Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

UMA LONGA EXPERIÊNCIA DE AUSÊNCIA
*A ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante*

São Paulo

2019

Universidade de São Paulo

UMA LONGA EXPERIÊNCIA DE AUSÊNCIA

A ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Versão corrigida.

Orientadora: Aurora Fornoni Bernardini

Candidata: Fabiane Vertemati do Amaral Secches

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.

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

S4441 Secches, Fabiane Vertemati do Amaral
Uma longa experiência de ausência: a ambivalência
em 'A amiga genial', de Elena Ferrante / Fabiane
Vertemati do Amaral Secches ; orientadora Aurora
Fornoni Bernardini. - São Paulo, 2019.
158 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Elena Ferrante. 2. Crítica literária e
psicanálise. 3. Teoria literária. 4. Literatura
italiana. 5. Literatura contemporânea. I. Bernardini,
Aurora Fornoni, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

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

Nome do (a) aluno (a): Fabiane Vertemati do Amaral Secches

Data da defesa: 22/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Aurora Fornoni Bernardini

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, 29/04/2019

Assinatura do (a) Orientador (a)

ATA DE DEFESA

Aluno: 8151 - 2938952 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Dissertação do(a) Senhor(a) Fabiane Vertemati do Amaral Secches no Programa: Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 22 dias do mês de fevereiro de 2019, no(a) Sala de Reuniões realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Fabiane Vertemati do Amaral Secches, apresentada para a obtenção do título de Mestra intitulada:

"Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em 'A amiga genial' de Elena Ferrante"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Aurora Fornoni Bernardini	Presidente	FFLCH - USP	Não Votante
Maurício Santana Dias	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Ana Rüsche	Titular	Externo	Aprovado
Yuri Brunello	Titular	UFC(FFLCH)	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca considerou excelente a defesa da candidata que faz jus ao título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada, sendo o seu trabalho indicado para publicação.

Eu, Marcos Aurelio Nogueira Lourenço MAN Lourenço, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 22 dias do mês de fevereiro de 2019.

Maurício Santana Dias

Ana Rüsche

Yuri Brunello

Aurora Fornoni Bernardini
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 22/02/2019 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Mestra em Letras obtido no Programa Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Profa. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pinc
Vice-Presidente da CPG
FFLCH-USP

RESUMO

Título: *Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial*, de Elena Ferrante.

Resumo: Este estudo busca oferecer uma leitura da obra *L'amica geniale* (*A amiga genial*, 2011-2014), de Elena Ferrante, a partir da ambivalência que se destaca em sua composição, quer seja do ponto de vista formal, quer seja do ponto de vista temático. Para isso, procura seguir os preceitos que orientam a relação entre crítica literária e psicanálise.

Palavras-chave: Elena Ferrante; Teoria Literária; Crítica Literária e Psicanálise; Literatura Contemporânea; Literatura de Língua Italiana

ABSTRACT

Title: *A long experience of absence: ambivalence in Elena Ferrante's My brilliant friend*

Abstract: This study seeks to offer an interpretation of Elena Ferrante's *L'amica geniale* (*My brilliant friend*, 2011-2014), starting from the idea of ambivalence that arises in its composition from both a formal and a thematic point of view. To do so, this work aims to follow the precepts that guide the relationship between literary criticism and psychoanalysis.

Keywords: Elena Ferrante; Literary Theory; Literary Criticism and Psychoanalysis; Contemporary Literature; Italian Literature

RIASSUNTO

Titolo: *Una lunga esperienza di assenza: ambivalenza in L'amica geniale* di Elena Ferrante

Riassunto: Questo studio cerca di offrire un'interpretazione de *L'amica geniale* di Elena Ferrante (2011-2014), partendo dall'idea di ambivalenza che emerge nella sua composizione dal punto di vista formale e anche dal punto di vista tematico. Per fare ciò, questa dissertazione mira a seguire i precetti che guidano il rapporto tra critica letteraria e psicoanalisi.

Parole-chiave: Elena Ferrante; Teoria Letteraria; Critica Letteraria e Psicoanalisi; Letteratura Contemporanea; Letteratura Italiana

AGRADECIMENTOS

*Escrever — e não apenas ficção — é sempre uma
apropriação indevida. Nossa singularidade como autores
é uma pequena nota na margem.*

ELENA FERRANTE, *Frantumaglia*

Toda pesquisa começa com uma primeira leitura. Em 2015, numa livraria em São Paulo, encontrei, entre os lançamentos, um romance de uma autora italiana identificada apenas pelo pseudônimo: Elena Ferrante. O primeiro volume de *A amiga genial* havia acabado de ser publicado no Brasil. Comecei a ler as primeiras páginas e não pude mais deixá-lo. A leitura me levou à escrita de uma resenha, seguida por um trabalho de psicanálise e, depois, por um projeto de mestrado, que se transformou nesta dissertação. O caminho da narradora, Elena Greco, acabou moldando o meu: sua relação com os livros e com a amiga Lila me estimularam a voltar para a universidade, dessa vez para estudar literatura. Foi quando a professora Aurora Fornoni Bernardini, ainda uma referência à distância, generosamente aceitou ler meus estudos e me recebeu em sua casa para aquela que seria a primeira de muitas conversas. No ano seguinte, acolheu minha pesquisa como orientadora, oferecendo contrapontos e sugestões de leitura sempre originais.

Muito obrigada, professora Aurora, pela orientação tão rigorosa quanto gentil, e por todas as outras trocas preciosas. Agradeço também à Universidade de São Paulo, pelos anos de ensino público e gratuito, ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela oportunidade e pela presteza, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida e aos professores da pós-graduação, entre os quais agradeço imensamente à professora Yudith Rosenbaum, querida supervisora de estágio docente, que divide com a professora Cleusa Rios Pinheiros Passos a coordenação do Grupo de Pesquisa de Crítica Literária e Psicanálise, a quem também sou muito grata. Estendo esse agradecimento aos colegas de pós-graduação e da comissão editorial da revista Magma, em especial à amiga Juliana Cunha.

Ao longo desse caminho, ministrei e participei de cursos, debates, clubes de leitura, eventos acadêmicos e outros bons encontros sobre a obra de Elena Ferrante, ocasiões em que compartilhei algumas das hipóteses reunidas nesta dissertação, que foram se organizando e se fortalecendo coletivamente. Muito obrigada a todos que estiveram comigo nesse percurso, em especial aos colegas que leram, comentaram e ajudaram a revisar este trabalho.

Sou muito grata também ao professor Mauricio Santana Dias pela tradução da tetralogia napolitana, através da qual fui apresentada à obra de Ferrante; bem como pelas contribuições valiosas e pelo generoso interesse que demonstrou no desenrolar desta pesquisa. Agradeço também à professora Ivone Daré Rabello, integrante da banca de qualificação, pela precisão das críticas e sugestões, à professora Francesca Cricelli e ao professor Yuri Brunello, estimados interlocutores e convidados para a banca de defesa, e a Ana Rüsch, parceira de uma longa jornada, tão comprometida com a literatura do nosso tempo. Este trabalho deve muito a vocês.

Aos meus professores de infância e adolescência em Minas Gerais, agradeço pela dedicação: vocês fortaleceram o encanto que sinto pela literatura, que é ainda anterior à leitura e remonta às primeiras histórias que ouvi de meus avós, Alayde, Dalva, Paulo e Walther, e de meus pais, Paulo e Tânia. Muito obrigada, queridos pais e avós, pelo afeto e pelo apoio.

Agradeço também à minha irmã, Camila, minha primeira e mais importante leitora, e às minhas queridas amigas Candice, Cristiane, Daniela, Flávia, Luciana, Manuela e Viviane, por todos os anos; a Miguel e Thais, pelo encorajamento; e ao Thiago, a quem esta dissertação deve não apenas os gráficos, tabelas e mapas, mas também as entrelinhas. Você e nossas gatas foram as companhias mais persistentes e zelosas.

Todos os defeitos deste trabalho são meus, mas quaisquer qualidades são nossas.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO

Apresentação	11
Elena Ferrante: autora ou personagem?	14

II. A AMIGA GENIAL: UMA ANÁLISE

Capas	18
Lista de personagens	21
Divisão da obra	24
Prólogo	26
Infância	31
Adolescência	53
Juventude	71
Tempo intermédio	84
Maturidade	89
Velhice	104
Epílogo	114
Epígrafe	125

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

141

IV. BIBLIOGRAFIA

144

V. APÊNDICE

153

INTRODUÇÃO

Apresentação

Esta dissertação busca oferecer uma leitura de *L'amica geniale* (*A amiga genial*), obra de Elena Ferrante, a partir das ambivalências temáticas e formais que a constituem. Inicialmente, o romance foi dividido em quatro volumes: *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). O fio condutor da narrativa é a história da amizade entre duas mulheres ao longo de seis décadas de vida, de meados de 1950 a meados de 2010.

A tetralogia napolitana, como passou a ser conhecida, é assinada por um pseudônimo e foi publicada por uma pequena casa editorial de Roma, a Edizioni e/o. Pouco tempo depois, acabou se tornando um fenômeno de recepção mundial. No Brasil, a obra foi traduzida por Mauricio Santana Dias para o selo Biblioteca Azul, da Globo Livros, e os quatro volumes foram publicados com os seguintes títulos: *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017).

A palavra ambivalência, composta pelo prefixo *ambi* e pelo substantivo *valentia* — do latim, “ambas as forças” — refere-se à coexistência de forças distintas. O termo teria sido cunhado pelo psicanalista Eugen Bleuler, em *Vortrag über Ambivalenz* (1910) e, mais tarde, ressignificado por Sigmund Freud. Se a ideia de coexistência de forças opostas pode configurar um paradoxo em termos lógicos, também constitui a matéria de que são feitos os mitos, a literatura e a psicanálise. Procuramos nos atentar, especialmente, às narrativas da infância e da adolescência das protagonistas, Elena Greco (a narradora) e Rafaella Cerullo (Lila). Assim, buscamos nos aproximar da origem das forças de atração e de repulsão que uma continua exercendo sobre a outra durante toda a vida. Historicamente, na Itália, esse período vai do pós-guerra ao milagre econômico¹. Portanto, podemos observar transformações significativas tanto na vida privada das personagens quanto na esfera pública.

¹ Nesse intervalo, a Itália testemunhou a mais profunda revolução social de toda sua história. Como lembra Grace Russo Bullaro no artigo “The Era of the ‘Economic Miracle’ and the Force of Context in Ferrante’s *My brilliant*

O fato que desencadeia a narrativa é a notícia do desaparecimento de Lila, com quem a narradora mantém uma relação conflituosa há seis décadas. Nesses movimentos de aproximação e afastamento, as personagens operam como se fossem placas tectônicas que mobilizam a narrativa, por vezes causando abalos sísmicos — não à toa o terremoto de 1980 em Nápoles ocupa algumas das páginas mais emblemáticas da obra. Para a narradora, tese e antítese acabam se sobrepondo mutuamente, sem que consiga chegar a qualquer síntese. Em busca de coerência e de esclarecimento, Elena examina e reexamina a memória com rigor obsessivo, fígada por um enigma que lhe parece ainda mais insondável do que o desaparecimento da amiga: a indecifrábil da história que viveram.

Como este é um dos primeiros estudos de maior fôlego sobre a tetralogia napolitana — fato que atribuímos à data de publicação da obra —, ainda não há amplo repertório acadêmico específico. Os trabalhos em andamento que mapeamos mesclam diferentes campos de investigação, como teoria literária, literatura comparada, estudos clássicos, linguística, psicanálise, ciências sociais, história, geopolítica e estudos culturais. Mas a obra de Ferrante também foi bastante resenhada pelos principais veículos mundiais e parte desses textos foi escrita por professores e pesquisadores de literatura, garantindo a esses escritos um rigor que os localiza entre a crítica cultural e a análise acadêmica. É o caso dos artigos de Eliane Robert Moraes, James Wood, Mauricio Santana Dias e Tatiana Faia, que estão em nossa bibliografia.

Dos poucos trabalhos mais detalhados disponíveis, destacamos dois como referências principais: o livro *Elena Ferrante. Parola Chiave* (2018), de Tiziana De Rogatis, professora de literatura italiana contemporânea na Università per Stranieri di Siena, e a antologia *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (2016), organizada por Grace Russo Bullaro e Stephanie V. Love, que reúne uma série de artigos em língua inglesa.

Também incluímos comentários pontuais sobre as demais obras de Ferrante², em especial sobre *La Frantumaglia* (*Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, 2003-2016), antologia de entrevistas, cartas e outros textos da autora. Todos os livros foram publicados no Brasil e seguimos essas traduções nas citações que incluímos, identificando as obras com as seguintes abreviações:

AG: *A amiga genial* — primeiro volume da tetralogia napolitana. Quando nos referirmos ao conjunto da obra, adotaremos o título por extenso.

HS: *História do novo sobrenome*

HF: *História de quem foge e de quem fica*

Friend”, o escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini chegou a descrever as mudanças que o país estava atravessando como um período de “mutação antropológica”.

² Ver Apêndice 1: Obras publicadas.

HP: *História da menina perdida*

FR: *Frantumaglia*

AI: *Um amor incômodo*

DA: *Dias de abandono*

FP: *A filha perdida*

NP: *Uma noite na praia*

Quanto à metodologia, nossa pesquisa se insere na tradição da hermenêutica comparativa, especialmente atenta ao diálogo entre crítica literária e psicanálise. Por vezes, recorremos também a preceitos da literatura comparada e incluímos trechos de outras obras literárias com as quais a obra de Ferrante poderia ser colocada em diálogo para iluminar nossas hipóteses de leitura.

Para entrelaçar esses fios, elegemos a ideia de *smarginatura*, neologismo criado por Ferrante, e traduzido por Dias como “desmarginação”. Ao acrescentar o “s”, prefixo de negação, à palavra *marginatura*, a autora cria uma representação de sentido oposto: o que antes estava delimitado ou confinado, agora deixa de estar. Na edição portuguesa, a tradutora Margarida Periquito optou pela expressão “perder os contornos”, em consonância com a versão para o inglês de Ann Goldstein, que adotou “*dissolving boundaries*”. Se as traduções Goldstein e Periquito apostam em soluções explicativas, a versão de Dias mantém a poética do estranhamento do termo original. O conceito, de definição fugidia, faz referência à ideia de desintegração, mas também flerta com as ideias de transfiguração e de metamorfose.

A ambiguidade do termo ecoa a ambivalência que está presente na tessitura da obra, a começar pela coincidência entre o primeiro nome da narradora e da autora, ambas Elenas. Repetidas vezes, Ferrante recorre a formulações que contradizem as anteriores. Este é um recurso que fica especialmente evidente na tetralogia napolitana, embora apareça em seus livros anteriores.

É um pouco como no mito de Penélope, que, à espera de Odisseu, consegue ganhar tempo e evitar um novo casamento, com o argumento de que, somente quando terminasse de tecer um sudário para o sogro, aceitaria se casar com o novo pretendente. Então, durante o dia, Penélope passa a tecer na frente de todos e, à noite, secretamente, desmancha o trabalho feito. Ferrante, como Penélope, tece hipóteses e logo as retira, voltando a tecê-las e a desmanchá-las em seguida. Essas hesitações e contraposições apontam para uma aparente investigação que perpassa o cerne da escrita de Ferrante: o confronto entre ordem e caos, clareza e obscuridade, literatura e realidade.

Elena Ferrante: autora ou personagem?

A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente.

SIGMUND FREUD, *Mal-estar na civilização*

No filme italiano *Anos felizes*³, o protagonista é um artista plástico que passa a vida em busca de um feito notável, mas, aos olhos da crítica, sempre falta verdade à sua obra. Ele só alcança o reconhecimento desejado após passar por uma dolorosa separação, que o leva a criar uma escultura de um corpo feminino com formas infladas, invadindo todos os ambientes de seu ateliê. Quando recebe a visita da ex-esposa, antes constantemente privada desse mesmo espaço, e ela pergunta quem é a mulher representada na escultura, ele responde: “Sua ausência”.

Como na escultura de *Anos felizes* e nos versos de Attilio Bertolucci — “*Ausência, a mais aguda presença*”⁴—, a ausência que acompanha o pseudônimo Elena Ferrante tem sido percebida como uma das presenças mais afirmativas no cenário literário. Atualmente, a hipótese mais provável é a que conecta o pseudônimo ao nome de Anita Raja, tradutora literária nascida em Nápoles no ano de 1953. Nas entrevistas, sempre concedidas por escrito e intermediadas por seus editores italianos, Ferrante defende que não escolheu o anonimato, pois seus livros estão assinados (FR, 2017, p. 365). Ela teria escolhido, então, o que chama de *ausência*, defendendo a preservação desse espaço, que considera repleto de possibilidades. Essa ausência afetaria a escrita de uma maneira que a autora gostaria de continuar a explorar.

A obra de Ferrante está em permanente diálogo com outras obras que a antecederam. Das tragédias e mitos clássicos aos romances contemporâneos, a autora está sempre se referindo, de maneira direta ou indireta, a outros textos. Esse processo fica especialmente demarcado na tetralogia napolitana, embora apareça em todos os seus livros. Em uma entrevista publicada no jornal italiano *L’Unità* (2002), ao ser questionada sobre a escolha de “não se tornar uma personagem pública”, Ferrante respondeu: “Por um desejo um pouco neurótico de intangibilidade” (FR, 2017, p. 84). Pois essa “intangibilidade” tem produzido efeitos importantes na recepção de

³ *Anni Felici* (Itália/França, 2013), de Daniele Luchetti.

⁴ No original: “*Assenza, più acuta presenza*”. Em “*Assenza*”, poema publicado em *Sirio* (1929).

sua obra: uma parte expressiva acredita que as personagens e o enredo soam tão verdadeiros que só poderiam partir de um relato autobiográfico.

É possível que esse efeito de autenticidade diga algo, sobretudo, da habilidade de Ferrante em criar um efeito de presença e em apagar o artifício da escrita literária — algo que poderia se aproximar do que Tzvetan Todorov chamou de verossimilhança no texto “Introdução ao verossímil”: o processo pelo qual uma obra busca criar uma ilusão de que se submete à realidade, e não às suas leis internas. Todorov chama de verossímil a máscara com que se dissimulam os procedimentos do texto, criando a ilusão de uma relação concreta com a realidade:

Estudar o verossímil significa mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas suas próprias leis, e denunciar a fraseologia que, no interior desses discursos, quer fazer-nos acreditar no contrário. Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la. (TODOROV, 2003 p. 113)

É justamente essa fraseologia que, no interior dos discursos, quer nos fazer acreditar que são regidos por uma correspondência com o referente e não por seus próprios procedimentos que buscaremos analisar neste trabalho. Em 2013, o crítico literário James Wood, professor na Universidade de Harvard, escreveu com entusiasmo sobre aquilo que chama de “honestidade da escrita” de Elena Ferrante. Em uma resenha bastante elogiosa publicada na revista *The New Yorker*, que foi determinante para a recepção da autora fora da Itália, Wood chegou a aventar a hipótese de que o uso do pseudônimo indicava que algumas das experiências narradas pudessem ser autobiográficas. Anos mais tarde, em uma entrevista para a *Folha de São Paulo*⁵ (2017), Wood afirmou: “Interesso-me pela busca de um autor pela verdade. Acho comovente e animador. Mas também me interesso pelo que descola um texto da realidade. O que o torna autônomo? Qual seu elemento de invenção?”. Ou, nos termos de Todorov (2003), quais máscaras dissimulam as leis do texto, dando a impressão de uma relação direta com a realidade.

Os livros de Ferrante, se os fatos [levantados pela reportagem de Claudio Gatti] forem verdade, são inteiramente inventados. O mais empolgante é que sua autenticidade, a sensação que temos ao ler sobre Lila e Lenù, foi criada por alguém que não passou por aquilo. (WOOD, 2017)

Como ficção verdadeira, nos dá a sensação de ser tão real quanto Knausgård. (WOOD, 2017)

⁵ Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921080-corporacoes-tentam-criar-literatura-global-diz-critico-literario-james-wood.shtml. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Então vejamos: “Como **ficção verdadeira**, nos dá a sensação de ser tão **real** quanto Knausgård” (os destaques são nossos). Para compreender os termos dessa afirmação, talvez seja importante retomar alguns conceitos que Wood se dedica a investigar em seus escritos. Em *A coisa mais próxima da vida* (2017), o título faz referência a uma frase de George Eliot sobre o realismo alemão do século XIX, que está na epígrafe de seu livro e também deste trabalho: “A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal”. Para Wood, há um paradoxo que existe na literatura que admira: “é próxima da vida, revela algo sobre o mundo e as relações, mas ao mesmo tempo não é a vida em si. Os artistas criam essa distância”, comenta à *Folha*. Em seu livro anterior, *Como funciona a ficção* (2011), Wood faz uma defesa do realismo como método de representação da realidade e o distingue de um movimento literário vinculado a um período histórico. “Essa queda pelo real diz algo sobre estar vivo hoje, é uma busca pela vida. O que eu gostaria é de expandir a definição de realismo. Estou mais interessado na vitalidade do texto”, argumenta na mesma entrevista para a *Folha*.

Na palestra “Os retornos do romance e do realismo na obra de Elena Ferrante”⁶, o professor Mauricio Santana Dias aproximou a busca de Elena Ferrante à de Pier Paolo Pasolini, cada qual à sua maneira, por uma adesão à verdade da experiência concreta dos sujeitos, sobretudo daqueles marginalizados. Dias ressaltou também um aspecto fundamental da tetralogia napolitana: uma adesão que considera quase sociológica, pois as personagens estão situadas no tempo-espaço de maneira inconfundível. A narradora nos apresenta, com detalhes vívidos, onde, como e do que vivem essas personagens. No entanto, tal retorno ao realismo não refletiria uma nostalgia ou um retorno ao passado e, sim, uma investigação quanto aos critérios de aferição daquilo que é verdadeiro e daquilo que é falso, questão que ganha novos contornos na contemporaneidade.

Em *Frantumaglia*, Ferrante é questionada sobre o que entende por verdade na literatura: “estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. (...) Uma escrita inadequada pode tornar falsa em constituição a mais honesta das verdades biográficas” (FR, 2017, p. 281).

A verdade literária é (...) diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. E, quando funciona, não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades. (FR, 2017, p. 281)

⁶ Proferida durante o *Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção*, realizado na Universidade Federal do Ceará, de 19 a 20 de novembro de 2018.

Esta é uma questão que acompanha Elena Greco por toda vida: é precisamente a energia que Lila consegue imprimir às frases aquilo que a narradora tanto admira quanto inveja. No início de *História do novo sobrenome*, segundo volume da série, Elena lê oito cadernos escritos pela amiga, mantidos em segredo por anos, e fica muito impressionada: “qualquer coisa que Lila aprisionasse na escritura adquiria relevo. (...) Tinha tratado do bairro, dos parentes, dos Solara, de Stefano, de cada pessoa ou coisa com uma precisão implacável” (HS, 2016, p. 12). Depois, confessa que os relera muitas e muitas vezes, com angústia e fascínio: “Dediquei-me muito àquelas páginas, por dias, semanas. Estudei-as, acabei aprendendo de cor as passagens de que mais gostava, as que me exaltavam, as que me hipnotizavam, as que me humilhavam. Por trás de sua naturalidade havia com certeza um artifício, mas não soube descobrir qual” (HS, 2016, p. 14). Já em uma coluna publicada no jornal *The Guardian*⁷, Ferrante escreve:

(...) meu esforço pela fidelidade [do relato] não pode ser separado da busca por coerência, da imposição de ordem e sentido, até mesmo da imitação da falta de ordem e de sentido. Uma vez que a escrita seja intrinsecamente artificial, seu uso sempre envolve uma forma de ficção. A fronteira está, antes, como disse Virginia Woolf, em quanto de verdade essa ficção inerente à escrita é capaz de capturar. (FERRANTE, 2018)

Ainda que tematize esses procedimentos de deslocamento, condensação e figurabilidade próprios da escrita literária, a autora faz também um duplo movimento narrativo: por um lado, chama atenção para o fato de que a escrita sempre envolve um artifício e, por outro lado, apaga esse artifício, criando a ilusão de que a história contada é verdadeira. A autenticidade do relato, a princípio, parece mais importante tanto para Elena Ferrante quanto para Elena Greco do que o trabalho estético de combinação de palavras, mas é justamente *por meio* das palavras que a autora constrói um *efeito de autenticidade*, como buscaremos demonstrar nos próximos capítulos.

⁷ Disponível em: www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/feb/17/elena-ferrante-im-tired-of-fiction-i-no-longer-see-a-reason-to-go-hunting-for-anecdotes. Consultada em: 2 de janeiro de 2019.

A AMIGA GENIAL: uma análise

Capas

Escolhemos começar esta análise a partir das capas originais da tetralogia napolitana, que, para alguns críticos, poderiam ser tomadas como provocações, interpretadas com ironia ⁸. Em sua resenha crítica, a classicista Tatiana Faia escreve: “As capas originais são, de alguma forma, a marca indelével do primeiro jogo da autora com as nossas expectativas”⁹ (FAIA, 2016). Em uma entrevista para a revista *Slate*¹⁰ (2015), a editora Sandra Ozzola chegou a argumentar que a escolha das capas não havia sido uma decisão meramente comercial: “(...) muitos não entenderam a provocação que estávamos propondo (...) ao vestir uma história extremamente refinada com um toque de vulgaridade”.

⁸ Como Emily Harnett, no artigo “The Subtle Genius of Elena Ferrante’s Bad Book Covers”. Disponível em: www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/elena-ferrante-covers-bad-no-good/488732/. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

⁹ Disponível em: www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

¹⁰ Em nossa tradução. Disponível em: www.slate.com/culture/2015/08/elena-ferrante-neapolian-novels-cover-design-an-interview-with-the-publisher-or-europa-editions-on-the-books-dreamy-illustrations.html. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Na capa do primeiro volume, temos a imagem de um casamento; no segundo, de um casal abraçado; no terceiro, de uma mulher com uma criança no colo; e, no quarto, de duas meninas vestindo asas de borboleta. Todas as figuras estão de costas para nós e de frente para o mar ou para paisagens idílicas, sugestão que se choca diretamente com o conteúdo dos livros. Esse é o primeiro de muitos estilizações promovidos pela tetralogia de Ferrante, em que os modelos românticos são destituídos um a um. No último volume, as crianças estão de frente para o Castel dell’Ovo, um dos monumentos históricos mais importantes de Nápoles — referência que não parece fortuita. Localizado no golfo de Nápoles, o Castel dell’Ovo desempenhou a função de castelo real até o final do século XVI. Seu nome remonta a uma antiga lenda segundo a qual o poeta Virgílio teria escondido um ovo na fortaleza, que manteria toda a estrutura do castelo de pé. Se este ovo quebrasse, provocaria não apenas a sua queda, mas também uma série de catástrofes ao seu redor. O contraste entre fortaleza e fragilidade, criação e destruição também permeia o romance de Ferrante, e a própria *Eneida*, de Virgílio, é uma referência importante, que molda tanto o enredo quanto a tessitura do texto, como buscaremos demonstrar nos capítulos a seguir.

Em *Madame Bovary* (1857), romance de Gustave Flaubert, os livros lidos pela protagonista, Emma Bovary, alimentam o descompasso entre a realidade e a fantasia, acabando por determinar o destino trágico da personagem. Enquanto Emma se identifica com heroínas românticas, Ferrante parece estar às voltas com o estilização desses modelos, como ocorre com a próprio romance de Flaubert e com as obras de Jane Austen, Louisa May Alcott e Elsa Morante, das quais podemos argumentar que, de certo modo, a obra de Ferrante descende. Se as capas da tetralogia levam a crer que estamos diante de romances como os que Emma lia no convento, com imagens que poderiam estar nas capas de um dos livros da série *Sabrina* ¹¹, a abordagem da obra, ao contrário, segue um caminho inquietante.

Também poderíamos pensar nessas capas como uma espécie de homenagem a algo que Ferrante chama de “porão da escrita” (FR, 2017, p. 64), quando comenta que se envergonha cada vez menos da paixão despertada pelas histórias das “revistinhas femininas”:

(...) bobagens sobre amores e traições, mas que me causaram emoções indeléveis, um desejo de tramas não necessariamente sensatas, o deleite de paixões fortes e um pouco vulgares. Esse porão da escrita, um fundo cheio de prazer que reprimi em nome da Literatura por anos, também deve, a meu ver, ser aproveitado, pois também nele, e não somente com os clássicos, cresceu o desejo de contar histórias. Então faz sentido jogar a chave fora? (FR, 2017, p. 64)

¹¹ Publicada pela escritora inglesa Mildred Grieseson, sob o pseudônimo Anne Mather.

Podemos observar nas capas da tetralogia napolitana algumas das ambiguidades que nos acompanham também durante a leitura, entre as quais está uma questão importante para a recepção da obra: a de que posição literária ocuparia, pois desliza entre a literatura dita “popular” e a chamada “alta literatura” — ou *Literatura* com L maiúsculo, como escreveu Ferrante —, dialogando com ambos os campos, sem se filiar a um ou a outro completamente. Destacamos, ainda, uma terceira ambiguidade: a polissemia dos títulos, que possibilitam diferentes interpretações.

Lista de personagens

A tetralogia napolitana se inicia com uma extensa lista de personagens, que estão agrupadas por famílias e, de maneira geral, identificadas a partir do sobrenome paterno e do ofício desempenhado pelo pai: família do sapateiro (Cerullo), família do contínuo (Greco), família do marceneiro (Peluso), do ferroviário-poeta (Sarratote), do verdureiro (Scanno), do confeitiro (Spagnuolo), do dono do bar (Solara). As que fogem à regra são a família da “viúva louca” (Cappuccio), que perde a figura paterna logo no início da história, e a família de dom Achille (Carracci), que funciona como uma personificação do mal no primeiro momento da história. Temos também o grupo nomeado como “Os professores”, que vai da escola fundamental ao liceu (Ferraro, Oliviero, Gerace e Galiani).

A lista, que a princípio parece desempenhar uma função utilitária, também funciona como uma moldura romanesca, conferindo coesão, enquanto reforça a ideia de comunidade. A cada volume publicado, a lista de personagens se transforma, inchando e se adaptando ao enredo. Alguns poucos personagens ficam de fora, como é o caso de Eleonora, esposa de Nino.

Na edição italiana que reúne os quatro volumes em um único exemplar, a lista foi atualizada para compreender informações atemporais. O que permanece como regra é a divisão por famílias, identificadas pelos sobrenomes paternos e pelos ofícios desempenhados, destacando a estrutura social patriarcal e a importância de uma identidade social ligada ao trabalho e aos vínculos familiares. Nessa versão, a mudança mais significativa ocorre justamente em relação às famílias das protagonistas, Lila e Elena, antes apresentadas como “Família Cerullo (família do sapateiro)” e “Família Greco (família do contínuo)”, e que agora passam a ser nomeadas como “Família de Rafaella Cerullo” e “Família de Elena Greco”, em uma espécie de promoção dessas personagens femininas. Aqui, optamos por reproduzir essa lista, em nossa tradução do italiano, tanto para ilustrar essas hipóteses, quanto para oferecer um guia de leitura para esta dissertação:

A família de Rafaella Cerullo:

Fernando, pai, sapateiro

Nunzia, mãe

Rafaella, também chamada de Lina ou Lila, filha

Rino, filho mais velho

A família de Elena Greco:

O pai, contínuo na prefeitura

Immacolata, mãe

Elena, ou Lenu a narradora

Peppe, *Gianni* e *Elisa*, irmãos mais novos

A família Carracci:

Dom Achille, pai

Maria, esposa de Don Achille

Stefano, filho mais velho

Pinuccia, ou Pina, filha

Alfonso, filho

A família Peluso:

Alfredo, pai, carpinteiro

Giuseppina, mãe

Pasquale, filho mais velho

Carmela, ou Carmen, filha

A família Cappuccio:

Melina, mãe

Ada, filha

Antonio, filho

A família Sarratore:

Donato, pai, ferroviário, jornalista, poeta

Lidia, mãe

Nino, filho mais velho

Marisa, filha

A família Scanno:

Nicola, pai, verdureiro

Assunta, mãe

Enzo, filho

A família Solara:

Silvio, pai

Manuela, mãe

Marcello, filho maior

Michele, filho

A família Spagnuolo:

O senhor Spagnuolo, pai, confeitiro

Rosa, mãe

Gigliola, filha

A família do farmacêutico:

O pai, farmacêutico

A mãe, farmacêutica

Gino, filho

A família Airola:

Guido, pai, professor

Adele, mãe

Mariarosa, filha mais velha

Pietro, filho

A família Galiani:

O pai, médico

A mãe, professora

Armando, filho

Nadia, filha

Isabella, esposa de Armando

Os professores:

Ferraro, professor do ensino fundamental e bibliotecário

Oliviero, professora do ensino fundamental

Nella Incardo, prima da professora Oliviero

Gerace, professor do ensino médio

Galiani, professora do liceu

Amigos, estudantes e ativistas políticos:

Bruno Soccavo, amigo de Nino Sarratore, industrial

Franco Mari, estudante

Silvia, estudante universitária

Isabella, ativista política

Os filhos:

Rino e Tina, filhos de Lila

Dede, Elsa e Imma, filhas de Elena

Mirko, filho de Silvia

Marco, filho de Isabella e Armando

As babás:

Mirella, estudante

Clelia, babá de Dede

Senhora Silvana, empregada doméstica

Embora as famílias estejam reunidas pelo sobrenome paterno, nota-se que o grupo dos filhos, com exceção de Marco (filho de Isabella e Armando), é identificado apenas pela filiação materna: se, de um lado, o *pater familias*¹² parece ser o estatuto familiar máximo, de outro, a maternidade surge como função solitária e como o vínculo que perdura. A decisão editorial que poderia ser interpretada como apenas pragmática por uma série de fatores, acaba permitindo outras leituras.

¹² A expressão em latim *pater familias* (“pai de família”) designava o mais elevado estatuto familiar na Roma Antiga.

Divisão da obra

Ainda que tenha sido publicada em quatro volumes, a tetralogia napolitana é, na verdade, composta por oito segmentos narrativos. São eles:

VOLUMES PUBLICADOS	SEGMENTOS
1. <i>A amiga genial</i>	Prólogo Infância Adolescência
2. <i>História do novo sobrenome</i>	Juventude
3. <i>História de quem foge e de quem fica</i>	Tempo intermédio
4. <i>História da menina perdida</i>	Maturidade Velhice Epílogo

O primeiro e o último volumes são compostos por três segmentos cada, em uma estrutura espelhada. Já os volumes intermediários não têm divisão interna e coincidem com o segmento narrativo que encerram. Cada um dos oito segmentos tem o seu próprio título:

1. Prólogo: “Apagar os vestígios”
2. Infância: “História de dom Achille”
3. Adolescência: “História dos sapatos”
4. Juventude: “História do novo sobrenome”
5. Tempo intermédio: “História de quem foge e de quem fica”
6. Maturidade: “História da menina perdida”
7. Velhice: “História do rancor”
8. Epílogo: “Restituição”

A divisão ordenada por fases da vida segue uma estrutura de tempo linear, mas essa aparente linearidade não resiste a uma leitura mais atenta: se a narradora divide e organiza a história sistematicamente, muitas vezes também vai e volta no tempo.

Na polissemia dos títulos também encontramos um reflexo da obscuridade da obra. O exemplo mais importante, *A amiga genial*, representa bem as posições reflexivas e intercambiáveis ocupadas pelas protagonistas: a princípio, a expressão parece se referir a Lila, a amiga que Elena nos apresenta com cores míticas. Mas, ao final, descobrimos que quem a profere de fato é Lila, dirigindo-se a Elena: “você é a minha amiga genial” (AG, 2015, p. 312). O título nos permite pensar que uma é a amiga genial da outra, reforçando a construção ambígua presente em toda a tetralogia napolitana.

Prólogo

No teatro grego, o prólogo corresponde à primeira parte da tragédia, anterior à entrada do coro, no qual o tema da peça é apresentado. Atualmente, é utilizado como sinônimo de “prefácio”, “preâmbulo” e “prelúdio”. Por vezes, adianta temas importantes da obra que leremos; por outras, a problematiza de algum modo.

O prólogo da tetralogia napolitana é dividido em três pequenos capítulos não intitulados, numerados de um a três, e se passa em meados de 2010. A narradora, Elena Greco (também chamada de Lenuccia ou Lenu), uma mulher que se aproxima dos setenta anos, recebe a notícia do desaparecimento de sua amiga de infância, Rafaella Cerullo, a quem os demais personagens chamam de Lina ou Cerullo. Apenas Elena a chama de Lila, mas, como a obra está impregnada pela perspectiva da narradora, optamos por nos referir à personagem sempre por esse apelido, já que essa é a única versão de Rafaella Cerullo a que os leitores têm acesso: a Lila de Elena.

Quem faz a ligação para Elena é Rino, filho de Lila, que lhe dá a notícia “misturando o dialeto com o italiano” (AG, 2015, p. 13). Essa é a primeira de muitas anotações metalinguísticas que encontraremos ao longo da tetralogia. Por orientação de Elena, ele procura, sem sucesso, por qualquer vestígio deixado pela mãe: nenhuma roupa, nenhum documento, até mesmo as fotos em que apareciam juntos, quando menino, foram recortadas. Lila havia desaparecido por completo. Elena nos conta então que, há ao menos trinta anos, a amiga lhe fala do desejo de “sumir sem deixar rastro” (AG, 2015, p. 15) e completa: “só eu sei o que isso quer dizer” (AG, 2015, p. 15). Não era o caso de fuga ou suicídio, nem o sonho de recomeçar em um lugar distante com uma nova identidade. Lila queria “volatizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu” (AG, 2015, p. 15).

Logo nessas primeiras linhas, encontramos elementos que constituem a teia de gêneros literários que compõem a obra. A partir de uma premissa digna de enredo policial (o desaparecimento de Lila), rapidamente somos lançados à outra, agora de ordem psíquica ou metafísica: o desejo de Lila de se apagar, como se fosse possível se dissipar completamente. Essa ausência é a verdadeira força motriz do texto de Elena.

