UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARIANA CRISTINE DE ALMEIDA

VEDERE LE DONNE AFFACCIATE ALLE FINESTRE

Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2019

MARIANA CRISTINE DE ALMEIDA

VEDERE LE DONNE AFFACCIATE ALLE FINESTRE

Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Cecilia Casini

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A444v

Almeida, Mariana Cristine de
Vedere le donne affacciate alle finestre. Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante / Mariana Cristine de Almeida ; orientadora Maria Cecilia Casini. - São Paulo, 2019.
114 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Elena Ferrante. 2. Bildungsroman. 3. Escrita de mulheres. 4. Estilo. 5. Narrativa italiana contemporânea. I. Casini, Maria Cecilia, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mariana Cristine de Almeida

Data da defesa: 05/04/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Maria Cecilia Casini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 05/06/2019

_____

(Assinatura do (a) orientador (a)

Nome: ALMEIDA, Mariana Cristine de

Título: **Vedere le donne affacciate alle finestre. Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Drª. Leila Cristina de Mello Darin Instituição: PUC-SP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. Roberta Barni Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Drª. Marilza de Oliveira Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profª. Drª. Maria Cecilia Casini, por acreditar em meu trabalho, por apostar em minhas ideias, por me guiar e me ensinar a pesquisar e por me acompanhar em minha primeira viagem internacional. Sem você, nada desta pesquisa seria possível. À Profª. Drª. Sara Debenedetti, pelos comentários valiosos na banca de qualificação e pela incrível pesquisa que tive a oportunidade de conhecer. À Tânia Rivitti, pela oportunidade que nos concedeu de falar de Ferrante e literatura escrita por mulheres em um espaço incrível na Rua Isabel de Castela.

À CAPES por financiar a pesquisa, sem a qual não me seria possível custear meus gastos para ir à Universidade. Por mais pesquisas sobre vozes femininas, por mais verba para a educação pública e pela defesa da qualidade na pós-graduação.

À minha família, por suportar minha ausência nas festas de fim de ano, minha ansiedade e preocupação, e pelos cafés nas madrugadas. Obrigada Mauricio, Luiza e Marília.

Ainda, aos meus avós, minhas grandes paixões, que me viram entrar na Universidade e que sempre me apoiaram, inclusive nos piores momentos financeiros: obrigada Maria – que já não se lembra de mim, mas está em meus pensamentos –, Lázara e Benedito – que me criaram e a quem eu amo profundamente. Graças a eles, que não tiveram educação formal do início ao fim, esta caminhada foi possível.

A Rafael, que foi meu companheiro durante essa caminhada e que permanece como meu grande amigo e leitor crítico e compreensivo.

Aos meus amigos, que conviveram com minhas conversas monotemáticas e que foram me assistir falando de Elena Ferrante. Obrigada Diana, Laura, Thaís, Mayara, minhas colegas durante a graduação. Obrigada Caio, Mazé, Roberta, Douglas, Walkyria, Karina, Rafa, Jaime, Flávio, Miki, José Guilherme, Jaqueline, Nathalia, Capellari, Thalita, Danilo, Jad e Camila . Aos amigos recentes, mas tão queridos: Olívia e Ivan. A Jorge Luis, que me incentivou com palavras tão doces. Devo muito a vocês.

EPÍGRAFE

"(…) my nerves and my flesh as well as my intellect tell me that the connections between and among women are the most feared, the most problematic, and the most potentially transforming force on the planet."

Adrienne Rich, On lies, Secrets and Silence, 1979.

RESUMO

ALMEIDA, M. C. **Vedere le donne affacciate alle finestre. Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante.** 2019. 123 fls. Tese (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar a construção das personagens femininas na tetralogia napolitana *L'amica geniale*, de Elena Ferrante. Para tanto, situamos a obra dentro da tradição do *Bildungsroman* e da tradição realista, para que seja possível compreender a herança de Ferrante e seus modelos de criação. Utilizamos, principalmente, os estudos de Franco Moretti, que percorrem as origens e as contradições deste subgênero romanesco, e como a voz feminina da heroína de Ferrante está ligada à tradição, ao mesmo tempo em que demonstra as dificuldades da peregrinação e do destino femininos dentro do contexto italiano. A construção feminina se concentra principalmente na protagonista e narradora da obra, Elena Greco, e particularidades de seu *ethos* e narrativa, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. Para compreender a construção de Lenù, utilizamos a noção de sujeito reflexivo e suas relações com outros sujeitos. Ainda, levamos em consideração a relação com a maternidade como ponto incômodo na obra, bem como a dificuldade das relações femininas construídas na tetralogia.

Palavras-chave: Bildungsroman; Escrita de mulheres; Elena Ferrante; Estilo; Narrativa italiana contemporânea

ABSTRACT

ALMEIDA, M. C. ***Vedere le donne affacciate alle finestre*. Formation, writing and female subjectivity in the Neapolitan novels by Elena Ferrante**. 2019. 123 fls. Tese (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work aims to analyze the female character's construction in the Neapolitan Novels *L'amica genial*, by Elena Ferrante. For that purpose, we locate the books inside the *Bildungsroman*'s tradition and the realist tradition to enable the understanding of Ferrante's heritage and creative models. We use, mainly, the studies of Franco Moretti, which describes the origins and the contradictions of this novel's subgenre; how the female voice of Ferrante's heroine is connected to the tradition; and, simultaneously, by what means it demonstrates the difficulties of the female peregrination and destiny inside the Italian context. The female construction is essentially concentrated in the protagonist and narrator Elena Greco, the particularities of her ethos and narrative, either in the expression or in the content narrative level. To understand Lenù's construction, we use the notion of reflexive subject and their relations with other subjects. Furthermore, we take into account the relation established with maternity as a troubling point in the books, as well as the difficulties between female relationships that are constructed in the novels.

Keywords: Bildungsroman; Female writing; Elena Ferrante; Style; Italian contemporary narrative

RESUMO

ALMEIDA, M. C. **Vedere le donne affacciate alle finestre. Formazione, scrittura e soggettività femminile nella tetralogia napoletana di Elena Ferrante.** 2019. 123 fls. Tesi (Master) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Il presente lavoro ha come principale obiettivo analizzare la construzione delle personaggi femminili nella tetralogia napoletana di Elena Ferrante. Per farlo, abbiamo situato l'opera dentro la tradizione del *Bildunsroman* e della tradizione realista, per che sai possibile capire l'eredità di Ferrante e i suoi modelli di creazione. Abbiamo utilizzato, sopratutto, gli studi di Franco Moretti, che percorrono le origini e le contradizioni di questo sottogenere romanzesco, e come la voce femminile dell'eroina di Ferrante si lega ala tradizione, allo stesso tempo che demostra le difficultà della peregrinazione e dei destini femminili nell'opera. La costruzione femminile si concentra specialmente nella protagonista e narratrice dell'opera Elena Greco, e le particolarità del suo *ethos* e narrativa, tanto nel piano dell'espressione quanto nel piano del contenuto. Per capire la costruzione di Lenù, abbiamo utilizzato la nozione di soggetto riflessivo e i suoi rapporti con altri soggetti. Inoltre, abbiamo considerato la maternità come punto scomodo nell'opera, e anche la difficoltà nei rapporti femminili costruiti nella tetralogia.

Parole chiave: Bildungsroman; Scritta di donne; Elena Ferrante; Stileo; Narrativa italiana contemporanea

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1 – A DIFÍCIL FORMAÇÃO

1. BUSCA PELA FORMAÇÃO 15

1.2 "ELENA FERRANTE? TREDICI LETTERE, NÉ PIÙ NÉ MENO" 27

CAPÍTULO 2 – QUESTÕES ESTILÍSTICAS E FORMAIS

1. A TETRALOGIA NAPOLITANA 49

1.1 A DIVISÃO ESTRUTURAL DA OBRA 52

1.2 ESTILO E NARRATIVA 55

1.3 FORMA E EXPRESSÃO 70

CAPÍTULO 3 – A CONSTRUÇÃO FEMININA: "SCOPRIVO DAPPERTUTO AUTONOMI DI DONNA FABBRICATI DA MASCHI"

1. O RELATO DE SI 80

1.1 A PERCEPÇÃO DE SI 87

2. O CORPO A CORPO COM A MÃE 92

2.1 OUTRAS FIGURAS DO MATERNO 103

CONSIDERAÇÕES FINAIS 115

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 119

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto da experiência. Quando pensei em começá-lo, já tinha em mente que o que queria fazer era alguma coisa que tivesse a ver com minha vivência. E minha vivência não é apenas a acadêmica. É uma vivência com certos recortes.

Minha entrada na Universidade foi muito difícil, porque não tive acesso às melhores escolas, aos melhores educadores, aos melhores cursos de idiomas, às viagens. Tudo isso era parte de algo que me faltava, e que tratei de tentar suprir dentro das minhas possibilidades. Deste modo, sou grata a todos aqueles que, direta ou indiretamente, me ajudaram a produzir tudo isso. Principalmente, grata aos meus professores, formais ou informais, que me incutiram o prazer da leitura e que me ajudaram a conhecer outras realidades, outros mundos.

E as dificuldades que me tolheram alguns privilégios foram também importantes e constitutivas para mim como sujeito. Esses recortes são recortes de classe, são recortes de gênero. E o único meio pelo qual eu poderia alcançar qualquer coisa sempre foi perpassado pelo conhecimento.

A ideia do título do trabalho surgiu da própria leitura da obra de Ferrante. *Vedere le donne affacciate alle finestre* era o olhar perceptivo da narradora Lenù em relação às mulheres do bairro e a constatação de que não queria, não podia ser como as mulheres escondidas atrás das janelas, olhando para fora como para um mundo que jamais conquistariam.

Por isso, me identifico tanto com a obra de Elena Ferrante. Com as personagens cindidas, que não são unas, que são, ao mesmo tempo, Lenù e Lila. São ingênuas, mas são astutas; são agressivas e passionais; são vingativas e generosas; são esforçadas ao mesmo tempo em que possuem uma facilidade imensa em penetrar certos espaços, em aprender novas coisas, em criar algo mais do que vida, em criar arte.

Nunca é possível ser uma coisa só, total em si mesma. E entendi que essa identificação com as personagens é uma identificação universal, porque não existe uma imagem plena de ser mulher.

Por esta razão também, escrevo este trabalho pensando em todas as mulheres com quem convivi, conheci e admiro. Porque é por elas e por aquelas que virão depois que

quero representar e colocar em evidência essa dimensão dinâmica, formativa, de uma trajetória heterogênea. Porque para nós é sempre tão difícil e árduo o reconhecimento, o holofote, a atenção. Porque temos que provar muito mais fortemente, provar o dobro, o triplo, que merecemos reconhecimento.

E por isso, escolhi o recorte da representação feminina neste trabalho. Para tentar colocar em questão a dimensão reflexiva dos sujeitos femininos da obra, em especial da narradora. E também porque, parafraseando Ferrante, é necessário se recriar, sair da lógica de produtos criados e enunciados por homens.

Para compreender de que modo isso se dá na obra de Ferrante, optou-se por passar pelo recorte do romance de formação, *Bildungsroman*. Dentro desse subgênero do romance, do qual a tetralogia napolitana é herdeira, acompanhamos o destino da heroína, e o caminho que traçou dentro do contexto estabelecido na história. É importante levar em conta a interação entre as personagens, que vai permitir que a invenção masculina das mulheres seja desmontada, produzindo novos sujeitos a partir da quebra de símbolos naturalizados do comportamento feminino.

Liga-se o romance de formação também às técnicas realistas que fazem possível o reconhecimento de aspectos sociais, porque é importante que o sujeito esteja em um embate com o contexto em que vive e que desencadeará sua reação a todas as situações vividas. E não são situações extraordinárias senão aquelas do cotidiano, das injustiças e das lutas sociais.

Nesse sentido, optou-se também por incluir a análise estilística e formal da obra, para que fosse possível compreender as técnicas e mecanismos de representação que a obra coloca em questão. A ligação com o romance tradicional é evidente, mas há pontos sensíveis e outras leituras possíveis para a tetralogia napolitana. Essas outras leituras são fruto das observações que fizemos a partir da questão da crise do romance e das saídas dos autores para essas crises de representação.

Optou-se por relacionar a questão da representação à toda a obra de Ferrante, criando assim uma poética que desse conta da continuidade temática e composicional da tetralogia napolitana, compreendida como ponto culminante de todas as obras anteriores, não só por sua dimensão, mas por trazer elementos comuns e novidades ao que a autora já vinha produzindo desde a década de 1990. Por isso, é um ponto-chave a inclusão de sua obra

“crítica”, metaficcional, como justificativa e atestado das escolhas narrativas que faz. É interessante também, ainda, compreender a leitura que a crítica faz dessas técnicas. Por este motivo, este trabalho também é uma contribuição à constituição da fortuna crítica de Ferrante no Brasil.

Ainda, ao tentar associar a constituição e formação de sujeitos femininos e literatura, o caminho encontrado foi por meio da desestabilização ou desmitificação das categoriais femininas essenciais, ou seja, as categoriais que vão dizer exatamente como é uma mulher, como se forma, como age. Por este motivo, ressalta-se também a questão da voz feminina atuante, narrante, porque percebe-se que, em Ferrante, enunciar é agir e que a ficção funciona como uma espécie de esfera pública da cena do reconhecimento, ou seja, só na interação entre as personagens podemos compreender suas subjetividades.

Por fim, opta-se por analisar as relações entre a narradora e personagens e questões importantes em sua constituição. É importante pontuar que a relação com Lila e a comparação entre as personagens perpassa todas as análises. No último capítulo, porém, escolheu-se tratar principalmente da formação da protagonista, individual e intelectualmente. Ainda, para compreender que a subjetividade das personagens femininas não é tão simples, optou-se por incluir a análise de uma personagem, Alfonso, cujo gênero não é inteligível, explicável, mas produzido na interação, na observação de outros sujeitos, na atuação pública. Por isso, é importante destacar o papel da questão performativa como meio de pontuar as marcas e inscrições produzidas em corpos e subjetividades femininas, sejam elas quais forem. Entende-se que a tetralogia questiona a estabilidade desses comportamentos, por meio da rejeição de uma atitude tipicamente feminina ou masculina.

CAPÍTULO 1 – A DIFÍCIL FORMAÇÃO

1. BUSCA PELA FORMAÇÃO

> La sabbia era fredda, nerogrigia alla luce della luna, il mare respirava appena. Non c'era anima viva e mi misi a piangere di solitudine. Cos'ero, chi ero? Mi sentivo di nuovo bella, non avevo più brufoli, il sole e il mare mi avevano snellita, e tuttavia la persona che mi piaceva e a cui volevo piacere non mostrava nessun interesse per me. Quali segni avevo addosso, quale destino?[1]
>
> **Elena Ferrante, *L'amica geniale***

L'amica geniale, primeiro romance da tetralogia napolitana, introduz a história de Elena Greco, Lenù, e sua melhor amiga, Rafaella Cerullo, Lila. Lenù é a narradora-personagem da história que, neste volume, se concentra entre sua infância e adolescência na periferia de Napoli. O mote de sua escrita é o desaparecimento, ou melhor, desvanecimento de Lila. Lenù passa a utilizar o artifício da memória para contar a história da amiga, que é, por fim, a história de sua própria constituição como mulher. Seu objetivo é imprimir no papel a identidade da amiga, marcar com tinta sua existência, opondo-se à própria vontade de Lila, que era desaparecer sem deixar vestígios.

É importante inserir essa narrativa dentro da tradição dos romances de formação (*Bildungsroman*), nos quais o protagonista percorre uma trajetória de desenvolvimento psicológico e político que culmina em seu autoconhecimento. Ao analisarmos o pertencimento da narrativa a esse subgênero romanesco, também destacamos, mais adiante, os procedimentos formais que Ferrante utiliza e que vinculam a obra a uma narrativa realista, ao mesmo tempo em que explora técnicas narrativas como a *mise en abyme* e o espelhamento.

---

[1] "A areia estava fria, negroacinzentada à luz da lua, o mar mal respirava. Não havia alma viva, e comecei a chorar de solidão. O que eu era? Quem eu era? Sentia-me de novo bonita, não tinha mais espinhas, o sol e o mar me tinham emagrecido, e apesar disso a pessoa que eu amava e por quem queria ser amada não demonstrava nenhum interesse. Que sinais eu trazia em mim, que destino?" (FERRANTE: 2015, p. 216)

O *Bildungsroman*, particularmente, "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade", processo no qual o leitor também se desenvolve (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 19). Luisa Maria Rodrigues Flora ainda acrescenta que

> O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino [...], que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu carácter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo. Este tipo de romance não inclui a morte do herói e termina de modo feliz, ou, pelo menos, não pressupõe danos irreparáveis. (FLORA, s/d, p. 1-2).

Moretti (1999) descreve as bases do romance de formação tradicional e aponta modificações ligeiras e profundas dentro do gênero, levando em consideração sempre a mobilidade dos enredos. Em primeiro lugar, a temática da juventude como determinação substancial: "fissa nella gioventù la parte più significativa dell'esistenza", porque é "l'età che racchiude in sè il 'senso della vita'" (pp. 3 e 4). Nesse sentido, a trajetória mais significativa da tetralogia deveria ser o período cronologicamente determinado de juventude e vida adulta da jovem Elena Greco. É neste período que ocorrem as transformações mais importantes da personagem, tanto do ponto de vista intelectual quanto do ponto de vista profissional. O caminho que Lenù escolhe percorrer, a trajetória da heroína, se choca com seu primeiro mundo de socialização, o *rione*. A fase que diferencia as duas personagens mais importantes da tetralogia, Lenù, a narradora, e Lila, é justamente essa. Lila escolhe, dentro de suas possibilidades, a via direta do matrimônio, um caminho de pacto social, que, segundo Moretti (1999, p. 25), retira o indivíduo da esfera da liberdade:

> Il matrimonio come metafora del contratto sociale. (…) O ci si sposa oppure, in un modo o nell'altro, si dovrà uscire dalla vita associata: e ancora per più di un secolo la coscienza europea vedrà nella crisi dell'istituto matrimoniale una frattura che non si limita a dividere una coppia, ma lacera alle radice (…) quei sentimenti che tengono appunto "al mondo" l'individuo.

De fato, o rompimento entre as personagens reside no fato de que Lila faz sua entrada na vida adulta aos 16 anos, de forma brusca, mas calculada, porque o casamento

traz um ganho para a personagem. O contrato social, neste caso, garante que as investidas de Marcello Solara sejam interrompidas em relação à personagem, ao passo em que garante, também, a ascensão social da personagem. O amor romântico passa ao largo dessa relação entre Lila e Stefano Caracci, o marido, o que confere ao comportamento da personagem o traço verossímil que será, aos poucos, construído pela narradora. De certo modo, a visão estratégica de Lila é consequência de um desenrolar de fatos que fizeram a personagem tomar certas atitudes: o fato de não ter dinheiro o suficiente para estudar, de a família não apoiar este caminho, de se ver obrigada a exercer atividade profissional desde muito jovem, de não poder construir um caminho intelectual mais ou menos linear.

Lenù, por sua vez, persegue uma trajetória diferente. Isto não é bem-resolvido para a narradora, que se ressente muito da entrada da amiga na vida adulta e deseja provar sua igualdade, tanto pela via do ato sexual quanto pela via intelectual. Nas palavras da narradora,

> Lila si era staccata da me definitivamente e – mi sembrò all'improvviso – la distanza era di fatto più grande di quanto avessi immaginato. Non si era *solo* sposata, non si sarebbe limitata a dormire con un uomo tutte le sere tanto per sottostare ai riti coniugali. C'era qualcosa che non avevo capito e che in quel momento mi sembrò lampante. (FERRANTE: 2012, p.21)[2]

Essa falta de compreensão do mundo via matrimônio põe em questão a diferença substancial entre as duas personagens: enquanto Lila é forçada e se força a penetrar no espaço da vida conjugal para fugir de um destino pior, Lenù ainda permanece em um espaço até ingênuo de análise das escolhas da amiga. Esse amadurecimento virá muito mais tarde para a narradora, embora diferentes situações já sejam comuns e presentes em sua vida. A convivência entre contradições é um traço marcante da personalidade da narradora e heroína durante a narrativa, ou seja, é por ela que podemos observar a contraposição entre trabalho juvenil e escola, entre amor e matrimônio, entre maternidade e vida artística. Essas contradições, por exemplo, não estão muito presentes em Lila, pelo menos não aparentemente. A vida da personagem é observada como uma sequência de atos de causa e efeito, aos quais Lila reage tomando um caminho ou outro, ao sabor do que lhe é dado, a partir de suas possibilidades.

[2] "Lila se afastara de mim definitivamente e — me pareceu de repente — a distância era de fato maior do que eu tinha imaginado. Não havia apenas se casado, não se limitaria a dormir com um homem todas as noites para cumprir as obrigações conjugais. Havia algo que eu não tinha entendido e que naquele momento me pareceu flagrante". (FERRANTE: 2016, p. 17)

Essa aparente linearidade da personagem, no entanto, não se confirma totalmente. Primeiramente, por um viés de classe: as possibilidades de construção de uma vida autônoma, dentro do bairro, são praticamente nulas para aqueles que não conseguem sair daquela lógica. O bairro é um espaço no qual público e privado se mesclam, em que a convivência consigo, que possibilita a reflexividade, o autoexame, é quase improvável; o que perpassa essa relação é a família, que, segundo Moretti (1999, pp. 26 e 27)

> è ancora metafora di un possibile patto sociale (…). Non si tratta cioè dell'unico campo in cui la complementarità soggettivo-oggettiva della felicità possa aver corso, ma solo del più probabile, del più esemplare. E dunque non è questione di rinserrarsi dentro la famiglia per perseguirvi quei fini che la sfera pubblica sembra frustrare (…).

O pacto familiar funciona também como pacto social por conta do agravante da presença da Camorra na vida dos moradores do *rione*, que leva a uma inaptidão à ação ou mesmo a uma impossibilidade de sair da lógica da dependência.

Nesse sentido, Lila opera por dois mecanismos: o de tentar ascender socialmente e o de tentar sair da lógica da dependência criando algo para si. As escolhas são muito intrincadas. O matrimônio falido de Lila faz com que perceba que não será dentro do meio matrimonial ou familiar que se libertará: o marido, Stefano, sem o conhecimento da personagem, estabelece um acordo de paz com os Solara, traindo a mulher, e vendendo sua criação, os sapatos, para seu inimigo; depois, a agride na lua de mel. Sucessivamente, a personagem se apaixona por Nino, e abandona o marido pensando estar grávida. É a ruptura necessária para que avalie que há a necessidade de construir algo para si. Depois, Lila percebe que pode se aproveitar da obsessão dos Solara por ela retirando dinheiro para montar algo próprio: é do trabalho para os mafiosos que sai a empresa da personagem, a *Basic Sight*, por meio da qual vai conseguir certa independência, ainda que operando de dentro do mecanismo da Camorra, da ilegalidade, para criar um negócio legal.

À Lenù, ao contrário, é dada uma oportunidade totalmente diferente, uma saída menos violenta da dependência. Contrapondo-se à lógica da falta de privacidade, da ilegalidade e da violência das relações sociais, a narradora consegue escapar desse espaço. Ela está, então, no espaço do interregno, porque carrega consigo, em sua formação mais primária, todas as características do bairro e da periferia, enquanto aprende a conviver de

outras formas. Segundo Moretti (1999, p. 18), no romance de formação clássico não existe conflito entre sujeito e sociedade:

> Non è sufficiente che l'ordine sociale sia 'legale': deve anche apparire *culturalmente legittimo*. (…) è anche necessario che il 'libero individuo' percepisca – da cittadino convinto, non da sudito timoroso – le norme sociali come qualcosa di *suo*. Che le interiorizzi, amalgamando in una nuova unità coazione esterna e impulsi interiori (…).

Este conflito, porém, está na base constitutiva da personagem do romance. Há um abismo existencial entre a norma e o indivíduo que perpassa toda a construção de Lenù. Sua origem humilde, a entrada no espaço da cultura, a necessidade de moldar seu comportamento a todo momento estão o tempo todo expressas na necessidade de controle do corpo, no domínio da língua e na construção profissional que convivem e colidem com a dimensão do dialeto e da violência.

O duplo vínculo de Lenù, o espaço do intervalo em que se insere, é analisado de forma interessante na narrativa. Ao passo em que a maneira de Napoli é violenta e desregrada, como a própria narradora a caracteriza, há certo ganho em utilizar, em algumas situações, o dialeto e a fúria das relações aprendidas no bairro:

> Napoli mi era servita molto a Pisa, ma Pisa non serviva a Napoli, era un intralcio. Le buone maniere, la voce e l'aspetto curati, la ressa nella testa e sulla lingua di ciò che avevo imparato sui libri, erano tutti segnali immediati di debolezza che mi rendevano una preda sicura, di quelle che non si divincolano. (FERRANTE: 2012, p. 454)[3]

Não há uma fuga total do lugar de origem, mas um aprendizado em fazer conviver dois espaços distintos, espaços aos quais a narradora nunca mais pertencerá completamente. Pensando na autorrealização do herói do romance de formação, pode-se afirmar que Lenù não será capaz, até o fim da obra, de estar confortável em sua posição, deslocada do espaço de origem e deslocada do espaço da alta cultura. Apesar de inserida neste último, como romancista e autora, não será plenamente realizada, e não conseguirá retornar ao bairro incólume.

[3] Nápoles me servira muito em Pisa, mas Pisa não servia em Nápoles, era um estorvo. As boas maneiras, a voz e o aspecto cuidados, o monte de coisas na cabeça e na língua que eu tinha aprendido nos livros eram sinais imediatos de fraqueza que me transformavam numa presa segura, daquelas que não se debatem. (FERRANTE: 2016, p. 456)

Para Moretti (1999, pp. 18 e 19), a síntese do romance de formação é a integração do indivíduo na sociedade, ou seja, a busca pela felicidade individual somada à observação do pano social e sua contribuição à formação do indivíduo:

> non c'è conflitto tra individualità e socializzazione, autonomia e normalità, interiorità e oggettivazione. La formazione dell'individuo come individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*. (…) Perché i valori e le esperienze che gratificano il senso dell'individualità sono continuamente in primo piano: ostentati, luminosi, pieni, essi vanno a formare il grosso del racconto: l'intreccio, appunto. Ma non esiste intreccio senza *fabula*: sarebbe una casa senza fondamenta.

A realização de si dentro da sociedade, o pertencimento e o sentimento de totalidade não são características constituintes da tetralogia napolitana. Ao contrário, a narradora, mais do que todas as personagens com subjetividade mais aprofundada, está sempre deslocada, sempre impotente, ao menos no que toca ao julgamento de si mesma na obra. Seu *ethos* é constituído por meio das contradições e oposições entre comportamentos e ações, ao passo em que se mostra, também, manipulador. Isso porque tudo aquilo ao que o leitor tem acesso é fruto da narrativa em primeira pessoa ou do uso de técnicas que criam essa fiabilidade no que está sendo narrado. A partir disso, torna-se possível interpretar a fragilidade da personagem Lenú, tal como é construída no texto, como o resultado de uma técnica para criar uma imagem que apresente ou produza o efeito de verdade para o leitor. Esses discursos que criam as imagens de narradora e personagens, bem como produzem a subjetividade desses sujeitos, reúnem, segundo Discini (2004, p. 28), "núcleos temáticos e figurativos, em torno dos quais gravitam variações temáticas e figurativas, na confirmação de um estoque de figuras e temas de uma totalidade".

Ainda, na construção da subjetividade da heroína, está presente a oposição básica entre natureza e cultura, na qual a cultura tem como principal elemento a instrução, a educação, a entrada na civilização, enquanto que a natureza se liga a tudo o que é essencial, ontológico, ao poder do inato. Há a possibilidade de ler as duas personagens principais, Lenù, a narradora, e Lila, o "dito" assunto do romance, como essas duas categorias. Lila como a força destrutiva, agressiva, potente e fértil da natureza e Lenù como uma personalidade domesticada, refreada, passiva, ingênua e instruída.

No entanto, esta análise não se dá de forma tão simples e posta como descrita. As categorias se misturam, a presença de certa alma do bairro em oposição ao

cosmopolitismo de outras regiões da Itália ou países estrangeiros não se dá tão facilmente. De certa maneira, o bairro penetra nas relações que as personagens criam com outros lugares e com outras pessoas. É interessante notar, por exemplo, a evolução da relação entre Lenù e a sua sogra Adele. Nos primeiros momentos, a característica de distinção social e cultura elevada da sogra parece quase submeter a narradora, enquanto que, mais adiante, ela faz questão de se autoafirmar, inclusive reiterando sua origem.

Lila, por sua vez, quebrando a expectativa de que teria se isolado na vida do bairro, surpreende o leitor – por intermédio da narradora – quando nos é revelado que praticava exercícios de escrita, que lia e escrevia em língua estrangeira, que continuava estudando à revelia de sua condição, que foi capaz de estudar e desenvolver uma empresa de informática por meio de sua inteligência prática.

Todas essas reviravoltas no plano da expressão não corroboram a tendência à linearidade do herói do romance de formação. A trajetória heterogênea, que resvala em pontos de dificuldade na peregrinação e na realização de tarefas, permite que analisemos as diferenças entre o enredo do romance de formação tradicionalmente concebido e aquele que é narrado por uma voz feminina. Lazzaro-Weiss (1990, p. 18), comentando romances de Alice Munro e Toni Morrison, observa diferenças, por exemplo, justamente na escolha desta voz:

> (...) the narrating "I" of both texts challenges the idea of a coherent feminine self that a patriarchal society attempts to impose upon women by representing the protagonist engaged in multiple roles and formulating multiple self-definitions.

As diferenças de escolha da voz narrativa e os sucessivos acontecimentos da tetralogia napolitana se encaixam e modificam bases composicionais do romance de formação, na medida em que a trajetória de busca por [auto]conhecimento é dificultada pelo próprio ser e estar no mundo como mulher. Deste modo, é necessário atuar de diferentes maneiras, tendo em vista essa determinação, para que sua identidade, ao fim, seja construída. Nesse sentido, criar essas identidades, que estão em permanente mudança nas personagens, é uma questão também de criar autonomia e tentar se desgarrar dos padrões anteriores: a vida doméstica, o casamento, o trabalho e a maternidade. Nesse sentido, a relação, por exemplo, com a mãe – que será explorada mais adiante – é também um traço da luta do sujeito contra velhos padrões, inclusive como contraste e choque de gerações. Negar a geração anterior, ainda que na tetralogia não se rompa totalmente com a figura materna e

haja até uma reconciliação no fim da narrativa, é tentar reescrever as escolhas da tradição, ao passo em que, criando novas, incorpora elementos da antiga:

> sono donne che hanno cercato di rompere con la tradizione delle loro madri e delle loro nonne – non arriva. Arrivano invece vecchi fantasmi, gli stessi con cui hanno dovuto fare i conti le donne del passato. La differenza è che loro non li subiscono passivamente. Si battono invece e ce la fanno. Non vincono, ma semplicemente vengono a patti con le proprie aspettative e trovano nuovi equilibri. Io non le sento come donne sofferenti, ma come donne che lottano. (FERRANTE: 2016, p. 196)[4]

Esta é uma característica comum às protagonistas de Ferrante, e, por isso, faz parte da poética da autora. Mesmo na estrutura da obra isso ocorre, porque o romance não é de experimentação. A própria autora observa o uso das estruturas formais tradicionais do romance e a exploração de técnicas clássicas:

> Considero la tradizione classica come un unico grande deposito, dove chi ha voglia di scrivere va a scegliersi ciò che gli serve, senza preclusioni. (…) Io non rinuncio a niente di ciò che può dare piacere al lettore, nemmeno a ciò che viene considerato vecchio, abusato, volgare. (FERRANTE: 2016, pp. 260 e 261)[5]

Não se trata de subverter os padrões do *Bildungsroman*, mas de questionar algumas estruturas e limites impostos a partir da experiência feminina e da sua interação com o mundo, o contexto social, local e as interações entre os sujeitos.

Em relação à experiência social, é importante pontuar e retomar a origem e o período histórico em que a narrativa se passa. Trata-se de um ponto específico da história italiana, no pós-Segunda Guerra, em um bairro periférico da cidade de Napoli, sul da Itália. A origem dessas personagens, então, é muito humilde e as condições para que a trajetória da heroína se realize são dificultadas por esse contexto. Além disso, a problemática da questão de gênero, ou seja, da experiência feminina nesses espaços é pior do que a masculina. O trabalho infantil e doméstico é pré-requisito para a sobrevivência das famílias e para a manutenção da ordem dentro daquele contexto. Por isso, sair dessa

---

[4] "(...) são mulheres que tentaram romper com a tradição de suas mães e avós – não se concretiza. Em vez disso, concretizam-se velhos fantasmas, os mesmos com as quais as mulheres do passado se deparam. A diferença é que elas não os suportam passivamente. Lutam e dão conta deles. Não vencem, mas simplesmente chegam a um acordo com as próprias expectativas e encontram novos equilíbrios. Eu não as cinto como mulheres sofredoras, e sim como mulheres que lutam". (FERRANTE: 2017, epub 52%)

[5] "Considero a tradição literária um único e grande depósito no qual quem tem vontade de escrever escolhe o que é útil para si, sem reservas. (...) Eu não abro mão de nada que possa dar prazer ao leitor, nem mesmo do que é considerado velho, banalizado, vulgar." (FERRANTE: 2017, epub 69%)

lógica, sair mesmo da fronteira (até física) que separa o *rione* do mundo é um desafio que só pode se realizar com algumas condições: diferentemente da peregrinação aventureira do herói do romance de formação, a protagonista precisa saber-fazer certas coisas, ter conhecimentos práticos e provar ser merecedora, intelectualmente, de penetrar espaços e estratos sociais mais elevados; isso por meio do saber-fazer – não por conta da aventura – mas por ter características que a tornem apta. Também há o elemento econômico: a família de Lenù é um pouco mais favorecida financeiramente, porque o pai é contínuo e tem um posto fixo na prefeitura; além dele, há a presença do elemento sorte, que faz com que a protagonista tenha acesso à instrução escolar e à leitura de maneira mais contínua, ainda que seja obrigada a trabalhar e contribuir na renda de casa.

Por fim, no romance de formação clássico, Moretti (1999, p. 93) aponta que não há crise entre autodesenvolvimento e integração social, tendo em vista que o primeiro é alcançado justamente na maturidade. Depois da peregrinação da juventude, da estabilidade da vida adulta e da velhice. Neste ponto, não há mais luta entre sujeito e mundo, porque o sujeito se integrou completamente a ele no fim, ou seja, "l'anello si è chiuso":

> Esso ci dice che un'esistenza è "sensata" se la concatenazione *interna* della temporalità individuale ("la trama di tutta una vita") è al tempo stesso apertura *all'esterno*, reticolo sempre più fitto di rapporti "con le umane cose".

Observemos o que ocorre na tetralogia napolitana. Os volumes, divididos cronologicamente entre infância e velhice, trazem um final aberto, completamente diferente do que poderíamos esperar de uma trajetória de vida plenamente realizada. Depois de todas as lutas e provas da narradora para se tornar uma intelectual, o que vemos, chegando ao fim das mais de 1.600 páginas, é uma heroína ainda em luta contra o mundo, ou melhor, no mesmo choque de gerações que a opunha à mãe.

