literário da escritora.

Acreditamos que as trajetórias de pesquisa propostas nesse número da *Entrelaces* proporcionem um precioso arcabouço teórico para leitoras e leitores que desejem adentrar no universo ficcional da escritora, a qual tem convocado uma legião de estudiosas e estudiosos a se aventurarem pelos inúmeros diálogos propostos por sua narrativa.

Stefania Porcelli (CUNY)

Yuri Brunello (UFC)

Amanda Jéssica Ferreira Moura (UFC)

Emília Rafaelly Soares Silva (IFPI)

# INTRODUCTION

The “Elena Ferrante International Colloquium: Margins, Authorship and Other Abysses of Fiction,” organized by the Federal University of Ceará in partnership with the State University of Bahia took place between November 19 and November 21, 2018, and saw the participation of international scholars, along with scholars from Brazil. Among the various issues related to Ferrante’s fiction discussed during the event, the following stood out: violence, machismo, feminism, metafiction, contexts, politics, authorship, and space.

Página | 11

This issue of *Entrelaces* includes some of the contributions presented at the Colloquium, while also opening up to other voices: the Ferrante scholars who responded to a call for papers we published in the summer of 2021 – an invitation to contribute with interdisciplinary interpretations of Ferrante’s oeuvre. The author’s writing is, indeed, in constant dialogue with traditional and contemporary texts, articulating practices and topics that are central not only to the literary universe, but also to philosophy, feminism, history, social sciences, and psychoanalysis. The relationship that Ferrante’s characters experience with their body, love, daughters, mothers, the city, dialect, violence, or with literature itself – to name a few recurring themes – has seduced countless readers in recent years, to the extent that we have come to talk about a “Ferrante Fever.”

The articles published here range from Ferrante’s first novel, *L’amore molesto* (*Troubling Love*) to her non-fiction volume *L’invenzione occasionale* (*Incidental Inventions*), which collects the columns Ferrante wrote for *The Guardian*. It might not come as a surprise that most of the articles here collected focus on *L’amica geniale* (*My Brilliant Friend*). It was, indeed after the publication of the tetralogy that Ferrante’s success turned into a “fever.” Thanks to translations available in a number of languages, Ferrante’s readership grew exponentially and globally, and her novels finally started to attract the attention of the critics as well. A flurry of publications ensued, especially in Italy and in the United States. This issue of *Entrelaces* is dedicated to strengthening the scholarship on Ferrante within the Brazilian academic context. The guest editors are thrilled to contribute to the ongoing debate with a series of articles that propose a rich variety of approaches and methodology to the works of Ferrante.

The first essay, Matteo Palumbo’s “Elena Ferrante and Contemporary Neapolitan Literature” contextualizes Ferrante’s oeuvre within the contemporary

Neapolitan literary production, which follows two trajectories, as suggested by Domenico Rea: one reproduces the facts, while the other is a sort of “transfiguration.” While the reproduction of facts excludes pain and agony, the second mode focuses on the ferociousness of life in Naples. Ferrante’s women, and the phenomenon of *smarginatura* they experience, are part of this non-idealized way of representing everyday life and bodies, along with repulsive and obscene materiality.

The following essays engage with feminist theories to analyze *My Brilliant Friend*. The article by Agata Nipitella, “Elena and Lila: Outside and inside the ‘same story,’” looks at *The Neapolitan Novels* through the lens of the feminist theories of Luce Irigaray, with which Ferrante is arguably familiar. The two protagonists’ friendship, the author argues, is doomed to fail because the society in which they live do not allow them to tell “a different story,” outside of the *sameness* of the patriarchal dynamics. The essay “Elena Ferrante’s Neapolitan Tetralogy as a Female Bildungsroman: The Specificities in the Construction of Female Trajectories,” by Ana Lectícia Felix Angelotti, presents the genre of the bildungsroman, and includes the perspective of the feminist literary criticism of the 1970s, which focuses on the trajectories of female characters, highlighting issues such as financial independence and the mother-daughter relationship. In “Narrating the labyrinth: Marginal identities in Ferrante’s *Neapolitan Novels*,” Milena Vargas dos Santos Ferreira investigates the construction of the protagonists’ identities taking into account Bachelard’s concept of space. This study on the intertwining between space and individual is also supported by Cavarero’s feminist theories, especially with regard to the concepts of a unitary and unique self.

To deal with the inner journey and the social role of women, the article “Identity and erotic aspects in Ferrante’s *The Days of Abandonment*,” written by Edson Rodrigues Cavalcante and Algemira de Macêdo Mendes, focuses on eroticism, especially as predominantly constructed through the male gaze. This study follows the teleological movements of the protagonist Olga towards her emancipation, which takes place through critical thinking and empowerment.

The analysis of “Surveillance and Self-control in Elena Ferrante’s *Troubling Love*,” proposed by Antonio Barros de Brito Junior, focuses on the writer’s debut novel to investigate the Amalia’s and Delia’s different forms of self-control, which they impose on their bodies and desires, and their compliance with a “masculine grammar of passions”. Relevant thinkers in this discourse include Sylviane Agacinski, Elizabeth Alsop, Roland Barthes and Judith Butler. The journey from self-imposed constraint to

freedom is also the focus of “*The Days of Abandonment: From Constraint to Liberation Through Language*”, by Aline Vargas Stawinski and Mélangy Dias da Silveira, who analyze the trajectory of the protagonist Olga, observing her dedication to the practice of writing and her reappropriation of her self. Supported by researchers such as Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Francesca Cricelli, and Tatianne Santos Dantas they conclude that in this work literature reshapes chaos.

Two essays focus on the narrative techniques in Ferrante’s tetralogy. In the essay by Iara Machado Pinheiro, “Conjugating Memory: Irruptions of the present in a retrospective narrative,” the author offers an analysis of the narrative time in the series *My Brilliant Friend*, highlighting the complex mechanism of memory whose dynamics presents irruptions of the present tense in the narration of the past. The second essay, “*Mise en abyme*, mirroring and implied author: A reading of Elena Ferrante’s *Neapolitan Novels*”, written by Mariana Cristine de Almeida, guides us through the volumes of *My Brilliant Friend* to investigate the process of *mise en abyme* in literary creation. Through the intersection of Ferrantean critical notions, such as verisimilitude, truth and true reader, the article illuminates the blurred boundary between the autobiographical and the fictional.

The concept of context dominates the following articles. In “Violent Childhood: An analysis of Context in *My Brilliant Friend*,” Petrina Moreira Nunes relies on the theoretical framework provided by van Dijk’s theory of context, a sociocognitive approach of Critical Discourse Studies, to analyze the themes of childhood and violence in the first volume of the *Neapolitan Novels*. Using the categories of “local context” and “global context,” the essay claims that the violence of the post-war period force children to deal with tragic situations that modify their beliefs. “Social roles in the Construction of Lila’s Character in *My Brilliant Friend* and *Story of the New Name: Context Models in the Creation of Lila as a Symbol of Resistance*,” by Marcela Costa de Souza, considers the first two books of Ferrante’s tetralogy to analyze how expectations related to social gender roles act in Lenu’s construction of Lila. The research is supported by a theoretical framework at the intersection of literature and social issues.

The last essay, “Truth and Invention: Elena Ferrante and Her Literary Dialogue with Henry James and Robert Louis Stevenson,” by Annalice Del Vecchio de Lima, deals with debates about realism and fiction focusing on two works by Ferrante, *Frantumaglia* and *Incidental Inventions*, and on two essays, respectively by Henry James and Robert Louis Stevenson, published in *Longman’s Magazine* in 1884. The ultimate goal of this

study is to understand how Ferrante builds her concept of truth and how the discussion of these two authors can shed light on her literary process.

We are confident that the research trajectories proposed in this issue of *Entrelaces* will provide invaluable theoretical framework for readers who wish to enter the fictional universe of Ferrante, whose books have led a multitude of scholars to explore the numerous conversations inspired by her narrative.

Stefania Porcelli (CUNY)

Yuri Brunello (UFC)

Amanda Jéssica Ferreira Moura (UFC)

Emília Rafaelly Soares Silva (IFPI)

# Elena Ferrante e a literatura napolitana contemporânea<sup>2</sup>

Matteo Angelo Palumbo<sup>3</sup>  
Università di Napoli Federico II

## Resumo

Tendo como ponto de partida a história do romance napolitano do nosso tempo, o artigo se propõe a responder uma pergunta: a qual linha a obra de Elena Ferrante pertence? O autor apresenta duas categorias. A primeira consiste na reprodução dos fatos; a segunda consiste em “transfigurar” as aparências. A reprodução dos fatos está vinculada a uma identidade artificial, que exclui a dor ou a agonia autêntica. A outra vertente, pelo contrário, foca na face incandescente e feroz da vida, mostrando uma Nápoles escura, afogada nas vísceras de bairros precários. As mulheres de Elena Ferrante não têm nada de idealizado, mas são donas de corpos feridos, deformados pela dor e pela fadiga cotidiana. É nesse contexto que, no âmbito da narração, ocorre a representação literária de um fenômeno que a autora define como “desmarginação”, ou seja, o cancelamento de qualquer identidade convencional e socialmente assumida, através do qual emerge uma dimensão pré-social e pré-humana, na qual o indivíduo é pura matéria, repugnante e obscena. Contudo, a forma das palavras, a maneira como a linguagem articula-se oferece uma possível resistência ao mal, à sua explosão repentina e extensa.

## Palavras-chave

Identidade. Nápoles. Desmarginação.

---

<sup>2</sup> A presente tradução – com exceção das citações, cujo tradutor é explicitamente mencionado nas referências bibliográficas – é de autoria de Leandro Vidal Carneiro Carneiro e de Elvis Freire da Silva. Uma versão reduzida, em italiano, do presente texto foi publicada na revista “Mosaico Italiano” (PALUMBO, M. Elena Ferrante nella letteratura napoletana contemporanea, In: **Mosaico italiano**. XIII (185): 4-15, 2019).

<sup>3</sup> Matteo Angelo Palumbo é docente de Literatura Italiana na Università di Napoli “Federico II”. É colaborador de revistas literárias italianas e estrangeiras. Foi *visiting professor* nas universidades de Marseille – Aix-en-Provence, de Toulouse, de Montpellier, de Liège, e na Johns Hopkins University (Baltimore-USA). É autor de livros como *La coscienza di Svevo* (1976), *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini* (1984), *Saggi sulla prosa di U. Foscolo* (1994) e “*La varietà delle circostanze*”. *Esperimenti di lettura dal medioevo all Novecento* (2016).

1.

A identidade misteriosa de Elena Ferrante é somente um aspecto de sua fama. Torna-se, inclusive, um elemento secundário, que pouco acrescenta à potência de seus livros. Aquela que se chama de Elena Ferrante reivindica a liberdade de aparecer unicamente nas páginas que escreve. É por elas que quer ser aceita e reconhecida.

Página | 16

De um outro ponto de vista, o mistério desta identidade pode suscitar questões mais complexas, que estão além das bisbilhotices indiscretas e incômodas. Um crítico sólido e refinado como Marco Santagana tentou, há alguns meses, dar um corpo e uma história reconhecíveis àquele nome sem conteúdo. A partir dos indícios que os livros oferecem, ele desenhou um possível *identikit* e traçou seus contornos. A conclusão a que chegou gerou, como era inevitável, consensos e dissensos.

A verdadeira questão, porém, não está tanto na recusa ou no reconhecimento da veracidade dos traços encontrados por Santagana e das conclusões por ele apresentadas. Consiste, na verdade, na definição de um problema de método. Diz respeito a um dilema que envolve Ferrante, mas está, ao mesmo tempo, além dela.

É possível atravessar a ponte que conecta o narrado ao vivido? Quais meios nós temos para encontrar existências e corpos reais dentro do universo e dos arabescos das palavras? Como podemos descobrir o sangue da vida nos mundos imaginários da literatura? Diante de perguntas tão desafiadoras, qualquer um pode dar a resposta que acredita ser a certa.

Os leitores que nesses anos seguiram o ciclo de *L'amica geniale* e os novos leitores que, na Itália, na Europa e nos Estados Unidos, se interessaram pelas histórias de Lenuccia e de Lila alertaram, sobretudo, sobre o irresistível encanto da narrativa. Eles gozaram daquele prazer insubstituível que é o prazer de ler. Foram sugados para a trama dos mundos paralelos e alternativos; vizinho ao vivido, ou mesmo à crônica, e certamente diversos, incomparavelmente distantes de qualquer documento. Fora da realidade e dentro do teatro da imaginação. Este universo de papel, autêntico como podem ser os sonhos, coincide com a Elena Ferrante que os leitores conhecem e amam: um mundo cheio de palavras e de invenções que não nos dá trégua e, volume após volume, nos traça – diria Mario Lavagetto – sobre o tecido vertiginoso dos “e depois...e depois...” (2004, XXII). Terminada a última linha da última página, quando a luz da ficção se apaga, a cortina cobre suas personagens sobre os anos e as paixões que os marcaram.

A Elena Ferrante que os leitores conhecem e amam habita dentro do universo de papel construído por ela. A tetralogia propõe questionamentos que têm a ver



com a estética: o autor é uma mulher? É napolitano? E ainda: para conhecer Nápoles é preciso necessariamente ter vivido lá? Não existem outros meios de conhecê-la? É realmente importante especificar de qual bairro escreve Ferrante? Onde vivem Lila e Lenuccia? O bairro de Ferrante é na verdade uma “forma” de bairro – um nome qualquer para referir-se à geografia real – e se relaciona com um outro lugar, ao qual se opõe: o centro da cidade ou qualquer outro ponto que possa ser seguido ou conhecido. Dar um nome não muda a substância narrativa e a função estética. As duas amigas poderiam viver em Fuorigrotta ou mesmo na periferia leste de Nápoles. É possível ter algum conhecimento direto sobre os lugares, mas é a sua vida estética que nos seduz.

## 2.

Mais que perseguir a sombra de uma biografia, podemos tentar nos perguntar a qual linha do romance napolitano do nosso tempo Elena Ferrante pertence. Em um ensaio já famoso, *Le due Napoli* escrito em 1950, Domenico Rea percorre os traços essenciais da literatura napolitana. A reflexão sobre a ideia de cidade conduz à análise sobre os modos como a sua complicada identidade, composta de cenários e de modos heterogêneos, foi representada ao longo do tempo. Nesse quadro, que é, ao mesmo tempo, antropológico, cultural e social, os aspectos de toda uma tradição literária são examinados e discutidos. Observados com um olhar inflexível, esses aspectos revelam os limites ou as virtudes que possuem, oferecendo ao seu apaixonado intérprete, para o bem ou para o mal, preciosas indicações.

Através de uma comparação pontual entre os autores que ilustraram Nápoles, Rea reencontra, sublinhando os perigosos enganos, os próprios modelos e os transforma em fundamento de sua arte. Denunciando uma falência quase geral, que diz respeito a autores não somente do passado, mas, também, ativos e contemporâneos, o autor fixa os pontos estáticos, dos quais um escritor napolitano não pode se distanciar.

Para Rea, Nápoles se identifica com o labirinto de ruelas de Forcella: “este lugar escuro e infernal, onde os homens se chamam ‘gente’ e as crianças ‘criaturas’ (termo que dá uma ideia precisa de um corpo humano indefeso e recentemente vestido de Deus)” (2005, p. 1342). A este universo, trêmulo como um mundo arcaico, faltava, com o passar do tempo, um poeta adequado. Aqueles que haviam tentado narrar a sua essência haviam também alterado sua imagem. Assim, vinham lentamente formando duas realidades incomunicáveis: uma plana e falsa como uma fotografia sem profundidade, simples mancha de cor, e outra terrível e verdadeira, tragicamente plebeia. Esta oposição permite

definir um cânone da literatura napolitana, composto de modelos e de antimodelos. Di Giacomo e Matilde Serao, por exemplo, por modos ou razões diversas, não possuíram “garras suficientemente fortes para se apossarem desta pulsante matéria” (2005, p. 1336). Em Di Giacomo, a língua sofre uma torção no sentido literário e elevado. Ela se imbuí de “movimentos setecentescos, inquietudes leopardianas, comoções pascoalianas” (2005, p. 1335), obtendo um efeito de elegância que separa os seus êxitos dos homens e das presenças verdadeiras. Os protagonistas de Di Giacomo acabam afastando-se drasticamente, seja pelo modo como falam, seja pelas ações que praticam, do mundo no qual nasceram. Assumem uma máscara que os esconde. “As criaturas femininas de Di Giacomo”, por exemplo, “são sempre tementes a Deus, ingênuas, apaixonadas, vítimas da sociedade e do macho, traidoras e desconfiadas como boa parte das criaturas da literatura romântica meridional” (2005, p. 1335). Com sua graciosa fisionomia, apresentam-se como uma construção vistosamente literária, próxima aos estereótipos de um universo feminino patético e tradicional: “Em vão procuraremos a fêmea violenta, ácida e triste, que não puxe da garganta uma única linha de uma canção por um ano inteiro. Em vão encontraremos, não sei, uma Madame Marneff balzaquiana. Dessas mulheres Nápoles está cheia, mas a literatura não” (2005, p. 1335).

Mas as coisas não são diferentes para os protagonistas masculinos. Um personagem nascido nas ruas teria um correspondente adequado, em Nápoles, na máscara de Pulcinella que, como ele, é “um herói, mas às avessas” (2005, p. 1337). De Pulcinella, Rea se apressa em sublinhar a dimensão de máscara humaníssima, a figura do herói sem tons sublimes, forçado a lutar em meio a circunstâncias permanentemente hostis. Ele é o servo desonesto, o esperto subversor de todas as regras, que resiste ao engano e à prepotência dos outros não os afrontando de cara limpa, mas os enrolando com as artes da astúcia e da ironia. Esse Pulcinella é o oposto dos pobres de Di Giacomo ou de grande parte dos outros escritores de Nápoles e se transforma no arquétipo do plebeu à maneira de Rea. Ele é um sujeito de carne e, portanto, anterior a qualquer moral.

Assim como acontece com as personagens femininas, “este homem, que podemos chamar de filho da aventura, em Di Giacomo, não existe.” (2005, p. 1338) Mesmo Eduardo De Filippo, sobretudo quando, em *Napoli Milionaria*, põe em cena a consternação de uma família esmagada pela guerra e pelo contrabando, adoça o tema da miséria, da perda e da dor, ao ponto que as ruelas nas quais se desenvolvem os destinos dos homens e das mulheres confusos em meio aos eventos perdem sua enorme carga de angústia. Também para Di Giacomo, a vida desses condenados parece suavizada e,

substancialmente, reformada. A história e a natureza, com o peso de sua herança, são removidas. Sobrevive uma identidade artificial, preenchida por elegia ou melancolia, nunca por dor ou por agonias autênticas.

As coisas devem assumir uma forma nua e terrível, que apenas uma operação estética bem-sucedida concede. Somente “soberanas mentes artísticas, livres de preconceitos”, podem “olhar as coisas de frente” para iluminá-las e “torná-las poesia” (2005, p. 1336). Se esta energia poética vem mais fraca, logo cai na mentira, na mistificação ou, nos melhores dos casos, na informação honesta, que não consegue ir para além do documento.

A oposição crucial é atribuída exatamente a duas categorias que Rea institui: “reproduzir os fatos” e “transfigurar”. Em um caso, a cidade, as ruas e a miséria são, na melhor hipótese, a matéria fiel e inerte do conto; em outra perspectiva, os mesmos temas são “transfigurados”: revelam, justamente, a sua verdade “nua e terrível”. Esta capacidade de “transfigurar” é dom do grande escritor. Representa o limite entre a cegueira e a visão; assinala a diferença entre a mentira e a verdade. Somente quem observou a fundo a face incandescente e feroz da vida pode ser reconhecido como um predecessor. Assim, na genealogia dos modelos literários, Rea, em oposição a Di Giacomo e a Serao, como alternativa a De Filippo e, também, a Mastriani, identifica alguns escritores em cujas obras não se encontram as limitações presentes nos outros autores.

Nasce, assim, um outro cânone, que atravessa os séculos e que transmite aos leitores o sentido dramático de uma outra literatura sobre Nápoles. Esta outra ordem, que compreende as fábulas negras do *Cunto de li cunti*, de Basile, ou a delicada humanidade do teatro de Raffaele Viviani, tem seu próprio e distante precursor em Boccaccio, que mesmo de Nápoles, para Rea, extraía o “espírito”, as “estruturas que sustentam maior parte de suas páginas” (1995, p. 3). Andreuccio da Perugia é a “novela mãe, iluminadora e definitiva de todo o discurso sobre Nápoles, de seus mistérios e de suas armadilhas” (1994, p. 132). A alma escura das ruelas de Nápoles gera estas criaturas: “Aqueles caras, aqueles narizes gotejantes, aquelas faces lívidas, aquela indispensável tosse da gente de cor de cera derretendo dos baixios napolitanos, aquela fúria voraz com a qual se lançam sobre a comida e a engolem de uma mordida, perturbam ainda o leitor” (1995, p. 12).

À energia estilística e à capacidade de expressão é atribuído o dever de tornar visível a humaníssima condição bestial, que governa todos os atos da vida, até o mais amável, e o colore de uma luz amarga.

### 3.

Que relações tem Elena Ferrante com essa tradição? Com que estilo a atravessa e que resultados obtém? O mundo que a autora coloca em cena não é certamente a Nápoles do mar, com o universo inquieto dos neuróticos e da juventude suspensa narrada em *Ferito a morte*, de Raffaele La Capria. Na verdade, *L'amore molesto*, inicialmente, e *L'amica geniale*, em seguida, mostram uma Nápoles escura, afogada nas vísceras dos bairros precários onde todos os dias conquista-se a vida, onde os corpos carregam, como uma tatuagem, o sinal de sua origem. Desse ponto de vista, a prática literária desses romances é mais ligada à fascinação inventiva de Ortese de *Il mare non bagna Napoli* ou às febris histórias familiares de Starnone de *Via Gemito*. O aspecto que mais interessa é entender com que meios expressivos Elena Ferrante reconstitui o ar envenenado dos ambientes que descreve e as faces obscuras de suas heroínas.

As peripécias de Lenù e de Lila traçam duas existências vizinhas e, ao mesmo tempo, afastadas; afins, mas diferentes, destinadas a se entrelaçar através do fio dos anos sem jamais realmente unir-se ou separar-se definitivamente.

Em uma entrevista incluída na reedição de *Frantumaglia*, livro precioso que compila entrevistas e declarações dessa autora invisível, Elena Ferrante declara que o bairro “não é um pano de fundo da história, um bastidor distante, mas um mundo aprendido, mundo percebido, mundo imaginado.” (2017, e-book). A afirmação é clara. Estabelece, de modo peremptório, a diferença entre os modos distintos de representar dois universos literários. De um lado, existe um mundo social que opera como um recipiente rígido: um ambiente estático, um pano de fundo, precisamente, no qual as histórias individuais estão incluídas e determinadas. De outro lado, o bairro é uma realidade palpante, que entra no sangue e no coração das personagens, que as modela, marcando-as como uma ferida que se fecha, mas não cicatriza por completo. Os três verbos que Elena Ferrante usa (mundo apreendido, percebido, imaginado) abrem a porta sobre os três possíveis itinerários. Aludem a três diversas maneiras de se aproximar do mundo de suas criaturas. São chaves de acesso à forma daquele mundo e contêm os seus núcleos essenciais.

Os três termos são frequentemente pensados sob um único elo. O mundo compreendido, o mundo em que se vive e em que se experiencia, transforma-se em percepção, em relação emotiva com os eventos e com as personagens. Esta ligação conduz ao estágio final, *o mundo imaginado*, que é o lugar da língua e da narrativa. Em tal

dimensão final, a história, os fatos e as paixões se tornam palavra e imagem, estilo e literatura. Como teria dito Rea, a realidade se transfigura e se torna representação estética.

#### 4.

Na definição de *mundo apreendido*, pode classificar-se o conjunto de acontecimentos e de ligações que diz respeito ao plano da Experiência.

Trata-se do plano dos fatos, do papel das personagens, das relações que se estabelecem e se dissolvem e que, em seu movimento, põem em ação a dinâmica da narrativa. Esse conjunto de conexões fixa a tessitura que é a trama da história. Os eventos nos guiam das primeiras às últimas falas dos quatro romances como se estivéssemos sobre um tecido escorregadio, que não para de se mover e arrastar até a última linha da tetralogia. É este o fascínio prepotente da leitura. Escrevia Stevenson: “As palavras, se o livro é eloquente, devem continuar a ressoar em nossas orelhas como o barulho das ondas, e o conto, se se trata de um conto, repetir-se com milhares de imagens coloridas diante dos olhos” (1906, p. 101). Não se pode dizer que o mundo apreendido do bairro, transbordante de paixões primitivas (como o amor ou a fome), perturbado pela destruição da loucura, movimentado pelo medo do mistério e do desconhecido, agitado por relações instáveis, tenazes e eternas, não componha um microcosmo, capaz de conter os ingredientes de uma estrepitosa máquina narrativa. O bairro é um lugar sem idílio, onde os desejos são incandescentes e a violência está sempre à espreita: como uma linguagem primitiva e elementar. Não falta nem mesmo a representação dos conflitos sociais, tendo como pano de fundo a história italiana. Centro de gravidade das ações e dos destinos dos personagens, não se pode subestimar o bairro, mesmo odiando-o e combatendo as suas leis.

No interior desse microcosmo, as mulheres têm uma presença dominante. Estas mulheres não têm nada do antigo defeito idealizador que Domenico Rea reprovava em Di Giacomo. São mulheres donas dos corpos feridos, deformados pela dor e pela fadiga cotidiana. São fragmentos de uma vida dolorosa, que fala através de suas próprias histórias. Em uma passagem de *Storia del nuovo cognome*, segundo volume da tetralogia, pode-se ler um retrato de *mater dolorosa* que preenche a cena. Quase insensivelmente, as mulheres se tornam justamente o símbolo de Nápoles:

vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas,

com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? Lila se deformaria como Nunzia? De seu rosto delicado despontaria Fernando, seu andar elegante se transmutaria nas passadas abertas e braços afastados do tronco, de Rino? E também meu corpo, um dia, cairia em escombros, deixando emergir não só o de minha mãe, mas ainda o do pai? E tudo o que eu “estava aprendendo na escola se dissolveria, o bairro tornaria a prevalecer, as cadências, os modos, tudo se confundiria numa lama escura, Anaximandro e meu pai, Folgóre e dom Achille, as valências e os pântanos, os aoristos, Hesíodo e a vulgaridade arrogante dos Solara, como de resto há milênios acontecia na cidade, sempre mais decomposta, sempre mais degradada? (2016, e-book)

O bairro é indicado por uma passagem de uma carta de Lila ainda adolescente, que retorna muitas vezes aos pensamentos de Lenù: “Nas últimas páginas, escreveu que sentia à sua volta todo o mal do bairro. Aliás, desabafou obscuramente: mal e bem estão misturados e se alimentam reciprocamente”<sup>4</sup>. (2015, e-book)

## 5.

*O mundo apreendido*, envolvido nos aspectos das tramas dramáticas, dos corpos desfigurados e dos destinos despedaçados, cruza com a segunda dimensão elencada por Elena Ferrante. Este outro nível coincide com a classificação que Ferrante chama de *mundo percebido*. O termo *percebido* não parece imediatamente evidente. Precisa ser interpretado e entendido, extraindo das formulações elípticas a riqueza das potencialidades que pode conter. Em um livro belíssimo sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze identifica um modo de observar as pessoas cuja potência subversiva recebe o nome de *lógica da sensação*. Ele esclarece o que se deve entender com esta percepção do mundo, que é, ao mesmo tempo, conceitual e representativa. Deleuze descreve analiticamente os efeitos que a lógica da sensação determina: “Segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada. E, positivamente, Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro” (2007,

---

<sup>4</sup> “Eu a olhava da janela, sentia que sua forma anterior se rompera e tornava a pensar naquela linda passagem da carta, o cobre explodido e retorcido. Era uma imagem que agora eu usava continuamente, toda vez que notava uma fratura dentro dela ou dentro de mim. Eu sabia – talvez soubesse – que nenhuma forma jamais poderia conter Lila e que, mais cedo ou mais tarde, ela arrebataria tudo outra vez” (FERRANTE, 2015, p. 261).

p. 43). Além disso, Deleuze acrescenta que esse processo de deformação implica na dissolução do corpo como entidade organizada. A sua estrutura se despedaça, se transforma em cacos, gerando, no lugar de uma superfície humana, uma “zona de indecisão objetiva do homem e do animal” (2007, p. 33).

O processo que Deleuze descreve assume, no universo de Elena Ferrante, a designação de *desmarginação*. Esta experiência, que pertence à Lila, explode os limites dos corpos observados. Arrasta-os em um violento processo de deformação, que cancela qualquer identidade convencionalmente e socialmente assumida, impulsionando o indivíduo em uma dimensão pré-social e pré-humana. Faz do indivíduo pura matéria, repugnante e obscena.

Quando o fenômeno aparece pela primeira vez no romance, a autora utiliza justamente a palavra *sensação*. Precisamente a lógica da sensação, à maneira de Deleuze, rompe a barreira da convenção visível e põe diante dos olhos e da mente uma outra visão, que deixa emergir o que estava antes escondido:

Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se (2015, e-book).

Esta segunda visão rasga o véu que cobre a vida exterior e revela a sua substância obscena e assustadora:

O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava.

Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração a arrasara, sentiu-se sufocar. Muita fumaça, muito mau cheiro, muito relampear de fogos no gelo. Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me atravessando, preciso arrancá-la de mim. Mas naquele instante tinha ouvido entre os gritos de júbilo uma espécie de última detonação, e a seu lado passara algo como um sopro de asa. Alguém estava disparando não mais rojões ou

bombas, mas tiros de pistola. Seu irmão Rino gritava insuportáveis obscenidades em direção às luzes amareladas (2015, e-book).

O trecho, entre os muitos aspectos, interessa porque parece aplicar, de maneira quase didática, o ponto de vista de Deleuze. A catástrofe, que acontece sem aparente destaque, precisa de um estilo que lhe saiba devolver a natureza rompante. O uso do dialeto, conectado à sensação da qual se fala, é impróprio, desfocado. Equivale, ao contrário, à aplicação de uma mancha documentária, insuficiente à experiência em jogo. Coincide com uma hipoteca naturalista, que a lógica da sensação está dilacerando e abatendo. Quem fala estabelece um nexos direto entre a experiência antes desconhecida, sentida como uma obscura perturbação, e a expressão verbal na qual esta cena interior pode representar-se: “A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva” (2015, e-book). A alteração do mundo comum produz um destaque violento da língua cotidiana, natural e primária. A experiência que o personagem está contando precisa de uma outra língua e de um código diferente.

O *sentimento de repulsa* que, agora, aparece pela primeira vez toma a forma do próprio *horror*. E o horror dilacera a coesão do corpo. Violenta seus confins. Desarticula as partes das quais é organicamente composto. Os ossos, juntos, já não mantêm a unidade da pessoa, que se despedaça em cacos. Torna-se carne explodida, que não estabelece mais nenhuma unidade com o esqueleto. O horror e o monstruoso que a personagem sente são o fruto desta segunda visão, que vai além da imagem banal das coisas externas e descobre, na identidade destas, um sentimento de tormento e de angústia.

Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro” (2015, e-book).

Deleuze observa que “o corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura” (2007, p. 30). No interior desta decomposição, justamente aquilo que é mais familiar, a pessoa mais próxima, torna-se, de repente, estranha e desconhecida. Torna-se, literalmente, perturbadora. Esta é a transformação que acontece ao irmão:



E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha (2015, e-book).

A sensação descobre o magma animal sob a casca humana. A metamorfose aparece como um calafrio sinistro, de cuja inevitabilidade a mulher não pode escapar. Por meio da *desmarginação*, que corrói os contornos dos corpos e os violenta, a vida aparece como epifania do caos e como horror: “Mas naquela noite de Ano Novo lhe ocorrera pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara” (2015, e-book).

Poucas páginas após esta descrição, o evento se repete com a mesma ordem e quase com as mesmas palavras. Elena Ferrante sanciona a regularidade de um evento, fixado como um grande tema na arquitetura do romance. Novamente aparecem a alteração dos contornos, a dissipação do corpo, a erupção da matéria, e, ligado a este despedaçamento, o sentimento de horror e de angústia. A *desmarginação* tem uma lei e uma fenomenologia que conduzem ao mesmo resultado. Torna-se a medida e o sinal do mal escondido nas coisas humanas:

Foi – me disse – como se, numa noite de lua cheia sobre o mar, uma massa preta de temporal avançasse sobre o céu, engolisse toda a claridade e destruísse “a circunferência do círculo lunar, deformando o disco luminoso e reduzindo-o à sua verdadeira natureza de bruta matéria insensata. Lila imaginou, viu, sentiu – como se fosse real – seu irmão se rompendo. Diante de seus olhos, Rino perdeu a fisionomia que sempre tivera desde quando se recordava dele, a fisionomia do rapaz generoso, honesto, as feições amenas da pessoa confiável, os traços amados de quem desde sempre, desde que tinha memória, a divertira, ajudara, protegera. Ali, em meio a explosões violentíssimas, no frio, entre a fumaça que queimava as narinas e o cheiro violento do enxofre, alguma coisa violou a estrutura orgânica de seu irmão e exerceu sobre ele uma pressão tão intensa que desfez seus contornos, e a matéria se expandiu como um magma, revelando-lhe de que realmente era feito. Cada segundo daquela noite de festa lhe causou horror, teve a impressão de que quando Rino se movia, quando se expandia em torno de si mesmo, toda margem cedia, e também ela, suas margens, se tornavam cada vez mais fluidas e cedias (2015, e-book).

A *desmarginação* corrói as formas de todos aqueles que estão ao redor de Lila. O marido é observado por Lila durante a primeira noite de núpcias com o temor que uma análoga decomposição possa atacá-lo e possa aniquilá-lo. Lila observa-o inquieta,

como temia uma possível perturbação do corpo do marido, sua deformação pelos impulsos internos do desejo ou da raiva ou, ao contrário, das intenções

sub-reptícias, das vilezas. Especialmente de noite temia acordar e encontrá-lo deformado na cama, reduzido a excrescências que explodiam por excesso de humor, a carne que pendia descolada, e com ela tudo ao redor, os móveis, todo o apartamento e ela mesma, sua esposa, esmagada, tragada por aquele fluxo imundo de matéria viva. (2016, e-book)

No fundo, a própria Lila, na sua existência, encontra uma metamorfose igual. Desta vez, a desmarginação entalha a sua identidade e insinua-se como um veneno potente dentro dos seus pensamentos. O seu nome perdido de moça se torna esposa e, subordinada ao sobrenome do marido, torna-se o símbolo de uma aniquilação que a possui:

ela havia sido arrastada em crescendo por uma sensação insuportável, uma força cada vez mais premente que a estava aniquilando. Aquela impressão se acentuara e acabara por prevalecer. Subjugada, Raffaella Cerullo perdera a forma e se dissolvera dentro do perfil de Stefano, tornando-se uma emanção subalterna dele: *a senhora Carracci*” (2016, e-book).

Lila se sente *cancellarsi*, anulada: e é este o verbo mais adequado. A mudança do sobrenome se torna a expressão concreta do seu destino de mulher, destinada a perder a individualidade:

Enquanto trabalhávamos com pincéis e tintas, me contou que começara a ver naquela fórmula um complemento de direção a um lugar, como se *Cerullo em Carracci* fosse uma espécie de *Cerullo vai à casa de Carracci, se precipita em, é absorvida por, se dissolve em*. E [...], a partir de sua viagem de núpcias e das porradas até chegar àquele arraigar-se, no vazio que sentia dentro de si, de uma coisa viva e desejada por Stefano, ela havia sido arrastada em crescendo por uma sensação insuportável, uma força cada vez mais premente que a estava aniquilando. Aquela impressão se acentuara e acabara por prevalecer. Subjugada, Raffaella Cerullo perdera a forma e se dissolvera dentro do perfil de Stefano, tornando-se uma emanção subalterna dele: *a senhora Carracci*. (2016, e-book).

No fundo, o título do último volume, *Storia della bambina perduta*, estende o destino de desaparecimento à filha e se torna o prólogo do definitivo e voluntário apagamento de Lila das páginas do romance.

## 6.

Falta considerar um elemento: o bairro como mundo imaginário. Parece-me que esta definição é bastante importante e não pode separar-se do projeto estético de que nasce a obra inteira. A questão diz respeito ao modo de imaginar aquele ambiente e colocar em palavras a matéria que ele fornece. No fundo, *L'amica geniale* conta também

como duas garotas se aproximam da escritura e como esta experiência as marcas de maneira significativa. Esse percurso de formação diz respeito a Lila não menos do que a Lenù. Se esta se tornará escritora de profissão, terá sempre ao seu redor a sombra da outra, retomando-a em uma variação sem fim, e escutará ininterruptamente o som áspero das suas palavras. Respirará o seu sentido secreto. Repetirá, às vezes, até mesmo inadvertidamente, empobrecendo a força dos velhos enunciados. *L'amica geniale*, a partir desta perspectiva, é o romance de uma escritura dual, que, como a ambiguidade do título anuncia, diz respeito às duas mulheres:

E sua vida se apresenta continuamente na minha, nas palavras que “pronunciei, dentro das quais há muitas vezes um eco das suas, naquele determinado gesto que é uma readaptação de um gesto dela, naquele meu a menos que é assim por um seu a mais, naquele meu a mais que é a caricatura de um seu a menos. (2016, e-book)

O bairro é a matéria do texto, mas o princípio essencial é a capacidade de reinventá-lo por meio das palavras. Domenico Rea diria que a capacidade de transfigurar os fatos e de infundir sangue e vida às suas carcaças é o sinal de uma operação estética eficaz. O dialeto, vimos em um trecho acima, é, para Elena Ferrante, uma solução frágil. Oferece palavras contaminadas, *molhadas no líquido da saliva*. É preciso de outro para que a vida do bairro se torne existência pulsante e esteticamente verdadeira. O primeiro passo daquela aventura criativa que se oferece como uma experiência comum é delineado como “o jogo da invenção afinada” (2016, e-book):

Tínhamos doze anos, mas caminhamos sem tempo pelas ruas fervilhantes do bairro, entre a poeira e as moscas que os velhos caminhões de passagem deixavam para trás, como duas velhinhas fazendo o balanço de suas vidas cheias de desilusão, bem apegadas uma à outra. Ninguém nos compreendia, só nós duas – pensávamos – nos entendíamos. [...] Havia algo de insustentável nas coisas, nas pessoas, nos prédios, nas ruas, que somente reinventando tudo, como num jogo, se tornava aceitável. Mas o essencial era saber jogar, e eu e ela, eu e ela apenas, sabíamos fazê-lo (2015, e-book).

*Reinventar* é o verbo da imaginação, com que a realidade é elaborada. Modificada, torna-se mais autêntica e verdadeira. As palavras são o trâmite com o que este jogo criativo se desenvolve. Mostram razões escondidas. Dão coerência a destinos opacos e iluminam as ações que lhes dizem respeito. Um sentido aparece e dá ordem aos eventos:

Pareceu-me – formulado com palavras de hoje – que não apenas sabia dizer bem as coisas, mas que estivesse desenvolvendo um dom que eu já conhecia: melhor do que fazia quando menina, tomava os fatos e os transformava com

naturalidade em eventos cheios de tensão; reforçava a realidade enquanto a reduzia em palavras, injetava-lhes energia. Mas também percebi com prazer que, tão logo ela começava a fazê-lo, imediatamente eu sentia em mim a capacidade de fazer o mesmo, e tentava, e me saía bem (2015, e-book).

A narração *reforça* a realidade. Dá *energia* à sequência dos fatos, tornando-os potentes e eficazes. Para que aconteça esta alquimia, que torna as coisas mais verdadeiras do que parecem, são necessárias palavras adequadas e um estilo conveniente. Como um tipo de defesa preventiva das próprias escolhas, Elena Ferrante deixa que a sua protagonista, lendo uma carta de Lila, enuncie o modelo do seu próprio livro e as razões que o governam:

Lila sabia falar por meio da escrita; diferentemente de mim quando escrevia, diferentemente de Sarratore em seus artigos e poesias, diferentemente até de muitos escritores que eu tinha lido e lia, ela se expressava com frases de um extremo apuro, sem nenhum erro, mesmo sem ter continuado os estudos, mas – além disso – não deixava nenhum vestígio de inaturalidade, não se sentia o artifício da palavra escrita. Eu lia e, ao mesmo tempo, podia vê-la, escutá-la. Sua voz era um fluxo que me arrebatava e me transportava como quando discutíamos entre nós, e, no entanto, era inteiramente depurada das escórias de quando se fala, da confusão oral; tinha a ordem viva que eu imaginava devesse caber ao discurso dos que tivessem a sorte de nascer da cabeça de Zeus, e não dos Greco, dos Cerullo (2015, e-book).

Neste trecho, há alguns sinais precisos do projeto literário sobre o qual se funda *L'amica geniale*. *Frasi curate*, mas nenhum traço de *innaturalezza* ou com o *artificio della parola scritta*. A língua não é mimética, mas é literária: completamente *depurada dos resíduos de quando está se falando, da confusão do oral*. Neste sentido, ambiciona estar mais próxima a um modelo altíssimo como Elsa Morante do que à voz modesta dos narradores naturalistas. Talvez, apenas esta potência imaginativa encontre um sentido nas coisas e torne o horror das vidas humanas menos cego:

Lila se mostrou perplexa, disse que tinha pensado nisso e que a vida em estado puro a aterrorizava. Expressou-se com certa ênfase, exclamou: “A vida sem ver e sem falar, sem falar e sem ouvir, a vida sem uma veste, sem um invólucro, é disforme”. Não recorreu exatamente a estas palavras, mas com certeza usou disforme e o fez com um gesto de repulsa (2016, e-book).

A forma das palavras, a eficácia no modo como são empregadas, oferece uma possível resistência ao informe do mal, à sua explosão repentina e extensa: como se as suas potências pudessem dar uma veste à *desmarginação* dos corpos e frear a ameaça do caos, devolvendo um sentido ao horror da pura matéria.

## Referências

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Logica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado.

FERRANTE, E. **Frantumaglia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. Tradução de Marcello Lino. E-book.

\_\_\_\_\_. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. Tradução de Mauricio Santana Dias. E-book.

\_\_\_\_\_. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. Tradução de Mauricio Santana Dias. E-book.

LAVAGETTO, M. Il romanzo oltre la fine del mondo. In: SVEVO, I. **Romanzi e continuazioni**. Milano: Mondadori, 2004.

REA, D. Le due Napoli. In: \_\_\_\_\_. **Opere**. Milano: Mondadori, 2005.

\_\_\_\_\_. Molto dialetto e molta língua. In: TORTORA, G. (org.), **Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993**. Cava dei Tirreni: Avagliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **Boccaccio a Napoli**. Napoli: Dante&Descartes, 1995.

STEVENSON, R. L. **Essays**. New York: Charles Scribner's Sons, 1906.

## **ELENA FERRANTE E LA LITERATURA NAPOLITANA CONTEMPORANEA**

### **Sintesi**

Muovendo dalla storia del romanzo napoletano del nostro tempo, l'articolo pone una questione: a quale linea l'opera di Elena Ferrante può essere ricondotta? L'autore ricostruisce, sulla scia di un contributo di Domenico Rea, due categorie. La prima consiste in una scrittura che riproduce i fatti, mentre la seconda consiste nella "trasfigurazione" delle apparenze. La rappresentazione che poggia sulla riproduzione dei fatti è vincolata a un'identità artificiale, che esclude il dolore o l'agonia autentica. L'altra linea, per contro, mette a fuoco il volto incandescente e feroce della vita, mostrando una Napoli oscura, affogata nelle viscere dei quartieri precari. Le donne di Elena Ferrante non hanno nulla di idealizzato, ma sono donne dai corpi feriti, deformati dal dolore e dalla fatica quotidiana. In tale contesto narrativo sorge una rappresentazione letteraria segnata da un fenomeno che l'autrice definisce come "smarginatura", cioè a dire la cancellazione di un'identità convenzionalmente e socialmente acquisita, a vantaggio di una dimensione presociale e preumana, nella quale l'individuo è pura materia, ripugnante e oscena. Tuttavia, la forma delle parole, la maniera in cui il linguaggio viene articolato nei romanzi di Elena Ferrante, offre una possibile resistenza al male, alla sua esplosione repentina ed estesa.

### **Parole chiave**

Identità. Napoli. Smarginatura.