Na dissertação *A personagem ausente na narrativa literária*, Carolina Bensimon Cabral (2008) busca definir o que seria uma personagem ausente na literatura e de que maneira essa personagem participaria do microcosmos da narrativa. Para isso, aproxima-se dos estudos de Paul Rosenfeldt quanto à personagem ausente na dramaturgia e parte dessas constatações para adaptar

as ideias à narrativa literária: “a personagem ausente é aquela que nunca aparece, mas existe somente através do discurso dos outros, de signos ou de personificações” (ROSENFELDT, 1996, p. 4, *apud* CABRAL, 2008). Cabral observa que, nessa citação, a condição da ausência corporal explicaria o termo *ausente*, e a constituição através do discurso explicaria o termo *personagem*, pois sugere que a figura ausente faz parte do conjunto de relações estabelecidas na narrativa. Mas o estudo de Cabral faz uma distinção que, na tetralogia napolitana, acabaria se complicando: a de que uma personagem ausente estaria presente na história (ou seja, na narrativa), mas não no texto (ou seja, na narração). Ao longo desta análise, buscaremos demonstrar por que esse item não se aplicaria completamente em *A amiga genial*, já que é possível argumentar que há ao menos a possibilidade de que Lila esteja presente em ambas as esferas. O que nos interessa, agora, é buscar possíveis confluências entre a teoria proposta por Cabral e a tetralogia de Ferrante, como as que ocorrem no seguinte trecho:

A personagem ausente é alguém definida. Ela tem uma história passada, uma história que é anterior à narrativa. Tem nome, sexo, idade, profissão, e as demais personagens possuem relações estabelecidas com ela ou, mais frequentemente, com a sua memória. Ela é tão importante na teia de relações em que está inserida que, em alguns casos, já é evocada no título. (...) De qualquer maneira, estando ou não no título da obra, é muito comum que haja referências à personagem ausente logo nas primeiras páginas do livro, referências que serão feitas até o desenlace da trama, uma vez que essa personagem acaba por se constituir como uma espécie de fio-condutor da ação. (CABRAL, 2008, p. 15)

A partir desse estudo, Cabral cria um conceito que chama de *efeito de ausência* e que poderia se aplicar aqui: “interessa ao autor que essa personagem fique a uma certa distância das demais, pois é sua ausência que gera o conflito narrativo” (CABRAL, 2008, p. 17). Para atingir tal *efeito de ausência*, Cabral julga imprescindível que a personagem seja sempre retratada de maneira parcial e fragmentada: “é essencial que ela não se mostre, mas que seja somente referida, e que seus atos, sua descrição, sejam sempre filtrados pelo olhar do outro, pela memória não-confiável do outro, que recria esse ausente e assim o coloca diante do leitor” (CABRAL, 2008, p. 18).

Em *A amiga genial*, um outro elemento torna essa ausência ainda mais complexa: a narradora recebe a notícia do desaparecimento da amiga de maneira muito peculiar. No lugar de confusa ou alarmada, diz que ficou “muito irritada” (AG, 2015, p. 17), reagindo como se a uma provocação.

Como sempre Lila exagerou (...). 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. (AG, 2015, p. 17)

Nessa descrição, a personagem ausente é apresentada, ao mesmo tempo, como aquela que falta e como aquela que se excede. O prólogo então se encerra com o início da escrita da história que passamos a ler. No início, a decisão de escrevê-la soa mais como um revide do que como uma homenagem, embora a hostilidade da narradora vá se tornando mais ambígua ao longo das páginas, até quase esmaecer no final. Ao escrever, Elena acaba por corporificar no texto a amiga ausente, rememorando e examinando, em detalhes, sua história de vida. Mais tarde, descobrimos que havia prometido a Lila que nunca escreveria sobre ela. Esse é, portanto, um gesto de desobediência.

Nesse processo, acompanhamos Elena Greco em dois planos: como a narradora da história que lemos e como a personagem da história narrada, que tantas vezes delega o protagonismo à amiga. Em relação aos procedimentos de escrita que reforçam a ambivalência do enredo, no prólogo temos dois exemplos de formulações que vão se repetir ao longo dos quatro volumes. Primeiro, Elena escreve: “(...) como a conheço bem — **ou** pelo menos acho que conheço —, tenho certeza de que encontrou o meio de não deixar sequer um fio de cabelo neste mundo, em lugar nenhum” (AG, 2015, p. 15). Dois parágrafos adiante, volta a propor hipóteses díspares e inconclusivas, estabelecendo a atmosfera ambígua que permeia toda a narrativa: “Será possível que em todos esses anos ela não tenha me deixado nada de seu **ou**, pior, que eu não tenha querido guardar nada dela?” (AG, 2015, p. 15). Os destaques são nossos.

A conjunção coordenativa “ou” tem função de ligar palavras ou orações, indicando incerteza, alternância ou exclusão. Também pode ser usada de modo explicativo, para anunciar outra maneira de dizer algo (“isto é”) — mas, no caso de Ferrante, quando essa função se aplica, a *outra maneira de dizer algo* frequentemente também o desdiz ou, ao menos, colocar em dúvida a afirmação anterior. Estamos diante de um texto que se abre em alternativas distintas, complementares ou divergentes. Assim, Ferrante convoca quem lê, desde o início, a acompanhar de perto as hesitações da narradora.

Ao escrever a história dessa amizade, Elena Greco parece estar em busca de um sentido que continua lhe escapando: por meio do texto literário, a narradora procura organizar e esclarecer tudo que viveram. Com rigor obsessivo, examina e reexamina repetidamente os acontecimentos narrados, enquanto tentamos interpretá-los junto com ela. Em uma entrevista, Ferrante comenta algo sobre a busca de Elena que nos interessa pensar aqui: “A obsessão pela coerência e pela beleza me parece um pecado capital contra a verdade” (FR, 2017, p. 369). Dessa afirmação, deduz-se, por oposição, que a verdade tem uma outra estética, desafiando as ideias de lógica, concordância, ordem e harmonia. Após o prólogo, a distância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação aumenta significativamente, e a rememoração da narradora se mostra insuficiente para iluminar a ambiguidade dos eventos e dos afetos. A ausência da amiga amplifica a sua própria falta, algo como Bentinho argumenta em *Dom Casmurro* (2018):

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (ASSIS, 2018, p. 11-12)

Um pouco adiante, no mesmo capítulo, Bentinho comenta a decisão de escrever o livro que lemos: “Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns” (ASSIS, 2018, p. 13). Então complementa, também fazendo uma alusão a *Fausto*, de Goethe: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras?*” (ASSIS, 2018, p. 13).

(...) vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo. (ASSIS, 2018, p. 13)

Em *Dom Casmurro*, o início da narrativa de Bentinho remonta a Capitu, ao dia que descobriu que a amava. A escrita dessa história também é impulsionada pela obscuridade dessa relação. Na tetralogia de Ferrante, o título do prólogo, “Apagar os vestígios”, sugere um paradoxo: se Lila deseja desaparecer, Elena segue e reúne cada um de seus vestígios e tenta, a partir deles, reconstruir a amiga. Também é possível pensar que, à medida que Elena transforma Lila em

personagem, a amiga vai desaparecendo da vida e integrando a ficção, transformando-se em literatura.

Infância

Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim. A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós. (...) Fazer mal era uma doença. (AG, 2015, p. 29)

O segundo segmento narrativo, “História de dom Achille”, é dividido em dezoito capítulos e cobre o período da infância das personagens: “Foi quando Lila e eu decidimos subir pela escada escura que levava, degrau a degrau, patamar a patamar, até a porta do apartamento de dom Achille que nossa amizade começou” (AG, 2015, p. 19) — o trecho se inicia com o início da amizade de Elena e Lila. Poucas vezes a narradora alude a momentos anteriores a esse, sua história de vida parece começar aí, uma relação que, em alguns aspectos, lembra a de Riobaldo e Diadorim em *Grande sertão: veredas* (1976), de João Guimarães Rosa, como ocorre quando Riobaldo, o narrador, descreve o primeiro encontro com Diadorim como uma espécie de dia mítico:

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu. **O primeiro.** (...) Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. (...) eu olhava esse menino com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido. (ROSA, 1976, p. 79-81)

É este o começo da cronologia biográfica de Riobaldo, matriz para tudo que vem depois. O motivo do encontro, que Ferrante recupera, é um motivo romanesco. Tal como o destino de Riobaldo se enlaça ao de Diadorim, também as vidas de Elena e Lila estão emparelhadas, constituindo-se quase sempre por oposição: ambas nasceram em 1944, no mês de agosto, com apenas quinze dias de diferença — Lila no dia 11, Elena no dia 25 — e se conheceram na pequena escola de um bairro operário identificado como *il rione* (o bairro), localizado na periferia de Nápoles. A hostilidade está em tudo que as cerca, dentro e fora de casa: a violência é a regra das relações, a precariedade econômica determina os destinos e a Camorra, máfia da região, está infiltrada no tecido social, borrando os limites entre legalidade e ilegalidade. O mal surge personificado sobretudo na figura de dom Achille Carracci e, mais tarde, nos irmãos Marcello e Michele Solara.

Para o alto, para baixo, parecia que sempre estávamos indo ao encontro de algo terrível que, mesmo existindo antes de nós, era a nós e sempre a nós que aguardava. Quando se está no mundo há pouco tempo, é difícil entender que desastres estão na origem do nosso sentimento de desastre. (AG, 2015, p. 21)

Provavelmente inspirado no *rione* Luzzatti¹³, o bairro é como um organismo à parte: os moradores se esbarram nas ruas e nas escadas, gritam uns com os outros pelas sacadas e janelas, entrelaçam suas vidas de tal forma que parecem compor um mesmo tecido. Afastado do centro, o bairro paira suspenso como uma ilha mítica. Ao optar por não nomeá-lo, Ferrante contribui para sustentá-lo de tal forma. Ainda hoje, o *rione* Luzzatti conserva algumas características que estão descritas nos livros e representadas no cenário construído para a adaptação audiovisual da tetralogia¹⁴. Com ares tétricos, o bairro surge desbotado e empoeirado, em oposição às cores da cidade e do mar napolitano. Na fotografia abaixo, temos uma imagem da região tirada nos anos 1950 (fonte: Archivio Carbone):

A imagem também representa o primeiro de muitos contrastes vivenciados pelas personagens: a precariedade do bairro e as possibilidades da escola. No artigo “An Educated Identity: The School as a Modernist Chronotope in Ferrante’s Neapolitan Novels”¹⁵, Stephanie Love chama atenção para uma característica importante da obra de Ferrante: ainda que o mundo

¹³ Ver Apêndice 3: Mapas.

¹⁴ *My Brilliant Friend* (*L'amica geniale*, ITA/EUA, 2018). Direção de Saverio Costanzo.

¹⁵ In: BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (*Italian and Italian American Studies*). New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

moderno tente criar uma separação discursiva entre passado e presente, na tetralogia napolitana os campos coexistem, sobrepondo-se dinamicamente através de experiências diferentes, mas interligadas. Love observa que é justamente nos momentos de sobreposição entre a vizinhança e os espaços escolares que muitas das tensões dramáticas ocorrem: “são os momentos em que o Sul invade o Norte, a mãe enfrenta o professor, o dialeto encontra o italiano, e o eu é confrontado, e até mesmo confundido, com o outro”¹⁶ (LOVE, 2016, p. 71).

Como antecipamos, o dialeto napolitano, na maior parte das vezes, surge através de anotações metalinguísticas, traduzido para o italiano, embora o texto busque recompor parte do sentido e do valor simbólico, possibilitando intuir algo de sua sonoridade e de sua ferocidade. Como ocorre com Lila, a presença do dialeto também vai se construindo a partir de sua ausência¹⁷. Nossa hipótese é a de que essa falta sinalize que, após décadas de esforço para escapar do bairro, Elena tenha construído para si uma nova identidade que funciona como uma espécie de armadura, impedindo que retorne ao dialeto com a naturalidade de antes. Um idioma reprimido, repleto de carga simbólica. A distância estabelecida por Elena parece uma maneira de se distinguir das mulheres do bairro, da opressão e da pobreza vivenciadas. Voltaremos a tal embate em outros momentos, conforme for permeando o enredo e revelando suas próprias contradições.

Na infância, ainda confinadas ao bairro, Elena e Lila são confrontadas com os limites impostos pela classe social a que pertencem e com os perigos que as espreitam: “Vivíamos em um mundo em que crianças e adultos frequentemente se feriam, o sangue escorria das chagas, que depois supuravam e às vezes se acabava morrendo” (AG, 2015, p. 24). A narradora enumera uma série de memórias que retratam a banalidade do mal à sua volta, concluindo:

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. (AG, 2015, p. 25)

Em meio às palavras listadas, uma se destaca: o trabalho (*il lavoro*), que surge em meio a nomes de doenças (crupe, tétano, tifo exantemático, tuberculose, supuração) e termos relacionados à guerra (gás, escombros, bombardeio). Entre os exemplos antes mencionados pela narradora, ao menos três refletem as condições precárias de trabalho agravadas pelo pós-guerra:

¹⁶ Em nossa tradução.

¹⁷ Conforme palestra proferida pelo professor Andrea Mazzucchi, da Università di Napoli Federico II, no *Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção*, realizado na Universidade Federal do Ceará, de 19 a 20 de novembro de 2018.

Um primo meu de vinte anos saiu de manhã para remover uns escombros e à tarde morreu esmagado, com sangue saindo pelas orelhas e pela boca. O pai de minha mãe morreu porque estava construindo um prédio e caiu lá de cima. O pai de seu Peluso não tinha um braço, foi um tornado que o arrancou de surpresa. (AG, 2015, p. 24-25)

O trecho por vezes se aproxima da perspectiva e da linguagem de uma criança, como em “sangue saindo pelas orelhas e pela boca”, embora tenhamos cerca de seis décadas entre o tempo da diegese e o tempo do discurso. Um pouco adiante, Elena incorpora ao próprio texto a ideia de que a memória pode ser vacilante, mas também dá a entender que é uma narradora confiável, pois, quando não tem convicção dos acontecimentos, sinaliza a imprecisão de antemão: “Luigina, com quem brincávamos no pátio — **ou** talvez não, era só um nome — morreu de tifo exantemático” (AG, 2015, p. 25); “Certa noite, saiu de casa como de costume e morreu talvez assassinado, **ou** de cansaço” (AG, 2015, p. 30); e “Pegou um pedaço de giz e escreveu no quadro-negro (agora já não lembro o quê, eu ainda não sabia ler: portanto invento a palavra) *sol*. (AG, 2015, p. 34)”. Os destaques são nossos e buscam ressaltar o uso da alternância formal, criando uma atmosfera de incertezas, enquanto a narradora busca angariar a confiança dos leitores. Outro movimento ambivalente é o de restrição e de expansão, pois, se alguns eventos estão localizados em um tempo-espaço específico, há outros de natureza mais ampla, como ocorre neste trecho em que a narradora enumera crenças e tabus:

Podia-se morrer, por exemplo, se você suasse e depois bebesse água fria da torneira sem antes ter molhado os pulsos: o que acontecia era que você era coberto de pintinhas vermelhas, começava a tossir e então parava de respirar. Você podia morrer se mascasse chiclete americano e o engolissem por distração. Podia morrer principalmente se levasse uma pancada na têmpora. A têmpora era um ponto fragilíssimo, estávamos todas muito atentas a ela. Bastava uma pedrada, e as pedradas eram a norma. (AG, 2015, p. 25)

Assim, somos expostos a duas realidades que se chocam, mas não se excluem: o universo infantil compartilhado por Elena e Lila e o contexto brutal em que viviam. Embora conflituoso, o laço estabelecido entre as personagens é também um ponto de ternura e uma espécie de abrigo. De um lado, temos a violência externa moldando relações; de outro, o afeto que as une, permitindo a saída para o mundo da imaginação e a sublimação por meio dos livros.

Competindo ou fantasiando juntas, provocando ou cuidando uma da outra, Elena e Lila começam a fundamentar, assim, a estrutura de uma longa e complicada amizade. As personagens alternam sentimentos e papéis nessa relação de forma que, muitas vezes, fica difícil separar uma da outra. A narradora chega a dizer que é “como se por uma magia malévola, a alegria ou a dor de

uma implicasse a dor ou a alegria da outra” (AG, 2015, p. 254). Essa ligação imbricada se reflete no texto que lemos: se Lila está em Elena de maneira indissociável, quem, afinal, é a autora dessa história? Retomaremos essa questão de maneira mais detida na análise do epílogo da tetralogia, quando a narradora se faz a mesma pergunta.

Na escola, Elena era constantemente elogiada por sua disciplina e dedicação. Mas, com a chegada de Lila, que se revela uma aluna levada e brilhante, ela acaba perdendo a posição de protagonista. A ordem de uma se contrapõe à desordem da outra: Elena tem cabelos louros, olhos claros, uma figura angelical. Lila tem cabelos escuros, olhos faiscantes, vive suja e cheia de feridas, e vai se revelando uma figura opaca, quase diabólica. Elena é contida, Lila é feroz. Elena é obediente, Lila é ingovernável. Por oposição, a narradora vai apresentando as duas amigas e relatando seu afeto ambíguo, que mistura admiração e inveja, amor e ódio.

Em alguns aspectos, Elena se assemelha a Riobaldo: aflita para distinguir o bom do ruim, o certo do errado, opera por uma lógica de alternância. Mas a chegada de Lila complica o diagrama, confrontando a narradora com eventos e sentimentos confusos, muitas vezes contraditórios, que escapam à compreensão:

Na época já havia algo que me impedia de abandoná-la. Não a conhecia bem, nunca tínhamos trocado uma palavra, mesmo competindo continuamente entre nós, na classe e fora dela. Mas eu sentia confusamente que, se tivesse fugido com as outras meninas, lhe teria deixado algo de meu que ela nunca mais me devolveria. (AG, 2015, p. 26)

Lila fazia mentalmente cálculos complicadíssimos, seus ditados não apresentavam um erro sequer, falava sempre em dialeto como todos nós, mas, quando necessário, exibia um italiano livresco, recorrendo até a palavras como *afeito, exuberante, de bom grado*. (...) Lila era demais para qualquer um. (AG, 2015, p. 40)

As amigas não representam apenas forças contrárias que se admiram e se invejam pelas diferenças. Esse trânsito fluido de Lila entre a escola e o bairro, o italiano e o dialeto, a ordem e a desordem, é algo que parece estar no centro do fascínio de Elena, uma vez que Lila é capaz de adequar-se a duas categorias aparentemente opostas, inaugurando uma lógica própria: ela pertence à cultura tanto quanto à barbárie, é capaz de falar o italiano dos livros e, depois, voltar para o dialeto sem trancos. Para Elena, por sua vez, a distância entre esses campos é percebida como um abismo. A narradora busca dividir a vida em categorias estanques — fantasia ou realidade, italiano ou dialeto, amor ou ódio. Já Lila sobrepõe esses campos, desafiando o princípio aristotélico da não contradição. No lugar de uma lógica de alternância (**ou**), Lila demonstra que é possível haver uma

lógica de adição (e). O esforço de Elena se contrapõe à dinâmica de Lila, e esse embate acompanha o eixo narrativo até a última página. Mesmo na ausência da amiga, Elena passa a se valer de uma Lila internalizada, que emerge como referência ou como adversária a cada conflito importante.

O que parece estar na origem dessa força de atração por Lila é o afeto oposto que Elena nutre pela mãe, que apresenta como uma dona de casa ranzinza, caolha e manca, com quem tem confrontos diários: “O problema era minha mãe, com ela as coisas nunca iam por um bom caminho. (...) Não tinha simpatia por mim, nem eu por ela. Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía” (AG, 2015, p. 37). O destino de sua mãe faz sombra ao seu: “naquele período me surgiu uma preocupação. Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca” (AG, 2015, p. 38). Elena opõe a marcha assertiva da amiga ao passo hesitante da mãe: “Talvez por isso tenha me fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento” (AG, 2015, p. 38).

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 saíra 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 me aborrecesse e me escorraçasse (AG, 2015, p. 38)

Mas há outros elementos: “É provável que essa tenha sido minha maneira de reagir à inveja, ao ódio, e de sufocá-los. Ou talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava” (AG, 2015, p. 39).

No artigo “À espera dos bárbaros”¹⁸, Alejandro Chacoff descreve esse antagonismo como uma metonímia do conflito entre a cultura e a barbárie. Para Chacoff, “Lenu é a civilização (aspiracional, estudiosa, cerebral, mas às vezes sem graça, vaidosa, prolixa), e Lila, o bairro (atávica, caoticamente talentosa, com imensa facilidade para o improviso; mas destrutiva, cruel, recalcada com o requinte dos outros)”.

Lenu — brilhante, intensa, boa aluna na escola — quer escapar dessa barbárie, fugir de seu bairro para a civilização, embora esse desejo seja sempre difuso e mal articulado: nunca é claro no que consistiria a fuga e de que modo ela se daria. Raffaella Cerullo, a Lila, é a sua melhor (e, muitas vezes, pior) amiga. Lila também é intensa e brilhante como Lenu, mas o seu brilhantismo é anárquico, autodidata. Ela rejeita os estímulos de professores e caçoa das promessas de uma futura felicidade burguesa em algum lugar mais civilizado. É uma menina

¹⁸ Disponível em: www.piaui.folha.uol.com.br/materia/a-espera-dos-barbaros/. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

prodígio niilista, cética diante das instituições e dos intelectuais grã-finos. (CHACOFF, 2018)

Esse motivo da tetralogia não reverbera somente em Elena e Lila, mas também nos personagens masculinos, que Chacoff divide entre os homens do bairro (os irmãos Solara, Stefano, Antonio), os homens cosmopolitas (Franco Mari e Pietro Airola, que integram a lista de personagens a partir do segundo volume da tetralogia) e os homens do bairro que, assim como Elena, flertam com o que ele chama de urbe (Pasquale, Donato Sarratore e seu filho, Nino): “Dois desses homens — Nino Sarratore e Pietro Airola — recebem um tratamento mais profundo ao longo da trama, e não é gratuito que ambos estejam mais na órbita da urbe do que do bairro” (CHACOFF, 2018). Mas temos homens do bairro que, certamente, são pontos de exceção, como Enzo e Alfonso, desafiando o arranjo esquemático. E temos dom Achille, ligado à Camorra, que ocupa no imaginário de Elena e Lila o posto de ogro das fábulas:

Eu o imaginava de boca aberta, com suas longas presas de fera, corpo de pedra reluzente e ervas venenosas, sempre pronto a recolher numa enorme bolsa preta tudo que deixávamos cair dos cantos desguarnecidos das grades. Aquela bolsa era um traço fundamental de dom Achille, sempre com ela, até em casa, na qual metia matéria viva e morta. (AG, 2015, p. 23)

O evento embrionário da amizade entre as protagonistas tem justamente dom Achille como testemunha e se inicia quando Lila propõe a Elena, em uma brincadeira junto à janela de um porão, que uma brinque com a boneca da outra. Elena aceita, com hesitação. Essa troca parece ser uma representação simbólica do enlace que as une, como se as bonecas Tina, de Elena, e Nu, de Lila, fossem duplos das personagens.

Quando Lila atira Tina pelas grades do porão, Elena, desconcertada, faz o mesmo com Nu: “O que você fizer, eu também faço” (AG, 2015, p. 48). A frase se repete como um refrão em diferentes momentos da tetralogia, com pequenas variações. Do ponto de vista simbólico, é como se, no final da infância, as bonecas tivessem sido lançadas juntas ao desconhecido, entrelaçando definitivamente os destinos de suas donas. O porão onde as bonecas são lançadas é um lugar que concentra os piores temores de Elena na infância. “Toda criança era tentada e ao mesmo tempo aterrorizada pela possibilidade de forçar a portinha aquele tanto que tornaria possível passar para o outro lado” (AG, 2015, p. 48). Destacamos a expressão “ao mesmo tempo”, que conecta os adjetivos “tentada” e “aterrorizada”, indicando a simultaneidade dos impulsos.

O que mais nos atraía era o ar frio do subsolo, um sopro que nos refrescava na primavera e no verão. Depois gostávamos das barras com as teias de aranha, do escuro e da grade cerrada que, coberta de ferrugem, se retorcia tanto no meu lado quanto no de Lila, criando duas frestas paralelas pelas quais podíamos deixar cair pedrinhas na escuridão e ouvir o barulho que faziam ao bater no piso. 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. (AG, 2015, p. 22-23)

No trecho acima, quando a narradora comenta: “Era belo e assustador, como qualquer coisa então” (AG, 2015, p. 23), volta a sublinhar ambivalências. Poucas linhas abaixo, conta que “Tina e Nu não eram felizes” (AG, 2015, p. 23), pois os terrores que Elena e Lila viviam eram os mesmos das bonecas:

Não nos fiávamos na luz sobre as pedras, sobre os edifícios, o campo, sobre as pessoas de fora e de dentro das casas. Intuíamos seus cantos sombrios, os sentimentos represados e sempre a ponto de explodir. E atribuíamos a essas coisas escuras, às cavernas que além se abriam sob os prédios do bairro, tudo que nos aterrorizava à luz do dia. (AG, 2015, p. 23)

A narradora segue estabelecendo oposições — dentro e fora, campo e edifícios, luz e sombra, repressão e explosão, cavernas e luz do dia. Embora se sinta atraída pelos “cantos sombrios”, é insuportável para Elena imaginar sua boneca tão querida exposta aos perigos do subsolo. Por isso, quando Lila lança Tina na “escuridão” (AG, 2015, p. 23), decide enfrentar seus medos e desce com a amiga para tentar recuperá-la:

Lila olhou ao redor e localizou a abertura de onde deixamos cair Tina e Nu. Fomos para perto da parede áspera, grumosa, olhamos na sombra. As bonecas não estavam lá. Lila repetia em dialeto: não estão aqui, não estão aqui, não estão aqui, e apalpava o piso com as mãos, coisa que eu não tinha coragem de fazer. (AG, 2015, p. 49)

Depois de afirmar que as bonecas não estavam lá, Lila alega que foi dom Achille quem as roubou e enfiou em sua bolsa preta. Basta a amiga dizê-lo para que Elena sinta dom Achille “deslizando, se arrastando entre as formas indistintas das coisas. Então abandonei Tina à própria sorte e escapei para não me perder de Lila, que já se dobrava ágil, passando pela porta escangalhada” (AG, 2015, p. 49). Elena chega a adoecer de sofrimento pela perda da boneca, caindo de febre, e intuindo uma espécie de mal maior, ao ser confrontada com o desamparo: “Parecia encerrada entre dois polos escuros, de um lado a bolha de ar subterrânea que pressionava na raiz

das casas a turva caverna na qual as bonecas tinham caído; de outro, o globo suspenso, no quarto andar do prédio onde morava dom Achille, que as havia roubado” (AG, 2015, p. 50). Para baixo (porão) e para cima (apartamento de dom Achille), não havia escapatória.

Mais tarde, acaba indo até o apartamento do camorrista, na companhia de Lila, em busca das bonecas perdidas. Lila vai à frente e Elena a segue, aterrorizada, torcendo para que a amiga desista, o que não acontece. A analogia com Riobaldo e Diadorim volta a nos iluminar para analisar esta passagem, que sela o início de um elo profundo. Elena, como Riobaldo, é medrosa e prudente, enquanto Lila, como Diadorim, é corajosa e ousada: “Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. (...) E não olhava para trás. Não, medo (...), ele não conhecia” (ROSA, 1976, p. 81-85).

Um pouco como ocorre em *Grande sertão: veredas*, os principais eventos da tetralogia são contados como pequenas histórias completas, com começo, meio e fim, embora não necessariamente de modo linear. Essas historietas muitas vezes têm uma atmosfera mítica, possibilitando ao menos duas leituras: a primeira, conotativa, ligada diretamente aos acontecimentos descritos. A segunda, denotativa, com potência simbólica. É o que podemos observar nessa ocasião, quando Elena se sente numa espécie de encruzilhada: “Para segui-la, eu precisava deixar o azulado do pátio e entrar no escuro do portão” (AG, 2015, p. 20). Lila é quase sempre a força que move Elena em direção ao desconhecido: “Avançamos coladas à parede, ela dois degraus à frente, eu dois degraus atrás (...). Eu tremia. Cada rumor de passos, cada voz, era dom Achille que vinha às nossas costas ou nos afrontava com uma longa faca” (AG, 2015, p. 20).

Já Riobaldo, no episódio da travessia do rio, diz o seguinte: “O menino tinha me dado a mão para descer o barranco. (...) O vacilo da canoa me dava um aumentante receio. (...) Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brio. Só era bom por estar perto do menino” (ROSA, 1976, p. 81). Ambas as travessias parecem ritos de iniciação, em que as hesitações do herói ou da heroína são vencidas pelo desafio proposto por essas figuras valentes e ambíguas. Em ambos os casos, temos amizades que são fundantes da história de vida dos narradores. Na tetralogia, quando as meninas chegam à porta do apartamento de dom Achille, Lila também dá a mão a Elena pela primeira vez, gesto que, segundo a narradora, mudará tudo entre elas para sempre: “Ainda sinto a mão de Lila agarrada à minha e gosto de pensar que se decidiu a isso não só por intuir que eu não teria coragem de prosseguir até o último andar, mas também porque ela mesma, com aquele gesto, buscava a força de ânimo para continuar” (AG, 2015, p. 58). Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo diz: “Mesmo com a pouca idade que era a minha, percebi que, de me ver tremido todo assim, o menino tirava aumento para sua coragem. (...) E o menino pôs a mão na minha” (ROSA, 1976, p. 84).

Propomos essas breves analogias pontuais entre obras tão distintas para ressaltar que, em ambos os casos, há duas histórias sendo contadas: uma é a fábula, que coincide com o relato dos acontecimentos, e a outra é mítica, permitindo uma infinidade de digressões interpretativas. Ao construir um sertão que é tanto geográfico quanto mítico, Rosa acrescentou uma nova camada de leitura à sua obra. Antonio Candido chegou a cunhar a expressão *transregionalismo*¹⁹ para se referir ao trabalho do autor. Ferrante, a seu modo, também construiu um bairro que tanto é quanto não é o *rione* Luzzatti, e faz o mesmo com a cidade de Nápoles, e depois com o país. Ambos são romances que têm lastros históricos e geopolíticos, mas também flertam com uma dimensão mítica. Em *Grande sertão*, temos a figura de Hermógenes, uma espécie de personificação do mal, posição parecida com a que dom Achille ocupa na tetralogia. Rosa está às voltas com três motivos centrais: (i) a jagunçagem; (ii) o arquétipo da *donzela guerreira*; e (iii) o pacto fáustico. O primeiro motivo é regional, os outros, universais. O motivo fáustico também está anunciado na tetralogia napolitana desde a sua epígrafe, retirada de Goethe, ao qual dedicaremos um capítulo à parte. Já o motivo da *donzela guerreira* certamente reverbera em Lila (os destaques são nossos):

A certa altura Lila me pareceu belíssima. Em geral, a bonita era eu, ela, ao contrário, era seca que nem aliche salgado, emanava um cheiro selvagem, tinha o rosto comprido, estreito nas têmporas, fechado entre duas bandas de cabelos lisos e muito pretos. Porém, quando decidi deixar para trás tanto Enzo como Alfonso, se iluminou como uma **santa guerreira**. Subira-lhe um rubor nas faces que era o sinal de uma labareda vinda de cada canto do corpo, tanto que pela primeira vez pensei: Lila é mais bonita que eu. Então eu era a segunda em tudo. E torci para que ninguém jamais o percebesse. (AG, 2015, p. 44-45)

No livro *Mitos clássicos*, Jenny March dedica um capítulo às mulheres perigosas que permeiam a mitologia: “mulheres que, de uma forma ou de outra, levam homens à morte” (MARCH, 2016, p. 430). March observa que às vezes “o poder de sua sexualidade é causa de morte; outras vezes matam por acidente, por ignorância e até mesmo por amor” (MARCH, 2016, p. 430).

As mulheres míticas costumam se tornar personagens dramáticas de grande força, que dominam a ação. Com frequência, também, as tragédias enfocam mais os apuros das mulheres do que os dos homens, tratando do sofrimento enfrentado em situações extremas, e de sua reação a essa dor. E é então que essas mulheres míticas se tornam perigosas. (MARCH, 2016, p. 431)

¹⁹ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Quando chegarmos à análise da epígrafe da tetralogia, retomaremos alguns aspectos míticos da personagem, que antecipamos brevemente nos trechos citados abaixo (os destaques são nossos):

Eu era uma menina de caracóis louros, feliz de me exibir, mas não insolente, e transmitia uma impressão de delicadeza que enternecia. Então, se me mostrava a melhor em recitar poesias, em dizer a tabuada, em multiplicar e dividir, em pontificar que os Alpes eram Marítimos, Cócios, Graios, Peninos etc., os outros professores terminavam por me afagar, e os colegas percebiam o esforço que eu tinha feito para enfiar na cabeça toda aquela maçaroca, e por isso não me odiavam. O caso de **Lila era diferente**. Já na primeira série, **estava além de qualquer competição possível**. (...) **Lila era demais para qualquer um**. (AG, 2015, p. 40)

Sua **rapidez mental** lembrava o **sibilo**, o **bote**, a **mordida letal**. E em seu aspecto não havia nada que agisse de corretivo. (...) Os **olhos grandes e vivíssimos** sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um **olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano**. **Todo movimento dela dizia que fazer-lhe mal não serviria para nada**, porque, não importa como as coisas saíssem, **ela acharia o modo de fazer ainda pior**. (AG, 2015, 41)

(...) era um **espeto, suja** e sempre com alguma **ferida**, mas também tinha a **língua afiada, inventava apelidos humilhantes e, mesmo ostentando com a professora palavras da língua italiana que ninguém conhecia**, com a gente só falava num **dialeto cortante, cheio de palavrões**, que **exterminava no nascedouro qualquer sentimento de amor**. (AG, 2015, p. 54)

A tetralogia está repleta de paralelos com o mundo clássico — o nome e o sobrenome da narradora, Elena Greco, são apenas o eco mais óbvio. Em sua resenha crítica da tetralogia²⁰, Faia escreve que é tentador para um classicista querer ler na crônica da amizade entre Elena e Lila o eco da amizade mítica de Aquiles e Pátroclo e também há qualquer coisa de remanescente das mulheres que habitam as tragédias de Eurípides. Os destaques são nossos:

Pensamos em figuras como **Medeia, Hécuba, Fedra**, que percorrem a **linha divisória entre a civilidade e a loucura, entre as convenções morais** das sociedades em que habitam e **a total falta de escolha** que expõe a **falência** (e muitas vezes a **perversidade**) dessas convenções. (FAIA, 2016)

É possível identificar inúmeras referências na tetralogia que, em conjunto, formam um rico panorama, uma espécie de homenagem à história da literatura. A obra poderia ser lida do mesmo modo que a autora deseja que seja percebida: como um trabalho de inteligência coletiva, uma obra

²⁰ *Op. cit.* Disponível em: www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

que bebe das águas de toda uma tradição literária, embora também a atualize. As relações de dialogismo²¹ ou de intertextualidade²² estão presentes nos quatro volumes da série. Em geral, as obras referidas, direta ou indiretamente, desvelam questões que permeiam os conflitos das personagens na ocasião. Quando dom Achille aparece na porta e pode ser encarado pelas amigas pela primeira vez, a narradora demarca o descompasso entre fantasia e realidade, mundo interno e mundo externo, que tantas vezes se repete ao longo dos quatro volumes:

Dom Achille veio à luz e, pela primeira vez, o vimos bem (...) O rosto era de carne, comprido, e os cabelos se eriçavam só sobre as orelhas, o centro da cabeça era todo brilhante. Tinha olhos luminosos, com o branco rajado de veios vermelhos, a boca larga e fina, o queixo grande com uma fossa no centro. Pareceu-me feio, mas não tanto quanto imaginava. (AG, 2015, p. 59)

Uma vez confrontadas pela concretude de dom Achille, Lila o acusa pelo roubo das bonecas, afirmando que o camorrista teria colocado Tina e Nu em sua bolsa preta. O trecho compõe uma nova ambiguidade, como examinaremos a seguir: “(...) *le avete messe nella vostra borsa nera*” (*L'amica geniale*, 2017, p. 59). A expressão *borsa nera*, que pode ser traduzida como a bolsa preta que Elena considera um “traço fundamental de dom Achille” (AG, 2015, p. 23), é a mesma que designa, em italiano, o *mercado negro*. Portanto, uma interpretação possível é a de que as meninas tenham entendido de maneira literal, como costumam fazer as crianças, comentários que ouviram dos adultos sobre a relação do camorrista com negócios ilícitos. Por isso, imaginam dom Achille com uma bolsa preta, concreta, uma espécie de personificação da figura folclórica do homem do saco. No texto original, Ferrante de fato usa a mesma expressão, *borsa nera*, quando mais tarde se refere ao mercado negro: “[Pasquale] *diceva chi i soldi con cui Stefano aveva fatto crescere la salumeria suo padre il aveva fatti con la borsa nera*” (*L'amica geniale*, 2017, p. 150). Em português: “[Pasquale] dizia que o dinheiro que Stefano usara para ampliar a charcutaria tinha

²¹ Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, o linguista José Luiz Fiorin (2016) descreve os três eixos que compõem o conceito de *dialogismo* bakhtiniano: 1) a unicidade do ser e do evento; 2) a relação eu/outro; e 3) a dimensão axiológica. O primeiro defende que todos os enunciados se constituem a partir de outros enunciados. O segundo trata da incorporação, pelo enunciador, de outras vozes no enunciado — uma forma que permite visualizar ou intuir o discurso alheio. O terceiro diz respeito à subjetividade construída pelo conjunto de relações sociais de que participa o sujeito. São eixos muito interessantes para pensar na composição da tetralogia napolitana.