É interessante notar a mudança na segunda parte do último volume denominada "Vecchiaia". Nela, há uma presença muito maior de comentários da narradora, formando quase um apêndice ao restante da história, e vemos ainda mais presente um tom resignado, diferente dos outros volumes, em uma evolução descendente. Oposto ao tom fabular do primeiro volume, este último traz a experiência do envelhecimento, da dificuldade de convivência com as filhas, da passagem inexpugnável do tempo à revelia de qualquer tentativa de se manter moderna. Isto também faz parte da evolução cronológica da própria personagem, que deixa claras as mudanças na linguagem e na elaboração de mundo:

> Sono andata via da Napoli definitivamente nel 1995, quando tutti dicevano che la città stava risorgendo. Ma ormai credevo poco alle sue resurrezioni. (...) Sicché quale resurrezione? Era solo cipria della modernità spruzzata a casaccio, e in maniera sbruffona, sopra la faccia corrotta della città. Ogni volta succedeva così. Il trucco della rinascenza accendeva speranze e poi si spaccava, diventava crosta sopra croste antiche. (…) Dopo i quarant'anni il tempo si era messo a correre, non ce la facevo più a tenergli dietro. Il calendario reale era stato sostituito da quello delle scadenze contrattuali, gli anni saltavano da una pubblicazione all'altra, dare una data agli eventi che riguardavano me, le mie figlie, mi costava uno sforzo, li incastonavo dentro la scrittura, che mi prendeva sempre più tempo. Quando era successa quella cosa, quando quell'altra? In modo quasi irriflesso mi orientavo con le date d'uscita dei miei libri. (FERRANTE: 2014, pp. 317 e 318)[6]

Essa estrutura circular, de abertura e fechamento da história, é posta em jogo desde o primeiro volume. Nas primeiras páginas, quando Lila é dada como desaparecida, o leitor tem ciência de que não há, pelo menos em um primeiro momento, uma conclusão ou desfecho que vai resolver aquela questão. O que se sabe é que o romance que lemos é a tentativa da narradora de gravar a existência de Lila em uma espécie de batalha entre a obstinação da amiga e a própria.

Quando chegamos ao fim da tetralogia, e nesses momentos finais de exame de consciência e de apêndice, deparamos com uma existência ainda em aberto. A crise entre sujeito e cidade continua, porque não há mais uma convivência ou possibilidade de convivência entre eles; Napoli foi e sempre será, para a narradora, a cidade das contradições, e estas contradições marcaram o ritmo de sua existência. Nas palavras da autora na *Frantumaglia* (2003, pp. 60 e 61):

> Con Napoli, comunque, i conti non sono mai chiusi, anche a distanza. Sono vissuta non per breve tempo in altri luoghi, ma questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto. (…) La città in cui sono cresciuta l'ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate,

[6] "Fui embora de Nápoles definitivamente em 1995, quando todos diziam que a cidade estava renascendo. Mas agora já não acreditava muito nessas ressurreições. (...) Que ressurreição era essa? Apenas uma maquiagem de modernidade espalhada aqui e ali ao acaso, com muita fanfarronice, sobre o rosto corrompido da cidade. Sempre era assim. O truque do renascimento suscitava esperanças e depois trincava, tornava-se crosta sobre crostas antigas. (...) Depois dos quarenta o tempo começou a voar, e eu não conseguia mais acompanhá-lo. O calendário real tinha sido substituído por aquele dos prazos contratuais, os anos saltavam de uma publicação a outra, eu fazia um enorme esforço para atribuir uma data aos acontecimentos que diziam respeito a mim, a minhas filhas, e os encastoava dentro da escrita, que me tomava cada vez mais tempo. Quando tinha ocorrido tal coisa, e aquela outra? De modo quase irrefletido, me orientava pela data de lançamento dos meus livros." (FERRANTE: 2017, pp. 333 e 334)

> di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriferibili e fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi. La mia Napoli è la Napoli "volgare" di gente "sistemata" ma ancora terrorizzata dalla necessità di tornare a doversi buscare la giornata con lavoretti precari, pomposamente onesta ma, nei fatti, pronta a piccole nefandezze per non sfigurare, chiassosa, di voce alta, sbruffona, laurina ma anche, per certe ramificazioni, stalinista, affogata nel dialetto più angoloso, sboccata e sensuale, senza ancora il decoro piccolo-borghese ma con la pulsione a darsene almeno i segni superficiali, perbene e potenzialmente criminale, pronta a immolarsi all'occasione, o alla necessità, di non dimostrarsi più fessi degli altri.[7]

Apesar da realização da vida de Lenù, ser escritora, estar consolidada, a contradição entre trabalho e arte ainda perdura até o fim da narrativa, como se duas partes irreconciliáveis e contraditórias permanecessem no que ela chama de "mestiere". A agonia e as dúvidas do papel do intelectual na sociedade casam com a noção de falta de intervenção na vida prática. A própria dimensão do trabalho, que também é produção cultural e artística, revela a incompletude da trajetória da narradora. Além do mais, ao fim, a noção de não ter cumprido um papel social persiste, no amargo da observação de que tudo o que produziu está obsoleto, datado, que se perdeu no tempo, como sua própria existência:

> Mentre ragionavo così, qualcosa mi sconfortò. Accadde probabilmente quando le tre ragazze portarono festosamente i loro uomini davanti allo scaffale dove c'erano i miei libri. Probabilmente nessuna di loro ne aveva mai letto uno, di certo non glielo avevo mai visto fare e comunque non me ne avevano mai parlato. Adesso però ne sfogliavano qualcuno, ne leggevano perfino qualche frase ad alta voce. Quei libri nascevano dal clima in cui ero vissuta, da ciò che mi aveva suggestionata, dalle idee che mi avevano influenzata. Avevo seguito passo passo il mio tempo, inventando storie, riflettendo. Avevo indicato mali, li avevo messi in scena. Avevo prefigurato non so quante volte mutamenti salvifici che però non erano mai arrivati. Avevo

[7] "Com Nápoles, de qualquer maneira, as contas nunca estão encerradas, mesmo à distância. Morei por bastante tempo em outros lugares, mas aquela cidade não é um lugar qualquer, é um prolongamento do corpo, uma matriz da percepção, o termo de comparação de qualquer experiência. Tudo o que foi significativo para mim de forma duradoura tem Nápoles como cenário e seu dialeto como som. (...) Vivenciei a cidade em que cresci como um lugar no qual eu me sentia sempre em risco. Era uma cidade de brigas repentinas, de pancadas, de lágrimas fáceis, de pequenos conflitos que terminavam em xingamentos, obscenidades indizíveis e fraturas irremediáveis, de afetos tão exibidos a ponto de se tornarem insuportavelmente falsos. Minha Nápoles é a Nápoles "vulgar" de gente "aprumada", mas ainda aterrorizada pela necessidade de voltar a ganhar o sustento diário com trabalhos precários; pomposamente honesta, mas, na realidade, pronta a cometer pequenas baixarias para não passar vergonha; barulhenta, de voz alta, fanfarrona, laurina,1 mas também, em certas ramificações, stalinista, afogada no dialeto mais espinhoso, desbocada e sensual, ainda desprovida do decoro pequeno-burguês, porém com a pulsão de aparentar pelo menos seus sinais superficiais, potencialmente criminosa, pronta a se imolar diante da chance — ou da necessidade — de não se mostrar mais tola que os outros." (FERRANTE: 2017, epub 16%)

> usato la lingua di tutti i giorni per indicare cose di tutti i giorni. Avevo calcato su certi temi: il lavoro, i conflitti di classe, il femminismo, gli emarginati. Ora ascoltavo frasi mie scelte a caso e le sentivo imbarazzanti. Elsa – Dede era più rispettosa, Imma più cauta – leggeva con piglio ironico dal mio primo romanzo, leggeva dal racconto sull'invenzione delle donne da parte dei maschi, leggeva da libri pluripremiati. La sua voce metteva abilmente in rilievo difetti, eccessi, toni troppo esclamativi, la vecchiaia di ideologie che avevo sostenuto come indiscutibili verità. Soprattutto si soffermava divertita sul lessico, ripeteva due o tre volte parole che da tempo erano passate di moda e suonavano insensate. A cosa stavo assistendo? A uno sfottò affettuoso come se ne facevano a Napoli – il tono sicuramente mia figlia l'aveva appreso lì – che però, di rigo in rigo, stava diventando la dimostrazione dello scarso valore di tutti quei volumi allineati insieme alle loro traduzioni? (FERRANTE: 2014, pp. 436 e 437)[8]

Deste modo, a história prossegue no contínuo das sensações da narradora, que não se resolverão nunca. O fim da história e o reaparecimento das bonecas, perdidas no primeiro volume, dão um tom ainda mais misterioso ao fim do romance. Além do desaparecimento da filha de Lila – Tina –, a própria amiga se desvanece, apagando qualquer vestígio de sua existência, ao mesmo tempo em que Lenù recebe uma caixa do correio, sem identificação, na qual estão embaladas Nu e Tina, as bonecas que Lila jogou no porão de Don Achille. Seria uma evidência da presença de Lila, numa espécie de fechamento circular da história? O que resta é a dúvida do envio dos presentes e a permanente sensação de ausência da amiga.

[8] "Enquanto raciocinava assim, algo me inquietou. Ocorreu provavelmente quando as três meninas levaram alegremente seus companheiros para a estante onde estavam meus livros. É provável que nenhuma delas jamais tenha lido um deles, o certo é que eu nunca tinha visto fazerem isso, e de todo modo nunca falaram deles comigo. Mas agora estavam folheando alguns deles, liam até umas frases em voz alta. Aqueles livros tinham nascido do clima em que eu vivera, daquilo que me sugestionara, das ideias que me influenciaram. Tinha acompanhado passo a passo meu tempo, inventando histórias, refletindo. Tinha apontado males, os havia posto em cena. Tinha prefigurado não sei quantas vezes mudanças salvadoras que no entanto nunca chegaram. Tinha usado a língua de todos os dias para indicar coisas de todos os dias. Tinha insistido em certos temas: o trabalho, os conflitos de classe, o feminismo, os marginalizados. Agora escutava frases minhas escolhidas ao acaso e as sentia com embaraço. Elsa — Dede era mais respeitosa, Imma, mais discreta — lia com um ar irônico trechos de meu primeiro romance, lia do relato sobre a invenção das mulheres por parte dos homens, lia de livros que haviam recebido vários prêmios. Sua voz punha habilmente em relevo certos defeitos, excessos, tons demasiado exclamativos, a decrepitude de ideologias que eu defendera como verdades indiscutíveis. Detinha-se especialmente divertida no léxico, repetia duas ou três vezes palavras que há tempos tinham saído de moda e soavam insensatas. A que eu estava assistindo? A um deboche afetuoso como se fazia em Nápoles — o tom minha filha seguramente tomara dali — que, no entanto, de linha em linha, estava se tornando a demonstração do escasso valor de todos aqueles volumes alinhados ao lado de suas traduções?" (FERRANTE, 2017, p. 458)

1.2 "ELENA FERRANTE? TREDICI LETTERE, NÉ PIÙ NÉ MENO"[9]

É importante dedicar observações às questões que levanta Elena Ferrante sobre a estrutura da própria obra. Em primeiro lugar, a questão do pseudônimo, que é parte de uma enorme polêmica sobre sua verdadeira identidade e da figura do autor como espetáculo. Ferrante passou a publicar na década de 1990, estreando com o romance *L'amore molesto* (1991), seguido de *I giorni dell'abbandono* (2002)[10], *La frantumaglia* (não ficção, 2003), *La figlia oscura* (2006), *La spiaggia di notte* (infantil, 2007), e, finalmente, a tetralogia napolitana, *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia dela bambina perduta* (2014).

Por conta do pseudônimo, a curiosidade em torno da identidade real da autora cresceu, principalmente por parte da crítica jornalística. Essa curiosidade alimentou 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 Anita Raja, que trabalha para a mesma editora de publicação de Ferrante.[11] Antes disso, a crítica jornalística, indo além da análise e comentário das obras, procurou ostensivamente por essa identidade, chegando às seguintes hipóteses: 1. autoria mista e colaborativa, feita por *ghost writers* contratados pela editora (edizioni e/o); 2. programa de inteligência artificial produtor de narrativas; 3. Domenico Starnone, escritor italiano contemporâneo e marido de Anita Raja.[12]

Podemos refletir sobre a própria reação do mercado editorial e da crítica literária jornalística a partir dessa perseguição à identidade do autor, e pela espetacularização da figura desse autor. Nas entrevistas de Ferrante aos jornalistas, existe uma forte

---

[9]De uma entrevista feita por Maurício Meireles para *O Globo* e publicada em *La frantumaglia* (2003: p. 290).

[10]*L'amore molesto* e *I giorni dell'abbandono* receberam adaptações cinematográficas.

[11]A identidade da escritora foi recentemente revelada pelo jornalista Claudio Gatti, por meio desta matéria publicada no periódico *Il sole 24 Ore*: < http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml/>. (Acesso em: ago/2017).

[12]A hipótese dos *ghostwriters* permanece, como podemos constatar por matéria feita em 2017, chamada "Finding Ferrante", escrita por Michael Sheridan e publicada em *The australian* (<http://bit.ly/2g1DVCX>. Acesso em: ago/2017). A hipótese da inteligência artificial circula como boato no mundo literário. Por fim, a hipótese de autoria ser de Domenico Starnone se deve a uma análise estilística feita por programas de computador. Nela, trechos das obras de Ferrante foram comparados e sobrepostos a trechos de outros escritores italianos contemporâneos, e o estilo que mais se aproximou ao da autora foi o de Starnone (Artigo jornalístico de Jeanette Winterson, disponível em: <http://bit.ly/2cZ8py4>. Acesso em: ago/2017). Além disso, outras hipóteses foram consideradas, identificando outros autores e autoras, além de críticos literários. Esse movimento também levou a uma reação irônica e divertida por parte do público, que passou a se revelar como Elena Ferrante (artigo jornalístico online de E. Ce Miller em março de 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2wB675N>. Acesso em: ago/2017).

constatação de que, para além de debatermos uma estratégia de vendas de livros baseada no "mistério", há uma preocupação legítima com a materialidade do texto. Para a autora, o texto é sua realização no mundo e possui reverberações que escapam à figura do autor. Ou seja, a identidade se coloca como uma barreira à leitura do texto: "(...) Oggi è ritenuto del tutto naturale che l'autore sia un determinato individuo inevitabilmente fuori del testo e che se vogliamo saperne di più su ciò che leggiamo dobbiamo rivolgerci a quell'individuo, sapere tutto della sua vita più o meno banale per comprendere meglio le opere." (FERRANTE, 2003: p. 263-264)[13]

O que Ferrante propõe e reafirma é a figura de um "leitor verdadeiro", ao qual só importaria a leitura da obra e não a vida e a subjetividade do autor. Esse leitor deve partir da materialidade do texto para compreender a invenção romanesca, compreendendo essa escrita anônima, mediada pelo pseudônimo, como uma questão formal na leitura da autora. A intenção é colocar em xeque os limites da representação, e também delegar um papel muito ativo ao leitor. Aquilo que Ferrante, na *Frantumaglia* (2016), chama de leitor verdadeiro, ao qual só importaria a leitura da obra e não a repercussão do autor, aqui é potencializado: "Il vero lettore, penso, cerca non la faccia friabile dell'autrice in carne e ossa che si fa bella per l'occasione, ma la fisionomia nuda che resta in ogni parola efficace. (...) Ogni lettore ricava dal libro che legge nient'altro che il *suo* libro (FERRANTE, 2016, pp. 172 e 182).[14] 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 romanesco, e como ele lida com esses elementos de realidade sendo configurados dentro da narrativa.

A questão do pseudônimo, travestida de polêmica extraliterária e marcada pela questão da autoria feminina (vide as diversas vezes em que se preferiu atribuir a obra a máquinas e escritores homens do que propriamente a uma mulher) oferece duas reflexões. A primeira, sobre a necessidade da identificação imediata e justaposição da autoria empírica à narrativa produzida por esse autor. A segunda, sobre a questão da

---

[13] "(...) Hoje julgamos totalmente normal que o autor seja um determinado indivíduo inevitavelmente fora do texto e que, se quisermos saber mais sobre o que estamos lendo, devemos nos dirigir àquele indivíduo, saber tudo da sua vida mais ou menos banal para compreender melhor as obras." (FERRANTE: 2017, epub 70%)

[14] "(...) Cada leitor extrai do livro que lê nada mais do que *seu* próprio livro." (FERRANTE: 2017, epub 48%)

representatividade em literatura, marcada por uma diferença expressiva entre mulheres que escrevem e homens que escrevem. Esse último problema vem sendo discutido amplamente com as publicações anônimas de mulheres escritoras ao longo da história da literatura, por exemplo, Jane Austen, que publica *Sense and Sensibility*, em 1811, com a identificação apenas de "by a lady",[15] ou as irmãs Charlotte, Emily e Anne Brontë, que escrevem sob os pseudônimos masculinos de Currer, Elis e Acton Bell – e publicam, respectivamente, *Jane Eyre* (1847), *Wuthering Heights* (1847) e *The tenant of Wildfell Hall* (1848). Temos ainda, nessa época, e dentro dos pseudônimos masculinos, Mary Ann Evans, que publicou romances e poesia sob a alcunha de George Eliot, entre eles o aclamado *Middlemarch: a study of provincial life* (1871 e 1872, publicado em série, com edição definitiva em 1874) e Amantine Lucile Aurore Dudevant, que passou a publicar em 1831 sob o nome de George Sand. Esses *noms de plume* masculinos ou mesmo a escolha por uma identidade feminina genérica nos mostram as possibilidades da autoria feminina e da produção literária por mulheres. Virginia Woolf, em *A room of one's own* (1929), aponta para as dificuldades econômicas e sociais e as implicações políticas da escrita feminina, cuja preocupação é a de que "a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction" (p. 4). O próprio fato de ter que cumprir um papel social faz com que uma mulher precise superar barreiras impostas a ela pelo simples fato de ser mulher. Além disso, Virginia Woolf observa que ainda no século XIX, na Inglaterra, era impossível para uma mulher casada ganhar seu próprio dinheiro sem que o sistema jurídico não impusesse a tutela deste ao marido. Apenas em 1882, por conta da luta das sufragistas, a lei que tutelava as propriedades e bens materiais das mulheres casadas foi derrubada. Lembre-se que o direito irrestrito das mulheres ao voto tinha sido recentemente conquistado, em 1928. Há também o fato de que o conhecimento sobre a mulher era produzido por intelectuais homens, que estavam fascinados pela natureza verdadeira e essencial desse ser. No entanto, Woolf diz que "women do not write books about men". Isso porque não se produz como mulher, ou se produz veladamente, na utilização de pseudônimos que mascaram uma condição de gênero.

A questão do pseudônimo de Ferrante, no entanto, não vem dessa proibição, mas nasce do debate da anonímia que está implicada na própria condição social da autoria

[15]A folha de rosto pode ser acessada por meio de fonte da Indiana University, compartilhada em domínio público nos Estados Unidos e acessada pela cessão de direitos wikimedia commons: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/SenseAndSensibilityTitlePage.jpg> (Acesso em: outubro/2017).

feminina. Afinal, a escolha por um pseudônimo atuante, que, ao mesmo tempo que participa da cena literária o faz refletindo sobre sua própria produção (*La Frantumaglia*), mostra que não apenas existe vontade de debater essa produção, mas que também há preocupação em centrar-se apenas no que o texto, como materialidade, oferece para a produção literária. Em seu prefácio à edição de *Sense and Senbibiliy* pela *The folio society*, em outubro de 2015, Ferrante nos conta da atração pela questão do pseudônimo:

> It seems to me that Austen, by not putting her name on the books she published, did the same thing as Elinor, and in an extremely radical way. She uses neither her own name nor one that she has chosen. Her stories are not reducible to her; rather, they are written from within a tradition that encompasses her and at the same time allows her to express herself. In this sense they are indeed written by a lady, the lady who does not fully coincide with everyday life but peeks out during the often brief time when, in a common room, a space not hers, Austen can write without being disturbed: a lady who disappears whenever something – the disorderly world of the everyday – interrupts her, forcing her to hide the pages. This lady doesn't have Jane's anxieties or her reserve. The lady-narrator describes the ferocity of the male world that clusters around income, is afraid of change, lives idly, contends with futility, sees work as degrading. And above all she rests a clear gaze on the condition of women, on the battle between women to win men and money.[16]

Esse movimento de transformação da autora empírica Jane Austen nessa senhora-que-escreve lança mais uma luz às intenções que Ferrante, como persona, como essa mesma senhora-que-escreve, possui ao esconder ou não revelar, nem assumir, uma identidade fora do estatuto literário.

Essa discussão pode nos levar a associar o problema do pseudônimo com as próprias estratégias narrativas e composicionais, levando em consideração a intencionalidade na inserção de tal elemento dentro da obra da autora. O pseudônimo e

---

[16] Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/16/sense-and-sensibility-jane-austen-elena-ferrante-anonymity> (acesso: out/2017). "Me parece que Austen, não colocando seu nome nos livros que publicou, faz a mesma coisa que Elinor, e de um jeito extremamente radical. Ela não usa nem seu próprio nome nem outro que ela tenha escolhido. Suas histórias não se reduzem a ela: antes, elas são escritas de dentro de uma tradição que a engloba ao mesmo tempo que possibilita a ela que se expresse. Nesse sentido, eles são de fato escritos por uma senhora, a senhora que não coincide inteiramente com a vida cotidiana, mas espreita muitas vezes durante o breve tempo quando, em um espaço comum, um espaço que não é dela, Austen consegue escrever sem ser interrompida: uma senhora que desaparece sempre que algo – a desordem do mundo de todo dia – a interrompe, forçando-a esconder as páginas. Essa senhora não tem as ansiedades de Jane ou sua reserva. A senhora-narradora descreve a ferocidade do mundo masculino que se agrupa ao seu redor, tem medo da mudança, vive obtusamente, se contenta com a futilidade, vê o trabalho como algo degradante. E acima de tudo isso ela pousa seu olhar claro sobre a condição das mulheres, na batalha entre mulheres para ganhar homens e dinheiro." (tradução nossa)

sua presença evidenciam a intenção de borrar um pouco os limites entre as partes constitutivas internas – a narração, a organização e arranjo do texto e a própria separação entre verdade e ficção. A autora já havia indicado essa intenção quando, em suas entrevistas e troca de cartas, comentava seus procedimentos de criação e a questão da (des)importância da identidade:

> Voglio chiederle questo: un libro è, dal punto di vista mediatico, innanzitutto il nome di chi lo scrive? La risonanza dell'autore, o per dire meglio del personaggio d'autore che va in scena grazie ai media, è un supporto fondamentale per il libro? [...]Io penso che la buona novella sia sempre: è uscito un libro che vale la pena di leggere. Penso anche che, di chi l'ha scritto, alle lettrici e ai lettori veri non importi niente. [...] Per dirla con una formula, persino Tolstoj è un'ombra insignificante se va a passeggio con Anna Karenina. (FERRANTE: 2016, p. 46)[17]

A autora se posiciona contra a espetacularização da figura do autor, criticando a importância que se dá a uma posição quase que completamente externa à ficção. Não deixemos de lado, porém, o quanto se explorou o mistério em torno de alguém que não quer aparecer, praticamente "obrigando" jornalistas a investigarem e descobrirem sua identidade.

Para entender esse fenômeno, foi lançado um documentário, dirigido por Giacomo Durzi e intitulado "Ferrante fever", com diversos depoimentos de personalidades, críticos e outros escritores, como Roberto Saviano, comentando a obra da autora.[18] Além disso, está por vir uma série, produzida pela HBO em parceria com a RAI, sobre a tetralogia napolitana.[19] Sabemos que a autora participa como consultora da série, o que não é estranho se pensarmos na produção fílmica que se originou de seus dois primeiros livros. Ela manteve correspondência com Mario Martone para a produção de *L'amore molesto* (o filme possui o mesmo título do livro), inclusive com bastante interesse pelos detalhes que o diretor inseria no roteiro e nas cenas: "non vedo l'ora di leggere la sceneggiatura di Martone, appena la ricevi ti prego di spedirmela immediatamente (FERRANTE: 2016, p. 20). Essa participação, ainda que distante, é uma pista do que os livros significam para a autora e o que de significante os leitores atribuem a seu texto: "poi per me significa capire cosa del mio libro ha nutrito e sta nutrendo il proggetto di film di Martone, quali nervi

---

[17] "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 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, epub 11%)

[18]Disponível em: <http://bit.ly/2G0S2Ry> (acesso em: out/2017).

[19]Disponível em: <http://bit.ly/2DweweD> (acesso em: out/2017).

suoi il testo ha toccato, come ha avviato la sua capacità imaginativa" (FERRANTE: 2016, p. 20). O que ela nos diz é que o filme de Martone não é apenas mera transposição, mas a leitura sensível e particular dos pontos mais significativos para o leitor Mario Martone, que vai produzir uma outra obra a partir da leitura de um romance.

Assinalo, também, certa obsessão pela escrita e pelo controle, também percebida no estilo de Ferrante, do encontro da palavra exata e da expressão concreta e perplexa de uma realidade, que é a preocupação de que suas escolhas formais, estilísticas e narrativas sejam falhas:

> Ho paura di scoprire che so poco del mio stesso libro. Temo di vedere nella scrittura di un altro (...) ciò che ho *veramente* raccontato e sgustarmene; o scoprirne invece la debolezza; o anche semplicemente accorgermi di ciò che manca, di ciò che avrei dovuto raccontare e per incapacità, per pavidità, per scelte letterarie autolimitatrici, per superficialità di sguardo non ho raccontato. (FERRANTE: 2016, p. 20)[20]

Além da preocupação com a harmonia entre a personagem do livro e a do filme, há uma preocupação obsessiva com o controle da própria narrativa, em um movimento muito espelhado ao de Lenù na tetralogia napolitana. Esse controle, provocado por profundo sentimento de inferioridade e reconhecido na "síndrome do impostor" se relaciona, ele também, com a produção literária feminina, produção essa relegada ao espaço ficcional. Esse sentimento de inferioridade, em contraste com as personagens masculinas de Pietro Airota (professor universitário) e Nino Sarratore (professor universitário e político), personagens de diferentes extratos sociais, permeia as possibilidades de escrita da narradora. Em primeiro lugar, em relação a Nino, que também veio da periferia, Lenù percebe que há certa naturalidade em se apropriar de termos e conceitos, coisa que não percebe em si mesma. Em relação a Pietro, a noção de que sua origem é privilegiada, distanciando ainda mais uma paridade entre ele e Lenù. Desse modo, há uma forte insegurança e uma forte depreciação de Lenù em relação a si mesma, e a ideia de que está sempre contando histórias inúteis ou superficiais, falha essa que vem de sua própria limitação de classe e de gênero. Lembremos a afirmação de Ferrante sobre as lembranças de leituras de obras femininas, cujas temáticas eram centradas em emoções e espaços domésticos.

---

[20] "Tenho medo de descobrir que conheço pouco meu próprio livro. Receio ver na escrita de outra pessoa (...) o que eu de fato contei e ficar desgostosa; ou descobrir a fraqueza da história; ou simplesmente me dar conta do que falta, do que eu deveria ter contado e, por incapacidade, por medo, por escolhas literárias autolimitadoras, por superficialidade do olhar, não contei." (FERRANTE: 2017, epub 6%)

Nesse sentido, o único espaço possível para a mulher é o espaço ficcional, da intimidade, dos sentimentos e da privacidade. Nas palavras de Nino Sarratore, personagem da tetralogia napolitana: "(…) non hai mai capito niente di politica e non capirai mai niente, gioca con la letteratura e non parlare di cose che non sai" (FERRANTE: 2015, p. 411). Se a política é o espaço concreto e deteriorado das relações, conforme o vemos na tetralogia por meio do tráfico de influência e da corrupção, a literatura, espécie de "brinquedo", espaço lúdico, é a única possibilidade de contestação da política. A voz da mulher como narradora é a portadora do desvelamento do disfarce. Por mais que Lenù se subestime como narradora e como produtora de discursos, o acesso à história se dá por ela, bem como o desvelamento das relações viciadas.

É interessante, nesse sentido, pensar no que a própria Ferrante já apontava na *Frantumaglia* quando definia sua escrita como uma escrita de "emozioni forti, scritta pulita" (2003: p. 82). E nos relatava, como leitora, o processo difícil da leitura de mulheres escritoras e narrativas de voz feminina em detrimento de uma tradição e de um cânone predominantemente masculinos:

> C'è voluto tempo perché apprendessi ad amare le donne che scrivevano. Il femminile dei maschi, devo ammettere, mi attraeva più del femminile delle donne. Madame Bovary o Anna Karenina o anche le signore col cagnolino di Čechov, quelle sì, mi sembravano vere donne. (...) Bisognerà raccontare, una volta, cosa significa scrivere da donne, cosa significa fare i conti sul serio non solo col maschile, ma con quel femminile dei maschi che ci appartiene e ci abita. (FERRANTE, 2003, p. 217)[21]

Ou ainda:

> Ma mi è rimasta (...) l'idea che i grandi, grandissimi narratori, erano uomini e che bisognava imparare a raccontare come loro. (...) Ai miei occhi la tradizione narrativa maschile offriva una ricchezza di impianto che nella narrativa femminile non mi pareva ci fosse. (...) Ma penso da tempo che, se dobbiamo coltivare la *nostra* tradizione narrativa, non dobbiamo mai rinunciare all'intero del bagaglio di tecniche che abbiamo alle spalle. (...) Ogni narratrice, come in tanti altri tempi campi, non deve puntare solo ad essere la migliori tra le narratrici, ma la migliore tra chiunque coltivi la letteratura, femmina o maschio che sia. (FERRANTE, 2003, pp. 256-257)[22]

---

[21] "Demorou para que eu aprendesse a amar as mulheres que escreviam. O feminino dos homens, devo admitir, me atraía mais do que o feminino das mulheres. Madame Bovary ou Anna Karenina, ou mesmo as senhoras com os cãezinhos de Tchekhov, é que me pareciam mulheres de verdade. (...) Será necessário contar, uma vez, o que significa escrever como mulher, o que significa realmente acertar as contas não apenas com o masculino, mas com o feminino dos homens que nos pertence e que nos habita." (FERRANTE: 2017, epub 58%)

[22] "Mas permaneceu (...) a ideia de que os grandes, grandiosos narradores eram homens e que era necessário aprender a contar histórias como eles. (...)Aos meus olhos, a tradição narrativa masculina oferecia uma riqueza estrutural que, para mim, não parecia existir na narrativa feminina. (...) Mas há tempos penso que,

O processo de escrita e a publicação de histórias escritas por mulheres são, segundo a autora, atividades entrincheiradas numa indisposição em relação a histórias domésticas e privadas em detrimento de histórias de aventura e de construção de uma subjetividade masculina ("(...) i modelli offerti dalle narratrici erano pochi e mi sembravano per lo più tenui, quelli dei narratori erano numerosissime e quasi sempre abbacinanti" (FERRANTE, 2003, p. 256)). Porque, de saída, o espaço "privado", da casa e da intimidade, é o espaço que está reservado para a mulher, no qual se realiza a ficção:

> Succede spessissimo a noi donne, nei momenti di crisi, di cercare di calmarci scrivendo. È scrittura privata volta a governare un malessere, buttiamo giù lettere, diari. Io sono partita sempre da questo assunto, donne che scrivono di sé per capirsi. (FERRANTE, 2003, p. 275)[23]

Esse espaço do exame de si, do monólogo ou da convivência "mais espontânea" é o lugar da exposição das emoções, que podem, sim, ser melodramáticas. Afinal, estamos diante da experiência de uma vida ficcional que precisa se ajustar o melhor possível à verdade: "Chiunque scriva sa che la cosa più complicata è ottenere che le vicende e i personaggi siano non verosimili ma veri. Perché questo riesca è necessario credere nella storia a cui si sta lavorando" (FERRANTE: 2016, p. 230). Diante dessa experiência, a presença do melodrama, da vulgaridade, da violência e do grito se expressa pelas próprias relações entre as personagens, e pela própria forma de expressão que utilizam – o dialeto mais baixo, sempre filtrado pela presença estratégica de uma paráfrase e de um verbo *dicendi*:

> "Perché gli dici di no?" **mi chiese** Lila **in dialetto**.
>
> Risposi all'improvviso in italiano, per farle impressione, per farle capire che, anche se passavo il tempo a ragionare di fidanzati, non ero da trattare come Carmela:
>
> "Perché non sono sicura dei miei sentimenti". (FERRANTE, 2001, p. 99) (grifos nossos)[24]

---

ao passo que devemos cultivar a nossa tradição narrativa, não devemos jamais abrir mão de toda a da bagagem de técnicas que temos atrás de nós. (...) Cada narradora, como em tantos outros campos, não deve almejar apenas ser a melhor entre as narradoras, mas a melhor entre qualquer um que cultive a literatura com grande habilidade, seja mulher ou homem." (FERRANTE: 2017, epub 68%)

[23] "Com muita frequência, nós, mulheres, nos momentos de crise, procuramos nos acalmar escrevendo. É escrita privada que tem como objetivo governar um mal-estar — redigimos cartas, diários. Eu sempre parti deste pressuposto: mulheres que escrevem sobre si mesmas para entender a si mesmas." (FERRANTE: 2017, epub 73%)

[24] "'Por que você não quer namorar com ele, perguntou Lila em dialeto. Respondi imediatamente em italiano, para impressioná-la, para que ela entendesse que, embora passasse meu tempo falando de

A expressão “in dialetto" funciona como uma espécie de anáfora ao que foi dito anteriormente, modalizando o discurso feito em italiano. Indicar que aquela expressão foi dita em dialeto muda nossa percepção do modo de dizer algo, ao mesmo tempo em que camufla o modo de se exprimir em dialeto. Este modo vai sendo caracterizado, na tetralogia, como a expressão da violência, da falta de instrução, da distinção cultural e social, da humildade e também da dureza.

A utilização de numerosos mecanismos de alternância entre um tom alto e baixo na obra – alternância marcada até na própria temática entre o *rione* e o mundo – é interpretada na chave do exagero[25], mas também é uma marca da confluência entre o vulgar e o melodramático na tetralogia.[26] Os editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri apontam que as capas “sono intenzionalmente *kitsch*, e comunicano la *volgarità* che è uno degli elementi centrali di tutta la saga dei libri. (...) I libri di Ferrante sono un mix di letteratura popolare e intellettuale. Volevamo ribadire questo concetto anche nelle copertine.”[27] O primeiro impacto do leitor ao ver as capas dos quatro volumes revela essa ambiguidade. Estamos diante de uma narrativa que inclui o melodrama e o vulgar, mas que possui momentos de forma e conteúdo especialmente elevados, nas discussões sobre a cultura clássica, na evolução da classe política, na convivência, de que tanto fala Ferrante, entre a legalidade e a ilegalidade na tradição napolitana; na forma, o uso de estruturas e estilos que convivem durante a obra e a oposição entre o italiano como língua de cultura e o dialeto como língua de pertencimento.

Ainda, no que se refere à forma da obra, a tetralogia napolitana está interligada aos romances realistas e neorrealistas italianos, porque discute as diversas variações da inserção do real em sua obra. Podemos ainda questionar: mas que real é esse, tão parcial? Um real filtrado pelos olhos da narradora em primeira pessoa?

Em primeiro lugar, há um limite imposto pela figura da autoria e pelo seu encobrimento. Por conta disso, estabelece-se uma relação diferente, pois que não nos é

---

namorados, não devia ser tratada como Carmela: ‘Porque não estou segura sobre meus sentimentos.’” (FERRANTE: 2015, p. 95 e 96)

[25]Tim Parks fala de uma falta de esforço imaginativo ou palavras descuidadas e melodramáticas (<http://bit.ly/2DxLkDX/>. Acesso: dez/2017) enquanto Francesco Longo aponta a previsibilidade dessas (<http://bit.ly/2vmwI2y >. Acesso: dez/2017).

[26]As capas italianas da tetralogia napolitana são colagens de imagens. Disponíveis em: <http://bit.ly/2kyWSMP> (acesso: dez/2017). Sobre a discussão do melodramático como mecanismo realista no romance italiano contemporâneo: BAYMAN, Louis. Melodrama as Realism in Italian Neorealism in NAGIB & MELLO, Lucia e Cecilia (orgs.). *Realism and the Audio-visual Media*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 47–63, 2015.