# Elena and Lila: outside and inside the “same story”

Página | 31

Agata Nipitella<sup>5</sup>  
Brown University

## Abstract

This article is a reading of the friendship between the two protagonists of *The Neapolitan Novels* in light of feminist philosopher Luce Irigaray’s theories. It suggests the influence of Irigaray in Ferrante’s representation of Elena and Lila’s female friendship. Ferrante drew inspiration from the philosopher to create the *play of shared creativity* between the two protagonists and design their opposite characters. Lila corresponds in many ways to the ideal female figure and behavior elaborated by Irigaray in *When Our Lips Speak Together*, while Elena represents the consequences of detachment from this model. Moreover, the society in which the protagonists live can be seen through the lens of Irigaray’s *This Sex Which Is Not One* and *Speculum of the Other Woman*, an approach that reveals its patriarchal essence. These societal constraints and Elena and Lila’s opposite ways of facing them do not allow a female bond outside what Irigaray calls “the same story” – namely, the usual separation that patriarchal economy demands from women.

## Key words

Female friendship. The Neapolitan Novels. Luce Irigaray. Patriarchal constraints.

---

<sup>5</sup> Doutoranda em Estudos Italianos, na Brown University. Graduada na Universidade de Bolonha, com mestrado em Língua e Cultura Italiana para Estrangeiros.

## Introduction

The most intriguing fact about *The Neapolitan Novels* is the exploration of a female friendship that lasts for over sixty years. This article interprets such friendship in light of feminist philosopher Luce Irigaray's theories. Ferrante herself, as she makes clear in *La Frantumaglia*,<sup>6</sup> has read Irigaray. Moreover, in *Those Who Leave and Those Who Stay*<sup>7</sup>, the author places the protagonist Elena near the feminist movements of the 70s and has her write a book that speaks of the invention of women by men, a subject very dear to the philosopher. Thus, Ferrante herself offers an interpretive key to her own work. Here, I propose that Ferrante provides Elena and Lila with opposite attitudes based on Irigaray's text *When Our Lips Speak Together*.<sup>8</sup> I also rely on two other Irigaray texts, namely *This Sex Which Is Not One*<sup>9</sup> and *Speculum of the Other Woman*,<sup>10</sup> to analyze the society in which the two protagonists live, suggesting that despite their differences, Elena and Lila share the inability to overcome their entanglement with the patriarchal society. This prevents them from preserving the ideal female friendship elaborated by Irigaray.

The influence of Luce Irigaray in the works of Elena Ferrante has been extensively explored by critics, especially concerning the mother-daughter bond that is a central thread in Ferrante's novels.<sup>11</sup> Indeed, many works have been published that consider Elena and Lila's friendship and the rapport between symbolic mothers and daughters in Ferrante's other books as forms of feminist entrustment.<sup>12</sup> Elisa Sotgiu shows the influence of Luce Irigaray in the way Ferrante represents the friendship between the two protagonists,<sup>13</sup> and posits that this relationship resembles the mother-daughter bond elaborated by the philosopher in her text *The One Does Not Stir Without the Other*,<sup>14</sup> but that at the same time it has some aspects of the ideal relationship between

<sup>6</sup> FERRANTE, Elena. *La Frantumaglia: A Writer's Journey*. New York: Europa Editions, 2016a.

<sup>7</sup> FERRANTE, Elena. *Those who leave and those who stay* (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2014.

<sup>8</sup> IRIGARAY, Luce. *When Our Lips Speak Together*. *Signs*, Chicago, v. 6, n. 1, pp. 69-79, Autumn 1980.

<sup>9</sup> IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

<sup>10</sup> IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985a.

<sup>11</sup> See, for example: SAMBUCO, Patrizia. Elena Ferrante's L'amore molesto: The Renegotiation of the Mother's Body. In: SAMBUCO, Patrizia. **Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing**. Toronto: University of Toronto Press, 2012, pp. 129-151.

<sup>12</sup> See, for example: ELWELL, "Breaking Bonds"; MILKOVA, "Artistic Tradition and Feminine Legacy" and "The Translator's Visibility"; LUCAMANTE, "For Sista Only?"; DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole Chiave*; RICCIARDI, "Can the Subaltern Speak in Elena Ferrante's Neapolitan Novels?" and more.

<sup>13</sup> SOTGIU, Elisa. Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'Amica geniale. *Allegoria*, Palermo, v. XXIX, n. 76, pp. 58-76, 2017.

<sup>14</sup> IRIGARAY, Luce. The one doesn't stir without the other. *Signs*, Chicago, v. 7, n. 1, pp. 60-67, 1981.



women represented in *When Our Lips Speak Together*. Building on this insight, I suggest that Elena and Lila's friendship begins thanks to their collaboration and their moments of *shared creativity* (§ 1). Still, they are also deeply immersed in the conditionings of patriarchy (§ 2). Elena duplicates her male models to become something (§ 3), while Lila breaks every role assigned to her, trying not to succumb to societal constraints (§ 4). Despite the moments of creativity and collaboration, the friendship between Elena and Lila moves inevitably towards the patriarchal *sameness* imposed by their society (§ 5).

### 1. Elena and Lila's collaboration

*The Neapolitan Novels'* saga opens with the beginning of Elena and Lila's friendship, namely when the two girls need to recover their beloved dolls at Don Achille's. Before this episode, Elena and Lila live separate existences, although they live in the same neighborhood and are classmates. This new friendship is, in my view, possible thanks to the loss of their dolls. The doll is a recurring element in Ferrante's narrative and constitutes the symbol of the female condition in a male-dominated society, as the author herself explains in the collection of interviews and letters entitled *La Frantumaglia*: "Dolls can be stand-ins for women, in all the roles that patriarchy has assigned us" (FERRANTE, 2016a, p. 205). In *The Neapolitan Novels*, the two dolls Tina and Nu carry different meanings. The first association is doll-daughter, since, as Irigaray states, "in this 'game' of dolls, the little girl plays out the possibility of acting 'like' her mother, 'as' if she were the/her mother" (IRIGARAY, 1985, p. 77). Indeed, the little Elena takes care of her doll as if it were her daughter; in fact, for her, "the doll was alive" (Bf, 2012, p. 54). In this case, the doll suggests the idea of maternity, the function of motherhood, and it entails the destiny Elena and Lila are pushed to assume. Secondly, while playing with dolls, one can "represent oneself 'as' a doll", one can also imagine a kind of play with a representation of the self" (IRIGARAY, 1985, p. 78). The doll comes as a reflection of the girl's identity. It is no coincidence that, precisely as Elena and Lila, "Nu and Tina," the two dolls, "weren't happy. The terrors that we tasted every day were theirs" (Bf, 2012, p. 31). Lastly, following Irigarayan models, I consider the doll-woman an object since, in the dynamics of *The Neapolitan Novels*, women are treated as commodities that can be owned and exchanged among men. Thus, the dolls' loss corresponds to the separation from their meanings, which creates the conditions through and thanks to which Elena and Lila's friendship can occur. We should notice that in *The Neapolitan Novels*, the dolls' loss and their reappearance occur at the beginning and the end of the saga and coincide

with the beginning and the end of Elena and Lila's friendship. The young protagonists can establish a female collaboration through detachment from their dolls.

When Elena and Lila are alone, everything else loses importance and meaning. Elena, for instance, states that nothing is the same if Lila is not by her side: "I soon had to admit that what I did by myself couldn't excite me, only what Lila touched became important. If she withdrew, if her voice withdrew from things, the things got dirty, dusty" (Bf, 2012, p. 100). It is exclusively when the two girls are beside each other sharing their projects that life becomes meaningful. Already at an early age, Elena and Lila develop their own language leaving out the rest of the world and creating the dimension in which they can express themselves in complete freedom and with the utmost creativity:<sup>15</sup> "The exchange with Lila had given me a pleasure so intense [...]. I felt clever again, as if something had hit me in the head, bringing to the surface images and words" (id., p. 103). "Hit in the head" is a metaphor that refers to a space of creativity that allows Elena and Lila to speak in their own way, or rather in a way that Irigaray would define as outside the "same story":

If we continue to speak the same language to each other, we will reproduce the same story. Begin the same stories all over again. Don't you feel it? Listen: men and women around us all sound the same. Same arguments, same quarrels, same scenes. Same attractions and separations. Same difficulties, the impossibility of reaching each other. Same ... same .... Always the same (IRIGARAY, 1980, p. 69).

Irigaray maintains that creating a language different from the one forged by men is necessary for women to build an authentic and close connection with other women and change the way they interpret reality. Elena and Lila both think that they are the only ones capable of fully understanding the other:

We were twelve years old, but we walked along the hot streets of the neighborhood [...] like two old ladies taking the measure of lives of disappointment, clinging tightly to each other. No one understood us, only we two – I thought – understood one another (Bf, 2012, p. 106).

During their teenage years, the two protagonists share some moments of creativity and are able to get closer to each other and give voice to their own "I" together.

---

<sup>15</sup> During the ACLA 2021 International Conference in the panel entitled "New Global Perspectives on Elena Ferrante," Stefania Porcelli presented her ongoing research on particular words that Elena Ferrante uses in relation to the feelings experienced by women in her novels. Porcelli's example is the word "rabbi," which is peculiar because it is not usually used in the plural form. In other words, Porcelli is working to demonstrate that Ferrante is creating a web of "new" words to describe the feminine.

One example of this capacity occurs when Lila asks Elena to help her in altering her canvas that is going to be exhibited in the new shoe store against her will:

the capacity we had to lift ourselves above ourselves, to isolate ourselves in the pure and simple fulfillment of that sort of visual synthesis. We forgot about Antonio, Nino, Stefano, the Solaras, my problems with school, her pregnancy, the tensions between us. We suspended time, we isolated space, there remained only the play of glue, scissors, paper, paint: the play of shared creation (Snn<sup>16</sup>, 2013, p., 2013, p. 122).

This “play of shared creation” is what allows the two young women to find themselves and each other and suspend patriarchal constraints, as suggested by Stiliana Milkova in her recent essay “Female Collaboration in Ferrante’s Fiction and Ferrante Studies.”<sup>17</sup> Elena and Lila spend entire days together inside the store, absorbed in that *play* that makes them feel free and get them back to childhood. Another moment of *shared creation* in which the two young women *ignite each other’s heads* occurs when Lila requests Elena’s cooperation to spend the night with Nino. Even though Elena is still in love with him, she accepts the request and lets herself get carried away by the emotional flow of a new adventure with her friend: “The more her mind was ignited [...], the more skillfully she ignited mine [...]. Here was a new adventure, *together*. Here was how we would take what life didn’t want to give us” (id., p. 274). However, these moments of shared creativity beyond the “same story” are rare and brief compared to those in which Elena and Lila are driven apart by societal conditioning.

## 2. The limits of the *play of shared creation*

The friendship between Elena and Lila is characterized not only by closeness and creativity but also by a deep feeling of antagonism. For instance, Elena states the following: “the uneasiness that the discovery of her fragility brought me was transformed by secret pathways into a need of my own to be superior” (Bf, 2012, p. 81). Elena feels a strange pleasure in noticing Lila’s weaknesses and a desire to take advantage of them to surpass her. Lila is on the same page as her friend given that, according to Elena, she is discouraged by watching her shine: “We took the final test in elementary school together. When she realized that I was also taking the admission test for middle school, she lost

---

<sup>16</sup> “Snn, 2013, p.” stands for FERRANTE, Elena. *Story of a New Name* (translated from Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2013.

<sup>17</sup> MILKOVA, Stiliana. Side by Side: Female Collaboration in Ferrante’s Fiction and Ferrante Studies. *gender/sexuality/Italy*, Carlisle, n. 7, Feb. 2021.

energy” (id., p. 79). Like Stefania Lucamante<sup>18</sup>, I believe that the way Ferrante depicts this female friendship troubles the very idea of sisterhood. But I also believe that the reasons behind this dynamic are strictly related to the societal conditioning in which they live.

There are several examples throughout *The Neapolitan Novels* that call attention to the patriarchal features of Elena and Lila’s society. First, women are treated as objects to be traded. Lila, for instance, is considered by her father as an instrument to improve the socio-economic condition of the whole family. For this reason, he tries to force her into a convenient marriage with Marcello Solara: “Fernando felt as if he had stopped suffering, because, thanks to a close relationship with the Solaras, he could look to the future without anxieties” (id., p. 234). The world of *The Neapolitan Novels* is also full of indisputable acts of violence towards women, revealing the obedience into which women are forced. For instance, when the ten-year-old Lila wants to claim her right to attend middle school, her father is deeply angered and throws her out the window, breaking her arm. Excessive violence is perpetrated not only toward daughters but also toward wives. During the wedding of Lila and Stefano Carracci, Lila gets upset because her new husband has tacitly invited the Solara family. After the celebration, she pours her fury and indignation onto Stefano, who, in reaction, slaps her in the face: “a violent slap that seemed to her an explosion of truth” (Snn, 2013, p. 33). This is just the beginning of all the violence Lila will be subjected to during her marriage. Lila’s mother is aware of this dynamic of violence, but she considers it ordinary, not at all outrageous. Instead, she states that this alternation of affection and violence always characterizes the relationship with a man: “Life is like that: one day you’re getting hit, the next kissed” (id., p. 215-216).

In addition to subjecting women to violence, a patriarchal society creates female separation and mutual antagonism, born from the need to attract men’s attention and acquire commodity value. In *The Neapolitan Novels*, women experience an intense enmity related to physical appearance. During puberty, the young women of the neighborhood observe one another, compare themselves with their peers, and aspire to surpass them. Elena, for instance, reaches puberty before Lila, and she needs to denigrate her friend to feel more beautiful: “Only she seemed taller [...]. But what was that change? I had a large bosom, a womanly figure” (Bf, 2012, p. 134). During adulthood, the

---

<sup>18</sup> LUCAMANTE, Stefania. *Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante*. **Italica**, Bloomington, v. 95, n. 1, pp. 31-49, Spring 2018.

antagonism increases. One example is Pinuccia, who is profoundly envious of Lila's beauty:

Thus a contest began between the two girls, they went to the hairdresser together, they bought the same dresses. This, however, only embittered Pinuccia the more. She wasn't ugly, she was a few years older than us, maybe her figure was more developed, but there was no comparison between the effect made by any dress or object when Lila had it on and when Pinuccia wore it (id., p. 262).

Elena finds herself in similar competitiveness when she has to meet Nino Sarratore's wife, Eleonora, who is younger than her. Elena begins to obsess over her looks:

I dressed, I undressed, I combed my hair, I uncombed it, I nagged Pietro. I went to his room constantly, now with one dress, now another, now with one hairdo, now another, and I asked him, tensely: How do I look? He gave me a distracted glance, he said: You look nice. I answered: And if I put on the blue dress? He agreed. But I put on the blue dress and I didn't like it (Twl,<sup>19</sup> 2014, p., 2014, p. 367).

As Irigaray writes, in patriarchal economies, value is ascribed to women by men because they lack their own symbolization. "This value," then, "is not found, is not recaptured, in her. It is only her measurement against a third term that remains external to her" (IRIGARAY, 1985a, p. 176). This value does not mirror her qualities neither as an individual nor as a woman; hence "its value is *transcendent* to itself" (ibid.). Subsequently, women have no mirror to reflect on and thereby lack any authentic self-representation.<sup>20</sup> The value attributed to them is nothing but a measurement that entails their being constructed. "Her value-invested form amounts to what man inscribes in and on its matter: that is, her body" (id., p. 187). The body is the currency by which a woman-commodity confronts other women-commodities. Indeed, this confrontation occurs "in terms of an equivalence that remains foreign to both" (id, p. 176). In other words, every woman cannot mirror herself in the other woman except as an exchange-value, which places women in a dimension of profound and absolute alienation from one another:

just as commodities cannot make exchanges among themselves without the intervention of a subject that measures them against a standard, so it is with women. Distinguished, divided, separated, classified as like and unlike,

<sup>19</sup> "Twl" stands for FERRANTE, Elena. **Those who leave and those who stay** (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2014.

<sup>20</sup> In *The Days of Abandonment* Ferrante elaborates on the mirror depicting it as a tool through which the female protagonist establishes a new relationship with her own self and other women. On this topic, see FERRER, Maria Reyes. La funzione dello specchio nel romanzo I giorni dell'abbandono di Elena Ferrante. **Cuadernos de Filología Italiana**, v. 23, pp. 221-36, 2016.

according to whether they have been judged exchangeable. In themselves, among themselves, they are amorphous and confused: natural body, maternal body, doubtless useful to the consumer, but without any possible identity or communicable value (id., p. 187-188).

Irigaray goes on:

just as a commodity finds the expression of its value in an equivalent [...] that necessarily remains external to it, so woman derives her price from her relation to the male sex, constituted as a transcendental value: the phallus. And indeed the enigma of "value" lies in the most elementary relation among commodities. Among women. For, uprooted from their "nature," they no longer relate to each other except in terms of what they represent in men's desire, and according to the "forms" that this imposes upon them. Among themselves, they are separated by his speculations. (id., p. 188).

Elena and Lila's relationship is not spared in such a choking atmosphere of forced enmity. Elena, in particular, reveals her desperate need for men's attention to develop her self-esteem: "The attentions of Pasquale Peluso consoled me greatly [...]. Maybe I'm not so ugly, I thought" (Bf, 2012, p. 123). She also reveals her antagonism towards her friend in numerous moments during the narration. Elena feels superior to Lila not only because she enters puberty before her but also because she has already received a declaration of love: "Suddenly she seemed small, smaller than I had ever seen her. She was three or four inches shorter, all skin and bones, very pale in spite of the days spent outside. [...] And she didn't know what the blood was. And no boy had ever made a declaration to her" (id., p. 94). Not by chance does Elena judge the value of her friend based on her attractiveness. In the same way, when Lila grows up and turns into a beautiful young woman, Elena falls prey to envy: "The other declaration had come from Marcello Solara. In hearing that name I felt a pang. [...] the love of Marcello [...] was, in my eyes, [...] the transition from skinny little girl to woman capable of making anyone bend to her will" (id., p. 184-185). Irigaray sharpens this tension to a fine point: "With respect to other merchandise in the marketplace, how could this commodity maintain a relationship other than one of aggressive jealousy?" (IRIGARAY, 1985a, p. 32).

In the article I mentioned above, Stiliana Milkova sees the antagonism between Elena and Lila as the root of a kind of cooperation: "A female authorial-creative collaboration lies at the heart of the four Neapolitan Novels. This idea is introduced in the narrative frame as a competition of sorts" (MILKOVA, 2021, p. 94). The scholar also argues that this "friendship dislodges the vertical patriarchal structures of power" (ibid.). We can certainly agree with this statement when considering the precise moments of *shared creativity* that I have mentioned in the previous section; however, it is also true

that antagonism appears as disruptive of the friendship, especially if we consider its entire evolution. Elena and Lila share the inability to live their lives outside the patriarchal “same story.”

### 3. Elena and her obsession with *becoming*

The friendship between Elena and Lila also stumbles over their opposite ways of confronting the *sameness* that surrounds them. Elena falls prey to a deep yearning: “becoming something.” “*Become*. It was a verb that had always obsessed me [...]. *I wanted to become*, even though I had never known what. [...] I had wanted to become something—here was the point—only because I was afraid that Lila would become someone and I would stay behind” (Twi, 2014, p. 346-347). Elena strongly wishes to get away from the neighborhood, from its customs and violence: “I’ll get my diploma, I’ll take the entrance exams, I’ll win. I’ll get out of this muck, go as far away as possible” (Snn, 2013, p. 315). By continuing her studies, she becomes a member of a new class of young people who read newspapers and debate about politics and economics. She brings Lila to a party organized by this new circle of friends, but the result is disastrous: “That night began the long, painful period that led to our first break and a long separation” (id., p. 163). Talking to her husband Stefano, Lila derides Elena as an ape:

They do it because they were born there. But in their heads they don’t have a thought that’s their own, that they struggled to think. They know everything and they don’t know a thing. [...] If you were up there, Ste’, all you’d see is parrots going *cocorico, cocorico*. You couldn’t understand a word of what they were saying and they didn’t even understand each other. [...] You, too, Lenù, I have to tell you: Look out, or you’ll be the parrots’ parrot. She turned to her husband, laughing. You should have heard her, she said. She made a little voice, *cheechee, cheechee* (id., p. 162).

Lila sees Elena trying to acquire the language and manners of an intellectual élite composed only by men and accepts women only with strain, and only if they speak and reason as men do. In other words, Elena turns her back on the language that she can share with Lila while moving towards *sameness*. She worries about keeping up with men’s discourses and feels ashamed when she realizes that her knowledge is insufficient and that she is not capable of holding a candle to her would-be peers. She unconsciously subjects herself to men’s laws whose speculations and way of thinking are, to her, brilliant:

I listened spellbound. Their words were buds that blossomed in my mind into more or less familiar flowers, and then I flared up, mimicking participation; or they manifested forms unknown to me, and I retreated, to hide my ignorance. In this second case, however, I became nervous: I don't know what they're talking about, I don't know who this person is, I don't understand. They were sounds without sense, they demonstrated that the world of persons, events, ideas were endless, and the reading I did at night had not been sufficient, I would have to work even harder in order to be able to say to Nino, to Professor Galiani, to Carlo, to Armando: Yes, I understand, I know (id., p. 158).

The expression "I understand, I know" comes as the one and the only way through which Elena is capable of self-affirmation among men. For Elena, one could say, Descartes' *cogito ergo sum* appears in an impoverished form: the "I think" is substituted by the "I understand, I know," in which "I think" represents an autonomous thinking ability. In contrast, "I understand, I know" entails a fundamental passivity since the subject restricts herself to absorbing and "under-stand" what others say. Elena's existence depends on the learning and repetition of ideas that do not belong to her in order to have an identity that men recognize. Indeed, she states: "If I hadn't learned to speak like that I would never have had any respect" (Slc,<sup>21</sup> 2015, p. 266). The extreme desire to speak *sameness* turns quickly into a subordination, caused by the belief that only one's superiors can speak it properly, just as Irigaray states:

If you/I are reluctant to speak, isn't it because we are afraid of not speaking well? But what is "well" or "badly"? What model could we use to speak "well"? What system of mastery and subordination could persecute us there and break our spirits? Why aspire to the heights of a worthier discourse? (IRIGARAY, 1980, p. 75).

Moreover: "If you wish to speak 'well' you constrict yourself, become narrower as you rise. Stretching, reaching higher, you leave behind the limitless realm of your body." (id., p. 75-76). When miming men, Elena feels there is someone else speaking in her place, and this "someone else" is endowed with the appropriate characteristics to be part of their circle: "Then I heard myself utter sentences as if it were not I who had decided to do so, as if another person, more assured, more informed, had decided to speak through my mouth" (Snn, 2013, p. 159-160). This contributes to the process by which Elena increasingly distances herself from the feminine nature embedded in the creative language and relationship with Lila. Irigaray envisages this doubling caused by the compliance to something that does not correspond to female nature, and she affirms:

---

<sup>21</sup> "Slc" stands for FERRANTE, Elena. **The Story of the Lost Child** (translated from Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2015.



You/I then become two to please them. But once we are divided in two-one outside, the other inside-you no longer embraces yourself or me. On the outside, you attempt to conform to an order which is alien to you. Exiled from yourself, you fuse with everything that you encounter. You mime whatever comes near you. You become whatever you touch. In your hunger to find yourself, you move indefinitely far from yourself, from me. Assuming one model after another, one master after another, changing your face, form, and language according to the power that dominates you (IRIGARAY, 1980, p. 73-74).

The more Elena improves her social condition by imitating male behavior, the more her relationship with her friend deteriorates. She lets herself be modeled by men in the hunger of “becoming something.” It is precisely a man Elena chooses as a role model, namely Nino Sarratore, whom she considers the best version of herself since the young man achieves to put to good use his studies: “I proudly felt that I was like him, with the same desire to give myself an educated identity, to impose it, to say: Here’s what I know, here’s what I’m going to be” (Snn, 2013, p. 201). Once again, her self-affirmation occurs through the absorption of knowledge from the outside. To achieve her aim, she does everything she can to please him: “[I] listened to him spellbound, saying only, ‘How clever you are.’ And as soon as the moment seemed apt, I volubly if somewhat inanely praised his article in *Cronache Meridionali*” (id., p. 179). At the same time, there are occasions in which Elena senses that her opinion and her thoughts are irrelevant for Nino, and her only proper role is that of the admiring listener:

But I also understood that there was no comparison with the exchanges I had had with Lila years earlier, which ignited my brain, and in the course of which we tore the words from each other’s mouth, creating an excitement that seemed like a storm of electrical charges. With Nino it was different. I felt that I had to pay attention to say what he wanted me to say, hiding from him both my ignorance and the few things that I knew and he didn’t. I did this, and felt proud that he was trusting me with his convictions (id., p. 195-196).

Once again, it is possible to notice the metaphor of “ignition,” which evokes the incomparable creativity and complicity between Elena and Lila that is missing in Nino’s case. Elena, this time, is aware of her subordinate role, but she is nevertheless pleased to play it as long as she has her little space in that élite to which she aspires. Even when she attends the Scuola Normale Superiore of Pisa, she understands that its society is composed of men: “They were youths – almost all male, as were the outstanding professors and the illustrious names who had passed through that institution” (id., p. 403). Despite this awareness, she continues with her ambition to “become something” and covers her true feminine self with a “mask worn so well that it was almost a face” (id., p. 402), the mask of “reeducating my voice, my gestures, my way of dressing and walking,

as if I were competing for the prize of best disguise” (id., p. 402). Nino is always her point of reference, her syllabus and instructor together: “I’ll drag Nino with me, I’ll make him walk all night, I’ll ask him what books I should read, what films I should see, what music I should listen to” (Twi, 2014, p. 39). Using Irigaray’s words, we could say that Elena abandons the feminine creativity shared with Lila to subjugate herself to man and his language, losing contact with her self and with her friend:

If we don’t invent a language, if we don’t find our body’s language, its gestures will be too few to accompany our story. When we become tired of the same ones, we’ll keep our desires secret, unrealized. Asleep again, dissatisfied, we will be turned over to the words of men- who have claimed to “know” for a long time. But *not our body*. Thus seduced, allured, fascinated, ecstatic over our becoming, we will be paralyzed. Deprived of *our movements*. Frozen, although we are made for endless change (IRIGARAY, 1980, p. 76).

Elena is *asleep and turned over to the words of men*, lulled by a passivity that prevents her from acting and leads her to consider and accept events as immutable. For instance, when she starts romantic relationships with Antonio and Gino, she is not actually in love with them; she accepts the proposals because they are the only ones who declared their love to her. For all these reasons, Elena can be associated with that kind of woman that silences her feminine self and adapts to male desire:

Indifferent one, keep still. If you move, you disturb their order. You cause everything to fall apart. You break the circle of their habits, the circularity of their exchanges, their knowledge, their desire: their world. Indifferent one, you must not move or be moved unless they call you. If they say "come," then you may go forward, ever so slightly. Measure your steps according to their need- or lack of need- for their own image. One or two steps, no more, without exuberance or turbulence. Otherwise, you will smash everything (IRIGARAY, 1980, p. 71).

Elena moves towards male symbolization, namely towards the representation that men created for her. She waits to be *called* by men and assumes the role that the men surrounding her want her to play (at least until she gets to know feminist ideas later in life). This way of conducting most of her existence places her inside the “same story,” preventing her from having with Lila the ideal female friendship theorized by Irigaray.

#### **4. Lila breaks everything**

Lila does not allow anyone to pigeonhole her. She distinguishes herself for her determination and her willingness to escape any fixity. As a girl, Lila fights for her education, brings Elena outside the neighborhood’s borders, becomes a promising shoe

designer. She is the one who backs out of a marriage arranged by her father, breaking every rule. “Lila the shoemaker, Lila who imitated Kennedy’s wife, Lila the artist and designer, Lila the worker, Lila the programmer, Lila always in the same place and always out of place” (Slc, 2015, p. 471). In Elena’s eyes, Lila disrupts balances and creates new ones:

I looked at her from the window, and felt that her earlier shape had broken, and I thought again of that wonderful passage of the letter, of the cracked and crumpled copper. It was an image that I used all the time, whenever I noticed a fracture in her or in me. I knew – perhaps I hoped – that no form could ever contain Lila, and that sooner or later she would break everything again (Bf, 2012, p. 265-266).

Since childhood, Elena has sensed that her friend is endowed with a force pushing her beyond every limit and allowing her to glimpse new and inconceivable horizons. Lila represents a type of woman that is the opposite of the one represented by Elena. Lila is never immobile, never fixed; she is always in constant movement. Elena describes one example:

I understood suddenly why I hadn’t had Nino, why Lila had had him. I wasn’t capable of entrusting myself to true feelings. I didn’t know how to be drawn beyond the limits. I didn’t possess that emotional power that had driven Lila to do all she could to enjoy that day and that night. I stayed behind, waiting. She, on the other hand, seized things, truly wanted them, was passionate about them, played for all or nothing, and wasn’t afraid of contempt, mockery, spitting, beatings. She deserved Nino, in other words, because she thought that to love him meant to try to have him, not to hope that he would want her (Snn, 2013, p. 288-289).

Lila lives her own desires fully – not those of men – and always tries to be the leader of her life even when it seems impossible. She is ready even to jeopardize her own life when defending her decisions and desires. She corresponds to the kind of woman that Irigaray addresses in the following way:

You are moving, You never stay still. You never stay. You never "are." How can I say you, who are always other? How can I speak you, who remain in a flux that never congeals or solidifies? How can this current pass into words? It is multiple, devoid of "causes" and "meanings," simple qualities; yet it is not decomposable. These movements can't be described as the passage from a beginning to an end. These streams don't flow into one, definitive sea; these rivers have no permanent banks; this body, no fixed borders. This unceasing mobility, this life. Which they might describe as our restlessness, whims, pretenses, or lies. For all this seems so strange to those who claim "solidity" as their foundation (IRIGARAY, 1980, p. 76-77).

Lila is the opposite of Elena’s need of “becoming something”: Lila is “never-being.” She wants precisely not to have *permanent banks*. She is a river in spate that leads

her to fluidity and incessant movement. Her necessity not to be fixed in a specific form and role becomes unmistakable when she finds herself imprisoned in the role of Stefano Carracci's wife. The first sign of this necessity occurs when the young woman modifies a painting that will be exhibited in the Solara's new shoe store in Piazza dei Martiri: "The body of the bride Lila appeared cruelly shredded. Much of the head had disappeared, as had the stomach" (Snn, 2013, p. 119). Lila depicts what she feels she is, namely a *body with no fixed borders*. Elena participates but at the same time observes this scene and imagines that the young woman bears an intense fury against herself that is recognizable as the necessity to erase herself in the roles that have been attributed to her and that she hates fulfilling: "Lila was happy, [...] because she had suddenly found [...] an opportunity that allowed her to *portray* the fury she directed against herself, the insurgence [...] of the need [...] to erase herself" (id., p. 122). Indeed, immediately after, Elena understands that her friend is on the warpath because, thanks to the destruction of her own image, she feels a strong sense of freedom that is usually precluded to her, especially now that she is Stefano's wife: "she was overwhelmed by an exaggerated sense of herself, and it would take time for her to retreat into the dimension of the grocer's wife [...] And she wanted to quarrel, she wanted to break, shatter" (id., p. 120). Lila has the strength to overturn situations, to modify the destiny that others have chosen for her. However, her determination is not sufficient to change the patriarchal norms that loom over her. Her wish to erase herself turns into an absolute necessity. Her attempt to find her space in that reality and express herself in liberty falls through the domain of the different men who have tried to bend her to their will. Precisely because "*she stood out among so many because she, naturally, did not submit to any training, to any use, or to any purpose*" (Slc, 2015, p. 403, emphasis in the original), Lila decides eventually to back out definitively and erase herself by disappearing. This act might be interpreted as an answer to Irigaray's question: "How can we shake off the chains of these terms, free ourselves from their categories, divest ourselves of their names? Disengage ourselves, *alive*, from their concepts?" (IRIGARAY, 1980b, p. 175- 176). However, I see Lila's disappearance more as a defeat than a divestment in Irigaray's sense as Lila cannot ultimately find her own self-expression inside the *sameness* of a patriarchal society that erases women's subjectivity. Although her withdrawal might represent a protest against society, I would like to stress the impossibility for Lila to find a space for herself in such a society, hence her disappearance, which places her back within "the same story."

## 5. *Absent from themselves: The inevitable separation*

The permanent separation of Elena and Lila seems nearly predictable given the constraints in which they live. It is no coincidence that their friendship is defined by very long periods of separation and very few moments of reconciliation. The sporadic creative moments of their friendship turn increasingly into a distant memory, just as Irigaray envisages:

If we continue to speak this sameness, if we speak to each other as men have spoken for centuries, as they taught us to speak, we will fail each other. Again ... Words will pass through our bodies, above our heads, disappear, make us disappear. Far. Above. Absent from ourselves, we become machines that are spoken, machines that speak (IRIGARAY, 1980, p. 69).

This is what happens to the two women: they fail each other. In one way or another, Elena and Lila are stuck in *this sameness* and are becoming *absent from themselves*. Lila tries desperately to make Elena realize that she is a *machine that is spoken* and pushes her to abandon the *mask* she is wearing. There is a scene, for instance, in which Lila reproaches her friend for the contents of her book:

Then her voice broke, she almost cried: You mustn't write those things, Lenù, you aren't that, none of what I read resembles you, it's an ugly, ugly book, and the one before was too. [...] Was she sobbing? I exclaimed anxiously: Lila, what's wrong, calm down, come on, breathe. She didn't calm down. They were really sobs, I heard them in my ear, burdened with such suffering that I couldn't feel the wound of that *ugly, Lenù, ugly, ugly* (Twi, 2014, p. 272-273).

Lila begs Elena to change her language and writing because they do not belong to her and do not even resemble who Elena is; they are words of the “same... same... always the same” (IRIGARAY, 1980, p. 69). Her frantic demand reminds us of Irigaray's exhortation:

Get out of their language. Go back through all the names they gave you. I'm waiting for you, I'm waiting for myself. Come back. It's not so hard. Stay right here, and you won't be absorbed into the old scenarios, the redundant phrases, the familiar gestures, bodies already encoded in a system. Try to be attentive to yourself. To me (IRIGARAY, 1980, p. 69-70).

Lila urgently requests her friend to go back to truthful language. Unfortunately, Elena does not comprehend her message and, instead, recognizes in her friend's words the sign of the end of their relationship. Elena, in the end, acknowledges their separation and recognizes to be by now utterly different from Lila: “I was that, I had to accept it. Lila, whatever turn her life might take, was different” (id., p. 278). Only the

contact with feminist theories during her adulthood makes Elena realize her imitation of men: “And no one knew better than I did what it meant to make your own head masculine so that it would be accepted by the culture of men; I had done it, I was doing it” (id., p. 281). However, this new awareness is not sufficient to recover the friendship with Lila: “We had maintained the bond between our two stories, but by subtraction. We had become for each other abstract entities [...]. We both needed new depth, body, and yet we were distant and couldn’t give it to each other” (id., p. 315). Once again, they are *absent from themselves* as from each other. Elena visualizes how things would be now if she and Lila had continued their path next to each other and comprehends the waste of creativity:

elbow to elbow, allied, a perfect couple, the sum of intellectual energies, of the pleasure of understanding and the imagination. We would have written together, we would have drawn power from each other, we would have fought shoulder to shoulder because what was ours was inimitably ours. The solitude of woman’s mind is regrettable, I said to myself, it’s a waste to be separated from each other, without procedures, without tradition. Then I felt as if my thoughts were cut off in the middle, absorbing and yet defective, with an urgent need for verification, for development, yet without conviction, without faith in themselves. Then the wish to telephone her returned, to tell her: Listen to what I’m thinking about, please let’s talk about it together [...]. But the opportunity was gone, lost decades ago (id., p. 354).

The distance between Elena and Lila has turned into an unbridgeable abyss. Their separation is mainly irreversible, and the play of *shared creativity* is now an empty conversation about banal everyday life:

I made the expensive intercity calls [...] hoping that, in line with an old habit, she would send my imagination in motion. Naturally I was careful not to say the wrong things, and I hoped that she wouldn’t, either. I knew clearly, now, that our friendship was possible only if we controlled our tongues. [...] So we confined ourselves to talking about Gennaro, who was one of the smartest children in the elementary school, about Dede, who already knew how to read, and we did it like two mothers doing the normal boasting of mothers (Twi, 2014, p. 261).

The brilliant friendship between Elena and Lila comes definitively to an end. Elena spends half of her life disappearing under the masks she chooses to wear, while Lila decides to vanish without a trace. They both lose themselves and each other: “So many images and appearances separate us, one from another. [...] You and I, divided” (IRIGARAY, 1980, p. 79). The patriarchal *sameness* of their reality swallows Elena and Lila as they cannot establish a long-lasting female collaboration outside the “same story.” The struggle for adaptation or rejection of men’s laws extinguishes the possibility of the

two protagonists remaining close to each other; because the restraints are too strong and leave no space. This brilliant friendship between Elena and Lila begins outside the “same story” but is crushed into the shape of *sameness* that patriarchal logic demands, not dislodging at all “the vertical patriarchal structures of power.”

## Works Cited

FERRANTE, Elena. **My Brilliant Friend** (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2012.

—. **Story of a New Name** (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2013.

—. **Those Who Leave and Those Who Stay** (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2014.

—. **The Story of the Lost Child** (translated from the Italian by Ann Goldstein). New York: Europa Editions, 2015.

—. **La Frantumaglia: A Writer's Journey**. New York: Europa Editions, 2016a.

DE ROGATIS, Tiziana. **Elena Ferrante: parole chiave**. Roma: E/O, 2018.

ELWELL, Leslie. Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's *The Lost Daughter*. In: RUSSO BULLARO, Grace and LOVE, Stephanie (editors). **The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins**. New York: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 237-269.

FERRER, Maria Reyes. La funzione dello specchio nel romanzo I giorni dell'abbandono di Elena Ferrante. **Cuadernos de Filología Italiana**, v. 23, pp. 221-236, 2016.

IRIGARAY, Luce. **Speculum of the Other Woman**. Ithaca: Cornell University Press, 1985a.

—. The one doesn't stir without the other. **Signs**, Chicago, v. 7, n. 1, pp. 60-67, 1981.

—. **This Sex Which Is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

—. When Our Lips Speak Together. **Signs**, Chicago, v. 6, n. 1, pp. 69-79, Autumn 1980.

LUCAMANTE, Stefania. Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante. **Italica**, Bloomington, v. 95, n. 1, pp. 31-49, Spring 2018.

—. For Sista Only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti e la forza del post-femminismo di Elena Ferrante. In: CAO, Claudia and GUGLIELMI, Marina (editors). **Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti**. Florence: Franco Cesati, 2018, pp. 315-334.

MILKOVA, Stiliana. Artistic Tradition and Feminine Legacy in Elena Ferrante's *L'amore molesto*, **California Italian Studies**, Los Angeles, v. 6, n. 1, 2016, pp. 1-15. Available online at <https://escholarship.org/uc/item/15s5c850>



—. The Translator's Visibility or the Ferrante-Goldstein Phenomenon. **Allegoria**, Palermo, n. 73, 2016, pp. 166-173.

—. Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies. **gender/sexuality/Italy**, Carlisle, n. 7, Feb. 2021.

RICCIARDI, Alessia. Can the Subaltern Speak in Elena Ferrante's Neapolitan Novels?. **Estetica: studi e ricerche**, Bologna, v. 7, n. 2, pp. 293-312, 2017.

Página | 49

SAMBUCO, Patrizia. Elena Ferrante's L'amore molesto: The Renegotiation of the Mother's Body. In: SAMBUCCO, Patrizia. **Corporeal Bonds: The Daughter-Mother Relationship in Twentieth-Century Italian Women's Writing**. Toronto: University of Toronto Press, 2012, pp. 129-151.

SOTGIU, Elisa. Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'Amica geniale. **Allegoria**, Palermo, v. XXIX, n. 76, pp. 58-76, 2017.

## ELENA E LILA: FORA E DENTRO DE “A MESMA HISTÓRIA”

### Resumo

Página | 50

Este artigo analisa a amizade entre as duas protagonistas da Tetralogia Napolitana, à luz das teorias da filósofa feminista Luce Irigaray. A análise demonstra a influência de Irigaray sobre o modo como Ferrante representa a amizade feminina entre Elena e Lila. Ferrante inspirou-se na filósofa para construir o jogo de criatividade compartilhada entre as duas protagonistas e para desenvolver suas personalidades opostas. Lila corresponde, de muitas maneiras, à figura e ao comportamento femininos ideais, conceito elaborado por Irigaray em *When Our Lips Speak Together*, enquanto Elena representa as consequências do distanciamento desse modelo. Este artigo analisa ainda a sociedade em que vivem as protagonistas, à luz das obras *This Sex Which Is Not One* e *Speculum of the Other Woman*, ambas também de Irigaray, revelando a essência patriarcal dessa sociedade. Tais restrições sociais e as formas opostas como Elena e Lila as enfrentam não permitem, entre elas, um vínculo feminino fora do que Irigaray chama de "a mesma história" – ou seja, a habitual separação que a economia patriarcal exige das mulheres.

### Palavras-chave

Amizade feminina. Tetralogia Napolitana. Luce Irigaray. Mesma história. Criatividade compartilhada. Restrições patriarcais.

---

Recebido em: 31/07/2021

Aprovado em: 14/10/2021

# A tetralogia napolitana de Elena Ferrante como um bildungsroman feminino: as especificidades na construção de trajetórias femininas

Ana Lectícia Felix Angelotti<sup>22</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## Resumo

A proposta desse artigo é analisar a série de quatro romances da escritora italiana Elena Ferrante conhecida como tetralogia napolitana através da tradição literária do *Bildungsroman* feminino, revisão do gênero literário *Bildungsroman* proposto pela crítica literária feminista nos anos 1970. Com essa revisão da forma do romance de formação, que privilegia reflexões sobre a relação entre indivíduo e sociedade, teóricas feministas e escritoras passaram a enfatizar as construções de trajetórias de personagens femininas e questões específicas do gênero feminino como busca de independência financeira, relação entre mãe e filha, entre outras. Minha hipótese é que Ferrante, na construção das trajetórias das duas personagens principais da sua tetralogia, Elena Greco e Raffaella Cerullo, dialoga diretamente com a tradição literária do *Bildungsroman* feminino exatamente para consolidar sua tetralogia napolitana dentro dessa tradição e contribuir com a construção de uma epistemologia feminina que seja capaz de possibilitar escritas de narrativas femininas a partir de referenciais também femininos.

## Palavras-chave

Elena Ferrante. Tetralogia napolitana. *Bildungsroman*. *Bildungsroman* feminino.

---

<sup>22</sup> Graduada em História, bacharelado e licenciatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestranda em História também pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

## Introdução

“Eu era eu e, justamente por esse motivo, podia abrir espaço para ela em mim e lhe dar uma forma resistente. Já ela não queria ser ela e, portanto, não era capaz de fazer o mesmo” (Elena Ferrante, *História da Menina Perdida*)

O *Bildungsroman* ou romance de formação é um tipo de romance que retrata a formação da personalidade, da subjetividade do herói, ou seja, sua *Bildung*<sup>23</sup>. O termo alemão se refere à tradição literária iniciada pelo romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de 1786 considerado o exemplar canônico, paradigmático do gênero, pela maioria dos teóricos e críticos literários. De acordo com Bakhtin, a formação da personalidade do personagem se converte no próprio enredo na estrutura clássica do *Bildungsroman*<sup>24</sup> (BAKHTIN, 2011, p. 219). É o que acompanhamos no romance de Goethe, na trajetória do protagonista Wilhelm Meister, jovem burguês que sai da casa dos pais em busca da sua formação no mundo social. É nesse mundo social, em meio a diversos encontros e interações com outros personagens, nos primeiros relacionamentos amorosos e em busca de uma vocação profissional, que vemos a formação da personalidade do jovem Wilhelm se constituir. Apesar do romance de Goethe ser considerado a origem dessa tradição literária, não foi ele quem cunhou o termo *Bildungsroman*. Karl Morgenstern, professor de filológica clássica, utilizou o termo pela primeira vez em uma conferência na Universidade de Dorpat:

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal representação deverá promover também "a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (MAAS, 2000, p. 19)

As características temáticas principais que compõem um romance de formação são: o protagonista é um jovem herói que quer se emancipar da sua origem social e forjar sua própria trajetória; essa trajetória é realizada no mundo social, ou seja,

<sup>23</sup> Processo de formação da subjetividade e da interioridade do indivíduo através da sociabilização com o objetivo de desenvolver plenamente suas capacidades. Ver SIMMEL, George. *O conceito e a tragédia da cultura*, 2020.