²² O conceito de *intertextualidade*, cunhado por Julia Kristeva, diz respeito, especificamente, ao diálogo entre textos: “Todo texto se constitui como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 440). Kristeva retoma as ideias propostas por Bakhtin para se dedicar a esse dialogismo específico: “um texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo” (BAKHTIN, 2006, p. 191, *apud* KRISTEVA, 1974, p. 440).

sido obtido pelo pai no mercado negro” (AG, 2015, p. 147). A relação de ambiguidade se perde na tradução porque, em nosso idioma, a correspondência não existe. Mas quando dom Achille responde com outra pergunta: “Eu peguei as bonecas de vocês e as coloquei na bolsa preta?” (AG, 2015, p. 60), o que está dizendo poderia ser lido também como: “Eu peguei as bonecas de vocês e as coloquei no mercado negro?”. Confuso, ele dá às garotas algum dinheiro para encerrar a conversa: “Comprem as bonecas. (...) E lembrem que fui eu que dei de presente” (AG, 2015, p. 60). As duas saem correndo, guardam o dinheiro em um lugar afastado e, mais tarde, usam o valor para comprar um livro — *Mulherzinhas* (1868), de Louisa May Alcott, romance que está no centro da escrita das personagens:

Assim que nos vimos proprietárias do livro, começamos a nos encontrar no pátio para lê-lo, em silêncio ou em voz alta. Durante meses o lemos, e tantas vezes que o livro ficou sujo, desconjuntado, perdeu a lombada, começou a desfiar, a desfazer-se em cadernos. Mas era o nosso livro, e o amamos muito. (AG, 2015, p. 61)

Alcott, que vinha de uma família pobre e enriqueceu com a publicação do livro, personifica uma trajetória que encanta Lila. A história de Jo e de suas irmãs, protagonistas de *Mulherzinhas*, segue um caminho similar ao percorrido pela autora, e Lila se torna obstinada por isso, convocando a amiga para escrever um livro com ela, enxergando na literatura o passaporte para sair do bairro e da condição opressora em que viviam: “Naquele último ano da escola fundamental, a riqueza se tornou nossa ideia fixa. (...) Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, e que os livros nos tornariam ricas” (AG, 2015, p. 63).

Na adaptação audiovisual da tetralogia napolitana, em que Ferrante está creditada como roteirista, o conteúdo de *Mulherzinhas* ganha mais espaço do que no livro. No segundo episódio da série, “Il soldi” (“O dinheiro”), as meninas o leem juntas, ao longo das estações. Os trechos selecionados pelo roteiro reforçam o dialogismo entre as obras:

— É horrível ser pobre! — suspirou Meg, olhando para o vestido velho que usava.

— Não acho justo que algumas meninas tenham tantas coisas bonitas, e outras não tenham nada — acrescentou a pequena Amy, fungando, revoltada.²³

²³ Trecho inicial de *Mulherzinhas*, reproduzido aqui de acordo com a leitura exibida pela série.

Quando Elena e Lila leem essas frases, é como se Meg e Amy vocalizassem seus próprios sentimentos e pensamentos. A literatura volta a ocupar um papel importante no enredo quando pensamos no homem do bairro que, a princípio, pode ser pensado como uma espécie de antítese de dom Achille: Donato Sarratore, apresentado como um homem distinto do restante da vizinhança, é “gentilíssimo, mas muito sério, casa, igreja e trabalho, fazia parte dos fiscais das Ferrovias do Estado, tinha um salário fixo com o qual sustentava dignamente a esposa, Lidia, e quatro filhos, o mais velho chamado Nino” (AG, 2015, p. 30-31). A narradora enfatiza a diferença: quando não estava no trabalho, “dedicava-se a consertar isso e aquilo na casa, a fazer compras, a levar o filho mais novo para passear de carrinho. Coisas muito anormais no bairro” (AG, 2015, p. 31) e comenta que todos o consideravam um sujeito que “gostava do papel de mulher, tanto mais que ele também escrevia poemas, lendo-os de bom grado a qualquer um” (AG, 2015, p. 31). Donato acaba conquistando o afeto de uma vizinha, Melina Cappuccio, a “viúva-louca”, o que termina causando uma briga entre ela e sua esposa, Lidia, com quem vivia no andar de cima:

Uma das tantas cenas terríveis de minha infância se inicia com os gritos de Melina e de Lidia, com as ofensas que se lançam das janelas e depois nas escadas; continua com minha mãe, que se precipita pela porta de casa e surge no patamar da escada, seguida por nós, crianças; e termina com a imagem, para mim ainda hoje insuportável, das duas vizinhas rolando agarradas pelos degraus, a cabeça de Melina batendo no piso do patamar, a poucos centímetros dos meus sapatos, como um melão branco que escapou das mãos. (AG, 2015, p. 31-32)

Melina é mãe de Antonio e Ada, personagens que também vão ganhando relevo e se tornam importantes nessa profusão de pequenas histórias que se arranjam em torno do eixo narrativo central. Tais historietas acabam seguindo a mesma estrutura da narrativa principal do livro. Cada pequeno evento, se dissecado, pode ser lido a partir dos mesmos jogos de tensões da trama central, apontando para a mesma opacidade de sentido. Donato, esse homem sério, gentil e sensível, o poeta que promete ser um contraponto à brutalidade do entorno, vai acabar se revelando uma figura abjeta. Em *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*, Walnice Nogueira Galvão escreve algo que também poderia se aplicar à tetralogia napolitana:

Essas historietas mostram como o contrário sempre surge de seu contrário; todavia, como são um apanhado geral de eventos, eles têm, arbitrariamente, um ponto de partida e um ponto final; fecham-se, portanto. Mas o comentário de Riobaldo [narrador-personagem como Elena] reabre-as, colocando dúvidas que mostram novas possibilidades de desenvolvimento (...). (GALVÃO, 1972, p. 118)

Para Galvão, todas “essas variantes gravitam em torno do fulcro central que lhes deu origem; o que varia é a natureza do material que põem em jogo, o espaço abrangido, o grau de abstração etc” (GALVÃO, 1972, p. 121). Esse jogo também pode ser observado na tetralogia de Ferrante: o pequeno projeta o grande, o grande está contido no pequeno, e os opostos se sobrepõem, vertiginosamente. É o que ocorre, por exemplo, quando Elena e Lila decidem matar aula juntas pela primeira vez. A ideia, como de costume, parte de Lila: “Decidimos não ir à escola e ultrapassamos os limites do bairro” (AG, 2015, p. 66). Isso ocorre no último ano do ensino fundamental, quando a professora Oliviero insiste para que continuem os estudos. Com relutância, os pais de Elena acabam aceitando, sob a condição de que ela seja uma aluna exemplar:

No início minha mãe era contra, e meu pai se mostrava duvidoso; depois meu pai se tornou cautelosamente favorável, e minha mãe se resignou a ser um pouco menos contrária; por fim ambos decidiram que eu prestaria a prova, mas com a condição de que, se eu não me saísse muitíssimo bem, eles me tirariam imediatamente da escola. (AG, 2015, p. 57)

Já com os pais de Lila, o desenrolar é diferente: “Nunzia Cerullo até fez algumas tentativas tímidas, mas o pai nem quis discutir o assunto, aliás, chegou a dar uma bofetada em Rino por contrariá-lo” (AG, 2015, p. 57). É nesse contexto de tensão que Lila propõe a aventura à amiga.

Desde que me entendo por gente, nunca me afastara dos prediozinhos brancos de quatro andares, do pátio, da paróquia, dos jardins, nem nunca me sentira impelida a fazê-lo. Os trens passavam continuamente para lá dos campos, passavam carros e caminhões para cima e para baixo na estrada, e no entanto não me lembro de nenhuma ocasião em que tenha perguntado a mim mesma, a meu pai, à professora: aonde vão esses carros, os caminhões, os trens, para qual cidade, para que mundo? (AG, 2015, p. 66)

Esse confinamento ao bairro se contrapõe às inúmeras possibilidades da literatura: “Habitadas pelos livros da escola a falar com muita competência do que nunca tínhamos visto, era o invisível que nos excitava. Lila dizia que, bem na direção do Vesúvio, havia o mar” (AG, 2015, p. 67). A atmosfera mítica volta a se reforçar nessa jornada: de um lado, um mundo limitado, isolado no tempo e no espaço, e, de outro, o desconhecido sem-fim. A narradora comenta que alguns pais, como os de Gigliola e os de Nino, levavam os filhos a “passeios muito distantes, não só uns passeinhos nos jardins em frente à paróquia. Nossos pais não eram assim, faltava tempo, faltava dinheiro, faltava vontade” (AG, 2015, p. 67). A mãe de Elena dizia que tinha levado a filha até o mar quando pequena, por motivos de saúde: “Mas eu pouco acreditava em minha mãe, e para Lila, que não sabia nada sobre ele, eu também afirmava não saber nada do mar. Assim, ela planejou

fazer como Rino, pegar a estrada e ir sozinha. Me convenceu a acompanhá-la” (AG, 2015, p. 68). Para chegar à estrada que levava ao mar, seria preciso cruzar um túnel escuro, mais uma referência simbólica que remete a um rito de passagem, a uma travessia: “(...) nunca tínhamos entrado dentro de tanto breu: nos demos as mãos e fomos. Era uma passagem longa, o círculo de luz da saída parecia distante” (AG, 2015, p. 68).

Uma vez habituadas à penumbra começamos a ver, aturcidas pelo eco dos passos, os riscos de água prateada que escorriam pelas paredes, as poças enormes. Avançamos muito tensas. Depois Lila deu um grito e riu de como o som explodia violento. Logo em seguida gritei eu, e também ri. Desde aquele momento só fizemos gritar, juntas e separadamente: risadas e gritos, gritos e risadas, pelo prazer de ouvi-los amplificados. A tensão se afrouxou, começamos a viagem. (AG, 2015, p. 68)

Mas as viagens, na obra de Ferrante, não costumam ser edificantes ou transformadoras como encontramos muitas vezes nos romances de formação. Em seu romance anterior, *A filha perdida*, a protagonista é uma professora universitária que vai passar o verão em uma praia na costa jônica e parece entusiasmada, já que aquela seria a primeira vez que tiraria férias sozinha em muitos anos. As filhas, agora adultas, foram viver no Canadá com o pai, de quem é separada. Mas a viagem acaba trazendo mal-estar e confusão, mais do que qualquer alegria ou esclarecimento: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender” (FP, 2016, p. 6). Em *A amiga genial*, temos um romance de formação que também não converge para o esclarecimento, ainda que a aventura deixe marcas importantes na narradora: “Quando penso no prazer de estar livre, penso no início daquele dia, em quando saímos do túnel e nos vimos numa estrada toda reta, a perder de vista, a estrada que (...) levava direto ao mar. Com alegria, me senti exposta ao desconhecido” (AG, 2015, p. 68-69). No entanto, a descrição do que encontram a seguir não é muito diferente do bairro e, após três horas de caminhada, com sede e fome, desaceleraram o passo. Elena conta que duas ou três vezes surpreendeu a amiga olhando para ela, “como se estivesse arrependida de me impingir uma maldade” (AG, 2015, p. 69-70). O brilho das expectativas vai sendo sombreado por uma realidade hostil. É o que podemos observar no trecho abaixo (os destaques são nossos):

Há tempos já não tínhamos o túnel às nossas costas, o túnel era o limite do bairro. A estrada já percorrida nos era pouco familiar, assim como a que continuava se abrindo diante de nós. As pessoas pareciam totalmente **indiferentes à nossa sorte**. Enquanto isso, crescia a nossa volta uma **paisagem de abandono**: tonéis **amassados**, madeira **queimada**, **carcaças** de carros, rodas de carroças com os raios **despedaçados**, móveis **semidestruídos**, **sucata enferrujada**. Por que Lila

olhava para trás? Por que tinha parado de falar? O que estava dando errado? (AG, 2015, p. 70)

A mudança de comportamento da amiga macula a alegria de Elena, transformando o entusiasmo em apreensão. O texto acompanha o mal-estar da personagem, descrevendo características do entorno que parecem dizer algo do sofrimento das meninas. Por fim, o céu se fecha (os destaques são nossos): “Às nossas costas tudo estava ficando **escuro**, havia **nuvens enormes, pesadas**, que se apoiavam sobre as árvores (...). Já à nossa frente a luz ainda era ofuscante, mas como perseguida pelos lados por um **cinza violáceo**, que tendia a **sufocá-la**” (AG, 2015, p. 70). O contraste entre a luz, ainda ofuscante, e o cinza violáceo, que tendia a sufocá-la, parece representar o dilema de Lila: aluna brilhante, que teria que deixar a escola.

Os trovões assustam Elena, mas não mais do que a expressão de Lila: “Estava de boca aberta, os olhos arregalados, mirava nervosamente à frente, aos lados, atrás, e me apertava a mão com força. Será possível — me perguntei — que ela também esteja com medo?” (AG, 2015, p. 70). No lugar do mar azul, as meninas acabam se confrontando com a lama marrom da chuva: a água que vem do céu interrompe a caminhada. Ainda assim, Elena gostaria de continuar: “àquela altura pouco importava voltar para casa ou seguir em frente, já que, se a chuva viesse, nos molharíamos de qualquer jeito. Era um esquema de raciocínio que eu aprendera com ela, e me espantava que ela não o aplicasse” (AG, 2015, p. 71).

Nunca a vira tão agitada. Havia alguma coisa — algo que estava na ponta da língua, mas que ela não se decidia a dizer — que de repente a obrigou a me arrastar depressa para casa. Eu não entendia: por que não seguíamos adiante? Tínhamos tempo, o mar não devia estar longe (...).

Uma luz roxa rompeu o céu negro, trovejou mais forte. Lila me deu um puxão, me vi correndo insegura em direção ao bairro. O vento se levantou, as gotas se tornaram mais densas e em poucos segundos se transformaram numa cascata de água. Nenhuma de nós pensou em buscar um abrigo. Corremos cegadas pela chuva, as roupas imediatamente encharcadas, os pés nus metidos em sandálias gastas, com pouca aderência ao terreno já lamacento. Corremos até onde o fôlego deu. (AG, 2015, p. 71)

O episódio termina mal: além da aventura interrompida, Elena apanha muito em casa — por conta da chuva, a mãe vai buscá-la na escola e descobre que a filha não estava lá. Durante a noite, Elena tenta entender o que chama de “uma curiosa inversão de comportamento”:

O plano era irmos ao mar e acabamos não indo, por isso apanhei à toa. Verificara-se uma curiosa inversão de comportamento: eu, apesar da chuva, teria continuado o caminho, me sentia longe de tudo e de todos, e a distância — o descobrira pela primeira vez — apagava dentro de mim qualquer vínculo, qualquer preocupação; Lila bruscamente se arrependera do próprio plano, tinha renunciado ao mar, quisera voltar aos limites do bairro. Eu não conseguia entender. (AG, 2015, p. 72)

O trecho acima condensa os principais elementos da obra e ilustra a hipótese de que, na tetralogia, o menor cifra o maior. Apesar da chuva, Elena afirma que teria continuado em frente: “a distância — o descobrira pela primeira vez — apagava dentro de mim qualquer vínculo, qualquer preocupação” (AG, 2015, p. 72). Já Lila quisera voltar aos limites do bairro, dinâmica que vai se repetir muitas vezes ao longo da obra. No dia seguinte, Lila viu os hematomas da surra que Elena levava: “Eles ainda vão mandá-la para a escola de latim?” (AG, 2015, p. 72), pergunta. A narradora então especula (os destaques são nossos):

Seria possível? Ela me arrastara consigo torcendo para que meus pais, por punição, não me mandassem mais para a escola média? **Ou** me trouxera apressadamente de volta justo para evitar aquela punição? **Ou** — me pergunto hoje — desejou em momentos diversos **ambas as coisas**? (AG, 2015, p. 73)

O relato desse pequeno acontecimento também dialoga com a estrutura da obra. Primeiro, temos uma tese: a de que Lila arrastara Elena consigo para que os pais da amiga, por punição, também proibissem a filha de continuar a estudar. Depois, vem a antítese, que, caso seja tomada como correta, excluiria a hipótese anterior: Lila trouxera a amiga de volta, apressadamente, justamente para evitar que Elena fosse punida. Por fim, vem a pergunta-síntese, formulação construída pela narradora em um momento posterior — “me pergunto hoje”, demarca —, em que apresenta a hipótese de que Lila poderia ter desejado tanto punir quanto proteger Elena.

Seja qual for a interpretação, há uma constante — a posição passiva de Elena: a amiga lhe *arrastara*, e depois lhe *trouxera* de volta. A escolha dos verbos demonstra que a narradora se desimplica, delegando à amiga a agência sobre a vida de ambas, a autoria das ideias e dos movimentos, quer sejam bons ou ruins. De fato, Lila não se resigna à limitação imposta pelo pai e o confronta diversas vezes, até que, em uma das brigas mais furiosas, Fernando acaba lançando a filha pela janela. É um dos episódios mais violentos da tetralogia (os destaques são nossos):

Tínhamos dez anos, dali a pouco faríamos onze. **Eu estava ficando cada vez mais robusta, Lila continuava baixinha, magérrima, leve e delicada.** De

repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga voou pela janela, passou por cima de minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas.

Fiquei de boca aberta. **Fernando apareceu e continuou gritando coisas horríveis contra a filha. Ele a arremessara da janela como se fosse uma coisa.**

Olhei para ela estarecida, enquanto tentava erguer-se e me dizia com um trejeito quase brincalhão:

“Não aconteceu nada.”

Mas estava sangrando, tinha quebrado um braço. (AG, 2015, p. 76)

A “queda” de Lila, tanto concreta quanto simbólica, demarca o fim de uma trajetória: a menina acaba com um braço quebrado e impedida de continuar os estudos. É então que os caminhos das vidas das duas personagens se dividem pela primeira vez: Elena começa as aulas particulares, sem a companhia da amiga, e Lila escreve sozinha o conto *A fada azul*. Ao lado de *Mulherzinhas*, este é o texto-origem de todos os livros que a narradora vier a escrever na vida adulta. Mas, se antes Elena havia se conformado em ocupar o segundo lugar, agora o posto de primeira volta a ficar livre, e essa ausência é sentida por ela de maneira nebulosa: junto à alegria de ter um campo de vida autônomo, há também o sofrimento pela solidão e pela proibição imposta à amiga. As consequências desses eventos acompanham a narradora até a última página da tetralogia.

Também no desenrolar do embate entre Melina, a viúva-louca, e Lidia, a esposa de Donato, encontramos alguns elementos que se repetem ao longo da tetralogia, prenunciados nessa pequena história, como quando a narradora comenta: “É difícil explicar por que nós, meninas, torcíamos na época por Lidia Sarratore” (AG, 2015, p. 32) e, em seguida, examina algumas hipóteses:

Talvez porque tivesse traços regulares e cabelos louros. Ou porque Donato era marido dela, e tínhamos entendido que Melina o queria para si. Ou porque os filhos de Melina eram sujos e maltrapilhos, enquanto os de Lidia eram lavados, bem penteados, e o primeiro, Nino, que tinha uns anos a mais que nós, era bonito, gostávamos dele. (AG, 2015, p. 32)

Nino é mencionado em meio ao triângulo amoroso vivido pelo pai: o personagem aparece entre as linhas, quase ofuscado, sem alarde, como se entrasse sorrateira ou acidentalmente. É uma decisão narrativa que pode indicar a busca de Elena em refazer a história a partir do tempo em que foi vivida, revelando apenas o que era conhecido por ela na ocasião. Mas sabemos que o tempo de narração é outro — o que, naturalmente, traria uma perspectiva ampliada, de quem olha a infância

a partir da velhice e tem acesso ao desenrolar dos acontecimentos. Essa dupla posição ocupada por Elena, como narradora e como personagem, causa alguns ruídos no texto, que se pretende colado à realidade dos fatos de então, ainda que também se ocupe de comentá-los. Em sua resenha crítica de *A filha perdida* (2017), Camila von Holdefer escreve algo sobre a narradora do romance, Leda, que também poderia ser aplicado a Elena (os destaques são nossos):

A ideia de simultaneidade deriva não apenas da posição da narradora, mas sobretudo do movimento ao mesmo tempo de desejo e de recusa quando se trata da investigação do passado — num **impulso de sondagem que, por mais amplo e profundo que seja, não cumpre a função de resgatar todas as respostas**. Há muitas lacunas. Como outras protagonistas de Ferrante, Leda, com uma mistura de severidade e indulgência, impõe limites para o autoenfrentamento. Na medida em que investiga o passado, a narradora ora é cruel consigo mesma, ora encontra uma série de justificativas e álibis que ajudam a despistar a noção de culpa. (HOLDEFER, 2017)

Quanto a Nino, o primeiro episódio importante ocorre no fim da infância, quando Elena ainda está às voltas com o luto pela boneca perdida e o menino de “cabelos rebeldes, olhos intensos de longos cílios” (AG, 2015, p. 51) aborda Elena em uma das ruas do bairro. De maneira diferente de Lila, Nino personifica o que fascina Elena: a inteligência, a assertividade e a autonomia.

(...) Nino fez que ia passar à minha frente, mas em vez disso cortou meu caminho, me empurrou contra o muro, apoiou a mão livre na parede como uma barra impedindo minha passagem e, com a outra, puxou para si o irmão, testemunha silenciosa de seus atos. Disse todo ansioso algo que não entendi. Estava pálido, primeiro sorriu, depois ficou sério, então voltou a sorrir. Por fim **escandiu no italiano da escola**:

“Quando a gente for grande, quero me casar com você”

Depois me perguntou se nesse meio tempo eu não queria namorar (...). Embora eu também quisesse casar com ele, me veio de responder:

“Não, não posso”

Ele ficou de boca aberta, e Pino lhe deu um puxão. (AG, 2015, p. 51)

A escolha do verbo “escandiu” também soa bastante importante. É como se Nino trabalhasse a frase, pronunciando sílaba por sílaba. A marcação “no italiano da escola” também não parece casual, como as menções ao dialeto nunca parecem fortuitas: em geral, informam algo sobre a natureza do que está sendo dito e dos afetos que estão em jogo. No artigo “Indexicalities of Language in Ferrante’s Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and

Difference”²⁴, Jillian R. Cavanaugh chama a atenção para o fato de que, ao longo da tetralogia napolitana, a atenção que a autora dá ao modo como uma personagem se expressa geralmente indica que suas escolhas de linguagem se tornam uma parte essencial de como tais conflitos são ordenados e contextualizados. Ao adotar esse procedimento metalinguístico, Ferrante estaria explorando “os ricos potenciais semióticos da língua italiana e do dialeto para situar as personagens no tempo e no espaço, destacar as posições emocionais dessas personagens e destacar os conflitos entre amigos e familiares²⁵” (CAVANAUGH, 2016, p. 45):

As valias linguísticas na Itália são situadas histórica e socialmente. Embora os dialetos sejam vistos, há muito tempo, como práticas do passado, ainda hoje um grande número de italianos os utiliza, especialmente nas regiões Nordeste e Sul, onde muitos dos romances de Ferrante estão ambientados. A passagem do dialeto para o italiano (...) ocorreu em grande escala a partir da Segunda Guerra Mundial (embora tenha sido legislada muito antes), precisamente o período que a tetralogia de Ferrante abarca e retrata (...). Devido a esses sentidos e valores em transformação, embora sempre potentes, **a escolha da linguagem é uma parte fundamental do modo como Ferrante esboça esse quadro histórico em mutação, descrevendo o uso de linguagens específicas em momentos específicos para destacar ou elaborar quem as personagens são, o que sentem, e como estão posicionadas dentro de grupos sociais específicos**²⁶. (CAVANAUGH, 2016, p. 45)

A anotação “escandiu no italiano da escola” poderia ser interpretada como um comentário de admiração, já que Elena, às voltas com a violência e com a precariedade do bairro, encontrava na colégio e nos livros um mundo diferente. É como se a língua do dia a dia não fosse capaz de expressar sentimentos gentis. Mas, embora o dialeto seja o idioma da brutalidade, também pode ser pensado como o idioma da intimidade e da autenticidade. Portanto, a marcação da narradora poderia também indicar o artifício do gesto de Nino. Elena segue acentuando contradições: “Desde aquele momento, comecei a me desviar todas as vezes que o avistava. E, no entanto, ele me parecia lindo. Quantas vezes fiquei rondando sua irmã Marisa só para estar perto dele e fazermos, todos juntos, o caminho de volta para casa” (AG, 2015, p. 51). A narradora atribui a hesitação ao fato de que ele lhe fez a declaração no momento errado: “Não podia saber quanto eu me sentia perdida, a angústia que me dava o desaparecimento de Tina, como me consumia o esforço de estar sempre atrás de Lila, a que ponto me sufocava o espaço restrito do pátio, dos prédios, do bairro” (AG,

²⁴ In: BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins (Italian and Italian American Studies)*. New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

²⁵ Em nossa tradução.

²⁶ Os destaques são nossos.

2015, p. 51). A narradora comenta que não contou esse episódio a ninguém, nem mesmo a Lila: “Aos poucos eu mesma esqueci” (AG, 2015, p. 52). Mas a riqueza de detalhes com que narra o evento faz pensar que, se essas memórias não são inventadas, Elena se lembra vividamente. Também é possível interpretar que, ao escrever e rememorar, algumas lembranças reprimidas tenham retornado à superfície.

Ao contrário de Elena, que “era muito solicitada” (AG, 2015, p. 54), Lila não “agradava muito” (AG, 2015, p. 54). Acompanhando os contrastes entre as protagonistas, o texto da tetralogia também vai se constituindo por ambivalências. Por exemplo, quando a família Sarratore acaba se mudando do bairro, a narrativa volta a se dividir em duas hipóteses diferentes: “Parece que Donato tinha recebido uma casa nova diretamente das Ferrovias do Estado, situada nos arredores de uma praça que se chamava Piazza Nazionale. Ou então — disse minha mãe — a mulher o obrigara a se mudar para escapar às perseguições de Melina” (AG, 2015, p. 52). Em seguida, Elena interrompe o relato para fazer um comentário: “Minha mãe sempre via o mal ali onde, para minha irritação, cedo ou tarde se descobria que o mal de fato estava, e seu olho estrábico parecia feito precisamente para identificar os movimentos secretos do bairro” (AG, 2015, p. 52), observação que remete ao mito do profeta cego Tirésias.

No artigo “Ler e traduzir Elena Ferrante: tradução e a íntima transgressão da linguagem” (2018), Francesca Cricelli, tradutora da versão brasileira de *Dias de abandono*, escreve algo que aparece de maneira mais aguda naquele romance, mas que, em alguma medida, também se aplica à tetralogia napolitana: “A maestria de Ferrante é justamente executar o texto mantendo por um lado a tensão narrativa e por outro a interrupção destes relatos-solilóquios com clareiras de consciência, quase uma ruptura brechtiana” (CRICELLI, 2018).

Adolescência

Em 31 de dezembro de 1958, Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1959, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 — ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos —, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra. (AG, 2015, p. 66)

Com esse trecho, inicia-se o terceiro segmento narrativo, “História dos sapatos”, que corresponde à adolescência das protagonistas e está dividido em 62 pequenos capítulos, que seguem a mesma estrutura dos demais: sem títulos, identificados apenas pela numeração. É nessa passagem que a palavra desmarginação (*smarginatura*) aparece pela primeira vez: “O termo não é meu, ela [Lila] sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas” (AG, 2015, p. 66). Como adiantamos, *smarginatura* é uma das palavras mais importantes da obra de Ferrante, um neologismo que significa algo como “desmarginação”, na tradução de Maurício Santana Dias, que optamos por seguir aqui. Ao acrescentar o “s”, que, em italiano, funciona como prefixo de negação, ao substantivo *marginatura*, Ferrante constrói uma representação oposta. Na experiência de Lila, a palavra parece ser predominante negativa, como podemos constatar no seguinte trecho (os destaques são nossos):

Que as pessoas, mais ainda que as coisas, perdessem suas margens e se esvaíssem sem forma foi o que mais assombrou Lila ao longo da vida. Ficara **aterrorizada** com a desmarginação do irmão, que amava mais que qualquer outro parente, e em pânico com a **dissolução** de Stefano na passagem de noivo a marido. Só fiquei sabendo pelos seus cadernos o quanto a noite de núpcias a tinha marcado, e como **temia** uma possível **perturbação** do corpo do marido, sua **deformação** pelos impulsos internos do desejo ou da raiva ou, ao contrário, das **intenções sub-reptícias**, das **vilezas**. Especialmente de noite temia acordar e encontrá-lo **deformado** na cama, reduzido a **excrecências que explodiam** por excesso de humor, a carne que pendia **descolada**, e com ela tudo ao redor, os móveis, todo o apartamento e ela mesma, sua esposa, **esmagada, tragada** por aquele **fluxo** imundo de matéria viva. (HN, 2016, p. 355)

Do trecho acima, destacamos algumas palavras que poderiam ser agrupadas no mesmo campo semântico: esvaimento, desmarginação, dissolução, passagem, perturbação, deformação, explosão, excesso, descolada, esmagada, tragada, fluxo. Em italiano: *dilagassero, smarginarsi, disfarsi, passaggio, stravolgersi, deformarsi, scoppiavano, disciolta, spaccata, risucchiata, flusso* (*L'amica geniale*, 2017, p. 701). Todas representam uma ideia de impermanência, de metamorfose, a maior parte com conotação negativa.

Em entrevista concedida ao jornal italiano *La Domenica*²⁷, Ferrante lembra que essa temática perpassa a literatura há séculos: de *Metamorfoses*, de Ovídio, de 8 d.C., a *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka e *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, livro que a autora classificou como “extraordinário”. Poderíamos acrescentar à lista também algumas obras de literatura italiana, como *O falecido Mattia Pascal* (1904), de Luigi Pirandello, e *Dissipatio H.G.* (1977), de Guido Morselli.

No caso específico da desmarginação, a análise da composição do termo proposto por Ferrante lembra o caminho percorrido no texto “O inquietante” (1919), de Freud, no qual examina a palavra alemã *unheimliche* (traduzida como insólito, inquietante) e sinaliza que o prefixo *un* somado ao termo *heimliche* (que significa familiar, confiável) representa o sentido contrário. Podemos considerar que tanto a desmarginação quanto o *Das Unheimliche* freudiano pertencem a uma família de palavras antitéticas, que concentram, em um único significante, sentidos opostos. Freud já havia se debruçado sobre esse tema em “A significação antitética das palavras primitivas” (1910), quando comenta um texto do filólogo Carl Abel que trata do fenômeno linguístico que se observa quando uma mesma palavra pode representar significados opostos. Como exemplo, Abel menciona a palavra *sacer*, do latim, que significa, ao mesmo tempo, sagrado e maldito. As ideias de Abel depois seriam retomadas pelo linguista Ferdinand de Saussure, seu contemporâneo, e, mais tarde, pelo psicanalista Jacques Lacan, que propõem que as palavras existem em face de sua oposição.

Por esse raciocínio, as palavras são sempre criadas aos pares: verdade-mentira, dentro-fora, claro-escuro. Nas línguas primitivas ocorreria uma espécie de economia: por exemplo, se as ideias de clareza e obscuridade estão inter-relacionadas por oposição, bastaria uma palavra para se referir a ambas. Freud aproxima o funcionamento dessas línguas primitivas ao funcionamento do inconsciente.

²⁷ Disponível em: www.download.repubblica.it/pdf/domenica/2016/03042016.pdf. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Essa breve digressão nos parece útil para pensarmos em alguns temas e vocábulos que permeiam a tetralogia de Ferrante. No ensaio “O Famigerado” (2002), José Miguel Wisnik faz um comentário sobre o vocábulo “famigerado”, referindo-se ao conto homônimo de João Guimarães Rosa, que também poderia ser aplicado à palavra *smarginatura*:

Palavras assim, semanticamente oscilantes, deixariam entrever o quanto toda significação é virtualmente equívoca, flutuando e deslizando num eixo de polaridades cujo sinal pode se inverter, a depender do acento que nela se imprima e do *recado* que a atravesse. (WISNIK, 2002, p. 183)

Retomamos aqui a observação de Elena Greco quando menciona a palavra desmarginação pela primeira vez: “O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra” (AG, 2015, p. 66). Nessa negação-afirmação, a narradora ressalta que Lila é a autora do conceito e empregava a palavra “forçando o sentido comum”, embora não o seja. Em seguida, Elena esclarece que a princípio Lila manteve a “coisa” para si, ainda incapaz de nomeá-la, e prossegue o relato descrevendo o que a amiga sentira na ocasião:

O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. (AG, 2015, p. 67)

Dessa citação, destacamos abaixo as frases que, além de descrever o mal-estar físico que acomete a personagem, contribuem para delimitar a especificidade daquilo que está na origem desse mal-estar — o contraste entre o estranho e o familiar, como descrito no texto de Freud: “o dialeto perdera toda familiaridade (...). Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento (...). E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava” (AG, 2015, p. 67). É justamente essa oposição entre estranho e familiar que causa o efeito inquietante em Lila, tal como Freud propôs.

A palavra *smarginatura* aparece poucas vezes ao longo da tetralogia, mas ocupa uma posição central na tessitura estrutural e temática da obra, revelando algo sobre a instabilidade vivida pelas personagens de Ferrante. Quanto a essa instabilidade, Eliane Robert Moraes²⁸ escreve:

(...) a melhor imagem das mulheres perdidas não repousa nelas mesmas, mas num obscuro ponto de fuga da paisagem que as cerca, onde jaz o monte Vesúvio. Testemunha muda do que ocorre aos seus pés, o imenso vulcão parece adormecido, mas guarda dentro de si uma descomunal bola de fogo, sempre prestes a explodir. (MORAES, 2017)

Nápoles é uma das três cidades mais populosas da Itália. Em *Frantumaglia*, Ferrante comenta que a cidade “deveria estar nos holofotes há décadas. Sua história de degradação é muito longa, é uma metrópole que antecipou e antecipa os males italianos, talvez europeus. Por isso, nunca deveríamos perdê-la de vista” (FR, 2017, p. 217). Localizada na região da Campânia, ao sul do país, Nápoles fica em uma área vulcânica: o Vesúvio, vulcão responsável pela destruição de Pompeia e Herculano, é apenas o mais célebre da região. Também os *Campi Flegrei* (Campos Flégreos), considerados como um único supervulcão, abrangem um vasto território, incluindo parte da baía de Nápoles (imagem abaixo²⁹), com potencial de gerar catástrofes globais e extinção em massa, segundo especialistas.

As mulheres de Ferrante vivem, portanto, em meio a vulcões e abalos sísmicos. No último volume da tetralogia, o terremoto de 1980 ocupa uma passagem importante da obra. Entre a

²⁸ Disponível em: www.revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-escritora-genial0. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

²⁹ Disponível em: www.lighthouse-geo.com/equipment/2013/05/14/study-campi-flegrei-caldera-gas-bottle-sampler/. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

violência da natureza e a da civilização, as personagens sobrevivem tomadas pela constatação de perigo iminente. De fato, o vulcão parece uma boa imagem para representar as personagens e os conflitos da obra.

Elena conta que, quando era menina, imaginava animais minúsculos, quase invisíveis, que saíam dos poços, dos vagões de trens abandonados, do mato malcheiroso, das rãs, das pedras, da terra e entravam na água, na comida e no ar, deixando “nossas mães e avós raivosas como cadelas sedentas” (AG, 2015, p. 30). As mulheres estariam mais contaminadas do que os homens, que “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” (AG, 2015, p. 30). Quando encontra saída, a raiva contida, represada, carrega uma força explosiva, emergindo violentamente. Descrição que poderia se aplicar ao Vesúvio e aos Campos Flégreos: silenciosos, mas com potência de destruição. Em entrevista republicada em *Frantumaglia*, Ferrante comenta que conhece profundamente o sentimento de ser reprimida, bem como o de reprimir a si mesma: “acho que todas as mulheres o conhecem” (FR, 2017, p. 298).

Toda vez que surge uma parte de você mesma não coerente com o feminino canônico, é possível sentir que aquela parte causa incômodo a você mesma e aos outros, que convém fazê-la desaparecer depressa. Ou, se a pessoa tem uma natureza combativa como a de Amália [personagem de seu primeiro romance, *Um amor incômodo*], como a de Lila, se é uma mulher que não se aquieta, que se recusa a ser subjugada, entra em cena a violência. A violência tem uma linguagem que é significativa, pelo menos em italiano: *rompere la faccia* — quebrar a cara, *cambiare i connotati* — desfigurar. (...) São expressões que fazem referência à manipulação forçada da identidade, à sua anulação. (FR, 2016, p. 298-299)

Desaparecer, quebrar, desfigurar — “São expressões que fazem referência à manipulação forçada da identidade, à sua anulação” (FR, 2017, p. 298-299). Mas, em seguida, a autora faz um contraponto que acrescenta uma nova camada de complexidade: “Há muitos motivos para desaparecer. O desaparecimento de Amalia, de Lila, sim, talvez seja uma rendição. Mas também é o sinal da irredutibilidade delas” (FR, 2017, p. 299). Então vejamos: o mesmo evento (o desaparecimento) poderia designar tanto capitulação ou anulação quanto objeção ou resistência.