[27]Disponível em: <http://bit.ly/2DUUZlL> (acesso em: dez/2017).

permitido conhecê-la fora do texto. É propriamente esse o fio condutor de sua "obra crítica" *La frantumaglia*, publicada em 2003 e ampliada e reeditada em 2016. Diz-se obra crítica entre aspas por reconhecer que mesmo essa abertura aos pensamentos críticos da autora, a possibilidade de conhecê-la além da obra ficcional é, ainda sim, duvidoso. Ferrante é, ela própria, uma construção ficcional, porque mesmo o nome, a personalidade, o tom, são criações literárias. Lê-se a autora mais como uma personagem criada para sustentar a obra, para organizá-la, para falar em nome dela e através dela. Talvez nisso o pseudônimo obtenha seu maior êxito, em misturar, para o leitor, os estatutos de verdade e ficção: se aceitamos, de olhos fechados, a verdade autoral, identificando-nos com as personagens que essa autora cria, com os fatos que descreve, na sua voz como autora, estamos nos inserindo no jogo complicado que ela propõe em sua obra, aceitando que há a verdade literária da qual ela fala, em oposição à verossimilhança. A questão aqui é aceitar e embarcar no pacto autobiográfico, mais do que compreender que o texto passa por mediações que criam um efeito de realidade. Aceitar a autoria é um modo produtivo de criar essa relação com o leitor: acreditar em Elena Ferrante é acreditar na verdade literária que a autora cria:

> Ottenere un effetto di somiglianza col vero è questione di abilità tecnica. Invece l'autenticità in letteratura spazza via trucchi ed effetti. Il vero travolge il similvero e questo spesso disorienta. Preferiamo l'effetto di verità piuttosto che l'irruzione nella sfera simbolica nell'autentico (FERRANTE, 2016, p. 297)[28]

Para Ferrante, a verossimilhança está ligada a procedimentos de extrema "perizia tecnica", tão bem feitos que podem tornar falsas as narrativas feitas por mulheres sobre suas próprias experiências, enquanto que a verdade literária aproxima o leitor de uma certa realidade.[29] Essa questão da autenticidade não é ingênua, não é simplesmente procurar um modo sentimental de narrar atribuindo ao texto essa verdade, ou de procurar as experiências mais verdadeiras, aquelas que foram vividas, "non basta, come si usa sempre più oggi, dire: sono fatti realmente accaduti, è la mia vita vera", mas se perguntar "qual è la parola, il ritmo dela frase, la tonalità del período adatti alle cose che so? (...)

[28] "Obter um efeito de semelhança com a verdade é uma questão de habilidade técnica. Por sua vez, a autenticidade na literatura elimina truques e efeitos. A verdade atropela o verossímil e isso muitas vezes desorienta. Preferimos o efeito de verdade à irrupção na esfera simbólica do autêntico." (FERRANTE: 2017, epub 78%)

[29] Todorov (2003) diz que o conceito de verossímil como "conforme à realidade" é ainda utilizado, acrescentando que há uma aproximação muito mais com o que a maioria das pessoas pensam do que com o dito "verídico". Nesse caso, Ferrante alerta para o fato de que experiências ditas universais podem ofuscar ou tornar inverossímeis outras experiências, de tal modo que sejam impossíveis de acontecer na realidade.

senza le parole giuste (...) non viene fuori niente di vivo e vero (FERRANTE, 2016, pp. 251-25).[30] Para a autora, a verdade literária é aquela que é operada por meio das palavras, e os procedimentos que utilizará são aqueles à sua disposição: "Non mi interessa il bello scrivere, mi interessa scrivere. E lo faccio recorrendo a tutto ciò che la tradizione mi offre, piegandolo ai miei fini (FERRANTE, 2016, p. 298).[31]

No entanto, a realidade penetra em seus romances, nas formas dos espaços descritos, na subjetividade das personagens, por meio da forma (as palavras) exata que confere verdade literária a esses elementos. Mesmo na interpretação da *Frantumaglia*, nos deparamos com um livro de troca de cartas com intensa crítica e declarações poéticas que não podemos julgar como autobiográfico, mas que sabemos, como a própria autora declara, estar preenchido com mentiras verdadeiras e elementos deformados do real:

> (...) riproduco situazioni in cui si sono veramente trovate persone che conosco o ho conosciuto; mi rifaccio a esperienze "vere", ma non per come si sono realmente compiute, piuttosto assumendo come "veramente accaduto" soltanto le impressioni o le fantasticherie nate negli anni in cui quell'esperienza fu vissuta. Più resto lontana, quindi, dalla mia scrittura, più essa diventa quello che vuole essere: un'invenzione romanzesca. Più mi avvicino, ci sono dentro, più il romanzesco è sopraffatto dai dettagli reali, e il libro smette di essere romanzo (...) (FERRANTE, 2016, pp. 55-56)[32]

Na primeira carta da coletânea, a autora declara: "Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no." (p. 12).[33] A rejeição da aparição no espaço público complica também as noções de esfera pública e esfera privada dentro do papel do intelectual no mundo: a única atuação possível, no que se refere à recusa da publicidade, é intervir utilizando a literatura. Desse modo, o espaço literário se transforma em espaço público, aquele no qual o sujeito se reconhece e é reconhecido. Justamente, ao

---

[30] "Não basta, como acontece cada vez mais hoje, dizer: são fatos que realmente ocorreram, é minha vida verídica", "(...) qual é a palavra, o ritmo da frase, a tonalidade do período mais adequado às coisas que eu sei? (...)", "(...) em as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge." (FERRANTE: 2017, epub 66%)

[31] "Não me interessa a bela escrita, me interessa escrever. E recorro a tudo o que a tradição me oferece, moldando-a aos meus objetivos." (FERRANTE: 2017, epub 79%)

[32] "(...) reproduzo situações que pessoas que conheço ou conheci realmente vivenciaram; uso experiências 'reais', mas não como de fato se desenrolaram, assumindo como 'realmente ocorrido' apenas as impressões ou as fantasias nascidas nos anos em que aquelas experiências foram vividas. 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 adentro, mais o romanesco é sobrepujado pelos detalhes reais e o livro deixa de ser romance (...)" (FERRANTE: 2017, epub 15%)

[33] "Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não." (FERRANTE: 2017, epub 3%)

reconhecer a autoria e a atuação de Ferrante, legitimamos seu estatuto de sujeito, seu papel de fundador e produtor de um discurso dentro da sociedade. Por assim dizer, esse discurso é ato, porque é forma de intervenção na realidade.[34]

Nesse sentido, a autora-personagem se insere no difícil papel de retomar as grandes histórias, as grandes narrativas, em um mundo onde não é mais possível o épico, no qual os sujeitos não possuem unidade, em que tudo está cindido. Isso não quer dizer que estejamos desligados das discussões formais da forma romanesca por causa dessa tentativa, justamente porque a tetralogia, em sua especificidade, também tem que lidar com a inserção dos elementos sociais dentro da obra, a penetração do real que convive com a trajetória de uma heroína. Por conta disso, a obra também pertence à tradição do romance de formação, ao explorar o destino da protagonista, Elena Greco, localizada dentro da sociedade napolitana em um arco de mais ou menos 50 anos, de finais da década de 1950 até depois dos anos 2000:

> Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele [o romance de formação] justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1987, p. 202).

É dentro da diferença que a trajetória da personagem se constrói, em oposição, justamente, ao sistema determinista de regras que insere e fixa um sujeito dentro da sociedade. Por conta dela, o sujeito sofre e pratica numerosas ações, ao passo em que opera também uma quebra de expectativa. O grande exemplo dessa "insuficiência" das leis sociais são duas personagens que convivem e colidem o tempo todo na tetralogia, Elena Greco e Raffaella Cerullo, ou Lenù e Lila. Duas amigas de longa data, Lila para de estudar por conta de falta de recursos, enquanto Lenù segue adiante até o nível acadêmico mais alto. Separadas pela instrução, pelo abismo entre esses dois mundos, o intelectual e o prático, as duas convivem, ainda que aos solavancos, por conta da própria relação

[34]A noção de que enunciar é agir vem do conceito de Austin (*How to do things with words*, 1955) sobre os atos de fala: "(...) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. (...) To name the ship is to say (...) the words 'I name'. (...) I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, 'a performative'. (...) The name is derived, of course, from 'perform', the usual verb with the noun 'action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something" (AUSTIN, 1962, pp. 6-7). "(...)) não é descrever o ato que estaria praticando ao dizer o que disse , nem declarar que o estou praticando: é fazê-lo. (...) Batizar um navio é dizer (...) as palavras 'batizo'. (...) Proponho denominá-la sentença performativa ou proferimento performativo, ou, de forma abreviada, 'um performativo'. (...) Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo 'ação' , e indica que ao se emitir o proferimento está - se realizando uma ação, não sendo, consequentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo." (AUSTIN, J,L. Quando dizer é fazer. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Moura)

nascida dentro de um espaço que oferecia pouca oportunidade ao desenvolvimento de tal convivência. O *rione* era um local extremamente violento, no qual rapidamente as crianças deveriam se desenvolver para evitar morrer, ou para contribuir com a sobrevivência de sua própria família:

> Il nostro mondo era così, pieno di parole che ammazzavano: il crup, il tetano, il tifo petecchiale, il gas, la guerra, il tornio, le macerie, il lavoro, il bombardamento, la bomba, la tubercolosi, la suppurazione. Faccio risalire le tante paure che mi hanno accompagnata per tutta la vita a quei vocaboli e a quegli anni. (FERRANTE, 2011, p. 29)[35]

Justamente pela proximidade com a morte, pelo perigo que o mundo oferecia, as crianças – meninos que deveriam rapidamente aprender um ofício e deixar de ir à escola, meninas que deveriam ajudar nas tarefas domésticas e aprenderem a ser boas mães e esposas – não conseguiam permanecer dentro do espaço escolar, também este um limitador no que se referia à possibilidade de mudança de posição social ou de ascensão dentro de uma carreira diferente da dos familiares. Para a narradora, este espaço se torna um espaço de possível resistência, enquanto que Lila é tolhida dessa alternativa:

> La scuola, fin dal primo giorno, mi era subito sembrata un posto assai più bello di casa mia. Era il luogo del rione in cui mi sentivo più al sicuro, ci andavo molto emozionata. Stavo attenta alle lezioni, eseguivo con la massima cura tutto quello che mi si diceva di eseguire, imparavo. (FERRANTE, 2011, p. 40).[36]

É importante dizer também, que quem organiza a narrativa, na tetralogia, é a própria Lenù, a narradora personagem. O objetivo de Lenù é tentar inscrever Lila, sua subjetividade e sua singularidade, dentro de uma narrativa literária. Ou seja, lemos um romance no qual a narradora está escrevendo um outro romance, sobre a sua relação com uma personagem que não tem voz a não ser pela própria mediação da narradora. Nesse sentido, não é a autora empírica que organiza e dispõe acontecimento por acontecimento dentro do romance, mas sim a autora postulada[37], Ferrante, colocada como arranjadora

---

[35] "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. 25)

[36] "A escola, desde o primeiro dia, logo me pareceu um lugar bem mais alegre que minha casa. Era o local do bairro em que eu me sentia mais segura, e ia para lá muito emocionada. Prestava atenção nas aulas, executava com o máximo zelo tudo o que me mandavam fazer, aprendia." (FERRANTE: 2015, p. 36)

[37] Utilizaremos essa denominação mais atual no lugar de autor implícito cunhado por Booth, tirada da obra *The implied author*: concept and controversy, de Kindt & Müller, 2006.

dos discursos, coletando e montando, peça a peça, os estilhaços da *frantumaglia*[38] de sua experiência criada.

Na tetralogia, a intenção principal da narradora é estabelecer com o leitor um pacto autobiográfico; uma personagem, dentro do romance, pretende que as experiências narradas sejam lidas como referenciais, o que já coloca, de antemão, um problema realista dentro da obra, como se coubesse às próprias criações, as personagens do romance, agirem por si sós, porque agem pela mediação de uma personagem inserida e mesclada às suas próprias experiências. No que diz respeito à uma narrativa que em seu percurso revela seus próprios procedimentos ficcionais, Pirandello, em resposta a críticas feitas a *Il fu Mattia Pascal* (1904), diz:

> O caos, se existe, é deliberado; o mecanismo, quando existe, é também deliberado. Não por mim, mas pela própria história, pelas próprias personagens, e logo se descobre que frequentemente é proposital e desvendado no próprio ato de construí-lo e estabelecê-lo (PIRANDELLO, 2007, p. 205).

A intenção do estabelecimento desse pacto dentro do romance é indício daquilo que esse autor chama de mecanismo. Na medida em que Lenù, no ato da enunciação, vai reconhecendo e expondo o caráter ficcional da obra, revela-se que seu desejo de estabelecer um pacto autobiográfico é substituído pela eclosão do pacto romanesco. Os indícios textuais dessa substituição se encerram justamente na perspectiva narrativa: Lenù é uma narradora em primeira pessoa, mas que constantemente escapa de si para sondar pensamentos e ações de outras personagens. Mais adiante, trataremos de análise estilística e analisaremos a passagem de uma pessoa a outra, observando também a construção verbal, sintática e lexical de alguns trechos da tetralogia.

A 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. Trataremos da questão do espelhamento mais adiante, no que diz respeito ao estilo e *ethos* da narradora que colocam formais importantes na obra.

É importante destacar que a utilização do pseudônimo e os procedimentos de espelhamento, seja nos nomes, seja na própria inserção de outros elementos narrativos,

---

[38]"La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di uma storia, di um racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certeza che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di di detriti che ci pare di vedere. (...) O è solo um modo mio per dire l'angoscia di morte, il terrore che la capacità di esprimersi si inceppi come per una paralisi degli organi fonatori e tutto quello che ho imparato a governare dal primo anno di vita a oggi fluttui per conto suo (...)" (FERRANTE, 2016, p. 94-95).

como na descrição das páginas dos cadernos de Lila, têm duplo movimento. Como técnica, o de desvelar o caráter ficcional da narrativa, como método, o de expor o quanto a ficção é penetrada, mas não preenchida sem mediação, de elementos realistas. Todorov, a respeito do verossímil, aponta para a questão de que o referente não é colocado dentro da narrativa tal como o vemos e conhecemos no mundo real, mas que há a necessidade de compreender o quanto há uma mediação que passa pela linguagem e pela visão de mundo de quem a opera:

> Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la e de estudar ao mesmo tempo as técnicas de que ela faz uso para (...) deixar de existir aos nossos olhos. (...) falar-se-á da verossimilhança de uma obra na medida em que esta tenta fazer crer que ela se conforma ao real e não a suas próprias leis; ou seja, o verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a realidade (TODOROV, 2003, pp. 113-114 e 115-116)

Não somente as obras literárias, mas também a dita "obra crítica", é atravessada por uma leitura ambígua: convivem, dentro desta, marcas do real e marcas do que se pretende autobiográfico. Nesse sentido, *La Frantumaglia* é um livro que permite sua leitura como metaficção, porque existe nele a convivência entre a construção de uma personagem-autora e a penetração de elementos da realidade:

> La mia terza sorella, che chiamerò Gina, aveva allora quatro anni, era un noioso ostacolo ai giochi miei e dela mia seconda sorella che ne aveva sete. [...] Come il padre di Delia, mio padre era molto geloso. [...] devo dirvi che mia madre è stata sarta per un lungo periodo della sua vita. [...] Ho letto *Madame Bovary* nella mia città natale, Napoli. [...] Quanto alla scrittura, per me c'era prima dei figli, era una passione già molto forte, ed è entrata spesso in conflito con l'amore per loro. (...) Ho fatto studi classici (FERRANTE, 2016, pp. 105, 111, 139, 187 e 242-243).[39]

A realidade, nesse texto, comparece nos elementos mais analíticos, na produção de uma imagem concreta e nítida da cidade, da sociedade, da época. Não é absurda essa convivência, porque o objetivo da obra é fazer com que o leitor possa se aproximar mais do texto e das intenções da autora-personagem, porque só a partir dessa penetração é possível configurar e compreender o plano ficcional. Segundo Patricia Waugh, metaficção

[39] "Minha terceira irmã, que chamarei de Gina, tinha quatro anos e era um obstáculo enfadonho para as brincadeiras com minha segunda irmã, que tinha sete anos. [...] Assim como o pai de Delia, meu pai era muito ciumento. [...] devo dizer que minha mãe foi costureira por boa parte da vida. [...] Li *Madame Bovary* em minha cidade natal, Nápoles. [...] Quanto à escrita, ela já existia para mim antes dos filhos, já era uma paixão muito forte e, muitas vezes, entrou em conflito com o amor em relação a eles. [...] Fiz estudos clássicos." (FERRANTE: 2017, epub 28%, 29%, 38%, 64%)

> (...) is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (1984: p. 2).[40]

A metaficção, como recurso que desnuda os mecanismos de produção ficcionais, é inteiramente mediada pela linguagem. Desse modo, se admitimos que a dimensão discursiva é, como já dito antes, pública, admitimos que enunciar é agir no mundo, mostrando também os mecanismos de construção de muitas realidades e de muitas subjetividades. Além disso, a metaficção é potencializada pela polifonia: os textos das obras ressoam dentro do texto "autobiográfico" e vice-versa. Quando Ferrante nos fornece informações sobre sua vida, ali está a fonte da construção de si, do olhar para si, e das construções dos outros sujeitos-personagens dentro de sua obra. Quando nos diz que tem irmãs, quando conta da sua experiência fechada no quarto escuro, quando nos diz que o pai é ciumento, a mãe é costureira e napolitana, recordamo-nos imediatamente na personagem Delia, de *L'amore molesto*. A experiência da escrita e da literatura em oposição ao dever materno e a leitura e estudo dos clássicos remete diretamente a Lenù, de *L'amica geniale*. Cada uma das experiências conversa e ecoa em cada uma das obras, como se houvesse mesmo esse fio de Ariadne que a autora tece e desenrola dentro de seu labirinto literário.[41]

A compreensão da estrutura formal das obras de Ferrante, lidas à luz do pseudônimo, da metaficção e do espelhamento entre seus textos, permite que compreendamos a imbricação entre a realidade e a ficção. Na esteira dessa leitura, é importante identificar momentos nos quais o real penetra a ficção, por conta da inserção da verdade literária conceituada pela autora, ao mesmo tempo em que nos é permitido conhecer uma dada realidade social e histórica. São esses dois momentos, aos quais Bertoni alude quando cria uma genealogia do que é e como se apresenta o realismo, que

---

[40](...) é um termo dado à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu *status* como artefato com o objetivo de colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Fornecendo uma crítica de seus próprios métodos de construção, tais escritas não só examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, como também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. (tradução nossa)

[41]"Se Teseo è fermo all'incapacità d'orientarsi, è la piccola Arianna che custodisce l'arte di smarrirsi, è lei che possiede il filo capace di governare il perdersi" (FERRANTE, 2016, p. 136). Ariadne é a guia que permite o flanar, vagando pelas pequenas ruas, becos e vielas das obras de Ferrante, "(...) dove la Bestia è in agguato ed è pericoloso smarrirsi senza aver prima imparato a farlo (FERRANTE, 2016, p. 138). Só o leitor verdadeiro, aquele que produz o livro e seus significados, possui a habilidade de andar por essas passagens.

convivem dentro da obra: o histórico e o transhistórico. A dimensão histórica é a que identificamos com "il rifiuto delle convenzioni, il legame con la storia, l'attenzione al dato politico-sociale, l'uso dei dettagli, l'obiettività, l'ipertrofia dei sistemi descrittivi ecc" (2007: p. 32). O transistórico, por sua vez, não pertence a um momento histórico, mas é intrínseco a toda à humanidade, e se refere a "un orizzonte molto più ampio, fluido, dai confini spesso mobili o indifferenziati, senza paratie cronologiche e rassicuranti ancoraggi a un periodo, a una scuola, a un movimento storicamente e culturalmente delimitato" (2007: p. 32).

Como exemplo do que podemos ler como histórico na tetralogia napolitana, estão as representações descritivas da cidade de Napoli, as relações sociais entre homens e mulheres e entre professores e estudantes, os detalhes maximizados da paisagem do bairro. O transhistórico, ao contrário, são as opiniões pessoais, os questionamentos, as discussões entre personagens, a evolução de comportamento da narradora. O público e o doméstico convivem, sendo que o primeiro é ininterruptamente invadido pelo segundo: só é possível chegar às descrições no momento em que elas são feitas pela narradora ou pelas personagens. Só é possível observar as relações pessoais dentro do espaço porque elas são afetadas pela dimensão concreta. Essas dimensões se interconectam para produzir para o leitor o efeito de verdade tão caro à autora.

Como explicar, por exemplo, a mudança de perspectiva narrativa quando Lenù dá voz a Lila? E como explicar momentos marcantes que simplesmente passam em branco por falha da memória da narradora? Esses momentos, realistas porque encontram correspondência no comportamento humano (a dimensão transhistórica, a opinião pública a que aludem Todorov e Barthes), criam no leitor uma empatia pela sinceridade da narrativa, que admite não conseguir abarcar a totalidade de uma vida. Por mais que a narradora possua um senso de controle sobre o que quer narrar, isso já não se demonstra viável, porque as lacunas, uma vez que não são mais possíveis de serem recuperadas, certamente serão preenchidas com ficção. Por causa disso, a estratégia da narradora é utilizar mecanismos de autenticação para garantir que a dúvida não se instaure na intenção de seu discurso, porque mesmo a narração em primeira pessoa é já um indício da sua parcialidade. Esses elementos de autenticação são datas (primavera de 1966), localização geográfica (o bairro em Napoli e a enumeração de ruas e vielas), as leituras do relato pessoal de uma personagem (o diário/caderno de exercício de escrita), detalhes aparentemente inúteis, que elevam o "custo da informação narrativa" (BARTHES, 1971, p. 36), são elementos descritivos e referenciais que "são supostos denotarem diretamente

o real" e que, em vez disso, "não fazem mais que o significarem, sem dizê-lo: (...) *somos o real*; é a categoria do 'real' (...) que é então significada; (...) produz-se um efeito de real (...)" (BARTHES, 1971, p. 43).[42]

Pontualmente, Lenù escolhe a perspectiva da amizade, da relação aparentemente mais banal, para que se abra aos nossos olhos sua própria relação com o mundo, com a construção de si, com a desestabilização de variados comportamentos considerados essenciais ao gênero feminino, com o trabalho, com a cidade e com a própria sociedade. Uma das representações mais violentas da relação da narradora e das outras personagens com o ambiente e com um dado histórico-social é a maneira como escolhe tratar da Camorra como sintoma de uma chaga que a todo custo precisa ser escondida, para manter as aparências, mas que na realidade está presente nas trocas comerciais, na dependência econômica e na ascensão social.

No início da tetralogia, na infância, a narradora divide os momentos em um "antes" e "depois", cujo antes representa o domínio de Don Achille e o depois, o de Manuela Solara e seus filhos. O antes, marcado pela miséria e pelo medo, pelo obscurantismo do pós-Segunda Guerra, se opõe ao depois, marcado pela expansão dos negócios camorristas a ponto de saírem do bairro em direção ao centro, comprando estabelecimentos e firmando posto em locais mais influentes da cidade, refinando o oferecimento de suas mercadorias.[43]

É importante observar que, ao longo das mais de 1.600 páginas da tetralogia, as palavras "camorra" ou "camorrista" aparecem apenas 11 vezes, ao mesmo tempo em que essas personagens se encontram, se relacionam, se reconhecem, se desentendem,

---

[42] 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 e por arranjar a estrutura narrativa. É a partir da organização que conhecemos ou não 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 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).

[43] É interessante pontuar que, mais diretamente, Roberto Saviano, em Gomorra (2006), identifica a mudança de *status* da máfia justamente na evolução dos mecanismos capitalistas, descrevendo o apoderamento dos camorristas sobre o comércio local e a dominação da mercantilização internacional. Esse domínio é sempre feito de modo que o comerciante fique em débito com o mafioso, que se apodera do negócio em uma espécie de hipoteca. O desenvolvimento internacional, marcado pela variedade de serviços e produtos oferecidos, está ligado à mão-de-obra barata e mercadorias falsificadas, vendidas no mundo todo. Além dessas mercadorias, aposta-se no tráfico de drogas como forma de se estabilizar, aproveitando-se, para isso, das autoridades corruptas e do suborno.

disputam poder, disputam *status*, fazem acordos econômicos e trocas comerciais, executam cobranças, praticam violência, são acusadas de sequestro, etc. O assunto não é tratado de forma direta, porque a denúncia gazeteira é deixada de lado em benefício da representação romanesca: ele não se torna jornalístico, jurídico, policial.[44] Interessam, ali, as marcas que essas relações criminosas vão incutir nas relações pessoais e financeiras dentro do bairro, como elas podem alterar negativamente a vida daquelas personagens postas dentro daquele espaço. Interessa menos, por assim dizer, desvelar os mecanismos internos de funcionamento das famílias, ao passo em que interessa mais saber como personagens com um senso moral tão elevado convivem com a presença e a interação das personagens camorristas naquele espaço, às vezes, como membros de sua própria família. Um exemplo disso é que só vamos saber como os Solara conseguem ascender socialmente ao fim do romance, com a morte de Manuela, a líder do clã (e da descoberta dos nomes grafados todos errados em seu caderninho vermelho, uma situação um pouco ridícula em si), e mais tarde, de seus filhos, assassinados. Ninguém encontra os assassinos, mas se sabe que os irmãos estavam envolvidos com o tráfico de drogas:

> Il libro rosso segreto che teneva in ordine Manuela e che dopo la sua morte era passato a Michele, ora lo controllava Marcello, che stava togliendo al fratello – per sfiducia – anche tutta la gestione dei traffici leciti e illeciti, delle amicizie politiche. Disse a un tratto: Marcello da qualche anno ha portato la droga al rione e voglio proprio vedere dove si va a finire" (FERRANTE, 2014, p. 154).[45]

Escolhe-se tratar do tema mediado e difuso nas relações entre as personagens, mais do que expor um problema social e fazer qualquer tipo de estudo de caso sobre a Camorra. A nós é permitido conhecer uma dada realidade pela mediação da linguagem, pela construção literária de relações interpessoais. Deste modo, a paisagem, a situação

---

[44] Existe, inclusive, um jogo no que se refere à escrita de romance e denúncia jornalística. Lenù tinha acabado de publicar um romance sobre Napoli que repercute imediatamente no bairro e na mídia, e é imediatamente criticada por Lila, que a repreende por conta da identificação direta dos tipos do lugar. Páginas depois, uma revista propõe fazer uma matéria sobre a autora e o bairro, e o que se segue é, na verdade, a transformação do livro em denúncia: "Chi scriveva non recensiva il mio libro e non ne parlava come di un romanzo, ma lo usava per raccontare quello che chiamava "il feudo dei fratelli Solara", territorio definito di confine, forse legato alla nuova camorra organizzata, forse no. (...) Panorama ne faceva l'elenco mescolando quelli legali e quelli illegali (...). Sudai freddo. Cosa avevo fatto, come potevo essere stata così imprudente. (...) I Carracci, i Solara erano stati per me solo sagome, voci in grado di nutrire con la cadenza dialettale, la gestualità, la tonalità a volte violenta, un congegno del tutto fantastico. Non volevo metter bocca nelle loro faccende vere, cosa c'entrava "il feudo dei fratelli Solara". *Avevo scritto un romanzo"* (FERRANTE, 2014, pp. 266-267).

[45] "O livro vermelho que Manuela guardava, e que depois de sua morte passara a Michele, agora era conservado por Marcello, que estava tirando do irmão — por desconfiança — todo o controle dos negócios lícitos e ilícitos, além das amizades políticas. Disse de repente: há alguns anos Marcello trouxe a droga para o bairro, e só quero ver onde isso vai acabar." (FERRANTE: 2017, p. 160)

social e todos esses dados analíticos são tratados de forma secundária, porque no romance são mais importantes as pessoas e suas histórias. Nada acontece tão bruscamente que possa ser abordado retirando-se qualquer subjetividade presente e o dado histórico-social se dá precisamente na interação entre as personagens.

Essa interação, no entanto, é problemática, como não poderia deixar de ser. Existe, entre os Solara e as outras personagens, uma disputa pelo *status* social no bairro que ultrapassa as meras aquisições econômicas. Lila é a personagem que mais sofre com essa relação, justamente porque não consegue se desprender do *rione*. Marcello Solara se apaixona pela adolescente e começa a levar presentes caros à casa dela, com a permissão do pai de Lila, Fernando Cerullo. Não é só uma cortesia, porque Marcello quer namorar e se casar com a moça que, na época, deveria ter quatorze anos. Para evitar essa prisão que o matrimônio com o camorrista seria, Lila se volta para Stefano Caracci. Para fugir da ilegalidade que seria o casamento com o Solara, a alternativa é se casar com um homem que possa ser domado, ou que não possa matá-la. Não é tão simples como a personagem imagina e o casamento não é tranquilo. Descobre-se que o marido deve obediência, em troca de favores aos Solara, à família camorrista. Em luta constante contra os desmandos do clã no bairro e sempre fugindo das investidas dos irmãos Solara, Lila torna-se uma figura de oposição e, por isso mesmo, odiada por eles. As relações, no entanto, não são tão segmentadas assim. Mais adiante, Lila aceita trabalhar em uma empresa de tecnologia dos criminosos, para poder acumular capital e, mais adiante, abrir sua própria empresa. Ela aproveita tanto o interesse amoroso quanto a ilegalidade dos serviços para se construir, manipulando as relações e os negócios a seu favor.

Mesmo Lenù, afastada dos problemas do *rione*, criando para si um alto padrão moral, é obrigada a conviver com essa estrutura. Parece que não há escapatória e que mesmo a Camorra é uma alternativa proveitosa para quem vive naquele espaço. A narradora presencia o casamento de sua irmã Elisa com Marcello Solara, sua mudança de *status* e de casa para um bairro mais rico e melhor estruturado. Sua angústia diante disso parece não afetar a visão que sua própria mãe cria para a situação. Ao fim e ao cabo, é necessário sobreviver e, se possível, tirar proveito da situação:

> si sente imparentata coi Solara grazie a Elisa; i suoi figli maschi finalmente lavorano per Marcello, che chiama fieramente mio genero; porta in questi suoi abiti nuovi il **segno del benessere** che le è piovuto addosso; è naturale dunque che Lila, al servizio di Michele Solara, stabilmente accasata con Enzo, ricca al punto di voler riscattare per i suoi genitori il piccolo

> appartamento in cui abitano, le paia molto meglio riuscita di me (FERRANTE, 2014, p. 56).[46]

Propriamente quando as relações estão mais estreitas, justamente no momento da união da família, a narradora se dá conta de que, dentro daquele espaço, não existe alternativa moral capaz de tirar as pessoas da dependência econômica imposta pela rede criminosa dos Solara. Mesmo porque essa alternativa até anárquica diante da ameaça à vida que os mafiosos operam é impossível, dado que as próprias pessoas da sua família se confundem com as da família Solara. Elisa não é mais Greco, como observa a narradora, mas Solara, assim como o filho que terá. Essa inaptidão à ação está na base do que Bansfield (1958) conceitua de "familismo amoral":

> the inability (...) to act together for their common good or, indeed, for any end transcending the immediate, material interest of the nuclear family. This inability to concert activity beyond the immediate family arises from an ethos – that of amoral familism (...)[47] (p. 10)

A partir dessas situações podemos entrever como as relações com o poder camorrista e outros tipos de poder (o político também, porque os mafiosos se aliam aos fascistas na obra; o político de esquerda dá uma guinada à direita e se torna corrupto, visando o poder a qualquer custo) não são tão claras e separadas. Esse dado literário nos faz perceber que a própria realidade do convívio entre os cidadãos e a Camorra é bem mais complicado do que supomos, que nem sempre há uma sujeição involuntária aos desmandos criminosos, mas que há uma busca, acima de tudo, pela sobrevivência e pela ascensão social que o poder do Estado, por exemplo, não é capaz de fornecer. Talvez o momento mais significativo seja o de quando, no aniversário de Manuela Solara, todos sentam à mesa com a senhora, sabendo de todas as mortes e injustiças provocadas por ela e seus filhos, mas compartilhando esses momentos prosaicos com eles. Além disso, a narradora entrevê, nesses momentos, não só uma representação de um microcosmo, mas a relação problemática de todo o país, de toda a Itália, com esse dado social:

> (...) io e mille e mille altre persone perbene di tutta Napoli eravamo state dentro il mondo dei Solara, avevamo partecipato all'inaugurazione dei

---

[46] "sente-se aparentada dos Solara graças a Elisa; seus filhos homens finalmente trabalham para Marcello, que chama orgulhosamente de meu genro; traz em suas roupas novas **a marca do bem-estar** que se derramou sobre ela; portanto é natural que Lila, a serviço de Michele Solara, unida estavelmente a Enzo, rica a ponto de querer resgatar para seus pais o pequeno apartamento onde moram, lhe pareça mais bem-sucedida do que eu." (FERRANTE: 2017, p. 56)

[47]"A inabilidade (...) de agir juntos para o bem comum ou, de fato, para qualquer fim que transcenda o imediato, o interesse material da família nuclear. Essa inabilidade de planejar agir além da família imediata surge de um ethos – aquele do familismo amoral." (tradução nossa)

> loro negozi, avevamo comprato paste nel loro bar, avevamo festeggiato i loro matrimoni, avevamo comprato le loro scarpe, eravamo stati ospiti nelle loro case, avevamo mangiato alla stessa tavola, avevamo preso in modo diretto o indiretto il loro denaro, avevamo subìto la loro violenza, e avevamo fatto finta di niente. (...) era stata tracciata subito una linea di separazione netta, la linea di separazione nei confronti di persone come i Solara era stata ed era, a Napoli, in Italia, incerta. (FERRANTE, 2014, p. 357).[48]

Como percebemos, a Camorra não é posta diretamente, mas mediada pela linguagem e pelas relações entre as personagens. Como a narradora observa, os limites não são claros, e por isso as relações estão todas atravessadas pela necessidade de obedecer às regras camorristas ao mesmo tempo em que se quer libertar-se delas. Narrar de esguelha é justamente colocar as relações pessoais em primeiro plano, fazendo com que esse comportamento seja possível de ser conhecido, analisado e criticado no decurso da narrativa. É também perceber que existem muito mais nuances nas relações de poder que a mera peça de denúncia não seria capaz de abordar, porque ela está sempre subjugada a uma autoridade moral e política. Por fim, a realidade se ficcionaliza dentro do romance, não como mero fato social, mas realmente imbricada nas interações problemáticas que cria, e que causa, no leitor, o efeito de real ou verdade literária que Ferrante tanto almeja, porque é criada por meio da linguagem e das personagens; não estamos diante de um tratado jornalístico, jurídico ou sociológico, mas podemos entrever todos esses movimentos textuais dentro do romance.

Em seguida, trataremos de aspectos estilísticos e formais mais profundamente, com a presença de análise de trechos do ponto de vista gramatical, lexical e sintático, e da presença de técnicas autorreflexivas, como a *mise en abyme* e o espelhamento. Estas técnicas, explicadas pontualmente aqui, serão desenvolvidas como pontos-chave da construção de uma intencionalidade ao narrar.

---

[48] "eu e mil outras pessoas corretas de toda Nápoles tínhamos vivido dentro do mundo dos Solara, tínhamos participado da inauguração de suas lojas, tínhamos comprado doces em seu bar, tínhamos comemorado seus casamentos, comprado seus sapatos, nos hospedado em suas casas, comido na mesma mesa, tomado de modo direto ou indireto seu dinheiro, sofrido sua violência e feito de conta que nada havia acontecido. (...) logo se traçou uma linha nítida de separação, a linha que nos separava de pessoas como os Solara fora e era, em Nápoles, em toda a Itália, vacilante." (FERRANTE: 2017, p. 374 e 375)

CAPÍTULO 2 – QUESTÕES ESTILÍSTICAS E FORMAIS

1. A TETRALOGIA NAPOLITANA

L'amica geniale (2011), primeiro romance da tetralogia napolitana, introduz a história de Elena Greco, Lenù, e sua melhor amiga, Rafaella Cerullo, Lila. Lenù é a narradora-personagem dos quatro volumes que compõem a tetralogia napolitana. Cada um dos volumes se concentra em uma parte da vida da protagonista: em *L'amica geniale,* conhecemos a infância e a adolescência; em *Storia del nuovo cognome*, a juventude; em *Storia di chi fugge e di chi resta*, o que a autora chama de "*tempo di mezzo*", que corresponderia à jovem vida adulta e, por fim, em *Storia dela bambina perduta*, a maturidade e a velhice. O mote da escrita de Lenù é o desaparecimento, ou melhor, desvanecimento de Lila. Lenù passa a utilizar o artifício da memória para contar a história da amiga, que é, por fim, a história de sua própria constituição como mulher. Seu objetivo é imprimir no papel a identidade da amiga, marcar com tinta sua existência, opondo-se à própria vontade de Lila, que era desaparecer sem deixar vestígios:

> Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle.
>
> Mi sono sentita molto arrabbiata.
>
> Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della mostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente. (FERRANTE, 2011, pp. 18 e 19)[49]

Note-se, também, o efeito que cria o espelhamento do pseudônimo da autora, Elena Ferrante, e da narradora Elena Greco, que escreve o romance que estamos lendo. Uma semelhança entre esses primeiros nomes não é apenas coincidência, enreda o leitor para que se confunda e que desconfie dessas duas instâncias narrativas.