<sup>24</sup> “(..) O próprio herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável* na fórmula desse romance. A mudança do próprio herói ganha *significado de enredo* e em face disso reassimila-se na raiz e reconstrói-se todo o enredo do romance. O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida. Esse tipo de romance pode ser designado no sentido mais amplo como *romance de formação do homem*” (BAKHTIN, 2011, p. 219)

em contato com outros personagens durante a narrativa; o herói comete erros, reflete e aprende com eles; tem suas primeiras relações amorosas e tem alguma consciência de que está construindo a sua caminhada de desenvolvimento pessoal. Ao final do enredo, o jovem herói alcança a sua maturidade, completa a formação da sua personalidade ao entrar em harmonia quase plena com o mundo social: no *Bildungsroman* clássico, esse desfecho é representado por um casamento, que simboliza a aliança entre indivíduo e a sociedade; a harmonização entre autodeterminação e sociabilização (MORETTI, 2020, p. 33).

A partir dos anos 1970 se inicia uma revisão do gênero *Bildungsroman* proposta por teóricas da crítica feminista literária para repensar as representações das trajetórias femininas nos romances, pois a ausência de protagonistas mulheres no gênero do *Bildungsroman* chamava atenção (FERREIRA PINTO, 1990, p. 11). Até mesmo no que é considerado um dos primeiros livros com uma trajetória de desenvolvimento feminino, *The Mill on the Floss*, de George Elliot, a protagonista divide a cena com seu irmão e a crítica literária da época enfatizou que a inovação no romance era a representação de duas formações e não de uma delas se tratar de uma formação *feminina* (FERREIRA PINTO, 1990, p. 11). É a partir dessa percepção que teóricas como Ellen Morgan (1972), Annis Prats (1981), Esther Labovitz (1986), entre outras, começam a refletir sobre o canônico *Bildungsroman* e propor uma definição do gênero *Bildungsroman* feminino.

Para Morgan, Prats e Labovitz os romances de desenvolvimento feminino existiam na época, mas como romances de aprendizagem, nos quais a personagem feminina era ensinada sobre o casamento e a maternidade para assumir os trabalhos domésticos ao se casar e se tornar mãe. Os poucos exemplos de romances de desenvolvimento femininos que representassem algum tipo de desenvolvimento pessoal para mulheres sejam em termos intelectuais ou emocionais terminavam com a sua protagonista louca, fracassada ou cometendo suicídio (MORGAN, 1972 apud FERREIRA PINTO, 1990, p. 13), ou seja, em alguma forma de exclusão da sociedade. Isso porque toda a representação de mulheres em busca de algum tipo de desenvolvimento *pessoal* e não exatamente para a maternidade e o casamento representava uma ameaça ao *status quo* masculino (FERREIRA PINTO, 1990, p. 13).

Morgan, Pratts e Lebovitz em seus trabalhos analisam diversos romances escritos por mulheres com personagens femininas e definem as características que compõem quase todos esses romances:

(...) infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (“the larger society”), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (FERREIRA PINTO, 1990, p. 14)

As autoras também caracterizam dois tipos diferentes de romances de formação feminino: o de desenvolvimento, como o *Bildungsroman* canônico, em que é retratada a formação da personagem desde a infância ou juventude até o alcance da maturidade; e o romance de renascimento e transformação que geralmente retratava mulheres já na vida adulta que, depois do desencantamento com o casamento e a maternidade, saiam em busca da realização pessoal. No primeiro, a personagem busca integração *social*, enquanto no segundo busca integração *espiritual* (PRATTS, 1981 apud FERREIRA PINTO, 1990, p. 15).

Morgan, Pratts e Labovitz concluem que essa busca pela integração social no *Bildungsroman* feminino, no romance de formação de desenvolvimento, é quase impossível, ou seja, uma integração social e pessoal plena: por esse motivo, muitos romances de formação de desenvolvimento femininos representam formações truncadas, que acabam sendo interrompidas ou que terminam no fracasso, loucura ou suicídio; mas não porque somente esses seriam os lugares destinados as mulheres que desafiavam o *status quo* e sim para demonstrar as dificuldades na construção de uma trajetória feminina plena (FERREIRA PINTO, 1990, p. 16). Muitas vezes, esses finais, à primeira vista vistos como fracassados, são escolhas da escritora em construir “uma leitura em palimpsesto” (FERREIRA PINTO, 1990, p. 19):

Assim, tanto a morte como a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito, recusas que se afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) via abertos. (FERREIRA PINTO, 1990, p. 18)

Acreditamos que o debate proposto pela crítica literária feminista é essencial para pensarmos quais são as especificidades do *Bildungsroman* feminino e para chamar atenção a uma certa predominância de trajetórias masculinas, mas acreditamos que há lacunas no debate, especialmente sobre o conceito de *Bildung* e, conseqüentemente, sobre

a origem da tradição literária do *Bildungsroman* estar relacionado a questões de grupos sociais e não somente de gênero. Por essa razão, nos afastamos aqui do argumento central da crítica literária feminina dos anos 1970 de que o *Bildungsroman* é uma forma *originalmente* masculina, por acreditarmos que há importantes exemplares femininos em sua origem e pela predominância de trajetórias masculinas na literatura e em todos os campos da cultura não ser uma especificidade do romance de formação.

Sustentamos esse posicionamento em relação ao argumento central da crítica literária feminista apresentado acima ao dialogarmos com o historiador da literatura Franco Moretti que, em seu livro *O romance de formação*, pontua que tanto o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe quanto *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen são as duas formas canônicas da tradição literária do romance de formação. Nos dois romances, tanto Wilhelm Meister quanto Elizabeth Bennet são encaminhados para o mesmo fim, o casamento, que marca o final da formação completa de suas personalidades, do processo de articulação entre indivíduo e mundo.

Além disso, ainda dialogando com Franco Moretti, as formações interrompidas e truncadas não são exclusividades das mulheres, pois somente nessas duas versões canônicas do *Bildungsroman* a formação da personalidade ocorre de forma plena: em todos os outros romances de formação posteriores, não há a completude da formação. Segundo Moretti, isso ocorre porque a própria forma do *Bildungsroman* surgiu com esses dois exemplares canônicos intrinsecamente relacionados aos seus países de origem, Alemanha e Inglaterra, sociedades conciliadoras que queriam afastar a crise e as rupturas que aconteciam na França por causa da Revolução Francesa. Para esse afastamento, era preciso representações de formações plenas entre indivíduo e sociedade. Ou seja, com exceção desses dois romances canônicos, todos os romances de formação que se seguem possuem uma formação truncada, incompleta ou interrompida, sejam os protagonistas homens ou mulheres.

Em relação ao conceito de *Bildung*, pontuamos que falta no debate de Morgan, Pratts e Lebovitz uma problematização do conceito, pois a *Bildung* não direciona o protagonista para uma vocação específica: a *Bildung* é justamente a formação totalizante da personalidade que a afasta da ideia de uma profissão especializada. É um ideal e um valor humanista (NETO, 2005, p. 189) e sendo um ideal é algo a ser perseguido, dificilmente materializado. Em *O conceito e a tragédia da cultura*, o filósofo George Simmel nomeia como cultura o processo *totalizante* da *Bildung*, ou seja, um

desenvolvimento total de todas as potencialidades de um indivíduo. Desse modo, a profissionalização e especialização típicas da sociedade moderna impediriam a realização plena do processo de desenvolvimento da cultura, da *Bildung*, exatamente porque levam a dedicação total a um conhecimento específico. A profissão especializada da qual a *Bildung* se afasta era, claro, masculina pois se trata de um conceito elaborado por homens no século XVIII, mas acreditamos aqui que se trata muito mais de um ideal perseguido por uma burguesia que queria acessar valores artísticos e culturais direcionados a nobreza (MASS, 2005, p. 15). Ou seja, não somente questões de gênero, como também de grupos sociais.

O debate proposto pela crítica literária feminina é essencial para dar luz aos romances de formação feminino e as especificidades na construção de narrativas femininas e é dessa forma que dialogamos com ele aqui, mas pontuando que desde a sua origem houve versões femininas muito importantes como *Orgulho e Preconceito*, já citado anteriormente, ou até mesmo *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (1847), que não retratam simplesmente uma educação feminina, e sim o desenvolvimento da personalidade das respectivas protagonistas. Por essas razões, nossa hipótese aqui é que Ferrante utiliza a forma desse *Bildungsroman* feminino na construção da tetralogia napolitana representando as trajetórias truncadas de Lenu e Lila e seus finais ambíguos para contribuir com o debate proposta pela crítica literária feminista de enfatizar as especificidades de trajetórias femininas.

Se a dissolução do dilema central do *Bildungsroman*, ou seja, a relação entre indivíduo e sociedade não pode ser resolvida sem destruir a sua própria forma<sup>25</sup> (LAZZARO-WEIS, 2011, p. 97) e o *Bildungsroman* possui um caráter pedagógico de formação do próprio leitor, como enfatizado por Karl Morgenstern desde a conceituação dessa tradição literária, Ferrante utiliza esse *Bildungsroman* feminino como espaço privilegiado para levantar reflexões no leitor “sobre a articulação entre os valores e as premissas da experiência humana<sup>26</sup>” (LAZZARO-WEIS, 2011, p. 97), especialmente o papel da mulher no mundo contemporâneo em busca do seu desenvolvimento pessoal.

---

<sup>25</sup>Até mesmo nos *Bildungsroman* clássicos, como na conceituação de Franco Moretti em seu livro *O romance de formação* (2020), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796) e *Orgulho e Preconceito* (1813) nos quais aconteceria o alcance “máximo” da plenitude entre indivíduo e sociedade, sempre resta uma certa sensação de compromisso, de acordo, no sentido de que foi aberto mão de algo. Ou seja, nunca há uma plenitude na relação entre indivíduo e sociedade. Ver mais MORETTI, Franco. *O romance de formação*, 2020.

<sup>26</sup>Tradução minha.



O caminho metodológico a ser perseguido nessa análise dialoga com perspectivas teóricas de historiadores e teóricos da literatura, como Erich Auerbach, Mikhail Bakhtin e Franco Moretti, que estão interessados em refletir sobre a historicidade do gênero literário aberto e plástico que é o romance e, ao mesmo tempo, a sua literalidade, ou seja, seus dispositivos formais e retóricos, afastando-se de interpretações exclusivamente formalistas ou exclusivamente documentalistas.

### **1 Um *bildungsroman* feminino, italiano e contemporâneo: a tetralogia napolitana**

A tetralogia napolitana é composta por quatro romances intitulados *A Amiga Genial* [*L'amica geniale*, 2011], *História do novo sobrenome* [*Storia del nuovo cognome*, 2012], *História de quem foge e de quem fica* [*Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013] e *História da menina perdida* [*Storia della bambina perduta*, 2014]<sup>27</sup>, que contam a história da turbulenta amizade de quase seis décadas das duas personagens principais, Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila), duas trajetórias diferentes mas intrinsecamente necessárias uma a outra para se desenvolverem: a de Lenu, que se emancipa do ciclo de pobreza e violência de sua origem social e se torna uma escritora bem-sucedida, e a de Lila, que não se permite sair dos limites do bairro de origem e desaparece completamente sem deixar vestígios.

A história é narrada por Lenu, em 2010, e começa pelo fim. A narradora, escritora de 66 anos, recebe a ligação de Rino, filho de sua amiga Lila, contando sobre o desaparecimento de sua mãe. Ao receber essa notícia Lenu não se aflige, pelo contrário, se mostra irritada e se lembra das inúmeras vezes que Lila mencionou seu desejo de desaparecer por completo, sem deixar vestígios. Lenu resolve não permitir que a amiga realize seu desejo e começa a escrever toda a história de amizade das duas, desde a infância em meados de 1950 até o tempo em que se inicia a narrativa. Assim termina o prólogo de *A Amiga Genial*, intitulado *Apagar os vestígios*, e começamos a acompanhar a narrativa de Lenu sobre a vida de Lila, a sua vida e a de diversos outros personagens. Ao longo dos livros acompanhamos vários acontecimentos históricos da segunda metade do século XX, seus desdobramentos sociais e políticos na Itália e no mundo e suas transformações que interferem na vida das personagens principais. Em especial, a pobreza e a violência do sul de Nápoles no pós-Segunda Guerra, a Camorra italiana, as mudanças

sociais dos anos 60, como os movimentos feministas e o advento do divórcio e da pílula, o terremoto de 1980 que abalou a Itália e a corrupção sistêmica dos partidos políticos italianos.

Aqui consideramos a tetralogia napolitana como um *Bildungsroman* feminino porque ela se encaixa nas definições gerais pontuadas por Pinto que caracterizam um *Bildungsroman* feminino como “o conflito de gerações, o provincianismo, o mundo exterior, problemas amorosos” (PINTO, 1990, p. 14), entre outros. Essas características são encontradas no enredo da tetralogia napolitana, mas Pinto pontua que esse “mundo exterior” determinado para o desenvolvimento das mulheres se resume ao mundo do lar e da maternidade, diferentemente dos romances de formação com personagens masculinos que se desenvolvem no mundo social. Em relação a este ponto específico, é Cíntia Acosta Kütter quem nos ajuda a problematizar o nível de diálogo entre a tetralogia napolitana e o *Bildungsroman* feminino. Ao analisar o romance de formação *Balada de amor ao vento* (1990), de Paulina Chiziane, Kütter pontua que a personagem principal do romance alcança, sim, sua formação, mas uma formação que estava à margem do esperado para mulheres pelos padrões do mundo social e até da própria ideia inicial da personagem. Desse modo, esse processo de formação pode, segundo Kütter, “gerar questionamentos em relação ao seu sucesso no percurso da aprendizagem, já que, socialmente, habita a margem” (KÜTTER, 2020, p. 439). No caso de *Balada de amor ao vento*, a protagonista se torna prostituta no final do romance, independente financeiramente e realizada.

Kütter nos ajuda a formular nossa hipótese aqui de que, talvez, pelo menos no caso de Lila, seu desaparecimento seja também a única forma possível de alcançar sua formação, longe da sociedade estruturalmente patriarcal que não permitia nenhuma formação plena a ela. Ou seja, consideramos a tetralogia napolitana como um *Bildungsroman* feminino, pois as características gerais de uma trajetória de formação feminina estão presentes: a origem provincial de Lenu e a conquista do mundo social, as dificuldades nas relações amorosas de ambas as personagens, o conflito de gerações, entre outros, mas como nos chama atenção Kütter, há uma subversão nessa fórmula na qual a protagonista “não possui nenhuma autoridade sobre si mesma, devendo apenas servir aqueles que o cercam” (2020, p. 445). Especialmente no caso de Lila, ao considerarmos o seu desaparecimento como uma plena autoridade sobre si mesma e uma recusa máxima a qualquer tipo de servidão. Ou seja, consideramos esse aparente “fracasso” de um

desaparecimento como uma possível tentativa de uma “leitura em palimpsesto” construída por Ferrante, como pontua Pinto (1990, p. 18) e que já mencionamos anteriormente.

Em um primeiro momento, as trajetórias das duas personagens principais parecem simples de serem definidas: acompanhamos o desenvolvimento das duas personagens desde a infância até a velhice. Lenu consegue se emancipar das suas origens sociais através dos seus estudos e Lila se mantém sempre no bairro pobre de origem até o acontecimento dramático do sumiço de sua filha Tina. Seus desfechos parecem ser parecidos como o dos *Bildungsroman* de mulheres que desafiam o *status quo* masculino: Lila desaparece completamente, desmargina-se, sem deixar nenhum vestígio, bilhetes, roupas ou fotos e sabemos através da narração de Lenu que seus últimos anos antes do seu sumiço foram de intenso sofrimento, entregue “a dor que não coagulou em torno de nada” (FERRANTE, 2017, p. 338) com o desaparecimento sem explicações de sua filha Tina, estudando sobre Nápoles e vagando pelo bairro. Já Lenu termina em sua casa em Turim, como escritora consolidada, mãe de três filhas adultas e avó de três crianças. Lenu, a princípio bem-sucedida, na verdade, termina solitária e frustrada com a utilidade da sua empreitada de escrever sobre Lila e sobre si mesma. Em resumo, os desfechos de Lila e Lenu são o desaparecimento e a solidão, mas como em toda a escrita de Ferrante os labirintos percorridos por suas personagens principais até esses finais são muito mais complexos do que parecem à primeira vista.

## 2 “O fio vermelho” que une Lenu e Lila

Aqui nos interessa refletir quais foram os alargamentos e os questionamentos que Ferrante fez da forma canônica do *Bildungsroman* na construção das trajetórias femininas, dialogando com revisão do cânone proposta pela crítica feminina literária dos anos 1970 e contribuindo com a consolidação de uma tradição de um *Bildungsroman* essencialmente feminino, independente dos desfechos das narrativas das heroínas. Consideramos que Lenu e Lila são ligadas por um “fio de afeição e apego que tudo liga” (GOETHE, 2014, p.169), um fio vermelho de amizade que as une por toda a vida e que não pode ser desfeito, representado pelos escritos de Lenu sobre a amizade das duas amigas. Como descrito pelo narrador do romance *As afinidades eletivas* de Goethe: “Ouvimos falar de um curioso costume da Marinha inglesa. Todas as cordas da armada

real, da mais resistente à mais débil, trazem um fio vermelho que as atravessa de uma ponta a outra, e ele não pode ser retirado sem que elas se desfaçam completamente. ” (GOETHE, 2014, p. 169)

A temática da amizade nos interessa aqui por ter se tornado um elemento importante no enredo do romance de formação especialmente a partir de Balzac, segundo Franco Moretti. Para o historiador da literatura italiano, Balzac problematiza a temática da amizade, até então tratada de forma essencialmente sentimental, em seu romance *Ilusões perdidas* (1837), acrescentando elementos típicos da modernidade na sua composição como, por exemplo, a competitividade. A amizade moderna figurada por Balzac se torna, então, uma “temática política da convivência” (MORETTI, 2020, p. 232). Dentro desse espaço da amizade, se desenvolvem não apenas sentimentos de complementaridade, mas também de disputas.

(..) desse sentimento (...) que se faz mais aberto e indefinido, nutrido a um tempo de disponibilidade e independência, em sintonia com uma juventude incerta de si mesma e em busca de alguém que, como uma espécie de espelho vivo, ajude-a a reconhecer suas próprias feições” (MORETTI, 2020, p. 232)

Desse modo, nos interessa aqui pensar a amizade de Lila e Lenu ligadas por um fio de afeição e também como esse espaço de disputas e reconhecimentos, um bom resumo de toda a trajetória de admiração e inveja das duas personagens. Para além disso, como veremos mais adiante, por se tratar de uma amizade *feminina*, nossa hipótese é que esse espaço fraterno entre as duas possa ser também uma forma de resistência as estruturas violentas as quais as duas protagonistas estão submetidas.

Em um primeiro momento, chama a atenção a truncada e complexa relação de amizade entre as duas personagens principais, composta de admiração, inveja, amor, ódio, mas especialmente de colaboração. Como na epígrafe ao primeiro volume da tetralogia, extraída de *Fausto* de Goethe, em que o Senhor, Deus, autoriza Mefistófeles, o Diabo, a testar Fausto “dando-lhe de boa vontade um colega que o espicace e desempenhe o papel do diabo” (FERRANTE, 2015, p.7): o próprio ato de “espicaçar” que uma amiga sempre realiza em relação à outra durante todo o enredo parece sempre fazer parte de um projeto maior de colaboração, de incentivo mútuo, de criação de formas possíveis de sobreviver em meio as violências que as duas sempre foram expostas, independente dos círculos sociais que frequentavam. Essa colaboração se inicia já no início da narrativa, com o desaparecimento premeditado de Lila e o começo da escrita de Lenu, que transforma as duas como “coautoras e protagonistas do texto já que Lila está,

por assim dizer, ao lado de Elena, incitando-a a escrever a história de sua amizade<sup>28</sup>. (MILKOVA, 2021, p. 94)

Lenú em seu caminho de auto-modelagem<sup>29</sup> (SILVA MELLO, 2019, p. 100), termina os estudos e a faculdade, se casa por interesse com um homem cuja família representava a porta de entrada para o mundo intelectual que sempre quis ter acesso e se torna uma escritora bem-sucedida. Apesar de ter saído jovem do bairro, onde as experiências de violências masculinas eram muito mais explícitas, ao longo de sua trajetória em espaços sociais mais cultos sofreu tentativas de assédio e abuso psicológico especialmente por seu marido Pietro e seu amante Nino que a faziam duvidar constantemente da sua inteligência. Já Lila, sempre no bairro, em vários empregos e dinâmicas distintas, sempre esteve exposta as violências mais explícitas: desde os tapas do pai, até os estupros e espancamentos de Stefano, os assédios sexuais e morais na fábrica de salame e os assédios constantes dos irmãos Solara durante toda a sua vida. Sabemos por intermédio de Lenú que Lila desde o início tinha o desejo de desaparecer por completo<sup>30</sup>, talvez por já saber que somente assim poderia viver sem ser importunada por violências masculinas; Lenú, ao contrário, buscou na escrita a tentativa de entender e dar ordem a ‘frantumaglia’ dos acontecimentos.

Somada as essas experiências de violência masculina e muitas vezes impulsionadas por elas, Lenú e Lila também passavam por sentimentos de perdas de contornos, de falta de definição representados por Ferrante nas palavras ‘frantumaglia’ e ‘desmarginação’, sendo a ‘desmarginação’ um sintoma dessa ‘frantumaglia’. A ‘frantumaglia’ seria a “palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remete a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro” (FERRANTE, 2017, p. 105) que podiam gerar, em algum momento, a ‘desmarginação’, ou seja, o ápice do desconforto na perda da concretude do contorno de todas as coisas e da própria noção do eu. Lenú encontrou como saída para

---

<sup>28</sup> Tradução minha.

<sup>29</sup> Tradução do termo *self-fashioning*, de Stephen Greenblatt, feita por Silva Mello para analisar a modelagem consciente que Lenú realiza em sua trajetória em busca de uma ascensão social pelos estudos, conseguindo se distanciar do bairro de origem, mas nunca definitivamente.

<sup>30</sup> “Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida em outro lugar. E jamais pensou em suicídio, incomodada com a ideia de que Rino tivesse de lidar com seu corpo, cuidar dele. Seu objetivo sempre foi outro: queria volatilizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu.” (FERRANTE, 2015, p. 15)

dar forma a esse mal-estar o caminho de escritora; já Lila tentou vários caminhos,<sup>31</sup> vários relacionamentos amorosos e talvez seu maior projeto fosse, na verdade, reconstruir seu bairro de origem baseado em uma lógica menos violenta e cruel, o que achou que conseguiria ao se casar muito nova com Stefano (BULARO, 2016, p. 20), tudo para se proteger do assombro que sempre a perturbava: “Mas não bastava, a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, ali onde está o assombro” (FERRANTE, 2017, p. 170)

As duas em suas tentativas mais ou menos bem-sucedidas, dependendo da fase da vida de cada uma, deixam claro com suas trajetórias que independente da sua condição social, o mal-estar e o sentimento de não pertencimento sempre estão ali: a diferença entre as duas é que Lila sempre soube que a vida, na verdade, era esse emaranhado confuso, essa formação truncada e impossível como deixou claro para Lenu na primeira vez que contou sobre o seu sentimento de ‘desmarginação’, no dia do terremoto de 1980 na Itália:

Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como o fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterógenas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim – *não era assim de jeito nenhum* –, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. (FERRANTE, 2017, p. 168)

Apesar de todos os processos de ‘desmarginação’ e violência que as duas amigas passam ao longo das suas trajetórias, a amizade das duas aparece na narrativa como a única relação sólida firmada desde o dia do resgate das bonecas Tina e Nu do porão de Dom Achille no início de *A Amiga Genial*. Como um dos alargamentos realizado por Ferrante na forma do *Bildungsroman* masculino, vemos *duas* trajetórias intrinsecamente interligadas uma na outra, um pacto feminino, pouco retratado nos romances com trajetórias femininas<sup>32</sup>. Apesar das várias brigas e desentendimentos, acompanhamos uma sólida relação de quase 60 anos como uma “imensa força para desmantelar estruturas patriarcais<sup>33</sup>” (DE ROGATIS, 2019, posição 695) A amizade

<sup>31</sup> “(..) Lila, a sapateira, Lila, que imitava a mulher de Kennedy, Lila, a artista e decoradora, Lila, a operária, Lila, a programadora, Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora de lugar” (FERRANTE, 2017, p. 473)

<sup>32</sup> Segundo Tiziana de Rogatis, apesar de Virginia Woolf chamar atenção para a ausência de narrativas sobre amizades femininas em seu famoso livro de 1929, *Um quarto todo o seu*, é apenas em 1962 no romance de Doris Lessing, *The Golden Notebook*, que é possível vermos uma amizade feminina como resistência as estruturas patriarcais (DE ROGATIS, 2019, posição 692).

<sup>33</sup> Tradução minha.

como um “mapa rudimentar<sup>34</sup>” (FERRANTE, 2003, 346 apud DE ROGATIS, 2019, posição 730) com potencial para ser explorado e organizar o labirinto da experiência feminina regida pela ‘frantumaglia’.

A amizade de Lenu e Lila no centro desse *Bildungsroman* feminino e os alargamentos que essa representação traz ao gênero literário já são introduzidas por Ferrante logo no primeiro livro ao pontuar as duas personagens como “a amiga genial” do título: pela narrativa de Lenu, é sempre Lila a genial, mas é esta quem chama a narradora de “minha amiga genial” (FERRANTE, 2015, p. 312). Aqui nos interessa destacar essa utilização da noção de gênio, geralmente atribuída a homens, localizada na tetralogia na amizade entre as duas (DE ROGATIS, 2019, posição 127) e as criações que as duas realizam juntas como a escrita do livro *A fada azul* que incentivou Lenu a se tornar escritora, a colagem do painel com a foto de Lila de noiva para a loja de sapatos, bem como o texto que as duas escrevem juntas, começando na cozinha da casa de Lila, denunciando os esquemas dos Solara ao mesmo tempo que olham suas filhas: duas mães, dentro do espaço doméstico produzindo um texto juntas com objetivos de impactar diretamente a esfera pública do bairro. São nesses momentos de colaboração entre as duas que Lenu se sentia viva e realmente criativa.

A tensa relação entre mãe e filha característica do *Bildungsroman* feminino (LAZZARO-WEIS, 2011, p. 114) também merece destaque aqui, pois é exatamente pelas duas personagens não terem durante suas trajetórias uma sólida e amorosa relação com suas mães que a amizade entre as duas se torna tão importante e ocupa esse espaço vazio (DE ROGATIS, 2019, posição 1008). Há muitas mães na tetralogia e acompanhamos também a própria maternidade da narradora Lenu e de Lila, mas a que chama mais atenção, pelo óbvio motivo de ser a mãe da própria narradora, é a relação de Lenu e sua mãe Immacolata. Durante toda a narrativa de Lenu, acompanhamos seu grande medo de se tornar a sua própria mãe com um andar manco e vários momentos de agressões físicas e verbais entre as duas. A redenção para essa relação só ocorre no último livro, quando Immacolata já muito fragilizada e doente abre seu coração para Lenu contando que esta era sua filha preferida. Depois de sua morte, Lenu incorpora, de início inconscientemente, depois com ternura, o mesmo caminhar manco da mãe. É Lila quem percebe primeiro esse movimento de Lenu da apropriação da dor da própria mãe, depois de terem feito as pazes e de Lenu ter entendido finalmente “o que silenciava e impedia uma frutífera

---

<sup>34</sup> Tradução minha.

relação mãe-filha<sup>35</sup>” (LAZZARO-WEIS, 2011, p. 114): a longa genealogia de violência e injustiças a qual sua mãe pertencia e o fato de Lenu ter conseguido, ao menos um pouco, ter se afastado dessa herança.

## Conclusão

Apesar dos desfechos de Lila e Lenu serem de desaparecimento e de solidão, acompanhamos as duas personagens principais tentando, cada uma a seu modo, darem sentido a ‘frantumaglia’ e a ‘desmarginação’ que sempre vivenciaram enquanto mulheres. Lenu constrói sua trajetória como escritora, pois se forjou enquanto uma pessoa que queria construir nexos entre os acontecimentos em uma cadeia lógica, criar uma narrativa com significado. Por essa razão, quando descobre do desaparecimento de Lila começa a escrever toda a história das duas, em busca de dar uma forma a sua amiga que, no fundo, sempre soube que isso era impossível. Lila com suas diversas máscaras, em seus vários papéis que desempenhou dentro do bairro queria somente sustentar alguma rigidez em um mundo violento onde mulheres em busca de seu desenvolvimento pessoal são isoladas. Apesar de suas várias tentativas de manter os contornos intactos, após o sumiço inexplicável de sua filha, Lila se entregou ao que sabia ser inescapável desde o início: o desaparecimento por completo, talvez a única forma de existir plenamente. Já Lenu precisou escrever toda a trajetória das duas para perceber que Lila não voltaria, precisou de uma trajetória de 60 anos para perceber que “a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade” (FERRANTE, 2017, pág. 476).

Representando traumas e dores específicas do gênero feminino como os sentimentos ambíguos da amizade entre mulheres e complicadas relações mãe e filha, bem como a potência de colaborações femininas como forma de sobrevivência em um mundo masculino e violento, Ferrante busca com a sua tetralogia napolitana na forma de um *Bildungsroman* feminino contribuir com a construção de uma epistemologia feminina que seja capaz de possibilitar escritas de narrativas femininas a partir de referenciais também femininos. Somado a esse uso de uma tradição literária do século XIX, revisitada por teóricas feministas nos anos 1970 para criar uma série de quatro romances sobre sessenta anos de amizade entre duas mulheres, Ferrante utiliza também mecanismos típicos do romance contemporâneo como o “tensionamento reflexivo dos limites entre

---

<sup>35</sup> Tradução minha.



ficção e história” (SILVA MELLO, 2021, p. 138), bem como usos de mecanismos autofuncionais e a construção da sua identidade autoral ao longo da própria publicação dos seus livros (MILKOVA, 2021, p. 6).

Considerando seu livro ‘frantumaglia’ reunião de cartas, entrevistas e escritos reunidos da autora no qual encontramos reflexões sobre processos de escrita, ficção, história, entre outros, como o primeiro “auto estudo” sobre a sua própria obra (MILKOVA, 2021, p. 6) encontramos diversas referências que identificamos em seus romances, enfatizados pela própria autora: leituras da psicanalista Melanie Klein, teóricas feministas como Luce Irigaray, Luisa Muraro, Judith Butler e autoras como Elsa Morante, Natalia Ginzburg, Anna Maria Ortese, entre outras referências<sup>36</sup>; além disso, reflexões sobre a criação de um léxico feminino com palavras como ‘desmarginação’ e ‘frantumaglia’ para descrever processos de perdas de contornos, de descontrole e atravessamentos tipicamente femininos na construção das trajetórias das suas personagens.

Assim, verificamos que a utilização do *Bildungsroman* feminino por Ferrante, por ser uma forma do romance que privilegia reflexões sobre construções de identidade, subjetividade e a complicada relação entre indivíduo e sociedade atende aos anseios da autora de representar possibilidades de sobrevivência femininas mesmo que em um mundo extremamente patriarcal. Ao mesmo tempo, se a literatura possui seus saberes específicos produzidos pela própria literatura e seus mecanismos de escrita, (ANHEIM, E.; LILTI, A, 2010, p. 253), Ferrante ao utilizar a tradição literária do *Bildungsroman* feminino na tetralogia napolitana criou trajetórias femininas distintas, errôneas, cambiantes e violentas, mas possíveis e que reverberaram nas milhares de leitoras pelo mundo todo na chamada Ferrante Fever e no Ferrante Studies (MILKOVA, 2021, p. 92) reunindo pesquisadoras através de diversas metodologias para refletir e analisar as possibilidades de criação de uma literatura organicamente pensada e construída por mulheres. Dessa forma, utilizando o *Bildungsroman* feminino de forma plástica e aberta (BAKHTIN, 2019, p. 110) e em diálogo com a contemporaneidade, Ferrante nos mostra através dos labirintos percorridos por Lila e Lenu possibilidades de resistências e renovação forjadas na amizade das duas protagonistas, para além

---

<sup>36</sup> “Hoje leio tudo que vem das mulheres. Isso me ajuda a olhar criticamente para o mundo, para mim mesma, para as outras. Mas também acende minha imaginação, me estimula a refletir sobre a função da literatura. Cito aqui nomes de mulheres a quem devo muito: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Caravero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Em suma, sou uma leitora fervorosa do pensamento feminino e reúno em uma mesma soma até mesmo posições distantes” (FERRANTE, 2017, p. 359)

essencialmente da entrega a loucura ou ao suicídio, trazendo aos leitores reflexões sobre as dificuldades na construção de trajetórias de mulheres.

## Referências

ANHEIM, E.; LILTI, A. Introduction: Savoir de la littérature. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 65e année, n. 2, 2010, p. 253-260.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004

AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004

BAKTHIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes, 2011, p. 205-258.

BAKTHIN, Mikhail. O romance como gênero literário. In: BAKTHIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. São Paulo: Editora, 34, 2019, p. 65-111.

BULLARO, Grace Russo. The Era of the “Economic Miracle” and the Force of Context in Ferrante’s My Brilliant Friend. In: BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. (Ed.). **The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins**. Nova York: Palgrave Macmillan US, 2016, p. 15-44.

CHARBEL, Felipe. A ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo. In: (Org.) CHARBEL, Felipe. ... [et al.] **As formas do romance. Estudos sobre a historicidade da literatura**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016, p. 55-68.

DE ROGATIS, Tiziana. **Elena Ferrante's Key Words**. Europa Editions, 2019, e-book.

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

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

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

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

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

FERREIRA PINTO, Cristina. Introdução. In: FERREIRA PINTO, Cristina. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, p. 9-32.

GALBIATI, Maria Alessandra. Revendo o Gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. **Tese de doutorado**. São Jose do Rio Preto: [s.n], 2013, p. 29-46.

Página | 67

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Afinidades eletivas**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

KÜTTER, Cíntia Acosta. *Balada de amor ao vento*, de Paulina Chiziane: *Bildungsroman* feminino. In: (Org.) MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecilia. **Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

LAZZARO-WEIS, Carol. The female *Bildungsroman*. In: LAZZARO-WEIS, Carol. **From margins to mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing, 1968-1990**. University of Pennsylvania Press, 2011, p. 94-119.

MAAS, Wilma Patricia. O estabelecimento do conceito. In: MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 19-40.

MILKOVA, Stiliana. Elena Ferrante, World Literature and the Work of Literary Translation. In: MILKOVA, Stiliana. **Elena Ferrante as world literature**. Bloomsbury Publishing USA, 2021, p. 1-25.

MILKOVA, Stiliana. Side by Side: Female Collaboration in Ferrante's Fiction and Ferrante Studies. **Issue: gender/sexuality/italy**, 7, 2021.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Todavia, 2020.

NETO, Flavio Quintale. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*. **Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos**, n. 9, p. 185-205, 2005.

SILVA MELLO, Luiza Larangeira da. O romance desmarginado: A função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante. In: (Org.) CHARBEL, Felipe. ... [et al.] **Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 91-105.

SILVA MELLO, Luiza Larangeira da. Descida ao inferno: identidade, mobilidade e formação em *A vida mentirosa dos adultos* de Elena Ferrante. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 18, n. 1, p. 131-154, 2021.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SIMMEL, Goerg. **Cultura filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020.

## **ELENA FERRANTE'S NEAPOLITAN TETRALOGY AS A FEMALE BILDUNGSROMAN: THE SPECIFICITIES IN THE CONSTRUCTION OF FEMALE TRAJECTORIES**

### **Abstract**

The purpose of this article is to analyze the series of four novels by Italian writer Elena Ferrante known as Neapolitan tetralogy through the literary tradition of the female Bildungsroman, a review of the literary genre Bildungsroman proposed by the feminist literary criticism in the 1970s. With this revision of the form of the novel, which privileges reflections on the relationship between the individual and society, feminist theorists and writers began to emphasize the constructions of female characters' trajectories and specific feminine gender issues such as the search for financial independence, the relationship between mother and daughter, professional trajectories, among others. My hypothesis is that Ferrante in the construction of the trajectories of the main characters in his tetralogy, Elena Greco and Raffaella Cerullo, dialogues directly with this literary tradition of the female Bildungsroman precisely to consolidate his Neapolitan tetralogy within this tradition contributing to the construction of a female epistemology that is capable of enabling the writing of female narratives based on female references as well.

### **Keywords**

Elena Ferrante. Neapolitan tetralogy. *Bildungsroman*. Female Bildungsroman.

---

Recebido em: 20/09/2021

Aprovado em: 01/11/2021

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

Milena Vargas dos Santos Ferreira<sup>37</sup>  
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.

---

<sup>37</sup> 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 labirinto<sup>38</sup> – são fatos que ajudam a

---

<sup>38</sup> 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 política<sup>39</sup> 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 comunitário<sup>40</sup> 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.

---

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

<sup>40</sup> 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”.<sup>41</sup> 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

---

<sup>41</sup> 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*<sup>42</sup>  
(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

---

<sup>42</sup> “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 (ARENDRT, [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 raccontì**. 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

# Aspectos identitários e eróticos em ‘dias de abandono’ de Elena Ferrante

Página | 90

Edson Rodrigues Cavalcante<sup>43</sup>  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Algemira de Macêdo Mendes<sup>44</sup>  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo lançar olhares sobre dois aspectos individualizados da personagem principal em *‘dias de abandono’*: a sua jornada interior em busca da identidade perdida, o que remete a uma reflexão acerca das expectativas e dos papéis atribuídos à mulher em uma sociedade que ainda está longe da igualdade social, política e econômica entre os gêneros; assim como entender o erotismo que a cerca, uma vez que, tal qual uma segunda linguagem, revela uma interioridade moldada e conformada sob a perspectiva do olhar pornotizado masculino. A proposta dialética apresentada tem como base o movimento teleológico da personagem Olga em torno da situação problema inicial, ou seja, o processo doloroso de separação e a situação de abandono. Logo em seguida o novo posicionamento: da inexperiência e da ignorância até a aquisição do senso crítico necessário para assimilar a sua alteridade e empoderamento. Há no texto de Ferrante confluências com os trabalhos de Simone de Beauvoir e Judith Butler, uma vez que a obra reverbera questões intrínsecas à busca identitária da mulher; à situação de abandono e solidão feminina; e à condição de “ser mulher” na sociedade atual, que é refletida na parte final da obra.

## Palavras-chave

Elena Ferrante. Feminismo. Sexualidade. Erotismo. Análise literária.

---

<sup>43</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Especialista em Docência do Ensino Superior pela Universidade Castelo Branco – UCB RJ. Graduado em Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo – USP.

<sup>44</sup> Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

## 1 INTRODUÇÃO

Elena Ferrante é uma profícua escritora italiana com dez obras publicadas no Brasil<sup>45</sup>, dentre romances ficcionais e entrevistas. Não se trata de uma escritora no sentido tradicional da palavra, já que o seu nome é um pseudônimo, e ela somente concede entrevistas por *e-mail* ou através de seus editores. Na entrevista concedida ao jornal ‘O Estado de São Paulo’ (FERRANTE, 2020 *apud* SACOMAN; BRASIL, 2020), anterior ao lançamento da obra ‘*A Vida Mentirosa dos Adultos*’, a escritora respondeu algumas questões propostas por um grupo de 28 tradutores de diversos países. Importante destacar a resposta da autora para o termo “desmarginação”: um neologismo criado por um de seus personagens femininos, com o objetivo de nomear uma sensação que experimenta, como um *déjà vu* persistente, de perder as margens, de dissolver as fronteiras entre si e o seu entorno, sentir o impulso de vencer distâncias e testar novos mundos possíveis. A desmarginação “se torna o ato de forçar a si mesma, de se expandir para fora do bairro, de cruzar fronteiras, de se tornar algo sempre diferente, de rasgar véus com sofrimento, mas também com orgulho.” (*Ibid.*).

Na obra ‘*dias de abandono*<sup>46</sup>’, acompanha-se o processo de “desmarginação” de Olga. Quando ela é abandonada pelo marido, ocorre um abalo tectônico que fragmenta as fronteiras de seu mundo físico e psíquico, diante disso ela tem que passar por um processo de sofrimento intenso que, em termos metafóricos, representa uma jornada além de si mesma, além da conformidade e da performatividade com que ela foi “construída” e significada como mulher.

Também em termos alegóricos, pode-se tecer uma analogia com a jornada do herói, um mito *queer* cunhado por Jung (1875-1961)<sup>47</sup>, que remete a um trabalho persistente e doloroso de enfrentamento do próprio eu (que é o maior inimigo em qualquer processo de autodescoberta) na jornada que leva para o autoconhecimento. Não obstante,

---

<sup>45</sup> Segundo Dantas (2019): A tetralogia napolitana: A amiga genial (*L'amica geniale* [2015]; História do novo sobrenome (*Storia del nuovo cognome* [2016]); História de quem foge e de quem fica (*Storia di chi fugge e di chi resta* [2017]); e História da menina perdida (*Storia della bambina perduta* [2017]). Demais publicações: Um amor incômodo (*L'amore molesto* [2017]); Dias de abandono (*Il giorni dell'abbandono* [2016]); A filha perdida (*La figlia oscura* [2016]); um livro infantil chamado Uma noite na praia (*La spiaggia di notte* [2016]); Os caminhos de uma escritora (*La Frantumaglia* [2017]); e A Vida Mentirosa dos Adultos (*La vita bugiarda degli adulti* [2020]).

<sup>46</sup> O título da obra se apresenta no todo em caixa baixa ‘*dias de abandono*’, conforme escrito (Nota nossa).

<sup>47</sup> O herói é uma figura arquetípica que consiste naqueles indivíduos extraordinários pelos seus grandes feitos guerreiros e o seu valor desempenhado nas mais dolorosas batalhas (JUNG *et al.*, 2016).

Ferrante escolhe o caminho do realismo para descrever Olga, uma personagem que incorpora igualmente as virtudes e as fraquezas humanas. Há uma luta intensa para conter os seus desejos afligidos, a sua inveja transbordante, o seu ciúme desarrazoado e a sua sexualidade construída sob a efígie lúdica da mulher que conquista e domina pelo sexo, dentre outros. E principalmente um combate intenso para se libertar do mundo ilusório, o “conto de fadas”, que pautou a sua vida ao lado do marido. São diversas prisões que foram construídas para o corpo e o psiquismo de Olga. Essa luta hercúlea remete àquilo que Showalter (1994, p. 50) designa como um olhar crítico para, além e sobre as mulheres que não conseguiram tomar decisões sobre os seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas, também significa uma travessia simbólica por um grande deserto ou “território selvagem” em que as mulheres sempre estão em desvantagem em relação aos homens.

Este trabalho tem como objetivo lançar olhares sobre dois aspectos individualizados de Olga em *‘dias de abandono’*: a sua jornada interior que busca resgatar a sua identidade perdida, o que remete a uma reflexão acerca das expectativas e dos papéis atribuídos à mulher em uma sociedade que ainda está longe da igualdade social, política e econômica entre os gêneros; assim como entender o erotismo que a cerca, uma vez que, tal qual uma segunda linguagem, revela uma interioridade moldada e conformada sob a perspectiva do olhar pornotizado masculino.

Quanto à metodologia, este trabalho se fundamenta na crítica literária e comparativa, especialmente atento às escritas sobre o feminismo, Teoria *Queer*, estudos de gênero, erotismo, pornografia e psicanálise para buscar um diálogo unificado com a obra. Como proposta dialética, elegeu-se a metáfora “a estrada dos tijolos amarelos” como ponto de partida para a parte discursiva, um início prosaico como tentativa de contextualizar e capturar o sentido empregado ao neologismo “desmarginação” proposto por Ferrante, o que poderia também ter o viés de “dissolução de limites”, que causa estranhamento, no entanto constitui o espírito labiríntico (o “*zeitgeist*” da obra) com que se move a protagonista até o seu enlace final. Por último, conclui-se que o aspecto identitário de Olga ainda continuou em processo de formação, haja vista haver um distanciamento perceptível entre o que ela representava no antes (da jornada) e no depois (um arco dramático em aberto, no entanto com perspectivas positivas). Esse construto se sustenta na tese teleológica apresentada por Butler (2019) de que as mulheres não nascem

com uma essência previamente dada, no que a autora justifica que elas são marcadas historicamente com estratégias específicas que constroem a significação de seu ser.