Embora a palavra *smarginatura* apareça pela primeira vez na tetralogia napolitana, a ideia ronda todos os livros de Ferrante, desdobrando-se em algumas variações, como ocorre em uma conversa entre as personagens Leda e Nina, de *A filha perdida*. Nina, que tem metade da idade de Leda, pergunta a ela se o “desnorreamento” (FP, 2016, p. 145) que está sentindo vai passar — “fez um gesto para indicar uma vertigem, mas também uma sensação de náusea” (FP, 2016, p. 145). Leda responde contando que sua mãe usava uma outra palavra para descrevê-lo:

“despedaçamento”. Em italiano, as palavras escolhidas por Ferrante são, respectivamente, *scombulossamento* e *frantumaglia*³⁰ (*La figlia oscura*, 2006, p. 119). Em seguida, a narradora comenta que, ao ouvi-la, Nina “reconheceu o sentimento na palavra e fez uma cara de assustada” (FP, 2016, p. 145):

— É verdade, seu coração se despedaça. Você não aguenta ficar junto a si mesma e tem certos pensamentos que não pode dizer em voz alta.
(...)
— Para minha mãe, isso se transformou em uma doença. Mas ela era de uma outra época. Hoje podemos viver muito bem mesmo se não passar. (FP, 2016, p. 146)

O romance se encerra com um paradoxo: “Estou morta, mas bem” (FP, 2016, p. 174). Em uma entrevista, Ferrante comenta:

(...) uso morrer no sentido de apagar algo de si mesma para sempre. Ação que pode ter pelo menos dois resultados: mutilar-se, desfigurar-se irreparavelmente, ou extirpar de si mesma uma parte viva, mas doente, e, portanto sentir logo em seguida certo bem-estar. As três mulheres de meus livros [a tetralogia ainda não havia sido publicada] vivenciam, de maneiras diferentes, tanto uma coisa quanto outra. (FR, 2017, p. 239)

Observemos a ambiguidade contida na frase: “(...) extirpar-se de si mesma uma parte viva, mas doente, e, portanto, sentir logo em seguida certo bem-estar” (FR, 2017, p. 239). De certo modo, esse comentário lembra um trecho de *A paixão segundo G.H.* (1998), de Clarice Lispector.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é mais necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. (LISPECTOR, 1998, p. 9-10)

A leitura do romance de Lispector de fato pode ajudar a pensar sobre a obscuridade da palavra *smarginatura* — lembrando que qualquer iluminação aqui é sempre parcial e nunca exaustiva. Gostaríamos de tentar nos aproximar do conceito sem tentar domesticá-lo, respeitando sua essência imprecisa e fugidia. O estado de dissolução ou de despersonalização que acomete

³⁰ Lembrando que *Frantumaglia* é o neologismo que intitula o livro de entrevistas, ensaios e outros textos de Elena Ferrante, publicado originalmente em 2003.

G.H. também parece assaltar as personagens de Ferrante, embora cada uma o vivencie e narre à sua própria maneira.

A desmarginação poderia também se aplicar ao borrão existente entre a legalidade e a ilegalidade, uma vez que, no bairro, a fronteira que separa o cidadão comum do camorrista é sempre confusa e frágil, basta um descuido para cruzá-la, e as consequências são quase sempre trágicas. Ferrante representa a sobreposição desses campos na palavra “desespero” (em italiano, *disperazione*), que, em dialeto napolitano (*disperaziòn*), tem dois significados diferentes: ter perdido toda a esperança, mas também, ficar sem um tostão (AG, 2015, p. 76-77).

No bar Solara, com o calor, entre perdas no jogo e bebedeiras funestas, muitas vezes se chegava ao desespero (palavra que em dialeto significa ter perdido toda a esperança, mas também, simultaneamente, ficar sem um tostão), e, por fim, à pancadaria. Silvio Solara, o proprietário, grandalhão, com uma pança imponente, olhos azuis e uma testa enorme, guardava um porrete escuro atrás do balcão e não hesitava em usá-lo contra quem se negava a pagar a conta, quem lhe devia dinheiro emprestado e não queria pagar no prazo, quem fazia acordos de qualquer tipo e depois não os cumpria, e muitas vezes era ajudado por seus filhos, Marcello e Michele, rapazes da idade do irmão de Lila, mas que batiam ainda mais forte que o pai. Depois os homens voltavam para casa exasperados com as perdas no jogo, com o álcool, com as dívidas, com os prazos, com as sovas e à primeira palavra atravessada, espancavam a família, numa cadeia de erros que geravam erros. (AG, 2015, p. 76-77)

Na ambiguidade destacada por Elena na palavra “desespero”, os dois sentidos estão interligados: perder dinheiro e perder esperança. Por oposição, abastança e esperança também podem ser pensados de maneiras confluentes. A expectativa de uma vida melhor de fato está diretamente relacionada ao pertencimento a certa classe social e a determinada condição econômica.

Para Moraes³¹, na tetralogia napolitana os “significantes se dobram ao vivido, assumindo significados chulos e rebaixados, condizentes com a experiência cotidiana dos moradores do lugar” (MORAES, 2017) e o mundo das palavras se faz portador de uma subjetividade de classe “cuja sondagem se impõe como um dos pontos altos, não só da tetralogia, mas de toda a obra de Ferrante” (MORAES, 2017).

Destaque-se, nessa chave, a complexidade com que as narradoras elaboram a vulgaridade cultural embrenhada na comunidade. O brega, o popularesco e o *kitsch* que se impõem como traços marcantes de certa cultura popular napolitana

³¹ *Op. cit.* Disponível em: www.revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-escritora-genial0. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

— aliás, tão bem retratada no cinema italiano dos anos 1960 — são sempre vistos sob um prisma que é, **a um só tempo, crítico e amoroso**. Trata-se do **olhar de quem pertence e não pertence** a esse meio rebaixado, com o qual estabelece, por isso mesmo, **relações paradoxais**. (MORAES, 2017)

Os destaques são nossos e enfatizam oposições e ambivalências. Para isso, Ferrante utiliza diferentes construções, que gradativamente vão compondo a teia que garante opacidade à obra. No segundo volume, *História do novo sobrenome*, Elena rememora uma conversa em que Lila lhe diz: “é sempre a mesma história: dentro daquilo que é pequeno há algo ainda menor que quer despontar, e fora do que é grande há algo ainda maior que quer mantê-lo prisioneiro” (HN, 2016, p. 53). A observação da amiga intriga a narradora, que, em seguida, comenta: “eu não estava estudando nada que tivesse a ver de modo evidente com o pequeno e o grande” (HN, 2016, p. 53). A percepção de que duas forças de oposição estão em ação, simultaneamente, uma de natureza centrífuga e outra, centrípeta, parece assombrar Lila desde a infância. A frase sintetiza um motivo que se repete ao longo da tetralogia, bem como ilustra nossa hipótese de que os pequenos eventos narrados na obra, como esse diálogo, também antecipam e condensam o que está no centro da história principal.

Na teoria das pulsões desenvolvida no texto *Além do princípio do prazer* (1921), Freud propõe uma nova tópica quanto à dualidade experimentada na vida psíquica ao descrever duas pulsões que, em tese, seriam antagônicas: Eros, pulsão sexual com tendência à preservação da vida (pulsão de vida), e Tânatos, pulsão de destruição (pulsão de morte). Segundo o autor, ambas atuariam em conjunto, seguindo o princípio de conservação da vida. Ou seja, embora opostas, são forças complementares. O conceito teria surgido oito anos antes, com a publicação do ensaio “A destruição como causa do devir” (1912), de Sabina Spielrein, no qual a psicanalista propõe, *grosso modo*, que, em nosso âmago, há algo que deseja o autoprejuízo e se regozija pela dor. A pulsão de morte foi chamada de força demoníaca, pois está atrelada à compulsão, à repetição e à destruição. Em suma, seria uma tendência a retornar a um estado inorgânico ou a um estado de inexistência.

O embate entre Eros e Tânatos está presentificado na obra de Ferrante desde sua epígrafe, um trecho retirado de *Fausto*, de Goethe, em que Deus e o Diabo, este último representado por Mefistófeles, entram em um acordo. O Senhor autoriza Mefistófeles a testar Fausto, certo de que ele se salvaria ao final, mas defendendo a importância das provações: “O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que o espicace e desempenhe o papel do diabo” (AG, 2015, p. 7) — a frase, que encerra a epígrafe da tetralogia napolitana, concentra a essência de todos os conflitos vividos pelas duas protagonistas ao longo de seis décadas de amizade.

No liceu clássico, Elena escreve dois textos sobre a *Eneida*, de Virgílio — o primeiro, com o tema “As várias fases do drama de Dido”, acaba lhe rendendo nota máxima e atraindo a atenção de outros professores. Quando a professora Galiani, entusiasmada com a redação, lhe pergunta o que Elena quis dizer com a expressão “cidade sem amor”, ela responde: “Um povo privado da felicidade” (AG, 2015, p. 183). Galiani então lhe pede um exemplo e Elena prossegue: “A Itália sob o fascismo, a Alemanha sob o nazismo, todos nós, seres humanos, do mundo de hoje” (AG, 2015, p. 183). Antes, a narradora faz uma digressão sobre o complexo entrelaçamento que a levou à escrita: “Pensei nas conversas que tive com Lila e Pasquale durante o verão e de repente senti aquilo como uma verdadeira escola, mais verdadeira do que aquela que eu frequentava todos os dias” (AG, 2015, p. 183). Por isso, Elena recebe os elogios ao texto de maneira ambivalente e demonstra, mais uma vez, a dificuldade que sente em identificar o que é genuinamente seu e o que se constitui a partir da relação com os outros, em especial com Lila.

Essa dúvida a joga no centro da angústia, sentimento que parece orientar a escrita da narradora: na busca pela clareza, encontra sempre mais obscuridade, estando às voltas com questões irrespondíveis. No trecho abaixo, destacamos algumas frases que ilustram o dilema de Elena:

(...) aquilo comprovava sobretudo como tinha sido proveitoso estudar e conversar com Lila, contar com seu estímulo e seu apoio na incursão por aquele mundo fora do bairro, entre as coisas, as pessoas, as paisagens e as ideias que estão nos livros. Claro, eu me dizia, **certamente a redação sobre Dido é minha, a capacidade de formular belas frases é algo que vem de mim; claro, o que eu escrevi sobre Dido me pertence; mas por acaso não elaborei tudo isso junto com ela, não nos estimulamos reciprocamente, minha paixão não cresceu ao calor da dela? E aquela ideia de cidade sem amor, que agradara tanto aos professores, não me viera de Lila, ainda que depois eu a tivesse desenvolvido, com minhas capacidades? O que devo deduzir desse caso?**³² (AG, 2015, p. 184)

A segunda redação, com o tema “Eneias e Dido: encontro entre dois prófugos”, também tem origem em uma conversa com a amiga, de quem ouviu sobre Dido pela primeira vez. Lila havia lido o poema todo em poucos dias: “Falou-me em detalhes sobre Dido, figura inteiramente desconhecida para mim, cujo nome escutei pela primeira vez não na escola, mas dela” (AG, 2015, p. 155).

³² Os destaques são nossos.

Em “Ecos da antiguidade”³³, Faia observa que as alusões a Dido e Eneias, na tetralogia, “são premonitórias, e relevantes para caracterização das personagens envolvidas” (FAIA, 2016). Em *Frantumaglia*, há uma longa carta de Ferrante para Giuliana Olivero e Camilla Valletti, da revista *Indice*, datada de 2003, em que a autora escreve algo sobre a sua leitura da *Eneida* que poderia estar contido nas páginas da tetralogia: parece uma espécie de gênese da conversa entre Elena e Lila e dos trabalhos escritos por Elena na escola e na universidade. Os destaques são nossos:

Uma única vez, pelo que me lembro neste momento, uma mulher decidiu projetar sua polis, dirigir a construção, *ser dux femina facti*. Trata-se, é claro, de Dido, personagem que, no entanto, por muito tempo, amei apenas em parte.

Quando menina, seu suicídio me deixou ressentida. (...) Na época, eu gostava das mulheres em fuga. No caso de Dido, eu tinha a meu alcance inspirações domésticas para dar-lhe corpo. Aqui, devo dizer que minha mãe foi costureira por boa parte da vida, e isso para mim foi importante. Com agulha, fio, tesouras e tecidos sabia fazer de tudo. Ajustava vestidos velhos, fazia novos, costurava, descosturava, alargava, apertava, tornava os rasgos invisíveis com cerziduras perfeitas. **Como eu cresci no meio da costura, o modo como Dido enganou o rei dos gétulos logo me convenceu. Jarbas lhe dissera com escárnio: darei a você toda a terra cingida por uma pele de touro.** Pouca, pouquíssima, uma afronta irônica tipicamente masculina. O rei — sem dúvida, não era à toa que ele era filho de Amon — devia ter pensado que, **mesmo cortada em tiras, a pele de touro nunca envolveria terra suficiente para construir uma cidade.** Mas eu tinha visto a loura Dido exatamente na posição encolhida da minha mãe enquanto trabalhava — bonita, os cabelos corvinos bem penteados, as hábeis mãos marcadas pelas feridas da agulha ou das tesouras — e entendido que a história era plausível. Dido ficou curvada a noite toda (os trabalhos decisivos são realizados à noite) para **reduzir a pele do animal a tirinhas quase invisíveis, costuradas em seguida de maneira que nem sequer fosse possível perceber a costura, um fio de Ariadne longuíssimo, um novelo de pele animal a ser desenrolado para envolver um vasto pedaço da terra africana e, ao mesmo tempo, as fronteiras de uma nova cidade.**

(...) Sempre fiquei muito perturbada com as histórias que, em uma cena feliz, sabem introduzir um sinal imperceptível de futuros fracassos, interrompendo a respiração com o espectro de uma brusca inversão da sorte. Dido fazia sua primeira aparição, linda, cercada de jovens cortejadores, serenamente ativa, vigilante ao regular o andamento das obras na cidade, e eu, como estudante-leitora-tradutora que já sabia o que aconteceria, sentia dor a cada palavra a partir daquele momento: **desagradava-me que aquela mulher, no auge de sua vigência feminina, se consumisse em seguida por um amor furioso, e que, de uma mulher alegre — *laeta*, o adjetivo adequado para ela —, se tornasse furiosa como o outro modelo feminino perdedor, *Pentesileia furens*.** Isso me desagradava tanto por ela quanto pela cidade, que, mesmo assim, surgia promissora.

Foi só quando reli os versos de Virgílio para me ajudar a escrever a história de Olga [narradora de *Dias de abandono*] que, de repente, gostei de Dido em todos

³³ Disponível em: www.derivaderiva.com/ecos-da-antiguidade/. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

os momentos. Devo dizer que também gostei de Eneias, e subitamente sua maçante *pietas* não me pareceu mais afetada, os homens educados de hoje em dia se parecem um pouco com ele, têm aquela mesma *pietas* incerta e feroz. Dessa vez, achei o andamento da história verdadeiro e lancinante (...). Mas **o que mais chamou minha atenção foi o uso que Virgílio faz da cidade. Cartago não é apenas um cenário, não é uma paisagem urbana para personagens e fatos. Cartago é o que ainda não é, mas está para se tornar, matéria em transformação, pedra abalada por cada movimento interno dos dois personagens.** Não por acaso, antes mesmo da admiração pela bela Dido, Eneias sente admiração pelo fervilhar do trabalho de edificação, pelo levantamento dos muros, da torre, do porto, do teatro, das colunas. Seu primeiro comentário é um suspiro: como têm sorte os tírios, seus muros já estão surgindo. Naqueles muros ele põe seu sentimento de refundador. Eles acolhem ao mesmo tempo a memória da pátria subjugada a ferro e fogo, a esperança-nostalgia da cidade futura e o desejo do nômade de acampar no centro da cidade estrangeira, que, aliás, é a cidade-bela mulher, a ser possuída.

As cidades são isso, pedra que de repente se torna viva por causa de nossas emoções, de nossos desejos, como é visível sobretudo na relação entre Cartago e Dido. O fervilhar das obras está todo sob a guia dessa mulher que fugiu do horror de Tiro, outra cidade que foi para ela uma longa injúria, cidade na qual o irmão derramou o sangue do cunhado e todo sentimento foi para sempre envenenado pelo desejo de assassinato. A rainha não quer repetir Tiro e organiza com justiça e direito o grande canteiro urbano. É acolhedora com o estrangeiro exilado, cuida para que a arte fixe nas paredes do templo de Juno, deusa do casamento e do parto, os horrores da guerra e do assassinato, uma espécie minou. **Nas palavras de Dido moribunda, Cartago é de repente a ilustre cidade do ódio e da vingança, tanto que a maldição extrema da mulher põe de lado definitivamente a hipótese de uma polis justa: *nulus amor populis nec foedera sunt* é seu grito atroz.**

Esta é a consequência de perder-se no labirinto urbano sem arte, sem fio: sem amor, sem acordos. É muito significativo o nexo virgiliano entre amor e constituição da convivência civilizada. É claro, as guerras entre Roma e Cartago tiveram motivações econômicas, políticas, não se deram devido ao abandono de Dido por parte de Eneias ou à subtração do amor, que é apenas uma razão poética. Mas por que apenas? **Eu — assim como qualquer pessoa que ama a literatura — acho que as razões poéticas revelam mais do que as razões políticas e econômicas, ou melhor, elas vão ao fundo das razões políticas e econômicas. Aliás, sou daquelas que pensam que é exatamente o exílio do amor nas cidades que abre o campo para a subjugação econômica e política. Enquanto não houver uma cultura do amor difusa — e falo de solidariedade, respeito, um movimento na direção de uma boa vida para todos, enfim, o antídoto contra todas as fúrias e contra a vocação fácil para a aniquilação do inimigo —, o realismo do ferro e do fogo tornará os acordos de convivência sempre provisórios, tréguas para retomar o fôlego, as armas e o desejo de destruição total.** (FR, 2017, p. 156-160)

Nesse longo ensaio epistolar, é possível encontrar uma série de temas e procedimentos que Ferrante vai aprofundar e distribuir ao longo da tetralogia napolitana. Por exemplo, a relação de Dido e Cartago em muito molda a construção da relação de Lila e Nápoles. Em entrevista publicada

no *L'Unità*³⁴, Scateni pergunta a Ferrante sobre a intertextualidade que existe entre *Dias de abandono* e o conto “A mulher desiludida”, de Simone de Beauvoir. Na resposta, a autora volta a mencionar Dido. Os destaques são nossos:

Scateni: (...) A senhora se sente em sintonia com Simone de Beauvoir e seu *A mulher desiludida*?

Ferrante: Não, não mais. Usei aquele livro na história de Olga [narradora de *Dias de abandono*] assim como **poderia ter usado Dido abandonada vagando fora de si pela cidade e se perfurando com a espada de Eneias, uma das “lembranças” que lhe deixou.** (FR, 2017, p. 86)

Além da *Eneida*, é possível notar, também, o eco de *Metamorfoses*, de Ovídio, na tetralogia napolitana. A primeira das muitas transformações ocorre ainda na infância, quando Elena, antes uma criança bonita e inteligente que se destaca por tais qualidades, é ameaçada pela chegada de Lila. Na adolescência, Lila se metamorfoseia de lagarta a borboleta, enquanto Elena se sente percorrendo o caminho oposto: enfrenta com insegurança as transformações de seu corpo, como se uma estranha brotasse de dentro de si: “Lila é mais bonita que eu. Então eu era a segunda em tudo. E torci para que ninguém jamais percebesse” (AG, 2015, p. 45).

Começou um período de mal-estar. Engordei, em meu peito despontaram dois brotos duríssimos sobre a pele, surgiram pelos nas axilas e no púbis, me tornei simultaneamente triste e nervosa. (...) **Sempre que podia me trancava no banheiro e me olhava no espelho, nua. Não sabia mais quem eu era. Comecei a suspeitar que mudaria cada vez mais, até que de mim saísse realmente minha mãe, manca, com o olho torto, e ninguém mais gostasse de mim.** Muitas vezes chorava, sem quê nem pra quê. Enquanto isso, o peito, que de início estava duro, se tornou mais pesado e macio. **Senti-me à mercê de forças obscuras, que agiam de dentro de meu corpo, e estava sempre em ânsias.**³⁵ (AG, 2015, p. 89)

Mais tarde, a narradora reflete sobre uma outra metamorfose inquietante: a transformação dos filhos em seus pais, ou os pais que saltam de seus filhos, como se de dentro do novo, o velho estivesse sempre ali, pronto para despontar. “Será que Alfonso também escondia no peito dom Achille, seu pai, apesar do jeito delicado? Será possível que os pais não morram nunca, que todo filho os carregue dentro de si inevitavelmente?” (HN, 2016, p. 44), pergunta ela. Por esse caminho, o passado poderia assaltar o presente, anunciando uma repetição que soa como um destino trágico.

³⁴ Op. cit. FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017, p. 83-87.

³⁵ Os destaques são nossos.

A questão então converge para o seu temor maior: “Então de dentro de mim realmente brotaria minha mãe, seu andar trôpego, como um destino?” (HN, 2016, p. 44). Em outro momento, Elena volta a notar o contraste entre as mães de família e as jovens mulheres do bairro e se pergunta, afinal, quando essa transformação começava (os destaques são nossos):

Naquela ocasião, (...) vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto, pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. **Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando**, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. **Quando essa transformação começava?** Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? **Lila se deformaria como Nunzia? De seu rosto delicado despontaria Fernando, seu andar elegante se transmutaria nas passadas abertas e braços afastados do tronco, de Rino? E também meu corpo, um dia, cairia em escombros, deixando emergir não só o de minha mãe, mas ainda o do pai?** (HN, 2016, p. 99-100)

Esse temor de retornar à origem, que vem sendo indicado aos poucos pela narradora, fica explícito na frase: “E tudo que eu estava aprendendo na escola se dissolveria, o bairro tornaria a prevalecer, as cadências, os modos, tudo se confundiria com uma lama escura” (HN, 2016, p. 100). Na adolescência, quando Elena viaja para Ischia e reencontra a família Sarratore, a mesma questão também parece assombrar Nino. Como se estivesse numa missão inegociável, o personagem diz que vai dedicar a vida a não se parecer com o pai. A princípio, Elena não compreende o incômodo do rapaz: Donato parece uma figura paterna quase exemplar: dedicado, alegre e amoroso. Mas, em uma noite, é surpreendida pela visita dele, e acaba conhecendo outra face do homem que tanto admira. Ela tem apenas quinze anos e está apaixonada por Nino, mas quem se impõe sobre ela é o pai. A casca de homem sensível e simpático se rompe e revela um estranho que lhe assedia, causando repulsa. Quando retorna a Nápoles, está marcada por esse evento violento, que vivencia de maneira ambígua: “Nino quis me dar um aviso, sabia que isso aconteceria? Senti um ódio incontrolável por Donato Sarratore e um desgosto por mim, pelo prazer que me ficara no corpo” (HN, 2016, p. 229).

Durante o verão, Elena havia experimentado uma nova metamorfose: “O que eu era? Quem eu era? Sentia-me bonita de novo, não tinha mais espinhas, o sol e o mar me tinham emagrecido”

(HN, 2016, p. 216). Quando volta para o bairro, descobre que Lila se aproximou de Stefano para evitar um casamento com Marcello Solara. Stefano, filho do temido dom Achille, um rapaz que, anos antes, havia batido na amiga de maneira covarde, também haveria se transfigurado? Desde o réveillon de 1959, Lila passou a enxergar em Stefano uma promessa de mudança e acredita que ele está comprometido a refundar as relações do bairro. Com o noivado, também ela experimenta um novo período de transformações: o “corpo cujos vestígios de menina ainda persistiam quando costuramos juntas a trama que a levaria ao noivado com Stefano foi rapidamente lançado a territórios escuros” (AG, 2015, p. 262). Então, a narradora acrescenta: “Já à luz do sol se mostrou uma jovem mulher” (AG, 2015, p. 262). Destacamos, nas passagens citadas, os jogos de oposição entre “vestígios de menina” em contraponto a “jovem mulher” e “territórios escuros” em contraponto à “luz do sol”.

A observação se torna mais complexa quando Elena destaca: “Stefano parecia querer mostrar ao bairro que, se Lila era bonita, podia ser cada vez mais; e ela parecia ter descoberto o prazer de haurir na fonte inesgotável de sua beleza e sentir e exhibir que nenhum perfil bem desenhado podia contê-la de uma maneira definitiva” (AG, 2015, 262-263), e completa: “tanto que um novo penteado, um novo traje, uma nova maquiagem nos olhos ou na boca eram apenas limites superados a cada vez, que dissolviam os precedentes” (AG, 2015, p. 263). A ênfase que a narradora dá aos processos contínuos de metamorfose pode ser observada na escolha dos verbos e na construção das frases, como em “nenhum perfil bem desenhado poderia contê-la de maneira definitiva” e “limites superados a cada vez, que dissolviam os precedentes”. Para Elena, Stefano estaria buscando na amiga “o símbolo mais evidente do futuro de prosperidade e poder ao qual tendia” (AG, 2015, p. 263) e Lila, por sua vez, “dava a impressão de usar o sinete que lhe impunha” (AG, 2015, p. 263) para garantir sua própria segurança, e a segurança de sua família.

Nessa altura, a narradora faz uma associação com a experiência de desmarginação descrita pela amiga. A ideia de algo que se transforma em outra coisa, dissolvendo seus contornos anteriores, de fato, está intrinsecamente ligada a essas metamorfoses. Elena se lembra da carta que Lila lhe escreveu durante as férias em Ischia, um texto que a impressionou tanto pela qualidade da escrita quanto pelo evento narrado: o da panela de cobre que explodira à noite em sua casa, sem explicação, “como se não conseguisse mais conservar sua aparência de panela” (AG, 2015, p. 225). Ainda oprimida pela sombra de Marcello Solara, Lila se espanta com o acontecimento, que parece dizer algo de si mesma (os destaques são nossos):

“Esse é o tipo de coisa”, concluía Lila, “que me assombra. Mais que Marcello, mais que qualquer um. **E sinto que preciso achar uma solução, senão, uma**

coisa atrás da outra, tudo se rompe, tudo, tudo, tudo". Despedia-se de mim, me mandava muitos parabéns [pelo aniversário] e, apesar de querer o contrário, apesar de não ver a hora de me rever, apesar de ter uma necessidade urgente de minha ajuda, desejava que eu continuasse em Ischia com a gentil senhora Nella e que não voltasse nunca mais para o bairro. (AG, 2015, p. 225)

Na ocasião, Elena comenta que o mundo de Lila, como de hábito, acabou se sobrepondo ao seu. A amiga concentrava na panela de cobre "sua sensação de ameaça, a angústia pela escolha difícil que tinha diante de si, fazendo explodir uma delas como um sinal, como se sua forma decidisse bruscamente a ceder" (AG, 2015, p. 227). Mais tarde, ao se recordar da carta, comenta: "numa noite, reli de caso pensado a carta que ela me mandara em Ischia. Como era sedutor aquele seu modo de contar sobre si, e como tudo já parecia tão distante. Precisei aceitar que a Lila que me escrevera aquelas palavras tinha desaparecido" (AG, 2015, p. 263). Elena sente que a amiga se transformou de tal modo que já não a reconhecia:

Na carta ainda havia a menina que escrevera *A fada azul*, que aprendera latim e grego sozinha, que devorara meia biblioteca do professor Ferraro, até a que tinha desenhado os sapatos agora emoldurados na loja de calçados. Porém, na vida cotidiana, já não a via, não a sentia mais. A Cerullo nervosa e agressiva tinha se imolado. E mesmo continuando a morar, eu e ela, no mesmo bairro, mesmo tendo tido a mesma infância, mesmo vivendo ambas nossos dezesseis anos, tínhamos subitamente ido parar em mundos diversos. Enquanto os meses corriam, eu estava me transformando numa garota desleixada, despenteada, de óculos, debruçada sobre livros esfarrapados que desprendiam o mau cheiro dos volumes comprados com grande sacrifício nos sebos ou conseguidos pela professora Oliviero. Ela passeava de braço dado com Stefano, penteada como uma diva, trajando roupas que a faziam parecer uma atriz ou uma princesa.

Eu a olhava da janela, sentia que sua forma anterior se rompera e tornava a pensar naquela linda passagem da carta, o cobre explodido e retorcido. Era uma imagem que agora eu usava continuamente, toda vez que notava **uma fratura dentro dela ou dentro de mim**. Eu sabia — talvez soubesse — que **nenhuma forma jamais poderia conter Lila e que, mais cedo ou mais tarde, ela arrebentaria tudo outra vez**. (AG, 2015, p. 263-264)

A impossibilidade de conter a amiga em uma forma que lhe desse contorno e, em certa medida, também a impossibilidade de conter a si mesma, muitas vezes se aproxima do assombro diante de algo recalcado que está sempre na iminência de retornar, como um vulcão em atividade silenciosa. Esse é um motivo que podemos observar em todos os livros de Elena Ferrante, e que está presente no centro dos principais eventos narrados. A autora parece estar às voltas com os

mesmos afetos e com as mesmas tensões, ainda que suas histórias também tenham diferenças importantes entre si.

A diferença mais significativa é a amplitude da tetralogia em relação aos romances anteriores, que cobrem um arco temporal relativamente breve e são relatos condensados. Em *A amiga genial*, os temas e procedimentos anteriores parecem ganhar um novo estatuto. Se o espelhamento conflituoso entre duas personagens é algo que encontramos em *Um amor incômodo* (Delia e Amalia), *Dias de abandono* (Olga e Ilaria, ou entre Olga e a pobre coitada), *Uma noite na praia* (Celina e Mati) e *A filha perdida* (Leda e Nina), na tetralogia, a questão se radicaliza, tornando-se constitutiva do próprio texto. Para Dostoiévski, o caráter artístico de uma obra pode ser reconhecido pelo fato de “vermos nela a concordância, completa na medida do possível, da ideia artística e da forma em que esta ideia se materializa” (GROSSMAN, 1967, p. 9). Essa concordância entre ideia e forma é o que observamos em *A amiga genial*, constituída quase inteiramente por jogos de oposições e contrastes, que constroem um efeito de ambivalência em consonância com o enredo, amplificando, assim, a experiência de leitura.

Em alguns trechos, isso ocorre de maneira bastante direta, como quando a narradora comenta que o dinheiro de Stefano havia reforçado “ainda mais a impressão de que aquilo que me faltava ela possuía de sobra, e vice-versa, num jogo contínuo de trocas e reviravoltas que, ora com alegria, ora com sofrimento, nos tornavam indispensáveis uma à outra” (AG, 2015, p. 257).

Em outras passagens, as amigas conversam sobre assuntos mais retóricos, que, de maneira cifrada, acabam simbolizando questões íntimas das personagens. É o caso da reflexão quanto à ideia do Espírito Santo, que antes havia causado um impasse entre Elena e o professor de religião da escola. Seria uma entidade subordinada tanto a Deus quanto a Jesus, como uma espécie de mensageiro, ou um fluido miraculoso? Mas “um fluido, o suor, a voz são parte da pessoa da qual emanam: então qual o sentido de considerar o Espírito Santo separado de Deus e de Jesus? Ou é o Espírito Santo a pessoa mais importante e as outras duas são um modo de ser dele, ou não entendo qual é a sua função” (AG, 2015, p. 258-259), diz a Lila, em uma conversa, parecendo investigar algo mais profundo a respeito de si mesma.

Como mencionado, Elena está sempre dividida entre o bairro e a escola, o dialeto e o italiano, a barbárie e a cultura, deslizando entre polos opostos e, de certo modo, ausente de ambos. Lila parece distraída enquanto veste uma saia e um casaco novo, mas seus olhos estreitam “como quando tenta capturar algo fugidio” (AG, 2015, p. 259), e então responde:

Você ainda perde tempo com essas coisas, Lenu? Nós estamos voando sobre uma bola de fogo. A parte que resfriou flutua sobre a lava. Sobre esta parte construímos prédios, pontes e estradas. De vez em quando a lava sai do Vesúvio ou então

provoca um terremoto que destrói tudo. Há micróbios por todo lado que nos fazem adoecer e morrer. Há as guerras. Há uma miséria ao redor que nos torna todos ruins. A cada segundo pode acontecer alguma coisa que lhe fará sofrer de uma maneira que nunca haverá lágrimas suficientes. E você faz o quê? Um curso de teologia em que se esforça para entender o que é o Espírito Santo? Deixa pra lá, foi o Diabo que inventou o mundo, não o Pai, o Filho e o Espírito Santo. (AG, 2015, p. 259)

Em seguida, Lila pergunta se a amiga quer ver o colar que ganhou de Stefano. A personagem salta do Espírito Santo para as pérolas, para o materialismo da nova condição abastada. Nessa ocasião, os amigos antigos se mostram críticos: Pasquale, por exemplo, indigna-se com o fato de que Lila sabe de onde vem o dinheiro do noivo, mas, subitamente, parece não se importar: “O dinheiro veio é do ouro das mães de família que dom Achille tinha escondido dentro do colchão. Lila banca a madame com o sangue de toda a gente pobre do bairro. E está sendo mantida, ela e toda família, antes mesmo de se casar” (AG, 2015, p. 267). Também a sapataria do pai de Lila sofre um processo de expansão e de modernização com a entrada de Stefano no negócio, em mais uma metamorfose observada pela narradora: “Eu passava em frente à velha loja de Fernando e (...) Lila evidentemente conseguira. A sapataria, que nunca tivera um letreiro, agora expunha em cima da velha porta uma espécie de tabuleta com a inscrição: Cerullo” (AG, 2015, p. 269).

Antes, a narradora menciona o pai de Pasquale e de Carmela, o senhor Peluso, um excelente marceneiro que estava sempre sem dinheiro, porque jogava tudo o que ganhava nos fundos do bar Solara. Parecia “a imagem acabada do desespero” (AG, 2015. p. 28):

De um lado, perdia tudo no jogo, de outro arrancava os cabelos em público porque já não sabia como alimentar a família. Por razões obscuras, atribuía a dom Achille a própria ruína. Acusava-o de ter pegado à traição, como se seu corpo tenebroso fosse um enorme ímã, todas as ferramentas da marcenaria, acabando com sua oficina. Acusava-o ainda de lhe ter tomado a oficina, transformando-a numa charcutaria. Durante anos, imaginei o alicate, a serra, o torquês, o martelo, a tenaz e milhares e milhares de pregos sugados em forma de um enxame metálico para dentro da matéria que compunha dom Achille. Por anos vi sair de seu corpo informe e pesado de materiais heterogêneos, salames, provolones, mortadelas, banhas e presuntos, sempre em forma de enxame. (AG, 2015, p. 28)

A marcenaria que se transforma na charcutaria de dom Achille também indica que a prosperidade de um seria a ruína do outro. Quando a sapataria de Fernando deixa de ser uma simples oficina de reparos manuais para se tornar uma pequena fábrica de sapatos sofisticados, isso ocorre com a injeção de dinheiro de Stefano, herdeiro de dom Achille. É como se nada de novo pudesse ser criado, pois o futuro está sendo moldado a partir do barro maculado do passado.

Por mais que uma coisa se transforme em outra, a matéria que as constitui continua sendo a mesma. Com muita hesitação, Lila aceita a associação entre Stefano e Silvio Solara, pai de Marcello e Michelle, mas faz o noivo prometer que Marcello não irá ao casamento.

Pois o primeiro volume da tetralogia termina justamente com a chegada do rapaz na festa. Para machucá-la ainda mais, Marcello surge calçado com o primeiro e único par de sapatos que Lila fez com as próprias mãos — os sapatos que deram origem a todos os outros, e que Stefano havia comprado do sogro como se fossem um pequeno tesouro. Nesse momento, a esperança de construir um futuro diferente é estilhaçada por completo. A única promessa que se mantém é a de Elena: a de continuar a estudar mesmo depois do liceu, construindo, assim, um destino diferente.

Na *Iliada*, Homero também descreve mutações de deuses e, na *Odisseia*, narra a transfiguração dos companheiros de Odisseu pela deusa Circe. Mas foi em *Metamorfoses* que o tema encontrou seu expoente máximo, tornando-se uma das obras clássicas mais importantes da mitologia greco-romana e da literatura latina. O trabalho poético de Ovídio une os deuses aos mortais em histórias de amor, ciúme e morte: seres humanos são transformados em rios, flores e rochas, ninfas são transformadas em sons, deuses em pássaros. Em *Metamorfoses em tradução*, Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho lembra que *Metamorfoses* se apresenta como um poema sobre corpos em transformação: “Ele se constitui também, na sua dimensão escritural, num *corpus*, num conjunto selecionado de relatos míticos, entrelaçados numa trama narrativa” (CARVALHO, 2010, p. 7). Ovídio adota a estratégia narrativa de um canto sem interrupção que vai desde a origem do mundo e chega ao tempo em que viveu.

Outro elemento importante é a presença do caos, a que o poeta se refere, em latim, como *rudis indigestaque moles* (“massa informe e confusa”). Essa mesma massa também parece ser a matéria-prima do texto de Ferrante: na tetralogia napolitana, basta um momento de fúria para que um pai se transforme em um monstro, lançando uma filha pela janela, e para que a menina se desfigure, quebrando um braço. Também assistimos à transformação de um irmão amoroso em um estranho abominável à luz dos fogos de artifício, enquanto um ano também se transforma no seguinte. O passado emerge no presente, e os filhos, ainda que se empenhem no sentido oposto, acabam se assemelhando aos pais. A menina brilhante acaba confinada ao bairro, e a subalterna, embora seja composta da mesma massa que os demais, é a única que consegue escapar, embora, de quando em quando, seja novamente atraída para a sua origem, arriscando-se muitas vezes a ser engolfada por ela.

Juventude

Se nada podia nos salvar, nem o dinheiro, nem um corpo masculino, nem os estudos, tanto melhor destruir tudo de uma vez. Em meu peito cresceu a raiva que era dela, uma força minha e alheia que me encheu de prazer de perder-me. Desejei que aquela força se expandisse. Mas me dei conta que também estava amedrontada. Só em seguida compreendi estar condenada a ser quietamente infeliz porque sou incapaz de reações violentas, porque as temo, prefiro ficar imóvel cultivando o rancor. Lila, não. (HN, 2016, p. 15)

O terceiro segmento narrativo da tetralogia napolitana está dividido em 125 capítulos e tem início no ano de 1966, seis após o casamento de Lila, quando a narradora, depois de uma breve digressão, retoma o fio dos acontecimentos do segmento anterior. No trecho destacado acima, podemos observar o deslizamento entre duas posições opostas: o amalgamento — “Em meu peito cresceu a raiva que era dela, uma força minha e alheia que encheu de prazer de perder-me” (HN, 2016, p. 15) — e a distinção, quando Elena se contrapõe à amiga: “Lila, não”.