E por que a autora "real", Elena Ferrante, é uma das instâncias narrativas da obra? Pois sabemos que a autora não existe no mundo empírico, não é uma pessoa real, é um pseudônimo. Retomando o modo como a narradora constrói a sua história, o pseudônimo serve, novamente, para questionar a construção, a narração, a organização e o arranjo do

[49] "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. 17)

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

O início do romance também é indicativo do tipo de narrativa que vamos acessar, que é uma narrativa autocentrada, em primeira pessoa, que vai buscar na memória longínqua – memória essa que não é exata, porque o que é memória também é um ponto de vista muito pessoal, às vezes lacunar, das experiências de um sujeito – os acontecimentos que vão dar rumo à história. Por conta disso, essa memória não registra tudo, mas é limitada às experiências tidas como mais marcantes e significativas e suas lacunas serão preenchidas com "ficção" ou com dados de pesquisa feitos pela narradora.[50] Isso também é um fator de desconfiança por parte do leitor atento, pois nos alerta para a não-linearidade da narrativa, e para a percepção de que a narradora tem o poder de escolher o que vai contar e o que vai esconder. Por exemplo, a partir do segundo volume, Lenù nos conta histórias de sua juventude. Lila, a amiga, pede a ela que guarde uma série de cadernos de sua autoria, com a recomendação de que nunca viesse a ler 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,[51] pois se baseou apenas no relato pessoal da amiga para narrar aquelas passagens:

> Nella primavera del 1966 Lila, in uno stato di grande agitazione, mi affidò una scatola di metallo che conteneva otto quaderni. Disse che non poteva più tenerli in casa, temeva che il marito li leggesse. (...) Quando mi chiese di giurare che non avrei aperto la scatola per nessun motivo, giurai. Ma appena in treno sciolsi lo spago, tirai fuori i quaderni, cominciai a leggere. Non era un diario, anche se vi figuravano dettagliati resoconti di fatti della sua vita a partire dalla fine delle elementari. Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura. (FERRANTE, 2012, p. 15)[52]

---

[50] 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.

[51] Esse procedimento serve para tentar 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 (a descrição do bairro em Napoli e a enumeração de ruas e vielas), as leituras do relato pessoal de uma personagem (o diário/caderno de exercício de escrita), uma personagem que conta algo à narradora etc.

[52] "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.

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 aliadas à verossimilhança e à verdade. 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 no mesmo parágrafo:

> Ora Lila se ne sta barricata dentro la stanza di Rinuccio, pensa al da farsi. A casa di sua madre e suo padre non tornerà mai: il peso della sua vita le appartiene, non vuole ridiventare figlia. (...) Teme invece Michele Solara. Non oggi, non domani, ma quando nemmeno ci penserò più mi comparirà davanti e se non mi piegherò me la farà pagare, e la farà pagare a chiunque mi abbia aiutato. Perciò è meglio che me ne vada senza coinvolgere nessuno. Devo trovare un lavoro, uno qualsiasi, in modo da guadagnare quel tanto che mi permetterà di sfamare il bambino e dargli un tetto. (FERRANTE: 2012, pp. 426-427)[53]

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. Essa reduplicação nos indica que "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 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 non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare. A meno che, a forza di immaginarmi cosa

---

(...) Quando me pediu para jurar que nunca abriria aquela caixa, por motivo nenhum, jurei. Mas 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: 2016, p. 11)

[53] "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: 2016, p. 427 e 428)

avrebbe scritto e come, io non sia più in grado di distinguere il mio e il suo" (FERRANTE: 2017, p. 447).

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 aquelas experiências que, enquanto vividas, não permitiam esse olhar mais distanciado.

1.1. A DIVISÃO ESTRUTURAL DA OBRA

Antes de entrarmos na análise estilística propriamente dita, é importante delimitar alguns aspectos de divisão dentro da obra. *L'amica geniale* é uma obra lida como uma unidade, ou seja, os volumes, apesar de publicados separadamente – em um primeiro momento – foram pensados como uma história sequencial.

A história é narrada em flashback. No prólogo, introdução ao romance, a narradora está falando em um momento presente, ou seja, no tempo de sua velhice. Temos presentes elementos que nos deixam pistas dessa temporalidade, e que serão analisados a seguir. Sabemos que o que se seguirá, no primeiro volume e nos demais, é uma retrospectiva da vida da narradora, Lenù, e de Lila, além das relações entre espaço e sujeitos.

De Rogatis (2018, pp. 37 a 41, apud FUSILLO, 2016, p. 153) observa, neste sentido, um ciclo caleidoscópico, composto por fragmentos de diversas histórias, que, muitas das vezes, regressam, como ao fim da história, em que as bonecas reaparecem na narrativa:[54]

> La quadrilogia, insomma, genera incessantemente una molteplicità di *storie*, che aspirano a comporsi in un senso compiuto e in una totalità, uno dei tratti tipici del romanzesco. Sulle storie pongono l'accento anche dei quattro titoli dell'opera come pure molte partizioni interne ai singoli volumi (...) messe in relazione con i cicli anagrafici (*Infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Tempo di mezzo, Maturità, Vecchiaia*). (...) Mentre la struttura dell'opera vorrebbe scandire (...) la compiutezza di un ciclo biologico ed esistenziale, l'inizio e la

[54] De Rogatis comenta a circularidade deste episódio como sendo "l'unica tracia lasciata da chi ha vissuto fino in fondo l'effetto destabilizzante dela smarginatura", corroborando a tese de Fusillo de que o envio das bonecas é um traço da possibilidade smarginata da amizade entre Lenù e Lila. Talvez, um traço da presença ausente da amiga na vida da narradora como modo de fechar, de maneira incômoda, o ciclo da história.

> fine del racconto (...) disarticolano questa circolarità e deludono l'orizzonte d'attesa di un racconto lineare con l'anticipazione del finale ad apertura del racconto.

Ou seja, a tentativa de circularidade não é plenamente realizada e o que temos, ao fim, são os fragmentos (a *frantumaglia*) aos quais a narradora tenta estabelecer uma cronologia e organizar logicamente.

Notemos, então, a divisão dos volumes. O primeiro, que dará o tom à temática da narrativa, *L'amica geniale*, nos apresenta a situação de partida, o desaparecimento de Lila. Em seguida, no movimento de flashback, a narradora se coloca em primeira pessoa para narrar, cronologicamente, o arco dessas duas vidas ligadas pela amizade. A primeira parte, *Infanzia*, narra o tempo do então, um tempo fabular e, ao mesmo tempo, violento e ameaçador. Aqui sabemos como as duas garotas se conheceram e como será estabelecida a relação de disputa e proximidade entre as duas. Na *Adolescenza*, embora a ligação entre as personagens permaneça muito fortemente, alguns aspectos da vida cotidiana fazem com que trilhem caminhos diferentes. A primeira grande ruptura depois da saída de Lila da escola será seu rápido casamento com Stefano Caracci e a mudança de *status* para mulher casada.

De Rogatis (2018, p. 37) observa a presença do conto dentro do conto, nos subtítulos dos episódios narrados: *Storia di Don Achille*, *Storia delle scarpe*, *Storia del cattivo sangue*. O primeiro deles dá conta do fio narrativo da presença camorrista na vida do bairro, além da história das bonecas das meninas que desaparecem no porão de Don Achille e do início da vida escolar; o segundo, já na *Adolescenza*, introduz a temática da *smarginatura*, o início da puberdade e as diferenças físicas entre Lenù e Lila e a saída da amiga da escola para se dedicar à sapataria do pai; o terceiro, mais afastado, presente no último volume, é a história da distância de Lila, de uma face obscura de sua existência, ao mesmo tempo em que a narradora convive com a repetição dos padrões maternos vividos por ela, na relação complicada e na distância geográfica que se estabelece entre ela e as filhas.

No segundo volume, *Storia del nuovo cognome*, a história se detém sobre o tempo da *Giovinezza*. Nele, a narradora continua a história do ponto em que Lila se casa, e revela pontos sensíveis, como a agressão que sofre do marido e a vida matrimonial atribulada pela necessidade da gravidez. Lembremos que Lila se casa com apenas 16 anos, o que

também demonstra a crueldade do sistema em que a personagem se vê obrigada a entrar para fugir da obsessão de Marcello Solara. É neste volume também que Lenù presencia seu grande amor, Nino Sarratore, ficar com sua melhor amiga. Ainda, um dos episódios mais sensíveis, a perda da virgindade por meio do ato sexual com Donato Sarratore, pai de Nino. Vemos, também, neste volume, a primeira gravidez de Lila, derivada da suposta união com Nino, e sua separação brusca. Enquanto Lenù continua percorrendo o caminho intelectual, por meio da formação universitária, Lila foge e se vê em uma situação muito complicada, tendo que trabalhar em uma fábrica de embutidos em um lugar ainda mais precário do que o *rione*.

Já no terceiro volume, intitulado *Storia di chi fugge e di chi resta*, cujo subtítulo é *Tempo di Mezzo*, é o tempo em que alcançam a fase adulta. Neste volume, Lenù acaba de ter seu primeiro livro publicado e está para se casar com Pietro Airota, futuro professor universitário. Já Lila está casada – ainda que não oficialmente – com Enzo Scanno, seu colega de infância, e cuidando de Rino, seu filho. Mais adiante, a distância entre as duas se alarga, porque Lenù vai morar em Firenze com Pietro e grávida de sua primeira filha. As passagens torturantes da comparação com o corpo da mãe atormentam a narradora, e sua segunda gravidez é também a percepção do impedimento de continuar produzindo literatura. É neste volume, também, que acontece o reencontro entre Nino e Lenù e o romance que a fará abandonar suas filhas, separando-se de Pietro. Ela persegue esse amor e os frutos intelectuais que trará a ela.

No quarto e último volume, *Storia dela bambina perduta*, o arco temporal se divide entre *Maturità* e *Vecchiaia*. Lenù, com Nino, engravida e descobre a personalidade egoísta do amado, de quem se separa um tempo depois. Há um retorno da narradora ao *rione* e uma produção intelectual voltada às questões sociais. Lila, consolidada como dona de uma empresa de informática, a *Basic Sight*, faz frente aos Solara, empregando muitos dos amigos em seu negócio. Neste volume, há o episódio mais dramático da série, o desaparecimento de Tina, filha de Lila, de quem não se descobrem os rastros. Um tempo depois, Lenù decide sair do bairro para ir para Torino trabalhar em uma editora e continua produzindo artigos para jornais, mas com menos frequência. O tom do romance, aqui, é mais melancólico e resignado, examinando e analisando seu papel no passado e no presente. A distância entre as amigas também se aprofunda, por conta da situação de mãe-órfã de Lila. Na última parte, a amiga desaparece e Lenù revive as mesmas situações de confronto de gerações vividas com sua mãe. A trama que encerra a tetralogia é o

recebimento das bonecas perdidas no início da tetralogia por correio. Não há identificação na caixa, mas há a suposição de que seja Lila, sem confirmação.

Depois desse breve sumário do enredo das obras, passamos ao exame estilístico de três trechos escolhidos entre os volumes. É importante analisar, em primeiro lugar, o epílogo, de onde saem as primeiras evidências do que tratará o romance e, depois, episódios particulares, como a mudança de *status* da narradora por meio da escolha verbal e, por fim, em um momento mais raro, a escolha de mudança de voz narrativa.

1.2 ESTILO E NARRATIVA

Para compreendermos melhor em que tradição Ferrante se insere e quais as marcas narratológicas da autora, optamos por inserir no trabalho uma análise estilística que dá conta de observar as escolhas lexicais, sintáticas e semânticas da autora, ao passo em que insere essa análise no contexto mais amplo da busca pela tessitura de um discurso. Para isso, entendemos que a estilística "busca encontrar nas *expressões da expressividade* as marcas de um estilo" (DISCINI: 2004, p. 16), ou seja, "estilo é efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso" (DISCINI: 2004, p. 36).

Para Discini, há elementos para se pensar em estilo enquanto *ethos*, e em observar os traços formais e estruturais da obra a partir do princípio ordenador da intenção do autor. Ainda, é importante pontuar que Discini, por meio de Rifaterre, conceitua o leitor como elemento fundamental na construção do estilo, porque é o alvo conscientemente escolhido, e por isso denominado de *cooperativo*.

Para compreender a intencionalidade e o *ethos*, é preciso ligar as questões linguísticas às questões narrativas, observando os acontecimentos não como desvios, mas como elementos constitutivos de um texto complexo, descritos como intrinsecamente unidos à forma e ao conteúdo do que se diz em uma obra literária. Para uma classificação dos elementos gramaticais e textuais, optou-se por utilizar a Luca Serianni (1989) como guia neste âmbito e nos ater a questões de significado que as escolhas gramaticais podem produzir no texto de Ferrante. A escolha, por exemplo, de dêiticos temporais e circunstanciais se conecta à intenção do autor em colocar em cena elementos que nos permitem interpretar suas ações de determinadas maneiras. Por exemplo, no jogo com o

leitor, na aceitação ou dúvida do pacto narrativo, na maneira como a verossimilhança é construída na obra, na crença na construção da narrativa.

"PROLOGO

Cancellare le tracce

1.

Stamattina mi ha telefonato Rino, ho creduto che volesse ancora soldi e mi sono preparata a negarglieli. Invece il motivo della telefonata era un altro: sua madre non si trovava più.

«Da quando?».

«Da due settimane».

«E mi telefoni adesso?».

Il tono gli dev'essere sembrato ostile, anche se non ero né arrabbiata né indignata, c'era solo un filo di sarcasmo. Ha provato a ribattere ma l'ha fatto confusamente, in imbarazzo, un po' in dialetto, un po' in italiano. Ha detto che s'era convinto che la madre fosse in giro per Napoli come al solito.

«Pure di notte?».

«Lo sai com'è fatta».

«Lo so, ma due settimane d'assenza ti sembrano normali?».

«Sì. Tu non la vedi da molto, è peggiorata: non ha mai sonno, entra, esce, fa quello che le pare».

Comunque alla fine si era preoccupato. Aveva chiesto a tutti, aveva fatto il giro degli ospedali, si era rivolto persino alla polizia. Niente, sua madre non era da nessuna parte. Che buon figlio: un uomo grosso, sui quarant'anni, mai lavorato in vita sua, solo traffici e sperperi. Mi sono immaginata con quanta cura avesse fatto le ricerche. Nessuna. Era senza cervello, e a cuore aveva soltanto se stesso.

«Non è che sta da te?» mi ha chiesto all'improvviso.

La madre? Qui a Torino? Conosceva bene la situazione e parlava solo per parlare. Lui sì che era un viaggiatore, era venuto a casa mia almeno una decina di volte, senza essere invitato. Sua madre, che invece avrei accolto volentieri, non era mai uscita da Napoli in tutta la sua vita. Gli ho risposto: «No che non sta da me».

«Sei sicura?».

«Rino, per favore: t'ho detto che non c'è».

«E allora dov'è andata?».

Ha cominciato a piangere e ho lasciato che mettesse in scena la sua disperazione, singhiozzi che partivano finti e continuavano veri. Quando ha finito gli ho detto:

«Per favore, una volta tanto comportati come vorrebbe lei: non la cercare».

«Ma che dici?».

«Dico quello che ho detto. È inutile. Impara a vivere da solo e non cercare più nemmeno me».

Ho riattaccato."

(FERRANTE: 2011, pp. 15 e 16)

O início da tetralogia napolitana, utilizando uma palavra do próprio título do prólogo, é cheio de *tracce*: pistas, sinais, rastros. *Traccia*, segundo o Vocabolario Treccani, pode ser um "segno visibile, o, anche, non materiale, che rimane come documento, testimonianza, eco o ricordo di un fatto, di una situazione, di una condizione".[55] A tentativa de apagamento desses signos, interpretamos, não vai acontecer, porque mesmo que se apaguem os rastros visíveis, a memória, os sentimentos, as relações continuam a existir. *Traccia* é ainda, segundo a mesma fonte, um "disegno schematico di una struttura da costruire". O prólogo é, então, o esquema que vai organizar toda a estrutura do livro, de onde vão partir os vestígios estilísticos e narrativos da obra e de onde vão partir os primeiros modalizadores linguísticos que vão construir o *ethos* da narradora e das outras personagens.[56] Lembramos, pois, que estes julgamentos éticos e morais são parte também da confiabilidade da narradora; é a partir dela que filtramos os comportamentos práticos e a percepção psicológica das outras personagens.

Do prólogo, antecipando os acontecimentos e ações que vão ser desencadeadas a partir deste primeiro contato do leitor com a história, podemos retirar informações valiosas para uma análise do estilo da autora. É importante começar observando que a narradora emprega um termo temporal para iniciar o enredo, localizando, de antemão, o leitor na cronologia da obra. A localização depende da dêixis, termos pelos quais "ci riferiamo a quell'insieme di indicatori linguistici che permettono la localizzazione e

[55] Disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/traccia/. Acesso em: nov. 2018.

[56] Interessante notar que, enquanto no original fica mais claro que se trata de uma voz feminina narrando, no português são necessários outros elementos para caracterizarem essa voz. Sabemos que é uma voz feminina porque a narradora diz "mi sono preparat**a**", enquanto que em português ainda não é claro porque o gênero não está explícito no verbo, mas nos artigos, substantivos e adjetivos que vão aparecer logo depois

l'identificazione delle persone che partecipano all'azione comunicativa in rapporto al contesto spazio-temporale" (COLELLA: 2010, p. 40). *Stamattina* é um dêitico temporal que indica narração em um tempo presente ou muito próximo ao presente: *sta* é a contração do pronome demonstrativo *questa* com *mattina*, dêiticos que se relacionam com o momento da enunciação. Sabemos, pois, que a narração se inicia contemporânea ou contígua ao momento de escrita do texto. Nesse sentido, os dêiticos temporais nos permitem construir uma noção cronológica do texto, como *da due settimane* – que indica um tempo transcorrido entre o acontecimento e a declaração deste para a narradora –, *adesso*, *di notte*.[57] Essa relação entre o tempo passado (o tempo do então) e o tempo presente (do agora) nos permite também compreender que as relações entre as personagens parecem ser, no momento da enunciação, muito distantes. Sabemos, também, pela utilização de topônimos, que Rino e a narradora não estão no mesmo espaço geográfico: ela se localiza no *qui* – Torino – e a mãe de Rino em Napoli. Além disso, o rapaz utiliza uma frase declarativa que informa esse distanciamento "tu non la vedi molto". Sabemos, por intermédio da narradora, que "non era mai uscita da Napoli in tutta la sua vita". Provavelmente, quem ia ao encontro dessa personagem era a própria narradora, mas isso não acontecia com frequência.

Os dêiticos também são utilizados para caracterizar personalidades, julgamentos morais e éticos e caracterizarem a subjetividade das personagens que a narradora vai construindo, além de indicarem o próprio *ethos* da narradora. Segundo Discini (2004, pp. 38-39), "o sujeito constitui-se pela relação com um objeto, numa relação de pressuposição recíproca", do "julgamento que esse sujeito faz do que lhe é dado perceber no mundo". Ainda, para analisarmos esse sujeito, temos de compreender que ele filtra o mundo segundo uma dada percepção, e que essa percepção está declarada na linguagem. Por conta disso, a utilização de um léxico classificatório e circunstancial, que é o caso dos dêiticos expressos nos adjetivos e advérbios, é um modo de conhecer a construção de mundo da narradora e a construção de si em relação ao mundo.

Observemos a caracterização que ela faz da personagem Rino, por meio de palavras e expressões classificatórias: "ho creduto che *volesse ancora soldi*", "alla fine si

[57] "O tempo, tal como o concebemos através da linguagem, é de natureza dêitica: presente, passado e futuro não são noções absolutas, são relativas ao momento da enunciação. A interpretação semântica de advérbios temporais como *hoje*, *ontem*, *amanhã*, ou de tempos verbais como *estou*, *estive*, *estarei*, pressupõe uma prévia identificação pragmática do momento de enunciação." (FONSECA: 1996, pp. 442-443). Fernanda Irene Fonseca ("Deixis e Pragmática Linguística" in *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*, org. I. H. Faria et al., Lisboa, Caminho, 1996, págs. 442/443.

era *preoccupato*", "un uomo *grosso*, sui *quarant'anni*, *mai lavorato* in vita sua, solo *traffici e sperperi*", "*senza cervello*", "singhiozzi che partivano *finti* e continuavano *veri*". Esses comportamentos são filtrados pela própria percepção da narradora-personagem. Os momentos de voz da personagem não são suficientes para que tenhamos a dimensão ou a totalidade "imparcial" de Rino, porque são interpretados pela voz de uma primeira pessoa. A partir desse julgamento moral, compreendemos que Rino é interesseiro, distraído, só pensa em si; pode trabalhar, mas prefere se envolver em transações espúrias e esbanjamento de dinheiro, não tem juízo, ou seja, não tem discernimento, é dependente, exagerado, falso, mas um pouco sensível. Do discurso direto, porém, não temos essa percepção. Parece preocupado, um pouco ingênuo, atrapalhado. Mas diante das adjetivações da narradora, fica clara para o leitor uma construção do caráter dessa personagem. Os adjetivos são modalizados também pelo sistema verbal. Antes de partir para a utilização desse sistema, discutiremos a construção do caráter dos outros participantes desses atos verbais, diretos – a narradora – e indiretos – o eco da mãe.

Porque existe essa interação sujeito-mundo, a nós é dado conhecer também o caráter da personagem chamada de mãe e o caráter da narradora. Dessa mãe, sabemos que se encontra em um estado de espírito desviante: "non ha mai sonno, entra, esce, fa quello che le pare". Sabemos que nunca deixou Napoli, não quer ser procurada nem pela família, nem pelos amigos e esse desaparecimento nos parece deliberado. Na fala do filho, a mãe "è peggiorata". Além do aspecto verbal, que nos permite vislumbrar a passagem de um estado a outro, há uma mudança de estado de ânimo que funciona como qualificativo do estado da mãe.

Da narradora, sabemos que vive longe desta cidade, em Torino, mas que guarda alguma relação com ela. Portanto, há uma oposição entre a mulher que nunca deixou Napoli e a narradora. Ainda, sabemos que possui traços marcantes de personalidade, por causa do uso da ironia e do sarcasmo. A ironia da narradora está justamente em fazer provocações, como no caso de "Che buon figlio". Sabemos que Rino é o oposto de um filho preocupado. Ainda, a inversão da posição do adjetivo enfatiza e ridiculariza a personagem, criando um efeito subjetivo na caracterização dela. O sarcasmo, por sua vez, é mobilizado no tom com que fala com Rino, na crítica direta ao comportamento indiferente do filho em relação ao desaparecimento da mãe, que já contava duas semanas. No entanto, esse fato parece não causar surpresa à narradora, que, um pouco depois, nos conta que Lila, já nomeada, tinha desaparecido aos sessenta e seis anos, e declara:

> Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle.
>
> Mi sono sentita molto arrabbiata.
>
> Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente." (FERRANTE: 2011, pp. 18 e 19)

A estruturação do texto, então, pretende recuperar todas essas pistas, organizadas sob o condão da memória. A narrativa, então, se dá por meio do *flashback*, que vai compreender o arco de sessenta anos da vida de Lila e da narradora, além das histórias e fatos adjacentes a essa relação. Para compreender esse dispositivo, a narradora vai utilizar um sistema verbal ancorado no *passato prossimo*. Esse tempo verbal se relaciona com o presente, porque se ancora nele como momento de referenciação, e é um tempo completo, finito. Ainda, o uso deste tempo pretérito, por guardar uma relação próxima com as ações contemporâneas, não indica somente uma contiguidade dos fatos, mas também guarda uma relação psicológica entre o que aconteceu anteriormente e os desdobramentos, no presente, destes acontecimentos. Percebemos que eles impactaram de tal forma a vida da narradora que são vívidos, palpáveis, significativos e constitutivos da construção dela como sujeito. Ainda, neste trecho, o uso do *imperfetto* nos permite criar uma relação dinâmica entre um tempo passado já acabado e aquilo que continua a acontecer em relação a ele. Em um passado recente, a narradora nos conta – porque o *imperfetto* é usado como forma de narrar por excelência no pretérito – que Lila exagerava, *stava dilatando* o conceito de apagar seus vestígios. Percebemos que o *imperfetto* possui uma função descritiva que vai nos explicar o que acontecia naqueles momentos anteriores, e que, por ser dinâmico e não finito, dá mais cor às ações; o uso do gerúndio combinado àquele tempo verbal também cria o efeito do movimento nessas ações. É possível então perceber a relação dos eventos com o que acontece no presente, no momento da enunciação, e que vai afetar a subjetividade da narradora-personagem.

Por isso, no prólogo e no primeiro capítulo, temos mais presentes verbos de estado – que caracterizam, qualificam e modalizam ações e comportamentos – do que verbos de ação. Verbos epistêmicos e psicológicos, como *credere*, *sembrare*, *preocuparsi*, *immaginarsi*, que exprimem uma crença, e ainda indicam ação reflexiva, se concentram nestes trechos, junto com verbos como *essere*, *avere* e *stare*, que ligam a ação a um predicado nominal. O uso predominante desses verbos indica também uma narração voltada à reflexão e à autorreflexão, ainda que haja a presença do discurso direto. Nesse sentido, os diálogos servem para dar a essa estratégia de qualificação e construção das

personagens o tom verossímil, que corroboram todos esses atributos que estão sendo acumulados pela narradora.

***

"(...) Senza una ragione evidente, cominciai a guardare con attenzione le donne lungo lo stradone. All'improvviso mi sembrò di essere vissuta con una sorta di limitazione dello sguardo: come se fossi in grado di mettere a fuoco solo noi ragazze, Ada, Gigliola, Carmela, Marisa, Pinuccia, Lila, me stessa, le mie compagne di scuola, e non avessi mai fatto veramente caso al corpo di Melina, a quello di Giuseppina Peluso, a quello di Nunzia Cerullo, a quello di Maria Carracci. L'unico organismo di donna che avevo studiato con crescente preoccupazione era quello claudicante di mia madre, e solo da quell'immagine mi ero sentita incalzata, minacciata, temevo tuttora che essa s'imponesse di colpo alla mia. In quell'occasione, invece, vidi nitidamente le madri di famiglia del rione vecchio.

Erano nervose, erano acquiescenti. Tacevano a labbra strette e spalle curve o urlavano insulti terribili ai figli che le tormentavano. Si trascinavano magrissime, con gli occhi e le guance infossate, o con sederi larghi, caviglie gonfie, petti pesanti, le borse della spesa, i bambini piccoli che le tenevano per le gonne e che volevano essere presi in braccio. E, Dio santo, avevano dieci, al massimo vent'anni più di me. Tuttavia parevano aver perso i connotati femminili a cui noi ragazze tenevamo tanto e che evidenziavamo con gli abiti, col trucco. Erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l'arrivo della vecchiaia, della malattia. Quando cominciava quella trasformazione? Con il lavoro domestico? Con le gravidanze? Con le mazzate? Lila si sarebbe deformata come Nunzia? Dal suo viso delicato sarebbe schizzato fuori Fernando, la sua andatura elegante si sarebbe mutata in quella a gambe larghe, braccia scostate dal busto, di Rino? E anche il mio corpo, un giorno, si sarebbe rovinato lasciando emergere non solo quello di mia madre ma quello di mio padre? E tutto ciò che stavo imparando a scuola si sarebbe disciolto, il rione sarebbe tornato a prevalere, le cadenze, i modi, tutto si sarebbe confuso in una mota nerastra, Anassimandro e mio padre, Folgóre e don Achille, le valenze e gli stagni, gli

aoristi, Esiodo e la sboccatezza proterva dei Solara, come del resto era accaduto nei millenni alla città, sempre più scomposta, sempre più degradata?”

(FERRANTE: 2012, pp. 102 e 103)

O trecho acima faz parte do segundo volume da tetralogia napolitana, e evidencia outros aspectos estilísticos presentes na obra. Em especial, há o uso de outros tempos verbais e um léxico específico para tratar de observações, juízos de valor e de qualificação de personagens. Aqui, precisamos levar em consideração os diversos níveis de tom da obra. No primeiro volume (infância e adolescência), parecem mimetizar observações lúdicas e fabulares próprias da infância e de seu modo de conceber o mundo. No segundo volume (adolescência e início da vida adulta), já possuem um sentido de cognição mais abstrata, mais voltada ao conhecimento mais formal, influenciado pela instrução escolar e entrada em um ambiente cultural.

Prevalece, no excerto, o uso do *passato remoto*, que é um tempo concluso, finito. Não há relação imediata com o presente, a não ser pela análise de acontecimentos passados, ou seja, este tempo verbal é usado para “manifestare il distacco, e quindi la lontananza, di tali avvenimenti dal momento in cui ne parliamo. Dobbiamo perciò intendere remoto nel suo significato etimologico di ‘separato’, ‘staccato’, ‘rimosso’.”[58]

Cominciare é um verbo *aspettuale* que caracteriza a ação verbal e modaliza uma situação, funcionando como advérbio. Indica início de um processo, porém localizado em um passado anterior (SERIANNI: 1989, pp. 90 e 91). Por conta disso, notamos que há uma necessidade de exame de consciência da narradora, mas que se trata de um pensamento que já não possui relação com o momento da enunciação. Há uma necessidade de separar e destacar um momento anterior no qual a percepção da realidade era uma e, depois, se tornou outra. Naquele momento, a narradora começa a olhar “con attenzione”, em contraposição a um momento anterior no qual esse olhar não estava em evidência. Isso também se dá no modo como ela nomeia as personagens, mais especificamente as mulheres: “noi ragazze” são as amigas da narradora, todas elas nomeadas com apelidos ou com o primeiro nome, em oposição às “donne”, nomeadas por seu primeiro nome acompanhado dos seus sobrenomes, de mulheres casadas (“Ada,

58 ACCADEMIA della Crusca. *Sull’uso del passato remoto*. Disponível em: http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/sulluso-passato-remoto. Acesso em nov. 2018.

Gigliola, Carmela, Marisa, Pinuccia, Lila, me stessa" *versus* "Melina (...) Giuseppina Peluso, (…) Nunzia Cerullo, (…) Maria Carracci"). É importante pontuar que Melina é a única dessas mulheres mais velhas que não é associada ao sobrenome, e porque isso acontece. No início da tetralogia, como a praxe da editora e da autora, há uma lista de nomes que separam as personagens por família e por "função". Melina, já ali, é identificada como "vedova pazza" (FERRANTE: 2011, p. 10), pertencente à "famiglia Cappuccio". Ela é uma figura muito controversa e pouco focada dentro da obra, a não ser por suas relações com Lila, de quem era parente distante; é descrita pela narradora como "una vecchia" que "aveva poco più di trent'anni e sei figli" (FERRANTE: 2011, p. 34). Melina vai sendo descrita como uma mulher que vai enlouquecendo depois da morte do marido, e que se apaixona por um homem casado que a ajuda, Donato Sarratore. Mais adiante, há a possibilidade de que Donato Sarratore, religioso e culto para os padrões do bairro, fosse responsável por isso, porque alimentava ou permitia que o sentimento se desenvolvesse. Apesar da pouca idade, Melina já aparentava ser velha, e essa também é uma das observações que a narradora vai desenvolver logo depois.

Esse *passato remoto*, destacado, se quebra por meio da locução adverbial "all'improvviso", que distingue um momento anterior ("mi sembrò di essere vissuta con una sorta di limitazione dello sguardo"), de pouca reflexão, a um mais agudo das percepções e diferenças das mulheres do bairro. Ainda, a inclusão de um *congiuntivo trapassato*, descrevendo um fato não objetivo e anterior àquele momento ("e non avessi mai fatto veramente caso"), nos dá a possibilidade de compreender esse momento anterior como um momento da limitação, a partir do qual, na sucessão dos eventos, um novo mundo de observação se abre para Lenù.

Além da oposição entre as figuras das meninas e das mulheres, não tão mais velhas que as adolescentes, notamos a falta da figura da mãe na enumeração. Há um problema da narradora em reconhecer a figura materna como figura feminina, e que vai ser evidenciada de modo muito específico no decorrer do trecho e ao longo da obra. Aqui, particularmente, a descrição se transmuta em observação atenta, justamente pela escolha do léxico da narradora, que nomeia o corpo da mãe de "organismo". Essa escolha evidencia um mecanismo de distanciamento, porque possibilita justapor a figura da mãe à parte de um todo, de uma espécie, que pode ser classificada fisiologicamente, conhecida biologicamente. Isso fica claro no tratamento que dá às particularidades defeituosas da personagem, do fato de ser coxa, da cor dos olhos, de um peso que atinge o próprio corpo

da narradora. Além disso, o apoio que o verbo dá a essa observação é fundamental para entender quais as relações posteriores que a narradora vai estabelecer com o conhecimento e com sua própria construção: *aver studiato* se liga à questão classificatória, é um avanço na classificação, é uma observação detalhada com o objetivo final de aprender algo. Esse artifício do estudo é traço de personalidade e mecanismo de ascensão social, cultural e pessoal da narradora. É quase asséptico o modo como descreve o corpo que teme, e teme a ponto de se tornar o seu. A ameaça de aproximação é inclusive expressa no léxico: "incalzata, minacciata, temevo...". Neste momento, o passato remoto é abandonado por um momento para dar lugar a uma sensação que vai acompanhar Lenù pelo resto da narrativa. A utilização da descrição, no *imperfetto* (temevo), é expressa pelo uso do advérbio "tuttora" (ainda, ainda agora), ou seja, há uma persistência do sentimento de que isso impacta psicologicamente no presente, como forma de julgamento do que as observações e os estudos sobre os corpos das mulheres produziram e produzem na subjetividade de Lenù.

Assim que essas observações que impactam a visão de mundo da narradora terminam, ela volta a descrever o cotidiano daquelas mulheres. O uso de palavras antitéticas, que caracterizam o estado de ânimo das mulheres (nervosas e submissas), são constituintes da oscilação e das relações destas dentro da família e do bairro. Fica explícito, ainda que de modo sutil, que as mulheres se retraem no contato com os homens, os maridos, ao passo que, com os filhos, a prática da repressão e da violência é normal: "Tacevano a labbra strette e spalle curve o urlavano insulti terribili ai figli che le tormentavano".

Ainda, essas mulheres iam perdendo os traços femininos, pelo contato com as figuras masculinas que as hierarquizavam, e "erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli". Muitas das perguntas as quais a narradora se faz, naquele momento, vão ficando quase óbvias no decorrer da obra e a partir do momento em que as personagens vão se tornando adultas ou assumindo as responsabilidades dadas às mulheres que eram casadas. O trabalho doméstico, a gravidez, as agressões, ainda que caracterizadas aqui na esfera da diferença entre as meninas e as mulheres, não são exclusivas do casamento, mas começam ainda dentro do espaço familiar, com os pais, os irmãos, os colegas de escola. O trabalho doméstico, por exemplo, é corriqueiro, comum, obrigatório para Lenù e Lila, que assumem, desde muito jovens, responsabilidades dentro de casa, ajudando a mãe. Então, a julgar pelas diferenças entre mulheres casadas e jovens,

a estratégia que é capaz de tirá-las desse trabalho compulsório é o casamento, que vai produzir outras espécies de dominação, e que vai perpetuar o controle das mulheres sucessivamente. De certo modo, quando a mulher casa e se torna "dona de casa", o status muda de filha para mãe, e terminam por serem uma extensão do marido, por "cansaço, velhice ou doença", nenhum destes aspectos positivos.