## 2 A BUSCA IDENTITÁRIA NA ESTRADA DOS TIJOLOS AMARELOS

### 2.1 O MÁGICO DE OZ

Quando Dorothy, personagem interpretada por Judy Garland, no filme ‘*O Mágico de Oz*’, depara-se pela primeira vez com a estrada dos tijolos amarelos, ela caminha por um cenário extravagante (com direito até a vitórias-régias), realçado por cores quentes e fortes, em contraste com a primeira parte do filme em que se destacam os tons sépia da fazenda do Kansas<sup>48</sup>. A primeira frase contemplativa de Dorothy “eu nunca pensei que existisse um lugar assim”, também tema da música que ficou eternizada, representa o início do processo de “desmarginação” à medida que a heroína penetra mais profundamente naquele mundo fantástico. Ela deseja voltar para casa e somente o poder paternal é capaz de transportá-la de volta. Para isso, ela tem que alcançar a Cidade das Esmeraldas, lar do poderoso Mágico de Oz. Para a caminhada, ela é tutelada por três personagens machos antropomorfizados: o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão. Além do pedido de Dorothy, cada um dos três acompanhantes também tem um pedido a fazer: inteligência para o Espantalho, coração para o Homem de Lata e coragem para o Leão. Entre musicais, sapateados e bailados, todos chegam felizes à cidade do prestidigitador.

Na cidade, entre alguns transtornos, conseguem uma audiência com Oz. No entanto, o mágico lhes propõe uma barganha difícilíssima: para que os desejos do grupo sejam atendidos, terão que aniquilar uma mulher empoderada, a Bruxa Má do Oeste, e trazer a sua vassoura voadora. A partir dessa parte, começa a terceira e mais tenebrosa fase da jornada: eles seguem por lugares ermos até serem confrontados com o exército de macacos voadores, que raptam Dorothy e Totó até o castelo da feiticeira. No intuito de resgatá-los, o trio penetra na fortaleza da bruxa e consegue libertar Dorothy. Não obstante, na fuga, eles são descobertos. No embate, Dorothy, furiosa, pega um balde de água e despeja em cima da bruxa, molhando-a da cabeça aos pés, o que acaba por derrotá-la. De

---

<sup>48</sup> **O MÁGICO** de Oz. Direção: Victor Fleming. Produção: Roger Scott Olsen. Intérprete: Judy Garland; Frank Morgan; Ray Bolger; Bert Lahr; Jack Haley e outros. Roteiro: Noel Langley; Florence Ryerson; Edgar Allan Woolf. Fotografia de Harold Rosson. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (101 min), digital, ing., son., color.

posse da vassoura, o grupo retorna à Cidade das Esmeraldas e acaba enfrentando o mágico. Ele é desmascarado por Totó, que puxa uma cortina, logo atrás esconde-se o mágico que manipula uma parafernália para causar terror. Sem alternativa, justifica-se diante do grupo enfurecido:

“Achei-me no meio de um povo que, vendo-me descer das nuvens num balão, pensou que eu era mágico. Claro que deixei que pensassem assim, porque eles tinham medo de mim e me prometeram fazer tudo o que eu quisesse.” (BAUM, 2003, p. 109).

Com essas técnicas de sublevação, ele conseguiu dominar o povo, impor medo e respeito aos seres feéricos de Oz: as poderosas bruxas, realmente dotadas de poderes sobrenaturais, no entanto malvistas pela população local e que passaram a ser controladas pelo poder masculino. No embate final, de forma marota, o Mágico de Oz utiliza um jogo dialético de perguntas e respostas (que também funciona como a base maiêutica do filme) e com uma tirada falocêntrica, aliada a uma certa dose de ironia, ele consegue “revelar” ao grupo que, daquilo que eles procuravam no espírito da jornada, eles já eram possuidores.

## 2. 2 A BUSCA IDENTITÁRIA

Judith Garland (1922-1969), nos anos posteriores, dirá que o papel de Dorothy, além de ter sido uma jornada de autoconhecimento, uma vez que ela buscava o que já possuía – ou seja, a apropriação de seu destino e escolhas, dentre outros aspectos de seu construto feminino físico e psicológico – também representou um sacrifício de interpretação. Na época, ela tinha dezesseis anos e teve que desempenhar uma criança de dez anos de idade. Os seios foram enfaixados para que não aparecessem. Qualquer evidência da mulher foi escondida. No entanto, se o desejo era criar uma personagem pura, ingênua e assexuada, o efeito foi contrário: os atores anões, que interpretavam os habitantes do país de Munchkin, passavam constantemente a mão sob o seu vestido no *set* de filmagens procurando acariciar a sua vagina. Durante as gravações, era proibida de comer, obrigada a usar drogas estimulantes e forçada a manter uma aparência infantil (LUFT; SCHMIDT, 2017).

Mais tarde, outra Judith, não mais Garland, mas Judith Butler (1956-) vai dizer que, em um passado recente, as narrativas femininas estavam presas a um modelo

estereotipado de sujeição da materialidade do corpo da mulher aos ensejos masculinos, que ela mesma foi obrigada na sua infância e na adolescência, por um curto período, a representar uma menina em fase escolar por conta de uma feminilidade aparentemente esvaziada, inspirada sorratamente na personagem de Judy Garland em ‘O Mágico de Oz’ e, posteriormente, de maneira marcante nas performances *queers*<sup>49</sup> em ‘Nasce uma Estrela’<sup>50</sup>: “quando a figura de Judy Garland produziu inadvertidamente uma série de ‘Judys’ cujas apropriações e liberações não poderiam se dizer antecipadamente então.” (BUTLER, 2019, p. 16).

Para Beauvoir (1980, p. 23), o destino das mulheres não está materializado apenas na condução do seu corpo, há uma separação que o distingue do seu destino. Ser biologicamente mulher não a condena a seguir o destino que a sociedade determina a todas as mulheres; o corpo, o espírito e a mente podem ser ressignificados de forma a desafiar a hegemonia heterossexual em vez de confirmá-la. Anos depois, Butler forneceria uma pista sobre essa incursão, já que para ela não existiria um Sujeito viajante metafísico com todas as suas características formacionais já estabelecidas, uma vez que toda viagem envolveria a participação de um Sujeito-em-processo que será construído ao longo da jornada a partir dos atos que executa.

O que motiva o Espírito em suas viagens, o que o impede de simplesmente desistir diante dos estágios sucessivos de sua jornada quando descobre seus próprios erros, é o desejo – o desejo de superar os obstáculos postos em seu caminho, porém, mais crucialmente, o desejo de conhecer a si mesmo [...] (BUTLER, 1987, p. 6 *apud* SALIH, 2016, p. 24).

Destarte, a hegemonia androcêntrica também opera para a supressão do desejo feminino na busca do autoconhecimento. Além disso, concretiza-se aniquilando qualquer vontade transformadora para o entendimento de que o desejo é um esforço que não cessa e é capaz de superar qualquer diferença externa, o que para a mulher acaba revelando as suas características imanentes. O processo de autodescoberta é doloroso e crível de interpretações falhas, no entanto move-se inexoravelmente para um objetivo teleológico, ou seja, move-se para um fim ou um resultado final que será diferente daquele

<sup>49</sup> QUEIROZ, Lara. **Judy Garland e a performance drag em “Nasce uma Estrela” (1954)**. [Online]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

<sup>50</sup> **NASCE** uma Estrela. Direção: George Cukor. Produção: Jack L. Warner; Sidney Luft. Intérprete: James Mason; Judy Garland; Amanda Blake; Barry Norton; Charles Bickford; Charles Watts, dentre outros. Roteiro: Alan Campbell; Dorothy Parker; Moss Hart; Robert Carson; William A. Wellman. Fotografia de Sam Leavitt. Los Angeles: Warner Bros., 1954. 1 DVD (154 min), digital, ing., son., color.

do início da jornada metafórica da heroína: da inexperiência e da ignorância até a aquisição do senso crítico necessário para assimilar e avaliar cada erro para poder seguir para o próximo estágio da jornada (SALIH, 2016, p. 22).

Butler (2003), ao apropriar-se da afirmação clássica de Simone de Beauvoir (1980, v. 2, p. 9), “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, reafirma que, de muitas maneiras, o destino biológico, psíquico e econômico da mulher humana é ser um produto intermediário castrado, o que se pode denominar de feminino. Dentro desse processo, a mulher em si é um termo incompleto e em processo, um devir, um construir que não tem começo e nem fim. Em consequência, por diversos meios sociais, a mulher é continuamente reificada, ressignificada e interdita na busca de sua identidade interior, na estrada que pode significar libertação ou mais urgentemente empoderamento.

### 2.3 OLGA E O SEU PERCURSO TELEOLÓGICO NA ESTRADA DOS TIJOLOS AMARELOS: A BUSCA IDENTITÁRIA

Arrisca-se em dizer que há similaridade entre Dorothy e Olga: ambas percorrem um longo caminho até alcançarem seus objetivos. Para Dorothy, a volta para casa, após um processo de conquista identitária pelo mundo de Oz; e para Olga, na maior parte da narrativa, achar-se na busca da própria estrada, após a perda de Mario, que ela o definia como sendo a razão de si mesma. Se para Dorothy o tema musical “eu nunca pensei que existisse um lugar assim” serve de entrada para um mundo perigoso e paradisíaco. Para Olga, no início de sua travessia, significa o “inferno”, pois envolve a desconstrução da família atomizada feliz e inabalável; a ruptura de uma ordem aparentemente harmônica em que ela não era protagonista de seu destino; o cair em si de que ela fora educada para ser subserviente ao homem (LOURO, 2018); e dolorosamente constatar que ela ficou sozinha e abandonada. Todos os obstáculos do abandono – dos momentos lúcidos, dos momentos que achava estar sonhando acordada e até a insanidade quase completa – são descritos com minúcias. Assim ela explica no parágrafo inaugural da obra, em uma narrativa despudoradamente honesta por meio de uma cena trivial:

Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar [...] disse-me que estava confuso, que vivia maus momentos de cansaço, de insatisfação, talvez de covardia. Falou por muito tempo dos nossos quinze anos casados, dos filhos, e admitiu que não tinha o que reclamar deles nem de mim [...] depois assumiu a culpa de tudo que estava acontecendo e



fechou com cuidado a porta atrás de si, deixando-me como uma pedra ao lado da pia. (FERRANTE, 2016, p. 6).

No princípio, ela demora para acreditar que Mario tenha saído de casa. Vasculha os pensamentos e não consegue identificar os sinais incendiários que poderiam indicar alguma crise na relação. Existiram alguns poucos e irrelevantes incidentes na vida sentimental do casal, em que ela soube se portar com extrema autodisciplina. A vida à qual ela estava acostumada, tranquila e cheia de rituais familiares, era uma trama difícil de ser rompida. Olga está profundamente imersa na vida cotidiana e não percebe a princípio aqueles signos que indicariam os possíveis deslizamentos de Mario, há nesse comportamento uma têmpera que vai se dissolvendo à medida que ela repassa os momentos até concluir, diante de todos os sinais evidentes, que de fato fora abandonada.

Para Olga, a estrada dos tijolos amarelos, em nível simbólico, vai representar o caminho interior que, para o bem ou para o mal, constitui o processo de redescoberta de si mesma. Há um amplo domínio de Mário sobre o seu corpo, não se trata apenas de domínio físico, mas em grande parte psíquico. Ela resiste para não ceder ao processo que a levará em busca de sua emancipação e de sua autonomia feminina, quando já não dependerá do homem para se colocar na condição de Sujeito de sua própria existência. Olga inadvertidamente é levada por esse caminho de resgate de sua identidade, para não ser apenas a “esposa de Mario”. No início de sua trajetória, não enxerga, acredita que, por ser destinada ao marido, ele é a sua origem e o seu fim, que somente ele pode salvá-la da solidão. O vazio se torna devastador. O desespero se manifesta em um comportamento agressivo e altamente danoso ao séquito de filhos e ao cachorro, Otto, que também foram abandonados por Mario. Ela procura os amigos em comum para saber o paradeiro de Mario e a sua agora irrefutável amante (o único motivo, conclui), eles a tratam com tato e distância.

A razoabilidade dos outros e o meu próprio desejo de calma me deixavam nervosa. A respiração ficava acumulada na garganta, preparando-se para vibrar em palavras raivosas. Eu sentia a necessidade de brigar e de fato discuti primeiro com nossos amigos do sexo masculino, depois com suas esposas ou namoradas, e no final passei a brigar com qualquer um que tentasse, homem ou mulher, me ajudar a aceitar o que estava acontecendo na minha vida. (FERRANTE, 2016, p. 22-23).

Diante de tantos desafios e dilemas, a estrada dos tijolos amarelos se torna um longo e tortuoso caminho escuro. Entre lamúrias, delírios siderantes e pensamentos

obsessivos em trazer Mario de volta ou arruinar sua existência, ela se desconecta de tudo ao seu redor. A sua alienação desse universo em demolição tem um toque rousseauiano do que se é esperado de boas moças e de futuras mulheres:

As mulheres devem aprender a serem mães e esposas, essa é a lei da natureza. Devem ter pouca liberdade e isso é necessário ensinar desde tenra idade. A mulher deve desde cedo conhecer para amar a vida doméstica e tranquila de um lar, para que esta possa ter uma vida dentro da moralidade que lhes cabe. Assim tornar-se-á mais bela e encantadora. (ROUSSEAU, 1999, p. 521).

Beauvoir (1980, p. 181 *apud* Macedo, 2018, p. 55) elucida: quando a mulher não se coloca na condição de Sujeito de sua própria existência e não cria um mito viril para si, ela viverá um mundo sem poesia, sem projetos, sem religião e sonhará os sonhos dos homens. Primordialmente, Mario é o *alter ego*<sup>51</sup> da obra ‘*dias de abandono*’, ele traz a reboque Olga, que vê a representação do mundo pelos olhos de seu esposo: as verdades dele são as suas verdades. Há uma assimetria nessa construção de personagens que é evidenciada no desmantelamento unilateral dos mistérios sexuais da relação, já que para Mario, o mistério a ser vencido em Olga já não impõe respeito e desafio. Ele tinha Carla no encaixe, dezoito anos mais nova, que representava o novo, o espírito juvenil a ser deflorado e penetrado, para o fetiche<sup>52</sup> de Mario e de todos os homens apaixonados de meia idade. Pode-se investigar esse comportamento por meio da psicologia evolucionária: “a licenciosidade voraz masculina está relacionada a uma compulsão inerente ao macho da espécie no sentido de espalhar a sua semente.” (GUTMANN, 2009, p. 5).

Subtende-se que, ao comunicar Olga do término do casamento, ele já tinha uma relação de pelo menos cinco anos com Carla, desde quando ela era uma adolescente ruborizada que beijava Mario com “selinhos inocentes” após as “aulas de reforço”. Para Carla, Mario representa o pai ausente e por extensão o seu objeto de amor primevo, conquistá-lo não foi uma tarefa difícil, apenas dependia da aceitação da mãe, da superação do escândalo social e do alheamento titânico de Olga sobre uma outra vida orgânica de Mario. Os sinais, em retrospecto, estavam em toda parte. Ao vasculhar os detalhes, Olga

---

<sup>51</sup> No sentido de estar extensamente representado na narrativa de Olga. Posteriormente, Carrano vai afirmar que os dois são iguais: “Você não é diferente do seu marido; afinal, também ficaram tanto tempo juntos” (FERRANTE, 2016, p. 157). Entende-se pela similaridade que Mario representa “o outro eu” de Olga.

<sup>52</sup> Segundo Gutmann (2009, p. 6), a fetichização é indissociável à conduta masculina, diferente das mulheres, não existe uma única cultura humana em que as mulheres tenham um apetite sexual desenfreado e não sejam consideradas mais anormais do que os homens.

captura minúcias que prenunciavam um comportamento moralmente questionável do esposo, mas ela reluta em aceitar e assume toda culpa<sup>53</sup>.

#### 2.4 O FANTASMA DA “POBRE COITADA”

Na descrição da infância napolitana, vê-se que a dinâmica da culpabilização nasceu a partir de um evento corriqueiro com a vizinha de sua família, a “pobre coitada”, uma mulher que tinha uma vida dedicada ao seu marido, como ela mesma diz “um mulher contente com seus cansaços” que, ao ser trocada por outra, perde o brilho, o viço e acaba se matando. Ela passa a perambular pela cidade feito um zumbi, desleixada e resmungando sozinha. Olga sempre considerou a reação dessa vizinha um exagero, “uma mulher não poderiam ficar dependente de nenhum homem a tal ponto extremo de pagar com a própria vida”. Ao deparar-se com o primeiro abandono, a estrada que se abriu diante de si como um caminho para testar a sua natureza interior, ela constata que existe uma aproximação de seus sentimentos com o da “pobre coitada”, e aos poucos é vencida pela tristeza. O estigma da mulher atrelada ao homem como destino de sua vida é reforçado pela mãe que infere, diante da tragédia, sendo compactuada por todas as mulheres do ateliê de costura: que “uma mulher que não sabe segurar um homem perde tudo” (FERRANTE, 2016, p. 12).

Posteriormente, Olga passa a ter grande dificuldade em lidar com a maternidade. Isso tem relação com a negligência afetiva que ela sofreu com a mãe e a livre associação com o fantasma da “pobre coitada”, que também descontava a raiva do abandono do marido na prole. Ela vê as duas crianças como extensão da vontade de Mario sobre o seu destino e um entrave na busca de sua própria identidade, sente-se violada e péssima em amá-los, por estar amando indiretamente o pai. Essa dependência é diametralmente oposta à liberdade de escolha de Mario, que simplesmente saiu de casa, deixando esposa e filhos. Segundo Beauvoir (1980), a mulher não é vista como um ser “completo”, diferentemente do homem, que quase sempre é visto como um ser pensante, autônomo, autêntico e independente. A mulher é um apêndice, um complemento sexual, que serve como ser sexuado para satisfação do desejo masculino, quando não é mais útil pode ser abandonada e substituída por outro corpo dócil. Perrot (2007, p. 76) afirma que a busca por essa captura não é recente; o corpo desejado, o corpo das mulheres é, ao longo da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria

---

<sup>53</sup> O termo culpa (culpada) aparece 38 vezes no livro.

sexualidade, com amplo apoio do patriarcado e com a cumplicidade também de outras mulheres.

As lembranças de Olga são marcadas por aquilo que Butler (2019) designa como a materialização do corpo sob o imperativo heterossexual, baseado em um construto cultural que remonta e se retroalimenta a cada geração. Isso é exponenciado pela repetição de atos, gestos e signos, que reforçaria a construção dos corpos masculinos e femininos tais como são vistos como paradigmas na atualidade. O corpo de Olga não é apenas o seu corpo, funciona também como uma extensão da vontade e materialidade dos desejos de Mario. Enquanto desejada, ela ensaia uma representação conformada de sua sexualidade dentro do rótulo de boa esposa (“recatada e do lar”), o que faz eco ao discurso heteronormativo patriarcal de sua formação em Nápoles. No entanto, após a ruptura, dentre tantas mudanças, ocorre a contração de uma linguagem formal para uma linguagem feroz, como reflexo do seu estado de espírito, que vai revelar uma segunda camada na forma de se expressar:

[...] passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. (FERRANTE, 2016, p. 22-23, grifo nosso).

### 3 SOBRE OS OUTROS CUS EM ‘DIAS DE ABANDONO’

#### 3.1 A DUPLA TAXONOMIA DA LINGUAGEM DE OLGA

Na obra autobiográfica de Simone de Beauvoir (1908-1986) ‘*Memórias de uma Moça Bem Comportada*’, um escrito e libelo feminista do século passado, o tom é de crítica à sociedade burguesa e aos valores impostos às mulheres para reproduzirem-se como “Dorothys” ou “Olgas”, ou seja, “moças bem comportadas” destinadas ao casamento, à serventia dos maridos e aos fins reprodutivos. Para Beauvoir, emular esse comportamento significou aceitação no meio social, conforme dito por ela:

Eu me metamorfoseara definitivamente em menina bem-comportada. No início, criara artificialmente a personagem: valera-me tantos elogios, de que tirei tão grandes satisfações, que acabei me identificando com ela: tornou-se minha única verdade. (BEAUVOIR, 2009, p. 30).

Paradoxalmente, esses sistemas de regulação vigentes sobre as mulheres criaram aquilo que Stuart Hall (1980) denominou de dupla taxonomia de liberdade e controle, que, em termos de linguagem, pode ser identificada no filme ‘*Clamor do Sexo*’<sup>54</sup>, de Elia Kazan, que para muitos traz a imagem de um filme subversivo: “um filme com mamilos à mostra” ou “um filme de beleza sexual tão brutal que chega a ser quase um filme de sacanagem” (SANTIAGO, 2014). Na película, Warren Beatty (1937-) e Natalie Wood (1938-1981) interpretam um casal de namorados em meio a uma sociedade moralista, em que a repressão sexual às mulheres era ferrenha e os homens tinham uma maior liberdade. Para escapar ao controle, as mulheres adotavam uma dupla moralidade que transitava entre a decência e a modéstia (o que era exigido e esperado em público), mas que tinham momentos de liberdade (em privado, longe dos olhares vigilantes). Para cada um desses ambientes, havia uma taxonomia de linguagem apropriada para se expressar.

Chequei a calcinha e estava manchada de sangue. Soltei uma obscenidade no meu dialeto, com tamanho ódio na voz, que temia que as crianças tivessem ouvido. Tomei outro banho, me troquei. No fim, tocou a campainha. (FERRANTE, 2016, p. 82-83).

A voz que é emprestada a Olga é a “voz” de uma mulher que conhece bem as diversas camadas de seu dialeto, conforme explica Ferrante (2020 *apud* Sacoman; Brasil, 2020), é culta, mora há tempos em Nápoles ou Turim, e entende que esse dialeto é também reflexo como a língua da violência e da obscenidade. Não se trata do italiano frágil linguisticamente, que no caso é uma língua restrita e possui inúmeras barreiras onomásticas, e sim do dialeto característico de cada cidade. Em vários níveis, a obscenidade funciona como uma língua de fuga, da emancipação e do crescimento, em oposição à ordem castradora imposta na infância e na adolescência: “O dialeto, por sua vez, é emotivamente robusto e, nos momentos de crise, se impõe, assume o lugar da língua padrão, chega a irromper com toda a sua dureza como a possível erupção de um gêiser.” (*Ibid.*).

---

<sup>54</sup> O CLAMOR do Sexo. Direção: Elia Kazan. Produção: Elia Kazan; Charles H. Maguire. Intérprete: Natalie Wood; Pat Hingle; Audrey Christie; Barbara Loden; Zohra Lampert; Warren Beatty e outros. Roteiro: William Inge. Fotografia de Boris Kaufman. Los Angeles: Warner Bros., 1961. 1 blu ray (124 min), digital, son., color.

Você lambe a boceta dela? Come o cuzinho dela? Você faz com ela todas as coisas que nunca fez comigo? Fala! Porque vejo tudo, vocês dois! Eu vejo com estes olhos tudo o que vocês fazem juntos, vejo-o cem, mil vezes [...] (FERRANTE, 2016, p. 39).

Olhando em retrospecto, Olga nasceu em uma típica família do sul da Itália: ruidosa e dada a comportamentos estrondosos. Dessa forma, ela se esforçava para manter a serenidade, para escolher cuidadosamente as palavras e os gestos empregados perante os enfrentamentos familiares. Ela aprendeu, na convivência com Mario, a disciplinar as próprias emoções (e a tal ponto também de sufocá-las) para conseguir contornar toda e qualquer diferença com o marido. Essa organização psíquica em torno do uso comedido da fala estava dentro da ordem harmoniosa da relação, que desaba quando ocorre o processo de abandono. Diante disso, ela vai obsessivamente reconstruir ou imaginar as cenas sexuais (Mario com ela ou com Carla) dentro de uma “linguagem de sacanagem<sup>55</sup>” como amálgama de sentimentos lúbricos, difusos, brutos, espontâneos, venenosos e transbordantes de ressentimento. Ela raramente despeja obscenidades e insultos aleatórios, mas em vez disso faz uma pausa sobre o objeto de sua ira e ajusta o conteúdo de seu surto "incontrolável" (ANGIER, 2005).

A partir desse conjunto de narrativas sexuais, percebe-se que Olga tem dificuldade em lidar com “o clamor do seu sexo”, assim ela assume uma universalização do lugar de fala para todas as mulheres que foram pedagogicamente reprimidas na infância e na adolescência. A mulher imaginada em si e a mulher que ela imagina ser Carla representam as mulheres educadas para a satisfação do marido. O prazer que ela descreve é o prazer buscado para o homem, como tem sido ao longo da história, dentro da dimensão social e política vigente que nega à mulher esse ponto de desfrute do corpo. A sexualidade – que envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções e as possibilidades das formas de expressar os desejos e prazeres – também é socialmente estabelecida e codificada (LOURO, 2018), contudo é negado às mulheres o protagonismo, por acreditar que o papel delas sempre será de passividade. Como essa transcendência é subtraída, é negado também acesso aos outros valores humanos, diante disso elas são reificadas sexualmente (RIBEIRO, 2012).

---

<sup>55</sup> Léxicos e ordem de ocorrências: Mario (161); Olga (20); Carla (55); puta/putinha (25); desejo (20); pau (19); cu/cuzinho (16); boceta (12); foder (12); trepar (7); beijar (9); gozo/gozar (7); bunda (6); filho da puta (5); chupar (4); porra (2); dentre outros.

### 3.2 O EROTISMO PERVERSO DE OLGA?

O que em termos linguísticos diferenciam as palavras trepar, foder ou fazer sexo? Todas as acepções remetem ao mesmo sentido? No entanto, na ordem do discurso, a linguagem deve ser apropriada à plateia de quem escuta ou lê? Existe um estatuto literário do erotismo que o diferencie da pornografia? Por certo, o grafismo impõe algumas reflexões para o uso adequado dos termos, ou senão, na melhor das hipóteses, aceitar a tese de que, conforme explica Henry Miller (1891-1980): “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha [...]” (MILLER, 1987 *apud* MORAES, 2003, p. 129).

Dentro da ordem estabelecida na relação marido e mulher, vê-se um casamento morno em termos de sexo, dentre outros aspectos que delineiam uma vida corriqueira de um casal feliz. Mario, cujo pênis Olga orbita, é um personagem macho desconstruído e monótono (FERRANTE, 2020 *apud* SACOMAN; BRASIL, 2020). Para Bataille (2014, p. 133), o casamento é considerado como algo quase destituído de erotismo, ele explica que o casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita e controlada, não existe o caráter transgressor que é uma das marcas do erotismo. O ato sexual fora do casamento sempre teve um valor de ultraje, mas que aceita o contraditório do paradoxo penal quando é abençoado pelo Estado e pela religião. Nisso o casamento tem aspecto intrínseco procriativo baseado no valor econômico da relação e uma projeção positiva para a sociedade.

Olga, imersa em sua complexidade, tem um *Eros* subtraído ou moldado desde cedo. As suas narrativas de “trepadas” são enfadonhas, há nelas uma busca do olhar fetichista por parte de um pornógrafo masculino, condição que distingue a obscenidade do resto; também não traz consigo o gosto das sensações que incorporam humanidade e suavidade a sua existência, que fica sempre como uma semente latente do devir de si mesma. Nesse sentido, o sexo representado por ela visa a anulação de sua subjetividade. O seu corpo, em vez de ter uma topologia valorativa hierarquizada, é subtraído do construto erótico feminino, como se penetrar a sua “racha” ou “comer o seu cuzinho” ou “fazer uma chupeta” pertencessem ao mesmo estrato, outrossim encontram-se ali nas entrelinhas do contrato social do seu casamento e revelam-se como momentos numinosos que a subtrai da vida medíocre de ser mãe procriadora e nutriz familiar. Nesse meandro

oculto da fala, revela-se que ela esconde uma mulher cujo corpo além de subjugado também é pervertido (e por que não?).

Olga sofre de concupiscência<sup>56</sup> afligida e tardia. Concupiscência é uma palavra cuja sonoridade é “desonesta” e cheia de ambiguidades, foi banida da corte francesa, dentro do espírito puritano, nos séculos anteriores ao Iluminismo. Coube a retomada a Pascal (1623-1662), para fundar uma nova ordem linguística. Para ele, trata-se de uma expressão pornográfica (não um escrito obsceno, mas um escrito sobre o obsceno), em latim significa “desejar ardentemente” com uma conotação misturando “carne”, “sensualidade extrema”, “pecado”, dentre outros (DUFOUR, 2013, p. 85). Quando se lê a narrativa concupiscente de Olga, tem-se em mente todos os atos sexuais possíveis, inclusive os obscenos que ela retrata dentro do recorte de ‘*dias de abandono*’. Ela é perversa consigo porque não entende ou não desfruta do gozo sexual, ademais a sua representação concupiscente segue um roteiro espiralado de lembranças da alcova misturadas com uma acentuada culpabilidade passiva-agressiva.

Bataille (2014, p. 11 *apud* Loureiro, 2016, p. 51) explica que o gozo é o arrancamento do ser do seu sentimento de continuidade, mediante a entrega erótica que proporciona a supressão de limites, a perturbação, o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão conscientemente até a inevitável fusão do corpo. Cabe à mulher revelar os impulsos eróticos que conduzirão o homem ao ritual erótico, em que o feminino será a vítima a ser sacrificada e o sacrificador será o masculino. A passividade feminina<sup>57</sup> dessa forma é revelada enquanto ela se dissolverá no ato erótico para fundir-se ao homem (BATAILLE, 2014 *apud* COSTA; PAULINI, 2019).

Uma das implicações do erótico é a transfiguração de *Eros* em *Thanatos*, ou seja, nas representações do amor e da morte, pois o “erotismo se apresenta sob o signo da diferença. Uma diferença dramática, violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1986, p. 9 *apud* AZEREDO; XAVIER, 2008). Para Bataille (2014), no erotismo puro, que tanto pode ser de puro amor ou paixão ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior à medida que a destruição e a morte pairam como ameaças sobre os seres envolvidos, mais intensamente àquele ou àquela que se entregou com maior enlevo.

---

<sup>56</sup> Sentido empregado por Dufour (2013): do francês *concupiscence* = *con* (idiota) + *cul* (cu) + *pisse* (xixi) + *sens* (sentidos).

<sup>57</sup> A passividade feminina difere do estatuto da mulher passiva. No erotismo, a passividade feminina é um dos papéis da mulher e não envolve submissão, e sim parceria no intrincado jogo de corpos. A mulher passiva é uma condição historicamente construída pelo patriarcado (Nota nossa).



Quando Olga recebe os dois operários em sua casa, para a instalação de uma nova fechadura na porta, há avanços e clímax para um *ménage* (o *Eros* sensual “flerta desajeitado”, insinuando-se entre as cervejas oferecidas para vencer resistências, entre as tragadas de cigarro e nas piadas de duplo sentido), não obstante ela se culpabiliza como se o seu corpo ainda pertencesse ao marido e estivesse interdito para o “sacrifício”; apesar de todo desejo, a “ação inconsciente” de *Thanatos* é fulminante. Ela sente culpa por demonstrar desejo por qualquer homem, já que sua vida trafega ainda pelo desejo ao marido. Entende implicitamente que esse desejo é um estado advindo do temor da precariedade do estado de abandono e da fragilidade exposta como um nervo sensível. Para ela, naquele momento, não existe ruptura, contrariando a perspectiva humana de que tudo é transitório e fugaz, que tudo no mundo é movimento e fluidez.

#### 4 CONCLUSÃO

Dois eventos culminam com a mudança de postura de Olga: a morte do cachorro Otto, que exercia sobre Olga a função simbólica de substituto do marido; e ficar trancada no apartamento (por não saber manusear o sistema de chaves que permitia a abertura da fechadura) com o filho Gianni transfigurado em febre. A morte de Otto significou a morte do ranço amoroso que ela nutria por Mario e a abertura da fechadura representou uma retomada diante da dor e do luto afetivo, uma “abertura” de um mundo fechado em si mesmo. Paulatinamente, Olga vai se resignificando, com maior lucidez vai olhar aturdida para a sua vida, com isso ela se nutre de esperança por dias melhores.

O sofrimento se transformou em aprendizagem e em depuração psíquica para que ela pudesse olhar a sua interioridade e com autonomia escolher os melhores caminhos. Nesse ponto, a estrada dos tijolos amarelos não se fecha para ela, abre-se, significando o início de uma nova jornada com novos recomeços e com inúmeras possibilidades. O domínio construído para Olga, conforme explica Fernandes (2015), foi o da incapacidade de ser uma “boa mulher”, uma mulher socialmente aceita e desejável, sem valor social, criada sob a proteção do patriarcado. A sua passividade teve como função norteadora agradar ao homem e viver em seu entorno, procriar, anular-se, disciplinar-se para não gerar rupturas ou conflitos. No entanto, ter em retribuição um afeto que julga ser amor como forma delineadora de sua existência.

Em nível psíquico, ela rompeu com a dependência de Mario e com peso do fantasma da “pobre coitada”, adquirindo maturidade. Ferrante (2016) certamente quer fazer entender que toda a jornada de Olga representa a condição universal das mulheres em situação de abandono e solidão, esses elementos estão dispostos como facetas do feminino em uma linguagem que transpõe significados e molduras, em diversas épocas. A escritora desconstrói o mito do amor materno e amplifica a nulidade feminina diante de uma educação castradora das fábricas sociais do sul italiano. Transpondo-a para o norte civilizador e rico da Itália, em Turim, Olga depara-se com o abandono que a obriga a lidar com o imaginário sobre a sua educação e entra em conflito com os processos discursivos performativos sulistas. Essa problematização da subjetividade e a busca do Sujeito - do processo de se tornar mulher – é a ponte que une toda a narrativa e que se funde ao término, em um enlace teleológico, apresentando uma outra Olga, agora trilhando conscientemente os seus próprios caminhos.

## REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Circulo do Livro, 1986.

ANGIER, Natalie. **Palavrão une brutalidade e astúcia pensada** (New York Times). Tradução de Paulo Migliacci. Folha de São Paulo, São Paulo, online, 1 out. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0110200521.htm>. Acesso em: 20 set. 2020.

AZEREDO, Genilda; XAVIER, Márcia Cristina. O erotismo e o feminino. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, 16., 2008. São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/MARCIA\\_XAVIER.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/MARCIA_XAVIER.pdf). Acesso em: 23 set. 2020.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUM, Lyman Frank. **O Mágico de Oz**. Tradução Luis Reyes Gil. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. 152 p.

BEAUVOIR, Simone de. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". Tradução Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019. *E-book*.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Subjects of desire**. New York: Columbia University Press, 1987.

COSTA, Ana Clara; PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. O erotismo em “A Obscena Senhora D”, de Hilda Hilst. **Revista Eletrônica da Educação**, v. 2, n. 2, p. 71-86, 2019. Disponível em: [http://revista.fundacaojau.edu.br:8078/journal/index.php/revista\\_educacao/article/view/89](http://revista.fundacaojau.edu.br:8078/journal/index.php/revista_educacao/article/view/89). Acesso em: 21 set. 2020.

DANTAS, Tattiane Santos. “**Ali onde está o assombro**”: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. Orientador: Prof.a Dr.a Simone Zanon Moschen. 2019. 45 p. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) - Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/194381>. Acesso em: 20 set. 2020.

DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. Tradução de Clóvis Marques: Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

FERNANDES, Verônica Daminelli. Amores incertos: Elena Ferrante e a crítica da performatividade “feminina”. **POLISSEMA**, v. 15, p. 221-241, 2015. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/11125>. Acesso em: 22 set. 2020.

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

GUTMANN, Matthew. O Fetiche totêmico da sexualidade masculina: oito erros comuns (*The totemic fetish of male sexuality: eight common errors*). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, p. 5-20, 2009. DOI <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2293366>. Acesso em: 16 set. 2014.

HALL, Stuart. *Reformism and the legislation of consent*. In: J. Clarke et al. (Orgs.). **Permissiveness and control: the fate of the sixties legislation**. Londres: Macmillan, 1980. JUNG, Carl G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2. ed. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2016.

LOUREIRO, Clarissa. O erotismo como instrumento de especulação filosófica em o Trópico de Câncer. **A Palo Seco-Escritos de Filosofia e Literatura**, n. 8, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6318>. Acesso em: 21 set. 2020.

LOURO, Guacia Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LUFT, Sid; SCHMIDT, Randy L. *Judy and i: my life with Judy Garland*. Chicago: Chicago Review Press, 2017. 458 p.

MACEDO, Wilza Karla Leão de. Entre Beauvoir e Butler: narrativas sobre a constituição da identidade feminina. *Revista de Letras Juçara*, v. 2, n. 2, p. 53-72, 2018. DOI: <https://doi.org/10.18817/rlj.v2i2.1694>. Acesso em: 12 set. 2020.

MILLER, Henry. *Trópico de Câncer*. Tradução Beatriz Horta. São Paulo: José Olympio Editora, 1987.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, n. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000100004&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000100004&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em: 20 set. 2020.

**NASCE** uma Estrela. Direção: George Cukor. Produção: Jack L. Warner; Sidney Luft. Intérprete: James Mason; Judy Garland; Amanda Blake; Barry Norton; Charles Bickford; Charles Watts, dentre outros. Roteiro: Alan Campbell; Dorothy Parker; Moss Hart; Robert Carson; William A. Wellman. Fotografia de Sam Leavitt. Los Angeles: Warner Bros., 1954. 1 DVD (154 min), digital, ing., son., color.

**O CLAMOR** do Sexo. Direção: Elia Kazan. Produção: Elia Kazan; Charles H. Maguire. Intérprete: Natalie Wood; Pat Hingle; Audrey Christie; Barbara Loden; Zohra Lampert; Warren Beatty e outros. Roteiro: William Inge. Fotografia de Boris Kaufman. Los Angeles: Warner Bros., 1961. 1 blu ray (124 min), digital, son., color.

**O MÁGICO** de Oz. Direção: Victor Fleming. Produção: Roger Scott Olsen. Intérprete: Judy Garland; Frank Morgan; Ray Bolger; Bert Lahr; Jack Haley e outros. Roteiro: Noel Langley; Florence Ryerson; Edgar Allan Woolf. Fotografia de Harold Rosson. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (101 min), digital, ing., son., color.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

QUEIROZ, Lara. **Judy Garland e a performance drag em “Nasce uma Estrela” (1954)**. [online]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018. Disponível em: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual>. Acesso em: 16 set. 2020.

RIBEIRO, Djamila. Beauvoir explica: o fenômeno da reificação das mulheres na mídia brasileira. *Sapere Aude*, v. 3, n. 6, p. 489-492, 2012. Disponível em: <http://200.229.32.43/index.php/SapereAude/article/view/4766>. Acesso em: 20 set. 2020.

ROUSSEAU, J.J. *Emílio ou da educação*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes. 1999.

SACOMAN, Ana Carolina; BRASIL, Ubiratan. ‘Escrever é como girar a faca na ferida’, revela Elena Ferrante. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 ago. 2020. Cultura, online. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante,70003417132>. Acesso em: 20 set. 2020.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. 3. reimp. São Paulo: Autêntica, 2016.

SANTIAGO, Luiz. Crítica: clamor do sexo. **Plano Crítico**, online, p. 1-2, 15 dez. 2014. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-clamor-do-sexo/>. Acesso em: 8 set. 2020.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

## **IDENTITY AND EROTIC ASPECTS IN ELENA FERRANTE'S 'DIAS DE ABANDONO'**

### **Abstract**

Página | 110

This work aims to look at two individualized aspects of the main character in 'days of abandonment': her inner journey in search of her lost identity, which leads to a reflection on the expectations and roles assigned to women in a society that is still it is far from social, political and economic equality between genders; as well as understanding the eroticism that surrounds it, since, just like a second language, it reveals an interiority molded and conformed from the perspective of the male pornotized gaze. The dialectical proposal presented is based on the teleological movement of the character Olga around the initial problem situation, that is, the painful process of separation and the situation of abandonment. Soon after, the new position: from inexperience and ignorance to the acquisition of the critical sense necessary to assimilate its otherness and empowerment. There are confluences in Ferrante's text with the works of Simone de Beauvoir and Judith Butler, since the work echoes questions intrinsic to women's search for identity; to the situation of abandonment and female loneliness; and the condition of "being a woman" in today's society, which is reflected in the final part of the work.

### **Keywords**

Elena Ferrante. Feminism. Sexuality; Eroticism; Literary Analysis.

---

Recebido em: 18/10/2021

Aprovado em: 22/07/2021

# Vigilância e autocontrole em Um Amor Incômodo, de Elena Ferrante

Antonio Barros de Brito Junior<sup>58</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## Resumo

Este artigo lida com o romance de estreia da escritora italiana conhecida pelo pseudônimo Elena Ferrante. Em *Um Amor Incômodo*, publicado em 1992, Ferrante trabalha com temas que posteriormente serão desenvolvidos com mais intensidade na tetralogia napolitana. Entre eles, e temas principais deste texto, estão a subjugação da mulher à vigilância masculina e a necessidade que ela tem de exercer o autocontrole sobre o próprio corpo. Assim, em primeiro lugar, o artigo trabalha com a diferença entre as posições de Amalia e Delia, respectivamente mãe e filha, no enquadramento do gênero e quanto à violência masculina e a necessidade de vigilância sob o jugo dos homens da família. Depois, investiga-se como essa vigilância masculina se traduz em autocontrole, que Delia incorpora como herança do patriarcado. Por fim, conclui-se com uma conjectura sobre o modo como o autocontrole propicia uma forma de narrar o trauma da pedofilia vivido por Delia, que a distancia da herança paterna e lhe permite recuperar a verdade acerca da violência de gênero e da condição feminina.

## Palavras-chave

Feminismo. Elena Ferrante. Vigilância. Violência de gênero. Trauma.

---

<sup>58</sup> Professor adjunto do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Licenciatura em Letras (2003), Mestrado em Teoria Literária (2006) e Doutorado em Teoria Literária (2010), todos pela Universidade Estadual de Campinas.

## Introdução

Elena Ferrante: o que há por trás do nome? Trata-se de uma autora (seria mesmo uma mulher?) italiana, supostamente da região Sul, mais precisamente de Nápoles, que avassalou o cenário literário mundial com sua obra-prima, a tetralogia napolitana (FERRANTE, 2015; 2016a; 2016b; 2017a) – que inclusive se transformou em série de TV, coproduzida pela RAI e HBO.<sup>59</sup> Quase nada se sabe de sua pessoa,<sup>60</sup> que se mantém incógnita por vontade própria e por obra de seus agentes, de modo que pouco se pode dizer a respeito das relações possíveis entre a biografia da autora, o contexto histórico e social em que viveu e as suas obras. Mesmo assim, pela recorrência de temas e pelo modo como eles recebem tratamento nos livros, pode-se afirmar que se trata de uma escritora que coloca a vida no sul da Itália após a Segunda Guerra como o ponto de partida para sua ficção, que, em geral, trata da formação e da emancipação da mulher, mas, sobretudo, lida com a formação do caráter da mulher no mundo doméstico e no mundo do trabalho em diferentes gerações. Desse modo, como desponta na tetralogia napolitana, mas também em seus romances mais curtos, nota-se que o traço principal da escrita da escritora Elena Ferrante é decerto a vivência contra a mulher, em suas diferentes épocas, e como isso vai moldando as relações familiares, conjugais e de trabalho num horizonte permeado pelo machismo, pela violência doméstica, pelas desavenças conjugais e, enfim, por uma série de distúrbios pessoais e sociais que envolvem as personagens femininas em uma traumática dimensão psicológica.

Não é diferente no caso em questão, este que é seu romance de estreia, publicado em 1992: em *Um Amor Incômodo* (FERRANTE, 2017b), deparamo-nos com uma personagem, Delia, que tem problemas de relacionamento com sua mãe, Amalia, separadas que são por aproximadamente vinte anos de diferença. Na abertura do livro,

---

<sup>59</sup> A série foi lançada em 2018 com o título de *My Brilliant Friend*, repetindo em inglês o título original italiano da primeira parte da tetralogia (*L'amica geniale*), e foi produzida por Luigi Marinello, Sara Polese e Laura Paolucci, sob a direção de Saverio Constanzo e Alice Rohrwacher.