Se o primeiro volume termina com a quebra brutal da promessa de Stefano, esse novo segmento vai a fundo na decepção prenunciada na festa de casamento com a aparição de Marcello Solara: “Com que tipo de homem se casara? Agora, fato consumado, [Stefano] arrancaria a falsa cara e mostraria a outra, horivelmente verdadeira?” (HN, 2016, p. 13). Ferrante retorna ao inquietante embate entre o estranho e o familiar: “Lila o acompanhou carregado de malas pelas escadas e (...) teve pela primeira vez a impressão de ter perdido no caminho o rapaz com quem se casara de manhã, de estar sendo acompanhada por um desconhecido” (HN, 2016, p. 31). Mesmo as características físicas habituais do marido de súbito lhe causam estranhamento: “Stefano era mesmo assim tão largo, as pernas curtas e gordas, os braços compridos, as juntas brancas? A quem ela se ligara para sempre?” (HN, 2016, p. 31).

A lua de mel segue de mal a pior: “Naquela mesa, no vaivém dos garçons, tudo o que a tinha levado até ali, a Amalfi, lhe pareceu esvaziado de qualquer coerência lógica e mesmo assim era insuportavelmente real” (HN, 2016, p. 33). Lila vai se distanciando cada vez mais:

Os laços que mantinham firmes sua nova condição de esposa, o restaurante, Amalfi lhe pareceram tão afrouxados que, ao final do jantar, a voz de Stefano já nem lhe chegava mais, em seus ouvidos havia apenas um clamor de coisas, seres vivos e pensamentos, sem nenhuma definição. (HN, 2016, p. 33)

Nesse trecho, observamos que a narrativa se aproxima da terceira pessoa e que Lila assume todo o protagonismo. Elena refaz os termos do pacto ficcional logo no início do capítulo, quando conta que, em 1966, Lila havia lhe confiado uma caixa de metal com oito cadernos, nos quais anotara parte dos eventos vividos. Assim, a narradora se torna capaz de recontá-los com riqueza de detalhes, tornando-se quase onisciente (os destaques são nossos):

Uma vez sozinha, enxaguou o rosto demoradamente para lavar a tontura do vinho, **a impressão de um mundo sem contornos**. Não conseguiu. Ao contrário, **cresceu-lhe a sensação de que seus próprios sentimentos eram descoordenados**. (HN, 2016, p. 34)

Irritou-se ao pensar que a propriedade das coisas belas e novas fosse garantida pelo sobrenome daquele indivíduo específico que a esperava do lado de fora. (HN, 2016, p. 35)

Lila não duvidou de que ele fosse capaz (...), **o estranho que a esperava lá fora era capaz de tudo. Eu também, pensou, sou capaz de tudo**. (HN, 2016, p. 35)

Nunca foi Stefano, teve a repentina sensação de descobrir, **sempre foi o filho mais velho de dom Achille**. E aquele pensamento, como uma golfada, **trouxe imediatamente para o rosto do jovem marido traços que até então se mantiveram ocultos no sangue por prudência, mas que estavam ali desde sempre, à espera de seu momento**. (HN, 2016, p. 37)

A sombra do pai que recai sobre o corpo do filho parece se referir novamente ao que foi represado, mas encontra um modo de retornar: “Dom Achille estava ressurgindo da lama do bairro e se nutrindo da matéria viva de seu filho. O pai estava rachando sua pele, modificando seu olhar, explodindo de dentro do corpo” (HN, 2016, p. 37). Para a psicanálise, os conteúdos que foram recalcados tendem a reaparecer de maneira distorcida ou deformada (“o retorno do recalcado”). Pois Stefano, que antes havia defendido a importância de superar os erros do passado, refazendo as relações a partir de uma nova ética, acaba se revelando um homem tão vil quanto os demais (os destaques são nossos):

Quando, depois de algumas tentativas desajeitadas, ele rasgou sua carne com uma brutalidade exultante, **Lila estava ausente**. A noite, o quarto, a cama, os beijos dele, as mãos sobre seu corpo e toda sensibilidade tinham sido absorvidos por um único sentimento: odiava Stefano Carracci, odiava sua força, odiava seu peso sobre ela, odiava seu nome e sobrenome. (HN, 2016, p. 38)

No relato da noite de núpcias, a narradora enfatiza que, embora o corpo da amiga tenha permanecido na cena, de algum modo Lila já não estava lá. Assim, retoma o par presença-ausência, agora no sentido contrário: se há ausência que é presença, também há presença que é

ausência. Este paradoxo se instaura em duas instâncias, pois, ao descrever tais episódios, Elena se retira da condição de personagem e ocupa apenas a posição de narradora, colada ao mundo interno da amiga. Na tetralogia, temos uma protagonista atípica, que delega o posto de maneira recorrente — muitas vezes de bom grado, em outras contrariada, mas quase sempre aquiescente.

O título desta dissertação faz referência a essa dupla condição que permeia a obra de Ferrante desde 1992, quando publicou seu primeiro romance: a autora está presente apenas pela palavra escrita — sua materialidade é o texto, mesmo quando responde a entrevistas. A temática, que perpassa todos os seus livros anteriores, ganha contornos específicos na tetralogia napolitana: sabemos que o ponto de partida para a escrita dessa história é o desaparecimento de Lila. Mas, antes, ensaia pequenas e grandes ausências — a começar pelas bonecas de infância lançadas ao porão. Ainda assim, podemos argumentar que a ausência estrutural mais importante da obra talvez seja a da própria Elena: *A amiga genial* é o relato de uma longa experiência de ausência, pois a narradora não parece ser a protagonista sequer de sua própria história. Se não existe a história de Elena apartada da história de Lila, também não existe o texto de Elena apartado do texto da amiga.

A narradora ocupa diferentes papéis passivos ou coadjuvantes: é aquela que ouve, que compreende, que apoia, que segue, que obedece, que funciona como álibi. Por fim, é aquela que acaba escrevendo a história que lemos, imaginando como Lila a escreveria, uma espécie de dupla elegia, temática e formalmente. Nesse segmento narrativo, o jogo de oposições prossegue, dando cada vez mais gravidade à atmosfera ambivalente, como demonstram os trechos abaixo — logo no primeiro, podemos observar mais uma referência ao mito de Penélope. Os destaques são nossos:

(...) **ao vê-la tão maltratada, meu coração subiu à garganta e a abracei.** Quando disse que não queria que a visse naquele estado, meus olhos se encheram de lágrimas. O relato de sua lua de mel, como se dizia nas fotonovelas, **embora lacônico, quase gélido, me causou raiva e sofrimento.** No entanto, devo admitir, **também experimentei um prazer sutil. Fiquei contente ao descobrir que Lila agora precisava de ajuda, talvez até de proteção, e me emocionou aquela admissão de fragilidade não em relação ao bairro, mas a mim.** (HN, 2016, p. 41)

Foi um momento terrível, experimentei **o horror e o prazer** de me perder, **o assombro e o orgulho do descarrilamento.** (HN, 2016, p. 47)

Andava pelo apartamento bem vestida, bem penteada, batom nos lábios, como se **sua própria casa lhe parecesse estranha e ela mesma se sentisse em visita.** (HN, 2016, p. 47)

Embora estivéssemos **mudadas**, e as **mudanças ainda estivessem em curso**, o afeto entre nós continuava **intacto.** (HN, 2016, p. 47-48)

Tínhamos crescido pensando que **um estranho não podia sequer nos tocar**, mas que **o pai, o noivo e o marido podiam nos encher de tapas** quando quisessem, por amor, para nos educar, para nos reeducar. (HN, 2016, p. 49)

Pais e filhos, violência e cuidado, mudança e permanência, intimidade e estranhamento. A tetralogia está o tempo todo contrapondo ideias que, se combinadas, podem produzir efeitos angustiantes. Em algumas passagens, a sobreposição se torna ainda mais complexa, imbricando-se de maneira quase vertiginosa.

Embora o enredo seja um aspecto importante da obra, neste trabalho buscamos também exercitar uma atenção flutuante, que, ao se distanciar do intrincado enredo, busca se aproximar da estrutura do discurso da narradora, pesquisando uma outra história, narrada a partir da própria tessitura do texto, o que poderia revelar as suas dominantes, ou o elemento focal de uma obra: aquele que governa, determina e transforma os outros elementos, garantindo a coesão da estrutura. Enquanto o enredo se adensa, desdobrando-se em detalhes e reviravoltas de forma caudalosa, os procedimentos de composição do texto se repetem, sempre recorrendo a diferentes tipos de ambiguidades. Abaixo, segue um breve inventário de citações que funcionaria como uma amostra desse traço dominante da obra, o jogo de oposições:

Mas a condição de esposa a encerrara numa espécie de recipiente de vidro, como um **veleiro** que navega de velas abertas num espaço inacessível, **sem mar**. (HN, 2016, p. 54)

(...) fiquei impressionada sobretudo comigo. Fui enquadrada duas vezes. A primeira no átrio, ao lado de Antonio: me vi **desajeitada, nervosa, o rosto devorado pelos olhos**; a segunda, sentada à mesa com Nino, quase não me reconhecia: ria, movia mãos e braços com negligente **elegância**, ajeitava os cabelos, brincava com o bracelete de minha mãe, tive a impressão de ser **fin**a e **bonita**. (HN, 2016, p. 56)

Quando formulou com palavras suas uma suspeita que eu mesma sempre tive, ou seja, de que Lila possuía uma força que a tornava capaz de tudo, até de impedir seu organismo de conceber um filho, tive a impressão de que ele estava me atribuindo um poder **benéfico**, capaz de superar a força **maléfica** de Lila, e isso me deixou lisonjeada. (HN, 2016, p. 83)

Mas agora, segundo suas palavras, Lila não era mais uma pessoa **ingovernável**, mas uma espécie de **fluido precioso encerrado num recipiente que lhe pertencia**. (HN, 2016, p. 85)

(...) **surgiu a bela e impecável** menina que eu tinha visto oferecendo-lhe os lábios. Ela ficou aguardando a poucos metros de mim, e no mesmo instante passei a imaginar de que modo nós duas — como figurinhas expostas num álbum — parecíamos aos olhos do filho de Sarratore no momento em que ele saísse pelo portão. Me senti **feia, desleixada, e fui embora**. (HN, 2016, p. 86-87)

O certo é que não tinha sido realmente uma **decisão** minha, muito mais uma **incerteza** que de início se tornou **fingida distração**, depois a **convicção** de que não ter falado logo como as coisas se passaram tornava tudo ainda mais complicado, e talvez àquela altura fosse inútil remediar. Como era fácil fazer mal. Eu buscava justificativas que pudessem lhe parecer convincentes, mas não era

capaz de encontrá-las nem sequer para mim. Intuí a um fundo deteriorado em meus comportamentos e me calava. (HN, 2016, p. 87)

Olhei sua barriga e imaginei que de fato ali dentro, todo **dia**, toda **noite**, ela se empenhasse em sua **batalha para destruir a vida** que Stefano queria **por força inocular-lhe**. (HN, 2016, p. 88)

Apesar daquela **forma adocicada**, seu **tom** me pareceu **rancoroso**, e senti os motivos daquele rancor se misturarem irritantemente aos meus. (HN, 2016, p. 91)

Num instante percebi que, sem me dar conta, eu tinha interceptado **os sentimentos de Lila** e os estava somando **aos meus**. (HN, 2016, p. 100)

Anulava-se nas **palavras** e nos **gestos**, se exauria, parecia realmente empenhada numa luta sem trégua para esquecer o **peso** que, no entanto, definia de modo incongruente como “um **vazio** aqui dentro”. (HN, 2016, p. 106-107)

Quantas coisas Lila tinha feito acontecer no giro de poucos anos. No entanto, agora que tínhamos dezessete anos, parecia que a substância do tempo não era mais **fluida**, mas tinha assumido um aspecto **viscoso**, que circulava à nossa volta como um creme amarelo dentro de uma máquina de confeitiro. (HN, 2016, p. 108)

(...) naquele momento ela estava arrebatada por um **senso exorbitante de si** e precisava de tempo para **retrair-se à dimensão da esposa** do salsicheiro, não aceitaria sequer um suspiro de dissenso. (HN, 2016, p. 118)

(...) **ele** [Alfonso] escondia **dentro de si outra pessoa**. Era diferente de todos os **rapazes do bairro** e acima de tudo era diferente do **irmão**, Stefano (...). (HN, 2016, p. 124)

Nesse último exemplo, temos uma personagem que é a própria corporificação da ambivalência: Alfonso, filho mais novo de dom Achille, desliza entre os gêneros masculino e feminino e vai se transmutando ao longo da história, até se tornar uma espécie de sócia de Lila. Antes, casa-se com Marisa, com quem tem filhos, seguindo o protocolo social. Mas, depois, acaba vivendo uma relação improvável com Michele Solara, que está casado com Gigliola, embora seja apaixonado por Lila desde a juventude. Em um movimento inesperado, Michele desloca para o irmão de Stefano a possibilidade de realização desse afeto. Mais tarde, Alfonso é brutalmente assassinado.

É também na juventude que o triângulo Elena-Nino-Lila, anunciado desde a adolescência, acaba se concretizando: nas férias de verão, quando Elena volta para Ischia, agora na companhia de Lila, acabam se reencontrando e Nino e Lila se apaixonam. Os dois têm um longo caso do qual Elena não apenas é testemunha, mas também se torna álibi: “Às vezes os olhava como divindades decaídas: antes tão maravilhosos, tão inteligentes, e agora tão idiotas, empenhados num jogo idiota” (HN, 2016, p. 250). Embora esteja com o coração duplamente partido, Elena é incapaz de

se autorizar a odiá-los. Acaba redirecionando a hostilidade para si mesma (os destaques são nossos):

Ao longo do percurso percebi que não conseguia realmente odiá-los. Sentia rancor em relação a Nino, seguramente nutria por Lila sentimentos hostis, podia até desejar a morte de ambos, mas quase como uma magia capaz de salvar a nós três. Odiar, não. **Odiava sobretudo a mim mesma, me desprezava. (...) Eu amava a ambos e por isso não conseguia amar a mim mesma, me sentir, afirmar uma minha necessidade de vida que tivesse a mesma força cega e surda da deles.** Me parecia assim. (HN, 2016, p. 284)

As descrições de Nino reforçam a condição ambígua do personagem: “(...) notei que saber e exhibir compulsivamente o que conhecia eram ao mesmo tempo seu **ponto forte** e seu **calcanhar de Aquiles**. Sentia-se **forte** quando se **sobressaía** e **frágil** quando lhe faltavam as **palavras**” (HN, 2016, p. 193). Os opostos voltam a aparecer, como duas faces de uma mesma moeda: “não pude aceitar que ele fosse tão **profundo** ao tratar dos grandes problemas do mundo quanto **superficial** nos sentimentos amorosos” (HN, 2016, p. 235).

A relação entre Nino e Lila é colocada à prova quando ela engravida e os dois passam a viver juntos em um apartamento nos *Campi Flegrei*, provável alusão à potência destrutiva dessa aproximação. Lila sente que, desde pequena, tinha cometido muitos erros que confluíram para aquele erro maior, o de “acreditar que o filho de Sarratore não pudesse prescindir dela assim como ela não podia viver sem ele, que eles estivessem fadados a um único e excepcional destino” (HN, 2016, 368). A convivência dura apenas 23 dias:

De repente o apartamento se revelou como de fato era, um espaço esqualido, com paredes atravessadas por todos os barulhos da cidade. Se deu conta do mau cheiro, das baratas que chegavam da porta pelas escadas, das manchas de umidade no teto, e sentiu pela primeira vez a infância que a arrebatava, não a das fantasias, mas a infância das cruéis privações, das ameaças e das surras. (HN, 2016, p. 367)

O apartamento em que tinham vivido por quase um mês subitamente se revela esqualido, sujo, barulhento. Lila acaba voltando para o marido, escoltada por Enzo: “As relações entre ela e Enzo tinham sido raríssimas até aquele momento, mas nas vezes em que estive presente sempre me causaram surpresa. Havia algo de indefinível entre eles, que nascera na confusão da infância” (HN, 2016, p. 370). Stefano a recebe como se a esposa tivesse passado uma temporada com Elena, que a essa altura está estudando em Pisa: “Lila sabia há tempos que as pessoas dizem **mentiras**

umas às outras para se defender da **verdade** dos fatos, mas se espantou de que o marido fosse **capaz de mentir para si tão alegremente convicto**”³⁶ (HN, 2016, p. 370).

Embora a paternidade do filho seja obscura, o menino acaba se tornando idêntico a Stefano. Ainda assim, o casamento não dura e Lila parte com a criança, na companhia de Enzo, para viver no bairro de San Giovanni a Teduccio. Os dois convivem por muito tempo como amigos, até se tornarem um casal. Enquanto Lila vive um de seus momentos mais críticos, como jovem mãe separada e operária em uma fábrica de embutidos, trabalhando em condições insalubres, Elena prospera: aos 23 anos, forma-se em Pisa e escreve seu primeiro romance. Está namorando um rapaz que conheceu na universidade, Pietro, com quem mais tarde se casa. Os destinos das protagonistas, a essa altura, parecem muito distante um do outro (os destaques são nossos):

Passei em frente à sede da velha biblioteca do bairro: há quanto tempo não pisava lá. (...) Procurei *Mulherzinhas*, encontrei. Será possível que estava mesmo para acontecer? Será possível que **eu, justo eu**, tivera a sorte de realizar o que Lila e eu tínhamos planejado **fazer juntas**? Daqui a poucos meses haveria papel impresso, costurado, colado, todo cheio de palavras minhas, e na capa o nome, Elena Greco, **eu, ponto de ruptura numa longa cadeia de semianalfabetos, sobrenome obscuro** que agora se carregaria de **luz pela eternidade**. (HN, 2016, p. 450)

Sentia a cabeça **repleta de tudo** o que eu tinha estudado e que queria exibir para demonstrar que, apesar de ser uma mulher, apesar de se perceber minha origem, eu era uma pessoa que tinha conquistado o direito de publicar aquele livro, e agora, aos vinte e três anos, **nada, nada, nada** meu podia ser posto em questão. (HN, 2016, p. 451)

É nessa ocasião que um novo evento vem para embaralhar a vida das personagens e colocá-las em contato novamente: com a morte da professora Oliviero, Elena recebe um pacote com seus cadernos de infância e um bilhete da irmã da professora (os destaques são nossos):

Nos últimos tempos se lembrara frequentemente de mim, e deixou instruções para que me restituíssem alguns cadernos do fundamental que tinha conservado por recordação. (...) A coisa irritou **minha mãe**, que (...) comentou em voz alta: “Aquela cretina sempre se achou **mais mãe do que eu**”. (HN, 2016, p. 453-454)

(...) Tinha de fato sido **mais mãe que minha mãe**? De uns tempos para cá eu **não estava mais segura disso**. Mas tinha conseguido imaginar para mim um caminho que **minha mãe não era capaz de imaginar** e me forçara a trilhá-lo. Por isso eu lhe era agradecida. (HN, 2016, p. 453-454)

³⁶ Os destaques são nossos.

A oposição entre mãe e professora, que a princípio representam mundos opostos, parece se enfraquecer nessa passagem, dando notícia de uma reaproximação entre Elena e a mãe. Antes, mais de uma vez, a narradora sublinha a diferença entre a figura materna e as professoras — como ocorre no período da escola média, quando conta que se envergonhou ao constatar a diferença que havia entre “a **figura harmoniosa e decentemente vestida da professora**, entre seu **italiano** que parecia um pouco com o da *Iliada*, e a **figura toda torta de minha mãe**, os **sapatos velhos**, os **cabelos sem brilho**, o **dialeto** forçado a um italiano cheio de solecismos” (AG, 2015, p. 85). Os destaques são nossos e demarcam o jogo de contrários que vai se estabelecendo no texto, através da escolha do vocabulário e da formulação das frases. A relação entre Elena e a mãe desliza entre atração e repulsão. A intensidade com que se liga a Lila corresponde à ferocidade com que quer se afastar da mãe, embora tantas vezes amor e repulsa se aproximem de maneira vertiginosa.

Esse episódio do retorno dos cadernos de Elena ecoa o evento narrado no início do segmento, quando Lila confia a ela uma caixa de metal com oito cadernos. A leitura desses cadernos lhe causa imensa impressão e, ao lado de *Mulherzinhas* e de *A fada azul*, pode estar na gênese da escrita da tetralogia — até mesmo a divisão da obra em oito segmentos poderia ser uma maneira de reiterar o centro de angústia que produziu essa história. Junto com seus cadernos antigos, Elena identifica também *A fada azul*, e conta que sentiu “um vazio repentino no peito”: “(...) na época eu o tinha considerado um livro de verdade e senti inveja” (HN, 2016, p. 454).

Então, Elena descobre que, embora nunca tenha admitido, a professora havia lido o conto com entusiasmo, deixando comentários ao lado de algumas frases de Lila: *belissimo, excelente, bom, muito bom* (HN, 2016, p. 454). A reação da narradora, como ocorre no prólogo, é inesperada. Segundo o percurso da história, o natural seria vê-la reagir com inveja e autodepreciação, mas, dessa vez, Elena surpreende pela lealdade à amiga e sente raiva da professora até então sempre querida: “Velha bruxa, pensei, por que não nos disse que tinha gostado, por que negou a Lila essa satisfação? O que a levou a batalhar pela minha educação, e não pela dela? A recusa do sapateiro em deixar a filha fazer o exame de admissão era suficiente para justificá-la?” (HN, 2016, p. 454).

Que frustrações despejou sobre ela? Então me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir dor no estômago e logo me cobri de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. **As paginazinhas infantis de Lila eram o coração secreto do meu livro.** Quem quisesse saber o que lhe dava calor e de onde nascia o fio robusto mas invisível que amarrava suas frases devia remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, e nem sequer uma assinatura.³⁷ (HN, 2016, p. 454)

³⁷ Os destaques são nossos.

No trecho acima, mais uma vez, Elena admite que a escrita de Lila modela a sua. E como o texto que lemos (o romance) provavelmente carrega traços dessa influência, a ambiguidade se radicaliza. Tal como intuímos a sonoridade e a fúria do dialeto a partir de sua ausência, também podemos intuir a força do texto de Lila a partir do texto de Elena.

É possível considerar que a leitura dos cadernos da amiga também poderia ter sido, junto com *A fada azul*, a mola propulsora do primeiro romance escrito por Elena, pois, embora os eventos estejam separados no segundo volume da tetralogia, o intervalo entre o episódio da caixa de metal e a publicação do primeiro romance de Elena é de apenas um ano. A primeira cena está no início do segmento narrativo — “Na primavera de 1966, em um estado de grande agitação, Lila me confiou uma caixa de metal que continha oito cadernos” (HN, 2016, p. 11) — e a outra o encerra: o lançamento do livro de Elena em uma livraria de Milão. Em *Frantumaglia*, Ferrante escreve que os velhos mitos sobre inspiração talvez dissessem ao menos uma verdade: “quando realizamos um trabalho criativo, somos habitados por outra pessoa; em certa medida nos tornamos outra pessoa” (FR, 2017, p. 59).

Quando Elena atribui ao conto *A fada azul* a força embrionária de seu próprio livro, não reage com inveja ou ressentimento, como em tantos outros momentos: “A longa hostilidade em relação a Lila se dissolveu, de repente o que eu tinha tirado dela me pareceu muito mais do que ela jamais pôde tirar de mim” (HN, 2016, p. 455).

Decidi ir imediatamente a San Giovanni a Teduccio. Queria lhe devolver *A fada azul*, mostrar a ela meus cadernos, folheá-los juntas, compartilhar o prazer dos comentários da professora. Mas acima de tudo sentia a necessidade de fazê-la se sentar a meu lado e lhe dizer: **veja como somos afinadas, uma em duas, duas em uma, e provar a ela com o rigor que eu achava ter assimilado na Normal, com a tenacidade filológica que aprendera com Pietro, como seu livro de menina tinha lançado raízes profundas em minha cabeça a ponto de desenvolver ao longo dos anos um outro livro, diferente, adulto, meu e no entanto imprescindível do seu, das fantasias que tínhamos elaborado juntas no pátio das nossas brincadeiras, ela e eu em continuidade: formadas, deformadas, reformadas.**³⁸ (HN, 2016, p. 455)

Uma em duas, duas em uma. Para Elena, a desmarginação mais radical parece ser a dos contornos que a separam e a aproximam de Lila. Ainda que as personagens sejam quase sempre apresentadas por oposição, há uma vasta área nebulosa onde se encontram e se misturam, quando

³⁸ Os destaques são nossos.

as fronteiras que as distinguem se tornam mais confusas. Isso está presente, também, no texto que lemos, como buscaremos demonstrar ao longo deste estudo.

Nesse momento da narrativa, Elena parece se apaziguar quanto à ameaça de aniquilação que sente em relação à amiga. O que acaba se destacando é uma aceção positiva da influência e do afeto. Mas, conforme se desloca para encontrar Lila em San Giovanni a Teduccio, tem impressão de que a cidade faz de tudo para se interpor entre elas. Como ocorre em outras passagens da tetralogia, a jornada tem ares míticos (os destaques são nossos):

Para chegar a San Giovanni tive necessariamente que regredir, **quase como se Lila tivesse ido morar não em uma rua, em uma praça, mas num riacho do tempo passado, antes que fôssemos para a escola, um tempo negro, sem norma e sem respeito**. Recorri ao dialeto mais violento do bairro, insultei, fui insultada (...). **Nápoles me servira muito em Pisa, mas Pisa não me 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**. (HN, 2016, p. 456)

Norte (Pisa) e Sul (Nápoles), dialeto e italiano, cultura e violência: o contraste acentua as tensões nessa passagem bastante simbólica. Para reencontrar Lila, é preciso entrar em contato com um mundo represado, que retorna de maneira inquietante, demovendo as características que, com tanto esforço, compõem a identidade que Elena construiu para si. Naquela ocasião, o verniz da cultura, que em geral parece funcionar como uma capa protetora, uma espécie de escudo contra a brutalidade, parece uma ferramenta inútil contra a realidade hostil. Elena precisa se valer da agressividade que costuma manter apartada, mas que é necessária para sobreviver em determinados ambientes e situações: “Não aconteceu nada, mas mesmo assim me afastei com raiva e com medo. Tinha saído até arrumada demais, agora me sentia moída por fora e por dentro” (HN, 2016, p. 456) — *dentro e fora, arrumada e moída*: é como se objetos separados em compartimentos que foram guardados em estantes opostas agora se embaralhassem com o solavanco.

Quando Elena chega ao prédio de Lila, é informada por uma vizinha que a amiga está na fábrica em que trabalha. Essa vizinha se refere a Enzo como “o senhor Cerullo” (HN, 2016, p. 458), mudança significativa em relação ao início do segmento, quando Lila está recém-casada com Stefano Carracci e se sente oprimida pela condição de esposa. Ao pé da letra, Rafaella Cerullo *di* Carracci significa, de fato, Rafaella Cerullo *de* Carracci, como um indicativo de propriedade. Stefano chega a lhe dizer: “Você não se chama mais Cerullo. Você é a senhora Carracci e deve fazer o que eu lhe digo” (HN, 2016, p. 30). O título *História do novo sobrenome* mantém a

polissemia que encontramos no título do conjunto da obra, *A amiga genial*, e pode ser interpretado de diferentes maneiras. Quando, mais tarde, Elena conta à mãe que pretende continuar assinando Elena Greco em seus futuros romances, a impressão é que o comentário da vizinha de Lila pode ter lhe autorizado a isso, em um movimento de autonomia que se beneficia da influência da amiga.

Depois do longo deslocamento até San Giovanni, Elena enfrenta mais vinte minutos de caminhada até a fábrica de embutidos: “Então a viagem não tinha terminado: eu me aproximava, Lila se distanciava” (HN, 2016, p. 459). Quando finalmente se reúnem, a história prossegue demarcando oposições. Os destaques são nossos:

Trabalhadores e trabalhadoras me pareceram encerrados numa **indiferença feroz**, até quando riam ou gritavam insultos entre si pareciam **distantes de suas próprias risadas, das vozes**, da imundice que manipulavam, do mau cheiro. (...) Saiu de um **frigorífico** envolta em uma espécie de **névoa branca**. Levava nas costas, ajudada por um tipo de **baixa estatura**, um bloco rosado de carne **congelada**. Depositou o peso num carrinho e fez que ia retornar ao **gelo**. Vi imediatamente que uma de suas mãos estava enfaixada. (HN, 2016, p. 462)

(...) Tinha olhos **febris**, **as faces estavam mais encavadas que de hábito, no entanto parecia grande, alta**. (...) Queria abraçá-la, mas não ousei: temia, não sei por que, que se **desfizesse em meus braços**. Mas foi ela quem me **apertou** por instantes longuíssimos. (HN, 2016, p. 462)

Estava **alarmada**, **temia** problemas no trabalho, mas na minha frente agia como se **pudesse fazer o que quisesse**. (HN, 2016, p. 463)

Andamos em direção à saída. Pensei em como tinha me arrumado para ela e como tinha sido cansativo chegar àquele lugar. Tinha imaginado choros, confidências, reflexões, uma bela manhã de confissões e reconciliação. No entanto, **aqui estamos, caminhando de braços dados, ela encapotada, suja, marcada, eu travestida de senhorita de boa família**. (HN, 2016, p. 464)

Lila surge de dentro do frigorífico, envolta em uma névoa branca, e a narradora parece marcar a aparição da amiga como uma divindade decaída, expressão que chega a usar em outro momento. Quando Elena lhe entrega *A fada azul*, Lila o recebe com desprezo. Já a notícia de que a amiga havia escrito um romance a desconcerta: “Sua tez estava **acinzentada**, parecia **sem sangue**, e no entanto se inflamou. Vi o **rubor** subir por sua garganta, pelas bochechas, até a borda dos olhos, tanto que ela os apertou como se temesse que a **chama** lhe **queimasse** as pupilas” (HN, 2016, p. 462). A ambiguidade da descrição se acentua com o gesto seguinte: “Depois pegou em minha mão e a beijou primeiro no dorso, depois na palma” (Idem, p. 462). Teria sentido raiva, inveja, admiração, orgulho? Parece que tudo junto e misturado. Em seguida, a narradora comenta o estado das mãos de Lila:

(...) no momento não dei muita importância ao efeito do gesto, fiquei espantada com o inchaço das mãos e as feridas, cortes antigos e novos, um ainda fresco no polegar da esquerda, inflamado nas bordas, e imaginei que sob a bandagem da direita houvesse um talho ainda mais profundo. (HN, 2016, p. 462)

As mãos de romancista se contrapõem às mãos de operária, mas Lila escapa da posição de vítima e recupera o brilho ao falar de Enzo. Conta, com admiração, que ele está estudando matemática à noite, depois do turno de trabalho, e que ela o acompanha: “(...) quando o menino pega no sono, Enzo começa a estudar” (HN, 2016, p. 465). Então, a narradora faz uma descrição que ressalta o embate entre a vulnerabilidade de Lila e a força que atribui à amiga: “Tinha o lábio inferior ressecado, rachado pelo frio, o rosto consumido pelo cansaço. Mas com que orgulho pronunciara: começa a estudar” (HN, 2016, p. 465).

Então seus olhos ficaram pequeninhos, ela soltou meu braço e começou a falar, me arrastando para dentro de sua nova paixão [a linguagem de computação]. No pátio, entre o cheiro da fogueira e o de gorduras animais, da carne, dos nervos, essa Lila encapotada, (...) **as mãos cortadas, despenteada, palídissima, sem sombra de maquiagem, recuperou vida e energia.** Falou da redução de qualquer coisa à alternativa falso-verdadeiro, citou a álgebra booleana e muitas outras coisas das quais eu não sabia nada. No entanto, como sempre, suas palavras conseguiram me suggestionar. Enquanto falava, vi a casa paupérrima à noite, o menino dormindo no outro quarto; vi Enzo sentado na cama, dobrado pelo cansaço dos locomotores de sabe-se lá que fábrica; vi ela mesma, depois da jornada nos tanques de cozimento, ou na descarnagem, ou nas câmaras frigoríficas a vinte graus negativos, sentada com ele sobre as cobertas. Vi ambos na luz formidável do sacrifício do sono, ouvi suas vozes: faziam exercícios com os diagramas de blocos, se exercitavam em limpar o mundo do supérfluo, esquematizavam as ações de cada dia segundo apenas dois valores de verdade: zero e um. (...) **Compreendi que eu tinha chegado lá cheia de soberba e me dei conta de que — de boa-fé, claro, com afeto — fizera toda aquela longa viagem sobretudo para lhe mostrar o que ela havia perdido e que eu havia conquistado. Mas ela percebera isso desde o momento em que eu tinha aparecido em sua frente e agora, arriscando-se a atritos com os colegas de trabalho e multas, estava reagindo e me explicando que de fato não tinha vencido coisa nenhuma, que no mundo não havia nada a ser vencido, que sua vida era cheia de aventuras diversas e insensatas assim como a minha, e que o tempo simplesmente deslizava sem nenhum sentido, e era bom encontrar-se de vez em quando só para ouvir o som disparatado do cérebro de uma ecoando no som disparatado do cérebro da outra.** (HN, 2016, p. 466)

39

Como raras vezes ocorre na tetralogia, nesse trecho Elena parece chegar a uma espécie de síntese, ainda que temporária: “(...) o tempo simplesmente deslizava sem nenhum sentido, e era bom encontrar-se de vez em quando só para ouvir o som disparatado do cérebro de uma ecoando

³⁹ Os destaques são nossos.

no som disparatado do cérebro da outra” (HN, 2016, p. 466). Nessa frase, a narradora, que costuma ser orientada pelo desejo de ordenar, controlar e esclarecer, parece se aproximar de uma posição diferente: o laço que as une é verdadeiro, a ideia de que existe qualquer coisa a ser vencida se enfraquece. A vida de cada uma tem “aventuras diversas e insensatas” (HN, 2016, p. 466), cada qual importante à sua maneira, e é bom que possam simplesmente se encontrar e estimular reciprocamente.

Esse raro momento de ternura retrata uma espécie de desambiguação e parece compartilhado pelas duas — um encontro na acepção mais estrita do termo: “Nos abraçamos, nos beijamos. Disse a ela que a procuraria de novo, que não queria perdê-la, e estava sendo sincera. Ela sorriu, murmurou: ‘Sim, também não quero te perder’. E senti que também estava sendo sincera” (HN, 2016, p. 466-467). Mas o bem-estar é provisório: quando Elena vai embora, olha para trás por uma última vez e, como Orfeu perde Eurídice no mundo dos mortos, acaba por testemunhar um novo ato de autodestruição de Lila: “Pude vê-la parada ao lado da fogueira, sem forma feminina naquele seu uniforme, enquanto folheava o fascículo de *A fada azul*. De repente o jogou no fogo” (HN, 2016, p. 467). O gesto se torna ainda mais atroz pelo que representa: *A fada azul* continha a centelha da menina brilhante que Lila havia sido um dia. Agora, a realidade brutal se impusera destruindo as fantasias infantis como a fogueira proletária destrói a fada.

Ainda que a vida de Elena tenha um desenrolar diferente, o segmento termina com o ressurgimento de Nino, figura que sempre parece anunciar uma mudança importante, geralmente trágica. Ferrante encerra cada segmento narrativo com ganchos folhetinescos, que potencializam o suspense e o melodrama.

Tempo intermédio

A velhice já tinha levado a melhor sobre nós duas, mas, enquanto eu combatia a tendência a ganhar peso, ela se estabilizara numa magreza só pele e ossos. Tinha cabelos curtos, que ela mesma cortava, e muito brancos: não por escolha, mas por desleixo. O rosto, bastante marcado, lembrava cada vez mais o do pai. Ria de nervoso, quase como um guincho, e falava altíssimo. Gesticulava sem parar, dando ao gesto uma determinação tão feroz que parecia querer cortar em dois os edifícios, a rua, os passantes, a mim. (HF, 2016, p. 13-14)

História de quem foge e de quem fica, terceiro volume da tetralogia, corresponde ao quarto segmento narrativo da obra, composto por 123 capítulos. Nas primeiras páginas, encontramos Elena e Lila no ano de 2005, ambas sexagenárias. Depois retorna e cobre, principalmente, um período denominado como “Tempo intermédio”, que vai do final dos anos 1960 até o final dos anos 1970.