É ainda interessante notar as oposições entre o mundo culto, a cultura na qual Lenù começa a se inserir por conta do ambiente escolar, e a convivência entre o espaço do bairro, ameaçador, capaz de eclipsar e sepultar o conhecimento pela força de uma cidade em que moderno e antigo convivem, além da violência e do desenvolvimento. É na escolha entre ideias opostas, expressa pelo vocabulário da narradora, que residem as contradições do bairro: da descrição das mulheres à oposição entre juventude e velhice; da luta inútil entre uma personalidade feminina e a submissão do casamento; do sepultamento da autonomia em benefício da tradição opressora do casamento; da perpetuação dos mecanismos de parentesco e família por meio da mudança de status da mulher. Enfim, todos os espaços possíveis de fuga são também um pouco armadilhas para que esse esquema e concepção de se tornar adulto e lidar com as responsabilidades retornem à agonia de estar preso a uma tradição.

***

"Ora Lila se ne sta barricata dentro la stanza di Rinuccio, pensa al da farsi. A casa di sua madre e suo padre non tornerà mai: il peso della sua vita le appartiene, non vuole ridiventare figlia. Su suo fratello non può contare: Rino è fuori di sé, se la prende con Pinuccia per vendicarsi di Stefano, e ha cominciato a litigare anche con la suocera, Maria, perché è disperato, senza più un soldo, pieno di debiti. Conta solo su Enzo: si è fidata e si fida di lui, anche se non s'è mai fatto vivo e anzi pare sparito persino dal rione. Pensa: me l'ha promesso che mi tirerà fuori di qui.

Ma a volte spera che non mantenga la promessa, teme di causargli dei guai. Non si preoccupa per un eventuale scontro con Stefano, il marito ha ormai rinunciato a lei, e poi è vile, anche se ha la forza di una bestia feroce. Teme invece Michele Solara. Non oggi, non domani, ma quando nemmeno ci penserò più mi comparirà davanti e se non mi

piegherò me la farà pagare, e la farà pagare a chiunque mi abbia aiutato. Perciò è meglio che me ne vada senza coinvolgere nessuno. Devo trovare un lavoro, uno qualsiasi, in modo da guadagnare quel tanto che mi permetterà di sfamare il bambino e dargli un tetto.

Il solo pensare al figlio le toglie le forze. Cosa è finito nella testa di Rinuccio: immagini, parole. Si preoccupa delle voci che gli sono arrivate senza controllo. Chissà se ha sentito la mia, mentre lo portavo nella pancia. Chissà come gli si è impressa nella nervatura. S'è sentito amato, s'è sentito respinto, ha avvertito la mia agitazione. Come si protegge un figlio. Nutrendolo. Amandolo. Insegnandogli le cose. Facendo da filtro a ogni sensazione che possa menomarlo per sempre. Ho perso il suo vero padre, che non sa niente di lui e non lo amerà mai. Stefano, che non è suo padre e che tuttavia un po' lo ha amato, ci ha venduti per amore di un'altra donna e di un figlio più vero. Cosa accadrà a questo bambino. Ormai Rinuccio sa che quando vado in un'altra stanza non mi perde, continuo a esserci. Si destreggia con oggetti e fantasmi di oggetti, col fuori e col dentro. Sa mangiare da solo con cucchiaio e forchetta. Manipola le cose e le forma, le trasforma. Dalla parola è passato alla frase. In italiano. Non dice più lui, dice io.

Riconosce le lettere dell'alfabeto. Le compone in modo da scrivere il suo nome. Ama i colori. E' allegro. Ma tutta questa furia. Mi ha vista insultata e picchiata. Mi ha vista spaccare cose e insultare. In dialetto. Non posso più stare qui."

(FERRANTE: 2012, pp. 426 e 427)

Este trecho é um dos poucos dentro da obra em que a narração se mistura a um discurso indireto livre. Como *L'amica geniale* é majoritariamente um romance de comentários e impressões da narradora-personagem, tudo é feito de dentro da perspectiva dessa primeira pessoa. Aqui, porém, emerge a voz de Lila misturada à voz de Lenù.

Segundo Moretti (2003, p. 26), "o estilo indireto livre é um ponto de encontro entre discurso direto e indireto, entre personagem e narrador, entre *diegesis* e *mimesis*". A presença dele, na obra, distoa muito da tentativa da narradora de contornar os momentos de subjetividade das personagens sempre parafraseando as palavras destas. Há trechos, por exemplo, em que, para provar que o fato narrado é verdadeiro, a narradora utiliza alguns meios para tornar esses momentos verossímeis:

> Ero arrivata a casa da poche ore. Mia madre *mi aveva appena fatto un resoconto* malevolo di tutte le brutte vicende di Lila, di Stefano, di Ada, di Pasquale, di Rino, del calzaturificio che stava per chiudere, di come erano

> tempi che un anno avevi i soldi, ti credevi di essere chissà chi, ti compravi lo spiderino, e l'anno dopo ti dovevi
> vendere tutto, finivi nel libro rosso della signora Solara e smettevi di darti un sacco d'arie. (FERRANTE: 2012, pp. 395 e 396)
> Fu per colpa di Gigliola, *secondo mia madre*, che la condizione di Lila diventò ancora più insopportabile. (FERRANTE: 2012, p. 413)
> Non vedevo né Pasquale né Enzo da parecchio, ma non ci furono preamboli, erano venuti per Lila *e mi parlarono subito di lei*. (…) Fu Enzo *a raccontarmi al suo modo* asciutto e ordinato com'era andata" (FERRANTE: 2013, pp. 87 e 88)

Note-se que, em muitos momentos, há a necessidade de fazer com que a ação discursiva seja incorporada por outra personagem, para que saibamos que não há contato imediato e acesso direto às ações e pensamentos das outras personagens a não ser por meio desse discurso indireto. É importante também explicitar que a narradora usa, muitas vezes, expressões como "secondo", "mi ha detto", mi ha raccontato", "seppi che". No caso de "secondo", uma *preposizione impropria* (SERIANNI: 1989, pp. 354 a 357), notamos a necessidade de ligar um elemento ao outro, mas mais do que isso, de explicitar a coesão textual dentro da obra, já que, muitas vezes, se coloca em jogo a veracidade daquelas informações. Mais do que narrar, a personagem se dá conta de que precisa de "provas" para contar essa história, e uma delas é alcançada por meio dos relatos das testemunhas que atuam no interno do texto.

Ao contrário, neste trecho, há uma entrada na subjetividade da personagem que ocorre pouco em relação ao todo da obra, e que, por isso, é analisada como estratégia narrativa e estilística para tentar aproximar o leitor da psicologia de Lila. Para Moretti (2003, p. 29), a técnica

> deixa um espaço livre à voz individual (e um espaço variável, conforme as personagens e as circunstâncias: exatamente como sucede às pessoas de carne e osso no curso de sua socialização) mas ao mesmo tempo mistura e subordina a expressão individual ao tom abstrato e suprapessoal do narrador.

Inicia-se com uma terceira pessoa, de modo que a ação, enquanto é narrada, está acontecendo. A cena se inicia com um advérbio de tempo, *ora*, ou seja, agora, neste momento. Além disso, *ora* indica ao leitor que a enunciação se dá ao mesmo tempo em que acontece a narração, ou seja, lhe é contemporânea. Diferentemente de trechos em que há a presença do *passato remoto* ou do *passato prossimo*, aqui, a utilização deste advérbio atualiza imediatamente o leitor na enunciação, trazendo ao presente a descrição das ações; neste caso, a imediatez e a coexistência, no plano narrativo, do pensamento de Lila, que é reproduzido enquanto acontece.

No que se refere à espacialidade, diz o texto que a personagem “se ne sta barricata” dentro do quarto do filho. A utilização desta palavra é proposital para criar, ao mesmo tempo em que indica, uma situação na qual a personagem se sente ameaçada. Ao mesmo tempo em que o quarto do filho é um refúgio, uma proteção e defesa contra o mundo exterior, é também uma espécie de prisão dentro da própria casa. Lila se isola neste espaço justamente para que seja possível expressar sua voz interior, e este espaço também a isola do perigo e de prováveis inimigos, ao passo em que cria estratégias para conseguir fugir. A “barricata”, além de um refúgio seguro e de proteção, também serve para que dali surjam insurreições, ou seja, serve tanto para defesa quanto para ataque. O campo semântico que paira é o da confiança contraposto à desconfiança: quem são os aliados e quem podem ser os inimigos. Palavras como “contare”, “fidarsi”, “promettere” compõem esse cenário de reflexão, bem como aspectos negativos de pessoas com as quais ela poderia contar, mas não demonstram convição: “

Neste momento, a voz narrativa está presente e dominante, nos mostrando a personagem e entrando aos poucos nos pensamentos dela: “Pensa [lei]: me l’ha promesso che mi tirerà fuori (...)”. No parágrafo seguinte, contudo, a voz da narradora se mistura à voz de Lila, e configura o discurso indireto livre dentro do trecho. A passagem em que isso ocorre inicia-se por “Non oggi, non domani (...) mi comparirà davanti (...)”. De uma terceira pessoa passa-se a uma primeira, e é quando emerge a voz de Lila.

Esta voz é diferente do tom do resto da narrativa. O estilo de Lenù é muito mais abstrato, prolixo e com um quê de melodrama em relação aos pensamentos de Lila aos quais temos acesso por sua própria voz. Geralmente, esta voz é filtrada pela narradora-personagem, mas aqui se dá de forma diferente. Há, além desse senso de proteção e confiança, oposto ao perigo e ao medo, uma relação de sua condição ao afeto que dá ao filho. A escolha lexical é importante neste sentido, porque há uma reflexão sobre sua condição passada e presente a partir do crivo da maternidade. “Ridiventare figlia” é algo inimaginável para Lila, e ainda mais pungente porque a preocupação dela de voltar a essa posição é renunciar a toda sua formação e educação feita praticamente sozinha, sem a participação da família. Podemos pensar que essa formação se dá pelo confronto com a narradora, pela disputa intelectual entre as duas, e pela importância que confere ao conhecimento e o status que ele pode dar a um indivíduo.

Essa construção da maternidade é gradual, pela importância e profundidade que confere aos vocábulos escolhidos. Por exemplo, para ela, em primeiro grau, deve-se pensar em um modo de "guadagnare quel tanto che mi permetterà di sfamare il bambino e dargli un tetto". No plano prático, ela precisa de um emprego e de dinheiro para criar o filho, mas mais profundamente, o modo com que vai cria-lo é "Nutrendolo. Amandolo. Insegnandogli le cose." *Sfamare* é dar de comer, sustentar, ao passo em que *nutrire* atinge um nível mais profundo, além da alimentação, que toca ao desenvolvimento completo e pleno de um indivíduo, permitindo a ele que cresça física, intelectual e moralmente.[59] Ainda, é necessário amá-lo, e amando-o, ensinar, instruir, guiar pelo caminho do conhecimento. Para Lila, é importante que o filho tenha acesso a um nível cultural que, para ela, foi negado. É interessante notar a reflexão que faz sobre o uso e papel da língua e do dialeto nessa construção quando pensa "Dalla parola è passato alla frase. In italiano." No início da obra, sabemos que a introdução do italiano como língua de cultura na vida de Lila e Lenù é feita por meio da escola, ou seja, esse privilégio deve ser garantido ao filho por meio do contato com a mãe. Por isso, voltar a morar com os pais e exercer o papel de filha novamente não é mais possível para a personagem, pelo risco de perder o pouco conhecimento em detrimento da comunicação e convivência em família.

Em oposição a nutrir, conduzir ao conhecimento e amar, temos a dimensão da violência que Rino, desde o ventre da mãe, tinha presenciado. Palavras carregadas negativamente, como "furia", "insultata e picchiata", "spaccare cose e insultare" e, por fim, a menção ao "dialetto". A oposição entre criação, liberdade e alegria está na destruição, no praguejo, na irrupção da raiva e em sua última consequência, a agressão. Todos esses conceitos e objetos, para Lila, estão na dimensão dos valores afetivos e significativos, pelo modo como escolhe as palavras:

> O mais importante (...) neste particular, é que ao significado propriamente dito se adjunge em cada palavra uma tonalidade afetiva [...], ressalta a circunstância de que o vocábulo sofre o contágio das sensações agradáveis ou desagradáveis que decorrem das próprias coisas (...). há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas. (CÂMARA JÚNIOR: 1977, pp. 49-50 e 52)

[59] Essa acepção carrega um significado mais profundo, segundo o Vocabolario Treccani. Disponível em: http://www.treccani.it/vocabolario/nutrire/. Acesso em: dez. 2018.

1.3 FORMA E EXPRESSÃO

Outras questões formais se apresentam na obra de Ferrante. O 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 de tal elemento dentro da obra da autora. Portanto, é necessário partir de elementos textuais para verificar essa intencionalidade e em quê ela interfere na leitura das obras.

Pensa-se principalmente na tetralogia napolitana, na qual o uso do pseudônimo se relaciona diretamente com a narradora e com suas pretensões de escrita. Elena Greco, ou Lenù, a narradora-personagem, é uma escritora que conta em primeira pessoa sua própria história que se entrelaça à história de sua melhor amiga, Raffaella Cerullo.

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 criado por Lenù.

Por outro lado, sabemos que a autora da obra que estamos lendo é Elena Ferrante, isso é o que nos diz a capa do livro. Uma semelhança entre esses primeiros nomes, que não é apenas coincidência, enreda o leitor para que se confunda e que desconfie dessas duas instâncias narrativas. E por que a autora real, Elena Ferrante, é uma das instâncias narrativas da obra? Pois sabemos que a autora não existe no mundo empírico, não é uma pessoa real, é um pseudônimo. Retomando o modo como a narradora constrói a 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 arranjo do texto. A autora já havia indicado essa intenção quando, em suas entrevistas e troca de cartas, comentava seus procedimentos de criação e a questão da (des)importância da identidade. Por conta disso, o uso do pseudônimo pode ser visto como elemento interno de produção do texto, 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 ressaltar que essa conclusão só é possível por conta de outro procedimento, mencionado acima: o detalhe de que o livro que lemos é também um livro que 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, mas é limitada às experiências mais marcantes e significativas, possui lacunas que serão preenchidas com ficção ou com dados de pesquisa feitos por Lenù.[60] 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 viesse a ler 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,[61] pois se baseou apenas no relato pessoal da amiga para narrar aquelas passagens, como pudemos ver no trecho em que comenta a escrita dos cadernos.

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 de 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 agora 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 aliadas à

[60] 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.

[61] Esse procedimento pode ser aproximado da questão dos *devices of authentication*, que servem para tentar 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 Napoli e a enumeração de ruas e vielas), as leituras do relato pessoal de uma personagem (o diário/caderno de exercício de escrita) etc.

verossimilhança e à verdade.[62] Tomemos como exemplo o trecho analisado anteriormente, no qual a narradora em primeira pessoa passa a ser uma narradora onisciente, entrando nos pensamentos da personagem Lila e passando ao discurso indireto livre, tudo no mesmo parágrafo.

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. Essa reduplicação nos indica que "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 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 aquelas experiências que, enquanto vividas, não permitiam esse olhar mais distanciado.

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 da *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

[62] Podemos perceber, por meio da narração cronológica e dos detalhes que a narradora não deixa passar, que esse apego ao relato é muito importante. Mas ao mesmo tempo, temos a impressão de que só o que passou por seu filtro 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: Pietro com uma expressão distraída, eu com 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 dias antes de nos casarmos." (FERRANTE: 2016, p. 153)

reflexões metanarrativas. De acordo com o exposto anteriormente, penso que neste caso o que ocorra na tetralogia napolitana seja este último, ou seja, uma discussão sobre a própria criação literária, a questão do narrador, da memória, da verdade e da representação.

A *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 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 a amiga 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 da *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 de Lenù, é bem marcada, pois que a narradora-personagem se refere à sua própria narrativa como relato, isso já não acontece de maneira tão evidente nos cadernos de Lila.[63] Ali, 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 híbrido entre essas coisas, a dimensão literária sendo invadida pelos 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 atiçador, 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", 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, que fica à distância, e de seu projeto (GOULET: 2006, p. 40 e 41).

Por conta da *mise en abyme* refletido no interior da obra e na questão do pseudônimo como procedimento interno, julgo que o conceito de autor postulado sirva 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.

---

[63] 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.

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 então 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 frase a partir do procedimento do discurso indireto livre. Porém, sua intenção continua sendo a de que aquilo 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 confidência, 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 (1975: p. 33), "ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout um contract d'identité qui est scellé par le nom propre. Et cela est vrai aussi pour celui qui écrit le texte". 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.[64] Do contrário, não estamos lidando com o pacto autobiográfico, mas com o pacto romanesco.

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

[64] 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 romanesco faz, no entanto, é descrito pela fórmula A ≠ N = P, que é o caso da obra que analisamos aqui.

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.[65] Aquilo que Ferrante, na *Frantumaglia* (2003), 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 romanesco, e como ele lida 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 da *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.[66]

Em obras anteriores, principalmente em *La figlia oscura* (2006), a autora coloca alguns elementos interessantes para relacionarmos à 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.[67]

---

[65] "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)

[66] 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." O eu ficcionalizado é o ponto de encontro e uma possível leitura da obra de Ferrante, principalmente da tetralogia napolitana.

[67] Muitos exemplos podem ser dados, na obra de Ferrante, sobre a continuidade dos nomes das personagens, das cidades, das situações. Delia, protagonista do primeiro romance da autora (L'amore molesto, 1992), é

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:

> Così ciò che scrivo è pieno di riferimenti a situazioni ed eventi realmente verificatisi, ma riorganizzati e reinventati come non sono mai accaduti. Più resto lontana, quindi, dalla mia scrittura, più essa diventa quello che vuole essere: un'invenzione romanzesca. Più mi avvicino, ci sono dentro, più il romanzesco è sopraffatto dai dettagli reali, e il libro smette di essere romanzo (...). Voglio, perciò, che il mio romanzo se ne vada il più lontano possibile proprio perché possa dare la sua verità romanzesca e non gli scampoli accidentali, che pure contiene, di autobiografia. (FERRANTE: 2016, p. 62)[68]

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, ela também, 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), "the 'implied

---

uma personagem contida, à maneira de Olga, protagonista do segundo romance (I giorni dell'abbandono, 2002). Olga, por sua vez, vive uma situação de sumiço temporário dos filhos em uma praça de Torino, situação análoga à da personagem de Nina, d'A filha perdida, que fica procurando Lenù na praia. Essa situação do desaparecimento ganha tons ainda mais dolorosos na tetralogia napolitana quando, no último volume (História da menina perdida, 2017), a filha de Lila, a menininha Tina, desaparece, e não retorna nunca mais. E mais: a própria Lila desaparece (voluntariamente), e Lenù, a narradora da tetralogia, se pergunta se não foi em busca da filha.

[68] "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 adentro, 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 retalhos acidentais de autobiografia também contidos nele." (FERRANTE: 2017, epub 15%)

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".

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.[69]

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.[70]

---

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

[70] Essa resenha de Luca Ricci publicada no jornal Il Messaggero faz uma coletânea de comentários de críticos, como Francesco Longo, Filippo La Porta, Paolo di Paolo e Massimo Onofri, sobre a autora e sua obra: <http://bit.ly/2vmwI2y> (Acesso em: jul/2017). Nesses comentários, os críticos apontam a falta de pesquisa formal e estilística e a decadência de sua escrita em relação aos livros mais recentes. Em outra crítica, escrita pela jornalista Annalisa Merelli e publicada no site Quartz, apontam-se questões estilísticas (de um modo pouco convincente), argumentando que a tradução em língua inglesa melhorou a qualidade da obra: <http://bit.ly/2tStA0B> (Acesso em: jul/2017). Por fim, o crítico Paolo di Paolo, em uma resenha publicada no *La Stampa*, escreve sobre o jogo de esconde-esconde da identidade da autora, no qual reside todo seu sucesso, e 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". Isso significa que muito do que

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 da *mise en abyme* nos ajudam a compreender a própria estrutura formal da obra.

é apreendido pelo leitor (principalmente do leitor da tradução em língua inglesa) é aquilo que está ligado ao estereótipo e à uma imagem distorcida e distanciada do que é ser italiano e viver numa região pobre do sul: < http://bit.ly/2uEr1A8> (Acesso em jul/2017).

CAPÍTULO 3
A CONSTRUÇÃO FEMININA: "SCOPRIVO DAPPERTUTO AUTONOMI DI DONNA FABBRICATI DA MASCHI"

1. O RELATO DE SI

O relato de si é o relato por excelência na tetralogia napolitana. As questões narrativas, criadas pela agência da memória de uma personagem que narra a história[71], perpassam o exame de consciência e os acontecimentos da vida.

A partir desse ponto inicial, compreendemos que o que teremos diante dos olhos serão aspectos particulares, organizados por essa consciência narrativa que se preocupa em dar uma ordem, dar uma linearidade a todos os "fatos" que, como não são narrados imediatamente, estão dispersos e fragmentados. Para usar um termo ferrantiano, são todos provocados pela *frantumaglia* da memória, "impressioni contraditorie" que laceram, causam um "mal essere" e provocam "una folla di cose eterogenee nella testa" (FERRANTE: 2016, p. 94-95):

> La frantumaglia è il deposito del tempo senza l'ordine di una storia, di un racconto. La frantumaglia è l'effetto del senso di perdita, quando si ha la certezza che ci sembra stabile, duraturo, un ancoraggio per la nostra vita, andrà a unirsi presto a quel paesaggio di detriti che ci pare di vedere. (...) O è solo un modo mio per dire l'angoscia di morte, il terrore che la capacità di esprimersi si inceppi come per una paralisi degli organi fonatori e tutto quello che ho imparato a governare dal primo anno di vita a oggi fluttui per conto suo (...). (FERRANTE, 2016, p. 94-95)[72]

A memória é também um aspecto doloroso da história, pois é a partir dela que a narradora vai reviver, principalmente, os momentos mais melancólicos, violentos, comoventes e angustiantes de sua vida e das relações problemáticas que estabeleceu durante todo esse tempo. A consciência que organiza todos esses detritos é a consciência de Lenù, narradora-personagem, que se preocupa também em orientar o leitor na maneira de ler o

---

[71] Identificamos o narrador em primeira pessoa também como personagem: "(...) narrador autodiegético (...) designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. (...) a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela narração. (REIS & LOPES, 1988, pp. 118-120)

[72] "A frantumaglia é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. (...) Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria (...)". (FERRANTE: 2017, epub 25%)

texto, de forma a nos fazer crer que existe ali não uma ficção, mas a fundação sólida de um pacto autobiográfico, no qual todas as verdades, ou "regimes de verdade"[73], serão relatadas em seus detalhes, em suas minúcias. O propósito dessa narradora, ou o propósito que ela nos deixa conhecer, é talhar a existência de Lila, concretizá-la, marcá-la para que não possa desaparecer; ainda, nesse sentido, é construir uma imagem de Lila muito particular, mas que, aos olhos do leitor, seja muito verdadeira porque é, também, muito precisa.

Pode-se dizer que Lenù, como fundadora de um discurso, impõe um regime de verdade[74] ao leitor, selecionando e legitimando seu próprio discurso. Nesse regime de verdade aplicado à narrativa de *L'amica geniale*, a narradora sanciona, modaliza, permite ou proíbe certos discursos. Tudo isso, tendo em vista a frase "tutto ciò che mi è rimasto in mente". Ou seja, existe uma verdade ali que é a verdade de uma personagem em face de outras verdades que concorrem para a totalidade da história. Essas outras verdades são inapreensíveis, pois o leitor depende de Lenù para saber tudo o que acontece. Segundo Butler (2015, p. 35), "pôr em questão um regime de verdade (...) é pôr em questão a verdade de mim mesma e, com efeito, minha capacidade de dizer a verdade sobre mim mesma, de fazer um relato de mim mesma". Desse modo, questionamos se a intenção de Lenù é narrar a história de Lila, ou narrar a si mesma em relação a Lila e em relação à sua própria história. E o modo como ela dirá a verdade, inclusive sobre si mesma, é o modo como iremos construir sua imagem, nas duplas categoriais de narradora e de personagem.

Pensamos em como a formação de uma narrativa em primeira pessoa carrega intencionalidades e pretensões de construir uma verdade. Desse modo, analisamos o que Lenù busca construir – a produção de uma verdade sobre a vida da amiga – e o que acontece quando essa intenção é mesclada à primeira pessoa – o relato de si. Conhecemos

---

[73] Utilizamos a terminologia foucaultiana porque se trata de descobrir em que medida a narradora vai produzir uma verdade que pode ser questionada. Butler, para problematizar a ideia da produção de gêneros pré-definidos, adere à terminologia dos regimes de verdade para investigar o quanto a matriz heterossexual produz uma dada verdade sobre determinado gênero e como influencia na adoção dele pelo sujeito.

[74] Propõe-se, aqui, utilizar o conceito de "regime de verdade" transposto para a análise da obra literária, útil para compreender a questão da autoria na obra de Ferrante, útil para compreender a linha poética de sua obra, e útil para compreender o espelhamento ou a *mise-en-abyme* na tetralogia napolitana. Não utilizamos o conceito propriamente nietzchiano ou foucaultiano que compreende que o regime de verdade é o mascaramento da verdade ou, em termos mais diretos, a mentira, mas no sentido em que podemos compreender que existem numerosas nuances e perspectivas possíveis na obra literária. No caso da tetralogia, a nuance escolhida é a de Lenù, a perspectiva é a da primeira pessoa, e o regime de verdade será o dessa personagem. Isso não quer dizer que ele culmine em uma mentira, mas que é possível observar e questionar a "confiabilidade" do narrador, sempre na chave da dúvida. No limite, podemos também compreender a escolha do pseudônimo dentro de um tipo de regime de verdade que admite a construção de uma história própria para o nome "Elena Ferrante". Sua obra crítica, *La Frantumaglia*, já é ela mesma a metaficção de uma vida inventada.

mais da narradora quando nos conta histórias de outras personagens do que necessariamente conhecemos as outras personagens, porque é ela que estabelece a verdade das histórias que vai narrar. Porém, isso não quer dizer que não se formam personalidades psicologicamente profundas e que aconteça um processo de reconhecimento das personagens pelos leitores, mas que a escolha por uma primeira pessoa é uma perspectiva parcial. Compreendemos que a história que Lenù constrói é marcada também pelo estabelecimento de um regime de verdade do seu próprio ponto de vista. Além disso, podemos atrelá-la à tradição dos narradores não confiáveis,[75] que, durante a narrativa, contam uma fração da história, ocultam acontecimentos ou mesmo assumem o ponto de vista de outras personagens, de modo duvidoso ou até mesmo impossível. Se pensamos na tetralogia e na narrativa em primeira pessoa, constatamos que essas características aparecem. A parcialidade da narradora faz com que em alguns momentos o leitor crie empatia e pena por ela é quebrada em outros momentos, nos quais o caráter dela se revela. Construir para si o *ethos* de mensageira da verdade é também o primeiro passo para nossa desconfiança. Em outras ocasiões, Lenù escolhe narrar abertamente momentos traumáticos vividos por ela ou por outras personagens, revelando detalhes incômodos. Ela nos revela que leu diários e cadernos da amiga que continham seus segredos, mesmo prometendo que nunca os abriria. Não é só a curiosidade que a move, mas um desejo egoico de ter tudo sobre controle em sua narrativa, porque acabamos, por mediação da sua leitura e escrita, conhecendo os segredos de Lila.

Já em outros momentos, que ficam em segundo plano, admite não se recordar dos acontecimentos:

> Non ricordo niente del mio matrimonio. Il supporto di qualche foto, invece di smuovere la memoria, l'ha congelata intorno a poche immagini: Pietro con un'espressione distratta, io che sembro arrabbiata, mia madre che è fuori fuoco ma riesce comunque a mostrarsi scontenta. O no. È del rito in sé che non ricordo niente (...). (FERRANTE, 2013, p. 205)[76]

[75] A categoria de narrador não confiável provém das análises Wayne Booth em *The rhetoric of fiction* (1961) e aponta que os narradores não confiáveis tendem a dramatizar a si mesmos, colocando-se como personagens e narradores da história, inclinando-se a mentir, ocultar ou inventar histórias. Todos esses movimentos podem ou não ser percebidos pelos leitores. Porém, Helen Caldwell, em *The brazilian Othello of Machado de Assis*, 1960, já apontava para essa característica peculiar do narrador machadiano, especialmente em *Dom Casmurro*, e para a crítica a uma interpretação superficial dessa e de outras obras de Machado.

[76] "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 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 (...)" (FERRANTE: 2016, p. 221)

Mais amplamente, investigando a própria condição de produção das obras de Ferrante, e pensando nas questões que suscita a tetralogia napolitana, temos, o tempo todo, o questionamento das formas de representação e os efeitos que estas criam no leitor. Ferrante publica desde 1992 e acumula alguns pontos em comum em todas as suas obras, seja na questão temática ou em questões menores, como a escolha dos nomes das personagens. Por exemplo, Delia, a personagem de *L'amore molesto* se opõe à sua mãe, Amalia. A primeira, muito contida, quer se distanciar de Napoli e suas marcas. Delia, nesse sentido, corresponde muito a alguns traços de Lenù e também aos de Olga. Amalia, por sua vez, em sua complexidade e em sua pulsão de morte, corresponde, como diz Ferrante em *La Frantumaglia*, a Lila.[77] Olga, de *I giorni dell'abbandono*, por sua vez, tem uma relação complicada com a maternidade e experimenta o desaparecimento temporário dos filhos em uma praça de Torino. Leda, de *La figlia oscura*, abandona a maternidade para construir uma carreira profissional, e presencia a relação ambígua com a maternidade por meio das personagens de Nina e Elena (mãe e filha, respectivamente). Por fim, Lenù e Lila, em *L'amica geniale*, possuem muitos traços parecidos aos das outras personagens, inclusive a semelhança dos nomes. Não podemos esquecer, além do mais, que o próprio pseudônimo nos orienta à observação de uma criação. Não se tratando propriamente de um autor empírico,[78] Ferrante funciona como uma personagem organizadora das próprias narrativas, ou como autor implícito que arranja os discursos, produzindo significados e nublando os limites entre autor empírico, autor implícito, narrador e personagens.

Pensar a narradora, que também é personagem de sua própria história, não é pensar apenas na intenção de narrar a história da amiga, mas de narrar a própria história, de agir através do discurso:

> O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. (...) a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos e assumirmos a responsabilidade por nossas ações através desse meio. (BUTLER, 2015, pp. 23-24)

[77] "Amalia, sì, a persarci, ha molti tratti di Lila, anche la sua smarginatura." (FERRANTE, 2016, p. 266)
[78] Autor empírico, para nós, refere-se ao sujeito biográfico cuja identidade pode ser reconhecida no mundo, ou fora do texto. Nesse sentido, adotamos a noção de Foucault (Qu'est -ce qu'un auteur?, 1969) e Eco (Lector in fabula, 1979, e Interpretação e superinterpretação, 1992).

Por isso, a análise de um relato de si é a análise da performance, da ação. Observamos a lógica da seleção (aquilo que entra na história, o que sai; aquilo que é dito, aquilo que é escondido; os fatos que interessam, os que não etc), quem fala (a posição de legitimador da narrativa), de onde fala (o espaço de fala, de autoridade), por que fala (que cenário é preenchido, qual é o objetivo) e para quem fala (ao leitor implícito). Tudo isso, por sua vez, depende da relação que a narradora (e antes, a própria autora implícita) estabelece entre esses elementos e o leitor, da interação que seu discurso pratica e da construção de uma reflexividade dentro do próprio discurso. A autora implícita Ferrante só acontece porque acontece a interação entre sua obra e o leitor. A narradora Lenù só acontece pelas relações de interação entre ela e as outras personagens, inseridas sempre no contexto histórico-social específico da tetralogia.

Lenù, como personagem-sujeito feminina, é efeito da interação com outras personagens e com o mundo e se individualiza a partir dessa relação. Por conta disso, o que se dá é a produção de um sujeito reflexivo, em oposição ao sujeito pré-discursivo e ontológico.[79] O que se leva em consideração é a dimensão discursiva, interativa e histórico-social a partir da qual o sujeito age, e não a essência humana que é corrompida pelos mecanismos de repressão sociais. Ou seja, a interação produz um sujeito, produz uma ideia de indivíduo e produz um reconhecimento de si a partir do reconhecimento do outro[80]; as transformações do sujeito não se dão a partir do contato, mas no próprio processo de interação entre os sujeitos e nas relações sociais. Por isso, não falamos em identidade como essência humana, mas sim em [des]construção, pois é um processo dinâmico e não-finito.

No prólogo, Lenù, a narradora-personagem esclarece que o desaparecimento de Lila motiva a narrativa que se seguirá. Excetuando-se esse momento, toda a tetralogia é baseada no movimento da memória, que também é cronológica. Os quatro volumes são divididos em *infanzia* e *adolescenza* (I), *giovinezza* (II), *tempo di mezzo* (III), *maturità* e *vecchiaia* (IV), mas são compreendidos como uma só obra, com uma unidade estrutural e composicional. Por conta da ideia de construção, observamos produtivamente que a divisão por épocas da vida é respeitada também no estilo e no modo de observação de uma dada realidade.

---

[79] Segundo Noto (2009, pp. 68 e 69), o sujeito reflexivo, construído na interação consigo e com outros sujeitos, historicizado, é uma categoria analítica foucaultiana. Esta se opõe a Kant e ao pensamento filosófico que categoriza o sujeito como ontológico, ou seja, imanente e finito.

[80] Esse processo é denominado por Foucault, nos volumes 2 e 3 da *História da sexualidade*, de prática subjetivante, na qual o sujeito reflete sobre a verdade, sobre os outros e sobre si mesmo.

Antes de passar à investigação das interações entre as personagens e da constituição de Lenù e Lila como mulheres, é importante esclarecer algumas categoriais de análise. Já falamos aqui em interação, em sujeito reflexivo e na questão histórico-social que envolve a constituição dessas protagonistas. Devemos falar, também, em como seus corpos e suas personalidades se constituirão.

Deixando de lado a constituição da essência feminina baseada apenas na constituição biológica, entendemos que os papeis que essas mulheres ocupam dentro do romance se constituem e extrapolam os limites estereotipados da constituição ontológica do sujeito, para questionar padrões e delimitações impostas a elas. Nesse sentido, compreendemos que as mulheres, em especial a narradora, Lenù, e Lila, subvertem estes papeis impostos por meio de atos e discursos narrados no romance.[81]

Conforme já dito, acredita-se que a constituição de um sujeito feminino se dá, além das interações entre sujeitos e perspectivas de mundo, por meio da repetição ordenada de costumes, comportamentos, normas e regras naturalizadas como verdade, e que, na medida em que são rompidos pelas personagens, demonstram que não há uma substância essencial do sujeito feminino. A realidade não é a mesma para as mulheres, assim como não está posta uma só existência para o ser feminino. Isso se dá principalmente nas passagens em que comparecem os questionamentos em relação ao próprio destino, à validade do casamento, à dúvida sobre as obrigações religiosas e à vontade de possuir uma independência que não esteja ligada à figura masculina. Lila, no primeiro volume, às vésperas de seu casamento com Stefano, pergunta à amiga, quase em tom arrependido se aquela tinha sido uma boa ideia; isso porque gostaria de ter continuado a estudar. A própria Lenù sente dúvidas sobre o próprio estatuto do casamento, da maternidade, da vida doméstica. A própria relação ambígua das duas com os filhos – no caso de Lila, com Rinuccio que não corresponde às suas expectativas de estudar e Tina, que desaparece, no caso de Lenù, o distanciamento também provocado pela crise de geração que a afasta das filhas, bem como o abandono delas quando crianças – demonstra que essas questões que deveriam estar resolvidas não encontram ponto pacífico.