<sup>60</sup> Acerca da personalidade por trás do nome, há especulações de que se trata da escritora e tradutora Anita Raja, esposa do também escritor italiano Domenico Starnone. Raja é oriunda de Nápoles e viveu de perto as situações sociais e históricas que a ficção de Ferrante apresenta, tendo presenciado a segunda onda do feminismo e o movimento feminista italiano ao longo dos anos 1970 (cf. LUCAMANTE, 2018, p. 33). A propósito da possível revelação da personalidade real de Elena Ferrante, remeto ao artigo publicado no *El País*, de 04 de outubro de 2016 ([https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430\\_113758.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html), acessado em 18/07/2021), em que são trazidos mais detalhes sobre a investigação realizada por Carlo Gatti, publicada no *Il Sole 24 Ore*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e *The New York Review of Books*, que sustenta, através de extratos bancários e material contábil, que Anita Raja é a autora por trás do pseudônimo.



narrado em primeira pessoa, Delia nos dá a notícia do afogamento de sua mãe na noite de 23 de maio, aniversário de Delia, num lugar chamado Spaccavento. A partir disso, a trama desdobra-se pelo fluxo de memória da narradora, e vem à luz uma série de acontecimentos do passado de ambas as mulheres, em um caleidoscópio no qual a relação entre os pais de Delia é colocada sob o escrutínio da memória fragmentada da narradora, a fim de se extrair daí as verdades inconvenientes que por muito tempo ficaram soterradas. Assim, num duplo fluxo temporal e narrativo, em que o presente e o passado vão se enxertando e se sobrepondo, tomamos parte em um conjunto de problemas de relacionamento, que vão desde o casamento disfuncional dos pais de Delia, até sua complicada relação com a mãe – e, em particular e especialmente, o possível gérmen de tudo isso, a saber, o abuso infantil que Delia sofreu quando criança por parte do pai de Caserta. Nesse incessante jogo de reminiscência e de vivência do luto descortina-se não exatamente a verdade sobre o afogamento de Amalia – como se poderia esperar à primeira vista de um livro que abre com um suicídio misterioso –, mas sim a evidência de um trauma que provocou toda uma redefinição das relações familiares.

Nesse núcleo de histórias, algumas linhas despontam, de modo que seguirei, neste artigo, apenas algumas delas, com o intuito de evidenciar como a recuperação do passado e a elaboração da escrita fazem parte de um exercício de confrontação do trauma que põe em jogo o abuso infantil, o machismo e a violência doméstica, configurando diferentes papéis sociais para a mulher que, de algum modo, refletem condições geracionais específicas. É bastante perceptível, aliás, que o livro não enfrenta de cara as questões que coloca, confundindo-nos, nós, leitores, em uma deliberada ambiguidade, bem de acordo com a confusão mental que a personagem parece demonstrar – o que é uma maneira de dar credibilidade (“mimética”, por assim dizer) à narradora e à sua situação.

### Questões de autoria

Não posso deixar de dedicar algumas linhas ao problema da autoria e da escrita por meio de pseudônimo, pois que se trata de um caso bastante inusitado, embora não único, na história literária.<sup>61</sup> Mesmo que a teoria e a crítica literárias tenham se

---

<sup>61</sup> Para não ser exaustivo, basta pensar, por exemplo, em Mary Ann Evans, cujo *nom de plume* George Eliot tencionava granjear respeitabilidade num meio majoritariamente masculino e avesso a escritoras. Outro

esforçado, a partir da década de 1960, em propagar, entre outras, a tese da “morte do autor” (BARTHES, 2004) – obrigando-nos a leituras mais “fechadas” dos textos literários, desconsiderando fatos biográficos e contextuais –, não resta dúvida de que, em se tratando de personagens femininas, algumas circunstâncias históricas e sociais são admitidas ou, quando não, imprescindíveis para se compreender o modo de articulação da ficção com o tecido social e político. Aqui, no caso de Ferrante, estamos quase que completamente carentes desses dados, a não ser por aquilo que os próprios livros apresentam. Contudo – e isso me parece brilhante –, mesmo com a escassez de informação sobre a autora de fato, ainda assim há balizas no próprio texto literário que nos permitem fazer um exercício comparativo em parte semelhante ao que se poderia ser feito caso soubéssemos quem está por trás da pena: saber que se trata de personagens e cenários do sul da Itália, da época do pós-guerra, bem como dos anos atuais, já nos dá subsídios para postular certas questões relativas ao enquadramento geracional proposto pela ficção. Em todo caso, o que quero dizer é que, a despeito do conhecimento de fato sobre a vida da autora, Ferrante torna-se, para nós, exatamente o que os outros escritores já haviam se tornado pelo método estruturalista – isto é, “autores de papel” (ou, inclusive, “autores mortos”), um tipo de função linguística, quase um postulado meramente interpretativo ou instrumental. No caso de Ferrante, porém, trata-se de uma exigência dela: ela é uma “escritora” e não uma autora, isto é, ela é conhecida pelos agenciamentos do texto e não por um ato concreto de enunciação, o que significa dizer que a escritora para nós é efeito de discurso, muito mais do que a distensão mais ou menos explícita de um contexto e de uma intencionalidade. Ferrante nos põe diante disso porque praticamente nos obriga a tal dimensão por conta de seu pseudônimo. Todavia, ao nos impor seu anonimato através do pseudônimo, ainda assim ela produz um agenciamento coletivo (DELEUZE e GUATTARI, 1995) bastante palpável, no qual as questões sociais e históricas são convergentes com as situações pelas quais passam suas personagens. Se, por um lado, o pseudônimo apaga a enunciativa, por outro a objetividade incontornável do texto nos emaranha em um universo de signos e sentidos que nos força a pensar a feminilidade, o machismo e o trauma com a mesma seriedade com que encararíamos fatos cotidianos enunciados pela crônica jornalística ou pelo testemunho das vítimas concretas (diários, autobiografias etc.).

---

caso, mais antigo, mas mais importante para os argumentos deste artigo, é o de Madame de Lafayette (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne), cuja obra *A Princesa de Clèves* (LAFAYETTE, 2004) foi publicada anonimamente em 1678 na França.

Acho imprescindível abordar esse ponto pelo que ele significa: a possibilidade de ler, interpretar e debater o texto a despeito da autoridade primordial e castradora da “autora de carne e osso”. Ferrante sai do texto, porque talvez nunca tenha entrado de fato. Aliás, ela só entra na condição de projeção intelectual da crítica. E, como tal, ela reduz essa personalidade biográfica que desfruta dos louros do seu trabalho à mera condição de escritora, o que significa, em outras palavras, instaurar, no campo social onde os autores habitam, a sua própria condição de invisibilidade. Naturalmente, a verdadeira pessoa por trás do pseudônimo angaria os méritos e benefícios do seu trabalho e reconhecimento mundial. No entanto, ao abdicar de fazer parte da esfera pública, Ferrante nos nega a chancela de uma ipseidade (RICOEUR, 2014) capaz de autorizar ou desautorizar sentidos.<sup>62</sup> Do ponto de vista estritamente estético, não caberia a ela, do lugar de autora de “carne e osso”, ter a palavra final sobre as interpretações acerca de seus livros (ECO, 1985). Porém, do ponto de vista do debate crítico sobre o papel das mulheres e sua situação histórica na Nápoles do pós-guerra, talvez a intromissão da autora fosse crucial não tanto para esclarecer a “origem da obra” (invenções ou inspirações em fatos), mas sobretudo para referendar as conexões entre o lugar social do qual suas obras falam e o corpo (experiência, subjetividade, passado, etc.) implicado.

Assim, o caso de Elena Ferrante provoca, por assim dizer, uma reversão inteligente no campo da crítica literária: enquanto experiência literária, Ferrante só existe na condição estrita daquilo que poderíamos chamar de *escritura* (BARTHES, 1971); por outro lado, a condição social de sua escritura demanda a *autoria*, o corpo implicado que atualiza os sentidos políticos da letra muda (RANCIÈRE, 1995). Escrevendo ao mesmo tempo para um público heterogêneo – dentro dos limites de um exercício literário que abraça as limitações impostas pelo anonimato (ou, no caso, pelo pseudônimo) – e sobre um tema específico – os papéis de gênero através das gerações, bem como da violência sofrida pelas mulheres –, Ferrante convoca um olhar sociológico sobre seus textos, invocando, portanto, olhares críticos acerca da vinculação da sua escrita com o corpo e a experiência femininos. Nesse sentido, sua escritura transcende o enquadramento crítico formalista e textualista para encontrar, no campo político e sociológico, uma ancoragem que produzirá sentidos possivelmente conflitantes para segmentos diferentes da crítica e

---

<sup>62</sup> Mesmo havendo publicado *Frantumaglia* (FERRANTE, 2017c), um livro em que se posiciona em cartas acerca de sua própria literatura, Ferrante ainda assim conserva o mistério. Então, mesmo aí ela não passa de uma espécie de “autora desencarnada”, especularmente falando de si sem se mostrar, confortavelmente instalada no universo simbólico da escrita.

da recepção. O pseudônimo torna-se, com isso, menos uma espécie de máscara ou efeito de discurso ou estilo, passando a ser quase que uma incorporação bem ajustada do *éthos* feminino, especialmente da região sul da Itália.

### **Amalia em Delia, Delia em Amalia**

O preâmbulo sobre a escritura e a autoria anuncia os temas que, a meu ver, são salientes na leitura desse romance de Ferrante. Nele, problemas que são desenvolvidos com mais vagar e complexidade na tetralogia napolitana já aparecem de forma bastante nítida: a emancipação feminina, o desaparecimento da mulher, o contraste entre norte e sul da Itália etc. Em particular, interessa a este estudo o modo como a construção do papel do feminino transita pela necessidade de autocontrole e de supervisão de si. Creio mesmo que uma grande parte dos outros temas decorre desse, como, por exemplo, a diferença geracional que marca o contraste entre as posições de Amalia e Delia. O que me parece notável é que tudo no romance persegue a ideia da compostura, colocando em evidência o quão essencial é, para as mulheres do livro, exercer o autocontrole do corpo, do desejo, submeter as vontades e os trejeitos a uma gramática masculina das paixões, refrear a língua e exercitar o comedimento, enfim, coadunar-se a um tipo de forma de vida que é imposto por modelos externos. Isso se percebe, por exemplo, na necessidade que Amalia sente de pôr-se em acordo com o ciúme do marido em relação à forma de se vestir: “Amalia, que sempre se vestiu com trapos porque era pobre, mas também porque tinha o costume de não se mostrar atraente – costume esse adquirido muitas décadas antes para aplacar o ciúme do meu pai” (FERRANTE, 2017b, p. 28). Essa vigilância masculina, por outro lado, deságua numa constante autovigilância e num persistente autocontrole: as emoções – que supostamente transbordam no “sexo feminino”, de acordo com a concepção masculina dos papéis de gênero – devem, por isso, se manter abaixo da pele. Inclusive, esse comportamento pode trazer benefícios para a mulher, tanto no âmbito das relações familiares e sociais, quanto também e especialmente na construção do seu self. A própria narradora o atesta, quando diz “Eu me retraíra e pusera a mão no coração para acalmar os batimentos muito acelerados” (FERRANTE, 2017b, p. 23), obrigando-se a manter a compostura e a calma mesmo diante da adversidade. Nessas duas instâncias, a vigilância masculina e a cautela feminina, o exercício do autocontrole e a supervisão do comportamento são decisivos para o “ser-

mulher”, da mesma forma que são determinantes no que concerne às neuroses da personagem principal.

É assim que começamos a obter uma melhor compreensão da palinódica revisão da vigilância de Ferrante. E é um modelo que difere significativamente do seu predecessor: expressivo, em vez de repressivo; “auto”-gerado, em vez de hierárquico; e, mais importante talvez, verbal, em vez de visual. Nesse sentido, os romances de Ferrante tentam ressuscitar a vigilância como algo salutar em vez de uma atividade puramente disciplinante. Assim, ela simultaneamente reafirma a importância da *sorveglianza* [vigilância] como meio de *soppravivenza* [sobrevivência]; de evitar não apenas a “fascinazione di morte” [fascinação de morte], mas também as muitas “fascinações”, fantasmas e medos que se aglomeram em torno de suas personagens femininas. (ALSOP, 2014, p. 475, tradução livre.)<sup>63</sup>

Em Ferrante há um efeito muito parecido com o que se percebe no livro de Madame de Lafayette, *A Princesa de Clèves* (LAFAYETTE, 2004) – inclusive, essa familiaridade entre os textos está manifestada no próprio texto de Alsop. No livro de Mme. de Lafayette, há também um forte vínculo entre a Princesa de Clèves e sua mãe: esta, suspeitosa de que o amor e mais particularmente os homens são insidiosos, admoesta a filha para que ela evite a sedução e o cortejo dos pretendentes. Com isso, a mãe incute na filha uma sistemática e muito resiliente resistência ao amor, que, por um lado, é determinante para que ela escolha se casar com o Príncipe de Clèves, por quem nutre um sentimento de vaga admiração, e, por outro lado, faz com que ela recuse firmemente as investidas do Duque de Nemours, famigerado por suas numerosas aventuras amorosas. Existe, portanto, uma dimensão social do discurso da vigilância, manifestada na suspeita da mãe e verbalizada pelas suas lições, que se infiltra no comportamento privado e público da Princesa, obrigando-a a disfarçar suas paixões mais íntimas em benefício de seu lugar na sociedade, de sua honra e de seu valor como esposa. A Princesa de Clèves, no entanto, vive isso num conflito psicológico entre o certo e o errado, não cedendo à tentação mesmo quando o obstáculo – o casamento – já não se encontra mais à sua frente, reservando à dimensão psicológica toda a angústia latente pela luta entre a paixão e o costume. Sendo assim, ela se torna o modelo de virtude feminina, na medida em que exhibe os caracteres sociais – à custa, inclusive, de um trabalho feroz de autoconvencimento – da honra e da

<sup>63</sup> “It is thus that we begin to get a better sense of Ferrante's palinodie re-vision of surveillance. And it is a model that differs significantly from its predecessor: expressive, rather than repressive; self-generated, rather than hierarchical; and perhaps most importantly, verbal rather than visual. In this way, Ferrante's novels attempt to resurrect surveillance as a salutary rather than purely disciplinary activity. In doing, she simultaneously reaffirms the importance of *sorveglianza* as a means of *soppravivenza*: of staving off not only the “fascinazione morte,” but the many “fascinations,” phantasms, and fears that crowd around her female characters.”

polidez. O exemplo dela, portanto, é o de uma mulher que, sobre as paixões e desejos subcutâneos, mostrou a epiderme da honra, em convergência com o papel social feminino que lhe foi exigido e que a fez se destacar. O fato de que esse papel tenha sido lhe passado por outra mulher não é irrelevante, pois sublinha aquilo que a ficção de Ferrante tenta desconstruir.

Em *L'amore molesto*, há algo parecido com Mme. de Lafayette: embora não se trate mais da monarquia absolutista francesa e nem de um ambiente aristocrático, é nítido que há uma espécie de código de conduta, de valor extrínseco, aceito pelas mulheres e exigido delas, para que “mutilem”, por assim dizer, seus corpos e seus desejos e se comportem devidamente de acordo com o que esperam seus maridos e a própria sociedade. Não é apenas o marido de Amalia, o pai de Delia, e o tio Filippo<sup>64</sup> que a enquadram em uma conduta feminina de bons costumes, de uma moral que não permite qualquer atitude leviana, qualquer gesto ou palavra fora do tom. É também a vizinha de Amalia, Sra. De Riso, quem encarna esse ideal social segundo o qual a mulher tem que ser recatada e, quando não é, atrai para si a desconfiança alheia.

– [...] Amalia fazia o que queria. Um dia, me contava tudo, mesmo que eu não quisesse ouvir, e, no dia seguinte, nem me cumprimentava. Sei sobre os *sfogliatelle* porque eles não comiam todos, e ela dava os que sobravam para mim. Também me dava as flores, porque o cheiro a deixava com dor de cabeça. Nos últimos meses, ela vivia com dor de cabeça. Mas me convidar para entrar e me apresentar o tal homem, nunca.

– Talvez tivesse medo de deixá-la sem graça.

– Que nada, ela queria tomar conta da própria vida. Entendi e fiquei na minha. Mas quero dizer que sua mãe não era de confiança.

– Em que sentido?

– Não se comportava devidamente. Eu vi de relance esse senhor só uma vez. Era um velho bonito, bem-vestido, e quando passou por mim fez uma sutil reverência. Ela, por sua vez, virou para o outro lado e disse um palavrão. (FERRANTE, 2017b, pp. 43-44.)

Esse recato, portanto, é uma norma de conduta que vem de fora para dentro e se enraíza na mulher, obrigando-a a ser aquilo que a sociedade espera (e, no caso, o que o marido deseja e obriga), em acordo com o que De Lauretis (1994) chama de tecnologia

---

<sup>64</sup> Em uma visita ao tio, após o funeral da mãe, Delia relata ter ouvido do tio a seguinte “homilia”: “Quando o discurso chegou em Amalia, passou em poucos minutos de suspiros e elogios à irmã a críticas impiedosas pelo fato de ela ter abandonado meu pai. Para completar, esqueceu-se de falar dela no passado e começou a censurá-la como se ainda estivesse viva e presente, ou prestes a despontar do outro cômodo. ‘Amalia’, ele começou a gritar, ‘nunca pensa nas consequências: sempre foi assim, deveria ter sentado, refletido e esperado; em vez disso, um dia acordou e foi embora da casa com as três filhas’. Não devia ter feito isso, segundo tio Filippo” (FERRANTE, 2017b, pp. 50-51). Como se vê, o papel de controle e vigilância sobre a mulher é exercido pelos homens (irmãos, maridos e pais) e repassado adiante pela educação familiar.

do gênero.<sup>65</sup> Em alguns casos, a mulher transborda, sai de si, e, às vezes, há até uma certa benevolência em relação a isso. Porém, no caso de Amália, a situação é bem mais crítica: seu marido é extremamente ciumento e possessivo; ele “talha” a mulher, ele a “desbasta”, como se fosse não o pintor que é, mas, sim, um escultor, que vai enformando na matéria (o corpo da esposa) o talhe social adequado para o comportamento feminino honrado, extirpando a “culpa natural” que Amalia “levava inscrita no corpo [...], independente da sua vontade e de suas ações, aparecendo prontamente quando necessário, em cada gesto, em cada suspiro” (FERRANTE, 2017b, p. 54). Isso, como se vê pelas reminiscências de Delia, se faz a socos, pontapés e palavrões.

Tudo o que recebemos por via da rememoração fragmentada de Delia nos põe diante dessa dominação masculina. Inclusive uma particularidade interessante, que se soma ao ciúme doentio do pai de Delia: ele, depois de pintar retratos, passou a pintar uma cigana genérica, que em sua figura evocava as formas da esposa, ao mesmo tempo em que lhe dava, no suporte material do quadro, uma malícia e uma sensualidade que Amalia era impedida de manifestar. O recato da esposa transformava-se, na tela, em um desregramento, uma intensidade, uma figura sensual, que ali era autorizada e encontrava sua razão de ser e sua forma, seu lugar natural, digamos. É como se, para o marido de Amalia, a arte suportasse esse desregramento feminino, permitindo a sensualidade que, na vida social, deve ser mantida sob vigilância constante. Este elemento é importante, uma vez que, a exemplo do pai, Delia é também uma artista: sua escritura, ainda que decalcada pela memória, é também uma tentativa de “captura” pela palavra da essência da mãe. E no relato de Delia a mãe também será apresentada como uma mulher ambígua. Se a circunspeção da narradora evita um juízo mais taxativo, o passado evocado, por sua vez, borra os contornos da figura da Amalia. Posteriormente na ficção de Ferrante, essa ideia surgirá através do conceito de *smarginatura* (desmarginação), neologismo inventado pela autora italiana (FERRANTE, 2015) e que sugere essa perda de contornos e uma espécie de violação do princípio de não-contradição encarnado pela personagem Lila (SECCHES, 2019, pp. 35ss.). Tanto Lila quanto Amalia são mulheres que apenas em

---

<sup>65</sup> “O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro de uma hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: ‘A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação’” (DE LAURETIS, 1994, p. 212).

parte adotam a gramática de gênero imposta pelos homens com quem convivem. De fato, em ambos os casos, as personagens escapam aos esboços definidos pelos papéis sociais, transbordando em complexidade e originalidade, o que as torna figuras distintas e justamente por isso narráveis. Mais do que isso, elas são em si mesmas contraditórias, fugidias, dúbias, mas sem que isso se torne uma qualidade execrável nas personagens; pelo contrário, além do encantamento que produzem nas demais personagens e nos seus respectivos leitores, elas se erigem como modelo de conduta feminina na medida em que emanam de uma fonte mais real e orgânica, por assim dizer. Longe de disputarem o papel da mulher com a visão masculina, essas personagens “se desmarginam” e, com isso, transbordam o conceito masculino de mulher, consolidando, portanto, a experiência feminina de modo mais autêntico – porque essencialmente contraditório – através da escrita de Ferrante.

Essa dubiedade configura-se assim: de um lado há a imposição social e marital de uma vigilância e de um autocontrole do corpo e dos trejeitos – Amalia não podia, na presença de outros homens, manifestar qualquer traço de sensualidade ou alegria, devendo, por isso, manter-se triste e apagada, sem esboçar o menor sinal de uma autossatisfação ou gozo: “Meu pai não suportava que ela risse. [...]. Todas as vezes que havia um estranho em casa [...] ele lhe recomendava: ‘Não ria’. Para ele, aquela risada parecia açúcar espalhado de propósito para humilhá-lo” (FERRANTE, 2017b, p. 122). Nesse sentido, há primeiramente um controle imposto de fora, de acordo com o qual a mulher tem que se comportar em sociedade conforme regras bastante explícitas de uma moral e de um costume machistas. Esse controle é internalizado e transformado em autovigilância, a fim de que as cenas de ciúme e violência passem a ficar, contraditória e exasperantemente, sob controle da própria mulher. Por outro lado, porém, é justamente a existência dessa vigilância e mesmo até dessa necessidade de autocontrole e autocensura que mostra o avesso da medalha: se existe o imperativo do controle é porque existe a presunção da culpa, isto é, existe a presunção declarada ou tácita de que Amalia, assim como toda a mulher, exorbita essa condição imposta pelo homem, uma vez que, supostamente como toda mulher, ela é sensual, enganadora, voltada ao prazer. Nesse sentido, a mulher só será verdadeiramente mulher se cumprir certos requisitos de inteligência, de moderação, de ações e práticas, de linguagem, que possam tirar dela a obscenidade autóctone e moldar sobre ela, como uma roupa, o verniz da decência e do pudor. Esse parece ser o objetivo de Delia.



Não espanta, portanto, que, ao longo do livro, o leitor se depare com uma narradora às voltas com sua necessidade de fuga da mãe e do passado e exercício de autocontrole: “Percebi que estava perdendo minha mãe para sempre e que era exatamente aquilo que eu queria” (FERRANTE, 2017b, p. 65). Delia, afastada do seu lugar de origem, aos quarenta e cinco anos reprime intensamente os aspectos que lhe fazem lembrar da presença da mãe (e da mulher do sul da Itália, por metonímia) em si. É por isso que esquecer o dialeto torna-se crucial; é através dele que se exprime um tipo de extravagância que não cabe bem a uma mulher educada pelos padrões nortistas.

Ao abandonar o dialeto, Delia abandona assim não só a relação com a mãe, mas todo um passado de violência. Oposto por definição à linguagem simbólica, que é construída sobre um sistema de significação que liga o significante ao significado, o semiótico não pode residir naquele dialeto que, segundo Delia, melhor sabe dar corpo à obscenidade que exprime nos seus insultos [...]. Nesse encaixe único do som e do sentido se esconde uma potente definição daquele processo de significação que a língua materna *par excellence*, o semiótico, não poderá mais compartilhar. O dialeto deverá portanto ser interpretado como código simbólico, a menos que não se queira ver exatamente na repulsão pela figura materna a reação da protagonista à deturpação inerente a uma “khôra”<sup>66</sup> que, em vez de proteger a filha do próprio simbólico, o apresenta a ela de modo violento. (LOMBARDI, 1998, p. 289, tradução minha)<sup>67</sup>

Ora, o que é Amalia senão essa ambiguidade construída sobre si? O que torna Amalia diferente das (e, no entanto, igual às) outras mulheres é justamente essa projeção do marido, que lhe põe a pecha de traidora e ardilosa. Todas as volições e inclinações de Amalia são “extraídas” dessa natureza feminina e parecem ser a insinuação óbvia de uma

<sup>66</sup> Trata-se do conceito de Julia Kristeva, *chora*, inspirado em Platão (*khôra*). De acordo com Kristeva (1980, s/p, tradução minha), “Não falamos então de origem, mas de instabilidade da função simbólica naquilo que ela tem de mais significativo, a saber, o interdito do corpo materno (defesa contra o autoerotismo e o tabu do incesto). É a pulsão que, aqui, reina para constituir um espaço estranho que nomearemos, com Platão (*Timeu*, 48-53), uma *khôra*, um receptáculo”. (No original: “*Ne parlons donc pas d’origine mais d’instabilité de la fonction symbolique dans ce qu’elle a de plus significatif, à savoir l’interdit du corps maternel (défense contre l’auto érotisme et tabou de l’inceste). C’est la pulsion qui, ici, règne pour constituer un étrange espace que nous nommerons, avec Platon (le Timée, 48-53), une chora, un réceptacle.*”) Na leitura de Lombardi (1998, p. 288), o termo define a linguagem prosódica constituída de sons que não fazem parte do mundo do significado, mas que remetem à interação entre a mãe e a criança no útero. É, portanto, um lugar de proteção que precede o narcisismo e os desafios do complexo de Édipo, cuja “membrana” é rompida pelo dialeto e pela violência que ele carrega.

<sup>67</sup> “*Nell’abbandonare il dialetto, Delia abbandona così non solo il rapporto con la madre, ma un intero passato di violenza. Contrapposto per definizione al linguaggio simbolico, che è costruito su un sistema di significazione che lega il significante al significato, il semiotico non può risiedere in quel dialetto che, secondo Delia, sa meglio dar corpo alle oscenità che esprime nei suoi insulti [...]. In questo combaciare unico del suono e del senso si cela una possente definizione di quel processo di significazione che la lingua materna par excellence, il semiotico, non potrà mai condividere. Il dialetto dovrà dunque essere interpretato come codice simbolico, a meno che non si voglia vedere esattamente nella repulsione per la figura materna la reazione della protagonista allo snaturamento insito in una ‘chora’ che, invece di proteggere la figlia dallo stesso simbolico, v’ela introduce prematuramente in maniera violenta.*”

insubordinação e de um desejo que transborda. A obscenidade do dialeto nada mais é do que a marca ontogenética de uma “natureza” impetuosa, ao mesmo tempo em que é a base da filogênese da mulher napolitana da geração pós-Segunda Guerra, como ilustram as personagens femininas mais velhas da tetralogia (cf. FERRANTE, 2015). Porém, sobre isso se impõe a marca da vigilância e do poder masculino: a subordinação ao marido não esconde completamente o caráter esquivo da esposa; pelo contrário, é ela que dá o sinal mais inequívoco de sua necessidade e perenidade.

Aliás, o tema das mulheres insubordinadas é bastante recorrente na ficção de Ferrante, como bem o demonstra o caso da personagem Raffaella Cerullo, ou Lila (cf. FERRANTE, 2015). Essas personagens insubmissas – de quem Amalia é talvez o protótipo – são aquelas cuja “natureza” e cujo comportamento traduzem uma indisposição ao controle e à vigilância; elas não aceitam as visões de mundo que lhe são incutidas e agem e falam por si mesmas. No caso de Amalia, devido ao seu casamento precoce, há a necessidade de renunciar à suposta “natureza insubordinada” para melhor satisfazer as exigências do machismo de seu meio e de sua geração. Isso não impede, porém, os rompantes de insubordinação, uma vez que Amalia decide largar o marido. A sensualidade latente, porém, manifesta-se, ao que tudo indica, na terceira idade, quando as filhas já se emanciparam e ela pode enfim dar vazão aos sentimentos legítimos que conservou durante a juventude. Contudo, no convívio com o marido há vigilância, e parte do sucesso disso depende da internalização do controle, sendo exercido como autocontrole. Se de um lado está o marido violento, do outro lado está provisoriamente uma mulher que aceita ser submissa para defender as filhas:

Para proteger sua filha, Amalia expõe o próprio corpo ao abuso doméstico: para lhe permitir viver uma existência tranquila, e assim fazê-la renascer, Amalia realiza um virtual ato suicida parecido com aquele real que mais adiante a verá mergulhar nas águas negras do Tirreno. (LOMBARDI, 1998, p. 289, tradução minha)<sup>68</sup>

Com isso, a insubmissão passa a ser tratada não mais na lógica do desafio, da relutância ou da insubordinação autêntica, mas sim do segredo mais íntimo, do despiste – algo que, inclusive, joga água no moinho do pensamento machista segundo o qual a mulher “traí” sempre que ele vira as costas. Quer dizer: supostamente a maior prova de

---

<sup>68</sup> “*Pur di proteggere sua figlia, Amalia espone il proprio corpo all’abuso domestico: pur di permetterle di continuare a vivere un’esistenza tranquilla, e farla così rinascere, Amalia compie un virtuale atto suicida simile a quello reale che più avanti la vedrà tuffarsi nelle nere acque del Tirreno.*”

insubmissão é exatamente a submissão, uma vez que, ao conformar-se à vigilância masculina, a mulher se adéqua ao modelo e eventualmente diminui o controle masculino, podendo afrouxar o seu autocontrole nos momentos mais íntimos. “Ah, eu ficava fascinada com a sua [de Amalia] arte de construir um duplo”, diz Delia já no final de suas reminiscências (FERRANTE, 2017b, p. 155). Quando se chega a esse ponto, porém, o ciúme corrói tudo, e a imaginação e a falsidade tomam o lugar da realidade e da verdade. Não é por acaso que Delia, aos cinco anos de idade, levada pela “mentira da memória” (FERRANTE, 2017b, p. 161), produziu sua primeira “obra de arte”, contando ao pai e ao tio um encontro fortuito entre Amalia e Caserta que só existiu em sua imaginação infantil e que se produziu como autodefesa do trauma: “a infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito: a minha, pelo menos, havia sido assim” (FERRANTE, 2017b, p. 161). Delia diz:

Fazia o que imaginava que Amalia fizesse em segredo. E, por falta de percursos seus dos quais eu pudesse fazer parte, impunha a ela os meus percursos até o “Coloniali” do velho Caserta. Ela saía de casa, virava a esquina, empurrava a porta de vidro, experimentava cremes, esperava seu companheiro de brincadeiras. *Eu era eu e era ela*. Eu-ela nos encontrávamos com Caserta. Na verdade, não era o rosto de Antonio que eu via quando aparecia no pátio, mas o que, nele, havia do rosto adulto de seu pai. Eu amava Caserta com a intensidade com que imaginava que minha mãe o amasse. E eu o detestava, porque a fantasia daquele amor secreto era tão vívida e concreta que eu sentia que jamais poderia ser amada da mesma maneira: não por ele, mas por ela, Amalia. Caserta havia tomado tudo o que cabia a mim. (FERRANTE, 2017b, p. 162, grifo meu.)

O ciúme é algo que Delia herda do pai. Sua relação para com a mãe é tomada do modelo paterno, de modo que também para a menina de cinco anos Amalia é furtiva, sedutora, capciosa, sensual. Aliás, a proteção que a mãe oferece às filhas não redundando em acolhimento afetivo; pôr-se como anteparo da violência masculina não basta para que a Delia criança sintasse acolhida pelo amor materno. A violência do pai, portanto, soberanamente cativa o pensamento da menina e ocupa o espaço deixado pela carência da mãe. Delia tem ciúme de Amalia e, como aprendeu com o pai, elabora esse ciúme em imagens de traição. A lógica da ambiguidade feminina infiltra-se na cabeça da menina, que passa a ser uma agente de controle do comportamento da mãe, intuindo, dentro de sua cabeça infantil, coisas que não correspondem à verdade. O pensamento machista, portanto, se sobrepõe à “khôra”: o simbólico, que distribui na Nápoles do pós-Guerra (mas também residualmente no mundo contemporâneo) os papéis de gênero, tem por definição a capacidade de descolamento e deslocamento (iterabilidade) do signo (cf.

DERRIDA, 1991). Aliás, o simbólico, seja na acepção de Irigaray (2017),<sup>69</sup> seja na acepção de Butler (2014),<sup>70</sup> exerce seu poder de assujeitamento e força a criança a aderir a ele. Delia conta uma mentira, porque estava antes de tudo convencida de uma verdade que vinha de outrem, de seu pai – justamente o lugar de onde emana a verdade, o lugar do poder da fala, do soco e do pontapé. Ao encarnar a lógica patriarcal, ela veste de certo modo as roupas do pai, negando pôr-se no lugar da mãe.

A ideia da troca de roupas é essencial no livro. De fato, Delia só consegue pôr-se no lugar da mãe quando esta finalmente está morta e ela literalmente veste as roupas de Amalia, sejam aquelas que a mãe lhe deixa de presente póstumo – o que seria o equivalente a oferecer um modo de ver do seu ponto de vista (vestir as roupas da mãe vestindo as próprias), em vez de uma troca total de perspectiva (ver do ponto de vista da mãe, vestir suas roupas) –, sejam as que mãe de fato veste, isto é, a calcinha esfarrapada. Antes de vestir as roupas da mãe, porém, ela está com as “roupas” do pai. E isso não diz respeito, ao que parece, apenas ao modo como ela concebe e censura a própria mãe, mas também como ela exerce esse controle sobre si própria. O seu modo de se comportar, que fica bastante explícito no desconforto da relação sexual com Antonio Polledro, filho de Caserta (Nicola Polledro) – “a tensão do meu corpo nunca crescia: eu ficava exausta e insatisfeita” (FERRANTE, 2017b, p. 111) –, é o de uma mulher madura que, se não

---

<sup>69</sup> A posição de Luce Irigaray, inspirada na psicanálise lacaniana, *grosso modo* advoga que o papel de sujeito é reservado exclusivamente aos homens, de modo que as mulheres são, em razão disso, sempre o Outro do sujeito, que, por sua vez, ocupa a posição central a partir da experiência masculina. “Em outras palavras, não se trata de elaborar uma nova teoria em que a mulher seria o *sujeito* ou o *objeto*, mas sim de fazer emperrar a própria maquinaria teórica, de suspender sua pretensão à produção de uma verdade e de um sentido demasiadamente unívocos. O que supõe que as mulheres não queiram simplesmente ser iguais aos homens quanto ao saber. Que elas não pretendam rivalizar com eles, construindo uma lógica do feminino que tomaria ainda como modelo onto-teo-lógico, mas que tentem, antes, retirar essa questão da economia do logos. Que elas não a coloquem, portanto, sob a forma: ‘O que é a mulher?’, mas sim repetindo e interpretando o modo como, no interior do discurso, o feminino se encontra determinado: como falta, defeito, ou como uma imitação e reprodução do inverso do que se entende por sujeito, e que assim elas signifiquem que, a respeito dessa lógica, um excesso disruptivo é possível, do lado do feminino” (IRIGARAY, 2017, pp. 90-91, grifos da autora).

<sup>70</sup> Em *O Clamor de Antígona*, Butler defende que, ao contrário do que a psicanálise freudiana sustentou em sua fascinação pelo mito de Édipo, é na trajetória de Antígona que se encontra uma expressão mais adequada do mecanismo do desejo e de sua inscrição no simbólico. O amor incestuoso de Antígona pelo irmão falecido, manifestado na contravenção do enterro interdito, expõe que o problema central da formação dos papéis de gênero na sociedade obedece ao tabu do incesto pelo prisma da fluidez das relações de parentesco. Em síntese, o que Butler sustenta é que Antígona perturba todas as posições do parentesco e, com isso, abala a ordem patriarcal e heterossexual que determina a relação entre os corpos a partir da sua inscrição de gênero na sociedade. Estando fora das normas do parentesco, Antígona fala de um lugar anterior à instauração do simbólico e de sua gramática dos gêneros. “Seu crime confunde-se com o fato de que a linha de parentesco da qual descende, e que transmite, deriva de uma posição paterna que já é confusa por conta do ato manifestamente incestuoso que é a condição de sua própria existência, que faz do seu irmão seu pai, que inicia uma narrativa em que ela ocupa, linguisticamente, todas as posições do parentesco, exceto a de ‘mãe’, e as ocupa à custa da coerência do parentesco e do gênero” (BUTLER, 2014, p. 101, grifo da autora).

acredita nas imposições da sociedade machista da geração que sua mãe viveu, ao mesmo tempo sabe que o exercício de uma calma, de um autocontrole, é salutar para aguentar os baques e as decepções de ser mulher. Inclusive, é interessante observar a serenidade com que Delia conduz tudo desde o afogamento da mãe. Mesmo que suba ao último andar, onde ficava seu refúgio para se acalmar durante a ausência da mãe; mesmo revivendo, então, essas angústias infantis, Delia é capaz de tocar o funeral adiante, de confrontar seu pai e seu tio, de resolver as pendências com a mãe e inclusive de suportar com pouca dor a sua perda. Ela demonstra frieza e distanciamento, que tornam esse autocontrole e essa autocensura uma forma mais ou menos explícita de uma mulher que odeia a vulgaridade, os palavrões, os excessos que relembram a sua infância. É um verdadeiro recalque dessa infância violenta e desmedida que só lhe trazia confusão. Delia, portanto, mesmo perdendo a mãe, mesmo se colocando no limiar de um desabamento psicológico, consegue recobrar sua integridade, manter-se vigilante, manter-se relativamente tranquila, a fim de sobreviver ao acontecimento, deixar que o acontecimento passe por ela sem que ela seja terrivelmente afetada por ele.

Em *Um amor incômodo*, por exemplo, essa vigilância verbal se manifesta como abstinência: Delia fala muito pouco nesse texto e permanece circunspecta, quando não silente. Por outro lado, seu silêncio poderia facilmente ser lido como um tipo de autocensura; longe de “esquecer” seu dialeto nativo, Delia pode ao menos deixar de usá-lo, instituindo assim seu próprio boicote linguístico ou “blocco verbale” [bloqueio verbal] [...]. Porém, como eu argumentei em outro lugar, tal reticência também pode constituir uma forma crucial de resistência, uma ideia que se torna explícita durante o encontro com Polledro, quando Delia se refere à sua própria “muta resistenza” [resistência muda] [...]. É uma prática que parece proporcional à da própria Ferrante, uma vez que ela mesma celebrenemente empregou o silêncio como uma forma de frustrar as demandas da mídia e do mercado. (ALSOP, 2014, p. 472)<sup>71</sup>

Ao fim e ao cabo, Delia, cuja herança paterna marca sua maturidade de mulher, precisa encontrar em si o legado da mãe. Nesse sentido, a rememoração da infância a põe em contato com as mulheres da geração anterior, numa espécie de redescoberta proustiana que, por isso mesmo, é também uma espécie de aprendizado. As

---

<sup>71</sup> “In *L'amore molesto*, for one, such verbal vigilance manifests as abstinence: Delia does very little talking in this text, and remains circumspect, when not silent. On the one hand, her silence could easily be read as a sort of self censorship; short of ‘forgetting’ her native dialect, Delia can at least refrain from using it, thus instituting her own linguistic boycott or ‘blocco verbale’ [...]. Yet, as I've argued elsewhere, such reticence may also constitute a crucial form of resistance, an idea that is made explicit during an encounter with Poliedro, when Delia refers to her own ‘muta resistenza’ [...]. It is a praxis that seems commensurate with Ferrante's own, since she herself has famously employed silence as a means of thwarting the demands of the media and marketplace.”

palavras finais do livro não deixam dúvidas – “Aquele penteado antiquado, em uso nos anos quarenta, mas já raro no final dos anos cinquenta, ficava bem em mim. Amalia existira. Eu era Amalia” (FERRANTE, 2017b, p. 173) –, de modo que, ao fim e ao cabo, Amalia e Delia trocam de papéis, ou melhor, “desmarginam-se” para justamente se confundirem.

### **A escritura: ordem no caos**

Delia, como dito, demonstra uma mestria maior no que diz respeito ao autocontrole. Ela é uma mulher da nova geração, que abandonou o dialeto e o local da infância (ou seja, os lugares do trauma) para seguir uma vida de mulher independente e solteira. Não é, portanto, a notícia da morte da mãe que a desarvora; no começo do romance, quando o passado ainda não foi vasculhado, Delia é senhora de si e mantém o controle da situação. A menstruação que lhe desce durante o funeral e as visitas ao apartamento da mãe e ao pai e ao tio não a irritam. Mesmo o encontro fortuito com Caserta, que a sobressalta, evidencia uma mulher lutando pelo controle de suas emoções. É apenas quando a narrativa alcança os grotões mais escuros da memória que Delia perde um pouco da sua compostura e cede à herança de Amalia.

No fim do livro está a cena mais decisiva, em torno da qual todas as demais gravitam. Se é verdade que Delia mentiu para o tio e para o pai a respeito da própria mãe, tal mentira por outro lado serviu para o encobrimento de uma verdade ainda mais dura. De algum modo, mãe e filha trocaram papéis também no que diz respeito ao lugar da vítima e ao lugar da culpa: a mãe assumiu a culpa por uma atitude que não era dela, mas do pai de Caserta, o vô de Antonio, colocando-se como vítima de uma mentira e da violência doméstica; a filha, por sua vez, sendo a vítima do estupro, reconheceu a culpa de ter condenado a mãe a fim de infantilmente encobrir a sua própria vergonha. A inocência roubada da menina converte-se em culpa da mãe. Talvez a mãe soubesse (ou desconfiasse) do estupro e por isso tenha aceitado a troca de papéis, oferecendo-se mais uma vez como anteparo da ira do marido. De qualquer forma, Delia é a origem da confusão exatamente porque, na sua situação de vítima e de criança, ela não tem como configurar plenamente, àquele ponto, a situação com clareza. É apenas como adulta que a verdade do acontecimento reconstituído se fará mais nítida, de modo que o molestar da criança transfigura-se, primeiro, em um relato meramente verossímil,

por força da influência do pai, para somente depois, em formato de livro, adquirir a consistência necessária para restabelecer os fatos. Enquanto isso, o verdadeiro culpado sai ileso, afundado no lamaçal da memória que o livro vai recompondo, como uma presença que não se nota ou contra a qual se luta para que não retorne. O velho Caserta – uma lembrança reprimida pela escritora Delia com todas as forças de seu autocontrole – emerge do passado através da escritura como um fantasma pálido. Ele é, portanto, uma espécie de retorno do reprimido, verdadeiro *Unheimlich* (cf. FREUD, 2010), assombrando a narrativa e de certo modo colocando-se como o Minotauro no labirinto da memória.

Essa é uma particularidade interessante da composição do livro. Ferrante faz com que Delia mergulhe na memória como a mãe afogando-se no mar, misturando o presente da ação com o passado evocado, despistando o olhar do leitor e preparando a escritura para contar o que, por estar reprimido, não pode ser representado instantaneamente. Por isso, a escritura de Delia é alusiva, fragmentária: há, por assim dizer, uma censura da própria narradora, no que tange aos fatos relatados. A ambiguidade (ou a violação do princípio de não-contradição) transborda da figura materna e se alastra por todos os cantos. Tudo é sugestivo, principalmente a narração dos atos do velho Caserta, mas não apenas porque se trata de um mascaramento do fato – “Falei o que Caserta havia feito e dito para Amalia, com o consentimento dela, no porão da confeitaria, todas as coisas que, na verdade, o avô de Antonio havia feito e dito para mim” (FERRANTE, 2017b, p. 164) –, mas também porque Delia conta os eventos sob a necessidade imperiosa do autocontrole.

Ainda mais persuasivo pode ser o esforço de resgate de Delia: tendo descoberto um dos seus *tailleurs* guardado no porão de Caserta, ela observa “me aborrecia muito descobrir naquele lugar uma parte roubada de mim” [...]. É só um modo de falar. Pois o que foi roubado não é só uma peça de roupa íntima, mas uma peça bem mais definitiva da história de vida dela. Basicamente, é essa “parte roubada” que, como a carta roubada de Poe, serve de ponto crucial da narrativa: a propriedade roubada que Delia, no seu papel de “investigadora”, deve recuperar. (ALSOP, 2014, p. 483, tradução livre).<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> “*Even more compelling may be Delia's recovery effort: having discovered one of her slips stashed in Caserta's basement, she notes, 'mi dava più fastidio scoprirlo in quel luogo come una parte trafugata di me' [...]. It is a telling phrase. For what has been stolen is not just an undergarment, but a far more definitive piece of her life story. Ultimately, it is this 'parte trafugata' that, like Poe's purloined letter, serves as the crux of the narrative: the stolen property that Delia, in her role of 'indagatore,' must get back.*”

É tocante, portanto, o modo como a narradora coloca-nos longe da ação decisiva, dando-nos a história de uma infância vivida em meio à violência doméstica, tocando em cheio no machismo e criando uma vítima clara disso (sua mãe), de onde ela supostamente tira a força e o exemplo para não vacilar e exercer sobre si seu próprio autocontrole. Mas isso apenas para nos desviar desse quadro e nos oferecer, a contrapelo, uma história ainda mais arrebatadora. O que vemos, então, é todo um trabalho árduo da memória em romper a censura, encontrar aos poucos as palavras para formar a imagem, ainda que indireta, do verdadeiro acontecimento, daquilo que não pode figurar na narrativa senão por meio da alusão. A censura e a autovigilância persistem, porém, pois tocar o trauma não é algo simples, de modo que a perlaboração é muitas vezes lenta e metafórica, especialmente quando envolve a literatura, como nos mostram os exemplos tratados por Felman (1992). Assim, enquanto conta a história dos infortúnios de sua mãe e de como ela veio a ser a mulher que era, de como essa mulher teve que obedecer aos ditames da sociedade machista, Delia reforça esquematicamente o machismo geracional do sul da Itália, sem necessariamente nos dar um acontecimento, mas sim uma constante, uma tendência, uma espécie de formulação sociológica acerca da família e do casamento. Porém, quando desvia o nosso olhar desse esquema social, quando tira nossos olhos das personagens do pai e da mãe como perfeitos representantes de uma sociedade e uma geração desgastadas pela guerra e moldadas nos excessos do machismo e da cultura patriarcal, ela nos dá o acontecimento em si, aquilo que de fato merece ser narrado, aquilo que transcende o usual e o cotidiano, e que, curiosamente, é ainda mais aniquilador no que diz respeito ao que ela verdadeiramente denuncia: a cultura patriarcal e a violência de gênero.