“Encontrei Lila pela última vez cinco anos atrás, no inverno de 2005” (HF, 2016, p. 13) — é por essa indicação de data que deduzimos que o tempo da narração está situado em 2010. O intervalo entre enunciado e enunciação vai diminuindo ao longo da obra, até que ambos se encontrem nas páginas finais. Elena continua identificando as personagens por contrastes: “enquanto eu combatia a tendência a ganhar peso, ela se estabilizara numa magreza só pele e ossos” (HF, 2016, p. 13). A comparação também se repete no capítulo 92, quando ambas estão com trinta anos (os destaques são nossos):

Lila usava um vestido azul que ia até acima do joelho. Estava enxuta, toda nervos, coisa que a fazia parecer mais alta que de costume, apesar do salto baixo. Tinha vincos marcados nos cantos da boca e dos olhos; quanto ao resto, a pele do rosto branquíssima, era lisa sobre a testa e sobre as maçãs do rosto. Os cabelos penteados num rabo de cavalo mostravam rastros de fios brancos sobre as orelhas quase sem lobo. **Assim que me avistou, sorriu, apertou os olhos. Eu não sorri nem disse nada de tão surpresa, nem mesmo um oi. Embora ambas tivéssemos trinta anos, ela me pareceu mais velha, mais enrugada do que a imagem que eu fazia de mim mesma.** (HF, 2016, p. 324)

O jogo de oposições extrapola as diferenças físicas, que primeiro equipara para depois distinguir — “Embora ambas tivéssemos trinta anos, ela me pareceu mais velha, mais enrugada do que a imagem que eu fazia de mim mesma” (HF, 2016, p. 324) — e se estende às ações — “Assim que me avistou, sorriu (...). Eu não sorri nem disse nada” (HN, 2016, p. 324). Nesse trecho também

observamos o contraste entre infância, velhice e morte: “Quantas pessoas que tinham sido crianças com a gente e não estavam mais vivas, desaparecidas da face da terra por doença, porque os nervos não tinham resistido à lixa dos tormentos, porque seu sangue tinha sido derramado” (HF, 2016, p. 14). Em outra ocasião, Elena contrapõe as mudanças físicas vivenciadas pelas personagens com a permanência das características do bairro, refratário às modificações do entorno. Ao suspendê-lo no tempo, Ferrante reforça o invólucro mítico. Na tetralogia, as metamorfoses pelas quais passam as pessoas, as coisas e os lugares não costumam ser sinônimo de progresso em um sentido otimista. Ao contrário, implicam menos desenvolvimento do que deterioração:

O bairro velho, diferentemente de nós, permanecia idêntico. Resistiam as casas baixas e cinzentas, o pátio de nossas brincadeiras, o estradão, as bocas escuras do túnel e a violência. No entanto a paisagem em torno mudara. A extensão esverdeada dos pântanos não existia mais, a velha fábrica de conservas desaparecera. Em seu lugar havia o brilho dos espigões de vidro, **noutros tempos sinais de um futuro radiante no qual ninguém nunca acreditou.**⁴⁰ (HF, 2016, p. 15)

Quando a narradora se refere a esses “espigões de vidro” de maneira mais afetiva, chega a dizer: “Era o *nosso* arranha-céu, mesmo estando fora do bairro” (HN, 2016, p. 15), ecoando o algo que disse antes sobre *Mulherzinhas*: “Durante meses o lemos, e tantas vezes o livro ficou sujo, desconjuntado, perdeu a lombada, começou a desfiar, a desfazer-se em cadernos. Mas era o nosso livro, e o amamos muito” (AG, 2015, p. 61). Tanto as ideias quanto as formulações se repetem diversas vezes ao longo da obra, possivelmente sinalizando a tentativa da narradora de elaborar, através da rememoração e da repetição, questões que permanecem insondáveis. Voltando ao último ano de ensino fundamental, quando a riqueza havia se tornado uma ideia fixa: “Falávamos dela como nos romances se fala de uma caça ao tesouro. Dizíamos: quando ficarmos ricas, faremos isso e aquilo” (AG, 2015, p. 63). Em seguida, Elena comenta que quem as ouvia achava que a riqueza estaria “escondida em algum canto do bairro, dentro de arcas que, ao serem abertas, chegavam a reluzir, só à espera de que as descobríssemos” (AG, 2015, p. 63). Mais tarde, provavelmente por conta de *Mulherzinhas*, passam a associar o estudo e a escrita à riqueza:

Depois, não sei por que, as coisas mudaram e começamos a associar o estudo ao dinheiro. Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, e que os livros nos tornariam ricas. A riqueza era sempre um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro. (AG, 2015, p. 63-64)

⁴⁰ Os destaques são nossos.

Retomamos as passagens da infância para sublinhar essa ideia de riqueza que reluz como o “brilho de moedas de ouro”, mas está sempre distante, trancada em “cofres inumeráveis”. Quando Elena rememora o arranha-céu, parece deslocar para o edifício em construção esses mesmos afetos. Fora do bairro, o prédio também reluz, lembrando a possibilidade de uma vida próspera, até que a construção é paralisada, ganhando outra conotação (os destaques são nossos):

Quando eu voltava de Pisa para casa, **o arranha-céu da estação, em vez de símbolo de uma comunidade que estava se renovando, me parecia mais um nicho da ineficiência.** (HF, 2016, p. 15-16)

Naquele período me convenci de que **não havia grande diferença entre o bairro e Nápoles, o mal-estar ecoava de um para o outro sem interrupções.** (...) As pessoas morriam por incúria, corrupção, opressão e, apesar de tudo, a cada turno eleitoral, davam seu consenso entusiástico aos políticos que tornavam sua vida insuportável. Assim que descia do trem, movia-me com cautela nos lugares onde eu tinha crescido, atenta para falar sempre em dialeto, como para assinalar *sou um de vocês, não me façam mal.*⁴¹ (HF, 2016, p. 15-16)

A obra interrompida poderia simbolizar também a história de Lila: uma aluna brilhante que é obrigada a abandonar a escola. A metonímia relaciona Lila a Nápoles, como se o destino da personagem estivesse entrelaçado ao destino da cidade. No segmento que descreve a infância das amigas, o mundo que conheciam estava cheio de palavras que matam. Agora, somadas às doenças, à guerra e ao trabalho, temos as palavras “incúria, corrupção, opressão” (HF, 2016, p. 16). “Para o alto, para baixo, parecia que sempre estávamos indo ao encontro de algo terrível” (AG, 2015, p. 21), escreve a narradora nas primeiras páginas da obra. Nessa parte, retoma: “Os bueiros entupidos transbordavam, regurgitavam. Lavas de água, esgoto, lixo e bactérias se despejavam no mar vindas das colinas repletas de construções novíssimas e frágeis, ou erodiam o mundo de baixo” (HF, 2016, p. 16).

O mundo de baixo entra em contraste com o mundo do alto, do arranha-céu interrompido e das “colinas repletas de construções novíssimas” (HF, 2016, p. 16), mas também frágeis. Assim, a narradora parece sublinhar que não existe lugar seguro. Se a princípio ambos parecem opostos, acabam por se misturar: o esgoto, o lixo e as bactérias de cima são despejadas no mar de Nápoles ou erodem o chamado “mundo de baixo”. Aqui, a oposição entre o Norte (Pisa e Milão) e o Sul (Nápoles) também pode ser pensada como metonímia para alto e baixo, uma questão tanto metafísica quanto geopolítica, e volta a ser demarcada: “Enquanto em Pisa ou Milão eu me sentia

⁴¹ Os destaques são nossos.

bem, às vezes até feliz, em minha cidade natal temia a cada retorno que algum imprevisto me impedisse de fugir dali, que as coisas que eu tinha conquistado fossem tiradas de mim” (HF, 2016, p. 16). Outra sobreposição inquietante ocorre quando o espaço escolar, até então visto por Elena como um ambiente distinto, protegido, em Nápoles também se desmargina, transformando-se em palco de violência (os destaques são nossos):

Numa manhã fui até a via Mazzocannone, onde antes eu tinha trabalhado como atendente numa livraria. Fui por curiosidade, para ver o lugar em que passara horas de trabalho, especialmente para dar uma olhada na universidade, onde eu nunca tinha entrado. Queria compará-la com a de Pisa, com a Normal (...). Mas a rua, os espaços universitários me deram angústia, estavam cheios de estudantes napolitanos, da província e de todo o Sul, jovens bem-vestidos, barulhentos, seguros de si, e de rapazes de modos grosseiros e ao mesmo tempo subalternos. Aglomeravam-se nas entradas, dentro das salas, em frente às secretarias, onde havia longas filas, onde frequentemente surgiam animosidades. **Três ou quatro trocaram socos sem aviso prévio a poucos passos de mim, como se tivesse bastado se verem para chegar a uma explosão de insultos e agressões físicas, uma fúria de homem berrando sua vontade de sangue num dialeto que eu mesma tinha dificuldade de entender. Fui embora depressa, como se algo ameaçador me tivesse atingido em um local que eu imaginava seguro, habitado apenas por boas razões.** (HF, 2016, p. 16-17)

Ao concentrar ideias que se contrapõem, a narradora vai acentuando conflitos que ditam o tom de toda a obra. É o que observamos em “modos grosseiros e ao mesmo tempo subalternos” e “como se algo ameaçador me tivesse atingido em um local que eu imaginava seguro” (HF, 2016, p. 17). Os opostos continuam se somando na tessitura do texto (os destaques são nossos):

Parecia que a cidade gestava nas vísceras uma fúria que não conseguia extravasar e por isso mesmo a corroía, ou irrompia em pústulas epidérmicas, inchadas de veneno contra todos, crianças, adultos, velhos, gente de outras cidades, americanos da Otan, turistas de qualquer nacionalidade, os próprios napolitanos. **Como era possível resistir naquele lugar de desordem e perigo, na periferia, no centro, nas colinas, sob o Vesúvio?** (HF, 2016, p. 17)

Elena equipara Nápoles ao corpo humano, em um processo de antropomorfização, como em “a cidade gestava nas vísceras” e “irrompia em pústulas epidérmicas” (HF, 2016, p. 17). Mas também utiliza um jogo de contrastes que estiliza a angústia da condição humana: “Como era possível resistir naquele lugar de desordem e perigo, na **periferia**, no **centro**, nas **colinas**, **sob o Vesúvio?**”⁴² (HF, 2016, p. 17). A imagem do Vesúvio volta a sombrear o texto: é uma metáfora

⁴² Os destaques são nossos.

geológica que representa com precisão o desamparo, a fragilidade da ordem e das garantias, sempre ameaçadas por uma força oculta de destruição. Se antes o mal parecia restrito ao bairro, e depois a Nápoles, mais tarde o pequeno se desloca para o grande, “uma corrente com anéis cada vez maiores” (HF, 2016, p. 18). Ao tentar escapar, percebe que não há dentro e fora, que o mal está em tudo, e só há bem em oposição a ele. Os destaques são nossos:

Em vez disso, **ir embora. Escapar** definitivamente, para **longe da vida que tínhamos experimentado desde o nascimento**. Fixar-se em **territórios bem organizados**, onde realmente **tudo era possível**. E de fato foi o que eu fiz. Mas só para descobrir, nas décadas seguintes, que eu tinha me enganado, que se tratava de uma corrente com anéis cada vez maiores: **o bairro remetia à cidade, a cidade, à Itália, a Itália, à Europa, a Europa, a todo o planeta**. E hoje eu vejo assim: não é o **bairro** que está **doente**, não é **Nápoles**, é o **globo terrestre**, é o **universo**, ou os **universos**. E a habilidade consiste em ocultar e esconder para si o real estado das coisas. (HF, 2016, p. 18)

Do bairro para a cidade, da cidade para o país, do país para o continente, do continente para o planeta e depois até mesmo o universo, ou os universos. A narradora vai escalonando o mal-estar e comenta que a habilidade de sobreviver consistiria em esconder para si o real estado terrível das coisas. É precisamente isso o que Elena Greco busca fazer na maior parte do tempo: “ocultar e esconder para si o real estado das coisas” (HF, 2016, p. 18). Mas, nesse segmento, ocorre o oposto: muitas coisas represadas vêm à tona, como o amor que sentia por Nino.

Elena está vivendo em Florença com o marido, Pietro, com quem tem duas filhas pequenas, e acaba de escrever um novo livro quando Nino reaparece em sua vida e com quem acaba tendo um caso. A transgressão autoriza que uma ferocidade inédita venha à tona: Elena briga com a mãe, com a sogra, com a melhor amiga. Nessa ocasião, intui que “está acontecendo algo de grandioso, que vai dissolver completamente o velho modo de viver” (HF, 2016, p. 414), e que é parte dessa dissolução. Poderíamos fazer aqui uma nova alusão às transfigurações dos mitos clássicos, em especial às metamorfoses descritas por Ovídio. Na última linha desse segmento, podemos entrever também uma antecipação trágica: “Às vezes tinha impressão de que o piso sob nossos pés — a única superfície com a qual era possível contar — tremia”. A frase condensa o estado de suspensão da narradora, que se joga no desconhecido, descartando a habitual prudência, e faz uma das apostas mais altas de sua história de vida, arriscando tudo que tinha conquistado até então.

Maturidade

Vamos — me diria —, nos conte que rumo sua vida tomou, quem se importa com a minha, confesse que ela não interessa nem mesmo a você. E concluiria: eu sou um rascunho em cima de um rascunho, totalmente inadequada para um de seus livros; me deixe em paz, Lenu, não se narra um apagamento.

Então o que fazer? Mais uma vez dar razão a ela? Aceitar que ser adulto é parar de se mostrar, é aprender a se esconder até se dissipar? Admitir que, quanto mais os anos avançam, menos eu sei de Lila?

Nesta manhã, tento controlar o cansaço e volto à escrivadinha. Agora, que estou perto do ponto mais doloroso da nossa história, quero buscar na página o equilíbrio entre mim e ela, que, na vida, não consegui encontrar sequer comigo mesma. (HP, 2017, p. 15)

O sexto segmento da tetralogia napolitana está dividido em 110 capítulos, e começa com uma breve menção ao período de 1976 a 1979, quando Elena volta a viver em Nápoles, embora evite restabelecer uma relação próxima com Lila a princípio. De 1979 a 1984, as amigas se reaproximam, vivendo cinco anos de relativa harmonia, período interrompido pelo evento mais trágico da obra: “Nesta manhã, tento controlar o cansaço e volto à escrivadinha. Agora, que estou perto do ponto mais doloroso da nossa história, quero buscar na página o equilíbrio entre mim e ela, que, na vida, não consegui encontrar sequer comigo mesma” (HP, 2017, p. 15) — a coincidência entre o tempo da narração e o tempo da narrativa é reforçada pelo uso do presente e perdura por uma breve passagem, em que Elena volta a tematizar o processo da escrita da história que lemos, recuperando a ideia de que Lila poderia ter entrado no texto:

Ela é a única que pode dizê-lo, se é verdade que conseguiu inserir-se nesta cadeia longuíssima de palavras para modificar meu texto, para introduzir com astúcia alguns elos faltantes, para desatar outros sem dar a ver, para falar de mim mais do que eu tenho vontade, mais do que sou capaz de dizer. (HP, 2017, p. 14-15)

Elena admite que torce por essa intrusão: “espero por isso desde que comecei a esboçar nossa história, mas preciso chegar ao fim e submeter todas estas páginas a uma verificação. Se eu tentasse fazer isso agora, certamente travaria” (HP, 2017, p. 15). A dúvida, portanto, permanece: “Estou escrevendo há muito tempo e estou cansada, é cada vez mais difícil manter esticado o fio do relato dentro do caos dos anos, dos acontecimentos miúdos e dos grandes” (HP, 2017, p. 15). Elena escreve duas vezes “nossa história” (HP, 2017, p. 15) em um intervalo de poucas linhas, reforçando a ideia de que essa não é a história de Lila, tampouco é a sua própria história: o tecido

dessas jornadas está intrincado de tal modo que só parece possível contá-las como uma só. Outra possibilidade de interpretação é que o uso do pronome possessivo na segunda pessoal do plural estabeleça uma ambiguidade quanto à autoria do texto que lemos: se Lila está no texto de Elena Greco, como identificar quem é a autora dessa história? Estaríamos diante de uma escritura a quatro mãos? Ou de uma relação de intersubjetividade tão extrema que já não é possível separá-las?

Quando menciona a dificuldade em “manter esticado o fio do relato dentro do caos dos anos” (HP, 2017, p. 15), a narradora parece ignorar o fato de que, embora a narração tenha uma aparência linear, com cronologia demarcada por blocos que correspondem às fases da vida — infância, adolescência, juventude, tempo intermédio, maturidade e velhice —, na verdade, o fio está mais para novelo, pois ela vai e volta no tempo dentro desses blocos. Em uma entrevista, Ferrante faz uma comparação entre a escrita literária e a tecelagem, outra alusão ao mito de Penélope:

A metáfora do nascimento aplicada ao trabalho de escrita nunca pareceu convincente para mim. A metáfora da tecelagem soa mais eficaz. Escrever é uma das próteses que inventamos para dar poder a nosso corpo. Escrever é uma habilidade, um forçar de nossos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar técnicas que nós usamos com perícia crescente e, se for preciso, inventamos novas. A tecelagem representa bem essa ideia. Nós trabalhamos por meses, por anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes naquele momento. E quando está pronto, está lá, para sempre o mesmo, enquanto nós mudamos e continuaremos a mudar, prontos para tentar criar outras tessituras.⁴³ (FERRANTE, 2018)

Nesse sentido, no livro *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*, Marcus Mazzari propõe uma aproximação entre *Grande sertão: veredas* e *O homem sem qualidades*, romance de Robert Musil, que poderia se estender também à tetralogia (os destaques são nossos):

O intrincado deslocamento da rememoração ao longo das vivências do passado mostra-se sintonizado com a concepção de que “o viver da gente não é tão cerzidinho assim”, e daí se entende que também o ex-jagunço se recuse ao seu modo àquela “redução perspectivística do entendimento” que, de acordo com o romance de Robert Musil, tornou-se estranha ao homem moderno, recuse-se ao “enfileiramento de tudo aquilo que aconteceu no tempo e no espaço em um fio, exatamente aquele famoso ‘fio da narrativa’, no qual consiste também o fio da vida”. (MAZZARI, 2010, p. 22-23)

⁴³ Em nossa tradução. Disponível em: www.medium.com/@fabianesecches/elena-ferrante-em-entrevista-rara-autora-comenta-o-processo-de-escrita-da-tetralogia-napolitana-892bc0b840c7. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

A cronologia dos eventos narrados e a distinção entre acontecimentos miúdos e grandes se mistura tanto no plano do enredo como na estrutura do livro: o que vemos é uma repetição das principais tensões e dos principais afetos que acompanham a narradora, quer seja nos pequenos eventos narrados, quer seja na história central. Diante da dificuldade em separar, ordenar e compreender, e diante do cansaço pelo esforço de fazê-lo, a narradora comenta (os destaques são nossos):

Sendo assim, ou tendo a passar por cima dos fatos relacionados a mim para logo agarrar Lila pelos cabelos com todas as complicações que ela tem, ou, pior, deixo-me tomar pelos acontecimentos de minha vida apenas porque os desembucho com mais facilidade. Mas tenho de me furtar a essa encruzilhada. Não devo seguir o primeiro caminho, no qual — já que **a própria natureza de nossa relação impõe que eu só possa chegar a ela passando por mim** — eu acabaria, **caso me colocasse de fora, encontrando cada vez menos vestígios de Lila**. Nem devo, por outro lado, seguir o segundo. De fato, **o que ela com certeza mais apoiaria é que eu falasse de minha experiência cada vez mais profusamente**. (HP, 2017, p. 15)

A narradora supõe o que Lila lhe diria: “Vamos (...), nos conte que rumo sua vida tomou, quem se importa com a minha, confesse que ela não interessa nem mesmo a você. E concluiria: eu sou um rascunho em cima de um rascunho (...); me deixe em paz, não se narra um apagamento” (HP, 2017, p. 15). O uso do futuro do pretérito (*concluiria*) destaca algo que se repete ao longo da obra: é sobretudo com uma Lila introjetada com quem Elena está em constante diálogo. Na última conversa que de fato teve com a amiga, Elena prometeu que nunca escreveria sobre ela: “Me deixe em meu canto, Lenu. Deixe todo mundo pra lá. Nós devemos desaparecer, não merecemos nada” (HF, 2016, p. 19). Quando discorda, Lila faz “uma feia expressão de descontentamento” e a “perscruta com pupilas que mal se viam”. E reforça: “escreva (...) sobre quem quiser. Mas não sobre mim, nem tente, me prometa” (HF, 2016, p. 19), ameaçando: “estou de olho em você. (...) Vou vasculhar seu computador, ler seus arquivos, apagar um por um” (HF, 2016, p. 19). Elena reage dizendo que sabe se proteger. Lila, rindo “com seu jeito velho maldoso”, responde: “De mim, não” (HF, 2016, p. 19).

De mim, não. Elena diz que nunca mais se esqueceu dessas três palavras. Foi a última coisa que Lila lhe dissera. Então a narradora volta a especular: se Lila ainda estiver viva, não vai resistir e virá mexer em seus arquivos: “vai ler e, velha lunática que é, ficará furiosa com minha desobediência, vai se intrometer, corrigir, fazer acréscimos, deixando pra lá o desejo de desaparecer” (HF, 2016, p. 19 e 20). Neste comentário, Elena acaba expressando um desejo, mais

do que um temor, e sugere que a escrita da história que lemos não é apenas um ato de revanche, mas também uma tentativa de trazer Lila de volta. Após essa digressão tão importante, a narradora retoma o final do segmento anterior, em busca do tal fio dos acontecimentos, e passa a escrever sobre os dias que passara na França ao lado de Nino (os destaques são nossos):

Em Montpellier me pareceu evidente quanto poderia ser estreito ser esposa e mãe aos trinta e dois anos. E por todos aqueles dias densos de amor pela primeira vez me senti libertada dos vínculos que acumularam ao longo dos anos, os vínculos devido à minha origem, os que eu havia adquirido com o sucesso nos estudos, os que derivavam das escolhas de vida que fizera, sobretudo do casamento. (...) **Era maravilhoso ultrapassar fronteiras, deixar-se ir a outras culturas adentro, descobrir a provisoriedade do que eu tinha tomado por definitivo** (HP, 2017, p. 16-17)

O texto continua a operar por contrastes, deslizando entre o definitivo e provisório, o confinamento e a liberdade, e ecoa o episódio da infância que comentamos no início desta dissertação, a jornada frustrada de Elena e Lila em direção ao mar. Embora a aventura tenha sido interrompida, a narradora escreve: “Quando penso no prazer de estar livre, penso no início daquele dia, em quando saímos do túnel e nos vimos numa estrada toda reta, a perder de vista, a estrada que (...) levava ao mar. Com alegria, me senti exposta ao desconhecido. Nada comparável à descida aos porões ou à subida até a casa de dom Achille” (AG, 2015, p. 68-69). Também no segmento dedicado à adolescência, quando Elena vai a Ischia pela primeira vez, faz um comentário que antecipa essa passagem de Montpellier: “Experimentei algo que depois, ao longo da minha vida, se repetiu frequentemente: a alegria do novo” (AG, 2015, p. 207).

Quanto aos dias na França, Elena experimenta algo que pode ser pensado como uma espécie de desmarginação, mas, dessa vez, com uma acepção positiva: “(...) me deu a sensação de que minhas barreiras tinham se rompido e que eu estava me expandindo” (HP, 2017, p. 16), e complementa que o simples fato de estar ali constituía a seus olhos “a prova de que o bairro, Nápoles, Pisa, Florença, Milão e a própria Itália eram fragmentos minúsculos de mundo, e que seria bom eu não me contentar mais com aqueles fragmentos” (HP, 2017, p. 16). Nesses momentos de bem-estar, quando parece se sentir desligada de tudo, Elena enxerga as escolhas de Lila com distanciamento crítico, sem se sentir tragada ou ameaçada por elas: “Se no passado eu tinha julgado o fato de Lila jamais ter saído de Nápoles (...) como uma escolha discutível, mas que ela saberia como sempre reverter em sua vantagem, agora aquilo me parecia simplesmente um sinal de estreiteza mental” (HP, 2017, p. 17). Ainda assim, permanece sempre vinculada à amiga, que funciona como régua e como ponto de referência para sua própria trajetória: quer seja com amor e admiração, quer seja com despeito e inveja.

A suspensão dos vínculos que Elena experimenta na França dura poucos dias, e a realidade volta a se impor: “Percebi que os dias em Montpellier estavam para terminar, que inevitavelmente Nino e eu retornaríamos às nossas casas, que precisaríamos enfrentar as respectivas crises conjugais, eu em Florença, ele em Nápoles” (HP, 2017, p. 20). Quando se dá conta de que não tem notícias das filhas há cinco dias, experimenta um sentimento oposto: “O corpo de minhas meninas se reintegrou ao meu, e senti violentamente seu contato. Há cinco dias não sabia nada sobre elas e, ao me dar conta disso, senti uma náusea intensa, e a saudade se tornou insuportável” (HP, 2017, p. 20).

Quando voltam para Roma, Nino e Elena se despedem “jurando de tudo”. Então ele parte para Nápoles e ela, para Florença. Ao chegar em casa, é recebida pelas filhas com uma “alegria alarmada”: começaram a seguir-me pela casa (...), como se temessem que, caso me perdessem de vista, eu desapareceria de novo” (HP, 2017, p. 26). Lila havia telefonado várias vezes, mas Elena segue refratária a todos, especialmente à amiga, e poucos dias depois parte novamente para rever Nino, agora em Nápoles. Nesse momento, a atmosfera de contradições que recobre a obra é acentuada pela erupção de um amor represado por tantos anos: “Quanto mais esmiuçávamos [Elena e Nino] a questão, mais nos parecia complicada; quanto mais imaginávamos uma vida juntos — todo dia, toda noite —, mais nos desejávamos e as dificuldades desapareciam” (HP, 2017, p. 32). O triângulo entre Elena, Nino e Lila volta a se formar em Nápoles, quando a amiga se interpõe ao casal, marcando um encontro com ambos. Quando chegam ao bar onde marcaram com Lila, Elena escutou “o chamado”: Lila a chamava com o modo imperativo de sempre, “como se nem pudesse levar em consideração que eu não a escutasse, não me virasse, não obedecesse à sua voz” (HP, 2017, p. 35). Assim, pouco a pouco, a amiga vai retornando à sua vida: “Logo enfrentou minha hostilidade, que evidentemente se lia em meu rosto, e disse em tom afetuoso, rindo: tudo bem, eu errei, você se ofendeu, mas agora chega, como é que você ficou tão suscetível, você sabe que tudo em você me agrada, vamos fazer as pazes.” (HP, 2017, p. 34)

Nessa ocasião, Elena observa que Nino se dirige a Lila com distanciamento, sem os tons sedutores que assumia de costume com as mulheres. Mesmo “quando fizeram perguntas um ao outro e se deram respostas recíprocas, o fizeram ignorando-se e dirigindo-se a mim como se eu fosse sua única interlocutora” (HP, 2017, p. 36). Pouco depois, seguem para a loja de sapatos e Elena conta que experimentou um “entrechoque caótico de passado e presente” (HP, 2017, p. 36). É uma espécie de prenúncio do que virá: durante dois anos, Elena vive um período de harmonia com Nino: “tinha impressão de poder pôr em palavras os sentimentos mais secretos, até aquilo que eu calava a mim mesma, até as incoerências, as vilezas” (HP, 2017, p. 77). Raramente a narradora expressa um sentimento de integração, de apaziguamento, como ocorre nesse trecho. Mas, mais

tarde, descobre, por Lila, que Nino nunca se separou da esposa e estava levando uma vida dupla. A princípio, Elena reage excluindo a amiga de tudo que se seguiu:

Eu estava ferida, e não porque ela me revelara que Nino durante mais de dois anos me contava mentiras sobre o estado de seu casamento, mas porque conseguiria demonstrar o que de fato me dissera desde o primeiro momento: que minha escolha era equivocada, que eu era uma estúpida. (HP, 2017, p. 86)

A relação entre Elena e Nino continua entre trancos e barrancos — ele conta novas mentiras para justificar as anteriores, criando uma longa cadeia de engodos. Quando rememora a descoberta da gravidez da esposa de Nino, a narradora se retira do tempo da narrativa e retorna para o tempo da narração, comentando:

Hoje, que tenho toda uma vida atrás de mim, sei que reagi àquela notícia de modo exagerado e, enquanto escrevo, percebo que intimamente sorrio. Conheço muitos homens e muitas mulheres que poderiam narrar experiências não muito diferentes: o amor, o sexo são irracionais e brutais. Mas na época não aguentei. O dado concreto — Eleonora estava grávida de sete meses — me pareceu a infâmia mais insuportável que Nino pudesse fazer comigo. (HP, 2017, p. 98)

Outras infâmias à altura viriam, se não piores, mas a relação perdura, enquanto a vida de Elena e de Lila volta a se emparelhar. As amigas se reaproximam e engravidam ao mesmo tempo, Lila de Enzo e Elena de Nino, passando a frequentar, juntas, a mesma obstetra. É durante esse período que temos uma das passagens mais emblemáticas da obra, a do terremoto que devastou a cidade de Nápoles em 1980. Nessa ocasião, Lila utiliza, pela primeira vez, a palavra desmarginação (os destaques são nossos):

Usou precisamente *desmarginar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, **queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto a aterrorizava**. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. **Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura**. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim — não era assim de jeito nenhum —, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. **Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais — que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas — se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral,**

e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada. (HP, 2017, p. 168-169)

O trecho acima ecoa também o sofrimento que acometeu Elena quando perdeu sua boneca na infância. Ao descrever os dias de luto, escreve que sofreu muito: “Caí de febre, fiquei boa, piorei de novo. Fui tomada por uma espécie de **disfunção tátil**, às vezes tinha impressão de que, enquanto **cada ser animado à minha volta acelerava os ritmos de vida, as superfícies sólidas se tornavam moles sob meus dedos (...)**”⁴⁴ (AG, 2015, p. 50). No texto, podemos observar que os períodos narrados durante a vida adulta das personagens, em todos os seus estágios, repetem fórmulas da infância e da adolescência. Esse duplo movimento se dá de maneira estrutural, como podemos observar ao contrastar o episódio da perda da boneca e o episódio do terremoto: “(...) submergia numa **realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa**” (HP, 2017, p. 169). Cronologicamente, a desmarginação de Lila vem depois da experiência similar vivenciada por Elena. Mas, vistas em retrospecto, ambas se contagiam na rememoração da narradora. Por isso, quando argumenta que, ao contrário da amiga, jamais “poderia passar por uma metamorfose tão brusca, minha autodisciplina era estável, o mundo continuava à minha volta com naturalidade, mesmo nos momentos mais terríveis” (HP, 2017, p. 167), em certa medida contradiz a si mesma, já que em algumas ocasiões parece ter experimentado algo bastante próximo.

No terremoto, Lila e Elena voltam a ocupar posições intercambiáveis: “Eu tinha medo, ah, sim, estava apavorada. Mas, para minha grande surpresa não estava tão assustada quanto Lila” (HP, 2017, p. 166). Nos segundos de tremor, Lila de repente se despe “da mulher que havia sido até um minuto antes — a que sabia calibrar com precisão pensamentos, palavras, gestos, táticas e estratégias —, quase como se naquela circunstância a considerasse uma armadura inútil” (HP, 2017, p. 166). Essa troca de posições remete a outro episódio de infância, quando Lila convenceu Elena a matar aula para tentar ir até o mar (os destaques são nossos):

Verificara-se uma curiosa **inversão de comportamento**: eu, apesar da chuva, teria continuado o caminho, me sentia longe de tudo e de todos, e a distância — o descobrira pela primeira vez — apagava dentro de mim qualquer vínculo, qualquer preocupação; Lila bruscamente se arrependera do próprio plano, tinha renunciado ao mar, quisera voltar aos limites do bairro. (AG, 2015, p. 72)

⁴⁴ Os destaques são nossos.

Se geralmente Elena e Lila trabalham por oposição, por complementaridade, muitas vezes se encontram em uma zona intermediária, mais nebulosa. De todo modo, é no terremoto de 1980 que Lila experimenta a desintegração de forma radical: “Até hoje, disse — e aqui faço um resumo em palavras minhas, de agora — acreditei que se tratasse de momentos ruins, que vinham e depois passavam, como uma doença de crescimento” (HP, 2017, p. 169). Então se recorda do réveillon na casa de Stefano e diz que o que a assustara naquela ocasião não foram os disparos dos Solara, mas sim o fato de que de dentro de Rino emergia um outro irmão, “asqueroso”, que Lila “empurrava imediatamente para dentro — dentro de sua forma de sempre” (HP, 2017, p. 169) — , ou ele se voltaria contra ela para lhe fazer mal.

Durante toda minha vida não fiz outra coisa, Lenu, senão barrar momentos como esse. Marcello me dava medo, e eu me protegia com Stefano. Stefano me dava medo, e eu me protegia com Michele. Michele me dava medo, e eu me protegia com Nino. Nino me dava medo, e eu me protegia com Enzo. Mas o que significa proteger, é só uma palavra. **Agora eu precisaria lhe fazer a lista detalhada de todos os abrigos, grandes e pequenos, que construí para me esconder, e que não serviram para nada.**⁴⁵ (HP, 2017, p. 169-170)

A concretude da desmarginação provocada pelo terremoto parece a confirmação de que toda estabilidade, interna ou externa, é sempre provisória. Elena comenta que tudo se movia — “o mar de fogo sob a crosta terrestre, e as fornalhas das estrelas, e os planetas, e os universos, e a luz dentro da treva, e o silêncio no gelo” (HP, 2017, p. 171) — e volta a estabelecer uma contraposição entre Lila e ela (os destaques são nossos):

Mas eu, mesmo agora que pensava nisso sob a onda das palavras turbulentas de Lila, **eu sentia que em mim o assombro não conseguia lançar raízes, e até a lava e toda a matéria em fusão que eu imaginava em seu fluxo ardente dentro do globo terrestre, todo o medo que aquilo me inspirava, se recompunham em minha mente em frases ordenadas, em imagens harmoniosas**, se tornavam um pavimento de pedras negras como as das ruas de Nápoles, um chão do qual eu era sempre e de todo modo o centro. Enfim, eu me dava peso, sabia me dar, não importa o que acontecesse. (...) **Já Lila — agora me parecia claro, e isso me deu orgulho, me acalmou, me enterneceu —, Lila penava para se sentir estável. Não conseguia, não acreditava.** Por mais que sempre tivesse dominado todos nós, por mais que tivesse imposto e impusesse um modo de ser, sob o risco de arcarmos com seu ressentimento e sua fúria, **ela percebia a si mesma como um magma, e todos os seus esforços, no fim das contas eram voltados apenas para se conter. Quando, apesar de sua engenharia preventiva sobre pessoas e coisas, o magma prevalecia e transbordava, Lila se perdia de Lila, o caos**

⁴⁵ Os destaques são nossos.

parecia a única verdade, e ela — tão ativa, tão corajosa — se anulava aterrorizada, tornava-se um nada. (HP, 2017, p. 171-172)

O acontecimento parece colocar em perspectiva tudo que sabiam uma sobre a outra, e cada uma sobre si mesma, como se as vísceras estivessem à mostra, sem jogos, sem estratégias. Elena passa a se perguntar: “quem é ela agora, em que pode se transformar, que reações pode ter?” (HP, 2017, p. 176). Quando o tremor passa e Elena diz, como para confirmar que o pior havia passado, que o mundo “voltou ao lugar”, Lila rebate com escárnio: “Que lugar?” (HP, 2017, p. 176).

Pouco depois, é Elena quem experimenta uma nova metamorfose no fim da gravidez: “por mais que eu me esforçasse para voltar à imagem que preferia de mim — sempre quis ser uma pessoa equilibrada, que domava sabiamente os sentimentos mesquinhos ou até violentos —, naqueles dias finais não consegui me estabilizar em nenhum momento” (HP, 2017, p. 177). A filha de Elena e Nino, Imma, nasce em 22 de janeiro de 1981, dois meses após o terremoto. Menos de um mês depois de Imma, nasce Tina, filha de Lila e Enzo, em uma espécie de repetição da história de suas mães, que também nasceram em datas próximas. Os apelidos Imma e Tina fazem referência, respectivamente, aos nomes da mãe de Elena, Immacolata, e da mãe de Lila, Nunziatina. O curioso é que embora Elena e Lila lutem para escapar de uma tradição maléfica e de um destino trágico, também prestam deferência a esse passado ao nomear suas filhas mais novas com os nomes de suas mães. No caso de Tina, filha de Lila, esse também era o nome da boneca de Elena. Esses movimentos contraditórios, de recusa e de aproximação, são constitutivos da relação entre mães e filhas na obra de Ferrante. Tina e Imma crescem juntas e se tornam inseparáveis como as mães, repetindo e reforçando a dinâmica entre elas (os destaques são nossos):

As meninas logo se tornaram uma ocasião para estarmos mais juntas. Lila e eu nos telefonávamos, nos encontrávamos para passear com as recém-nascidas, **falávamos sem parar não mais de nós, mas delas. Ou pelo menos assim nos parecia.** Na verdade, a nova riqueza e complexidade da relação começou a manifestar-se por uma atenção recíproca às nossas duas filhas. Comparávamos os bebês em cada detalhe como para nos assegurarmos de que o bem-estar ou o mal-estar de uma fosse o espelho nítido do bem-estar ou mal-estar da outra e, assim, pudéssemos prontamente intervir para consolidar o primeiro e eliminar o segundo. (HP, 2017, p. 212)

A relação de simbiose se acentua quando a relação com Nino, autoabsorvido e infiel, definitivamente naufraga. Com a separação, Elena passa a viver no mesmo prédio de Lila, no apartamento imediatamente acima: “Nunca tão pouco espaço havia separado Lila de mim, nem mesmo quando éramos crianças. Meu piso era seu teto. Dois lances de escada em descida me

levavam à casa dela, dois em subida a traziam à minha” (HP, 2017, p. 260-261). A proximidade física embaralha ainda mais a relação. Quando Elena precisa fazer viagens a trabalho, é Lila quem cuida das crianças, mas também pede a ajuda de Elena para educar Tina, estabelecendo uma espécie de maternidade compartilhada: “Agora que você está aqui precisa me ajudar a fazê-la crescer como suas filhas. (...) Você me ajuda, eu ajudo você” (HP, 2017, p. 262). Tina e Imma, “uma loura e uma morena, a mesma estatura” (HP, 2017, p. 276), crescem como irmãs. Mas, se tudo vai bem na relação com Lila, para Elena, a volta ao bairro traz à tona o antigo senso de inadequação. Enquanto Lila se integra, embora não se submeta, Elena se sente sempre fora de lugar onde quer que esteja.