O próprio sexo, a partir do modelo binário e heterossexual homem/mulher, masculino/feminino, também é formulado a partir de relações de poder que dão a

[81] Compreendemos estes movimentos sob a perspectiva de Judith Butler e sua teoria da performatividade, utilizaremos a teoria da performatividade de Judith Butler, filósofa norte-americana, para explicar porque deixamos de lado a questão da essência feminina ou da luta por direitos das mulheres baseada apenas no sexo biológico das personagens, como se estas tivessem seus papeis, dentro do romance, atribuídos de acordo com esse sexo.

impressão de que essa categoria já está posta, existente, consolidada e imutável. O grande exemplo dessa não-linearidade e não-heterogeneidade na construção de sujeitos femininos é a personagem Alfonso, que performatiza o gênero feminino a partir de Lila,[82] mas procurando se constituir em sua própria prática reflexiva e subjetivante. Apesar de não ser um dos grandes temas da obra e em certa medida ser tratado pelas personagens apenas como assunto à margem, sua presença nos faz pensar que a produção dos sujeitos femininos, na obra de Ferrante, não depende de ser, como estatuto ontológico, mas de fazer, em estatuto reflexivo e interativo.

Um exemplo dessa questão é a caracterização de Alfonso como Lila:

> A un certo punto Lila afferrò un bell'abito scuro e come se lo specchio del negozio si fosse rotto disse al suo ex cognato [Alfonso]: fammi vedere come *mi* sta. Gli disse quelle parole incongrue come se fosse una richiesta consueta, tanto che Alfonso non si fece pregare, afferrò il vestito e si chiuse in camerino per un tempo lunghissimo.
>
> (...) restai a bocca aperta. Il mio vecchio compagno di banco, coi capelli sciolti, la veste elegante, era la copia di Lila. La sua tendenza ad assomigliarle, che avevo notato da tempo, si era bruscamente definita, e forse in quel momento era anche più bello, più **bella** di lei, un **maschio-femmina** di quelli che avevo raccontato nel mio libro, pronto, **pronta**, a incamminarsi per la strada (...). (FERRANTE, 2014, pp. 150-151)[83]

Essa personagem desmitifica a essência do que é ser mulher, ou da identidade definida da mulher, que carrega uma mística ou uma existência marcada pelo fato de ser sempre o Outro.[84] Ou seja, a construção da essência feminina, na obra, é instável, porque é discutida por numerosas perspectivas e possibilidades de construção dessas

---

[82] Butler (2015) cunha o conceito de performatividade de gênero e dos atos performativos a partir desse conceito discursivo, a partir de "uma espécie de imitação persistente, que passa como real", questionando se "ser mulher constituiria um 'fato natural' ou uma performance cultural, ou seria a 'naturalidade' constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas" (p. 9). Tudo isso mediado na e pela linguagem, que constrói características fictícias dentro dos mecanismos de poder e os sustenta. Os corpos, nesse sentido, além de estruturas inseridas em sociedade e de materialidades capazes de possuírem inscrições sociais, são também políticos.

[83] "A certa altura, Lila pegou um belo vestido escuro e, como se o espelho da loja estivesse quebrado, disse a seu ex-cunhado [Alfonso]: me deixe ver como fica em mim. Falou aquelas palavras incongruentes como se fosse um pedido usual, tanto que Alfonso não se fez de rogado, pegou o vestido e se fechou no provador por um tempo interminável.
(...) fiquei de queixo caído. Meu velho colega de escola, de cabelos soltos, o vestido elegante, era a cópia fiel de Lila. Sua tendência a se parecer com ela, que eu notara havia tempo, se definira bruscamente, e talvez naquele momento fosse ainda mais bonito, mais **bonita** que ela, um **macho-fêmea** daqueles que eu tinha abordado em meu livro, pronto, **pronta**, a tomar a via (...)" (FERRANTE, 2017, p. 156 e 157)

[84] Beauvoir tenta definir o indefinível da "substância" feminina como inessencialidade: Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, 2009, p. 267)

personagens. Compreendemos, então, o "'ser' de um gênero é *um efeito*, objeto de uma investigação genealógica que mapeia os parâmetros políticos de sua construção no modo da ontologia" (BUTLER, 2015, pp. 68-69), ou seja, o que interessa é pensar em como se constroem esses efeitos, em que medida um ser é compreendido por perfomatizar determinada ação e é lido por outros, pela sociedade, pelo poder, pelas leis e normas, como de um dado gênero. Por isso, tornar-se mulher não está posto como essencial na obra na medida em que as subjetividades dessas personagens não são fixas, não tem origem nem fim. O que permanece é "a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser" (BUTLER: 2015, p. 69).

1.1 A PERCEPÇÃO DE SI

O mundo percebido pela criança é diferente, menos completo – não menos complexo – que o mundo percebido na maturidade.[85] Esse mundo é mediado pela linguagem da narradora no momento em que enuncia, e é também perpassado pelas experiências posteriores que viveu. A linguagem infantil é mimetizada e passa pelo filtro da maturidade. Isso também é consequência das escolhas narrativas de Lenù:

> Don Achille era l'orco delle favole, avevo il divieto assoluto di avvicinarlo, parlargli, guardarlo, spiarlo, bisognava fare come se non esistessero né lui né la sua famiglia. C'erano nei suoi confronti, in casa mia ma non solo, un timore e un odio che non sapevo da dove nascessero. Mio padre ne parlava in un modo che me l'ero immaginato grosso, pieno di bolle violacee, furioso malgrado il "don", che a me suggeriva un'autorità calma. Era un essere fatto di non so quale materiale, ferro, vetro, ortica, ma vivo, vivo col respiro caldissimo che gli usciva dal naso e dalla bocca. Credevo che se solo l'avessi visto da lontano mi avrebbe cacciato negli occhi qualcosa di acuminato e bruciante. Se poi avessi fatto la pazzia di avvicinarmi alla porta di casa sua mi avrebbe uccisa. (FERRANTE, 2011, pp. 23-24) [86]

[85] "Quando si è al mondo da poco è difficile capire quali sono i disastri all'origine del nostro sentimento del disastro, forse non se ne sente nemmeno la necessità. I grandi, in attesa di domani, si muovono in un presente dietro al quale c'è ieri o l'altro ieri o al massimo la settimana scorsa: al resto non vogliono pensare. I piccoli non sanno il significato di ieri, dell'altro ieri, e nemmeno di domani, tutto è questo, ora: la strada è questa, il portone è questo, le scale sono queste, questa è mamma, questo è papà, questo è il giorno, questa la notte" (FERRANTE, 2011, pp. 25-26).

[86] "Dom Achille era o ogro das fábulas, e eu estava terminantemente proibida de me aproximar dele, falar com ele, olhá-lo, espiá-lo: devia agir como se ele e sua família não existissem. Em minha casa, mas não só, havia em relação a sua figura um temor e um ódio que eu não sabia de onde vinham. Meu pai o mencionava de um modo que o imaginei enorme, cheio de bexigas roxas, furioso apesar do "dom", que me sugeria uma autoridade plácida. Era 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. Acreditava que bastaria avistá-lo de longe para que me lançasse nos olhos algo pungente e escaldante. E, se eu fizesse a loucura de passar perto da porta de sua casa, ele me mataria." (FERRANTE: 2015, p. 20)

Dom Achille, o ogro das fábulas, representa o perigo, mas também é uma figura respeitada, descrita por Lenú como a "autorità calma", que não precisava se esforçar para ser obedecido ou temido. O medo que causa na menina (e também em seus pais, que falam mal dele e de sua família em casa, nunca se atrevendo a enfrentá-lo) não advém só de sua figura e superioridade, mas de algo que Lenù só compreenderá depois. Dom Achille é a primeira aparição da Camorra na vida da narradora.

A dureza das relações sociais, a violência do cotidiano e a percepção do sofrimento também, neste período, são analisadas por Lenù por meio do viés popular. A explicação dos fenômenos sociais a partir de mitos e superstições populares perpassam as primeiras concepções daquilo que se tornará um dos grandes temas da tetralogia: a vida na cidade, mais especificamente a vida em Napoli e nas periferiais e a marca social que essa experiência deixa nos corpos:

> Le donne combattevano tra loro più degli uomini, si prendevano per i capelli, si facevano male. Far male era una malattia. Da bambina mi sono immaginata animali piccolissimi, quasi invisibili, che venivano di notte nel rione, uscivano dagli stagni, dalle carrozze in disuso dei treni oltre il terrapieno, dalle erbe puzzolenti dette fetenti, dalle rane, dalle salamandre, dalle mosche, dalle pietre, dalla polvere, ed entravano nell'acqua e nel cibo e nell'aria, rendendo le nostre mamme, le nonne, rabbiose come cagne assetate. Erano contaminate più degli uomini, perché i maschi diventavano furiosi di continuo ma alla fine si calmavano, mentre le femmine, che erano all'apparenza silenziose, accomodanti, quando si arrabbiavano andavano fino in fondo alle loro furie senza fermarsi più. (FERRANTE, 2011, pp. 13-14)[87]

As mulheres são contaminadas por animais sujos, peçonhentos, mas também mágicos, que convivem nesse espaço. O próprio ambiente, as pedras, o ar são propagadores dessa animalização que sofrem as mulheres, caracterizadas pela narradora como "cagne assetate". Diferentemente dos homens que depois da fúria se acalmavam, as mulheres alimentam e conservam a raiva. Além disso, convivem, nas características dessas mulheres, as dimensões do real e do mágico (erbe, rane, salamandre, mosche,

[87] "As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença. Desde menina imaginei animaizinhos minúsculos, quase invisíveis, que vinham de noite ao bairro, saíam dos poços, dos vagões de trem abandonados para lá da plataforma, do mato malcheiroso chamado fedentina, das rãs, das salamandras, das moscas, das pedras, da terra e entravam na água, na comida e no ar, deixando nossas mães e avós raivosas como cadelas sedentas. Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar." (FERRANTE: 2015, p. 29 e 30)

pietre, polvere), de um poder escondido que afeta só a elas, como feiticeiras de ocasião, como professantes de um mundo natural e ancestral.

Embora essa observação pareça até um pouco ingênua, porque se trata da percepção infantil, nota-se que ali já está engendrada não a caracterização de uma essência feminina, mas as próprias práticas sociais desses sujeitos. O aspecto mágico pode ser lido como pista de uma caracterização feminina ligada ao simbólico; não se trata somente da interpretação da superstição desses sujeitos, mas da própria produção simbólica das identidades femininas e do próprio poder criador que possuem essas mulheres.[88] Enquanto os homens, em sua maioria, possuem vínculos além do bairro, por conta do trabalho e da própria circulação pela cidade, as mulheres ficam reservadas àquela área, da qual raramente saem. Seu espaço de atuação, além do doméstico, é restrito a um único lugar de convivência, de contato com o mundo – com suas normas estabelecidas – em oposição a outras regiões da cidade, mais abastadas.[89] Além disso, o espaço do bairro é delimitado por pântanos e charcos, construções ferroviárias e um túnel de entrada e saída, quase claustrofóbico. A única possibilidade de uma paisagem mais libertadora era a vista distanciada do vulcão, mesmo esse uma ameaça:

> Alle nostre spalle si levavano una collinetta fittamente alberata e qualche rara costruzione a ridosso di binari luccicanti. Davanti a noi, oltre lo stradone, s'allungava una via tutta buche che costeggiava gli stagni. A destra, uscendo dal cancello, si distendeva il filo di una campagna senza alberi sotto un cielo enorme. A sinistra c'era un tunnel a tre bocche, ma se ci si arrampicava su fino ai binari della ferrovia, nelle belle giornate si vedeva, al di là di certe case basse e muri di tufo e una fitta vegetazione, una montagna celeste con una vetta più bassa e una un po' più alta, che si chiamava Vesuvio ed era un vulcano. (FERRANTE, 2011, p. 69)[90]

O único espaço de resistência, para Lenù, é a escola. Ali, a narradora vai dar os primeiros passos em direção a um divórcio doloroso de sua origem e sua cidade, divórcio

---

[88] A imagem das mulheres como fúrias provém da mitologia grega, e tratam-se de divindades que representam a vingança e a justiça implacável: "For later cultures in the West, women continued to be connected both with the family and with the hideous and terrifying qualities of fury and vengeance (...)." (KAMPEN APUD SMITH, 2008, p. 343)

[89] Segundo Sprage (1986, p. 16, APUD Silva, 1995, p. 34) "estar na posição feminina significa ter acesso limitado a recursos físicos para a sobrevivência, ter escolhas ocupacionais que são limitadas em status e retomo e ser dependente de outros para obtenção de informações e habilidades importantes."

[90] "Às nossas costas se erguiam uma pequena colina apinhada de árvores e umas poucas construções que davam para os trilhos luminosos. Diante de nós, além da estrada, alongava-se uma rua toda de buracos, que margeava os pântanos. À direita, saindo pelo portão, estendia-se o fio de uma campina sem árvores sob um céu imenso. À esquerda havia um túnel com três entradas, mas, se subíssemos até os trilhos da ferrovia, nos dias de sol se avistava, para lá de umas casas baixas e muros de tufo e densa vegetação, uma montanha celeste com um pico mais baixo e outro um pouco mais alto, que se chamava Vesúvio e era um vulcão." (FERRANTE: 2015, p. 67)

esse que nunca vai se realizar, por conta do vínculo visceral com sua própria construção de identidade: “La scuola, fin dal primo giorno, mi era subito sembrata un posto assai più bello di casa mia. Era il luogo del rione in cui mi sentivo più al sicuro, ci andavo molto emozionata. Stavo attenta alle lezioni, eseguivo con la massima cura tutto quello che mi si diceva di eseguire, imparavo.” (FERRANTE, 2011, p. 40). O processo dessa construção, a partir do espaço escolar, fará com que a narradora se lance para fora do bairro, ao mesmo tempo em que começa a perceber o círculo vicioso no qual o espaço se insere e na produção de sujeitos que estão presos à lógica do espaço.

Não obstante, a escola também funciona como espaço repressor, de corpos e de classes. A narradora consegue, por conta do esforço e da sorte, continuar os estudos e se inserir no ensino superior, enquanto muitos de seus amigos param de estudar para trabalhar ou para se casar: “Sentii più forte che mai l’insignificanza della via degli studi, ebbi chiaro che l’avevo imboccata anni prima soltanto per apparire invidiabile a Lila. E invece lei, adesso, non attribuiva ai libri più nessun peso.” (FERRANTE, 2011, pp. 271 e 272). Lila, muito prematuramente, sai da escola por não ter condições de comprar os livros necessários para o exame de admissão de acesso ao ensino médio e se dedica a trabalhar na sapataria do pai. Essa situação narrada no livro mostra como o espaço escolar não dá oportunidade a todos e como a necessidade de desenvolver outras atividades de sobrevivência indica que existe um processo quase que de “seleção natural” para quem não tem condições de arcar com as despesas acadêmicas. Restringir o aprendizado e a própria continuidade do estudo acaba por demonstrar que a escola também se torna um instrumento do controle de classe, afinal, a aquisição de capital cultural é outro traço distintivo do poder.[91] O contraste entre Lenù e Lila (além das outras personagens, que atuam em continuidade e ruptura com a narradora) demonstra a situação injusta do processo escolar e da trajetória que cada uma vai tomar a partir do que recebe como oportunidade. Por exemplo, a personagem Nino Sarratore, nesse sentido, opera de modo similar a Lenù: sai do bairro adolescente, continua os estudos, se insere no ensino superior

[91] O capital cultural tem duplo *status*, atuando tanto na reprodução dos mecanismos sociais quanto na própria mobilidade social. Segundo Silva (1995, p. 27) “capital cultural indica acesso a conhecimento e informações ligadas a uma cultura específica; aquela que é considerada como a mais legítima ou superior pela sociedade como um todo. Uma das características consideradas típicas do grupo dominante é conseguir se legitimar e legitimar sua cultura como a melhor, i.e., a que tem valor simbólico. Também a classe dominante teria o poder de delimitar as informações que serão ou não incluídas no conjunto das informações legítimas (BOURDIEU, 1979. p. 169). Aqueles que têm acesso a esse capital cultural, a essas informações, terão maior valor, mais "distinção", assim como acesso facilitado a outros recursos escassos. Nesta acepção, o conceito de capital cultural deixa de ser apenas uma sub-cultura de classe e passa a ser urna estratégia, um instrumento de poder”.

e no meio universitário e intelectual.[92] Enzo Scanno, outra personagem, por outro lado, abandona os estudos no mesmo ponto em que Lila, para se dedicar a atividades de trabalho.

Antes disso, a primeira produção de subjetividade e de contraste de Lenù se dá na família, espaço no qual as primeiras socializações acontecem. A família também é um dos espaços do poder disciplinar e do adestramento dos corpos:

> Não se deve entender a família, em sua forma contemporânea, como uma estrutura social, econômica e política de aliança, que exclua a sexualidade ou pelo menos a refreie, atenue tanto quanto possível e só retenha dela as funções úteis. Seu papel, ao contrário, é o de fixá-la e constituir seu suporte permanente. Ela garante a produção de uma sexualidade não homogênea aos privilégios da aliança, permitindo, ao mesmo tempo, que os sistemas de aliança sejam atravessados por toda uma nova tática de poder que até então eles ignoravam. A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança. (FOUCAULT, 1988, p. 119)

A família é o espaço do privilégio do matrimônio, das relações de parentesco, do nome e da propriedade, ditando regras e normas e sustentando o dispositivo de sexualidade, ou o controle dos corpos. Não somente a família opera esse poder repressor, mas todo um aparato tecnológico e discursivo[93] é mobilizado a partir dela para inscrever marcas nos corpos. Dado que a primeira socialização acontece dentro do ambiente familiar e doméstico, a narradora vai se construir, também, na contiguidade e na diferença:

> A casa ero la preferita di mio padre e anche i miei fratelli mi volevano bene. Il problema era mia madre, con lei le cose non andavano mai per il verso giusto. Mi pareva che, già allora che avevo poco più di sei anni, facesse di tutto per farmi capire che nella sua vita ero superflua. Non le ero simpatica e

[92] Essa aproximação carrega muitas ressalvas: em primeiro lugar, a constituição familiar de Nino é muito diferente, na medida em que o pai possui certo prestígio intelectual (escreve para jornais e publica livros de poemas). Além disso, a saída do bairro é muito precoce. Não sabemos onde vive a família Sarratore, mas sabemos, por exemplo, que seus membros têm condição de passar as férias em Ischia, enquanto a família da narradora permite que vá à Ilha para descansar, mas também para ajudar Nella, a prima da professora Oliviero, em sua pensão ("Scoprii che avevo degli obblighi inderogabili: alzarmi alle sei e mezza, preparare la colazione per lei e per i suoi ospiti – quando arrivai c'era una coppia di inglesi com due bambini -, rassettare e lavare tazze e ciotole, apparecchiare per la cena, lavare i piatti prima di andare a dormire." FERRANTE, 2011, p. 205). A isso se soma a questão de gênero, que permite a circulação mais natural de Nino, somada à questão do capital cultural que vai adquirindo.

[93] O dispositivo, segundo Foucault, está inscrito no jogo de poder (1969, p. 139) e é todo tipo de discurso heterogêneo que responde a determinada necessidade. Por exemplo, o dispositivo de sexualidade é um instrumento que faz fazer, produz discurso sobre o sexo e sobre o corpo em todas as áreas (religiosas, psicológicos, médicas, arquitetônicas, artísticas, literárias) e torna possível o saber sobre o sexo. Tecnologia, por sua vez, é compreendida como o próprio sistema disciplinar que impõe um padrão normatizador, ou seja, cria normas e naturaliza algumas posições, ao passo em que desnaturaliza e desumaniza outras. Tudo isso se dá, também, na prática discursiva (FOUCAULT, 1988).

> nemmeno lei era simpatica a me. Mi repelleva il suo corpo, cosa che probabilmente intuiva. (FERRANTE, 2011, p. 11)[94]

Ressaltamos que o bairro e a família são espaços quase contínuos, o que quer dizer que o lugar aparentemente íntimo e doméstico está muito justaposto à lógica do funcionamento do bairro. É como se fosse o microcosmo das interações que existem dentro do espaço periférico do bairro. É interessante notar que nem dentro da casa as personagens possuem privacidade. O apartamento em que vivem é pequeno e a narradora e os irmãos dormem juntos no mesmo espaço ("affollando (...) il piccolo apartamento, rendendo più ardua la sistemazione dei letti la sera, intralciando um tran che ormai non mi prendeva" FERRANTE, 2012, p. 435), com móveis precários ("Nella stanzetta dove dormivo coi miei fratelli avevo um tavolino sconnesso, bucherellato dai tarli, dove di solito facevo i compiti" FERRANTE, 2012, p. 132) e com a privacidade interditada por essa situação. A isso se deve o contentamento da narradora quando sai do bairro e de sua casa: pela oportunidade de ter um espaço particular e por sair de Napoli e do bairro.

2. O CORPO A CORPO COM A MÃE

Um dos temas centrais das obras de Ferrante é a relação *madre-figlia* , (mesmo quando ela aparece deslocada ou em segundo plano), que é capaz de afetar profundamente as perspectivas femininas, tanto em sentido positivo quanto negativo. As protagonistas de romances como Delia, de *L'amore molesto* ou Lenù, de *L'amica geniale* são aquelas nas quais esse contato será diretamente posto em jogo, e no qual a compreensão da mãe como mulher será problematizada. Por conta dessa dificuldade em se reconciliar com a dimensão do materno, as personagens vão enfrentar muitos obstáculos na compreensão de suas próprias subjetividades. No caso de Delia, a personagem deve se encontrar com a figura (já morta) da mãe para que possa reconhecer a si própria, ao passo em que Lenù deve tornar-se mãe para que possa compreender sua própria mãe. É sempre necessário que ambas, ao longo da história, se reconciliem com o corpo da mãe, a partir do próprio processo de construção de si. Em outras personagens, como Olga, de *I giorni dell'abbandono*, ou Leda, de *La figlia oscura*, a relação direta com a mãe é substituída

[94] "Em casa eu era a preferida de meu pai, e meus irmãos também gostavam de mim. O problema era minha mãe, com ela as coisas nunca iam por um bom caminho. Já na época, quando eu tinha pouco mais de seis anos, tinha a impressão de que ela fazia tudo para me mostrar que eu era supérflua em sua vida. Não tinha simpatia por mim, nem eu por ela. Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía." (FERRANTE: 2015, p. 37)

por uma relação incômoda. Para Olga, a mãe é a marca territorial de Napoli como um lugar pobre e miserável, de sofrimento, ao passo que para Leda, o exame de seu próprio exercício como mãe põe em questão a validade dessa experiência, ao mesmo tempo em que torna necessário o exame e o reconhecimento de si. Fato é que essa relação perpassa, muitas vezes como tema central, as narrativas ferrantianas. Patrizia Sambuco, em análise de narrativas italianas contemporâneas, comenta que essa relação "emerge al centro nella narrazione" (2014, p. 15):

> Sia nei molti romanzi italiani centrati sul tema madre-figlia che in quelli di diversi altri paesi, la narrazione della figlia si concentra sulla ricerca del proprio senso di identità. (...) Poiché è la figlia-narratrice – o il punto di vista della figlia – a portare avanti la narrazione sulla propria vita come su quella della madre, è più appropriato definire i romanzi qui discussi di tema figlia-madre. (SAMBUCO, 2014, p. 15)

Passemos a investigar essa relação na tetralogia napolitana. Dentro do ambiente familiar, o primeiro contato de Lenù com a prática subjetivante da maternidade e com uma performatividade de gênero feminina é o contato com o corpo da mãe. Além desse contato, a narradora estabelece ainda uma relação metonímica com um objeto lúdico – a boneca Tina – em suas brincadeiras infantis com Lila – cuja boneca se chamava Nu. A boneca, além de estabelecer a relação entre a imaginação, a criatividade e o estímulo à fantasia, está calcada num elemento muito importante da relação de práticas maternas, e por isso mesmo, calcada na experiência real das mulheres, no cuidado e na nutrição do filho. Essa prática pode ser compreendida como um primeiro contato de um dado sujeito feminino com as práticas performativas desse mesmo gênero, como se o devir estivesse já no gérmen da relação entre a menina e a boneca:

> Ciò che Lila diceva a Nu io lo captavo e lo dicevo a voce bassa a Tina, ma modificandolo un po'. Se lei prendeva un tappo e lo metteva in testa alla sua bambola come se fosse un cappello, io dicevo alla mia, in dialetto: Tina, mettiti la corona di regina se no prendi freddo. (...) Tutto era bello e pauroso, allora. Attraverso quelle aperture il buio poteva prenderci all'improvviso le bambole, a volte al sicuro tra le nostre braccia, più spesso messe di proposito accanto al reticolo ritorto e quindi esposte al respiro freddo dello scantinato, ai rumori minacciosi che ne venivano, ai fruscii, agli scricchiolii, al raspare. Nu e Tina non erano felici. I terrori che assaporavamo noi ogni giorno erano i loro. (FERRANTE, 2011, p. 26)[95]

[95] "O que Lina dizia a Nu, eu escutava e repetia em voz baixa a Tina, mas com pequenas modificações. Se ela pegava uma tampa e a colocava na cabeça da boneca como se fosse um chapéu, eu dizia à minha, em dialeto: Tina, ponha sua coroa de rainha, senão vai ficar com frio. (...) Era belo e assustador, como qualquer coisa então. Através dessas aberturas, o escuro podia tomar nossas bonecas de repente, às vezes seguras em nossos braços, noutras, postas de propósito ao lado da grade retorcida e, assim, expostas ao bafo frio do porão, aos rumores ameaçadores que vinham de lá, aos chiados, estalos, rangidos. Nu e Tina não eram felizes. Os terrores que saboreávamos todos os dias eram os mesmos delas." (FERRANTE: 2015, p. 22 e 23)

A linguagem usada com a boneca, fabular e lúdica, as fantasias e roupas, esse cuidado com o brinquedo, já adianta o aspecto maternal dessa brincadeira nada ingênua. E o medo pelo mundo externo, pelas alterações que podem se dar naqueles corpos plásticos, são preocupações próprias da relação maternal que deve proteger e nutrir a descendência. É a preparação para uma relação mais complexa, porque a boneca, neste momento, atesta as capacidades daquele sujeito feminino em compreender uma regra performativa do gênero, a exigência de produzir e cuidar de uma nova geração. Antes ainda, o cuidado com o corpo da boneca também representa o cuidado de si e do próprio corpo.[96] Essa relação, porém, não se dá de forma harmoniosa ou, como chamamos, afinada, com aquilo que se espera do comportamento feminino. Na própria relação com o brinquedo há algo de obscuro[97]:

> E così arrivò il giorno che stavamo accanto alla finestra dello scantinato col reticolo scollato e facemmo uno scambio, lei tenne un po' la mia bambola e io un po' la sua, e Lila di punto in bianco fece passare Tina attraverso l'apertura nella rete e la lasciò cadere.
>
> Provai un dolore insopportabile. Tenevo alla mia bambola di celluloide come alla cosa più preziosa che avessi. (...)Per me la bambola era viva, saperla in fondo allo scantinato, in mezzo alle mille bestie che ci vivevano, mi gettò nella disperazione. (...) Ero come strozzata da due sofferenze, una già in atto, la perdita della bambola, e una possibile, la perdita di Lila. Non dissi nulla, feci solo un gesto senza dispetto, come se fosse naturale, anche se naturale non era e sapevo che stavo rischiando molto. Mi limitai a gettare nello scantinato la sua Nu, la bambola che mi aveva appena dato. (FERRANTE, 2011, p. 50)[98]

---

[96] Foucault, em *História da sexualidade 3*, argumenta que o cuidado de si se manifesta em duas vias, na interdição dos prazeres e, depois, na busca interna dele: "a insistência sobre a atenção que convém ter para consigo mesmo; (...) a amplitude, a permanência, a exatidão da vigilância que é solicitada; (...) é a importância de respeitar a si mesmo, não simplesmente em seu próprio *status*, mas em seu próprio ser racional, suportando a privação dos prazeres ou limitando seu uso ao casamento ou à procriação" (1985, pp. 46-47); "(...) a relação consigo é também definida como uma relação concreta que permite gozar de si como que de uma coisa que ao mesmo tempo se mantém em posse e sob as vistas. Se converter-se a si é afastar-se das preocupações com o exterior, dos cuidados com a ambição, do temor diante do futuro, pode-se, então, voltar-se para o próprio passado, compilá-lo, passá-lo em revista e estabelecer uma relação que nada perturbará" (1985: p. 70). O cuidado de si parte de um processo repressor de controle de corpos e psiques, mas essa repressão produz uma resistência, que é o cuidado de si com vistas ao exame de consciência. Isso pode se ligar à questão do próprio porquê da narração de Lenù, já que ela volta ao passado para com ele estabelecer uma relação de entendimento e uma tentativa de reconciliação.

[97] Em seu livro anterior, *La figlia oscura*, Ferrante descreve a relação de interesse e de repulsa entre a personagem Leda, a narradora, a boneca Nani e a menina Lenù com sua mãe Nina. A um certo ponto, a narradora diz: " Pensai che avesse un nomignolo tipo Nani o Nena o Nennella, ma poi capii che quelli erano i nomi della bambola, da cui la piccola non si separava mai e a cui Nina prestava attenzione **come se fosse viva, quasi una seconda figlia**." (FERRANTE, 2006, epub version, 14% location) Em outro momento, Leda, que rouba a boneca da menina, percebe que Nani verte uma água pútrida pela boca, e que aquela água está estagnada em seu ventre. Ela, então, retira um verme de dentro das "entranhas" da boneca. Essa imagem da gravidez misturada a um sentimento grotesco é também parte da temática da maternidade incômoda e problemática na obra de Ferrante.

[98] "E assim veio o dia em que estávamos próximas da abertura do porão com a grade descolada e fizemos uma troca, ela ficou um pouco com minha boneca e eu com a dela, e Lila de repente fez Tina passar pela abertura na grade e a deixou cair. Senti uma dor insuportável. Considerava minha boneca de plástico a coisa

Aqui, existe a primeira quebra de expectativa, pois que a narradora, em nome do nascimento de sua amizade com Lila, prefere sacrificar um bem precioso e cuidado à escuridão do porão de Dom Achille. A relação entre Lenù e Lila não é ingenuamente construída sobre uma ideia de sororidade irrestrita e absoluta. Pelo contrário, o choque entre duas personalidades completamente diferentes, entre mundos que se distanciam e que, quando juntos, estão preocupados em atacar um ao outro, é o que dá força a essa relação entre duas mulheres. Porém, é a partir desse momento de cumplicidade que percebemos que há um privilégio em estabelecer relações duradouras, complexas e diferentes daquelas esperadas por um regime de verdade de gênero. Esse regime de verdade prioriza o estabelecimento de padrões que se acreditam ajustados ao gênero feminino, por exemplo, aprender a cuidar dos filhos cuidando de bonecas. Nesse caso, há uma primeira subversão a esse padrão, porque prefere-se a escolha consciente da amiga a uma escolha automática. Lila é quem provoca a situação e Lenù responde com atrevimento. Essas atitudes vão fortalecer um vínculo mais profundo, pois para recuperar as bonecas elas devem enfrentar o "ogro" dos contos de fada, Dom Achille, que é o homem mais temido do bairro.

Depois do acontecimento da boneca, Lenù passa a se constituir em relação e em interação com outras personagens. Uma das mais significativas é Immacolata, sua mãe, de quem só vamos conhecer o nome a partir do terceiro volume[99]:

> "Se è un'altra femmina come la chiami?"
>
> Avevo altro per la testa, la gamba mi faceva male, risposi senza pensarci:
>
> "Elsa".
>
> Si rabbuiò, mi resi conto tardi che si aspettava che rispondessi: abbiamo dato a Dede il nome della madre di Pietro, e se anche questa volta nasce una femmina le metteremo il tuo nome. Provai a giustificarmi, ma svogliatamente. Dissi: ma', cerca di capire, tu ti chiami Immacolata, non posso dare a mia figlia un nome così, non mi piace. (FERRANTE, 2013, pp. 242-243)[100]

---

mais preciosa que eu tinha. (...) Para mim a boneca tinha vida, saber que ela estava no fundo de um porão, em meio aos mil animais que viviam ali, me deixou desesperada. (...) Experimentava uma dor violentíssima, mas sentia que pior ainda teria sido brigar com ela. Estava como estrangulada entre dois sofrimentos, um já em ato, a perda da boneca, e outro possível, a perda de Lila. Não disse nada, fiz apenas um gesto sem despeito, como se fosse natural, embora natural não fosse e eu soubesse que estava me arriscando muito. Limitei-me a jogar no porão sua Nu, a boneca que ela acabara de me dar." (FERRANTE: 2015, p. 47)

[99] Na realidade, o nome da mãe de Lenù aparece no primeiro volume da tetralogia, *L'amica geniale*, só que sem a indicação de que fosse a mãe da narradora: "A un certo punto bussarono alla porta e andò ad aprire la signora Peluso. Esclamazioni, grida. Noi tre ci affacciammo nel corridoio e vedemmo i carabinieri, figure che temevamo molto. I carabinieri afferrarono Alfredo e se lo portarono via. Lui si sbracciava, urlava, chiamava per nome i figli, Pasquale, Carmela, Ciro, Immacolata, si afferrava ai mobili fatti con le sue mani, alle sedie, a Giuseppina, giurava che non aveva ammazzato don Achille, che era innocente." (FERRANTE, 2011, p. 81)

[100] "'Se for outra menina, que nome você vai dar?'