O mergulho na memória começa, portanto, como uma crônica mais ou menos fiel de situações de família – situações difíceis, traumáticas em si, mas não de todo diferentes das relações familiares que marcam indelevelmente a vida de milhões de mulheres, no sul da Itália ou em muitos outros lugares do mundo (tema compartilhado com a tetralogia napolitana, por exemplo). Contudo, a memória que vai Tateando como num quarto escuro, que precisa de fósforos e lanterna para acessar o mais oculto e obscuro (FERRANTE, 2017b, p. 152) – essa vai sendo gestada, nascendo com o relato de Delia, como se a mãe se colocasse no lugar da filha e a filha no lugar da mãe, para dar à luz esse evento, esse trauma. Que a mãe tenha sofrido por esse acontecimento mais do que lhe caberia é algo que talvez se explique pelo fato de que Delia, àquela altura, só sabia culpar



a mulher, e, não podendo culpar a si própria, repete os esquemas paternos. No entanto, o amadurecimento, calcado no autocontrole e na soberania do desejo e do corpo, prepara a escritura do trauma e dá ordem ao caos. A narração reorganiza o passado, restabelece a justiça, condena os verdadeiros culpados (o pai, o tio, o velho Caserta, sobretudo); ela aproxima mãe e filha, as põe em contato novamente.

Delia, através da escritura, exorciza o fantasma de seu abusador, mas, acima de tudo, exorciza a própria culpa e a própria mentira. Assim, artista como o pai, educada no machismo do pai e do tio, herdeira da ótica patriarcal que prolifera ciganas no quadro a fim de captar uma essência fugidia de mulher, Delia, ao narrar os fatos, desprende-se do jugo masculino para alcançar uma voz própria. Aqui, o comedimento e a autovigilância não servem mais ao olhar masculino. Eles servem, pelo contrário, para auxiliar a narradora a caminhar pelos labirintos da memória e resgatar a mulher (Delia e Amalia) do seu tradicional papel de gênero e devolver-lhe a verdade acerca do corpo e da experiência femininos, e de como eles se situam radicalmente no centro do discurso machista (AGACINSKI, 2012, pp. 162-164). E, ao nos contar a verdade, ela pode “desmarginar-se” e enfim parar de fugir da mãe. Através do relato delicado de Delia emerge a verdadeira Amalia. E, quando emerge, ela pode, enfim, descansar em paz...

## Referências

AGACINSKI, Sylviane. **Femmes entre sexe et genre**. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

ALSOP, Elizabeth. Femmes Fatales: “La fascinazione di morte” in Elena Ferrante’s “L’amore molesto” and “I giorni dell’abbandono”. **Italica**, Fayetteville, Arkansas, vol. 91, nº 3, pp. 466-485, outono de 2014.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BUTLER, Judith. **O clamor de Antígona**. Parentesco entre a vida e a morte. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (orga.). **Tendências e impasses** – o feminismo como crítica da cultura. Tradução de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 206-242.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 11-37.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Limited Inc**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991, pp. 11-37.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FELMAN, Shoshana. Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching. In: FELMAN, Shoshana e LAUB, Dori. **Testimony**. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. Nova York e Londres: Routledge, 1992, pp. 1-56.

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

FERRANTE, Elena. **História o novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.

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

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

FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras completas volume 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 328-376.

IRIGARAY, Luce. O poder do discurso: subordinação do feminino. In: IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**. Sexualidade e status social da mulher. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017, pp. 79-97.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l’horreur**. Essai sur l’abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LAFAYETTE, Madame de. **A Princesa de Clèves**. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LOMBARDI, Giancarlo. Scambi d'identità: il recupero del corpo materno ne L'Amore Molesto. **Romance Languages Annual**, West Lafayette, Indiana, vol. X, pp. 288-291, 1998.

LUCAMANTE, Stefania. Undoing Feminism: The Napolitan Novels of Elena Ferrante. **Italica**, Fayetteville, Arkansas, vol. 95, nº 1, pp. 31-49, primavera de 2018.

Página | 131

RANCIÈRE, Jacques. Teologias do romance. In: RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete e Lígia Vassalo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, pp. 47-73.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como outro**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência**. A ambivalência em *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. 158 f., 2019.

## **SURVEILLANCE AND SELF CONTROL IN ELENA FERRANTE'S L'AMORE MOLESTO**

### **Abstract**

Página | 132

This article deals with the first novel of the Italian writer known as Elena Ferrante. In the book *L'amore molesto*, published in 1992, Ferrante works with themes that will be developed more strongly in the Neapolitan tetralogy. Among these themes is the main subject of the article: the submission of the woman to the surveillance of the man, and the necessity she has to exert the self control over her own body. In first place thus, this article takes into account the difference between the positions of Amalia and Delia, mother and daughter respectively, regarding the framing of the gender, and also the domestic violence and their need for surveillance of the family men. Following that, it investigates how such surveillance turns itself into self control, which Delia embodies as a father inheritance. Lastly, it concludes with a speculation over how Delia's self control enables her to narrate her own trauma, which takes her away from the father's heritage, and allows her to regain the truth about gender violence and the woman condition.

### **Keywords**

Feminism. Elena Ferrante. Surveillance. Gender violence. Trauma.

---

Recebido em: 21/07/2021

Aprovado em: 15/11/2021

# Dias de abandono: da contenção à libertação pela linguagem

Página | 133

Aline Vargas Stawinski<sup>73</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Mélany Dias da Silveira<sup>74</sup>  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

## Resumo

O texto do presente artigo não é mais do que um efeito de nossa leitura da obra de Elena Ferrante. Em vista disso, começamos por uma breve apresentação da autora e do livro *Dias de abandono* (2016) a partir do qual passamos a colocar em movimento algumas de nossas reflexões sobre a escrita empreendida por Ferrante. Na trama das reflexões que buscamos fazer, lidamos, principalmente, com temas do feminismo e da psicanálise. Portanto, em um primeiro momento, fazemos uma ponte entre os escritos de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Elena Ferrante, como meio para poder pensar sobre o contexto da escrita feminina que subsiste apesar das contrariedades. Uma escrita imposta e, ao mesmo tempo, possível através da linguagem e suas tantas possibilidades de se fazer expressar: voz e corpo, a fala e os gestos. É na última seção que arriscamos uma aproximação entre literatura e psicanálise como forma de pensar a criação literária no contorno do caos.

## Palavras-chave

Elena Ferrante. Literatura e psicanálise. Dias de abandono.

---

<sup>73</sup> Doutora em Estudos da Linguagem com ênfase em Análises textuais, discursivas e enunciativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

<sup>74</sup> Mestra em Estudos da Linguagem com ênfase em Análises textuais, discursivas e enunciativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## Introdução

“a força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebetaram.”  
(Roland Barthes).

Mulheres que escrevem (por profissão, estudo ou desabafo) são recorrentes na obra de Elena Ferrante. Lenu, da célebre tetralogia *A amiga genial* (2015), narra a história de sua amizade com Lila, que escreve como uma espécie de revanche após o desaparecimento da amiga – uma forma de resgatar sua presença a partir da materialidade das palavras digitadas no computador. Em *A filha perdida* (2016), nos deparamos com um trecho que expõe a aflição de Leda na tentativa de escrever um ensaio acadêmico enquanto divide a atenção com suas duas filhas pequenas. Já em *Dias de abandono* (2016), Olga também é uma escritora que, como Lenu, não apenas deixou Nápoles: afastou-se do dialeto, dos modos e das palavras julgados extravagantes, dos gritos e gestos turbulentos atribuídos por ambas as narradoras à cidade de origem e aos seus conterrâneos. Neste artigo, buscamos nos debruçar sobre a relação de Olga com as palavras – sejam elas escritas ou faladas (e por vezes contidas, silenciadas). Com o intuito de aprofundarmos a discussão aqui empreendida, dialogaremos com textos de perspectiva feminista e da psicanálise. Também contamos com o apoio de estudos dedicados à obra de Ferrante, além dos seus escritos não ficcionais, tais como ensaios e entrevistas.

Antes de nos lançarmos ao debate proposto, vale contextualizar brevemente a obra foco de nosso estudo. *Dias de abandono* (2016) é o segundo romance de Elena Ferrante, publicado originalmente em 2002<sup>75</sup>, uma década após sua estreia em *Um amor incômodo* (2016)<sup>76</sup>. A tradução brasileira foi publicada em 2016 pela Biblioteca Azul. Assim como seu primeiro livro, *Dias de abandono* foi adaptado para o cinema. Sob direção de Roberto Faenza, a adaptação estreou em 2005, evento que relançou holofotes ao texto literário e ao nome de Ferrante<sup>77</sup>. No livro, conhecemos Olga, uma mulher de 38 anos – dos quais 15 foram compartilhados com Mario, com quem teve dois filhos. A narradora introduz a história de seus dias recentes assim:

<sup>75</sup> Título original: *I giorni dell'abbandono*, publicado em 2002 pela editora Edizioni e/o.

<sup>76</sup> Título original: *L'amore molesto*, publicado em 1992 pela mesma editora.

<sup>77</sup> Após receber o roteiro do filme, Elena Ferrante escreve uma carta a Roberto Faenza, datada de 03 de junho de 2003, a qual pode ser lida em *Frantumaglia* (FERRANTE, 2017, cf. p. 193-6) pela primeira vez.

Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar. Fez isso enquanto tirávamos a mesa, as crianças brigavam como sempre no outro cômodo, o cachorro sonhava resmungando ao lado do aquecedor. (FERRANTE, 2016, p. 6)

A naturalidade mundana com a qual adentramos a vida de Olga não antecipa aos leitores o abismo e a sensação de vazio que irão caracterizar seus dias ao longo da maior parte da narrativa. É sobre os dias em que é deixada à própria sorte com Gianni e Ilaria, seus filhos, e com Otto, pastor alemão do marido, que viveremos, juntos à Olga, a experiência *borderline* superada pela personagem.

Francesca Cricelli, a tradutora da publicação brasileira, escreve sobre o livro:

Uma trama aparentemente banal e semelhante a qualquer drama burguês contemporâneo encerra na construção da narrativa uma desconstrução da linguagem: esta é a joia escondida na urdidura da trama. Olga poderia ser eu, minha mãe ou minha vizinha. Sua linguagem, seu léxico familiar, para dizê-lo com outra importante referência da literatura italiana, na sequência dos capítulos apresenta uma deterioração, mas talvez não seja este o termo adequado, a mudança talvez seja a condensação do repertório linguístico rumo à comunicação genuína. (CRICELLI, 2018, n.p.)

A tradutora aponta que a mudança sofrida por Olga é exposta fundamentalmente através da linguagem, aspecto que não poderia esmorecer na tradução:

Precisava manter estes registros para que fossem evidentes, também em português, as rupturas na linguagem da protagonista. A obscenidade era necessária como uma primeira saída do ser-simulacro, Olga não se deixava enganar pelas belas palavras. (CRICELLI, 2018, n.p.)

Inúmeras passagens ilustram a ruptura pela linguagem de Olga, que se liberta das amarras do italiano polido, da língua de mãe, mulher e boa esposa; dos gestos contidos, da voz baixa que, com sofrimento, torna-se grito. Esse será nosso ponto de partida para abordar o texto de Ferrante.

## **1 Libertar-se das amarras: mulheres que escrevem**

Conforme mostramos brevemente na introdução, mulheres que leem e escrevem são personagens recorrentes na obra de Ferrante. Cabe apontar que uma das características marcantes de sua escrita – e, portanto, de suas personagens, sempre narradoras em primeira pessoa – é a franqueza (ou até mesmo crueza) das palavras expostas no papel. Não por acaso, em “Mulheres que escrevem” (2017), Ferrante retoma a importância do feminismo, situando o impacto do movimento também para a produção literária:

O pensamento feminista e as práticas feministas libertaram energias, colocaram em movimento a transformação mais radical e mais profunda dentre as que permearam o século passado. De maneira que eu não saberia reconhecer a mim mesma sem lutas de mulheres, ensaios de mulheres, literatura de mulheres: tudo isso me tornou adulta. (FERRANTE, 2017, p. 286-7)

A liberdade para escrever é fruto dessas transformações e tem implicações diversas:

Acima de tudo, não devemos abrir mão da máxima liberdade [...] devemos evitar qualquer obediência ideológica, qualquer encenação de pensamento ou linha certa, qualquer cânone. Quem escreve deve se preocupar apenas em narrar da melhor maneira o que sabe e sente, o belo, o feio e o contraditório, sem obedecer a nenhuma prescrição (FERRANTE, 2017, p. 287)

O comentário de Ferrante está longe de ser apenas teoria: a narração do *belo, feio e contraditório* é marcante em seus romances – com *Dias de abandono* não seria diferente. Vale ressaltar que o posicionamento da autora acerca da *máxima liberdade* ecoa ensaios de Virginia Woolf. Em “Profissões para mulheres” (2019 [1942]), a escritora inglesa aborda a importância da liberdade para a prática da escrita ao narrar seu confronto com o “Anjo da Casa”, figura cerceadora onipresente nos lares femininos:

Quer dizer, assim que pus a mão na caneta para resenhar aquele romance de autoria de um homem famoso, ela [Anjo da Casa] se esgueirou pelas minhas costas e cochichou: “Minha querida, você é uma jovem mulher. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja boazinha; seja meiga; lisonjeie; iluda; use todas as artes e astúcias de nosso sexo. Nunca deixe que adivinhem que você pensa por conta própria. Sobretudo, seja pura”. E ela como que guiava minha pena. Registro agora o único ato pelo qual reivindico algum mérito, embora o mérito se deva, na verdade, a alguns formidáveis ancestrais que me deixaram uma certa quantia – digamos, umas quinhentas libras por ano? – de maneira que não precisei depender apenas da sedução para me sustentar. Voltei-me contra ela e a agarrei pela garganta. Fiz o que pude para matá-la. Minha desculpa, se tivesse que comparecer diante de um tribunal, seria a de que agi em legítima defesa. Se não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado a alma de minha escrita. (WOOLF, 2019 [1942], p. 31)

As semelhanças ou aproximações entre Woolf e Ferrante não permanecem apenas na opinião sobre a necessidade da liberdade de quaisquer amarras para a escrita. Em “Virginia Woolf, Elena Ferrante and The Angry Modern/ist Woman”, Rosenberg (2018) estabelece uma relação entre as duas escritoras que, apesar de estarem situadas em contextos geográficos e históricos diferentes, dialogam:

Tempo histórico, nação e personalidade distinguem Woolf e Ferrante, mas construtos ideológicos feministas evoluem e se desenvolvem enquanto são



compartilhados ou transmitidos de uma geração de escritora para a próxima através da influência (ROSENBERG, 2018, n. p., tradução nossa)<sup>78</sup>

Certamente, é inegável a importância daquelas e daqueles que “vieram antes” para a produção de todo o conhecimento, seja na literatura, nas artes ou nas ciências. Como já sublinhava Woolf, “as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada.” (WOOLF, 2019 [1929], p. 56). Não por acaso, encontramos ressonâncias de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (2016 [1949]), nos conflitos enfrentados por Olga que, após sentir-se em total abandono, resgata memórias do colegial lembrando de quando contou à professora que desejava tornar-se escritora:

“Leia isto”, e eu, de forma diligente, li. Mas quando lhe entreguei de volta o livro me veio uma frase soberba: essas mulheres são idiotas. Senhoras cultas, de boa condição social, quebrando-se feito bibelôs nas mãos de seus homens distraídos. Pareciam-me emocionalmente burras, eu queria ser diferente, queria escrever histórias de mulheres com muitos recursos, mulheres com palavras indestrutíveis, não um manual da esposa abandonada com o amor perdido como o primeiro pensamento da lista. Eu era jovem, tinha minhas pretensões. Eu não gostava da página muito fechada, como uma persiana abaixada. Eu gostava da luz, gostava do ar entre as ripas. Eu queria escrever histórias cheias de correntes de ar, raios filtrados pelos quais dança o pó. E depois eu amava a escrita de quem te faz olhar por baixo de cada linha deixando sentir a vertigem da profundidade, a escuridão do inferno. Eu disse isso sem ar, de uma só vez como nunca tinha feito, e minha professora deu um sorrisinho irônico, um pouco vingativo. Ela também devia ter perdido alguém, ou alguma coisa. (FERRANTE, 2016, p. 18)

Olga, vinte anos mais tarde, acaba identificando-se tanto com a antiga professora de francês quanto com as personagens que desprezava. É certamente irônico comparar as pretensões adolescentes da narradora, que amava correntes de ar, com o aprisionamento atual no qual se encontra. Além disso, Olga, em crescente sofrimento pelo abandono, reconhece em suas lembranças que deixou sua vida profissional e até mesmo pessoal em segundo plano para dedicar-se à vida doméstica:

Somente dois anos antes eu tinha dito que queria voltar a ter os meus horários, um trabalho que me fizesse sair de casa por algumas horas. Eu tinha encontrado trabalho numa pequena editora, sentia-me muito curiosa, mas ele me forçou a deixar de lado. Mesmo dizendo-lhe que eu precisava ganhar o meu próprio dinheiro, ainda que pouco, muito pouco, ele tinha desaconselhado, dizendo: por que bem agora, o pior já passou, não precisamos de dinheiro, se você quer tentar escrever, escreva. Eu dei razão a ele, pedi demissão depois de poucos

---

<sup>78</sup> “Historical time, nation, and personality distinguish Woolf and Ferrante, but feminist ideological constructs evolve and develop as they are shared or passed from one generation of woman writer to the next through affect.” (ROSENBERG, 2018, n. p.).

meses e pela primeira vez encontrei uma mulher que me ajudava com o serviço doméstico. (FERRANTE, 2016, p. 18)

Sabemos, porém, que não basta vontade para escrever. Tempos e contextos diversos, porém muitos problemas enfrentados pelas mulheres permanecem. Como já dizia Virginia Woolf (2019 [1929]), é preciso “um teto todo seu” para dedicar-se à escrita, e a autonomia financeira desempenha um papel importante nessa empreitada. A falta dela torna-se um entre outros tantos empecilhos. Afinal, por que as mulheres – uma mãe, uma esposa – deveria se preocupar com a escrita como um meio de ganhar seu próprio sustento? Por que as mulheres deveriam deixar o lar para trabalhar? Simone de Beauvoir nos auxilia a compreender as dificuldades impostas a Olga:

[...] esta [a mulher] não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas; não lhe dão nenhuma possibilidade de influir no futuro nem no Universo; ela só se ultrapassa para a coletividade por intermédio do esposo. (BEAUVOIR, 2016 [1949], p. 190)

As portas fechadas são literais na angústia de Olga. Trancada em seu apartamento com sua nova porta blindada, Olga desaprende o gesto de abrir portas: “São páginas de encadeamento, encarceramento, prisão e de inabilidade com as chaves.” (REIS, 2019, p. 131). Olga, depois de ter os filhos, passou a dedicar-se ao lar, aos cuidados da casa, às crianças, enquanto Mario trabalhava fora de casa e priorizava uma carreira. A vida de Olga orbitava ao redor das mudanças e escolhas do marido:

Eu tinha ficado acordada noites e noites para ajudá-lo a estudar as matérias mais difíceis para os seus estudos. Eu tinha tirado um tempo que era meu para somá-lo ao seu e fazê-lo então mais potente. Eu tinha posto de lado as minhas aspirações para acompanhar as suas. Para cada crise de desconforto dele, eu tinha estancado as minhas crises para poder confortá-lo. Eu tinha me perdido nos seus minutos, nas suas horas, para que ele se concentrasse. *Eu tinha cuidado da casa, da comida, dos filhos, eu tinha me ocupado de todas as chatices da sobrevivência do cotidiano, enquanto ele escalava teimosamente o declive da nossa origem sem privilégios.* E agora, agora ele me largava carregando consigo todo aquele tempo, toda aquela energia, todos aqueles sacrifícios que eu fizera por ele, de uma hora para outra, para gozar os frutos com outra, uma estranha que não tinha mexido um dedo para *pari-lo, nutri-lo* e fazer com que ele se tornasse o que era. (FERRANTE, 2016, p. 66, *grifos nossos*)

Olga, em seu papel de mulher, esposa e mãe reforça a generalidade, *perpetuando a espécie imutável*, podendo ser plenamente substituída:

Extraindo junto da esposa a força de empreender, de agir, de lutar, é ele [o marido] quem a justifica: ela lhe entrega nas mãos a existência e ele lhe dará um sentido. Isso faz supor da parte dela uma humilde renúncia; mas ela é

recompensada, porque, guiada, protegida pela força do homem, escapará ao abandono original; se tornará necessária. (BEAUVOIR, 2016 [1945], p. 582)

Apesar de toda a renúncia, a protagonista se dá conta de que o investimento jamais foi recíproco: “Meu marido tinha retirado de mim pensamentos e desejos para transferi-los para outro local.” (FERRANTE, 2016, p. 17). Entrega-se, assim, à escrita obsessiva de longas cartas a Mario, mesmo sem saber para onde enviá-las, pois sente a necessidade de compreender a razão de não ter escapado ao abandono. Do endereçamento a Mario, passou a escrever a si mesma:

Sentia-me assustada com torções bruscas, não controladas. Mario, escrevia para me dar coragem, não levou consigo o mundo, levou consigo somente a si mesmo. E você não é uma mulher de trinta anos atrás. Você é de hoje, segure-se no hoje, não regrida, não se perca, se segure. Sobretudo não se abandone aos monólogos absortos ou maldizentes ou odiosos. Apague as exclamações. Ele foi, você fica. Você não terá mais a luz dos seus olhos, suas palavras, mas e daí? Organize as defesas, conserve sua inteireza, não se faça quebrar como um objeto de decoração, como um brinquedo, mulher nenhuma é um brinquedo. *La femme rompue*, ah, *rompue*, rompe o caralho. A minha tarefa, eu pensava, é mostrar que é possível permanecer sã. Demonstrá-lo a mim mesma, a mais ninguém. Se for exposta aos lagartos, combaterei lagartos. Se for exposta às formigas, combaterei formigas. Se for exposta aos ladrões, combaterei ladrões. Se for exposta a mim mesma, combaterei a mim. (FERRANTE, 2016, p. 60)

A escrita para si busca atuar como uma forma de não sucumbir ao “desejo obscuro de destruição” (FERRANTE, 2016, p. 73).

As renúncias da vida de Olga podem ser estendidas à própria linguagem: voz e corpo parecem romper amarras que foram fortalecidas ao longo da vida de casada; frente ao sentimento de abandono Olga cede, pouco a pouco – com momentos de ruptura mais acentuados – à linguagem obscena, aos gestos quase irrefletidos, à busca consciente de confronto. A seguir, veremos algumas menções sobre a contenção da linguagem, manifestada através da voz (falada ou escrita) e do corpo.

## 2 “Longe de mim as mulheres quebradas”: a contenção do corpo feminino

As referências de Olga à voz e aos gestos contidos é recorrente ao longo da narrativa. Aqui, buscamos ressaltar algumas passagens que ilustram o recalque da linguagem, também observado por Secches em seu livro dedicado à obra de Elena Ferrante:

o embate entre uma essência “mais bruta”, anterior à educação formal, e uma identidade forjada, lapidada. Nas personagens de Ferrante, esse conflito está intimamente ligado à linguagem. Nos momentos extremos, o que está

recalcado retorna e o dialeto napolitano ressurgiu das fissuras, tomando o lugar do italiano culto. (SECCHES, 2020, p. 42)

Podemos relacionar a aversão aos tons de voz alta e o zelo pelos gestos contidos a uma imagem que a protagonista gostaria de refletir àqueles a sua volta. A contenção da voz e do corpo é um dos temas abordados pelo pensamento feminista, e Olga acaba espelhando uma mulher que, apesar da consciência e de já ser um efeito da emancipação feminina, reconhece a sua dificuldade em lidar com algumas questões bastante importantes, como o divórcio, a maternidade e a vida profissional em choque com as obrigações domésticas<sup>79</sup>. Olga, assim como tantos outros corpos de mulheres, busca reprimir-se linguisticamente e fisicamente. Vejamos como tais amarras são expostas no romance.

Página | 140

“Eu odiava os tons de voz alta, os movimentos muito bruscos” (FERRANTE, 2016, p. 8). Até para discutir, Olga se esforça para manter o autocontrole, evitando “exceder-se” – mas exceder-se em que medida? Para além daquilo que esperam de uma mulher educada, casada, mãe. A narradora mostra sem rodeios que procurava conter-se na frente de Mario com o intuito de não o afastar ainda mais:

Discutimos isso, mas calmamente. *Eu odiava os tons de voz alta, os movimentos muito bruscos*. Minha família de origem era de sentimentos ruidosos, exibidos, e eu, sobretudo na minha adolescência, até mesmo quando ficava muda com as mãos tapando os ouvidos num canto da casa em Nápoles, oprimida pelo tráfego da rua Salvatore Rosa, sentia-me dentro de uma vida estrondosa, e tinha a impressão de que qualquer coisa poderia, de repente, se abrir por causa de uma frase dita de forma muito penetrante, de um movimento pouco contido do corpo. Por isso *havia aprendido a falar pouco e de forma muito pensada*, a não ter pressa, a não correr nem para pegar o ônibus, a encompridar ao máximo meu tempo de reação, preenchendo-os com olhares confusos, sorrisos incertos. (FERRANTE, 2016, p. 8, *grifos nossos*)

A origem familiar – napolitana – é seguidamente associada à expressão exacerbada pela linguagem verbal e corporal; Olga procura manter distância da família ao sair da cidade natal, mas especialmente pelo controle quase obsessivo que parece querer exercer sobre o que fala e sobre aquilo que demonstra através de seus gestos. Quando percebe que a contenção se afrouxa, seguidamente repreende a si própria: “Para longe de mim aquelas imagens, aquele linguajar. Longe de mim as mulheres quebradas.” (FERRANTE, 2016, p. 20).

---

<sup>79</sup> Olga é uma mulher branca de origem humilde que ascendeu socialmente com o marido. A emancipação feminina da qual a personagem é privilegiada não pode, certamente, ser desvinculada das questões de classe e raça, problematizações que merecem um estudo particular com maior profundidade.

Seriam essas preocupações essencialmente femininas? A contenção da voz e das emoções aparecem associadas à adaptação forçada a uma vida que não era mais protagonizada por Olga. O novo sobrenome carregado pela jovem mulher parece ter implicado em uma quase anulação do eu feminino:

depois do casamento, pedi as contas e comecei a seguir Mario pelo mundo, para os cantos aonde era levado pelo seu trabalho de engenheiro. Lugares novos, vida nova. *Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame.* (FERRANTE, 2016, p. 9, *grifos nossos*)

Qual o custo da autoanulação? Olga precisa reaprender seus contornos, encontrar a própria subjetividade que, até então, era inseparável da figura de Mario: “Passei diversas noites olhando fotografias da família. Procurava reconhecer sinais da minha autonomia no corpo que eu tinha antes de conhecer meu futuro marido.” (FERRANTE, 2016, p. 174). A linguagem vai cedendo e abrindo espaço para o confronto: “‘Não quero abaixar o tom de voz’, murmurei, ‘todo mundo tem que saber o que você me fez.’” (FERRANTE, 2016, p. 15).

Olga, ainda assim, no início procura manter certo controle: “Outra regra era não me tornar uma pessoa desprezível. Mas eu não conseguia me conter, sentia imediatamente um tumulto no sangue que logo me ensurdecia, queimava-me os olhos.” (FERRANTE, 2016, p. 23). Em uma das entrevistas com Ferrante publicadas em *Frantumaglia*, a autora sustenta:

Os seres humanos mostram o pior de si quando seus hábitos culturais se dilaceram e eles se veem diante da nudez de seus organismos e se envergonham deles. Em certo sentido, a subtração do amor é a experiência comum mais próxima ao mito da expulsão do paraíso terrestre, é o fim violento da ilusão de ter um corpo celeste, é a descoberta de nossa condição de seres dispensáveis e perecíveis. (FERRANTE, 2017, p. 91)

Essa quebra de ilusão é personificada pela figura da *poverella*, a “pobre coitada” que assombra Olga. Ao viver a experiência de abandono, do luto, Olga passa a se voltar para as memórias do passado, de sua infância e das narrativas que a rodeavam. Narrativas de mulheres contadas por mulheres. Mulheres sobretudo abandonadas, quebradas – “as mulheres sem amor dissipavam à luz dos olhos, as mulheres sem amor morriam vivendo” (FERRANTE, 2016, p. 41). Olga ouvia tais histórias enquanto a mãe conversava com outras:

Minha mãe falava sobre isso com suas funcionárias, cortavam, costuravam e falavam, falavam, costuravam e cortavam, enquanto eu brincava sob a mesa

com os alfinetes, o gesso, e repetia a mim mesma o que eu ouvia, eram palavras entre a aflição contida e a ameaça, quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor, você não é mais amada, é deixada sem nada. A mulher perdeu tudo, até o nome, se tornou para todos “a pobre coitada”, começamos a falar dela chamando-a desse jeito. (FERRANTE, 2016, p. 12)

O fantasma da pobre coitada causa em Olga o pavor de se tornar ela também mais uma *poverella*, uma mulher quebrada pelo abandono. Para além dela, a preocupação estende-se à própria filha, que em determinado ponto da narrativa desempenha o papel determinante de não permitir que a mãe se perca no abismo de si. Ao perceber Ilaria carregando o peso de algumas responsabilidades, Olga conta:

Imaginei-a velha, os traços deformados, próxima à morte ou já morta, e ainda assim, um pedaço de mim, a aparição da menina que fui, que teria sido, por que aquele “teria sido”? [...] O tempo é um respiro, pensei, hoje sou eu, daqui a pouco minha filha, tinha acontecido com a minha mãe, com todas as minhas antepassadas, talvez ainda acontecesse a elas – a elas e a mim, simultaneamente. (FERRANTE, 2016, p. 85)

Parece transgeracional o sofrimento feminino. Em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Elena Ferrante escreve a respeito das personagens de *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*:

Delia e Olga contam a história de dentro desse vórtice. Mesmo quando desaceleram, não se afastam, não contemplam, não reservam para si espaços externos de consideração. São mulheres que contam a própria história estando no centro de uma vertigem. Portanto, não sofrem pelo conflito entre o que elas gostariam de ser e o que suas mães foram, não são o ponto de chegada sofrido de uma genealogia feminina de ordem cronológica que avança a partir do mundo arcaico dos grandes mitos mediterrâneos, para chegar até elas como o cume visível do progresso. A dor deriva do fato de que, em volta delas, simultaneamente, em uma espécie de acronia, amontoam-se o passado de suas precursoras e o futuro daquilo que elas procuram ser, sombras, fantasmas; até o ponto em que, por exemplo, Delia, depois dos trajes do presente, pode vestir o velho tailleur da mãe como o traje resolutivo; e Olga pode reconhecer no espelho, no rosto, o perfil da pobre coitada-mãe que se matou como parte constitutiva de si mesma (FERRANTE, 2017, p. 115).

Ao sentir o desespero da sensação de perder-se de si, Olga passa a analisar o passado de sua mãe e o futuro da filha, como uma experiência atemporal de confundir os tempos. Sobretudo, os tempos da vida feminina.

Em excerto intitulado “A imagem da mãe”<sup>80</sup>, a autora comenta sobre sua relação com os estudos da psicanálise. Apesar de pontuar algumas críticas à teoria, a

---

<sup>80</sup> O subtítulo pertence ao capítulo 16, intitulado “A *frantumaglia*” (FERRANTE, 2017). A autora escreve uma “carta-ensaio” em respostas a perguntas de Giuliana Olivero e Camilla Valletti, na qual aborda diversos temas motivados pelos questionamentos das entrevistadoras.

escritora reconhece a potência da teoria psicanalítica em lançar o olhar para além de qualquer ordem estabelecida. Com esse propósito, cita o ensaio escrito por Freud, “Sobre a sexualidade feminina” (1931), e o debate sobre a infância feminina e o apego das meninas em relação à mãe que a leitura do ensaio proporcionou em suas reflexões. Apesar da bagagem teórica, a escrita de Elena Ferrante sobre o tema da relação mãe-filha insiste em se aprofundar na crueza das experiências vividas. Na narrativa de *Dias de abandono*, a autora quis que pelo menos três coisas básicas fossem intuídas:

primeiro, que para as mulheres cada relação de amor matrimonial ou não, se baseia na reativação do vínculo primitivo com a mãe; segundo, que os casamentos não conseguem expulsar da vida feminina o amor incômodo pela imago materna, único amor-conflito que dura para sempre em todos os casos; terceiro, que o que impede Olga de trair Mario é o fato de ele ter se tornado para ela, desde o início e inadvertidamente, o casulo de fantasias ligadas à mãe, e será sobretudo isso que tornará o abandono tão devastador. (FERRANTE, 2017, p. 149)

Olga mergulha nas lembranças que carrega da mãe, nas situações compartilhadas com a filha Ilaria, no fantasma da pobre coitada – “uma noite me lembrei de uma figura obscura em minha infância napolitana, uma mulher grande, enérgica, que vivia em nosso prédio, atrás da Piazza Mazzini. Trazia sempre consigo, junto às compras, pelas ruelas abarrotadas, seus três filhos.” (FERRANTE, 2016, p. 12). Olga lembra que essa mulher perdeu tudo, até o nome, “tinha aspecto e modo de ser de uma mulher contente com seus cansaços” (FERRANTE, 2016, p. 12).

Para romper com o destino da *pobre coitada*, que a assombra cada vez mais, Olga conta com a filha, a quem incumbe a tarefa de espetar-lhe a carne com um abridor de cartas; a certeza da concretude do corpo pelas mãos da filha é sua garantia para não sucumbir ao vazio. Tal gesto mostra que Olga “pretende resistir de todas as maneiras à perda de si mesma; e que, para reagir, só pode contar com aquela pequena criatura de sexo feminino” (FERRANTE, 2017, p. 195) – “Vou fazer passar tudo”, diz a filha ao massagear suas têmporas, “Eu te ajudo” (FERRANTE, 2016, p. 139).

### 3 A literatura no contorno do caos

Sentei à escrivãzinha. Precisava reter alguma coisa, mas já não lembrava mais o quê. Nada estava detido, tudo escorregava. Olhei meu caderno, os traços vermelhos sob as perguntas de Anna [Karenina] como uma ancoragem. Li e reli, mas os olhos passaram sobre as perguntas sem entender. Havia algo que não funcionava em meus sentidos. Uma intermitência do sentir, dos sentimentos. Às vezes me abandonava a eles, às vezes me assustavam. Aquelas palavras, por exemplo: eu não sabia encontrar uma resposta para a interrogação, qualquer resposta possível parecia-me absurda. Eu estava

perdida no onde estou, no que faço. Estava muda ao lado do por quê.  
(FERRANTE, 2016, p. 111)

No parágrafo anterior ao dessa citação, Olga conjuga em uma mesma linha referências a “A mulher desiludida” e “Anna Karenina” ao contar parte do seu processo de escrita; “até o caderno no qual fazia anotações para meu livro estava aberto. Encontrei transcritos com a minha minúscula letra alguns trechos da *A mulher desiludida* e algumas linhas de *Anna Karenina*. Não me lembrava de tê-los feito.” (FERRANTE, 2016, p. 111). O assombro com o qual narra ter encontrado as gavetas abertas, os livros dispersos e a desordem da escrivaninha sem lembrar de ter feito as anotações ou folheado os cadernos faz sentir algo inquietante: “seria possível que a memória estivesse se desfazendo? [...]”. Eram trechos que não me surpreendiam, me parecia conhecê-los bem, ainda assim não entendia o que faziam naquelas páginas.” (ibid, p. 111).

Para a psicanálise o inquietante é essa noção que tenta alcançar o estranho de nós mesmos. Em Freud, mais precisamente nas Obras completas volume 14 – *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos* – há um capítulo intitulado “O inquietante” (1919) no qual o criador da psicanálise nos diz o seguinte: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como isto é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador [...]” (FREUD, 2010, p. 331). É a partir dessa curiosa indagação, e do desassossego narrado por Olga, que passamos a investir neste ponto em alguma costura mais estreita entre os temas da literatura e da psicanálise. Correto é acrescentar que se trata de uma costura simpatizante, visto que as autoras do presente artigo têm muito ainda a conhecer da vasta teoria psicanalítica, embora empreendam uma leitura curiosa. Ainda assim, arriscaremos uma costura com a potente intenção de fazer alinhamentos.

Ainda no início da narrativa, Olga percebe o sentimento de uma ruptura, sentido tanto por ela quanto pelos filhos: “dormiram com dificuldade, ao acordarem os vi diferentes, como se tivessem descoberto que não havia mais um lugar seguro no mundo. Era, de resto, a mesma coisa que eu pensava.” (FERRANTE, 2016, p. 26). É talvez a partir dessa expressão que Olga passa a reconhecer e revelar o sentimento de habitar com estranheza a casa que pouco antes era tão familiar. Algo se rompe. Como se a experiência do abandono provocasse antes um efeito inquietante que só aos poucos vai colocando lado a lado o sentimento de desamparo, da angústia e do horror diante da estrutura tão habitualmente comum. Um corte, como “uma dor intolerável, a ansiedade de cair para



fora da malha de certezas e ter de aprender outra vez a vida sem a segurança de saber fazê-lo.” (FERRANTE, 2016, p. 137).

Se antes Olga viveu uma anulação do eu feminino, à espera da implosão das emoções, aos poucos passa a experimentar uma rebentação languageira há tanto encoberta: “ouvira na minha cabeça todos os protestos que havia até então contido, muitas palavras já tinham passado por aquela linha divisória além da qual já não se sabe mais o que é ou não oportuno de se dizer.” (FERRANTE, 2016, p. 15). Uma linguagem reprimida desde a época da infância:

Quando eu era novinha gostava do linguajar obsceno, me dava uma sensação de liberdade masculina. Agora sabia que a obscenidade podia causar centelhas de loucura, se nascia de uma boca controlada como a minha. Fechei os olhos, por isso, tomei a cabeça entre as mãos comprimindo as pálpebras. (FERRANTE, 2016, p. 19)

Talvez o que não se queira enxergar seja, justamente, o que de tão aparente não pôde ser visto, e que por isso retorna. No caso da narradora, as vozes violentas da infância, o linguajar “das mulheres quebradas”. É nesse sentido, no sentido do inquietante, que recortamos aqui outro trecho de um texto escrito por Freud, desta vez lido em “Escritores criativos e devaneio”:

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1996, p. 82)

Mas que desejo seria esse? Talvez o desejo de encontrar a própria voz?

Talvez.

Comecei a mudar. Em poucos meses perdi o hábito de me maquiarem cuidadosamente, passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. (FERRANTE, 2016, p. 24)

Neste ponto, Olga conta de forma aguda uma espécie de sentimento assustador que remonta ao que antes lhe era familiar. A experiência do luto, do abandono, faz manifestar em Olga a aspereza do contexto materno onde cresceu. Citada no livro de

Fabiane Secches, “*Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*”, foi a poeta Ana Martins Marques quem escreveu: “entre tantas coisas / numa separação / é também uma língua / que se extingue”. Ao perder a referência de sua relação com Mario, Olga vive também a perda de um lugar subjetivo e, a partir disso, narra uma experiência de *desmarginação*:

desmarginação é a palavra que carrega consigo o ponto em que “a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala, tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável. (BLANCHOT, 2011, p. 38 apud DANTAS, 2019, p. 10)

O termo “desmarginação” aparece na verdade no primeiro livro da tetralogia napolitana publicada por Elena Ferrante, *A amiga genial* (2015). É desde a série, que narra a vida das personagens Elena Greco e Lila Cerullo da infância até a velhice, que temos acesso a um uso da linguagem que descreve muito rigorosamente experiências fronteiriças, limítrofes. No texto de Dantas, encontramos uma descrição: “na história da tetralogia, a desmarginação é uma sensação que Lila experimenta, mais de uma vez, de perder as margens, de dissolver as fronteiras entre si e seu entorno.” (DANTAS, 2019, p. 22).

*Em Dias de abandono,*

a narradora passa a descrever a experiência limítrofe que vivenciou nos meses pós-separação. Da primavera ao outono, Olga parece caminhar no sentido oposto: primeiro tudo seca e desmorona; depois, a vida se impõe novamente. Entre as estações, o enredo se desenrola oscilando entre uma busca por equilíbrio e outra por ruptura. É nesse espaço de ambivalências que se instaura o conflito, que Olga narra com riqueza de detalhes. (SECCHES, 2020, p. 40-41)

A vivência do trauma e o sofrimento da separação feita abandono parecem causar um importante efeito de cisão na personagem de Elena Ferrante, um corte subjetivo feito em profundidade. É dessa ferida que transborda a vulgaridade do dialeto materno, o descuido de si e a violência há tanto reprimida. Não é sem assombro que Olga enxerga o surgimento daquilo que estava oculto. Foi a partir desta situação *borderline* que a narradora se deparou com a inquietante estranheza de cair para dentro de sua infância:

A reconstrução de eventos marcantes de sua infância retorna como assombro. Mas o que norteia Olga e o leitor é a busca por uma forma para que as coisas sejam ditas, pronunciadas, chamadas pelos seus nomes, às vezes com a necessária crueza. Encontrar na língua o conforto necessário como uma roupa da própria medida. (CRICELLI apud SECCHES, 2020, p. 45)

“Encontrar na língua o conforto necessário como uma roupa da própria medida”. Esse traje Olga começa a costurar a partir da escrita:

Para me acalmar, criei o hábito de escrever até o sol raiar. No começo, tentei trabalhar no livro que eu queria organizar havia anos, depois deixei de lado, desgostosa. Uma noite após a outra, escrevi cartas para Mario, mesmo sem saber para onde enviá-las. Eu esperava que mais cedo ou mais tarde teria como entregá-las a ele, eu gostava de pensar que ele as leria. (FERRANTE, 2016, p. 27)

Com a “urgência de entender”, expressão utilizada pela narradora, Olga passa a se dedicar de forma intensa à escrita. Desejo antigo – “a necessidade de escrever histórias eu descobri ali, embaixo da mesa, enquanto brincava” (FERRANTE, 2016, p. 41) – que abandona por conta do casamento e que retorna como possibilidade depois do abandono do marido. Segundo Freud,

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Dá [em alemão] o nome de ‘Spiel’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em ‘Lustspiel’ ou ‘Trauerspiel’ [‘comédia’ e ‘tragédia’]: literalmente, ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’], chamando os que realizam a representação de ‘Schauspieler’ [‘atores’: literalmente, ‘jogadores de espetáculo’]. (FREUD, 1996, p. 80)

É a partir da escrita que Olga, aos poucos, passa a reconstituir algumas bordas psíquicas, contornar o caos e dar margem à subjetividade: “o essencial é que a corda, a trama que agora me juntava, segurasse firme.” (FERRANTE, 2016, p. 172). Em um capítulo de *Frantumaglia*<sup>81</sup>, a autora comenta que pensa no ato de escrever “como uma longa, extenuante e prazerosa sedução” (FERRANTE, 2017, p. 73):

As histórias que contamos, as palavras que usamos e em que trabalhamos, os personagens aos quais tentamos dar vida são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence apenas a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas. (FERRANTE, 2017, p. 73, grifos nossos)

Se no início de *Dias de abandono* nos deparamos com uma narradora perdida no caos de seus escritos sem lembrar de tê-los feito, no decorrer da narrativa acompanhamos o sofrimento da mulher que busca não se perder em si apesar da situação limítrofe e inquietante que vive. Situação que conduz Olga a revisitar o passado de sua infância, a romper com uma linguagem sempre tão contida e comportada, a buscar seu

<sup>81</sup> “As trabalhadeiras”, carta de 18 de maio de 1998 à editora.

próprio tom de voz e se reencontrar com o desejo antigo de escrever histórias. Parece ser a partir de seu encontro com a escrita e com as personagens de suas leituras que Olga compõe a trama que no final a segura firme, como uma ferramenta que contribui na abertura das portas antes blindadas, *uma espécie de chave para todas as portas*.