Quando a narradora sobrepõe duas cenas de casamento — o de Lila com Stefano, ainda na adolescência, e o de sua irmã Elisa com Marcello Solara — espanta-se em perceber como a “vulgaridade do bairro”, que lhe parecia provinciana na adolescência, havia se modernizado (os destaques são nossos):

Tornara-se uma vulgaridade metropolitana e a própria Lila se adequara a ela, nas maneiras, na linguagem, nas roupas. Enfim, **não havia nada destoante exceto eu e minhas filhas, que, com nossa sobriedade, estávamos totalmente fora de lugar** naquele triunfo de cores excessivas, risadas excessivas e luxos excessivos. (HP, 2017, p. 271)

Mas, embora se sinta deslocada, é “dos ecos de tantos fatos miúdos do bairro” (HP, 2017, p. 274) que o terceiro romance escrito por Elena se nutre. Quando o livro está para ser publicado, uma revista se interessa pela pauta e envia uma fotógrafa para Nápoles. Elena está em casa, brincando com Imma e Tina, quando ela chega para fazer as imagens e, a certa altura, pede um retrato de Elena com a filha. Quando faz um gesto para chamar Imma, a fotógrafa interrompe: “não, a outra, tem uma carinha fantástica” (HP, 2017, p. 276), referindo-se a Tina. Elena não recua, nem esclarece que a menina não é sua filha, apenas acata a ordem e posa ao lado de Tina. No fim, é essa a fotografia que acaba sendo publicada, em uma matéria que não trata do livro como um romance, mas o utiliza como ponto de partida para narrar o “feudo dos irmãos Solara”, definido como um território de fronteira, “talvez ligado à nova Camorra organizada, talvez não” (HP, 2017, p. 279). A reportagem apresenta uma lista dos negócios dos Solara, misturando os legais aos ilegais, do bar-confeitaria à agiotagem, das sapatarias ao contrabando de cigarros, passando pela receptação e pelas interferências nas obras pós-terremoto. A narradora se assusta a confusão entre ficção e realidade e enfatiza: “*Eu tinha escrito um romance*” (HP, 2017, p. 280). Mais tarde, ao expressar sua indignação a Lila, volta a argumentar: “é literatura, não o relato dos fatos reais” (HP, 2017, p. 281), ao que a amiga retruca que as coisas devem ser inventadas ou não e que o livro

ficava no meio do caminho. Elena insiste: “Era um romance” (HP, 2017, p. 281), mas Lila não se dá por vencida: “Um pouco romance, um pouco não” (HP, 2017, p. 281). Quanto à fotografia, ao ver a mãe abraçada com a amiga, Imma pergunta: “Mamãe, Tina quer saber se sua filha sou eu ou ela?” (HP, 2017, p. 283). Lila atravessa: “Somos mães das duas e amamos vocês” (HP, 2017, p. 283). Esse episódio faz pensar também na troca das bonecas de infância e pode ter parte em um dos desdobramentos mais trágicos da tetralogia: o desaparecimento da filha de Lila, em 1984. A menina nunca mais é encontrada.

Antes que a tragédia ocorra, Elena vivencia um período de prosperidade e reconhecimento profissional, colhendo os louros dos anos de dedicação. Mas o mal-estar volta a se impor quando é processada pela amiga Carmen, pressionada pelos Solara. Elena se apavora e Lila reage assertivamente: “Você tem medo da lei, e os Solara têm medo de seu livro. (...) Escreva. Quanto mais escrever sobre as trapaças deles, mais vai comprometer seus negócios” (HP, 2017, p. 293). A narradora comenta que apenas naquele momento compreendeu com clareza que Lila lhe atribuía a força que na infância atribuíam à autora de *Mulherzinhas*: “Era por isso que quisera de todas as maneiras que eu voltasse a viver no bairro?” (HP, 2017, p. 293), pergunta-se, como tantas vezes, como se a amiga tivesse um plano secreto que guiasse cada uma de suas ações. Lila então traz uma bolsa cheia de documentos, que dão ensejo a um artigo de natureza investigativa, que as duas escrevem em conjunto: “Quanto tempo fazia que não nos concentrávamos juntas em alguma coisa. Ela me pareceu contente, entendi que era o que queria e esperava de mim” (HP, 2017, p. 307). Entre os documentos, estão os cadernos de Manuela Solara, mãe de Marcello e Michelle, que na infância chamavam de livro vermelho. O contraste entre a potência da fantasia infantil e a banalidade da realidade volta a ser tematizado por Elena, bem como o embate entre memória e literatura (os destaques são nossos):

Entendi que eram parte daquilo que o bairro sempre chamara de o livro vermelho de Manuela Solara. Como soava sugestiva, apesar de ameaçadora — ou justamente porque ameaçadora —, a expressão *livro vermelho* durante nossa infância e adolescência. Mas não importava que se usasse outra palavra — registro, por exemplo —, ou caso se modificasse a cor, o livro de Manuela Solara nos emocionava como um documento secretíssimo, o centro de aventuras sanguinolentas. No entanto, aqui estava ele. Era um conjunto de vários cadernos escolares, (...) sebosos e banais, cuja borda inferior direita se erguia em onda. **Percebi num relance que a memória já era literatura e que talvez Lila tivesse razão: meu livro — que estava fazendo tanto sucesso — era de fato ruim, e era ruim porque bem organizado, escrito com cuidado obsessivo, porque eu não soubera imitar a banalidade descoordenada, antiestética, ilógica e desformada das coisas.** (HP, 2017, p. 307)

A contraposição entre a ordem da narrativa e a desordem das experiências vividas é algo que reaparece de diferentes formas em toda tetralogia, mas esse debate não parece interferir no pacto ficcional. A essa altura, Lila havia fundado uma empresa de computação junto com Enzo e passa a ensinar Elena a usar o computador. Assim, escrevem e reescrevem o artigo juntas, alternando papéis. O episódio ecoa a passagem da adolescência, quando Lila edita e reescreve o texto de Elena para uma revista do liceu (os destaques são nossos):

Levantei às seis e meia para recopiar o texto. Mas antes o li na bela grafia redonda de Lila, uma grafia que se manteve a mesma desde a escola fundamental, já muito diferente da minha, que se reduzira e simplificara. Na página havia exatamente o que eu tinha escrito, mas mais límpido, mais imediato. **As rasuras, os deslocamentos, os pequenos acréscimos e, de algum modo, sua própria caligrafia me deram a impressão de que eu tivesse escapado de mim e agora corresse com passos adiante, com uma energia e ao mesmo tempo uma harmonia que a pessoa que ficara para trás não sabia que tinha.**

Decidi deixar o texto na grafia de Lila. Entreguei-o a Nino daquele modo, para preservar **o traço visível da presença dela dentro de minhas palavras.** (AG, 2015, p. 300-301)

“O traço visível da presença dela dentro de minhas palavras” é uma frase que poderia se referir à própria tetralogia. A intersubjetividade que experimentam de modo radical está presentificada no texto de Elena Greco e é uma traço estrutural da obra.

Quando terminam de escrever o artigo sobre o bairro — “inaugurava-se o tempo pálido das coisas consumadas” (HP, 2017, p. 309) —, Elena o envia ao diretor de sua editora, perguntando se o material é suficiente para incriminar os Solara. Embora se desdobre em elogios — “O texto tem sua melhor marca, é extraordinário” (HP, 2017, p. 309) —, o editor garante que não há elementos suficientes para prendê-los sequer por um dia, mas insiste para que Elena publique ainda assim. Decepcionada, ela conta a Lila, mas a amiga também insiste na importância de publicá-lo: “Para esclarecer as coisas” (HP, 2017, p. 310). Depois, sem consultar Elena, ela própria o envia para um jornal, que o publica com grande destaque, seis páginas inteiras, assinado apenas com o nome de Elena. Dessa vez, furiosa, ela acusa Lila de “*ficar escondida, porque é fácil atirar a pedra e esconder a mão*”. E completa: “*estou cheia de suas tramoias*”⁴⁶ (HP, 2017, p. 312). Lila dá risada e considera a acusação insensata, argumentando que só não assinou seu nome porque não valia nada.

⁴⁶ Adotamos o uso do itálico nesses trechos para reproduzir as escolhas da autora da obra, que assinalou dessa forma essas passagens.

Mas a narradora comenta que não conseguiu afastar a suspeita de ter sido usada pela amiga: “Ela me atirara às feras e contava com o pouco de notoriedade que eu tinha para vencer uma guerra que era dela, para cumprir suas vinganças, para sufocar seus sentimentos de culpa” (HP, 2017, p. 312). A formulação se assemelha à outra frase que encontramos no epílogo: “Durante toda a vida tinha contado uma história *sua*, de redenção, usando *meu* corpo vivo e *minha* existência” (HP, 2017, p. 475). De outro lado, a narradora admite que “assinar aquele artigo foi para mim um novo salto de qualidade. Graças à sua divulgação, muitos fragmentos meus se rearticularam” (HP, 2017, p. 312).

Demonstrei que não tinha apenas uma vocação de romancista, mas, assim como no passado tratara de lutas sindicais e me engajara na crítica da condição feminina, agora me batia contra a degradação da minha cidade. O pequeno público que eu conquistara em fins dos anos 1960 se uniu àquele que, entre altos e baixos, cultivei nos anos 1970 e a esse novo, mais numeroso, de agora. Isso favoreceu os dois primeiros livros, que foram reeditados, e o terceiro, que continuou vendendo muito bem, ao passo que cada vez mais ganhava corpo a ideia de fazer um filme a partir dele. (HP, 2017, p. 312-313)

A ambivalência da posição de Elena, dos gestos de Lila e das consequências desses gestos vão tornando a história mais e mais complexa, embora sempre na mesma direção: a indecifrábilidade de Lila e daquela amizade — “Em geral aqueles momentos de hostilidade eram manifestos, mas às vezes também pressionavam sob uma aparência de disponibilidade e de afeto” (HP, 2017, p. 285).

O segmento se encerra em um domingo de 1984, quando Nino vem visitar a filha e desce com as crianças (Dede, Elsa, Imma e Tina) para um passeio junto ao estradão. Elena fica em casa preparando o almoço e se perde em pensamentos, imaginando como Lila estaria se sentindo com a visita (os destaques são nossos):

Imaginei Lila no andar de baixo, trancada no apartamento, em silêncio, ouvindo aquelas mesmas vozes que chegavam aos meus ouvidos. **A nos separar, apenas a lâmina do pavimento; no entanto ela sabia encurtar ainda mais a distância ou expandi-la segundo o humor, a conveniência, e os movimentos de sua cabeça agitada (...).** (HP, 2017, 326)

Então o mal-estar retorna, como uma espécie de uma anunciação. Quando o almoço fica pronto, Elena vai chamá-los pela janela que dava para o estradão. O apartamento silencioso contrasta com os sons de domingo que chegam de fora: “os sinos do meio-dia, os gritos dos vendedores de feira, a passagem dos trens na triagem, o tráfego dos caminhões rumo aos canteiros de obra abertos todos os dias da semana” (HP, 2017, p. 326). A imagem do estradão visto de cima lhe traz uma sensação de angústia: “Queria chamá-los para dizer que estava na hora de voltar. Mas

as bancas de feira impediam a visão” (HP, 2017, p. 327). E a inquietação vai escalonando: “Os feriados sempre me pareceram um verniz que oculta a degradação, mas naquela oportunidade a impressão ganhou força” (HP, 2017, p. 327).

O que eu estava fazendo naquele lugar, por que continuava vivendo ali quando tinha dinheiro suficiente para me instalar em qualquer lugar? Tinha dado muita linha a Lila, tinha deixado que reatasse muitos nós, eu mesma havia acreditado que, recuperando publicamente minhas origens, seria capaz de escrever melhor. Tudo me pareceu feio, senti uma forte repulsa até pela comida que preparei.⁴⁷ (HP, 2017, p. 327)

É nesse estado de perturbação que Elena desce para encontrá-los, e faz isso silenciosamente, “quase na ponta dos pés diante da porta de Lila” (HP, 2017, p. 327), para que a amiga não ouvisse e decidisse acompanhá-la. A descrição do que se segue, culminando no desenlace trágico, é bastante visual, quase um *travelling* cinematográfico: a impressão é de que Elena vai acessando a realidade por partes, como se a confusão de domingo, com os cheiros e sons ao redor, funcionasse como uma neblina (os destaques são nossos):

No lado de fora havia um forte cheiro de amêndoas torradas; olhei ao redor. Primeiro vi Dede e Elsa, estavam comendo algodão doce e examinando uma banca cheia de bugigangas: pulseiras, brincos, colares, presilhas para cabelo. Perto delas notei Nino, parado na esquina. Um segundo depois percebi que estava se dirigindo a **Lila, bonita como quando queria encantar**, e Enzo, sério, de cenho franzido. Ela carregava Imma e a menina mexia em sua orelha, como fazia sempre com a minha quando se sentia negligenciada. **Lila deixava que ela a puxasse sem se retrair, de tanto que parecia absorvida por Nino, que conversava com ela de seu modo satisfeito, sorrindo e gesticulando com os braços compridos, as mãos longas.** (HP, 2017, p. 327-328)

Fiquei furiosa. Então era por isso que Nino saía e desaparecera. Era assim que cuidava da filha. Chamei, ele não me ouviu. (...) havia o assvio ensurdecido do vendedor de amendoins e o barulho de um caminhão que passava vibrando inteiro e levantando poeira. Bufoi, fui até eles. Por que Lila estava carregando minha filha, qual a necessidade daquilo? E por que Imma não estava brincando com Tina? Não cumprimentei ninguém, disse a Imma: o que você está fazendo no colo, você já é grande, venha cá — e a tirei de Lila e a coloquei no chão. Então me virei para Nino: as meninas precisam almoçar, já está pronto. No entanto percebi que minha filha continuava agarrada à minha saia, não saía para brincar com a amiga. **Olhei ao redor, perguntei a Lila: Tina está onde?** (HP, 2017, p. 327-328)

⁴⁷ Os destaques são nossos.

A menina desaparece e os depoimentos contraditórios alimentam uma versão quase mítica, desoladora, que ocupa as últimas linhas do segmento (os destaques são nossos):

Durante a noite se estabeleceu o boato que acabou prevalecendo. **A menina tinha descido da calçada correndo atrás de uma bola azul. Mas justo naquele momento estava vindo um caminhão. O caminhão era uma massa cor de lama e avançava numa velocidade regular, trepidando e balançando pelos buracos do estradão. Ninguém tinha visto mais nada, mas se escutara o choque, o choque que passou diretamente do relato à memória de qualquer um que escutasse.** O caminhão não havia freado, nem sequer diminuído a marcha, e desapareceu no fundo do estradão com o corpo de Tina, com as trancinhas. **Não ficou no asfalto nem uma gota de sangue, nada, nada, nada. Naquele nada se perdera o veículo, e se perdeu para sempre a menina.** (HP, 2017, p. 329)

Velhice

Ter nascido nessa cidade — cheguei a escrever certa vez pensando não em mim, mas no pessimismo de Lila — serve apenas para isto: saber desde sempre, quase por instinto, aquilo que hoje, entre mil distinções, todos começam a afirmar: o sonho de um progresso sem limites é na verdade um pesadelo cheio de fúria e de morte. (HP, 2017, p. 335)

O segmento intitulado “História do rancor”, dividido em 53 capítulos, vai do desaparecimento de Tina ao desaparecimento de Lila, de 1984 a 2010. Como os demais, inicia-se de um ponto adiantado e, depois, retorna para o momento em que o segmento anterior foi interrompido: “Fui embora de Nápoles definitivamente em 1995, quando todos diziam que a cidade estava renascendo. Mas agora já não acreditava muito nessas ressurreições” (HP, 2017, p. 333). A frase anuncia o tom das páginas finais da tetralogia, quando a narradora soa bastante desiludida (os destaques são nossos):

Durante os anos, tinha visto o advento de uma nova estação ferroviária, o tímido despontar do arranha-céu da via Novara, os edifícios navegantes de Scampia, a proliferação de prédios altíssimos e reluzentes sobre o pedregulho cinzento da Arennacia, da via Taddeo da Sessa, da piazza Nazionale. Aquelas construções, concebidas na França ou no Japão e surgidas entre Ponticelli e Poggioreale com a viciosa lentidão habitual, num ritmo contido, logo perderam todo esplendor e se transformaram em tocas para desesperados. **Que ressurreição era essa? Apenas uma maquiagem de modernidade espalhada aqui e ali ao acaso, com muita fanfarronice, sobre o rosto corrompido da cidade.** (HP, 2017, p. 333)

Lila, ao contrário, nos últimos anos, apaixona-se pela cidade com um bairrismo que incomoda Elena. Nesse segmento, Elena narra o luto de Lila após o desaparecimento da filha, e a deterioração da relação da amiga com todos em volta, inclusive com Enzo, apegando-se a outras formas de sofrimento como uma espécie de antídoto para a dor que sente:

Só permitia **distrair-se**, se é que se pode dizer isso, com outro motivo qualquer de **sofrimento**. Uma **nova dor** agia sobre ela como uma espécie de **antídoto**. Tornava-se combativa, determinada, era como alguém que sabe estar se **afogando**, mas mesmo assim move braços e pernas para se manter **à tona**. (HP, 2017, p. 348).

Os destaques são nossos e demarcam novamente os jogos de oposições. O desaparecimento da filha de Lila lembra o mito de Perséfone, filha amada de Deméter, deusa associada à fertilidade da terra. Perséfone foi raptada por Hades, deus do mundo inferior, também chamado de mundo dos mortos. O rapto foi narrado pela primeira vez por Hesíodo. Em busca da filha, Deméter vagou por nove dias e nove noites. O desolamento de Deméter fez com que a população passasse a sofrer com a escassez de alimentos. Quando conseguiram localizar a menina, descobriram que havia comido uma semente de romã no mundo dos mortos e por isso não poderia mais deixá-lo. Zeus intercedeu e conseguiu um acordo: que Perséfone se dividisse entre dois mundos. Nos meses em que passava longe, a tristeza de Deméter se espalhava sobre a terra, criando assim o outono e o inverno. Nos meses em que voltava para casa, o mundo se alegrava com a primavera e com o verão. No mundo dos mortos, Perséfone acabou se tornando esposa de Hades e sempre intercedera a favor dos heróis e dos mortais. Ainda assim, era temida pelos gregos, que evitavam dizer seu nome.

Na tetralogia, Elena conta que, depois da primeira busca pelo bairro, dia e noite à procura da filha, Lila “cedeu como se estivesse cansada demais. Sentou-se ao lado da janela da cozinha e não se moveu por um longo período” (HP, 2017, p. 338), então se levantou e recomeçou a vida, “mas sem nenhuma resignação” (HP, 2017, p. 338). Por semanas, todos procuraram por Tina, inclusive os Solara, que “se empenharam mais que qualquer um naquele episódio do desaparecimento da menina e — devo dizer — deram grande visibilidade ao seu empenho” (HP, 2017, p. 339). Mas, ao contrário do que ocorre no mito de Perséfone, Tina nunca é encontrada. Os anos passam piorando o temperamento de Lila, que “semeou em torno de si mal-estar e medo, envelheceu estrilando, brigando” (HP, 2017, p. 338). O uso do verbo *semeiar* não parece coincidência, mas sim uma alusão a Deméter, com a qual estaria identificada.

As histórias de desaparecimento, tanto na literatura quanto na vida, soam sempre um pouco absurdas, quase inverossímeis. No entanto, todos os dias crianças e adultos continuam desaparecendo e, frequentemente, esses desaparecimentos permanecem sem solução. Nessas ocasiões, a realidade parece trincar e se aproxima dos mitos. Para onde vai um corpo que desaparece definitivamente? Pensemos em histórias reais, como no caso da menina inglesa Madeleine McCann, que desapareceu em 2007 durante uma viagem de férias com a família para Portugal. Madeleine tinha menos de quatro anos quando foi vista pela última vez, idade próxima da filha de Lila. Temos também o caso do escoteiro Marco Aurélio Simon, desaparecido há trinta anos: Marco Aurélio tinha quinze anos quando foi escalar o pico dos Marins, na Serra da Mantiqueira, em São Paulo, junto com um grupo de escoteiros, e nunca mais foi encontrado.

Embora tenham sido investigados insistentemente, ambos os casos permanecem sem solução, como tantos outros que poderíamos mencionar aqui.

Na tetralogia napolitana, ocorre que, após um período de comoção, vieram iniciativas que, a princípio, pareciam afetuosas, mas acabaram se mostrando pífidas. Os destaques são nossos e sublinham o tom mítico da narrativa:

(...) apareceram bilhetes comovidos escritos a Lila ou diretamente a Tina, até poesias copiadas de livros didáticos. Depois se passou a velhos brinquedos trazidos por mães, avós, crianças. Depois vieram prendedores de cabelo, fitas coloridas, sapatinhos gastos. Depois apareceram bonecas costuradas à mão, com caretas horríveis, manchadas de vermelho, e bichos mortos enrolados em trapos imundos. Então Lila recolhia tudo com calma e depois jogava no lixo, mas de repente começava a **berrar maldições terríveis contra qualquer um que passasse ali**, especialmente contra os meninos que a observavam de longe; e assim **ela passou de mãe que suscitava pena a louca que espalhava o terror**. Na vez em que uma menina adoeceu gravemente depois de Lila a amaldiçoar ao vê-la escrever com giz no portão: ***Tina foi comida pelos mortos***, antigos rumores se somaram aos novos e ela foi cada vez mais isolada, **como se só sua visão já trouxesse desgraça**. (HP, 2017, p. 344)

Uma década depois daquele domingo trágico, Elena se muda definitivamente para o Norte e se fixa em Turim. A princípio, divide o apartamento com Imma e passa a trabalhar em uma editora. Elsa e Dede se mudam para Boston para viver com Pietro e, mais tarde, Imma vai fazer faculdade em Paris. As filhas visitam a mãe ocasionalmente e, quando vêm, os encontros entre as quatro rendem momentos raros de ternura e harmonia, que funcionam como contraponto ao clima desolador.

Nos anos que precedem a mudança para Turim, Lila e Imma se tornam muito próximas e passeiam juntas por Nápoles com frequência. Na ocasião, Imma está sofrendo pela relação conflituosa com o pai, que está envolvido em um esquema de corrupção e chega a ser incriminado na Operação Mãos Limpas — que a autora não nomeia, mas é facilmente identificável. A relação com Lila e as andanças pela cidade aplacam a tristeza da garota. Através dos relatos da filha, Elena descobre que Lila está fixada não em um ou outro monumento de Nápoles, mas na história da cidade em sua inteireza. No trecho abaixo, a ambivalência fica especialmente demarcada a partir de um jogo de contrastes que mimetizam um movimento pendular, que ora sublinha a beleza, ora a violência da cidade — ora a construção, ora a destruição —, um processo de metamorfose em que o mau se torna bom, o bom se torna mau e assim por diante, de maneira cíclica e infinita (os destaques são nossos):

Várias vezes tive a impressão de que Lila usava o **passado** para normalizar o **presente** tempestuoso de Imma. Nas coisas napolitanas que ela lhe contava, em sua origem sempre havia algo de **horrível**, de **disforme**, que em seguida ganhava os **contornos** de um **belo** edifício, de uma rua, de um monumento, para depois **perder memória e sentido, piorar, melhorar, piorar, segundo um fluxo imprevisível por natureza, todo feito de ondas, calmaria, reviravoltas e cascatas**. (...) Lila insistia nessa denominação — Vasto —, ela gostava, e Imma também: *Vasto e Risanamento, estrago e boa saúde, ânsia de estragar, saquear, deturpar, arrancar as vísceras, e ânsia de edificar, ordenar, desenhar novas ruas ou renomear as antigas, buscando consolidar mundos novos e esconder velhos males*, que estavam sempre prontos para **revanche**.

(...)

Ah, que cidade, dizia tia Lina a minha filha, que cidade esplêndida e significativa: aqui foram faladas todas as línguas, Imma, **aqui se construiu de tudo e se destruiu de tudo, aqui as pessoas não confiam em nenhuma falação e são bem falastronas, aqui há o Vesúvio que todo dia recorda que o maior feito dos homens poderosos, a obra mais esplêndida, o fogo, e o terremoto, e as cinzas, e o mar em poucos segundos reduzem a nada**. (HP, 2017, p. 439-440)

“Aqui se construiu de tudo e se destruiu de tudo”, lembra Lila, enquanto Elena busca se apegar a uma ordem, a algo que seja menos arbitrário e menos volátil. Quando escuta perplexa os relatos de Imma, preocupa-se que a amiga possa estar introduzindo a filha “num fluir permanente de esplendores e misérias, dentro de uma Nápoles cíclica onde tudo era maravilhoso e tudo se tornava cinza e insensato e tudo voltava a cintilar” (HP, 2017, p. 440). A natureza fluida das coisas concretas, que se desmarginam ao longo do tempo e se transformam em outras, numa metamorfose que volta a ecoar a de Ovídio, desafia o modo pelo qual Elena costuma operar e que lhe garante segurança, estabilidade (os destaques são nossos):

Os palácios com jardins paradisíacos caíam em ruínas nos relatos de Lila, se tornavam selvagens e às vezes eram habitados por ninfas, driades, sátiros e faunos, às vezes por almas de mortos, às vezes por demônios que Deus mandava para castelos e também para as casas de gente comum a fim de purgarem os pecados ou pôr à prova inquilinos de alma boa, a serem premiados após a morte. **O que era belo, sólido e radiante se povoava de fantasias noturnas, e as histórias de sombras fascinavam a ambas**. Imma me informava que na ponta de Posillipo, a poucos passos do mar, em frente à Gajóla, justo em cima da gruta das Fadas, havia uma famosa construção habitada por espíritos. Os espíritos, me dizia, também se encontravam nos edifícios da travessa San Mandato e da travessa Mondragone. Lila lhe prometera que iriam juntas procurar nas ruelas de Santa Lucia um espírito chamado Carão, por causa da cara larga, e que era perigoso, atirava pedras grandes em quem o incomodava. Muitos espíritos de crianças mortas também moravam em Pizzofalcone e em outras localidades, como ela dissera. Com frequência se via uma menina à noite nas bandas de Porta Nolana. Existiam de verdade ou não existiam? **Tia Lina dizia que os espíritos existiam, mas não nos palácios, nas travessas ou perto das antigas portas do Vasto. Existiam nos ouvidos das pessoas, nos olhos quando os olhos olhavam para dentro, e não para fora, na voz assim que se começa a falar, na cabeça**

quando se pensa, porque as palavras e também as imagens estão cheias de fantasmas. (HP, 2017, p. 440-441)

Através da descrição dessas andanças e das conversas entre Lila e Imma, Elena vai tecendo uma breve história da cidade, como uma história dentro da história que acompanhamos. Um dia, quando Imma lhe diz que às vezes se erra, “mas quando não lhe ensinaram desde pequeno o que é bem público, você não compreende que é um erro” (HP, 2017, p. 442), Elena não sabe se a filha repetia as palavras de Lila ou se fazia seus próprios raciocínios: “Seja como for, não gostei do que ela disse e decidi intervir” (HP, 2017, p. 442).

Falei com cuidado, mas fui explícita: tia Lina lhe conta muitas coisas incríveis, fico contente, quando ela se entusiasma por algo, ninguém a segura. Mas você não deve achar que as pessoas cometem más ações por leviandade. Você não pode acreditar nisso, Imma, principalmente quando se trata de excelentíssimos e de ministros, de senadores e de banqueiros e de camorristas. **Você não deve acreditar que o mundo morde a própria cauda e que ora vai bem, ora vai mal, ora vai bem de novo. É preciso trabalhar com constância, com disciplina, passo a passo, não importa como vão as coisas à nossa volta, e prestando atenção para não errar, porque os erros se pagam.**⁴⁸(HP, 2017, p. 442-443)

Os destaques sublinham uma diferença significativa de visão de mundo entre Lila e Elena, um movimento que oscila entre destino e livre-arbítrio, desimplicação e implicação. Embora a trajetória bem-sucedida da narradora pudesse ser tomada como uma ode ao esforço e ao mérito, a narrativa escapa de um desenho esquemático. De fato, Elena consegue ir mais longe do que estaria destinada pela sua condição social e econômica, e o faz contra todas as perspectivas. Mas também é verdade que carrega sempre consigo uma marca forte de classe, do desamparo e da violência, e nunca triunfa sobre o seu passado. Não se trata de uma jornada edificante de superação. Ao contrário, sua posição é sempre frágil, ameaçada, e é justamente porque parece ter consciência da instabilidade e da imprevisibilidade do mundo que precisa tanto construir para si alguma estabilidade, valorizando limites que ajudem a conter a desordem que se pronuncia sobre a ordem. Se a disciplina e a diligência com que vive muitas vezes a aprisiona, retirando-lhe a autenticidade e até mesmo o brilho, também lhe garante um equilíbrio que funciona como uma força constante e silenciosa, permitindo que construa algo de seu, mais do que destrua ou se deixe destruir. De outro lado, a história de Lila, que poderia ser uma crítica ao discurso da meritocracia, uma prova de que o meio determinaria o destino, também escapa de simplificações. Lila tem uma história de

⁴⁸ Os destaques são nossos.

vida marcada por injustiças — foi oprimida, negligenciada, violentada de todas as formas —, ficando marcada por uma força de destruição que muitas vezes introjeta e direciona, principalmente, a si mesma. Ao longo de toda vida, foi vítima de escolhas impostas a ela, mas também fez, ela mesma, escolhas ruins. Mesmo quando encontra oportunidade de sair do ciclo vicioso que a capturou, acaba retornando, atraída pela repetição, consumida pelo ódio e pelo rancor. Com isso, muitas vezes acaba anulando a si mesma. Não é apenas o livro escrito na infância que joga no fogueira quando trabalhava como operária na fábrica de embutidos, mas, simbolicamente, é a si mesma que lança no fogo.

Ferrante embaralha os esquemas maniqueístas, personificados nos extremos por Pasquale, representante das ideias e práticas comunistas mais radicais, e pelos irmãos Solara, precedidos por dom Achille, representantes da Camorra e do fascismo. Quanto a Lila e Elena, as personagens não ocupam posições esquemáticas, não são meras vítimas ou heroínas, mas personagens que carregam muitas contradições.

Elena também ataca a si mesma tantas vezes e nem sempre opera como o contrário de Lila. Em muitos momentos, ao contrário, as duas se aproximam, tornam-se mais semelhantes do que diferentes. No epílogo, quando Elena escreve que essa história poderia continuar indefinidamente, narrando ora o esforço dos jovens sem privilégio para melhorar de vida através dos estudos, ora “a meada de conversas sedutoras, promessas, enganos e sangue que impede minha cidade e o mundo de qualquer melhora verdadeira” (HP, 2017, p. 472), parece se aproximar da visão pendular que Lila descreve, da oscilação e da sobreposição entre o bem e o mal. É um pouco como conclui Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, embora em versão mais otimista (os destaques são nossos):

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu **careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza!** Quero os todos pastos demarcados... **Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...** (ROSA, 1976, p. 210)

Elena, como Riobaldo, busca separar em compartimentos o bem do mal, mas sempre se depara com a mistura: “O truque do renascimento suscitava esperanças e depois trincava, tornara-se crosta sobre crostas antigas” (HP, 2017, p. 33). O que é novo abre fissuras e se revela apenas um invólucro frágil que recobre o velho, mais uma “crosta sobre crostas antigas”. Um está dentro do outro, como dom Achille surge dentro de Stefano e a perna manca da mãe de Elena, depois de

morta, acabe ditando o ritmo de sua própria perna. Para a narradora, Nápoles passa a ser uma espécie de metáfora perfeita para os males da civilização ocidental:

Amava minha cidade, mas arranquei do peito qualquer defesa protocolar. Ao contrário, me convenci de que o **desconforto** em que mais cedo ou mais tarde o **amor** terminava era uma lente para observar todo o Ocidente. Nápoles era a grande metrópole europeia onde, com maior clareza, a **confiança** na técnica, na ciência, no **desenvolvimento econômico**, na **bondade natural**, na história que conduz necessariamente ao **melhor** e na **democracia** se revelara com grande **antecipação totalmente desprovida de fundamento**. Ter nascido nessa cidade — cheguei a escrever certa vez pensando não em mim, mas no **pessimismo** de Lila — serve apenas para isto: saber desde sempre, quase por instinto, aquilo que hoje, entre mil distinções, todos começam a afirmar: **o sonho de um progresso sem limites é na verdade um pesadelo cheio de fúria e de morte**. (HP, 2017, p. 335)

Os destaques são nossos e sublinham o embate entre opostos. De um lado, temos *amor*, *confiança*, *desenvolvimento econômico*, *bondade natural*, *democracia*, *sonho*, *progresso*. De outro, *desconforto*, *pessimismo*, *pesadelo*, *fúria* e *morte*. No texto *Mal-estar na civilização* (1930), Freud escreve que, para viver em grupo, abdicamos de uma parte importante de nossa liberdade individual e dos nossos instintos de agressividade para colher os benefícios da civilização. Mas bastaria uma rachadura para que essa agressividade aflore e a barbárie volte a nos espreitar. Para Freud, a existência desse “pendor à agressão, que podemos sentir em nós mesmos e justificadamente pressupor nos demais, é o fator que perturba nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios” (FREUD, 2017, p. 57-58). É em decorrência dessa hostilidade primária entre os seres humanos que “a sociedade é permanentemente ameaçada de desintegração” (FREUD, 2017, p. 58). Se a agressividade, e não o amor, é o afeto mais primitivo, o mandamento bíblico “Ame ao próximo como a ti mesmo” se justifica “pelo fato de nada ser mais contrário à natureza humana original” (FREUD, 2017, p. 58). Freud pontua também que a luta e a disputa são imprescindíveis para a atividade humana, mas a oposição não precisaria significar destruição, “é apenas mal utilizada como ocasião para ela” (FREUD, 2017, p. 58).

Os fenômenos da vida são compostos pela atuação conjunta ou antagônica de Eros e Tânatos, que Freud examina mais detidamente em *Além do princípio do prazer* (1921), texto a que vamos retornar na análise da epígrafe da tetralogia, que optamos por incluir no final desta dissertação, em busca de juntar os fios que percorremos nestas páginas. De todo modo, a conclusão de que o pendor à agressão é uma disposição instintiva do ser humano é uma constatação que chama atenção para algo que seria o obstáculo mais poderoso à civilização (os destaques são nossos):

(...) a esse programa da cultura se opõe o instinto natural de agressão dos seres humanos, a hostilidade de um contra todos e de todos contra um. Esse instinto de agressão é o derivado e representante maior do instinto de morte, que encontramos ao lado de Eros e que partilha com ele o domínio do mundo. Agora, acredito, o sentido da evolução cultural já não é obscuro para nós. Ela nos apresenta a luta entre Eros e morte, instinto de vida e instinto de destruição, tal como se desenrola na espécie humana. Essa luta é o conteúdo essencial da vida, e por isso a evolução cultural pode ser designada, brevemente, como a luta vital da espécie humana. (FREUD, 2016, p. 68)

A força destrutiva de Lila, que parece estar no centro do fascínio de Elena, é a outra face da força criativa da amiga: ambas estão interligadas como em uma única bola de fogo. Mas é justamente essa personalidade combativa, que Elena tanto admira, o que também determina o destino trágico de Lila, que muitas vezes lembra um vulcão em erupção. Nessas explosões, acaba atingindo não apenas seus desafetos, mas também a si mesma e àqueles que ama. Elena, que parece mais frágil, algumas vezes se sente atraída por esse campo magnético, justamente porque vive entre hesitações, ponderações e negociações com as instâncias mediadoras, quer seja do mundo, quer seja de si mesma. Porém, em determinados momentos, a intensidade de Lila também a assusta e oprime: sente-se submergida e precisa se afastar para se restabelecer.

Elena usa a razão e a cultura para se proteger da violência e da barbárie. Através dos estudos, constrói uma espécie de armadura, enquanto atribui a Lila a “potência de sereia” (HF, 2016, p. 129), irresistível e devastadora. Em algumas passagens, Lila se aproxima da lógica de Elena, e também busca escudos e abrigos, mas o faz a partir de uma matéria volátil: o dinheiro. Os estudos trazem uma autonomia para Elena que Lila jamais pode garantir com bens materiais ou alianças políticas. Quando se empenha em fazer o par de sapatos na adolescência, por exemplo, concentra toda sua inteligência e toda sua criatividade em um objeto que pode ser perdido ou subtraído, como de fato ocorre. No dia de seu casamento, chega a dizer para Elena: “os sonhos da cabeça foram parar debaixo dos pés” (AG, 2015, p. 314). Embora os sapatos lhe garantam alguma potência, como uma espécie de Cinderela às avessas, aceita se casar com um homem em quem o sapato não serviu, o que poderia ser pensado como uma antecipação simbólica do pesadelo que viria. Ainda assim, os sapatos funcionam temporariamente como um passaporte para uma nova vida: tal como Dido, que fundou Cartago a partir de um pedaço de couro cortado em pequenas tiras que costura formando um amplo círculo, Lila usa o mesmo material, que era o que tinha à mão na oficina do pai, para criar seu próprio stratagema. Acredita que, com os sapatos, ganharia dinheiro suficiente para escapar de um destino trágico. Mas, como Dido, Lila também foi abandonada, e mais de uma vez. Stefano, ao descumprir as promessas, traz o passado de volta para

o presente e macula a expectativa de um futuro diverso. Antes, quando Lila pede a Elena que a acompanhe na escolha do vestido de noiva, está oprimida entre duas formas, oscilando de uma para outra (os destaques são nossos):

Na maioria das vezes, obediente, ela analisava figurinos ou provava vestidos que ficavam bem nos manequins. Mas às vezes, **quando não aguentava mais a atitude irritante de suas futuras parentes, se insurgia a Lila de antigamente**, que me fixava diretamente nos olhos e dizia irônica, alarmando sogra e cunhada: “E se escolhermos uma bela renda verde ou uma organza vermelha ou um belo tule preto ou, melhor ainda, amarelo?” (AG, 2015, p. 292)

Aqui, a ideia da coisa represada dentro da coisa volta a se insurgir: na Lila obediente, irrompe a Lila “de antigamente”, irônica, provocativa, rebelde. Elena surge conciliadora, mediando o embate entre a amiga, a sogra e a cunhada, uma espécie de superego, apaziguando os ânimos. Elena se vale de seus recursos de moderação para dirimir o conflito, diplomaticamente. Quando pedem a sua opinião quanto aos vestidos, decide colocar em ação uma técnica de retórica que aprendera na escola: “todas as vezes que eu não sabia responder a uma questão, exagerava nas premissas com a voz segura de quem sabe claramente aonde quer chegar” (AG, 2015, p. 293). Assim, acaba conseguindo convencer Pinuccia e a mãe, para espanto de Lila, que percebe a sedução e pergunta à amiga, quando estão a sós, se é isso que aprende no colégio: como usar as palavras para enganar as pessoas. Elena se ofende e Lila complementa: “Não quis lhe dizer uma coisa ruim. Queria apenas dizer que você é ótima em atrair o amor das pessoas. A diferença entre mim e você, desde sempre, é que de mim as pessoas têm medo, de você, não” (AG, 2015, p. 294). Essa fala nos parece muito importante porque equipara as personagens mais do que as diferencia: muitas vezes, Elena personifica a bondade, e Lila, a maldade. Nessa ocasião, Lila parece ressaltar que a diferença está mais nas estratégias que cada uma adota, na adequação ao meio e na modulação dos instrumentos, do que na coisa em si. Quando diz que a diferença entre elas é que de Lila as pessoas têm medo e de Elena, não, parece dizer também: porque, de resto, somos parecidas, fazemos coisas parecidas com nossa inteligência e com nossos recursos, mas você faz de um jeito que não repele as pessoas, enquanto eu as afasto.