Immacolata é o primeiro contato problemático com o corpo de outra mulher. Isso porque esse contato se dá na percepção de que o corpo da mãe é diferente, é outro, e vai além de um papel social e reprodutor, ou mesmo como "nutridora" dos filhos. Por conta disso, essa percepção da diferença se dá pela própria interação incômoda com as características físicas e psicológicas da mãe, concebidas na relação anterior com a própria perda/rejeição da boneca. Ou seja, a ideia de desvencilhar-se da prole já está engendrada naquela cena, e a menina percebe isso na relação com a própria mãe:

> Era biondastra, pupille azzurre, opulenta. Ma aveva l'occhio destro che non si sapeva mai da che parte guardasse. E anche la gamba destra non le funzionava, la chiamava la gamba offesa. Zoppicava e il suo passo mi inquietava, specie di notte, quando non poteva dormire e si muoveva per il corridoio, andava in cucina, tornava indietro, ricominciava. (...) Pensai che, sebbene le mie gambe funzionassero bene, corressi di continuo il rischio di diventare zoppa. (...) Perciò forse mi fissai con Lila, che aveva gambette magrissime, scattanti, e le muoveva sempre, scalciava anche quando era seduta accanto alla maestra, tanto che quella si innervosiva e presto la mandava a posto. Qualcosa mi convinse, allora, che se fossi andata sempre dietro a lei, alla sua andatura, il passo di mia madre, che mi era entrato nel cervello e non se ne usciva più, avrebbe smesso di minacciarmi. Decisi che dovevo regolarmi su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata. (FERRANTE, 2011, pp. 40-42)[101]

O embate com o corpo da mãe, um corpo defeituoso, *molesto* (como o título do primeiro romance de Ferrante), indica a percepção de que de dentro daquele corpo saiu uma vida que é a sua própria, e que deverá se desprender, se diferenciar, se distanciar daquela origem primeira. Para isso, a narradora se impõe seguir o modelo incomum de Lila, das pernas que se movem o tempo todo, em um ritmo próprio e característico. Também na relação com o pai, de quem Lenù era a preferida, mas de cujo nome não temos nem notícia durante toda a tetralogia, percebemos as escassas interações entre eles

---

Eu estava pensando em outras coisas, a perna estava doendo, respondi sem pensar:
'Elsa.'
Ela se anuviou, me dei conta tarde demais que esperava outra resposta: demos o nome da mãe de Pietro a Dede, e se dessa vez também nascer uma menina vamos dar a ela o seu nome. Tentei me justificar, mas sem empenho. Disse: mãe, tente entender, você se chama Immacolata, não posso dar um nome assim à minha filha, eu não gostaria." (FERRANTE: 2016, p. 262)

[101] "Era alourada, íris azuis, opulenta. Mas tinha o olho direito que nunca se sabia para onde olhava. E a perna esquerda também não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente à noite, quando não podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás, recomeçava. (...) Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. (...) Talvez por isso me tenha fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento, balançando-as mesmo quando se sentava ao lado da professora, tanto que esta se irritava e a despachava logo para seu lugar. Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar. Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse." (FERRANTE: 2015, p. 37 e 38)

e poucos momentos de demonstração de afeto em relação à filha. Embora o contato com a mãe seja problemático, há mais momentos de compartilhamento com esta do que com o pai. Mesmo a relação de acesso ao espaço entre as duas personagens é desigual: enquanto o pai trabalha fora, na prefeitura, a mãe permanece em casa, na relação produtor-reprodutora (IRIGARAY, 1981, p. 27). A mãe, submetida à função abstrata da reprodução e de um papel social pouco subjetivado[102], está inserida também na divisão do trabalho. Isso não significa um aprisionamento total de Immacolata, na medida em que sujeitos são construídos na interação. Pretende-se chamar a atenção para a diferença nas relações sociais. O trabalho da mãe não é regido por um contrato cujas regras e normas estão claramente determinadas, muito menos por um salário adequado a essa tarefa.[103] A reprodução do trabalho doméstico é, por um lado, símbolo de uma dada "essência feminina", cujo ambiente é a casa e o cuidado dos filhos:

> The difference with housework lies in the fact that not only has it been imposed on women, but it has been transformed into a natural attribute of our female physique and personality, an internal need, an aspiration, supposedly coming from the depth of our female character. Housework was transformed into a natural attribute, rather than being recognized as work, because it was destined to be unwaged. (FEDERICI, 2012, epub version, location 10%)

A tentativa de Lenù, ao se afastar da mãe, é justamente não fazer parte dessa cadeia reprodutora e aprisionadora, cruel para o destino e trajetória femininos. Essa tentativa é descrita por Julia Kristeva (1985) como a negação de uma experiência real, ao passo em que Luce Irigaray (1981) aponta para uma resolução positiva dessa negação, que é a reconciliação com a procriação e a criação maternas. Afinal, a mãe não é una em si, um sujeito essencial construído pelas normas, pelos regimes de verdade, mas um sujeito reflexivo, porque interage e se constrói na interação com outros sujeitos no mundo. Seu papel social não a define, mas sim o processo pelo qual a dimensão criativa ultrapassa a questão biológica e a transforma em sujeito ativo no mundo:

---

[102] Aqui, compreendemos que há uma limitação para o reconhecimento dessa prática subjetivante materna justamente por conta de a narrativa ser feita por Lenù em primeira pessoa. Por isso, não podemos conhecer completamente as emoções e pensamentos da mãe. No entanto, na medida em que a prática subjetivante se dá na cena do reconhecimento, ou seja, na medida em que o sujeito reconhece o outro e reconhece a si mesmo em retorno, podemos compreender que limitar a atuação de Immacolata à cena doméstica é limitar suas cenas de reconhecimento e a possibilidade de se tornar um sujeito reflexivo que compreende sua condição.

[103] Teresa De Lauretis (1987) chama a atenção para o papel público ou privado das relações, sejam elas trabalho ou sexo, afirmando que "os homens e as mulheres não só se posicionam diferentemente nessas relações, mas – e esse é um ponto importante – as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos" (p. 215). O importante é compreender de que maneira não possuir um agente formalizador do trabalho doméstico afeta as relações sociais para sujeitos femininos, conforme sua inserção em dado meio e conforme uma certa restrição de espaços e relações para os sujeitos cujo espaço é o lar.

> Il importe aussi que nous découvrions et affirmions que nous sommes toujours mères dès lors que nous sommes femmes. Nous mettons au monde autre chose que des enfants, nous procréons autre chose que des enfants: de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc. Mais cette création, cette procréation, nous a séculairement été interdite et il faut que nous réapproprions cette dimension maternelle qui nous appartient, en tant que femmes. (IRIGARAY, 1981, pp. 27-28)

A reconciliação com o aspecto materno nunca se dá plenamente na tetralogia napolitana. Apesar de um aparente final feliz entre Lenù e Immacolata, da percepção de um amor extensivo ao corpo da filha, o próprio processo pelo qual Lenù vai se construindo no papel dela mesma como mãe é ainda débil e problemático. Suas três filhas também operam na lógica do desvencilhamento, na medida em que se afastam ainda mais da mãe, seja na questão da personalidade, das preferências intelectuais, seja na questão mais prática de distância geográfica. Dede e Elsa não mudam apenas dentro do território italiano (Imma vai para Paris estudar filosofia), mudam de país e de continente, vão viver em Boston com Pietro, o pai:

> La partenza di Dede e poi quella di Elsa furono un grande dolore. Mi depresse che entrambe, alla fine, avessero preferito il padre a me. Sicuramente mi volevano bene, sicuramente sentivano la mia mancanza. Io mandavo lettere di continuo, nei momenti di malinconia telefonavo senza badare a spese. E mi piaceva la voce di Dede quando mi diceva: ti sogno spesso, come mi commuovevo se Elsa mi scriveva: sto cercando dappertutto il tuo profumo, lo voglio usare anch'io. Ma il dato di fatto era che se n'erano andate, che le avevo perse. Ogni loro lettera, ogni telefonata testimoniava che, se anche soffrivano per la nostra separazione, col padre non avevano i conflitti che avevano avuto con me, lui era il punto d'accesso al loro vero mondo. (FERRANTE, 2014, p. 411)[104]

Por isso, esse processo de reapropriação, por parte da narradora, nunca termina. Mesmo porque, na tetralogia, apesar da tentativa totalizante de compreensão de uma ou várias vidas - se pensarmos na profusão de personagens – o relato não se conclui com a finitude da existência. Aliás, a própria decisão de narrar alguns pontos, enquanto que outros são postos em segundo plano, atestam a própria incapacidade da tentativa totalizante. O tom com que a narradora termina a tetralogia, cada vez mais reflexivo e melancólico, nos diz mais de um retorno para dentro de si do que pela observação objetiva

[104] "A partida de Dede e depois a de Elsa foram uma grande dor. Deprimiu-me o fato de que ambas, ao final, tenham preferido o pai a mim. Com certeza gostavam de mim, com certeza sentiam minha falta. Eu enviava cartas continuamente, nos momentos de melancolia telefonava sem me importar com a conta. E gostava da voz de Dede quando ela me dizia: sonho muitas vezes com você; e como me comovia quando Elsa escrevia: estou procurando seu perfume em toda parte, quero usá-lo também. Mas o dado concreto é que elas tinham ido embora, e que eu as perdera. Cada carta delas, cada telefonema testemunhava que, mesmo sofrendo com nossa separação, não tinham com o pai os conflitos que tiveram comigo, ele era o ponto de acesso a seu verdadeiro mundo." (FERRANTE: 2017, p. 430 e 431)

dos fatos. Parece que a própria narrativa se encorpa, amadurece e envelhece no ritmo da vida de Lenù.

Como a mãe, Lenù tem dificuldade em estabelecer um contato real com as filhas além daqueles que parecem ser obrigatórios: o sustento, a proteção, a instrução, o cuidado. Mesmo com relação ao sentimento materno, muitas vezes ambíguo, apesar do comovente relato da predileção das filhas pelo pai ou pelo que o pai tem a oferecer em termos de qualidade de vida, é com dificuldade que a narradora aceita esse "destacamento" do corpo que ela mesma percebia com relação à mãe e agora percebe com relação às filhas. Essa dificuldade de amar plenamente, ou a dificuldade de compreender o amor materno como algo não inerente à essência feminina é motivo de sofrimento e dor. Além disso, é motivo de desgosto, principalmente no que se refere à tetralogia, pois a própria gravidez é a via contrária ao trabalho, à criatividade, à possibilidade de expressão literária, ao caminho da ficção. Lenù precisa compreender que há um regime de ganhos e perdas implicado no caminho tortuoso da maternidade:

> By "maternal" I mean the ambivalent principle that derives on the one hand from the species and in the other hand from a catastrophe of identity which plunges the proper Name into that 'unnameable' that somehow involves our imaginary representations of femininity, non-language, or the body. (KRISTEVA, 1985, p. 100)

A maternidade faz com que Lenù não seja mais Elena Greco Airota, mas seja a "mãe". No entanto, o processo de construção de identidade é vitalício, porque existem infinitas possibilidades e porque essa interação entre mãe e filha é o que faz com que os dois sujeitos positivamente construam a si próprios no processo. Se não houvesse essa interação, a percepção de si seria outra. Só a partir do reconhecimento do corpo destacado do seu, do corpo que é um outro, um terceiro (como aponta Kristeva), é que Lenù ganha a possibilidade de compreender a relação com a própria mãe. Para Kristeva (1985) só é possível compreender o amor entre mulheres quando nos tornamos mães, num processo de tomar o lugar de nossas próprias mães, e mais importante, "undergoing the lengthy process of learning to differentiate herself from her own daughter, her simulacrum, whose preference she is forced to confront" (p. 116).[105] Porém, devemos compreender que,

[105] Sambuco (2014) critica Kristeva pela des-subjetivação do corpo da filha, que só poderia se tornar sujeito a partir da maternidade: "Kristeva non considera neppure la possibilità di una relazione tra donne; solo durante la maternità una tale relazione risulta, secondo lei, possibile. In questa situazione la donna incinta si sente vicino alla propria madre. Kristeva sembra così modificare il rapporto madre-figlia in un rapporto madre-madre, ignorando lo sviluppo della soggettività della figlia" (p. 30). Aqui, utilizamos justamente a mudança de estatuto de Lenù, de filha para mãe, como diz Kristeva, para explicar a problemática da

dentro de uma perspectiva performativa do gênero feminino, a maternidade não faz parte, como aponta Butler, de uma "teleologia biológica" (2015: p. 157). Essa experiência, ao contrário, abre "possibilidades e significados variados da maternidade como prática cultural" (2015: p. 155).

Com efeito, se pensarmos em como a maternidade se constrói na tetralogia, encontraremos, em sua raiz, o problema do desejo. Em primeiro lugar, temos a mãe da narradora, que é descrita como um corpo deslocado, representado por seu passo coxo, o qual Lenù repele. Esse corpo sempre invade os sentidos da narradora, que ouve a mãe mancando, ou que acredita reproduzir a condição da mãe por sua herança corporal. Essa mesma mãe que tem mais três filhos, e que em uma conversa posterior com a filha, já quando está à beira da morte, declara que Lenù sempre foi sua preferida:

> Mi rivelò che l'unica cosa bella della sua vita era stato il momento in cui io le ero uscita dalla pancia, io, la sua prima figlia. Mi rivelò che la colpa più brutta che aveva commesso – una colpa per cui sarebbe andata all'inferno –, era che agli altri figli non si era mai sentita legata, che li aveva considerati un castigo, e li considerava ancora così. Mi rivelò infine, senza giri di parole, che l'unica sua vera figlia ero io. Quando me lo rivelò – mi ricordo che eravamo all'ospedale per una visita –, il dispiacere fu tale che pianse ancora più del solito. Mormorò: mi sono preoccupata solo di te, sempre, gli altri per me erano figliastri (FERRANTE, 2014, pp. 140-141)[106]

A ligação sempre problemática entre as duas, na disputa pela construção de si, é compreendida pela mãe da narradora como demonstração da ligação profunda, até mais amorosa do que maternal, se considerarmos a experiência que teve com os outros filhos, e por isso mais profunda do que supõe Lenù. A mãe sempre vista como objeto de repulsa é, agora, compreendida também na lógica próxima da perda, com a qual a narradora terá de lidar. As características da mãe a serem evitadas começam a fazer parte e a constituir também a narradora. Esse trabalho, porém, de rompimento e reconciliação parece ser parte desse processo performativo da tetralogia, cujas relações funcionam nessa lógica. A amizade e a inveja, o matrimônio e o divórcio, o rompimento e a reconciliação, a proximidade e a distância são os opostos lógicos de funcionamento da história.

---

maternidade e da desestabilização desse estatuto na tetralogia. Desse modo, o processo de construção de si é perpassado pela maternidade, mas não é definido unicamente por ele. Mesmo porque, na relação problemática com Lila, encontramos uma amizade que também é amor e admiração, não necessariamente mudada com o estatuto de mãe das duas personagens.

[106] "Revelou-me que a única coisa bonita de 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 (...)." (FERRANTE: 2017, p. 143 e 144)

O rompimento com a mãe é também uma etapa do processo que permite o exame de si, o reconhecimento de si e o trabalho com suas próprias práticas subjetivantes; além de tudo, permite, por parte da narradora, a observação das relações ambíguas e da caracterização plana de Immacolata, que acreditava ser uma mulher fria e ignorante demais para ter sentimentos:

> Mi stava addosso, ebbi l'impressione che volesse davvero uccidermi. Sentii in quegli attimi tutta la verità della delusione che le stavo dando, tutta la verità dell'amore materno che, disperando di piegarmi a ciò che riteneva il mio bene – vale a dire ciò che lei non aveva mai avuto e che io invece avevo e che fino al giorno prima aveva fatto di lei la madre più fortunata del rione –, era pronto a mutarsi in odio e a distruggermi per punirmi dello sperpero di doni di Dio che stavo facendo. Allora la spinsi via, la spinsi via gridando più di lei. La spinsi senza volerlo, d'istinto, com una tale forza che le feci perdere l'equilibrio e la mandai sul pavimento. (...) Mia madre aveva rovesciato una sedia, era caduta pesantemente. Ora stentava a rialzarsi per via della gamba malata, agitava un braccio per afferrarsi al bordo del tavolo e tirarsi su. Ma non cedeva, continuava a gridarmi minacce e insulti. (...) Era così sopraffatta dalla sofferenza che, cosa per me inverosimile, scoppiò a piangere. (FERRANTE, 2014, pp. 53-54)[107]

É ainda mais interessante que as expectativas da narradora se quebrem e demonstrem um certo egoísmo em relação à figura da mãe. Lenù crê que a mãe a odeia, embora ela tenha sucesso como escritora e seja casada com um intelectual rico e respeitado. O único estatuto importante para a mãe da narradora, segundo a filha, é o estatuto do casamento, pelo qual a estabilidade da vida é constituída. Renegar esse estatuto é renegar também o sacrifício que a própria fez pela vida conjugal e pelos filhos. Por que Lenù teria mais direito a subverter a lógica tradicional enquanto a mãe não se permitia sair dessa norma?

O rompimento das duas não poderia ser mais dramático, na medida em que a narradora impõe a força física que acarreta a queda da mãe. É como se uma espécie de ordem fosse derrubada, uma ordem antiga cuja lei não precisa mais ser respeitada. No entanto, a queda da ordem não dá prazer a Lenù, ao contrário, provoca espanto, justamente porque a mãe chora copiosamente. Embora a representação da instituição

---

[107] "Estava em cima de mim, tive a impressão de que queria mesmo me matar. Naqueles instantes senti toda a verdade da decepção que eu estava lhe causando, toda a verdade do amor materno que, perdendo as esperanças de me dobrar ao que achava que era o meu bem — vale dizer, o que ela nunca teve e que eu no entanto possuía, algo que até um dia antes fazia dela a mãe mais abençoada do bairro —, estava pronto a transformar-se em ódio e a me destruir a fim de me punir pelo desperdício de dons que recebera de Deus. Então a empurrei para longe, a empurrei berrando mais forte que ela. Empurrei-a sem querer, instintivamente, com tanta força que a fiz perder o equilíbrio e a derrubei no chão. (...) Minha mãe tinha tombado uma cadeira e caído pesadamente. Agora, por causa da perna doente, tinha dificuldade de se levantar e agitava um braço para agarrar-se à borda de uma mesa e ficar de pé. Mas não cedia, continuava gritando ameaças e insultos contra mim. (...) Estava tão tomada pelo sofrimento que — algo para mim inverossímil — desandou a chorar." (FERRANTE: 2017, p. 55)

matrimonial seja defendida por Immacolata, o que realmente importa é a relação de proteção que a mãe ainda tem com a filha. Depois da queda da ordem, o que subsiste é esse amor complicado. Lenù percebe que a mãe não deseja sua infelicidade, mas que quer ter certeza de sua segurança. O rompimento das duas personagens não é apenas um momento dramático, mas é o momento em que, na relação com o outro, reconhece-se como sujeito. Perceber o sofrimento da mãe, no momento do rompimento, é perceber a própria relação ambígua desse papel social e da convivência dessa estrutura com a construção de mulher. A produção da mulher tradicional, ou do que se entende da essência feminina, está atrelada à manutenção de estruturas de poder que, no momento em que são desfeitas, desnudam uma construção social. A mãe, ao fim e ao cabo, é também uma mulher em constituição. Se não fosse assim, a relação das duas permaneceria inalterada, sem variações na construção da personagem, que seria plana. Mas não é isso que acontece, porque a própria reconciliação de mãe e filha nos mostra que o processo de interação é o que importa.[108]

A reconciliação de Lenù e Immacolata marca outro momento importante da narrativa, porque é o momento de aproximação da morte da mãe e o nascimento da terceira e última filha da narradora, que também se chama Immacolata:

> Non mi dispiacque, volevo che mia madre capisse, anche se mi aveva sempre tormentata, che le volevo bene. (...) Mentre la pancia cominciava ad affacciarsi in allegria e mi cresceva al suo interno un cuore diverso da quello che avevo in petto, constatai ogni giorno, dolorosamente, il deperire di mia madre. Mi emozionò che se ne stesse aggrappata a me per non perdersi, come io da piccola alla sua mano. Più lei diventava fragile e spaurita, più io ero fiera di trattenerla nella vita. (FERRANTE, 2014, p. 138)[109]

É interessante que as duas vidas, de mãe e avó, se atem nesse momento, principalmente com relação à questão da nomeação. Dessa forma, como diz Austin

---

[108] É interessante notar que, no âmbito de uma escrita afinada com os debates feministas, a tetralogia acompanhe o desenvolvimento da própria discussão do papel feminino na sociedade italiana. Em *The Tigress in the snow* (2007), Laura Benedetti afirma que o pós-guerra, na Itália, é marcado por um retorno à moralidade, à religião e à família, momento no qual a figura da mãe retorna ao ambiente doméstico para reestabelecer a ordem, por meio das circunstâncias da maternidade e da feminilidade. Esse momento representaria o início da narrativa, momento no qual Lenù, a narradora, inicia o embate com essa figura da tradição. Em outros momentos, quando começa a questionar esse papel e de subverter a lógica, por si mesma, dessa figura, estamos em outro momento da história italiana, a partir dos anos 70, quando o movimento feminista ganha força e começa a questionar esse papel. Temos a mudança de uma análise da mãe como integrante ativa da ordem patriarcal à análise da mãe como mulher, oprimida por esse mesmo sistema.

[109] "Não me lamentei, queria que minha mãe entendesse que, apesar de sempre ter me atormentado, eu gostava dela. (...) Enquanto a barriga começava a despontar alegremente, enquanto crescia ali dentro um coração diferente do que eu tinha no peito, constatei a cada dia, dolorosamente, o definhar de minha mãe. Fiquei emocionada ao notar que ela se agarrava a mim para não se perder, assim como eu, pequena, agarrava sua mão. Quanto mais ela se tornava frágil e amedrontada, mais eu tinha orgulho de mantê-la em vida." (FERRANTE: 2017, p. 141)

(1962), “to say something is to do something, or *in* saying something we do something, and even *by* saying something we do something” (p. 94), podemos estender a proposição à questão mais urgente da nomeação, que além de atribuir uma significação e ligação direta da pessoa ao nome, cria uma expectativa em relação à ação. Nomear também é agir, propriamente porque a ação discursiva é dinâmica e atuante. Além da ação, espera-se também que qualidades (positivas ou negativas) sejam estendidas à pessoa nomeada. A homenagem de Lenù à mãe, significa, além disso, que a narradora quer, de certa forma, prolongar a presença e memória de Immacolata, ao passo em que produz uma relação parecida com a própria filha, pelo laço materno.[110]

2.1 OUTRAS FIGURAS DO MATERNO

Além de Immacolata, algumas outras figuras na tetralogia cumprem uma espécie de função materna em relação à narradora. Todas elas aparecem como auxiliadoras no crescimento intelectual de Lenù, a saber a professora Oliviero, a professora Galiani e a sogra, Adele Airota. Em certa medida, a narradora cria laços muito importantes com essas personagens, e também rompe com elas.

Oliviero é a professora de ensino fundamental de Lenù e Lila, e incentiva as meninas a continuarem estudando. No entanto, ela é também responsável por criar a competição que vai estimular a relação das duas personagens pela vida toda, sempre nos fazendo questionar quem, entre as duas, é a “amiga genial”. Diz a narradora:

> La più brava in classe ero io, sapevo riconoscere tutte le lettere, sapevo dire uno due tre quattro eccetera, ero di continuo lodata per la calligrafia, vincevo le coccarde tricolori che cuciva la maestra. Tuttavia la Oliviero, a sorpresa, sebbene Lila l’avesse fatta cadere mandandola all’ospedale, disse che la migliore tra noi era lei. (...) Ma c’era un fatto (...),un fatto meraviglioso che aveva scoperto qualche giorno prima, casualmente. (...) ‘Lila si deve esercitare, questo sì, ma sa già leggere, sa già scrivere. (FERRANTE, 2011, pp. 37-39)[111]

[110] Utilizando a produção de uma relação mãe-filha na obra de Irigaray, Patrizia Sambuco comenta: “ La voce narrante della figlia tocca diversi stadi nella relazione con la madre, dalla paura a un senso malato di fusione fino alla speranza di una reciproca individuazione. (...) La figlia spera infatti in un futuro in cui madre e figlia non siano agli estremi di una sequenza temporale, quando la venuta al mondo di una coincide con il declino dell’altra.” (2014, p 40)

[111] “A melhor da turma era eu, sabia reconhecer todas as letras, sabia dizer um dois três quatro etc., era continuamente elogiada pela caligrafia, ganhava os distintivos tricolores que a professora costurava. Apesar de tudo a professora Oliviero, de surpresa, embora Lila a tivesse feito cair, mandando-a para o hospital, disse que a melhor da classe era ela. (...) Mas havia um fato (...) um fato maravilhoso que descobrira uns dias antes, casualmente. (...) ‘Lila precisa se exercitar, isto sim, mas já sabe ler, sabe escrever.’” (FERRANTE: 2015, p. 34 e 35)

Apesar da maldade de Lila, a professora Oliviero, como que num gesto generoso, para não perder a aluna ou para livrar-se do que poderia acontecer de pior (lembremos que Lila provoca a professora e essa cai da cátedra, machucando o cotovelo), elogia a menina. Em contraste com Lenù, Lila ganha a competição e afirma que aprendeu a ler e a escrever sozinha. Apesar de a ação de Lila ser admirável, o que mais chama atenção é, às custas de uma humilhação, a professora constatar a pretensa "genialidade" da aluna. Nunzia, mãe de Lila, está presente no momento dessa revelação, não como agente ativo, a quem a filha deve o aprendizado da habilidade de escrita e leitura. Como a passagem revela, Nunzia é analfabeta e não compreende, de imediato, porque foi chamada na sala de aula ou porque a professora está escrevendo palavras no quadro:

> Poi [Lila] lesse con tono imbronciato:
> «Sole».
> Nunzia Cerullo guardò la maestra, e il suo sguardo era incerto, quasi spaventato. La Oliviero lì per lì sembrò non capire come mai in quegli occhi di madre non c'era il suo stesso entusiasmo. Ma poi dovette intuire che Nunzia non sapeva leggere o che comunque non era sicura che alla lavagna fosse scritto proprio sole, e si accigliò. (FERRANTE, 2011, p. 38)[112]

Essa é uma dentre as numerosas situações na qual a professora Oliviero opera em uma lógica perversa. Lila, como Lenù nos recorda muitas vezes, se expressa muito bem (inclusive, servindo como modelo de estilo para a narradora) e escreve uma história infantil chamada *La fata blu*. Essa história é entregue à Oliviero, que nunca comenta nada sobre a narrativa da ex-aluna. O que acontece é que, tendo parado de estudar, Lila provoca uma grande decepção na professora, que escolhe ignorá-la, rompendo qualquer relação com a menina. É curioso notar que enquanto a menina superava as expectativas dentro da sala de aula, Oliviero a estimulasse. Não há, por parte da professora, qualquer reflexão sobre a injustiça do destino de Lila, mesmo estando inserida na lógica do bairro e sabendo das dificuldades que a aluna poderia enfrentar em sua trajetória. A figura da professora como substituição da figura materna é ainda mais séria se pensarmos no fato de que a expectativa é o desenvolvimento intelectual, no foco em resultados mais do que no aspecto afetivo. Lenù nos diz:

> La Oliviero aveva accanto a sé, sempre, una sedia vuota dove chiamava le più brave, per premio. Io, nei primi tempi, le sedevo accanto in continuazione. Lei mi esortava con molte parole incoraggianti, lodava i miei

[112] "Depois [Lila] leu em tom emburrado:
'Sol.'
Nunzia Cerullo olhou a professora e seu olhar era incerto, quase assustado. A princípio, a professora Oliviero pareceu não entender como era possível que naqueles olhos de mãe não houvesse o mesmo entusiasmo dos seus. Mas depois deve ter intuído que Nunzia não sabia ler, ou que de todo modo não estava segura de que no quadro-negro estivesse mesmo escrito sol, e franziu as sobrancelhas." (FERRANTE: 2015, p. 34 e 35)

> boccoli biondi e così rafforzava in me la voglia di far bene: tutt'al contrario di mia madre che, quando ero a casa, mi copriva così spesso di rimproveri, a volte di insulti, da farmi desiderare di rincantucciarmi in un angolo buio e sperare che non mi trovasse più. Poi successe che venne in classe la signora Cerullo e la maestra Oliviero ci rivelò che Lila era molto più avanti di noi. Non solo: chiamò più spesso lei che me a sederle accanto. (FERRANTE, 2011, p. 41)[113]

A premiação da inteligência, e mais ainda, a premiação da disciplina, da entrada na norma, como se o desenvolvimento da aluna estivesse ligado diretamente à inteligência da própria professora, capaz de despertar no aluno o desejo de conhecer e capaz de refletir no aluno sua própria genialidade, é a marca da relação de Oliviero com as duas meninas. A palavra que permeia a tetralogia, principalmente que melhor descreve as expectativas da narradora, é a palavra "*lode*". Lenù espera, em todos os momentos da sua vida, ser elogiada, ser aprovada e legitimada, pela sua diligência e esforço, mas principalmente por sua inteligência.

Uma das características mais interessantes da narradora é o empenho que emprega em diferenciar esforço de inteligência. Essa observação advém justamente de uma educação formal que diferencia essas duas capacidades, cuja competição está posta na relação com o conhecimento, cuja rigidez e fixidez das normas não permite espaço criativo ou liberdade. Lenù possui, acima de tudo, a crença de que não consegue nada com esse "dom" da inteligência, mas sim por meio de muito trabalho. Isso quer dizer que seu sucesso não depende de sua inteligência: ou ele é alcançado com trabalho duro ou é alcançado por sorte. Na realidade, Lenù se preocupa com as expectativas que a família criou para ela acreditando em sua superioridade. Quando se dá conta de que Lila se torna a primeira da sala, Lenù começa a se rebaixar e a acreditar ser uma impostora. Clance & Imes (1978) conceituam esse tipo de fenômeno, a síndrome do impostor, como o fato de um sujeito possui um conceito de si que interfere em seu bem-estar psicológico. Sakulku & Alexander (2011) especificam alguns comportamentos dentro desse tipo de sentimento de farsa: começa a partir de tarefas assinaladas ao sujeito, tais como tarefas escolares ou profissionais (ou seja, na cena da interpelação que descreve Butler em *Relatar a si mesmo* (2017): ao sujeito é requerida uma pergunta que deve ser respondida). Em seguida, no

---

[113] "Oliviero sempre tinha a seu lado uma cadeira vazia, para onde convidava as melhores, como prêmio. Nos primeiros tempos, eu sentava a seu lado continuamente. Ela me exortava com muitas palavras encorajadoras, elogiava meus cachinhos louros e assim reforçava minha vontade de fazer bem feito: bem ao contrário de minha mãe, que, quando eu estava em casa, tantas vezes me cobria de críticas, e até de insultos, que eu só queria me meter num canto escuro e esperar que não me achasse nunca mais. Depois aconteceu que dona Cerullo veio até nossa classe, e a professora Oliviero nos revelou que Lila estava muito à frente de nós. Não só: chamou mais vezes a ela que a mim para sentar a seu lado." (FERRANTE: 2015, p. 38)

processo de feitura da tarefa, o sujeito cria para si a expectativa de ser especial e quando isso não acontece, seja por alguma falha, ou porque outro sujeito se prova "melhor", ele crê na sua incapacidade (Lenù é a melhor da sala e é ultrapassada por Lila). Essa característica se refere a uma tendência perfeccionista (p. 77), que se coloca desafios quase impossíveis, taxando-se de incompetente quando não consegue alcançar determinada performance. Para que isso não ocorra, o sujeito muitas vezes passa dos limites e trabalha duro para não falhar. Quando alcança algum sucesso, tende a achar difícil receber elogios ou internalizar sua competência, justamente porque não crê na possibilidade de ser inteligente (Lenù arroga a si um papel subalterno e seu sucesso advém de trabalho duro e muita leitura, ou da sorte). Muitas vezes, esse sujeitos experimentam medo e culpa advindos de seu sucesso, porque se diferenciam do ambiente de onde vieram e porque sentem medo de não serem aceitos em ambientes de maior instrução (Lenù vai do *rione* para Pisa e só consegue pensar em como está deslocada do ambiente universitário, assim como do ambiente familiar).

Por conta disso, Lenù localiza Lila no campo oposto, como uma inteligência natural, de fácil aquisição, autodidata e brilhante, que não requer muito esforço para aprender algo ou construir um raciocínio. Se Lenù precisa de muita leitura para formular alguma hipótese, a Lila basta um lampejo. Se Lenù escreve algo, é por intermédio da sorte, ou da inspiração em Lila. O que podemos perceber, no entanto, é que por trás dessa suposta facilidade de aprendizado há muito treino, muita prática e também muita aptidão que vai sendo desenvolvida. Porém, só temos noção desse esforço por parte de Lila aos poucos. Lenù imagina que Lila absorve todo o conhecimento com facilidade, mas ao contrário, descobre a sua própria prática dentro da genialidade da amiga:

> Non era un diario (...). Pareva piuttosto la traccia di una cocciuta autodisciplina alla scrittura. Abbondavano le descrizioni (...). Ma non c'erano solo pagine descrittive. Comparivano parole isolate in dialetto e in lingua (...). Ed esercizi di traduzione in latino e in greco. E interi brani in inglese (...) E tanti ragionamenti sui libri che leggeva, sui film che vedeva nella sala del prete. E molte delle idee che aveva sostenuto nelle discussioni (...) che facevamo io e lei. Certo, l'andamento era discontinuo (...). Di solito le frasi erano di estrema precisione, la punteggiatura molto curata, la grafia elegante (...) Ma a volte Lila, come se una droga le avesse inondato le vene, pareva non reggere l'ordine che s'era data. Tutto allora diventava affannoso, le frasi prendevano un ritmo sovreccitato, la punteggiatura spariva. (...) Io fui presa sia dall'ordine che dal disordine e più lessi, più mi sentii ingannata. **Quanto esercizio** c'era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima: perciò era così ben scritta. [grifo nosso] (FERRANTE, 2012, pp. 15-16)[114]

[114] "Não era um diário (...). Mais parecia o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita. As descrições abundavam (...). Mas não havia apenas frases descritivas. Aqui e ali surgiam palavras isoladas em napolitano e italiano (...) E exercícios de tradução do latim e do grego. E trechos inteiros em inglês (...). E

Lenù e a amiga são quase dois polos opostos, uma construída pela cultura, outra pela natureza. Suas forças e fraquezas dependem das forças e fraquezas advindas desses dois mundos: a força da cultura está na reflexão de si e do mundo, enquanto que a da natureza está na ação. Na concepção da narradora, uma se opõe à outra, porque são dimensões irreconciliáveis. No entanto, nas práticas de construção de si e nas relações umas com as outras, isso se prova falso, não se sustenta. Isso porque a cultura, teoricamente representada por Lenù, recebe estímulos diretos, influências importantes da dimensão natural de Lila, a força motriz do trabalho cultural. Lila, por sua vez, precisa do estímulo representado por Lenù como impulso de sobrevivência, como estímulo para não perder todo o esforço criativo que tem e pelo qual, sabemos, luta. Lila não é somente a força natural e a potência avassaladora, mas também está em processo de construção. Pensamos que os momentos mais significativos desse processo são, em primeiro lugar, a descoberta dos exercícios de escrita de Lila feitos por Lenù, e também a própria vontade de empenhar-se em um trabalho cujas habilidades passam pelo conhecimento e pelo estudo. Não à toa, Lila começa a aprender informática e programação, revelando sempre o caráter prática das coisas, mais do que intelectual. Acreditamos que Lenù é a dimensão abstrata e artística e Lila, a dimensão que se vale do conhecimento para usá-lo na prática. Por isso a ansiedade de Lenù com a escrita pode ser entendida com o problema da aplicação prática das ideias no mundo, ao passo em que Lila, por meio da inserção no trabalho, age. Essa relação fica mais clara a partir da observação do episódio da greve na fábrica de embutidos. Enquanto Lenù tenta apreender todas as reivindicações e histórias contadas no sindicato, Lila lidera a greve, negocia e relata, em nome dos companheiros, as situações concretas vividas ali.

À parte essa competição estimulada por Oliviero, outra figura concorre para a produção subjetiva de Lenù. A professora Galiani, docente do ensino médio, elogia e encoraja muitas vezes a narradora, atuando como motivadora da primeira produção escrita com potencial de ser publicada em revista estudantil. Além disso, a professora também empresta livros à Lenù, teóricos, históricos, difíceis de serem lidos, e a encoraja

---

vários raciocínios sobre os livros que lia, sobre os filmes que via na sala do padre. E muitas das ideias que defendera nas discussões (...) nas conversas que tínhamos uma com a outra. Claro, o andamento era descontínuo (...) Frequentemente as frases eram de extrema precisão, a pontuação muito cuidada, a grafia elegante (...).Mas às vezes, como se uma droga lhe inundasse as veias, Lila parecia não suportar a ordem que se impusera. Tudo então se tornava árduo, as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia. (...) Fui tomada tanto pela ordem quanto pela desordem, e quanto mais lia, mais me sentia enganada. **Esse exercício** estava por trás da carta que me enviara a Ischia anos antes: por isso era tão bem escrita." (FERRANTE: 2016, p. 11 e 12)

a ir em passeatas: “La professoressa Galiani, forse perché aveva perso Nino, il suo alunno più brillante, accentuò la simpatia che mostrava nei miei confronti e giunse a dirmi che sarebbe stato interessante e istruttivo per me andare a una marcia per la pace nel mondo (...)” (FERRANTE, 2012, pp. 129-130). Em certa medida, desperta, mesmo que compulsoriamente, a curiosidade de Lenù por política e ativismo, porque a narradora espera agradar a professora. Aliado a isso e ao amor que Lenù sentia por Nino, a aprovação de Galiani dá as primeiras bases para uma reflexão de si voltada à esquerda, mesmo que atrapalhada pela terminologia e pela pouca compreensão estratégica – isso tudo dito pela narradora, que, como já dissemos, pensa em si como sujeito inferior.