### Encaminhamentos finais

O presente texto é feito, antes de tudo, do desassossego que a leitura da obra de Elena Ferrante nos faz sentir. *Dias de abandono* abre diferentes possibilidades de diálogo com tantas leitoras e leitores que se aventuram por suas páginas. Cientes disso, operamos um recorte, ainda que breve e pontual, a partir de leituras da crítica feminista e da psicanálise a fim de refletirmos sobre “aquilo que ressoa entre nós” (FERRANTE, 2017, p. 219).

Na primeira seção, *Libertar-se das amarras: mulheres que escrevem*, buscamos destacar a relação do empoderamento feminino com a prática da escrita. Em *Frantumaglia*<sup>82</sup>, Elena Ferrante escreveu a seguinte reflexão:

somos cada vez mais obrigadas a nos submetemos a provas duríssimas de reestruturação de nossa vida privada e de admissão na vida pública. Não é uma escolha, não é o efeito de uma mutação: é uma necessidade. Furtar-nos a essas provas significaria voltarmos a ser engolidas pela subalternidade, abrir mão de nós mesmas e de nossa especificidade, ser novamente absorvidas pelo Homem Universal. (FERRANTE, 2017, p. 94)

De certa forma, a trama narrada por Olga reflete essa luta contra o *abrir mão de nós mesmas*: a personagem passa do sentimento de desestruturação ao viver a separação até a necessidade de se reerguer e superar o abandono. Movimento possível a partir de sua entrega, mesmo inconsciente, à escrita, ao desejo antigo de escrever histórias, ao retorno à vida profissional – e sem esquecer, certamente, de sua pequena criatura, Ilaria, sua filha, que ajudou, mesmo sem saber, sua mãe a retornar a si – espelho do seu eu passado e dos possíveis futuros.

Na segunda seção, *“Longe de mim as mulheres quebradas”*: a contenção do corpo feminino, revisitamos algumas passagens de *Dias de abandono* nas quais Olga relata um encurtamento da distância que existia entre os seus modos, gestos e jeitos de falar comparados às mulheres de sua infância, no contexto de Nápoles. Aos poucos a narradora nos leva a considerar esse sofrimento transgeracional vivido pelas mulheres,

---

<sup>82</sup> “Uma história de desestruturação”, entrevista publicada em 17 de agosto de 2003 no semanário Weekendavisen.

principalmente, ao recordar sua relação com a mãe, ao mesmo tempo em que analisa seu vínculo com a filha.

Por fim, na última seção, *A literatura no contorno do caos*, procuramos entender um pouco melhor o sentimento de desordem vivido pela narradora e refletir sobre a maneira com que Olga encontra, no exercício da escrita, um meio através do qual se torna possível reorientar sua energia psíquica, antes relacionada absolutamente ao marido. Tivemos, especialmente, a intenção de perceber de que maneira, nessa obra ficcional, a literatura opera um contorno do caos.

Não por acaso, demos início à escrita deste texto a partir de uma citação de Barthes, a qual retomamos aqui. Para além de indicar a literatura como forma de trapacear a ordem da língua, o autor reconheceu que “a força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram.” (BARTHES, 1980, p. 29).

Talvez o que tenha atravessado nossa escrita no presente artigo tenha sido a intenção de considerar os movimentos de contenção e libertação vividos pela narradora de *Dias de abandono*, possíveis através da linguagem e suas tantas possibilidades de expressão.

## Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Millet. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016 [1945].

CRICELLI, Francesca. “Ler e traduzir Elena Ferrante: tradução e a íntima transgressão da linguagem”. In: **Deriva**, ed. 3, abr. 2018, n.p. Disponível em: <https://derivaderiva.com/ler-e-traduzir-elena-ferrante/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DANTAS, Tatianne Santos. “**Ali onde está o assombro**”: **desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Instituto de Psicologia, UFRGS. 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/194381>

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016a.

FERRANTE, Elena. **Dias de Abandono**. Tradução de Francesca Cricelli. 1 Ed. - São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. 2017. Tradução Marcello Lino. 1. Ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

**FREUD, Sigmund**. “Escritores criativos e devaneio” (1908). Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**FREUD, Sigmund**. “O inquietante” (1919). In: **Obras Completas Volume 14**. História de uma Neurose Infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Arquivo digital.

REIS, Maria Leticia de Oliveira. “A mulher e suas trancas”. In: **Ipseitas**, [S.l.], v. 5, n. 2, dez. pp. 128-134. 2019. Disponível em: <http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/383>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ROSENBEG, Beth. “Virginia Woolf, Elena Ferrante, and the Angry Modern/ist Woman”. In: **Modernism/modernity Print Plus**, v. 6, nº 2, 2021. Disponível em <https://doi.org/10.26597/mod.0081>. Acesso em: 11 jun. 2021.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**. Ilustrações de Talita Hoffmann. São Paulo: Claraboia, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro; prefácio Ana Maria Machado. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019 [1929].

WOOLF, Virginia. “Profissões para mulheres”. In: **As mulheres devem chorar... Ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo**. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1942].

## **THE DAYS OF ABANDONMENT: FROM CONSTRAINT TO LIBERATION THROUGH LANGUAGE**

### **Abstract**

The text of this article is nothing more than an effect of our reading of Elena Ferrante's work. Due to that, we begin with a brief presentation of the author and the book *The Days of Abandonment*. From the novel, we start to put into motion some of our considerations on the writing undertaken by Ferrante. In the weft of thoughts that we seek to draw, we consider mainly the themes of feminism and psychoanalysis. At first, we build a bridge between some writings of Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, and Elena Ferrante as a means of thinking about the context of female writing that subsists despite the setbacks. In the last section of this paper, we venture an approximation between literature and psychoanalysis as a way of thinking about literary creation in the outline of chaos.

### **Keywords**

Elena Ferrante. Literature and psychoanalysis. The Days of Abandonment.

---

Recebido em: 31/07/2021

Aprovado em: 04/12/2021

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

Iara Machado Pinheiro<sup>83</sup>  
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.

---

<sup>83</sup> 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*<sup>84</sup>, 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,

---

<sup>84</sup> 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](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

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

Mariana Cristine de Almeida<sup>85</sup>  
Universidade de São Paulo (USP)

## **Resumo**

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

## **Palavras-chave**

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

---

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

## 1. Introdução

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

(Italo Calvino)

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

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

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

---

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

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

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

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

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

### **Autoria e verdade – identidade e pseudônimo**

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

### **A autora *en abyme***

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

com esses elementos de realidade sendo configurados dentro da narrativa.

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

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

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

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

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

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

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

## Conclusão

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

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

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

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

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

## Referências

### 1. Obras literárias

---

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

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



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

## 2. Bibliografia geral

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

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

### **Abstract**

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

Página | 186

### **Keywords**

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

---

Recebido em: 24/07/2021

Aprovado em: 24/11/2021

# Infância violenta: análise do contexto na obra 'A amiga genial'

Página | 187

Petrina Moreira Nunes<sup>99</sup>  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

## Resumo

Este artigo teve como objetivo analisar as temáticas 'infância' e 'violências' no livro *A amiga genial*, de Elena Ferrante, obra que faz parte da tetralogia napolitana. Para isso, utilizou como fundamentação teórica a Teoria do Contexto de van Dijk (1980; 2013; 2016; 2020), dentro de sua abordagem sociocognitiva dos Estudos Críticos do Discurso que considera a análise do contexto como uma forma investigação das propriedades sociais e cognitivas dos eventos comunicativos e de gêneros textuais-discursivos. Foram selecionados trechos do seguimento narrativo "Infância: História de dom Achille", que mostrassem como diversas formas de violências marcaram a infância das personagens Lenu (narradora) e Lina/Lila, pelos contextos globais e locais da obra. Por contexto global, entende-se o contexto social do pós-guerra na Itália; e, contextos locais, os conhecimentos compartilhados entre as personagens como o ambiente, as crenças e os interesses. Dentre os resultados, foi possível perceber que a violência do contexto social do pós-guerra fazia com que as crianças sempre lidassem com situações de mortes e tragédias, modificando também suas relações de crenças.

## Palavras-chave

Teoria do Contexto. Infância. Estudos Críticos do Discurso. Tetralogia napolitana.

---

<sup>99</sup> Mestra em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestra em Ensino e Relações Étnico-Raciais pela Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduada em Letras Vernáculas pela UNEB.

## Introdução

*“Tudo que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo”.*  
(Guimarães Rosa)

À luz da Linguística Textual e dos Estudos Críticos do Discurso, este artigo busca a análise crítica do contexto global e local na obra da Elena Ferrante. Ressalta-se que, reduzir uma obra literária a apenas entretenimento, faz com que se perca muito do seu contexto crítico e contribuição social que a literatura garante a um povo. Por outro lado, afirmar que toda obra literária tem alguma denúncia em seu contexto, é reduzir o valor artístico da obra. Por esse motivo, este artigo busca um diálogo possível entre o texto literário – tetralogia napolitana da Elena Ferrante – e Teoria do Contexto.

Dentre os recortes possíveis para análise, no contexto da infância retratado na obra é possível observar como a violência da trama se assemelha a violência de pós-guerra que configura o cenário sócio-histórico da obra. Para isso, o olhar analítico deste artigo voltou-se para trechos do segmento narrativo “Infância: História de dom Achille” do primeiro livro da tetralogia, *A amiga genial*, constituído por 18 partes. No entanto, outros momentos da tetralogia que remetem a infância violenta poderão ser trazidos, afinal, cenas de violência se repetem por toda a trama.

A escolha pelo segmento ‘Infância’ se deu pelo fato de ser evidenciada uma série de violências que marcam a visão que a personagem narradora tem de sua infância, parentes, amigos e do bairro. O contexto desse segmento é um bairro localizado em Nápoles, cidade do sul da Itália. A localidade dada à cidade da ficção é a mesma da localidade da cidade de mesmo nome que existe na Itália. Quem lê as descrições de outras referências geográficas também consegue sair da ficção e perceber um pouco do real que existia na Nápoles de 1950.

Essas referências temporais, geográfica, políticas e as nomeações a fascismo, comunismo, esquerda, dentre outras, faz perceber singulares menções ao pós-guerra na Itália, e como a realidade econômica, social e cultural daquelas comunidades reais, também foram formadoras de pequenos mundos nos bairros italianos. Em um desses pequenos mundos que esta análise se concentra.

Para isso, este artigo foi dividido em três partes. A primeira fala sobre a obra e os estudos a respeito da chamada ‘febre Ferrante’ no Brasil, que tem conquistado leitores por todo o país, mesmo tratando-se de uma produção europeia. Não apenas pela

tetralogia composta pelos livros *A Amiga Genial*, *História de um novo sobrenome*, *História de quem foge e de quem fica* e *História da menina perdida*, como também outros livros assinados pelo mesmo pseudônimo (Elena Ferrante).

A segunda parte fala a respeito da concepção de ‘contexto’ de van Dijk (1980; 2013; 2016; 2020). Van Dijk é autor do que ele chamou de teoria do contexto nos Estudos Críticos do Discurso (ECD) que distingue contextos locais e globais. A abordagem sociocognitiva da ECD de van Dijk é utilizada tanto pela Linguística Textual, quanto por estudiosos da Análise de Discurso Crítica, pois o seu trabalho com variados gêneros permite uma análise textual que caminha junto com preocupações no campo social, atravessada por temáticas como poder, abuso de poder, hegemonia, dentre outras. Para o autor, “os contextos globais são, geralmente, definidos pelas estruturas históricas, culturais, políticas, sociais, presentes em um evento comunicativo” (VAN DIJK, 2013, p. 366) e, contextos locais são, resumidamente, as “propriedades da situação interacional imediata em que o evento comunicativo ocorre” (VAN DIJK, 2013, p. 366).

A terceira parte se concentra a análise textual, na qual trechos da obra que falam sobre fatos violentos da infância serão analisados com base na teoria de contexto. Nessa parte, foi de suma importância entender que, mesmo sendo uma obra italiana, o cenário de violência do pós-guerra, a violência doméstica e outras violências relatadas, acabam sendo cenários possíveis de análise mesmo num contexto geográfico distinto da produção da obra.

## **1 Mistério e sucesso da obra de Elena Ferrante**

Elena Ferrante é o pseudônimo que assina a Série Napolitana. O primeiro livro assinado com esse pseudônimo foi o *Um amor incômodo* em 1992. Ou seja, há 29 anos os leitores convivem com o mistério e fascínio de uma autoria que se recusa a aparecer até mesmo em suas premiações. A Série Napolitana é constituída por quatro livros: *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem vai e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014).

Fabiane Seches, estudiosa sobre a produção da Ferrante, atribui parte do sucesso da escritora ao mistério envolvendo sua identidade. Seches revela que Ferrante critica as convenções midiáticas, através de entrevistas por email. “Ainda assim, acabou sendo alçada ao posto de celebridade literária: com mais de 5 milhões de livros vendidos

em mais de 40 países, a Série Napolitana tem se tornado parte do imaginário popular” (SECHES, 2018, s/p). Além do sucesso dos livros, *A Amiga Genial* se tornou série televisiva.

Eliane R. Moraes também destaca a ausência de um nome real desperta ainda mais fascínio pela obra que se confunde com autoria, afinal, é importante ressaltar que a personagem narradora da Série Napolitana também se chama Elena e também é escritora. “Ora, trata-se de um artifício que embaralha realidade e fantasia, retirando da narrativa as ilusões referenciais que se associam tanto à autobiografia tradicional quanto à autoficção, tão em voga hoje em dia” (MORAES, 2017, s/p).

Diante desse sucesso, foram inúmeros os tipos de investigação a respeito da produção da Elena Ferrante. Eliane R. Moraes destaca as questões de gênero colocadas na obra, mesmo sem demonstrar engajamento. Moraes (2017) acredita que a obra tem sua “inspiração feminista”, que aparecem tanto no perfil das personagens femininas, quanto na violência patriarcal.

O decorrer do tempo na narrativa acompanha o amadurecimento psicológico das personagens, e também o contexto social da produção da própria obra. Este foi o principal fator que levou a perceber a importância do ‘contexto’ na obra. As características contextuais básicas como ambiente, idade, espaço, assim como características contextuais que extrapolam a imaginação ficcional (como o pós-guerra) se dialogam na obra de forma que nem sempre é possível estabelecer um pacto de distanciamento com o leitor e a sequência de fatos das personagens. Como coloca Moraes:

Daí o desabafo da narradora nas páginas que encerram a saga, ao confidenciar que se torna “difícil manter esticado o fio do relato dentro do caos dos anos, dos acontecimentos miúdos e grandes, dos humores”. Afinal, a trama fica cada vez mais espessa com a passagem do tempo, sobretudo porque, se de início os episódios se limitam ao “perímetro sufocante” do bairro, isso se modifica conforme os personagens conquistam novos territórios físicos e mentais. As transformações históricas da segunda metade do século 20 e do início do 21 entram em cena sem pedir licença, passando pelo sequestro de Aldo Moro ou pelo terremoto de 1980, para alcançar a queda do Muro de Berlim ou o atentado às Torres Gêmeas. (MORAES, 2017, s/p)

A investigação do termo ‘desmarginalização’ é outra temática recorrente nas análises encontradas sobre a obra da Ferrante. Desmarginalizar é um termo que aparece no primeiro livro da série napolitana e continua a aparecer até o último. Iara Pinheiro (2018) escreve sobre a ausência de margem, rupturas, falta de linealidades, mal-estar e outros aspectos que aparecem interligados as cenas de desmarginalização na obra da

Ferrante. Essa relação espaço-sentimento-tempo ao que o termo se remete também modifica as relações contextuais dentro da obra, afinal, o pertencer a Nápoles extrapola o campo local, de identidade, e diz muito sobre os sentimentos das personagens.

A sondagem psicológica das personagens também já foi temática de algumas pesquisas, como a realizada por Dantas e Moschen (2019), aproximando literatura e psicologia, através da investigação da ausência motivadora da trama: “É a partir da ausência deixada por Lila que Elena escreve, como se estivesse a embalsamar, com palavras, o vazio deixado pelo seu corpo” (DANTAS; MOSCHEN, 2019, p. 05). Para as autoras, a escrita parte de uma ausência, e nesse vazio ela se preenche e completa.

Essas e outras leituras e olhares voltados para a obra da Ferrante retrataram o contexto em algum momento. Mas qual contexto? Contexto da obra? Contexto da trama? Ou ambos? Ou outros? Contexto das personagens? Contexto da cidade italiana Nápoles no período do pós-guerra? Levantando essas dúvidas, este artigo se propôs investigar acerca do contexto, especificamente, o que se refere aos primeiros relatos de violência na infância das personagens.

A aproximação feita aqui ousa unir aquelas que nunca deveriam andar separadas: Literatura e Linguística. Fazer com que a Linguística, especialmente se tratando do paradigma de pesquisa da Análise de Discurso Crítica, volte-se ao texto literário, respeitando-se os limites ficcionais e as categorias analíticas possíveis para ambas, é um desafio. A próxima seção vai especificar as concepções de contexto utilizadas na análise e a qual teoria se filiou para realizá-la.

## **2 Teoria do Contexto de van Dijk**

Para a análise dos textos, nos filiaremos aos Estudos Críticos do Discurso (ECD), especificamente na Teoria de Contexto trabalhada por Teun van Dijk. O livro *Discurso e Contexto* produzido pelo autor em 2011 nos apontou os caminhos metodológicos para desenvolver as análises e os trabalhos com categorias dentro do contexto, no entanto, é importante ressaltar que a preocupação de van Dijk com o contexto é anterior a publicação desse livro.

Em 1980, no livro *Texto y Contexto: semántica e pragmática del discurso*, van Dijk reconhece os benefícios da união de áreas do conhecimento como a sociolinguística e as ciências sociais para estudar o funcionamento da língua através dos

conceitos de contexto social e cultural. Os estudos contextuais, nesse livro, estavam concentrados na parte sobre as estruturas macro-pragmáticas, que ‘trataria de los problemas del TRATAMIENTO DE LA INFORMACIÓN SOCIAL’ (VAN DIJK, 1980, p. 325, grifos do autor). No entanto, o que ele começa em 1980 é uma caminhada para uma Teoria do Contexto dentro da Linguística, mais especificamente, no que ele chama de ECD, no paradigma de pesquisa da Análise de Discurso Crítica (ADC).

A abordagem da ADC trabalhada por van Dijk é a sociocognitiva e o próprio autor, apesar de apresentar diversos princípios analíticos em suas obras, dispensa o mérito por um método ao seu modo (VAN DIJK, 2013). O autor define ADC como sendo “uma perspectiva – crítica – de produção do conhecimento: análise do discurso ‘com uma atitude’. Foca-se em problemas sociais, em especial no papel do discurso na produção e reprodução do abuso do poder ou da dominação” (VAN DIJK, 2013, p. 353).

Apesar de ter sua base conceitual em elementos linguísticos-textuais de análise, como semântica, pragmática e gramática, por exemplo, a ADC exige perspectivas transdisciplinares, ou multidisciplinares, que, na perspectiva de van Dijk, vem pautada no triângulo discurso – cognição – sociedade.

Sendo essa uma mera definição, sujeita a ser interpretada de forma equivocada, devo salientar que entendo o significado de “discurso” de forma ampla, ou seja, como “evento comunicativo”, incluindo a interação conversacional, a modalidade escrita da língua, bem como a expressão corporal, facial, diagramação do texto, imagens e qualquer outra “semiose” ou forma multimodal de significação. Semelhantemente, “cognição” envolve tanto a pessoal quanto a social, crenças, objetivos, avaliações e emoções e qualquer outra estrutura “mental” ou da “memória”, como as representações ou os processos envolvidos no discurso e na interação. E, finalmente, ‘sociedade’ significa a inclusão, tanto do nível local ou micro tais como as interações interpessoais, quanto dos níveis mais altos como as estruturas sociais e políticas, definidas em termos variados como grupos, relações de grupos (como dominância ou desigualdade), movimentos sociais, instituições, organizações, processos sociais, sistemas políticos até as estruturas mais abstratas das sociedades e das culturas. (VAN DIJK, 2013, p. 355)

A escolha pela obra da Ferrante para análise fez com que fossem observadas as relações contextuais criadas na trama com o contexto social do pós-guerra e das violências – contexto global -, sendo que, para isso, foi necessário observar como são apresentados os participantes, o ambiente, as crenças e os interesses das personagens – contextos locais. “A teoria do contexto reconhece que uma análise das propriedades sociais e cognitivas dos eventos comunicativos é relevante, mas define os contextos (locais) em termos cognitivos, como uma forma de modelo mental” (VAN DIJK, 2013,



p. 367). Sabendo que modelos mentais são incompletos, as interpretações deverão ser flexíveis a situação, ao contexto social e, obviamente, ao gênero discursivo.

Em uma tradução mais recente, van Dijk (2016) apresentou um quadro contendo as estruturas do contexto, de forma sistemática, construído com os parâmetros relevantes da situação comunicativa do gênero discursivo editorial, pressupondo como seria entendida pelos participantes em seus modelos de contexto<sup>100</sup>. Apesar de facilitar o processo de análise, esse quadro não se aplica diretamente a proposta deste artigo, afinal, aqui o gênero se encontra dentro do campo literário e não um texto jornalístico como é o caso do editorial. Durante as análises, as categorias de contexto utilizadas serão rerepresentadas, juntas aos seus conceitos.

Ainda é importante salientar que essa teoria se pauta na perspectiva cognitiva e considera contexto como modelos mentais, de forma que, como coloca van Dijk (2020), os modelos de contexto apresentam características de modelos da experiência cotidiana, por exemplo, podem: armazenar na memória episódica; serem pessoais, únicos e subjetivos; basear-se em conhecimentos e crenças compartilhadas; estar carregado de emoções e sentimentos; representar eventos comunicativos específicos; trazer memórias; dinâmicos; adaptável ao entorno social; podem ser base para generalização, abstração e descontextualização; e, serem organizados por esquemas e categorias que definem vários tipos de eventos comunicativos.

Observar como se apresentam os parâmetros de contexto e as manifestações discursivas dentro do texto literário, exigiu atentar-se ao fato que, enquanto leitores, não se tem o controle dos parâmetros cognitivos da escritora, muito menos dos modelos de contexto, conhecimento, atitudes e ideologias utilizadas por ela, nem pode controlar como será a recepção de cada leitor/a em diferentes lugares e traduções que a obra alcançar. Enquanto analistas, não se pode dizer com exatidão quais as influências ou operações ideológicas o texto causa, pois seu alcance e público não foram limitados ao contexto da escrita da obra, que, nesse caso, foi a Itália, e mesmo se tivesse sido limitada a um só contexto geográfico, a obra literária extrapola esses interesses.

A próxima seção, por esse motivo, apresenta a teoria aplicada ao objeto de estudo, ou seja, a teoria voltada à análise discursiva de contexto em uma obra literária. Sabendo que as escolhas para este artigo ainda foram iniciais, não se limitando ao que foi

---

<sup>100</sup> Em van Dijk (2016, p. s22) o quadro é dividido entre 'Parâmetros de contexto' e 'Estruturas de discurso'. Dentre os parâmetros contextuais, são destacados: espaço, tempo, identidade, papel, autor/autoria/autorialidade, leitor, ação social, gênero, objetivos, atitudes, opinião e conhecimento.

exposto aqui. Acrescenta-se que outros pontos contextuais poderiam ter sido observados, mas as violências da infância, que é onde começa a saga, marcará outros episódios em todos os quatros livros da tetralogia napolitana.

### **3 Infância violenta em *A amiga genial***

Acredita-se, neste artigo, que a infância das personagens principais (Lila Lenu) foi marcada por violências. Para esta análise, não se fez necessário divisão por subtópicos de categorias de análise pela teoria do contexto. Essa estratégia ocorreu pelo fato de que contextos globais e contextos locais dentro do texto se dialogam de forma que não há necessidade de dividir os limites entre um e outro. Por exemplo, dentre os conhecimentos sociais compartilhados que temos sobre violência doméstica (contexto global), não podemos limitar ao contexto da própria trama, como a cena que será analisada em que a personagem Lila é jogada pelo pai pela janela (contexto local). Essas e outras cenas da obra literária da Ferrante aparecerão no decorrer desta análise junto com a perspectiva teórica que inclui: contexto social, dêiticos (tempo/período), ambiente (espaço, lugar), participantes, crenças/conhecimentos, ações/eventos.

No entanto, ficou evidente que caracterizamos mais a infância em um primeiro momento e, depois, falamos das violências, por esse motivo, este tópico foi dividido em duas partes. A primeira parte (3.1) em que fornece a caracterização do contexto da infância das personagens e para isso foram mobilizadas algumas categorias analíticas com base na teoria de contexto de van Dijk. Em seguida, a segunda parte (3.2) da qual a questão da violência é elencada separadamente.

#### **3.1 Infância: o início de uma amizade**

É durante a infância que inicia a história de amizade entre Lenu (Elena Greco) e Lina/Lila (Raffaella Cerullo). Também, é durante a infância que os primeiros casos de violência ou cotidiano de violência se tornam explícitos entre as personagens. O cenário onde essa relação se construiu é a Nápoles do pós-guerra. Uma cidade que, apesar de fictícia, não nos passa a mesma sensação mística da Macondo do Gabriel García Márques, pelo contrário, a sensação de que Nápoles causa é de maior aproximação com o real do que com o imaginário.

Como coloca Alejandro Chacoff em uma crítica ao livro: “A terra das duas amigas não é terra incógnita. No imaginário de quem consome cultura, o sul da Itália tem um status desproporcional ao seu tamanho no mapa” (CHACOFF, 2018, s/p). Essa relação com terra, entre amor e ódio, entre civilização e barbárie, contribui para constantes buscas de fugas e voltas ao bairro, seja fisicamente, seja nas relações que as personagens estabelecem na trama.

Saber qual lugar e quais as culturas envolvidas no texto fazem parte das categorias de contexto elencadas por van Dijk (2020), assim como o tempo. O tempo se apresenta de forma a dar pistas dos significados envolvidos no discurso, quando situa o leitor/ouvinte para qual situação/momento comunicativa aquilo que foi dito faria sentido. Analisar as expressões dêiticas também pode revelar “uma avaliação e uma posição ideológica do autor” (VAN DIJK, 2020, p. 251), como seria o caso de palavras como ‘antiquado’, significado que determinada coisa/assunto é velha para o momento do dito.

A referência a ano (tempo) começa a aparecer apenas no segmento ‘Adolescência: História dos sapatos’, quando a narradora relata o primeiro episódio de *desmarginação* de Lila “31 de dezembro de 1959”. A personagem narradora situa o leitor que ela e Lila nasceram em agosto de 1944 – informação que aparece na lista de personagens do livro 2, *História do novo sobrenome* -, em um bairro periférico de Nápoles. Os elementos dêiticos da parte sobre a infância são propositalmente evitados, afinal é um resgate de um ‘eu’ criança: “Num tempo não muito distante – dez dias, um mês, quem sabe, na época *ignorávamos tudo sobre o tempo* -, ela pegara minha boneca traiçoeiramente e a jogara no fundo de um porão” (FERRANTE, 2015, p. 21, grifos nossos). Para afirmar que a infância de Lenu e Lina aconteceu no momento do pós-guerra só é possível a partir de leitura de outros momentos da saga.

Em ‘*ignorávamos tudo sobre o tempo*’ o verbo ignorar marca a primeira pessoa do plural do pretérito imperfeito, ou seja, não era apenas a narradora que ignorava, esse ‘nós’ pode se tratar de ambas as meninas, assim como todas as crianças do bairro ou todas as crianças de todos os lugares, inclusive o leitor quando criança, que não saberia falar com precisão datas durante a infância.

Neste mesmo trecho sobre o tempo, apesar de não entender sobre o passar e contagem do tempo, a personagem descreve o ‘desastre’ que acontece quando subiam para a casa de dom Achille. Dom Achille é uma personagem que marca o início da amizade entre duas meninas e que se faz presente em diversos os momentos da vida de

ambas, mesmo após sua morte: “Quando se está no mundo há pouco tempo é difícil entender que desastres estão na origem do nosso sentimento de desastre, talvez nem se sinta a necessidade de compreender” (FERRANTE, 2015, p. 21).

Dom Achille é uma das personificações do ‘mal’ mais emblemática da obra. Desde o olhar de infância em que dom Achille é comparado a um “ogro das fábulas”, “um ser feito de não sei que material, ferro, vidro, urtiga, mas vivo, vivo e com uma respiração quentíssima que lhe saía do nariz e da boca” (FERRANTE, 2015, p. 20), até a compreensão que aquele homem era tão temido no bairro por ser um camorrista. E, enfrentar esse mal juntas é o ponto de partida para a solidez da amizade entre as personagens Lenu e Lina.

O enfrentamento começa a partir da suspeita de Lina que foi dom Achille quem roubou as bonecas que Lenu e Lina jogaram no esgoto. As duas subiram juntas as escadarias da residência de dom Achille para cobrar a boneca e sobre este trecho da obra, Fabiane V. A. Secches faz uma associação a amizade entre Riobaldo e Diadorim, de *Grande sertão: veredas*, “Elena, como Riobaldo, é medrosa e prudente, enquanto Lila, como Diadorim, é corajosa e ousada” (SECCHES, 2019, p. 40). As personagens se encontram em “travessias que parecem ritos de iniciação, em que as hesitações do herói ou da heroína são vencidas pelo desafio proposto por essas figuras valentes e ambíguas” (SECCHES, 2019, p. 40).

Destaca-se, nesse ponto, outra categoria de contexto fundamental para van Dijk: o eu-mesmo. No trecho em que as duas sobem as escadas, além do começo da amizade relatado pela narradora, há uma série de crenças envolvidas sobre a verdadeira identidade de dom Achille no imaginário das crianças. Para van Dijk, em todas as experiências episódicas há uma representação do Eu relacionado com o momento, ou seja, “a situação em que Eu estou pensando, agindo, falando, escrevendo, ouvindo ou lendo no momento” (VAN DIJK, 2020, p. 114). O Eu-mesmo é responsável pela organização dos papéis comunicativos entre o Falante, Receptor e outros envolvidos no processo enunciativo.

O eu-mesmo no trecho inicial sobre dom Achille mostra a cumplicidade e companheirismo que nasce entre as personagens: “No quarto lance, Lila comportou-se de modo inesperado. Parou, esperou que eu me aproximasse e, quando a alcancei, me deu a mão. Esse gesto mudou tudo entre nós, para sempre” (FERRANTE, 2015, p. 21). A narrativa entre primeira pessoa do singular e do plural evidencia que, apesar de um Eu

narrador descrever o que acontece na cena, os sentimentos ou consequências são entre as duas personagens.

Esse início de amizade se passa em meio ao medo e a superação dos medos. “Agora estávamos subindo juntas em direção ao medo” (FERRANTE, 2015, p. 21), um medo compartilhado por ambas, um medo de ‘nós’ e não apenas da narradora. Esse medo era oriundo de algo que a narradora descreve como “existindo antes de nós” (FERRANTE, 2015, p. 21), ou seja, uma crença compartilhada entre as crianças. Crença da qual não se sabia exatamente a origem, mas elas sabiam que enfrentar dom Achille poderia ser muito perigoso. Nesse caso, o eu-mesmo se refere a uma crença socialmente compartilhada no bairro, entre as famílias, crenças que vão ganhando outros contornos ao longo da trama.

### **3.2 *Entre bombas, tapas e xingamentos***

Antes de iniciar esta análise, reforço que a contribuição que o trabalho de van Dijk traz ao não distanciar o que é do campo da linguagem, para o campo social, cognitivo, cultural, ideológico, dentre outros, não havendo distâncias ou divisões que impeçam a análise do texto de forma multi/transdisciplinar. Com essa ousadia teórica proposta pelo autor, consideramos que observar o contexto de violência no gênero literário, lida com simulacros da realidade de um tema, infelizmente, comum em qualquer sociedade.

A trama e a amizade entre as personagens da série napolitana nascem a partir de contextos conflituosos. A personagem Lila pode se assemelhar, em sua construção, com a própria confusão da Nápoles do pós-guerra. Para Andreia P. Maranhão

O desenvolvimento da personagem Lila é tematizado por meio do conflito com as metamorfoses de Nápoles no longo período do pós-fascismo e da II Guerra Mundial, construindo uma subjetividade e uma interface narrativa ímpar no bojo da estrutura social. (MARANHÃO, 2020, p. 110)

Lila-Bairro apresentam-se corajosos em enfrentar o mal, ao mesmo tempo que são apegados ao que é local. No entanto, essa relação entre o contexto geográfico e construção das personagens não pode ser comparado a ideia de Regionalismo com as quais trabalhamos em Literatura Brasileira.

Durante a infância, Lila é descrita em sua aparência que lembrava a própria tristeza e sangue do bairro: “[Lila] Estava sempre desganhada, suja, com cascas de

feridas nos joelhos e cotovelos que nunca saravam” (FERRANTE, 2015, p. 41). Por sua vez, sobre o contexto do bairro:

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. Uma das filhas de dona Assunta, a verdureira, se ferira num prego e morreria de tétano. O filho menor de dona Spagnuolo morreria de crupe na garganta. Um primo meu de vinte anos **saiu de manhã para remover uns escombros e à tarde morreu esmagado**, com sangue saindo pelas orelhas e pela boca. O pai de minha mãe morreu porque estava construindo um prédio e caiu lá de cima. O pai de seu Peluso não tinha um braço, foi um torno que o arrancou de surpresa. A irmã de Giuseppina, mulher de seu Peluso, morreu de tuberculose aos vinte e dois anos. O filho mais velho de dom Achille – eu nunca o vira, mas tinha a impressão de me lembrar dele – foi para a **guerra** e morreu duas vezes: a primeira, afogado no oceano Pacífico; a segunda, devorado pelos tubarões. **Toda a família Melchiorre morreria abraçada, gritando de medo, sob um bombardeio.** A solteirona Clorinda morreu **respirando gás** em vez de ar. Giannino, que estava na quarta série quando nós estávamos na primeira, **tinha morrido porque um dia achou uma bomba e tocou nela.** Luigina, com quem brincávamos no pátio – ou talvez não, era só um nome – morreu de tifo exantemático. Nosso mundo era assim, cheio de **palavras que matavam:** crupe, tétano, tifo exantemático, **gás, guerra,** torno, **escombros,** trabalho, **bombardeio, bomba,** tuberculose, supuração. **Atribuo os medos inumeráveis que me acompanharam por toda a vida a esses vocábulos e àqueles anos.** (FERRANTE, 2015, p. 24-25, grifos nossos)

Nesse ponto, o que van Dijk chama de categoria de contexto local ‘ambiente’ representada pelo ‘espaço’ e ‘tempo/período’ em que os fatos ocorrem, dialoga com o contexto global do pós-guerra. A relevância dessa compreensão do contexto histórico e social pelo leitor é fundamental para entender por que pessoas poderiam, no livro, morrer esmagados ao sair para remover escombros, a presença de gás, bombas e bombardeios no bairro, e, até mesmo, porque a presença de camorristas naquele contexto influenciava tanto a economia e vida das personagens.

A personagem narradora é enfática ao atribuir todos os medos da idade adulta ao que presenciou e aprendeu no contexto de guerra e pós-guerra do bairro periférico e pobre de Nápoles durante sua infância. É nesse trecho que o contexto das personagens é descrito de forma a lembrar os ares violentos, fúnebres e enlutados que a comunidade vivia e resistia. As relações sociais e políticas da época traziam como consequência a presença de mafiosos, camorristas, agiotas, fascistas, fazendo pairar o medo e a violência na comunidade. Até mesmo a linguagem era violenta, ‘palavras que matavam’, palavras que pareciam prever, anunciar ou lembrar os desastres, as doenças e as tragédias cotidianas.

Ao mesmo tempo, as violências do contexto da trama também moldavam as relações familiares entre as personagens. Filhos eram agredidos pelos pais e adultos

constantemente se metiam em brigas. Quando Lila tentou convencer os pais que queria estudar e seu irmão Rino tentou ajudá-la, ele acabou sofrendo violências por conta disso. Em uma cena, a narradora relata a constância de tapas: “A coisa quase sempre terminava com um tapa na cara de Rino, que de um modo ou de outro, mesmo sem querer, tinha desrespeitado o pai” (FERRANTE, 2015, p. 62).

Até mesmo a narradora relata violências sofridas no contexto familiar. Quando ela e Lila fugiram para tentar ver o mar, a mãe da narradora descobriu e: “Não me deixou nem falar. Cobriu-me de tapas e até me bateu com o guarda-chuvas, gritando que me mataria se eu fizesse algo parecido de novo” (FERRANTE, 2015, p. 72). A relação da narradora com a mãe era a pior possível, pois o andar manco da mãe aterrorizava Lenu.

Mesmo assim, a narradora considerava as relações familiares da amiga (Lila) durante a infância mais violenta do que as dela. Na parte 17 do segmento narrativo ‘Infância’, ela detalha o comportamento violento do pai de Lila, apesar de declarar que “todos os pais tinham seus momentos de fúria” (FERRANTE, 2015, p. 75), mostrando uma violência doméstica e de gênero naturalizada. Aliás, a narradora não cita o termo ‘violência doméstica’, levando a crer que aquilo seria a base normal de qualquer família do bairro.

Fernando, pai de Lila, ainda tem outros comportamentos descritos: “Fernando urrava, quebrava coisas, e a raiva se autoalimentava, ele não conseguia parar, muito ao contrário, as tentativas que a mulher fazia para contê-lo deixavam-no ainda mais possesso e, ainda que sua fúria não fosse contra ela, terminava por surrá-la” (FERRANTE, 2015, p. 75-76). Mesmo neste trecho, a narradora não chama a atenção para a nomeação deste evento, que se pode nomear – de acordo com o conhecimento social compartilhado no século XXI, no Brasil – como sendo violência doméstica ou violência contra mulher, porém, para a obra, não se fez presente nenhum tipo de nomeação, apenas descrição dos fatos.

Não é possível falar em objetivos e intenções na obra literária, no entanto, a presença implícita de uma denúncia de violência doméstica pode ser destacada. Trata-se de uma obra protagonizada por mulheres, narrada por uma mulher e escrita por um pseudônimo feminino, essas violências contra as mulheres não nomeadas, porém descritas, evidenciam modelos mentais que levam a uma ideologia feminista. Van Dijk (2020) define intenções como parte de modelos mentais. Para chegar às intenções é

necessário pensar no que foi planejado para determinada ação e como essa ação faz parte de outras construções de sentido estabelecidas por outras relações contextuais.

O trecho abaixo termina com uma construção de uma cena violenta entre Lila e Fernando:

Tínhamos **dez anos**, dali faríamos onze. Eu estava ficando cada vez mais robusta, Lila continuava baixinha, magérrima, leve e delicada. De repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga **voou pela janela**, passou por cima de minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas.

Fiquei de boca aberta. Fernando apareceu e continuou gritando **ameaças** horríveis contra a filha. **Ele a arremessara da janela como se fosse uma coisa.**

Olhei para ela estarecida, enquanto tentava erguer-se e me dizia com um trejeito quase brincalhão:

**“Não aconteceu nada.”**

Mas estava sangrando, tinha quebrado um braço. (FERRANTE, 2015, p. 76)

Página | 200

No primeiro livro, a vida de Lina (Lila) tem cenas marcantes de violência, seja entre colegas com pedradas, brigas e ofensas, seja no ambiente familiar com surras, ameaças e outros. O que continua na adolescência após o casamento com um marido que a espanca desde a noite de núpcias.

Se atentarmos ao trecho destacado, é uma memória que a narradora busca da infância (dez anos) e com riqueza de detalhes, mostrando que foi marcante para ela inclusive as palavras da amiga. Poucas vezes aparecem citações diretas, entre aspas, mas a frase de Lila tentando acalmar a amiga sobre o ocorrido parece ter ficado nesta memória. O ato de arremessar uma criança (qualquer pessoa) pela janela e não sentir remorsos (continuar a ameaçar depois) mostra um momento de ódio e fúria que pareceria evidenciar o fim ou rompimento de um laço familiar. Mesmo assim, Lila continua considerando pai como tal e inclusive passará, depois, a ajudá-lo no trabalho na oficina.

Aparenta não haver necessidade de romper laços afetivos, pois esses laços, de fato, nunca existiram. Não há relatos de carinhos e elogios entre as famílias. As situações destacadas lembram apenas violências, porém não tidas como tais. Eram violências “naturalizadas”, como se fosse próprio daquele tipo de relação. Exemplos: o marido bater na mulher por estar com raiva; o pai espancar a criança; os adolescentes brigarem por questões escolares; dar pedradas nos amigos.

Por fim, o segmento narrativo termina na parte 18 com a morte violenta de dom Achille. Essa morte mudará as relações familiares no bairro e somente na adolescência e na vida adulta ficará evidente para as meninas quais eram as atividades ilícitas que dom Achille fazia e que poderiam ter sido motivadoras daquela morte. A cena descrita da morte através das palavras de Lila, segundo a narradora: “O sangue lhe



esguichou do pescoço e atingiu uma panela de cobre pendurada na parede”. Mistério, sangue e riquezas dialogam na tentativa de elucidação deste crime e em todas as consequências que esse crime terá na vida de todos, mas que marca o ‘fim’ da infância delas.

## Conclusão

Como colocam Koch, Morato e Bentes (2011) o contexto, para van Dijk não é algo apriorístico ou meramente complementar em relação à construção do sentido linguístico. O contexto não serve de (pre)texto, ele constitui a própria essência do fazer textual, em todas as fases. Ainda nas palavras das autoras

A proposta atual do autor se destaca entre os demais modelos elaborados em vários domínios teóricos para descrever e analisar a construção e a organização da experiência humana, tais como *scripts*, molduras, esquemas, *frames* conceituais, em função do fato de se apresentar como sendo, a um só tempo, cognitiva e social, superando as outras proposições parciais – internalistas ou externalistas – como vias explicativas para o processamento textual. (KOCH; MORATO; BENTES, 2011, p. 81)

Como dito anteriormente, as pequenas construções de cenas de violência na obra, quando observado o contexto, não se limitam a construção de sentido para a vida das protagonistas ao longo do romance. As violências, em seu contexto global, fazem com que a construção daquela Nápoles no pós-guerra fizesse sentido: uma sociedade, mesmo que limitada ao espaço geográfico do bairro, ainda vivendo consequências da guerra que prejudicou a Itália política, social e economicamente.

A apresentação de contextos locais apontava para personagens ora naturalmente violentos, ora naturalmente violentados, num pacto silencioso de normalizar dores e crimes, e conviver com eles. O ambiente na parte da infância era pouco descrito, mas cria em nosso imaginário tristeza e pobreza, devido às reclamações sobre as dificuldades financeiras relatadas pela narradora, ou pelas profissões exercidas pelos participantes para sobrevivência.

Os conhecimentos compartilhados e as crenças entre as crianças e adultos evidenciavam uma luta entre o ‘mal’ (personificado em figuras como a de dom Achille) e a vontade de sobreviver. Não havendo um contraponto com o ‘bem’. As figuras dos bons, dos heróis, não foram descritas no seguimento Infância, o que se perpetua por toda obra que sempre cria figuras de anti-heróis e anti-heroínas.

Poucos eram os momentos de sonhos e planos felizes. Quando tinham, eram planos de uma vida melhor, no bairro ou fora dele. Mas ninguém ousava pensar muito numa vida fora do ambiente do bairro. Os criminosos e homens de péssimo caráter preenchiam as crenças infantis como personificação do mal, dos monstros, do vilão... Assim, o mágico e o real se confundiam nas mentes infantis.

A respeito dos modelos mentais, foi possível, dentro da temática que nos propomos olhar, perceber conhecimentos compartilhados e conhecimentos locais, mesmo tratando de um tempo e lugar diferente do nosso contexto. Não é difícil para o leitor entender que num bairro que sofre com mortes constantes, camorristas, agiotas e muita escassez, não seja anormal um pai atirar uma criança pela janela num momento de raiva. O pacto que as relações contextuais da obra fazem com o leitor, não leva a questionar o motivo de ninguém ter feito nada. Essas mesmas relações contextuais que constroem violências que, como coloca a própria narradora, vai se fazer presente da infância até o final da tetralogia como marcas profundas da vida das personagens.

## Referências

CHACOFF, Alejandro. À espera dos bárbaros: o que os personagens masculinos de Elena Ferrante têm a nos dizer. In: **Folha Piauí**. Fev 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-espera-dos-barbaros/>> Acesso em 08 jun 2021.