Mas é em uma reunião dos colegas de escola na casa da professora, em que foram convidados todos os seus alunos mais brilhantes, que a situação muda em favor de Lenù. Nino e Armando Galiani estão discutindo sobre todos os assuntos possíveis enquanto a professora Galiani observa, diz Lenù, como “solo una dispensatrice autorevole della palma della vittoria” (2012, p. 158). A única coisa que conta, na discussão, é a autoridade intelectual mais ou menos respeitada da professora. Não se sabe se por respeito ou por exclusão, mas a narradora nos diz que só os homens falam. Nessa festa, Lila é dispensada, diz Lenù, por causa da aliança no dedo e por causa das suas experiências anteriores - a falta de estudo, a sobrevivência no *rione*, o aborto espontâneo – que não se adequavam ao ambiente cultural da casa da professora. Nesse ambiente, Lenù circula com mais desenvoltura:

> Presi la parola senza sapere cosa avrei detto ma, ascoltando i ragazzi, mi si erano smossi nella testa spezzoni di frasi lette sui libri e sui giornali della Galiani, e la timidezza diventò meno forte della voglia di pronunciarmi, far sentire che ero lì. Usai l’italiano alto a cui mi ero addestrata facendo versioni dal greco e dal latino. (...) Noi, dissi, non dobbiamo ripetere gli errori delle generazioni che ci hanno preceduti. La guerra oggi va fatta agli arsenali atomici, va fatta alla guerra stessa. (...) Conclusi dicendo che il mondo aveva urgenza di essere cambiato, che c’erano troppi tiranni che tenevano schiavi i popoli. Ma andava cambiato con la pace.
>
> Non so se fui apprezzata da tutti. (...) E la Galiani, quando subito dopo disse la sua, mi citò due volte e fu emozionante sentire: “Come ha detto giustamente Elena”. (FERRANTE, 2012, pp. 159-160)[115]

[115] “Tomei a palavra sem saber o que diria, mas, ouvindo os rapazes, moveram-se em minha cabeça pedaços de frases lidas nos livros e nos jornais de Galiani, e a timidez se tornou menos forte que a vontade de me pronunciar, de mostrar que eu estava ali. Usei o italiano elevado no qual me adestrara fazendo traduções do grego e do latim. (...) Nós, eu disse, não devemos repetir os erros das gerações que nos precederam. A guerra hoje deve ser travada contra os arsenais atômicos, contra a própria guerra. (...) Concluí afirmando que o mundo tinha urgência de mudança, que havia tiranos demais escravizando os povos. Mas que tinha de ser mudado pela paz.
Não sei se fui apreciada por todos. (...) E Galiani, quando logo em seguida tomou a palavra, me citou duas vezes e foi emocionante ouvir: ‘Como justamente disse Elena’.” (FERRANTE: 2016, p. 157 e 158)

Tomar a palavra, nesse ambiente aparentemente democrático, mas que em vez disso é controlado pelo capital cultural é um gesto encarado pela narradora como inconsequente (ela não sabia o que dizia, só repetia o que tinha lido nos livros e jornais que a professora tinha emprestado). No entanto, essa ação surte um efeito interessante. Todos os que estavam discutindo param para ouvir as palavras de Lenù, que fazem com que finalmente a professora consiga emitir algum juízo e corroborar algumas ideias da aluna. Nesse sentido, falar é agir no mundo. Apesar desse momento ser encarado como um momento de espontaneidade e sem importância, tomar a palavra em um ambiente dominado por sujeitos masculinos é uma forma de resistência que provoca outros atos discursivos. A aprovação direta da professora Galiani é emocionante para a narradora. Lila, ao contrário, se sente completamente deslocada naquele ambiente e pede para ir embora. O que Lenù diz é que só depois fica sabendo que a situação deixa a amiga muito mal, mas quando Lila tinha ela própria se convidado para acompanhá-la, a narradora já intuía as possibilidades do encontro desses dois mundos.[116] De certo modo, Lenù já não é capaz de integrar ou representar as subjetividades do lugar de onde veio. Ela já não pertence ao ambiente do *rione* tão profundamente quanto Lila e tem dificuldade em compreender a lógica do lugar, ao mesmo tempo em que não pertence ao *corso Vittorio Emmanuele* (onde a professora mora). Ela se insere sempre no intervalo entre a periferia e o centro.

O grande problema, para Lenù, é a imprevisibilidade do comportamento de Lila, que se evidencia no usa da língua pela amiga: pode passar do dialeto ao italiano com facilidade e impressionar a todos, fazendo com que a própria amiga seja ofuscada. A competição e a comparação, estimuladas anos antes, permanecem, mesmo a situação de vida de Lila e Lenù sendo tão diferentes. Nesse ponto, Lila é uma dona de casa que depende do marido para viver, não conseguiu continuar os estudos e está presa à realidade do bairro, enquanto Lenù está no ensino médio e sonha com a possibilidade de ir à universidade. Embora a idade das duas seja a mesma, uma já está inserida no sistema

[116] "Temevo che Stefano non le permettesse di venire. Temevo che Stefano glielo permettesse. Temevo che si vestisse in modo vistoso come quando era andata dai Solara. Temevo che, qualunque cosa si fosse messa addosso, la sua bellezza sarebbe esplosa come una stella e ciascuno si sarebbe affannato ad afferrarne un frammento. Temevo che si sarebbe espressa in dialetto, che avrebbe detto cose sguaiate, che sarebbe diventato evidente come la scuola per lei fosse finita con la licenza elementare. Temevo che, se solo avesse aperto bocca, tutti sarebbero rimasti ipnotizzati dalla sua intelligenza e la stessa Galiani ne sarebbe stata incantata. Temevo che la professoressa l'avrebbe trovata tanto presuntuosa quanto ingenua e mi avrebbe detto: chi è questa tua amica, non la vedere più. Temevo che avrebbe capito che io ero solo la sua ombra scialba e non si sarebbe più occupata di me, ma di lei, avrebbe voluto rivederla, si sarebbe impegnata a farle riprendere gli studi." (FERRANTE: 2012, pp. 150-151)

matrimonial e nas responsabilidades domésticas, enquanto a outra busca sua independência não ligada a uma figura masculina. Um fator importante, nesse sentido, é o uso da língua como meio de distinção social. Apesar de morarem no mesmo lugar, Lenù possui uma vantagem cultural sobre Lila que é o uso culto e alto da língua italiana em detrimento do dialeto napolitano. Mas não é somente isso, porque esse uso ainda é acompanhado de estudos clássicos e do aprendizado de outra língua, que são o aporte do conhecimento da narradora e que vão levemente começar a acentuar sua diferença em relação a Lila e aos amigos do bairro.

Segundo Silva (1995), para Bourdieu a cultura é utilizada pelas classes dominantes como um dos instrumentos para manter afastados membros de outros grupos sociais. Ou seja, alguns membros desses outros grupos podem até alcançar os conhecimentos necessários para se inserirem em uma classe social mais alta, mas não possuem outros fatores distintivos que permitem sua permanência ali. Por mais que Lenù, ao seu modo e apesar de todos os impasses que enfrenta, se insira no ambiente cultural reunido pela professora Galiani, ao fim e ao cabo tem de retornar à sua realidade no final da festa. Talvez a fala de Lila seja a que mais resuma essa diferenciação social que, considerada como grosseria pela narradora, guarda um fundo de verdade: "Perciò parlano tutti così, perciò si vestono e mangiano e si muovono così e così. Lo fanno perché ci sono nati" (FERRANTE: 2012 , pp. 161-162). Tanto havia um fundo de verdade na revelação de Lila, que quando Lenù termina a escola, começa a trabalhar em uma livraria antes de poder fazer o processo seletivo universitário. Enquanto Lenù trabalha, Nadia, filha da professora Galiani, e Nino, seu namorado que saiu do bairro, se divertem, vão ao cinema, leem, viajam, vão em festas. Há um duplo movimento na fala de Lila que vai além da inveja. Há a percepção de ser inviabilizada pelo capital cultural que não conseguiu adquirir, enquanto que Lenù consegue se inserir naquele meio. A competição que marca a relação entre as duas personagens faz com que Lila se sinta prejudicada em relação à amiga, mas que também percebe que nem todos têm a mesma oportunidade, ou seja, que não é uma questão de esforço simplesmente, mas a presença de vários fatores que levam à ascensão social. O que Lila já antevê, sem a ilusão ou idealismo de Lenù, é que a formação de si não depende só do esforço próprio, mas depende da aquisição de bens econômicos e culturais. Por isso, a obsessão de Lila é ficar rica, não importa como: criando sapatos, casando-se com um comerciante, trabalhando na fábrica de salsicha, aprendendo programação e criando sua própria empresa, trabalhando para os camorristas. A maneira pela qual vai alcançar esse objetivo não importa, porque ela tem consciência

de que não vai conseguir adquirir o *ethos* como se fosse tão naturalizado que a pessoa pudesse nascer com ele, inscrito em seu corpo. Por não poder passar por cima desse fator limitador, Lila sonha com a possibilidade da própria Lenù cumprir esse destino: "(...) tu sei la mia amica geniale, devi diventare la più brava di tutti, maschi e femmine" (FERRANTE, 2011, p. 309). O que Lila quer, nas brincadeiras pesadas e nas zombarias que faz com Lenù, imitando a linguagem corporal daquelas pessoas, é mostrar que há certos limites para a ascensão social, que mesmo bem imitada, é difícil de ser naturalizada por um corpo do *rione*. O rompimento a professora Galiani se dá por conta de uma confusão envolvendo a narradora: Nino, que era namorado de Nadia, se apaixona perdidamente por Lila e decide abandonar tudo para viver com a menina (mas desiste logo depois, porque ela não teria nada a oferecer a ele). A professora, então, imagina que Nino faz isso por conta de Lenù e corta relações com a aluna:

> Ma mi ci volle poco per capire che la Galiani, pur essendo sempre molto generosa con me, mi attribuiva non so che colpa che le impediva di essere cordiale come in passato. (...)
> "Ha lasciato anche te?".
> Diventai rossa.
> "Me?".
> "Non vi siete visti a Ischia?".
> "Sì, ma tra noi non c'è stato niente".
> "Sicuro?".
> "Assolutamente".
> "Nadia è convinta che lui l'ha lasciata per te". (FERRANTE, 2012, pp. 308-309) [117]

Para Galiani e para a filha, o envolvimento de Nino só é possível com aquele que é considerado seu igual ou seu superior, não considerando a possibilidade de seu envolvimento com Lila. Desse modo, o rompimento entre a professora e a aluna se dá a partir do reconhecimento, por parte da professora, de que Nino e Lenù estão envolvidos e sua filha Nadia é preterida na relação amorosa.

Por fim, há a personagem Adele Airota, sogra de Lenù, mãe de Pedro Airota. Adele é a ilusão inalcançável da convivência pacífica entre casamento, maternidade, sujeito feminino e atividade intelectual. Inalcançável por dois motivos: um pelo estatuto

---

[117] "Mas não precisei de tempo para notar que Galiani, mesmo sendo muito generosa comigo, me atribuía sabe-se lá que culpa que a impedia de ser cordial como antigamente. (...)
'Ele também a deixou?'
Fiquei vermelha.
'A mim?'
'Vocês não se viram em Ischia?'
'Sim, mas entre nós nunca houve nada.'
'Tem certeza?'
'Absoluta.'
'Nadia está convencida de que ele a deixou por você.'" (FERRANTE: 2016, p. 309 e 310)

do nascimento, que na verdade é fruto do *habitus*, e outro porque a felicidade matrimonial de Adele não é, como em um primeiro momento pensa a narradora, perfeita.[118] Lenù a descreve como "una donna magra, non bella ma fine, elegante senza sfoggio" (FERRANTE, 2012, p. 307). É interessante notar que esse refinamento e elegância provém daquele mesmo traço corporal, gestual, de fala e de postura ridicularizados por Lila. O *habitus*, como conceitua Bourdieu (1983), é

> aquilo que se adquiriu, mas que se encarnou no corpo deforma durável sob a forma de disposições permanentes. (...) E de fato, o habitus é um capital, que, sendo incorporado, se apresenta com as aparências de algo inato. (...) o habitus é um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objetiva dos condicionamentos mas introduzindo neles uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que nós "reproduzamos" as condições sociais de nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível, de uma maneira tal que não se pode passar simplesmente e mecanicamente do conhecimento das condições de produção ao conhecimento dos produtos. (p. 105)

O *habitus* também é produzido para ser naturalizado como disposição do corpo, valores e gestos, refinamento de maneiras, modo de falar, de andar, de se posicionar. De certo modo, o controle do *habitus*, pela classe dominante, naturaliza uma jeito de ser burguês que se torna o traço distintivo dessa classe em relação às outras. De fato, a narradora reconhece essas posturas na família Airota e se envergonha de suas próprias posturas: "Che vergogna quell'affastellare parole agitate, senza rigore logico, senza calma, senza ironia, come invece sapevano fare Mariarosa, Adele, Pietro" (FERRANTE, 2012, p. 410) Além de uma fala ordenada, o que indica, também uma segurança de pensamento e um controle do conteúdo do que se está dizendo, Lenù ainda reconhece, atrelada à fala de Lila, que existe uma vantagem de classe nos privilégios econômicos e culturais dessas personagens: "hai ragione tu, Lila: se ti insegnano le cose per bene fin da piccola, da grande si fa meno fatica in tutto, diventi una che sembra nata imparata" (FERRANTE, 2012, pp. 410-411). À parte a questão da postura, Adele também tem um trabalho importante, é tradutora e é influente no meio editorial. É por meio de sua primeira leitura e de sua influência que Lenù publica seu primeiro livro – "grazie al sostegno di Adele" (FERRANTE, 2012, p. 449) – e inicia sua carreira profissional de escritora. A sogra elogia muito a naturalidade e sinceridade do romance, escrito de um só fôlego, de Lenù, mas também há um interesse por promover a carreira de um futuro membro de sua família, afinal, observa a narradora, "in quell'occasione comincia a rendermi conto che

[118] "Adele – mi rivelò [Pietro] una notte tra le lacrime – aveva sempre tradito suo padre, era una scoperta che aveva fatto da piccolo. A sei anni l'aveva vista baciare un uomo enorme, vestito di blu, nel grande soggiorno di Genova che affacciava sul mare. Ricordava tutti i dettagli (...)" (FERRANTE, 2013, p. 377)

aveva un lavoro, che era in grado di esercitare um potere". (FERRANTE, 2012, p. 447) Exercer um poder não é somente ler um manuscrito e dar um juízo de valor, mas fazer com que seja possível uma autora desconhecida ser publicada pelo mercado editorial. A sogra, sempre atenciosa, apóia a narradora em tudo, principalmente no casamento com o filho.

É importante pontuar que depois de terminar seus estudos em Pisa, Lenù deve retornar a Napoli. Ao clima efervescente pisano, a narradora retorno à lógica violenta do *rione*, onde sua criação, seu primeiro romance, não é vista com bons olhos. Ninguém de sua família lê o livro, e quem o lê, no bairro, está mais interessado em julgar moralmente as passagens descritas como obscenas do que em aproveitar uma história agradável, escrita por uma conhecida. O movimento da festa de Galiani se repete em maior escala. Depois de aproveitar tudo o que a universidade e o ambiente tinham a oferecer, Lenù precisa retornar para o lugar de onde veio, sem rumo e perdida, porque a ilusão de estar incluída em um ambiente que valorizava seu esforço e premiava sua criatividade tinha terminado. Desse modo, mesmo tendo mais ou menos adquirido o *habitus*, sabendo performatizar a linguagem verbal e corporal de uma classe instruída, Lenù tem de se haver com a questão mais urgente, que é o capital econômico que não possui, embora tenha firmado um contrato com a editora.

Só a partir de seu casamento e sua mudança para Florença sua condição econômica melhora, ainda que dependa do capital do marido para tal. E é nessa lógica do casamento que a relação de cuidado entre Lenù e Adele perde sentido. Ser mãe, inicialmente, para Lenù, é se responsabilizar por um trabalho indesejado. Ela se questiona muitas vezes sobre a maternidade e sobre o casamento, sempre no jogo entre sua própria individualidade, ou o processo formativo que a leva a se tornar um sujeito reflexivo, e o afloramento do próprio corpo coxo da mãe no seu. Ela teme sua transformação em algo que não possa reconhecer ou teme se modificar a ponto perder o que com tanto custo tinha conquistado: "Che cosa mi prende? Desidero figli? Voglio fare la mamma, voglio allattare e ninnare? Matrimonio più gravidanza? E se mia madre sbucherà dalla mia pancia proprio quando credo di essere ormai al sicuro?" (FERRANTE, 2013, p. 64).

O rompimento com Adele se dá no momento de sua separação de Pietro. Em todos os momentos, Adele tinha se mostrado simpática às questões de Lenù, de escrever profissionalmente. No entanto, o que se revela é que a sogra, diferentemente de como a narradora pensava, defendia que Lenù estivesse em casa para cumprir seus deveres, o de esposa e mãe, como se o casamento entre os dois fosse apenas e estritamente um contrato,

ou como ela mesma diz, um pacto. Lembremos que, no início do romance, há a epígrafe do Fausto de Goethe abrindo e apresentando a primeira questão:

> IL SIGNORE: Ma sì, fatti vedere quando vuoi; non ho mai odiato i tuoi simili, di tutti gli spiriti che dicono di no, il Beffardo è quello che mi dà meno fastidio. L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo. [119]

O pacto do casamento não vai ser quebrado facilmente, e muito menos será tranquila a transição para um outro estado. Nesse caso, pensamos diretamente no papel que Lila desempenha como motivadora e causadora de diversos percalços, bem como de diversas conquistas, assim como outras personagens. Adele, por exemplo, é responsável pela publicação de seu primeiro livro, mas também age em movimento moralizante quando seus interesses são prejudicados. Para entrar na família Airota era necessário haver pelo menos um pré-requisito, conseguido rapidamente com a publicação do romance. A tarefa de Lenù deveria ser a de continuar produzindo e acumulando os deveres de dona de casa e mãe: "Adele mirava programmaticamente a tirarmi fuori dalla condizione disperante della madre incapace (...). Ma in realtà le piaceva più salvarmi che ascoltarmi" (FERRANTE, 2013, pp. 221 e 222). Deixar a família, no entanto, é bem mais complicado, porque dentro do jogo de interesses, o ato de Lenù é subversivo. As mulheres da família, aparentemente progressistas, escondem aspectos conservadores e apoiam os comportamentos negligentes ou corruptos dos homens. Nesse jogo de trocas entre facilitação da produção intelectual e cumprimento dos deveres contratuais, a quebra da transação prejudica um dos lados. E será o de Adele, que possibilitou a Lenù entrar no mundo, constituir-se a partir da escrita e de agir por meio dela. Pode-se observar que o livro de Lenù e a necessidade de produzir outros, fora a financeira, guarda um fundo de maternidade equivalente a ter um filho e dá-lo ao mundo. Só que, nesse caso, Adele gostaria que a narradora cumprisse até o fim o acordo:

> «No. Sono stata davvero dalla tua parte, ma all'interno di un patto che avresti dovuto rispettare».
>
> «Quale?».
>
> «Restare con tuo marito e con le bambine. Eri un'Airota, le tue figlie erano Airota. Non volevo che ti sentissi inadeguata e infelice, ho cercato di aiutarti a essere una buona madre e una buona moglie. Ma se il patto è rotto cambia tutto. Da me e da mio marito non avrai più niente, anzi ti toglierò tutto quello che ti ho dato».

---

[119] "O Senhor: Mas claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo." (FERRANTE: 2015, p. 7)

> Feci un lungo respiro, cercai di tenere calma la voce come del resto seguitava a fare lei.
> «Adele» dissi, «io sono Elena Greco e le mie figlie sono le mie figlie. Me ne fotto di voi Airota».
> Fece cenno di sì, pallida, con un'espressione ora severa.
> «Si vede bene che tu sei Elena Greco, ormai è fin troppo evidente. Ma le bambine sono figlie di mio figlio e non ti permetteremo di rovinarle». (FERRANTE, 2014, p. 64-65)[120]

Para a sogra, renomear um sujeito é trazê-lo da dimensão miserável anterior a um lugar onde possa ser salvo de tudo o que era anteriormente. Adele concebe o sujeito, até certo ponto, como possível de ter uma essência que será radicalmente mudada a partir do contato com outra essência, essa muito mais positiva. Essa cena do reconhecimento, para Adele, não se dá o tempo todo, em todas as interações, mas só naquelas cujo contato doa uma espécie de mercadoria ao outro sujeito: a mercadoria do nome, que abre portas, a mercadoria econômica, capaz de sustentar os "sonhos" de um sujeito, a mercadoria do capital cultural, disponível àqueles que pertencem à família. Quando se rompe o acordo, se rompem as regalias – antes, Adele ameaça e cumpre: prejudica a narradora para que não consiga mais publicar nada. Afinal de contas, se o nome Airota não lhe pertence, Elena Greco volta a ser nada, na visão da sogra. O sobrenome de Lenù carrega consigo a ruína, a qual Adele não quer que se estenda às suas netas.

O rompimento se dá na compreensão de que Adele não pode se comportar como sua mãe, não é sua mãe. As expectativas de Lenù com relação a isso, porém, são mais amplas. Ela pensa que a sogra entenderá a necessidade de viver para si, de produzir algo, de ser algo além de mãe e esposa, ou seja, ela espera um reconhecimento da sogra enquanto mulher.[121] Porque ela vê Adele como mulher, espera algum tipo de

---

[120] "'Não. De fato fiquei do seu lado, mas dentro de um pacto que você deveria ter respeitado.'
'Qual?'
'Continuar com seu marido e com as meninas. Você era uma Airota, suas filhas eram Airota. Não queria que se sentisse inadequada e infeliz, tentei ajudá-la a ser uma boa mãe e uma boa esposa. Mas, se o pacto foi rompido, tudo muda de figura. De mim e de meu marido você não terá mais nada, ao contrário, vou tirar tudo aquilo que lhe dei.'
Respirei fundo, tentei manter a voz calma assim como ela estava fazendo.
'Adele', falei, 'eu sou Elena Greco e minhas filhas são minhas filhas. Que se fodam todos vocês, Airota'.
Fez sinal que sim, pálida, agora com expressão severa.
'Bem se vê que você é Elena Greco, agora está mais que evidente. Mas suas meninas são filhas de meu filho, e não vamos permitir que você as arruíne.'" (FERRANTE: 2017, p. 66)

[121] "Mi affidai a mia suocera con un senso immediato di sollievo e lei si rivelò anche in quel caso **la donna cui avrei voluto assomigliare**. (...)Ma Adele non smise di occuparsi di me. Mi impose garbatamente il ritorno alla cura della persona, mi mandò dal parrucchiere, mi costrinse a tornare dal dentista. E soprattutto mi parlò assiduamente di teatro, di cinema, di un libro che stava traducendo, di un altro che stava curando, di che cosa avevano scritto su quella rivista e su quell'altra suo marito o altra gente famosa che chiamava confidenzialmente per nome. Da lei sentii parlare per la prima volta di opuscoli femministi molto combattivi" (FERRANTE, 2013, p. 220-221). "Entreguei-me a minha sogra com uma sensação imediata de alívio, e também nesse caso ela se revelou **a mulher com quem eu queria me parecer**. (...) Mas Adele

reciprocidade. Não nos esqueçamos que é por meio de Adele, e depois de Mariarosa, que a protagonista começa a conhecer escritos feministas, o que vai culminar, mais tarde, na produção de um ensaio sobre a produção masculina das mulheres.

No entanto, o reconhecimento da sogra não se dá e a narradora percebe o quanto a relação com essa mulher afeta sua autonomia na tomada de decisões:

> Avemmo una discussione molto violenta. (...) giurò che non avrebbe mai permesso che le sue nipoti crescessero in una città disordinata come Napoli.
>
> (...) Lei tirò in ballo mia madre, il figlio doveva averle raccontato della brutta scenata di Firenze.
>
> «Quando dovrai partire a chi le lascerai, a lei?».
>
> «Le lascerò a chi mi pare».
>
> «Non voglio che Dede ed Elsa entrino in contatto con persone fuori controllo».
>
> Le risposi:
>
> «In tutti questi anni ho creduto che tu fossi la figura materna di cui avevo sempre sentito la necessità. Ho sbagliato, mia madre è migliore di te». (FERRANTE, 2014, p. 78)[122]

É a partir desse rompimento que Lenù começa o processo de reconciliação com a própria mãe. Apesar das reações exageradas de Immacolata a todas as decisões da filha, ela nunca obrigou-a a tomar determinada decisão ou afastar-se de determinada pessoa. Para Adele, porém, não conseguir se controlar, extravasar, não é apropriado. Essa atitude é controladora, mas também revela a incapacidade de convivência da sogra com uma classe mais baixa. Não nos esqueçamos que, anteriormente, a sogra defendia os direitos femininos e discutia assuntos progressistas na família e com a nora. Seu comportamento arrogante e elitista em relação à família de Lenù desvela também em que medida as classes intelectuais discutem os problemas relacionados ao proletariado, mas são reticentes quanto a tomar uma atitude correta para transformar essa situação, desconsiderando as experiências desses sujeitos.

---

continuou zelando por mim. Obrigou-me gentilmente a retomar os cuidados comigo, me mandou ao cabeleireiro, me forçou a voltar ao dentista. E sobretudo me falou constantemente de teatro, de cinema, de um livro que estava traduzindo, de outro que estava organizando, do que tinham escrito nessa e naquela revista o marido ou pessoas conhecidas, que ela chamava intimamente pelo nome. Por meio dela tomei conhecimento de publicações feministas muito combativas." (FERRANTE: 2016, p. 238 e 239)

[122] "Tivemos uma discussão muito violenta. (...) jurou que jamais permitiria que suas netas crescessem numa cidade bagunçada como Nápoles.
(...) Ela tirou da cartola minha mãe, o filho deve ter lhe contado o feio episódio em Florença.
'Quando você precisar viajar, vai deixá-las com quem? Com ela?'
'Vou deixá-las com quem quiser.'
'Não quero que Dede e Elsa entrem em contato com pessoas descontroladas.'
Respondi:
'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. 80 e 81)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, ao longo desta dissertação, conduzir uma leitura da tetralogia napolitana de Elena Ferrante centrada, especialmente, na problemática da constituição da identidade feminina do par de protagonistas, Lenù e Lila. Esse tema geral da pesquisa, na medida em que exigia a consideração de numerosos aspectos da sociedade napolitana referenciados nos romances, levou-nos a abordar uma série de assuntos aparentemente extraliterários, tais como a dinâmica do bairro periférico de Napoli, as relações mãe e filha psicologicamente consideradas, a presença da Camorra, o problema da performatividade do gênero etc. A principal intenção da pesquisa – como se pode constatar, esperamos, a partir do que foi escrito até este ponto – era investigar os modos especificamente literários de manifestação desse feixe de temas na narrativa ferrantiana. Tentamos entender, em outras palavras, como as técnicas narrativas e composicionais da tetralogia, bem como o estilo da escrita, criaram um mundo ficcional no qual as duas protagonistas, interagindo entre si, com as demais personagens e com os traços peculiares do cenário, constituíram, ao longo da trajetória cronológica apresentada pelos quatro romances, as suas identidades como mulheres.

Essa trajetória de desenvolvimento das protagonistas e o fato de uma delas ser uma narradora-personagem levou-nos a analisar a tetralogia à luz das características do romance de formação clássico. Como foi mostrado no primeiro capítulo, a adoção de uma voz feminina na narração, com tudo o que essa escolha implica, modifica consideravelmente a estrutura desse subgênero romanesco. A representação verossímil da personagem feminina no sul da Itália do pós guerra faz referência a um conjunto de circunstâncias sociais e culturais que modelam, por assim dizer, o comportamento da mulher e o seu horizonte de possibilidades. Acreditamos ter deixado particularmente claro o quanto a narrativa de Ferrante enfatiza, nas situações que apresenta, essa peculiaridade limitadora da condição feminina na sociedade referenciada (e recriada ficcionalmente) nos romances. A vulnerabilidade social das personagens pobres em geral e as especificidades do papel ordinariamente desempenhado pelas mulheres no *rione* colocam limitações claras e pungentes a uma jornada de autodescoberta e de desenvolvimento. Lenù e Lila chocam-se, constantemente, contra os limites que lhes são impostos. A formação delas passa por caminhos estranhos ao romance de formação clássico.

A representação da Camorra na tetralogia, aparecendo principalmente nos comportamentos da família Solara, é um elemento fundamental do cenário napolitano recriado na narrativa. Justamente por isso, julgou-se necessário analisar o modo como as protagonistas interagiam com esse traço particularmente violento da sua sociedade. rocuramos mostrar, a respeito deste assunto, como a presença do crime nos romances fazia-se de modo indireto. As transações ilícitas dos mafiosos não são abordadas e descritas diretamente por Ferrante. Em vez disso, a narradora nos deixa ver a Camorra através dos efeitos que ela causa na vida das personagens.

O tema da maternidade – e da relação mãe e filha – é recorrente não apenas na tetralogia, mas em toda a obra de Ferrante. No caso específico dos romances analisados nesta dissertação, a maternidade desempenha vários papeis. Em primeiro lugar, ela aparece como um obstáculo na carreira e no desenvolvimento da personagem feminina. A criação dos filhos, papel atribuído ordinariamente à mulher, cujo espaço específico seria a esfera privada do mundo doméstico, parece incompatível com uma carreira profissional ou acadêmica. Trata-se, neste caso, de mais um dos limites contra os quais as protagonistas são obrigadas a lutar no seu processo de formação. Além disso, no caso específico de Elena Greco, a imagem da mãe, como tivemos oportunidade de demonstrar, é associada às características indesejáveis da vida no *rione* (pobreza, restrição da mulher à vida doméstica, fala dialetal, submissão ao marido, violência do bairro). Tentou-se mostrar que a não identificação de Lenù com a sua mãe decorria, justamente, da rejeição desse modelo de comportamento imposto pela vida no bairro. Ao se diferenciar da sua mãe, Lenú fugia (ou melhor, tentava fugir) das suas origens em Napoli.

Todos esses temas são configurados no mundo ficcional por meio da narrativa. Daí a centralidade que demos neste trabalho à consideração da narradora-personagem e das técnicas narrativas de que o autor postulado faz uso para dar maior verossimilhança ao seu mundo ficcional.

Por fim, consideramos que os aspectos mencionados acima constituem temáticas importantes e chaves possíveis de leitura da obra da autora. Além disso, para uma análise ampla da subjetividade feminina, julgamos que a constituição heterogênea das personagens femininas, especialmente da narradora, são imprescindíveis para compreender a representação da voz feminina na historiografia literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Ferrante em italiano:

FERRANTE, Elena. *La frantumaglia.* Nuova edizione ampliata. Roma: edizioni e/o, 2016.

_____. *L'amore molesto*. Roma: edizioni e/o, 1992.

_____. *I giorni dell'abbandono*. Roma: edizioni e/o, 2002.

_____. *La figlia oscura*. Roma: edizioni e/o, 2006.

_____. *L'amica geniale.* Roma: edizioni e/o, 2011.

_____. *Storia del nuovo cognome.* Roma: edizioni e/o, 2012.

_____. *Storia della bambina perduta.* Roma: edizioni e/o, 2014.

1.1.Traduções em língua portuguesa

FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Os caminhos de uma escritora. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. 1. edição digital. E-ISBN: 978-85-510-0227-8.

_____. *A amiga genial.* Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. 1 ed.

_____. *História do novo sobrenome*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 1 ed.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. 1 ed.

_____. *História da menina perdida*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017. 1 ed.

2. Outras obras

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.

AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008.

BANFIELD, Edward C. e Laura Fasano. *The moral basis of a backward society*. Glencoe: The Free Press of University of Chicago, 1958.

BARTHES, Roland. Efeito de real in Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo, Nova Fronteira, 2009.

BENEDETTI, Laura. *The Tigress in the Snow*: Motherhood and Literature in Twentieth-century Italy. Ottawa: University of Toronto Press, 2007.

BENJAMIN. Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

BERTONI, Federico. *Realismo e letterattura*. Una storia possibile. Torino: Einaudi, 2007.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, 2 ed.
BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. São Paulo: Autêntica, 2017.

CALDWELL, Helen. *The brazilian Othello of Machado de Assis*: a study of Dom Casmurro. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

CLANCE & IMES, Pauline Rose & Suzanne. The imposter phenomenon in high achieving women: dynamics and therapeutic intervention in *Psychotherapy*: theory, research & practice, 15 (3), 241 – 247.

COLELLA, Gianluca. *Che cos'è la stilistica*. Roma: Carocci, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*: essai sur la mise en abyme. Paris: Les Éditions du Seuil, 1977.

DE LAURETIS, Teresa. *A tecnologia do gênero*. Indiana University Press, 1987.

DE ROGATIS, Tiziana. *Elena Ferrante*. Parole chiave. Roma: edizioni e/o, 2018.

DI PAOLO, Paolo. Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker in *La Stampa* [13 de outubro de 2014]. Disponível em: <http://www.lastampa.it/2014/10/13/cultura/il-caso-ferrante-il-romanzo-italiano-secondo-il-new-yorker-k6z6crdyRB5A6Z4ycRUrIO/pagina.html>. Acesso em: set/2017.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1992].

_____. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa no texto narrativo. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1979].

FEDERICI, Silvia. *Revolution at point zero*. Housework, Reproduction and Feminist Struggle. Oakland: PM Press, 2012.

FEMENÍAS, María Luisa. *Sobre sujeto y genero* (lecturas feministas desde Beauvoir a Butler). Buenos Aires: Catálogos, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade 2*. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 8 ed.

_____. *História da sexualidade 3*. O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 2005. 8 ed.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? in *Bulletin de la société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, pp. 73-104.

GATTI, Claudio. Ecco la vera identità di Elena Ferrante in *Il Sole 24 ore* [2 de outubro de 2016]. Disponível em: < http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml/>. (Acesso em: ago/2017).

GOULET, Alain. L'auteur mise en abyme (Valéry et Gide) in *Lettres Françaises*, n. 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

IRIGARAY, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Ottawa: Les Éditions de la pleine lune, 1981.

KAMPEN, Natalie Boymel. Furies in SMITH, Bonnie G. (ed), *The Oxford Encyclopedia of Women in World History*, volume 1. New York: Oxford University Press, 2008.

KINDT & MÜLLER, Tom e Hans-Harald. *The implied author*: concept and controversy. Berlim e New York: Walter de Gruyter, 2006.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater in SULEIMAN, Susan (org.) *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

LABEILLE, Veronique. Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme in *Figures et discours critique*, Figura, n. 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/2017).

LAZZARO-WEISS, Carol. The female Bildungsroman: calling it into question In *NWSA Journal*, Vol. 2, No. 1, 1990, pp. 16-34.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999.

_____. O século sério In *Novos Estudos CEBRAP*, tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. N.o 65, março 2003, p. 3-33.

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/2017).

PIRANDELLO, Luigi. Advertência sobre os escrúpulos da fantasia In *O falecido Mattia Pascal*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

PARKS, Tim. *How could you like that book?* in The New York review of books [10 de novembro de 2015]. Disponível em: <http://www.nybooks.com/daily/2015/11/10/how-could-you-like-that-book/>.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

REIS & LOPES, Carlos e Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática: 1988.

SAKULKU & ALEXANDER, Jaruwan & James. The impostor phenomenon In *International Journal of Behavioral Science*, 2011, vol. 6 nº 1,73-92.

SAMBUCO, Patrizia. *Corpi e linguaggi*. Il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento. Padova: Il Poligrafo, 2014;

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo In *Revista Investigações*, Vol. 22, nº 1, Janeiro/2009, pp. 51 – 101.

SAVIANO, Roberto. *Gomorra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

SERIANNI, Luca. *Grammatica italiana*. Italiano comune e lingua letteraria. Torino: UTET Università, 1989.

SHERIDAN, Michael. Finding Ferrante in *The weekend Australian magazine* [22-23 de abril de 2017]. Disponível em: < http://bit.ly/2n23S5O>. Acesso em: out/2017.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital cultural, classe e gênero em Bourdieu in *INFORMARE* – Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf., v. 1, n. 2, p. 24-36, jul./dez. 1995.

TZVETAN, Todorov. Introdução ao verossímil in *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*: the Theory and Practice of Self-conscious Fiction. London and New York: Routledge, 1984.

WINTERSON, Jeanette. The malice and sexism behind the 'unmasking' of Elena Ferrante in *The Guardian* [7 de outubro de 2016]. Disponível em <http://bit.ly/2cZ8py4>. Acesso em: ago/2017.

WOOD, James. Women on the verge in *The new yorker magazine*, january 21, 2013, disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: jan/2018.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own. London*: Hogarth Press, 1929. Disponível em: <http://bit.ly/2n02VuK>. Acesso em: janeiro/2018.