FERRANTE, Elena. **A Amiga Genial: infância, adolescência**. DIAS, Maurício Santana (Trad.). São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_. **História de um novo sobrenome: a amiga genial**. DIAS, Maurício Santana (Trad.). São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

KOCH, Ingedore G. V.; MORATO, Edwiges M.; BENTES, Anna C.. Ainda o contexto: algumas considerações sobre as relações entre contexto, cognição e práticas sociais na obra de Teun van Dijk. In: **ALED** 11 (1), 2011, pp. 79-91. Disponível em <<https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/93>> Acesso em 21 nov 2021.

MARANHÃO, Andreia Pagani. Giallo & Subversivo – A série napolitana e a fabricação da “Febre Ferrante” no Brasil / Giallo & Subversive: The Neapolitan Novels and the Onset of “Ferrante Fever” in Brazil. **Bakhtiniana**, São Paulo, 15 (3), p. 107-127, jul./set. 2020.

MORAES, Eliane Robert. A escritora genial: a irresistível literatura que Elena Ferrante extrai do dialeto napolitano e das ruas malcheirosas da cidade. In: **Quatro Cinco Um**. 01

mai 2017. Disponível em <[www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/l/a-escritora-genial](http://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/l/a-escritora-genial)> Acesso em 16 jun 2021.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial**, de Elena Ferrante. 2019. 158 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Página | 203

\_\_\_\_\_. Febre Ferrante. In: *Cult.* 01 out 2018. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/elena-ferrante/>> Acesso em 16 jun 2021.

VAN DIJK, Teun A. **Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

\_\_\_\_\_. Análise crítica do discurso multidisciplinar: um apelo em favor da diversidade. **Linha d'Água**, n. 26 (2), p. 351-381, São Paulo, [2001] 2013.

\_\_\_\_\_. Discurso-cognição-sociedade: estado atual e perspectivas da abordagem sociocognitiva do discurso. **Letrônica: Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS**, Porto Alegre, v. 9, n. esp. (supl.), s8-s29, nov, 2016.

\_\_\_\_\_. **Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva**. São Paulo: Contexto, 2020.

## INFANCIA VIOLENTA: ANÁLISIS DEL CONTEXTO EN LA OBRA ‘LA AMIGA ESTUPENDA’

### Resumen

Página | 204

Este artículo tuvo como objetivo analizar los temas de 'infancia' y 'violencia' en el libro *La Amiga Estupenda*<sup>101</sup>, de Elena Ferrante, primera obra de la Tetralogía Napolitana. Para ello, utilizó la teoría del contexto de van Dijk (1980; 2013; 2016; 2020) como fundamento teórico, dentro de su enfoque socio-cognitivo de los Estudios Críticos del Discurso (ECD), que considera el análisis de contexto como una forma de investigar las propiedades sociales y cognitivas de la comunicación, y de géneros textual-discursivos. Seleccionamos extractos del seguimiento narrativo “Infancia: Historia de Dom Achille” para mostrar cómo diversas formas de violencia marcaron la infancia de los personajes Lenu (narrador) y Lina / Lila, ya sea por los contextos globales y locales de la obra. Por contexto global nos referimos al contexto social de la posguerra en Italia; y, contextos locales, el conocimiento compartido entre los personajes como el entorno, creencias e intereses. Entre los resultados, se pudo notar que la violencia en el contexto social de la posguerra hizo que niños y niñas siempre enfrentaran situaciones de muerte y tragedias, modificando también su relación de creencias.

### Palabras clave

Teoría del contexto. Infancia. Estudios críticos del discurso. Tetralogía napolitana.

---

Recebido em: 28/07/2021

Aprovado em: 21/11/2021

---

<sup>101</sup> Foi utilizada a versão brasileira traduzida para o português como *A Amiga Genial*.

# Papéis sociais na construção da personagem Lila nos romances “A amiga genial” e a “História do novo sobrenome” de Elena Ferrante: os modelos de contexto na construção de Lila como símbolo de resistência<sup>102</sup>

Marcela Costa de Souza<sup>103</sup>  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

## **Resumo**

Este artigo objetiva compreender como os papéis sociais de gênero ocupados pela personagem Lila atuam na construção dela pela narradora como símbolo de resistência às expectativas sociais do que é permitido e adequado em cada papel. Para isso, realizaremos uma breve discussão sobre a construção de personagens literários Beth Brait (2017), sobre o papel da literatura (CANDIDO, 2011), e também sobre os problemas sociais que passam as mulheres presentes no romance (ALMEIDA, 2018; MENEZES, 2020). Posteriormente, utilizaremos a teoria de modelo de contexto de Van Dijk (2012) para descrevermos a trajetória da personagem Lila pelos papéis sociais nos dois primeiros livros, e para analisarmos o controle do contexto exercido pela narradora nos trechos referentes ao papel social de esposa. Ao final da análise da trajetória e do papel social de esposa, foi concluído que através do controle do contexto nos papéis sociais que ocupa a personagem, a narradora consegue apresentar Lila ao leitor como símbolo de resistência.

## **Palavras-chave:**

Lila. Papéis sociais. Contexto.

---

<sup>102</sup> Estudo realizado como atividade obrigatória da disciplina ‘Tópicos de Linguística Textual’ oferecida em 2021.1 pelo Programa de Pós-graduação em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e ministrada pela Profa. Dra. Anna Christina Bentes.

<sup>103</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Mestranda em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas.

## 1. Introdução

*“Marisa a apontou para nós chamando-a de puta, mas sem desprezo, só porque repetia a fórmula que sua mãe usava em casa”.*  
(Elena Ferrante)

Página | 206

No conjunto de quatro romances que constituem a tetralogia napolitana de Elena Ferrante, pseudônimo utilizado por uma autora italiana de identidade misteriosa, é contada a história da amizade entre Raffaella Cerullo e Elena Greco, chamadas apenas entre elas, respectivamente, de Lila e Lenu. Em *A Amiga Genial* (2015), *História do Novo Sobrenome* (2016), *História de Quem Vai e Quem Fica* (2016), e *História da Menina Perdida* (2017), Lenu, a personagem narradora, encontra na escrita uma forma de lidar com a ausência de sua amiga Lila, que, já idosa, resolve desaparecer sem deixar vestígios. Cada um dos volumes, portanto, trata-se do “esforço da narradora de colocar a amiga em palavras” (PINHEIRO, 2018, p. 180).

Ao narrar a trajetória de vida de Lila, a narradora desenha a personalidade da personagem, fazendo com que conheçamos quem é Raffaella Cerullo pelo modo como encara sua vida cheia de discontinuidades. A trajetória repleta de surpresas de Lila a leva a mudar de rumo, e, com isso, a obriga a ocupar diferentes papéis sociais, fazendo da narração do desempenho de Lila em cada um deles peça essencial de construção da personagem.

Considerando os papéis sociais como representações mais ou menos fixas estabelecidas para os indivíduos pela organização da sociedade (MARTINS, 2010), há uma série de expectativas sociais relacionadas a cada um deles, inclusive, aos papéis relacionados ao gênero, sendo alguns tidos como mais adequados a um gênero do que a outro. De acordo com Negreiros e Féres-Carneiro (2004), os agentes socializadores, como a família, através de expectativas, reforços, disposições, atitudes e comportamentos típicos para cada sexo, perpassam para a criança uma noção do que é ser homem ou ser mulher, e do que é esperado, permitido, consentido e excluído para cada um deles.

Tendo isso em vista, em relação ao romance, principalmente no desempenho de papéis destinados às mulheres, a narração cria Lila como uma personagem que resiste ao que se aprende desde a infância com a família sobre o esperado para uma mulher e o permitido a ela enquanto tal. Assim, como afirma Menezes (2020), Lila representa um símbolo de resistência em relação às outras mulheres do bairro.

Para construir Lila dessa forma, foi preciso que a narradora controlasse o discurso sobre a personagem. Dito isso, considerando que os contextos são um tipo de modelo mental da experiência capaz de controlar como nosso discurso é estruturado e

adaptado estrategicamente (VAN DIJK, 2012), a narradora selecionou as informações que iria utilizar para falar sobre Lila, os episódios, o modo de contá-los e outros fatores do contexto, a fim de apresentá-la como um símbolo de resistência.

Tendo isso em vista, este artigo objetiva compreender como os papéis sociais de gênero ocupados pela personagem Lila atuam na construção dela pela narradora como símbolo de resistência às expectativas sociais do que é permitido e adequado em cada papel. Para isso, escolhemos como recorte de análise o papel social de Lila como esposa, devido a ele ser bem marcante na obra, estendendo-se por quase todo o segundo volume, e, também, por ele carregar um modelo mental tradicional de mulher muito difundido socialmente. A partir disso, iremos investigar o controle do discurso realizado pela narradora nesse modelo de contexto em que se encontrava a personagem: o casamento.

Para isso, será preciso realizar o seguinte percurso: primeiro, realizaremos uma breve discussão sobre a construção de personagens literários, a partir das explicações de Beth Brait (2017); depois, trataremos sobre a teoria de modelos de contexto de Van Dijk (2012), que será utilizada para analisar o controle do discurso exercido pela narradora; após isso, a partir da compreensão do papel da literatura (CANDIDO, 2011), discorreremos sobre o romance representar alguns problemas sociais pelos quais passam as mulheres (ALMEIDA, 2018; MENEZES, 2020); posteriormente, mobilizando algumas categorias do modelo de contexto de Van Dijk, descreveremos a trajetória da personagem Lila pelos papéis sociais que desempenha nos dois primeiros livros, apontando as atitudes subversivas que realiza em cada um deles; e, por fim, serão analisados alguns trechos da obra referentes ao papel social de esposa ocupado por Lila, a fim de investigar o controle do contexto realizado pela narradora e como isso auxilia na construção da personagem como símbolo de resistência às imposições do papel de gênero.

## 2. A construção da personagem e o controle do contexto

Sobre a criação da personagem na narrativa, Beth Brait (2017, p. 73) declara que “como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos pela linguagem, a fim de engendrar suas criaturas”, chamadas pela autora de *criaturas de papel*. Brait (2017, p. 73) continua explicando que, “se o texto é o produto final dessa espécie de bruxaria, ele é o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à

sua criação e estimular as reações do leitor”. Sendo assim, a construção da personagem é realizada não de outra forma, mas por meio do texto. É a partir, portanto, das escolhas textuais realizadas estrategicamente pelos escritores, que eles conseguem construir suas *criaturas de papel* em toda a sua complexidade, de forma a fazer até nos perguntarmos “como pode uma ficção ser?” (CANDIDO, et al., 2002, p. 55).

Neste trabalho, iremos utilizar de alguns preceitos da Linguística Textual, em uma abordagem Sociocognitiva, para analisar o contexto de construção da personagem Lila a partir dos papéis sociais que ela ocupa. Faremos uso da teoria de modelos de contexto de Van Dijk (2012). Essa teoria sociocognitiva parte do pressuposto de que nossos conhecimentos se organizam na forma de modelos mentais, isto é, interpretações cognitivas da nossa experiência, que, embora, sejam subjetivas e, portanto, pessoais, também são compartilhadas (VAN DIJK, 2012). Isso acontece porque, como membros de comunidades sociais, vivemos experiências parecidas com as de outros membros e, assim, compartilhamos modelos mentais.

A partir desse entendimento, Van Dijk postula a sua teoria. De acordo com ela, existem modelos de contexto, que são um tipo especial de modelos da experiência do cotidiano, os quais estão representados em nossa memória e são responsáveis por controlar muitos aspectos da produção e compreensão dos textos.

Na tetralogia de Elena Ferrante, podemos observar vários modelos mentais serem mobilizados e, com eles, modelos de contexto, como é o caso do modelo de mulher. Sobre isso, Menezes (2020, p. 13-14) discorre que há uma tentativa das personagens Lila e Lenu de superarem um modelo de mulher, que é o seguido pelas mulheres do bairro da geração anterior a delas. Ainda de acordo com Menezes, algumas das características desse modelo são a adesão a uma maternidade compulsória, a abdicação dos próprios desejos, a inferioridade em comparação com os homens (que geralmente menosprezam os desejos das mulheres), e a educação para o cuidado (especialmente cuidado com os homens). Dito isso, por se tratar de um modelo, existe uma estrutura de expectativa sobre as mulheres, que implica em modos de agir e de produzir discursos esperados pela sociedade em relação a elas.

Em sua teoria, Van Dijk (2012) propõe um esquema de modelo de contexto composto pelas seguintes categorias: (i) Ambiente, que envolve Tempo/ Período, Espaço/Lugar/Entorno; (ii) Participantes; (iii) Eu-mesmo, que engloba papéis comunicativos, tipos de papéis sociais, relações entre os participantes, crenças e



conhecimentos compartilhados e sociais, e intenções e objetivos; (iv) e Ações/Eventos comunicativos ou de outra natureza.

Para a análise realizada neste artigo, iremos focalizar na categoria “Eu-mesmo”, a qual, conforme Van Dijk (2012) é central para o modelo de contexto. A centralidade dessa categoria se dá porque, de acordo com o autor, os modelos de contexto são um tipo de modelo da experiência individual, e, portanto, subjetivos. Isso significa dizer que os modelos “representam o modo como *Eu* represento o que é meu entorno no momento, a situação em que *Eu* estou pensando, agindo, falando, escrevendo, ouvindo ou lendo” (VAN DIJK, 2012, p. 114). Ainda segundo Van Dijk (2012), além de representar outras categorias do contexto, o *Eu*, no modelo de contexto, representa a si mesmo.

Posto isso, sendo o *Eu* da personagem Lila construído pela narradora personagem Lenu, iremos analisar como um dos aspectos da categoria “Eu-mesmo”, a saber, os tipos de papéis sociais desempenhados pela personagem são organizados discursivamente, de forma a contribuir para a construção da personagem Lila como símbolo de resistência às predeterminações do papel de gênero de esposa.

### 3. Literatura, sociedade e papéis sociais: a trajetória de resistência de Lila

Partindo do ponto de vista de que a literatura não existe desconectada da sociedade, os quatro livros da tetralogia, na construção de sua narrativa, evidenciam vários problemas sociais enfrentados no período pós-Segunda Guerra Mundial. Entre esses problemas, destacam-se algumas pautas importantes para o movimento feminista da época (ALMEIDA, 2018, p. 40), entre elas a submissão da mulher à figura masculina, a violência doméstica, a maternidade, o assédio moral e sexual, e a pedofilia. Pautas, vale salientar, que, atualmente, ainda estão presentes nos movimentos de luta pela igualdade de gênero.

Para tentar compreender melhor o entrelace entre a literatura e a sociedade, tornamos presente um trecho de Antonio Candido, em seu ensaio *O direito à literatura* (2011), que versa sobre o papel da literatura frente aos problemas sociais:

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (CANDIDO, 2011, p.175).

Ao nos depararmos com os valores e os problemas sociais descritos e narrados em obras literárias como a de Ferrante, encontramos a possibilidade de vivenciá-los junto com as personagens, e, assim, refletir, se não sobre como enfrentá-los, mas pelo menos acerca da necessidade de se fazer isso. Na tetralogia de Ferrante, esses modos de lidar, sobretudo, com os problemas impostos às mulheres, estão presentes na trajetória das personagens Lila e Lenu.

Segundo Menezes (2020, p. 19), as duas personagens representam “o empenho por uma genuína experiência feminina de vida”, mas não só isso, elas também representam a “pluralidade das possibilidades dessa experiência entre as mulheres”. Lila e Lenu, apesar de, na infância, compartilharem o sonho de serem escritoras, à medida que foram crescendo, também foram se distanciando nas trajetórias, e, assim, tornando-se diferentes uma da outra, inclusive em relação aos lugares sociais em que se encontravam. Entretanto, sempre mantiveram em comum o fato de resistirem em cada um desses lugares.

Em se tratando da experiência cheia de mudanças da personagem Lila, ela se diferencia da maioria das mulheres do bairro em que vive, as quais passam grande parte da sua vida desempenhando um único papel: o de esposa obediente; e, junto a ele, outros papéis derivados, como o de mãe cuidadosa e de dona de casa zelosa. A falta de linearidade da personagem Lila em relação às suas ações e à sua própria psicologia, reinventando-se em cada papel social que ocupa, faz com que possamos, conforme Foster (1974 apud FRANCO JUNIOR, 2009, p. 39), classificá-la como uma personagem redonda. Nome que é dado, ainda segundo Foster, a personagens que são imprevisíveis, surpreendendo o leitor ao longo da narrativa, por serem a representação da complexidade, dos conflitos e das contradições humanas.

Em cada papel social que ocupa, Lila é construída na narrativa de forma a mostrar-se como símbolo de resistência, resistindo ao que é esperado daquele papel. Dito isso, a seguir, descreveremos parte da trajetória de Lila, articulando com a teoria de modelos de contexto de Van Dijk (2012) para demonstrar o controle do discurso empreendido pela narradora ao longo da narrativa a fim de nos apresentar Lila como símbolo de resistência.

No primeiro livro, Lila começa ocupando o papel de estudante junto com Lenu. Ela é reconhecida na escola, entre colegas e professores, como uma aluna excepcional, destacando-se dos demais, inclusive de Lenu. Entretanto, devido a um

aspecto da categoria do contexto *Eu-mesmo*, a saber, a classe social da qual faz parte a família de Lila, esse papel social deixa de ser desempenhado e a personagem passa a exercer outros papéis sociais. Essa mudança em uma categoria do esquema de contexto faz com que também as intenções e objetivos de cada uma das personagens, ou os *Eu-mesmos*, tornem-se diferentes. É neste ponto que a trajetória das duas protagonistas é separada.

Após isso, na esfera pública, Lila assume o papel de atendente na sapataria do pai, e, na esfera privada, auxilia a mãe nos serviços domésticos, seguindo, com este último papel, o que é socialmente esperado para o papel de filha. Em contrapartida, a personagem, almejando a ascensão social de sua família, cujo negócio se tratava apenas de consertar sapatos, decide assumir, secretamente, o papel de criar e fabricar sapatos. Seu intuito era criar uma marca de sapatos Cerullo, e também uma fábrica para a família. Esse posicionamento de buscar meios para ascender socialmente demonstra o caráter revolucionário da personagem. Caráter que pode ser observado durante a narrativa, quando busca alternativas para superar as dificuldades impostas pela sociedade devido não só ao gênero, mas também à classe, como visto neste caso.

Sem sucesso com os sapatos, visto que seu pai desaprovou sua atitude, a personagem passa a se dedicar inteiramente ao papel social de gênero referente à realização de tarefas domésticas com a mãe. Esse episódio demonstra um aspecto importante presente no modelo de contexto da narrativa, em relação à categoria *Eu-mesmo*: a relação de poder das personagens masculinas sobre as femininas.

A narrativa expõe uma construção hierárquica de imposição dos homens sobre as mulheres. Estas, tendo os desejos silenciados, devem obedecer aos homens, sejam eles pais, irmãos ou maridos, como podemos observar quando Lila é obrigada a ficar noiva de Marcello Solara, seu desafeto.

Em relação ao noivado com o personagem Marcello Solara, apesar da existência dessa construção hierárquica que faz com que não se leve em conta os desejos das mulheres, a personagem Lila abandona o papel social de noiva por não querer continuar com alguém de quem não gosta. Fazendo isso, portanto, a personagem resiste ao que é esperado socialmente para o papel de noiva, que é o de persistir com o parceiro até o casamento, não importando como é a relação entre eles.

Após decidir abandonar o noivado com Marcello, Lila estreita os laços com um de seus amigos, Stefano Caracci, e os dois tornam-se noivos. Nesse outro contexto de

noivado, Lila tem uma boa relação com o noivo e, por isso, consegue desempenhar seu papel social de noiva como se espera, isto é, chegando até o casamento, cuja cerimônia ocorre no início do segundo livro. No entanto, a caminho da lua de mel, seu marido a agride fisicamente. Essa ação do personagem faz com que a relação entre os dois, que era de cumplicidade, passe a ser de poder. Diante disso, o contexto do casamento da personagem é marcado pela violência doméstica e psicológica comuns às outras esposas do bairro, e também pela pressão daqueles que estão ao redor pela expectativa da geração de um filho, e do desempenho do papel de uma ótima dona de casa e afetuosa mulher.

No mesmo período em que ocupa, na esfera privada, o papel de esposa, Lila, após ficar grávida, também passa a trabalhar na charcutaria do marido, mas, pouco tempo depois de sofrer um aborto espontâneo, deixa esse papel. Outro papel na esfera pública que ocupa enquanto é esposa, é o de modelo fotográfica da loja de sapatos dos Solara, de quem Stefano é sócio. No entanto, diferentemente do emprego na charcutaria, Lila não gosta desse, fazendo de tudo para sair dele, o que de fato acontece. Vale salientar que esses dois trabalhos não eram remunerados, fazendo deles parte das obrigações do papel de esposa. Portanto, trata-se de mais um evento que marca a relação de poder do homem sobre a mulher presente no modelo de contexto do casamento.

Ainda como esposa, depois de um longo período sem trabalhar, Lila volta para a loja de sapatos dos Solara, ocupando o papel, desta vez, de vendedora assalariada. Nesse sentido, devido a esse papel não ser marcado pelo contexto de relação de poder do marido sobre ela, a personagem o desempenha sem resistência, sendo uma ótima funcionária.

Lila também experiencia o papel de mãe, que é desempenhado por ela muito bem nos primeiros anos, de forma a ser considerada por Enzo Scanno, que se torna depois seu companheiro, como “a melhor mãe do bairro” (FERRANTE, 2016, cap. 97). O contexto desse papel não foi marcado pela relação de poder do marido sobre ela, pois eles já estavam próximos de se divorciarem, o que confere a Lila maior liberdade e independência. Isso faz com que a personagem consiga ir além das expectativas do bairro para o papel de mãe, realizando a ação de educar seu filho intelectualmente, com livros e brincadeiras que estimulam o desenvolvimento cognitivo dele. Dessa forma, revela-se uma atitude transgressora, pela personagem querer que seu filho ascenda socialmente por meio dos estudos.

Ao final do segundo livro, Lila passa a ocupar o papel social de mulher divorciada e, ao mesmo tempo, o papel de funcionária de uma fábrica de embutidos, a Fábrica Soccavo. Através desse trabalho Lila consegue o salário para pagar o aluguel e sustentar a ela mesma e a seu filho. Ocupando esses dois papéis que não se baseiam na relação de poder do homem sobre a mulher, Lila finalmente consegue distanciar-se dos papéis de gênero que ocupam as mulheres do bairro em que nasceu. E, assim, consegue superar o modelo de mulher imposto pela sociedade tradicional.

#### 4. Lila como esposa: *uma aquiescência sem respeito*

No segundo livro da tetralogia, intitulado “A História do Novo Sobrenome”, Lila encontra-se casada com Stefano Carracci, passando a ocupar o papel de esposa. Já no início do livro, quando os recém-casados estão a caminho da lua de mel, Lila se dá conta das consequências que o título de esposa lhe trará.

Em meio a uma discussão sobre o envolvimento dos Solara, família do ex-noivo de Lila, no negócio de sapatos das duas famílias, Caracci e Cerullo, Stefano acaba agredindo-a fisicamente, ação que choca Lila, pois ela não conhecia esse lado violento de seu noivo, sempre tão gentil. A descrição da narradora sobre esse momento pode ser observada no trecho a seguir:

Stefano a deixou falar e só quando ela tentou mais uma vez abrir a porta e fugir, ele lhe disse, frio: se acalme. Lila se virou bruscamente: se acalmar depois de ter jogado a culpa em seu pai e seu irmão, se acalmar quando os três a trataram como um pano de chão, um trapo? **Não quero me acalmar, gritou, seu bosta**, me leve agora para minha casa, o que você me disse agora vai ter que repetir na frente daqueles dois homens de merda. E só quando pronunciou aquela expressão em dialeto, **uommen’e mmerd**, se deu conta de que havia rompido a barreira dos tons comedidos de seu marido. **Um instante depois, Stefano lhe bateu na cara com a mão pesada, um tapa violentíssimo, que lhe pareceu uma explosão de verdade**. Ela estremeceu, surpresa, com uma dolorosa ardência na bochecha. **Olhou para ele incrédula**, enquanto o marido arrancava com o carro e dizia, com uma voz que pela primeira vez se mostrava agitada e trêmula desde que começara a seduzi-la: “Viu o que você me obrigou a fazer? Não percebe que está exagerando?” “Nós erramos tudo”, **murmurou ela**. (FERRANTE, 2016, capítulo 6, grifos nossos)

Nesse trecho, podemos perceber a reconfiguração do modelo de contexto devido a uma das categorias do esquema dele, a *ação* (VAN DIJK, 2012). Essa categoria refere-se ao ato de agressão física realizado por Stefano. Essa reconfiguração aparece no discurso da narração, principalmente por meio da categoria lexical de *verbos e substantivos de emoção* (VAN DIJK, 2012, p. 240) responsáveis por descrever a emoção

da personagem, demonstrando a diferença entre o estado de Lila antes e depois da violência. Se antes da agressão Lila “gritou” e utilizou xingamentos para se referir ao marido, “seu bosta”, inclusive utilizando a *variação dialetal* (VAN DIJK, 2012, p. 240), “uommen’e mmerd”; depois dela, a narradora descreve a personagem como “incrédula” e, por fim, também detalha o modo como ela responde o marido como por meio de um murmúrio.

Podemos perceber que a ação da agressão realizada pelo marido provoca uma mudança na categoria *Eu-mesmo* do esquema de contexto, mais especificamente, na relação entre as duas personagens. Se antes era uma relação horizontal, agora passa a ser uma relação vertical de poder do marido sobre a mulher. É esse poder sobre Lila, demonstrado pela agressão física, o responsável por fazer com que ela, que antes gritava suas emoções, agora quase se cale.

Durante a lua de mel, Lila é tomada pelo horror de reconhecer em seu marido não o simpático companheiro de quem noivou, mas sim o pai dele, o violento Dom Achille, o ogro das fábulas de quem todos do bairro tinham medo, inclusive ela. Stefano, portanto, era mais um dos tantos homens violentos do bairro. Diante dessa descoberta, a narradora descreve o que se passava na cabeça de Lila enquanto ela e Stefano, jantavam em um restaurante durante a noite de núpcias, em uma tentativa de aliviar a tensão.

Tudo mudara rapidamente em sua cabeça. De repente, já não dava a mínima para a história dos sapatos, aliás, não conseguia sequer entender por que se incomodara tanto ao vê-los nos pés de Marcello. Agora, ao contrário, o que **aterrorizava e causava sofrimento** era a **grossa aliança que brilhava em seu anular**. Repassou incrédula as cenas do dia: a igreja, a cerimônia religiosa, a festa. O que é que eu fiz, pensou aturdida pelo vinho, e o que é esse **círculo de ouro, esse zero reluzente em que pus meu dedo. Stefano também tinha um**, que brilhava entre os pelos pretísimos, dedos velosos, **como se dizia nos livros** (FERRANTE, 2016, capítulo 7, grifos nossos).

Neste trecho, é possível perceber pela construção narrativa a repulsa sentida pela personagem Lila em relação ao papel social de esposa que passa a ocupar, através da narração realizada pela narradora personagem. Dentre as estratégias utilizadas para demonstrar esses sentimentos, salientamos as escolhas lexicais, considerando que por meio das palavras é possível mostrar muitas informações contextuais, inclusive as emoções do falante (VAN DIJK, 2012).

Dito isso, a narradora escolhe *verbos e substantivos de emoção* (VAN DIJK, 2012, p. 240), como “aterrorizava” e “causava sofrimento” para descrever o sentimento de Lila ao olhar para a “grossa aliança que brilhava em seu anular”. Entendendo que “a

escolha lexical é antes de mais nada definida pelos significados ou pelos modelos de eventos subjacentes dos usuários da língua” (VAN DIJK, 2012, p. 238), o contraste realizado pela narradora entre o sentimento negativo de Lila e o brilho da aliança pode ser entendido como uma forma de representar uma certa ironia existente entre o modelo de casamento difundido na sociedade como algo positivo, e o casamento em que vive a personagem. Esse modelo tradicional pode ser enxergado, de forma metonímica, pela aliança descrita como “grossa” e “brilhante”, isto é, símbolo da conquista de uma união forte e próspera entre duas pessoas, o que, com certeza, não era experienciado por Lila em sua realidade de esposa.

Tendo isso em vista, por recusar esse modelo de casamento, a aliança, para Lila, perde o significado de um símbolo socialmente estabelecido, e passa a ser apenas um “círculo de ouro” ou um “zero reluzente” que ela pôs em seu dedo e que Stefano também tem. Desse modo, a aliança e, assim, o casamento, perde todo o significado que havia em seu modelo mental construído pelas suas experiências como leitora, conforme pode ser observado quando ela aponta “como se dizia nos livros”.

As agressões verbais e, sobretudo, físicas continuaram na lua de mel e durante todo o casamento, de modo que o modelo de contexto do casamento da personagem aproximava-se muito mais das experiências de casamento observadas no bairro, do que das descritas nos livros que lia. Isso pode ser observado no trecho a seguir, em que, Lenu, algum tempo depois de vê-la com o corpo marcado por hematomas logo após à lua de mel, faz uma visita a sua casa e pergunta sobre como vai o casamento.

Disparou a falar do marido com uma espécie de **aceitação repulsiva**. Não era hostilidade, não era desejo de revanche, não era nem mesmo desgosto, mas um **desprezo tranquilo**, um despreço que atingia toda a pessoa de Stefano como água infecta na terra. Fiquei ouvindo, entendendo e não entendendo. **Tempos atrás ela havia ameaçado Marcello com o trinchete só porque ele ousara agarrar meu pulso, quebrando o bracelete**. A partir daquele episódio, tinha me convencido de que, se Marcello a tivesse apenas tocado, ela teria acabado com ele. **Mas agora, com Stefano, não manifestava nenhuma agressividade explícita**. Claro, a explicação era simples: **tínhamos visto nossos pais baterem em nossas mães desde a infância. Tínhamos crescido pensando que um estranho não podia sequer nos tocar, mas que o pai, o noivo e o marido podiam nos encher de tapas quando quisessem, por amor, para nos educar, para nos reeducar**. Consequentemente, como Stefano não era o odioso Marcello, mas o jovem a quem ela dissera amar muitíssimo, aquele com quem tinha se casado e com o qual decidira viver para sempre, eis que se submetia até o fundo à responsabilidade da própria escolha. **Mas nem tudo se encaixava. Aos meus olhos Lila era Lila, e não qualquer mulher do bairro**. Nossas mães, depois de um tabefe do marido, não assumiam aquela expressão de calmo desprezo. Se desesperavam, choravam, enfrentavam seus homens de cara fechada, os criticavam pelas costas e, no entanto, umas mais, outras menos, **continuavam a ter estima por eles** (minha mãe, por exemplo, admirava sem

meios-termos a esperteza sem escrúpulos de meu pai). **Já Lila exibía uma aquiescência sem respeito** (FERRANTE, 2016, capítulo 10, grifos nossos).

Neste trecho da narrativa, Lenu descreve a forma como Lila falava do marido como uma “aceitação repulsiva”, um substantivo cujo adjetivo que o caracteriza também o nega, gerando um paradoxo. Diante disso, é possível compreender que, ao mesmo tempo que Lila aceita a sua condição como esposa e a de Stefano como marido, também repele este papel.

Página | 216

A narradora segue descrevendo o modo como a personagem falava de seu marido, como um “desprezo tranquilo”, isto é, ao mesmo tempo que sentia repulsa por ter Stefano ocupando o papel de seu marido, também se mostrava tranquila, no sentido de não indignar-se e fazer de tudo para que ele deixasse de sê-lo. Diante disso, quanto ao contexto do casamento, pode-se perceber que há um conflito existente dentro da categoria “Eu-mesmo” (VAN DIJK, 114), já que a personagem encontra-se em um papel social que não intenciona estar, criando uma identidade conflituosa. Dessa forma, mesmo sentindo repulsa do seu marido e do papel que ela ocupa como sua esposa, é neste papel que se encontra, e, portanto, deve agir de acordo com as expectativas geradas por ele.

Sobre essa definição sociocultural, considerando os modelos mentais como representações cognitivas de nossas experiências (VAN DIJK, 2012), isto é, de situações acumuladas do nosso cotidiano, Lila seguia o papel do modelo de casamento que as mulheres do bairro seguiam. Isso fica claro quando, Lenu, ao questionar-se sobre porque Lila agia daquela forma, visto que, em outro momento, um homem quis agredi-la e ela o ameaçou, ela mesma encontra a resposta no modelo de contexto de casamento que experienciaram desde pequenas. Nesse contexto, os pais sempre batiam nas mães e nas filhas, assim como os noivos nas noivas, e isso não era visto como crueldade, mas sim como uma demonstração de amor e como uma forma de educá-las. No fim, as suas experiências acumuladas normalizaram essas ações violentas como parte do modelo cognitivo do que é um casamento e, não só isso, da relação de poder existente do homem sobre a mulher.

A narradora segue suspeitando do comportamento de aceitação da amiga em relação às agressões do marido, pois, conhecendo-a, sabe que “Lila era Lila, e não qualquer mulher do bairro”. Dessa forma, por ter o mesmo conhecimento compartilhado socioculturalmente que Lila em relação ao modelo mental do que é ser esposa e, mais que isso, ser mulher, a narradora compara esse modelo às experiências que viveu com a amiga e, a partir disso, percebe que há um distanciamento entre essas duas experiências. Lila,



mesmo apanhando, diferente das outras mulheres do bairro, não continuava a ter estima pelo marido, mas sim uma “aquiescência sem respeito”, ou seja, consentia-o sem respeitá-lo.

Como pôde ser observado, a descrição da narradora sobre o modo como Lila fala sobre o marido é cheia de paradoxos. Esses paradoxos podem ser entendidos como a representação do conflito existente entre Lila e o papel social que ocupa, de modo a reforçar a construção da identidade da personagem como símbolo da resistência em relação às mulheres do bairro (MENEZES, 2020).

Outro momento da narrativa sobre o papel social de esposa que vale a pena destacar, é quando Lila passa uma temporada na ilha de Ischia acompanhada de Lenu, Nunzia (sua mãe) e Pinuccia (sua cunhada, recém-casada com seu irmão Rino e grávida). A viagem foi pensada por Stefano e outros familiares, sugerindo que o sol e o mar iriam fortalecer Lila e, assim, fazer com que ela, finalmente, desse um filho a Stefano, mais uma função de seu papel de esposa a ser cumprida.

Lenu, no entanto, tinha outros planos. Sugeriu à amiga passar as férias em Ischia, porque seu amado, Nino Sarratore, estaria em um local próximo, de modo que seria uma forma de encontrá-lo. De fato, Lenu, Lila e Penuccia passam todo o veraneio encontrando diariamente, em seus passeios pela praia e banhos de mar, Nino e seu amigo Bruno Soccavo, filho de um rico industrial. Esses encontros só não ocorriam no final de semana, quando Stefano e Rino iam até Ischia visitar suas esposas, que imaginavam estar doentes de saudades deles.

Ao longo das semanas, Lila, que depois revelou já ter interesse em Nino, começa a se apaixonar mais ainda por ele. Esse crescente sentimento de Lila, ainda escondido da própria narradora, começou a produzir reações no modo como recebia seu marido nos finais de semana, como pode ser observado no seguinte trecho da narrativa:

Stefano e Rino entraram. **Lila foi ainda mais afetuosa que na semana anterior. Abraçou Stefano, se deixou abraçar, deu um gritinho de alegria** quando ele tirou do bolso um pequeno estojo, ela o abriu e **encontrou ali dentro uma correntinha de ouro com um pingente em forma de coração.** Naturalmente Rino também tinha trazido uma lembrancinha para Pinuccia, que **fez de tudo para reagir como a cunhada, mas trazia bem visível nos olhos a dor de sua fragilidade.** Assim os beijos de Rino, os abraços e o presente não demoraram a desmontar a forma de esposa feliz em que ela se encerrara depressa. **Os lábios começaram a tremer, a fonte de lágrimas se abriu** e ela falou com voz engasgada: “Fiz as bagagens. Não quero continuar aqui nem mais um minuto, quero ficar sempre e somente com você” (FERRANTE, 2016, capítulo 55, grifos nossos).

Como descreve a narradora, Lila mostrava-se a cada semana mais afetuosa com o marido, sentimento não condizente com a falta de estima que, como vimos anteriormente, ela mostrava em relação a Stefano, e que a diferenciava das outras mulheres do bairro. Esse crescente afeto era demonstrado também por meio de ações, como o fato de ela abraçá-lo, e, não só isso, deixar-se abraçar, em uma forma de carinho recíproco. A alegria do reencontro com o marido é tamanha, que a narradora descreve as externalizações de Lila por meio de “gritinhos de alegria” ao receber, de presente, uma joia com um pingente de coração.

Essa descrição do modelo de contexto da interação entre Lila e o marido condiz com a reação que se espera de uma esposa, se considerarmos o modelo mental de esposa ideal apaixonada. A estrutura de expectativa gerada por esse modelo sugere um modelo de contexto em que a esposa fique feliz com a chegada do marido e, mais ainda, com um presente especial que ele deu para ela.

Dito isso, considerando que, de acordo com Van Dijk (2012, p. 180), “o conhecimento ‘controla’ a compreensão e produção do discurso”, Lila, ao compartilhar desse modelo com os outros presentes, controla a sua produção do discurso e de suas ações, com o intuito de eliminar possíveis suspeitas de que estaria apaixonada por outro.

Segundo Van Dijk (2012, p.182), “se as regras ou exigências desse controle cognitivo ou social forem desrespeitadas, ou não funcionarem corretamente por causa de algum distúrbio, a consequência mais ou menos provável será um discurso inadequado”. Dessa forma, ao cumprir o que se espera desse modelo de contexto, a personagem consegue ter o controle sobre seu discurso, produzindo-o de maneira adequada.

A partir do controle exercido, Lila consegue administrar a impressão não só de seu marido, mas também dos que estão ao seu redor em relação ao bom desempenho de seu papel de esposa. Entre os trechos que mostram essa impressão, destacamos um de Nunzia em conversa com Lila (1) e outro de Lila respondendo aos questionamentos de Nino sobre a vida de Lila (2), ambos proferidos durante as férias em Ischia.

(1) Pinuccia está de lua, mas depois se ajeita; e **lembra como Lila voltou da lua de mel? Bem, olhe para eles agora.** A vida toda é assim: **numa vez você apanha, noutra, recebe beijos** (FERRANTE, 2016, capítulo 49, grifo nosso).

(2) E você, vindo de fora, acha que tudo vai bem entre eles?” “Com Lina nada nunca vai bem.” “Ou seja?” “Tiveram problemas desde o primeiro dia do casamento, mas por culpa de Lila, que não sabe se adaptar.” “E agora?” “**Agora vai melhor.**” (FERRANTE, 2016, capítulo 57, grifo nosso).

Como pode ser visto no trecho (1), Nunzia compara Lila e Stefano após voltarem da lua de mel, afirmando que, se naquele momento ela estava apanhando, agora estaria recebendo beijos, isto é, estava cumprindo seu papel de esposa da forma esperada e sendo recompensada por isso. Algo semelhante acontece no trecho (2), quando, questionada por Nino se ela acha que tudo vai bem entre eles, Lenu responde também comparando com o início do casamento, quando havia problemas em decorrência da falta de adaptação de Lila, de modo que agora, estando ela adaptada ao seu papel de esposa, o casamento ia melhor.

Sobre a administração de impressão, Van Dijk (2012, p. 206) afirma que os modelos de contexto dão conta disso “explicando que, para acomodar-se aos receptores, os falantes precisam ter um modelo desses receptores, mais precisamente como parte de seu modelo da situação comunicativa”. Dessa forma, tendo esse modelo, Lila, a cada semana conseguiu controlar as situações comunicativas de seu marido indo passar o final de semana com ela na praia, gerando a impressão desejada nos outros, como bem mostraram os trechos selecionados.

## **5. Considerações finais**

A partir de tudo o que foi discutido, é possível perceber que, apesar de Lila permanecer em Nápoles, convivendo com as mulheres do bairro, nunca foi como elas - ou pelo menos não totalmente. É possível dizer que, enquanto Lenu traçava sua trajetória de resistência fora do bairro, em outros espaços e em outros papéis, Lila era a resistência de dentro do bairro. Conforme observamos, mesmo quando a personagem ocupava papéis sociais destinados ao seu gênero, como o de filha noiva, esposa, dona de casa e mãe, resistia ao que se espera das mulheres nesses lugares. A construção da personagem dessa forma só foi possível pelo controle do discurso realizado pela personagem narradora Lenu na tentativa de apresentar-nos sua amiga.

Diante disso, conforme pôde ser constatado na análise do contexto a partir de seu papel de esposa, foi através do controle do discurso e administração de impressão, demonstrados na narrativa, que Lila conseguiu permanecer grande parte de suas férias tendo a liberdade de sair com seus amigos, de conversar sobre temas gerais como política e literatura, de voltar a ler incessantemente e discutir suas leituras com Lenu e Nino, e de se apaixonar. Liberdade que o papel de esposa em que estava não permitia.

Compreendemos, portanto, que a narração das estratégias utilizadas por Lila para manter sua liberdade escondida podem ser consideradas como mais uma forma de reforçar a construção de Lila como figura de resistência. Assim, mesmo quando parecia estar conformando-se ao seu papel de esposa, a personagem estava, na verdade, praticando atos de resistência a ele. Assim, no desenvolvimento de suas ações e discursos nos diversos papéis sociais que ocupa, é reforçada a resistência de Lila aos modelos impostos pela sociedade como um traço essencial da construção da personagem.

## Referências

ALMEIDA, Gabriela da Silva Targino. A experiência da mulher na literatura medieval, moderna e contemporânea. **Fronteira Digital**, n. 7, p. 33-42, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/fronteiradigital/article/view/3422/2732>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2017.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2011, pp. 169-191.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

\_\_\_\_\_. **História do novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

\_\_\_\_\_. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

\_\_\_\_\_. **História da menina perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia Osana. (ORG.) **Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Ed. EDUEM, 2009, p. 33-58.

MARTINS, Eduardo Simões. Os papéis sociais na formação do cenário social e da identidade. **Kínesis**, Marília, v. 2, n. 4, p. 40-52, dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/kinesis/article/view/4905>> . Acesso em: 29 jul. 2021.

MENEZES, Cristina Carneiro de Menezes. Escrita feminina e narrativa na construção da subjetividade e da identidade da personagem Lenu na tetralogia napolitana de Elena

Ferrante. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as mulheres) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2020.

NEGREIROS, Teresa Creusa de Góes Monteiro; FERES-CARNEIRO, Terezinha. Masculino e feminino na família contemporânea. **Estudos e pesquisas em psicologia**. Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 34-47, jun. 2004. ISSN 1808-4281. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1808-42812004000100004&lng=es&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1808-42812004000100004&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Página | 221

PINHEIRO, Iara. O que escapa à margem: quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na tetralogia *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante. **Garrafa**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 45, p. 174 -189, jul-set, 2018. ISSN 18092586. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/22095/12279>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

VAN DIJK, Teun A. **Discurso e contexto: uma abordagem sociocognitiva**. tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2012.

**SOCIAL ROLES IN THE CONSTRUCTION OF LILA'S  
CHARACTER IN THE NOVELS “A GENIAL FRIEND” AND  
“HISTORY OF THE NEW SURNAME” BY ELENA FERRANTE:  
CONTEXT MODELS IN THE CONSTRUCTION OF LILA AS A  
SYMBOL OF RESISTANCE**

**Abstract**

This article aims to understand how the social gender roles occupied by the character Lila act in the narrator's construction of her as a symbol of resistance to social expectations of what is allowed and adequate in each role. For this, we will carry out a brief discussion on the construction of literary characters Beth Brait (2017), on the role of literature (CANDIDO, 2011), and also on the social problems faced by women in the novel (ALMEIDA, 2018; MENEZES, 2020). Later, we will use Van Dijk's (2012) context model theory to describe Lila's trajectory through social roles in the first two books, and to analyze the context control exercised by the narrator in the excerpts related to the wife's social role. At the end of the analysis of the wife's trajectory and social role, it was concluded that by controlling the context in the social roles that the character occupies, the narrator can present Lila to the reader as a symbol of resistance.

**Keywords:**

Lila. Social roles. Context.

---

Recebido em: 27/09/2021

Aprovado em: 21/11/2021

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

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

## Resumo

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

## Palavras-chave

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

---

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

## Introdução

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 1 Arte e vida: uma competição?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2 Ideia e forma, linha e agulha

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Considerações finais

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

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

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

## Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Riassunto

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

### Parole chiave

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

---

Recebido em: 25/06/2021

Aprovado em: 18/10/2021