Nesse momento, temos impressão de que o mesmo o fascínio que a ferocidade de Lila exerce sobre Elena, a moderação de Elena também exerce sobre Lila. Em algumas ocasiões, elas conseguem atenuar e potencializar uma à outra, de maneira positiva. Muitas vezes, a narradora imagina como a amiga agiria em determinada situação, e mesmo em sua ausência, vale-se do repertório de Lila, real e imaginado, para compensar o que considera deficiências suas.

Essa dinâmica as acompanha até as últimas páginas e, na velhice, cinco anos antes do desaparecimento de Lila, é exatamente assim que Elena escreve o seu romance mais bem-sucedido: imaginando como a amiga o faria. No livro imaginário, Lila escreveria sobre Nápoles misturando a experiência da perda de Tina à história da cidade. Inspirada por esse material hipotético, Elena acaba escrevendo uma novela chamada *Uma amizade*. Desde então, nunca mais encontra Lila, que se recusa a atendê-la (os destaques são nossos):

(...) Lila me fez prometer que nunca escreveria sobre ela. No entanto, sim, eu escrevi, e o fiz da maneira mais direta. Por alguns meses achei que tinha escrito meu livro mais bonito, minha fama de autora ganhou novo impulso, fazia muito tempo que não obtinha tanta aprovação. Porém, quando em fins de 2007 — já em clima natalino — fui apresentar *Uma amizade* na Feltrinelli da Piazza dei Martiri, de repente me envergonhei e temi encontrar Lila na plateia, quem sabe na primeira fila, pronta a intervir para me pôr em dificuldade. Mas a noite correu muito bem, e eu fui muito festejada. Quando voltei ao hotel, um pouco mais confiante, tentei ligar para ela, primeiro no fixo, depois no celular, depois de novo no fixo. **Ela não atendeu, não me atendeu nunca mais.** (HP, 2017, p. 337)

Epílogo: Restituição

Eu mesma não consigo acreditar. Terminei esse relato que achei que não terminaria nunca. Terminei e reli pacientemente não tanto para cuidar um pouco da escrita, mas para verificar se, mesmo numa única linha, seria possível encontrar a prova de que Lila se infiltrou em meu texto e decidiu contribuir para escrevê-lo. (HP, 2017, p. 471)

O trecho acima inicia o epílogo da tetralogia napolitana, formado por dois breves capítulos, emparelhando esse segmento ao prólogo, quando a narradora comunicou a decisão de escrever a história que passamos a ler. É como se aquele texto introdutório não fizesse parte do texto literário ou da história narrada, mas fosse antes um anúncio, uma moldura que o enquadra. Da mesma forma, o epílogo faz referência ao texto lido até então, como se já estivesse fora dele. Elena escreve: “Terminei esse relato que achei que não terminaria nunca” (HP, 2017, p. 471). O paradoxo é que o relato prossegue, embora exista uma diferença importante: aqui, o tempo do enunciado e o tempo da enunciação se encontram. Estimamos que os eventos do epílogo se passem entre os anos de 2010, data do prólogo, e de 2011, data de publicação do primeiro volume da tetralogia.

A narradora volta a tematizar o próprio texto, em uma referência metalinguística, embora o que aconteça, na verdade, seja a composição de duas instâncias de ficção que estão em diálogo. Não há aqui dentro e fora da obra literária. “Terminei e o reli pacientemente não tanto para cuidar um pouco da qualidade da escrita, mas para verificar se, mesmo numa única linha, seria possível encontrar a prova de que Lila se infiltrou em meu texto e decidiu contribuir para escrevê-lo” (HP, 2017, p. 471) — a dúvida que acompanhou Elena ao longo de toda obra é, enfim, posta à prova: quem seria a autora daquele texto? Ao quebrar sua promessa de não escrever sobre a amiga, Lila teria retornado através do etéreo mundo eletrônico e alterado o texto de Elena, como havia ameaçado fazer? Embora a narradora o releia, em busca de evidências, o enigma permanece irrespondível:

(...) tive de admitir que todas estas páginas são só minhas. Lila não fez o que várias vezes ameaçou fazer — entrar em meu computador —, talvez nem fosse capaz disso, e essa foi por muito tempo a minha fantasia de velha senhora ignorante de redes, de cabos, conexões e duendes eletrônicos. Lila não está nessas páginas. 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.**⁴⁹ (HP, 2017, p. 471)

⁴⁹ Os destaques são nossos.

“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”. Essa talvez seja a frase mais importante de toda a obra. Como ocorre em alguns momentos pontuais, aqui Elena parece ter sido capaz de formular uma síntese, embora provisória. O amálgama das personagens pode ter adentrado o texto de Elena de tal forma que ela já não seria capaz de identificar se Lila entrou ou não em seu computador, se o editou ou reescreveu. Também encontramos nesse trecho uma confissão importante. Ao dizer “(...) de tanto imaginar o que e como ela teria escrito” (HP, 2017, p. 471), Elena admite que escreveu a história que lemos imaginando o que e como a amiga a escreveria. Por essa radicalidade, as condições propostas por Carolina Bensimon Cabral (2008) em *A personagem ausente na narrativa literária*, que apresentamos no início de nossa análise, não se encaixariam aqui completamente: Lila participa da fábula tanto quanto da trama, ainda que isso nunca ocorra através dos meios habituais. Não há qualquer trecho de sua carta ou de seus cadernos ou de *A fada azul* presentes de maneira direta na tetralogia. Mas os vestígios que Lila deixa no texto de Elena são constitutivos da narração que lemos quer seja do ponto de vista temático — “**o que** (...) ela teria escrito” —, quer seja do ponto de vista formal — “**como** ela teria escrito”. Seria algo mais próximo do que encontramos no poema “Ausência”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Corpo* (2015), escrito na velhice do poeta:

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.
(DRUMMOND, 2015, p. 21)

Essa “ausência assimilada” de Drummond, que não é exatamente uma falta, mas “um estar em mim”, pode iluminar nossa hipótese de leitura quanto à relação ausência-presença que encontramos na tetralogia de Ferrante. A narradora nos conta que, depois do desaparecimento de Lila, ligou para Rino muitas vezes em busca de notícias. Em vão: “Não se sabe nada sobre ela, a polícia limitou-se a convocá-lo três ou quatro vezes para lhe mostrar o cadáver de mulheres idosas e sem nome, são tantas que desaparecem” (HP, 2017, p. 471). Nessa afirmação, Elena mistura Lila a outras, uma coletividade indistinta: as mulheres idosas, sem nome, que desaparecem. A frase

pode ser lida de maneira denotativa, pois há estatísticas que endossam a afirmação, mas também de forma conotativa: socialmente, a velhice costuma ser uma forma de desaparecimento para as mulheres. Quando voltou a Nápoles, a narradora conta que esteve no velho apartamento onde a amiga morava com o filho: “De Lila realmente não havia mais nada, faltava tudo que tinha sido dela” (HP, 2017, p. 471). Quanto a Rino, conta que ele pareceu mais distraído que de costume, “como se a mãe tivesse saído definitivamente até de sua cabeça” (HP, 2017, p. 472).

Elena, então, faz uma breve digressão, mencionando dois funerais que a levaram de volta à cidade: o primeiro de seu pai e o segundo de Lidia, mãe de Nino. Na ocasião do enterro do pai, narra uma cena bastante simbólica, que retoma um conflito tensionado durante toda a obra:

(...) havia uma grande agitação porque tinham acabado de assassinar um jovem na frente da biblioteca. (...) pensei que essa história poderia continuar indefinidamente, narrando ora o esforço de jovens sem privilégio para melhorar de vida pescando livros entre velhas prateleiras, como eu e Lila fizemos na infância, ora a meada de conversas sedutoras, promessas, enganos e sangue que impede minha cidade e o mundo de qualquer melhora verdadeira. (HP, 2017, p. 472)

Nesse trecho, Elena volta a demarcar o contraste entre cultura (biblioteca) e barbárie (assassinato), entre os livros e o sangue, o esforço e o engano, e parece desanimada pela própria repetição narrativa, que, melancolicamente, sinaliza algo que retorna sem oportunidade de elaboração: “(...) pensei que essa história poderia continuar indefinidamente” (HP, 2017, p. 472). A sobreposição entre o espaço escolar e a violência segue produzindo um efeito inquietante na narradora, mas a banalidade do mal acaba naturalizando, em alguma medida, a brutalidade do entorno. No lugar de raiva ou indignação, o que parece sobressair nesse momento é a desesperança e o cansaço de Elena.

No enterro de Lidia, ela reencontra Nino e outras tensões antigas também retornam, mas, nesse caso, com alguma elaboração por parte da narradora. Já ele parece continuar ostentando os mesmos defeitos — alheio, vaidoso, indiscriminadamente sedutor — acrescido de novas características, que lhe garantem uma atmosfera de decadência, uma espécie de ruína triunfante: “(...) só fez falar em voz alta, brincar, até rir, como se não estivéssemos no enterro de sua mãe. Achei-o corpulento, inchado, um homenzarrão corado de cabelos bem ralos que não parava de se autocelebrar” (HP, 2017, p. 472). Nino continua flertando com Elena, mas, a essa altura, já não parece exercer nenhum fascínio sobre ela. Ao contrário: “Me dava a impressão de um tempo desperdiçado, de esforço inútil, que eu temia que ficasse em minha cabeça espalhando-se sobre mim, sobre tudo” (HP, 2017, p. 472).

Na ocasião dos enterros, Elena conta que foi à prisão visitar Pasquale, amigo de infância que acabou se aproximando da extrema-esquerda. Quando soube do desaparecimento de Lila, Pasquale deu risada e comentou: “Deve estar fazendo suas coisas inteligentes e fantasiosas em algum canto” (HP, 2017, p. 473) e depois se comoveu ao lembrar da premiação da escola do bairro aos leitores mais dedicados: “(...) a mais assídua foi Lila, seguida de seus pais e de seu irmão, ou seja, sempre Lila, que pegava livros abusivamente com as carteirinhas dos parentes” (HP, 2017, p. 473), comenta Elena. Então o texto se transforma em uma espécie de elegia, quase um obituário: “Ah, Lila, a sapateira, Lila, que imitava a mulher de Kennedy, Lila, a artista e decoradora, Lila, a operária, Lila, a programadora, Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora de lugar” (HP, 2017, p. 473). Nesse trecho, também podemos observar as metamorfoses de Lila, e a dificuldade de contê-la em uma única fórmula.

Elena pergunta a Pasquale quem poderia ter levado Tina, ao que ele responde, com convicção: “Os Solara”. Mas a narradora entende que o amigo não estava lhe dizendo a verdade, que talvez não a conhecesse, nem se interessasse por ela: “(...) estava proclamando sua fé indiscutível, fundada na experiência primária da prepotência, na experiência do bairro que, apesar das leituras que tinha feito, do diploma que conseguira, das viagens clandestinas para lá e para cá, dos crimes que tinha cometido ou que assumira para si, continuava sendo a marca de toda sua certeza” (HP, 2017, p. 473).

Nessas duas ocasiões de luto, a narradora conta que passeou pelo bairro, perguntando por Lila a esmo, por curiosidade, mas “o fato é que não havia mais vestígio dela” (HP, 2017, p. 473), ninguém mais se lembrava, “ou talvez fingissem” (HP, 2017, p. 473-474) não lembrar, o que, de certo modo, a confortaria mais do que o esquecimento. Então se pergunta: “(...) para que serviram todas estas páginas?” (HP, 2017, p. 474).

Eu pretendia agarrá-la, reavê-la a meu lado, e vou morrer sem saber se consegui. Às vezes me pergunto onde ela se dissolveu. No fundo do mar. Dentro de uma fenda ou de um túnel subterrâneo cuja existência só ela conhece. Numa velha banheira cheia de um ácido poderoso. Dentro de um fosso carbonário de outros tempos, daqueles a que dedicava tantas palavras. Na cripta de uma igreja abandonada na montanha. Numa das tantas dimensões que ainda não conhecemos, mas Lila, sim, e agora ela está lá, ao lado da filha.

Vai voltar?

Vão voltar juntas, Lila velha, Tina mulher madura?

Nesta manhã, sentada na sacadinha que dá para o rio Pó, estou esperando. (HP, 2017, p. 474)

Elena está, como sempre esteve, à espera de Lila. No epílogo, o que parece se destacar é a tristeza, o vazio que a amiga deixou ao desaparecer. Se, no prólogo, a decisão de escrever essa história soa mais como um revide do que como uma homenagem, aqui já não encontramos a mesma hostilidade. Como ocorre com cada pequena coisa na tetralogia, os afetos mais importantes também se confundem e se sobrepõem.

Então, a narradora conta que todos os dias, às sete da manhã, toma café, vai até a banca de revistas na companhia de seu cachorro e passa boa parte da manhã no parque Valentino, em Turim, brincando com ele e folheando os jornais. É uma imagem apaziguadora: uma velhice que parece relativamente tranquila, harmoniosa. Mas essa passagem parece ter também outra função, pois indica que a narradora seguia uma determinada rotina que poderia ser mapeada por alguém que estivesse atento a ela. Um dia, quando chega em casa, Elena encontra sobre a caixa de correspondência um pacote mal confeccionado com folhas de jornal: “Peguei-o com perplexidade. Nada testemunhava que tinha sido deixado para mim, e não para algum outro inquilino. Não havia um bilhete de acompanhamento, nem meu sobrenome escrito a caneta em algum lugar” (HP, 2017, p. 474). Mas basta abrir uma parte para identificar o conteúdo: as bonecas perdidas na infância. Seria essa a restituição que intitula o epílogo?

Tina e Nu saltaram da memória antes mesmo que as libertasse inteiramente do invólucro. Reconheci de imediato as bonecas que, uma depois da outra, quase seis décadas antes, tinham sido jogadas — a minha por Lila, a de Lila por mim — num subsolo do bairro. Eram mesmo as bonecas que nunca reencontramos, embora tivéssemos descido ao fundo da terra para buscá-las. Eram aquelas que Lila me impelira a buscar na casa de dom Achille, ogro e ladrão, e dom Achille disse que não estava com elas, e talvez tenha imaginado que quem as roubara foi o seu filho Alfonso, e por isso nos ressarcia com dinheiro para que comprássemos outras. Mas com aquele dinheiro nós não compramos bonecas — como poderíamos substituir Tina e Nu? — mas *Mulherzinhas*, o romance que induzira Lila a escrever *A fada azul* e que me levou a me tornar o que eu era hoje, a autora de muitos livros e principalmente de uma novela de notável sucesso que se chamava *Uma amizade*. (HP, 2017, p. 474-475)

Nesse trecho, Elena retoma o episódio da troca das bonecas na infância e passa a conectá-lo a todos os eventos que a tornaram quem ela é: há um deslizamento das bonecas em direção à sua novela bem-sucedida, que passa pelo dinheiro de dom Achille, pela compra de *Mulherzinhas*, e pelo conto de Lila, *A fada azul*. Através desses deslocamentos, a narradora parece dizer que o episódio das bonecas foi o motor que a levou ao lugar que ocupa hoje: o de escritora bem-sucedida, com uma vida relativamente abastada em Turim, distante dos males de antes. O paradoxo é que essa segurança teria sido construída a partir da matéria do próprio bairro, em mais uma metamorfose importante: veio da amizade com Lila, da troca de Tina e Nu, e de tudo que aconteceu

depois, em consequência desse acontecimento. Elena parece não ter qualquer dúvida de quem lhe deixou o pacote com as bonecas e, então, passa a procurar pela amiga:

A entrada do prédio estava silenciosa, dos apartamentos não vinham vozes nem rumores. Olhei ao redor, ansiosa. Queria que Lila despontasse da escada A ou B ou da guarita deserta do porteiro, magra, grisalha, as costas encurvadas. Desejei mais que qualquer coisa, desejei mais que um retorno inesperado de minhas filhas com os netos. Esperava que me dissesse com seu jeito debochado de sempre: gostou do presente? Mas não foi o que aconteceu, e caí no choro. (HP, 2017, p. 475)

Oscilando entre a raiva e a tristeza, numa encruzilhada, a narradora admite: “Queria que Lila despontasse da escada A ou B ou da guarita deserta do porteiro, magra, grisalha, as costas encurvadas. Desejei mais que qualquer coisa” (HP, 2017, p. 475). Quando isso não acontece, cai no choro, agora sozinha, e salta para a desconfiança e para a indignação: “Então foi isso que ela me fez: tinha me enganado, tinha me arrastado para onde bem quis, desde o início de nossa amizade. Durante toda a vida tinha contado uma história *sua*, de redenção, usando *meu* corpo vivo e *minha* existência” (HP, 2017, p. 475). Os destaques são do próprio texto e sublinham o movimento de afastamento, de distinção, que Elena demarca: Lila teria escrito sua própria história, uma história de redenção, por meio do corpo e da existência da amiga. Por esse raciocínio, podemos pensar que, se Elena escreve sobre Lila, dando a ela uma forma definitiva através das palavras, Lila também é a autora da história de vida de Elena, inscrevendo nela a protagonista de seu próprio “romance”, tecido a partir da existência concreta da amiga. Cada uma é a protagonista da história escrita pela outra, ambas as amigas geniais do título. Lila teria se valido de seus estratagemas, manipulando, seduzindo e articulando os eventos para levar Elena para onde bem quis, desde a infância.

Pois a ideia de que Lila seria capaz de escrever um romance com a própria matéria da vida já havia aparecido antes, quando Elena está entediada no papel de mãe e esposa em Florença e a amiga trabalha na fábrica de embutidos. Nessa ocasião, a narradora fantasia o envolvimento de Lila com a militância política, a “nova resistência, justiça proletária e outras fórmulas às quais ela, que por instinto sabia evitar a baboseira gregária, certamente podia dar mais consistência” (HF, 2016, p. 308). Chega até a imaginar que, quando o “grande advento”, seja ele qual for, por fim se realizasse, Lila surgiria triunfante e diria: “você queria escrever romances, **eu fiz meu romance com pessoas de carne e osso, com sangue de verdade, no mundo real**” (HF, 2016, p. 308). Os destaques são nossos.

De noite, todas as fantasias me pareciam fatos acontecidos ou que ainda estavam acontecendo, e eu **temia por ela**, a imaginava caçada, ferida como tantas e tantos

outros na desordem das coisas, e **me dava pena, mas também a invejava. Ampliava enormemente a convicção infantil de que ela estava destinada desde sempre a aventuras extraordinárias**, e me lamentava por ter fugido de Nápoles, por ter me afastado dela, voltando a sentir a necessidade de estar a seu lado. (HF, 2016, p. 309)

Elena admite que, nesses devaneios, a convicção infantil de que Lila estava destinada a aventuras extraordinárias era enormemente ampliada. Já no episódio do terremoto, Lila confessa o contrário, ao revelar um mal-estar constante, que a acompanha mesmo nos bons momentos: “eu estava feliz em Ischia, cheia de amor. Mas não bastava, a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além — acima, embaixo, ao lado — ali onde está o assombro” (HP, 2017, p. 170). Então faz associações quase diretas com os mitos de metamorfose e de Penélope, como quando diz que “O pano que se tece de dia se desfaz à noite” (HP, 2017, p. 170).

O único problema sempre foi a perturbação da cabeça. Não consigo freá-la, preciso sempre **fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar** e depois, de repente, **desfazer e arrebentar**. Veja Alfonso, ele sempre me deu ânsias desde menino, senti que **a linha que o atava estava para se romper**. E Michele? Michele se achava grande coisa, e no entanto **bastou achar o fio de contorno e puxar**, há-há-há, eu o **rasguei, quebrei sua linha e embarcei** com a de Alfonso, **matéria de homem dentro de matéria de homem, o pano que se tece de dia se desfaz à noite**, a cabeça acha um jeito. (HP, 2017, p. 170)

Em nossos destaques acima, procuramos ressaltar a consciência do horror e a força de destruição que, para Lila, prevalecem sobre a sua potência de criação: “o terror permanece, está sempre na fresta entre uma coisa normal e outra. Está ali, à espreita, como sempre suspeitei, e a partir desta noite [a noite do terremoto] eu sei com certeza: nada se sustenta, Lenu (...). Os bons sentimentos são frágeis” (HP, 2017, p. 170-171). Construir e destruir estão intimamente relacionados, e essa ligação parece desestabilizar a personagem: “Querer bem corre paralelo a querer mal, e eu não consigo, não consigo me condensar em torno de nenhuma boa vontade” (HP, 2017, p. 171). Nessa ocasião extrema, Lila parece se expressar com confusão, mas também com honestidade, de maneira visceral: “(...) esta noite eu entendi de forma definitiva: há sempre um solvente que opera devagar, com um calor suave, e vai desmanchando tudo, mesmo quando não há terremoto” (HP, 2017, p. 171). Quando menciona esse solvente que opera devagar, Lila parece dizer algo importante de si mesma, de sua inclinação à destruição, em especial à autodestruição. Então atribui a força que a mantém íntegra a Elena (os destaques são nossos):

Não sei manter viva nem sequer uma amizade. Você é gentil, Lenu, sempre teve muita paciência comigo. (...) por favor, **se lhe ofendo, se lhe digo coisas**

horrríveis, você tape os ouvidos, **não quero fazer isso, mas faço**. Por favor, por favor, não me deixe agora, **se não eu desmorono**. (HP, 2017, p. 171)

Em raro momento de vulnerabilidade, Lila expressa suas dificuldades e também seu afeto pela amiga de maneira inédita. Elena comenta que, diferentemente dela, conseguia dar peso a si mesma, acreditando que tudo passaria: “(...) e eu — qualquer eu entre aqueles que fui somando —, eu continuaria firme, eu era a ponta de um compasso que está sempre fixa, enquanto o grafite corre à volta traçando círculos” (HP, 2017, p. 172). Já Lila, não conseguia, não acreditava que essa integração fosse possível: “penava para se sentir estável. (...) Por mais que sempre tivesse dominado todos nós, por mais que tivesse imposto e impusesse um modo de ser, (...) ela percebia a si mesma como um magma” (HP, 2017, p. 172). Elena conclui que todos os esforços da amiga, no fim, eram voltados para se conter e que, quando o magma prevalecia e transbordava, apesar da engenharia preventiva, “Lila se perdia de Lila, o caos parecia a única verdade, e ela — tão ativa, tão corajosa — se anulava aterrorizada, tornava-se um nada” (HP, 2017, p. 172).

Esses trechos contribuem para iluminar a interpretação que propomos para o epílogo, pois, ao reencontrar as bonecas de infância, a primeira hipótese que ocorre à narradora é justamente a de que Lila havia escrito um romance com pessoas de carne e osso, no mundo real, transformando Elena em sua protagonista, invertendo assim a relação de criadora e criatura. É como se, desde criança, Lila tivesse antecipado que jamais sairia do bairro, como Penélope confinada em Ítaca, e tivesse projetado em Elena o caminho que gostaria de seguir, moldando o destino da amiga como os deuses moldam o de Odisseu, e como Penélope molda o próprio. Na infância, ao propor a troca das bonecas, Lila poderia ter proposto também um pacto implícito, um acordo tácito, em que as duas entrecruzariam suas vidas para sempre. Então teria colocado a culpa do desaparecimento de Tina e Nu em dom Achille e, com o dinheiro que receberam dele, escolheu o livro que comprariam, *Mulherzinhas*. Foi a leitura conjunta desse romance, somada à leitura posterior de *A fada azul*, que semearam em Elena o desejo de ser escritora.

Lila, que a si mesma tantas vezes destruiu, com a amiga teria feito o contrário: como Midas, seu toque a havia transformado em uma autora reconhecida e, sobretudo, em uma pessoa autônoma, capaz de viver em outros termos, um destino muito diferente do imposto às mulheres que conheciam. Para isso, contribui de diversas maneiras, direta e indiretamente: competindo ou apoiando, estudando latim com Elena, conversando sobre a *Eneida*, pagando-lhe os livros na adolescência, tirando Nino de sua vida e, talvez, provocando a escrita do livro que lemos, a partir de seu desaparecimento.

A essa hipótese tão sofisticada e ardilosa, Elena reage mal: “**tinha me enganado, tinha me arrastado para onde bem quis**, desde o início de nossa amizade” (HP, 2017, p. 475). Os destaques são nossos e demonstram a conotação negativa da interpretação, bem como a passividade da narradora, uma repetição de formulações que encontramos ao longo da tetralogia. Porém, na sequência, a narradora adiciona uma hipótese alternativa, como ocorre tantas vezes na obra, que se não contradiz a anterior por completo, ao menos a ressignifica:

Ou talvez não. Talvez aquelas duas bonecas que haviam atravessado mais de meio século e vieram parar em Turim significavam apenas que ela estava bem e que gostava de mim, que tinha rompido as barreiras e finalmente pretendia girar o mundo, agora não menos miúdo que o seu, vivendo na velhice segundo uma nova verdade, a vida que na juventude lhe proibiram e se proibira. (HP, 2017, p. 475)

A frase “Ou talvez não” (HP, 2017, p. 475) conecta as duas hipóteses interpretativas levantadas pela narradora: na segunda, a conotação positiva prevalece e, pela ordem com que as propõe, Elena parece pender mais para uma reconciliação com Lila do que para uma ruptura, movimento que, de modo geral, predomina, pois se tantas vezes se afasta, tantas outras retorna. Nas linhas finais, conta que pegou as bonecas e se fechou em seu apartamento, examinando Tina e Nu com cuidado: “senti seu cheiro de mofo, coloquei-as contra o dorso de meus livros. Ao constatar que eram pobres e feias, fiquei confusa” (HP, 2017, p. 475-476). Nesse trecho, parece demarcar a distância entre a infância e a velhice, a oposição entre a memória dos eventos vividos — em alguma medida sempre afetiva e fantasiosa — e os objetos em sua concretude. No início da narrativa, Elena apresenta Tina com outras cores, em contraste com Nu:

Eu era pequena e, no fim das contas, minha boneca sabia mais que eu. Eu falava com ela, ela, comigo. Tinha uma cara de celuloide com cabelos de celuloide. Usava um vestidinho azul que minha mãe costurara em um raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja. As duas se espreitavam, se mediam, estavam prontas a fugir de nossos braços se viesse um temporal mais forte, se trovejasse, se alguém maior e mais forte e de dentes afiados as quisesse agarrar. (AG, 2015, p. 22)

Brincávamos no pátio, mas como se não brincássemos juntas. Lila se sentava no chão, ao lado da janelinha de um subsolo, e eu, do outro lado. A gente gostava daquele lugar, sobretudo porque podíamos colocar no cimento, entre as barras de abertura, contra a grade, tanto as coisas de Tina, minha boneca, quanto as de Nu, a boneca de Lila. Púnhamos pedras, tampas de refrigerante, florzinhas, pregos, cacos de vidro. O que Lila 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. Se Nu brincava de amarelinha

nos braços de Lila, pouco depois eu fazia Tina agir do mesmo modo. (AG, 2015, p. 22)

Essas passagens demonstram que a dinâmica contida no refrão que acompanha Elena por toda a vida — “O que você fizer, eu também faço” (AG, 2015, p. 48) — está presente desde a infância. O retorno das bonecas perdidas, no epílogo, evidencia uma certa circularidade da obra: embora a tetralogia acompanhe a passagem do tempo de forma cronológica e mais ou menos linear, também está às voltas com um outro tempo, em que passado e presente se encontram e se sobrepõem. Nesse sentido, podemos pensar que tem uma dimensão que é circular, porque junta prólogo e epílogo no mesmo tempo-espaço e, mais além, porque retoma, no fim, um evento narrado no início, oferecendo aos leitores, e não apenas à narradora, uma espécie de restituição: se o desaparecimento de Lila e de sua filha Tina seguem sem solução, ao menos as bonecas perdidas reaparecem, ainda que em circunstâncias misteriosas. Essa primeira Tina, a boneca, retorna ao lado da amiga Nu. Com isso, não estamos sugerindo que há propriamente uma ideia de eterno retorno, mas sim uma estrutura circular, como procuramos demonstrar no gráfico a seguir:

No gráfico, ilustramos a distribuição da obra à luz dessa interpretação, destacando o encontro entre as pontas iniciais e as pontas finais da história. Ao recuperar e observar as bonecas de infância, duplos inanimados das personagens, Elena se sente confusa — parece estar também às voltas com a opacidade da própria vida. As duas últimas frases da tetralogia condensam toda a sua essência ambígua: “Diferentemente do que ocorre nos **romances**, a **vida verdadeira**, depois que passou, tende não para a **clareza**, mas para a **obscuridade**. Pensei: agora que Lila **se fez ver tão nitidamente**, devo resignar-me a **não vê-la nunca mais**” (HP, 2017, p. 476). Os destaques são nossos e sublinham que, de um lado, temos a literatura, a clareza e a nitidez. De outro, a “vida verdadeira”, a obscuridade e o desaparecimento. O esquema se torna ainda mais interessante quando pensamos no paradoxo que se insurge: o que seria a referida “vida verdadeira” se estamos dentro de uma obra literária?

Ferrante, mais uma vez, faz um duplo movimento que celebra, a um só tempo, tanto o cosmos quanto o caos. Não à toa parte da recepção defende a hipótese de que a obra foi inspirada numa “história real”, pois a autora parece ter empregado todos os recursos para garantir esse efeito, embora também tenha deixado, aqui e ali, elementos que permitem, no mínimo, questionar essa interpretação, tematizando o próprio processo da criação literária.

De volta ao início: a epígrafe

Como sempre, me bastava uma meia frase de Lila e meu cérebro reconhecia sua aura, se ativava, liberava inteligência. Agora eu sabia que trabalhava melhor sobretudo quando ela, mesmo que só com poucas palavras desconexas, garantia à parte mais insegura de mim que eu estava no caminho certo. Achei uma organização compacta e elegante para seu balbucio digressivo. Escrevi sobre meu quadril, sobre minha mãe. Agora que eu era cada vez mais admirada, admitia sem incômodo que falar com ela me suscitava ideias, me levava a estabelecer nexos entre coisas distantes. Naqueles anos de vizinhança, eu no andar de cima, ela no de baixo, isso tinha acontecido com frequência. Bastava um leve empurrão e a cabeça, que parecia oca, se descobria cheia e viva. Atribuía a ela uma espécie de visão de longo alcance, atribuíra pela vida inteira, e não via nisso nada de mal. (HP, 2017, p. 369-370)

Se a tetralogia napolitana dialoga intimamente com a Antiguidade Clássica, também faz, logo de saída, uma referência significativa a uma das obras mais importantes da literatura alemã: *Fausto* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe. O mito de Fausto, porém, é muito anterior à obra que o consagrou. Tem início no século XVI, a partir de uma figura histórica: um médico alemão, Johann Georg Faust, que, por conta de sua trajetória de sucesso incomum, despertou suspeitas de que teria feito um pacto com o diabo — hipótese que soava plausível na Idade Média. A interpretação do pacto vai se modificando historicamente, mas, a princípio, Fausto é punido por buscar respostas em outros campos que não o da fé e da religião. Numa primeira versão escrita da fábula, reafirmou-se a moral da época, desencorajando o pensamento crítico diante dos preceitos da Igreja Protestante. Fausto acabou condenado à danação. No teatro, a versão mais célebre é a peça inglesa *A trágica história do doutor Fausto*⁵⁰, de Christopher Marlowe, escrita entre 1588 e 1592 e publicada pela primeira vez em 1604.

Já no Iluminismo, o mito é ressignificado: Fausto já não pode mais ser recriminado, pois o momento histórico passa a valorizar o pensamento crítico. De um extremo então passamos a outro: da apologia à fé em Deus e nos preceitos religiosos à apologia da fé na razão humana e nos preceitos científicos. A hipótese de salvação de Fausto teria começado no século XVIII, com o alemão Gotthold Ephraim Lessing, que criou uma nova versão da lenda, pavimentando o caminho para a tragédia escrita por Goethe.

Há outras peculiaridades no *Fausto* de Goethe que merecem destaque: com Mefistófeles, o protagonista faz não apenas um pacto, mas também uma aposta. Primeiro, Mefisto se propõe a

⁵⁰ No original, *The Tragical History of Doctor Faustus*.

ajudá-lo a responder às grandes questões que o inquietam. Fausto aceita, já que não teme o inferno, mas o desafia de volta: se um dia ele for capaz de dar respostas definitivas, que o aquiete completamente, Mefisto poderia levar a sua alma. É essa a mola propulsora da ação: não apenas o pacto, mas principalmente a aposta, em que se desafiam mutuamente.

Além da aposta entre Fausto e Mefistófeles, existe também o acordo entre Mefistófeles e Deus. O trecho escolhido para a epígrafe da tetralogia de Ferrante foi retirado de um dos três textos introdutórios da tragédia, o “Prólogo no céu”, quando o Senhor (Deus) recebe a visita de Mefistófeles. No céu, a ironia de Mefisto contrasta com os discursos celestiais: enquanto os anjos Rafael, Gabriel e Miguel estão ovacionando a perfeição das criações divinas, Mefistófeles não parece tão satisfeito e passa a criticar a criação que considera a mais controversa: a do ser humano. Discordando, o Senhor menciona Fausto como uma espécie de amostra exemplar e, em uma alusão à história bíblica de Jó, aceita que Mefistófeles o desafie, pois acredita que Fausto, ao final, escolherá o caminho do bem.

Para a epígrafe, Ferrante escolhe precisamente o momento em que Deus autoriza Mefisto a submeter Fausto a provas, e o faz ressaltando a dimensão positiva dessa dinâmica. O trecho que abre a tetralogia napolitana está em prosa, não em verso como no original, e provavelmente foi traduzido do alemão pela própria autora, já que não há referências bibliográficas que indiquem uma outra tradução. Na edição brasileira, Dias optou por manter a epígrafe em prosa, traduzindo a partir da citação de Ferrante:

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.**⁵¹ (GOETHE, citado em *A amiga genial*, FERRANTE, 2015)

Já na tradução de *Fausto* feita por Jenny Klabin Segall diretamente do alemão para o português, o trecho ficou assim (os destaques são nossos):

O ALTÍSSIMO:

Também nisso eu te dou poderes plenos;
Jamais te odiei, a ti e a teus iguais.
É o magano o que me pesa menos,
De todos vós, demônios que negais.
**O humano afã tende a afrouxar ligeiro,
Soçobra em breve em integral repouso;**

⁵¹ Os destaques são nossos.

**Aduzo-lhe por isso o companheiro
Que como o diabo influi e incita, laborioso.**
(GOETHE, 2017, p. 53)

O professor Marcus Vinicius Mazzari, em seus comentários à tradução de Segall, ressalta que Deus, traduzido como “O Altíssimo”, percebe Mefistófeles como um instrumento de ordem divina. Com a denominação jocosa de “magano”⁵² (equivalente ao “Zombeteiro” da tradução de Dias), Mazzari chama atenção para a hipótese de que Goethe estaria marcando a diferença entre Mefistófeles e Satanás. Mefisto é o espírito demoníaco irônico que irá se associar a Fausto, enquanto Satanás, da história de Jó, é o primeiro da hierarquia infernal.

A epígrafe escolhida por Ferrante dialoga diretamente com algo que é fundamental para a tetralogia: a relação ambivalente entre Lila e Elena. Podemos pensar em Lila como essa figura mefistofélica que coloca a amiga em movimento. Mas, se uma instiga a outra e as duas competem entre si, também o afeto que as une é uma faísca que ilumina a leitura. Em uma luta da fantasia contra o bairro, encontram abrigo nessa amizade e na literatura. Em uma entrevista, Ferrante escreve algo que poderia ajudar a pensar sobre os aspectos positivos e negativos desse encontro:

Há um lema que diz: que Deus me proteja dos amigos, porque dos inimigos me protejo eu. Isso nos mostra que, no fim das contas, **o inimigo é fruto de uma simplificação da complexidade humana**: na inimizade, a relação é clara, sei que devo me proteger, que devo atacar. Por outro lado, **só Deus sabe o que se passa na cabeça de um amigo. A confiança absoluta e o afeto sólido alimentam secretamente ressentimento, engano, traição**. Talvez por isso a amizade masculina tenha elaborado ao longo do tempo um código rigorosíssimo. O respeito devoto às suas leis internas e as consequências sem meios-termos de eventuais violações têm uma longa tradição narrativa. **Nossa amizade [a amizade entre mulheres], por sua vez, é um território desconhecido, sobretudo por nós mesmas, sem regras certas. Ali pode acontecer tudo e o contrário de tudo, nada é seguro. Sua exploração narrativa avança, portanto, com dificuldade**, é uma aposta, uma empreitada árdua. A cada passo, corremos sobretudo o **risco de que os bons sentimentos, o cálculo hipócrita ou as ideologias que muitas vezes exaltam de maneira nauseante o vínculo entre irmãs embacem a honestidade da história**. (FR, 2017, p. 364)

“A amizade é um caldeirão de sentimentos bons e ruins em permanente ebulição” (FR, 2017, p. 364). Destacamos aqui o jogo de oposições que encontramos em “sentimentos bons e ruins” e em “pode acontecer tudo e o contrário de tudo” (FR, 2017, p. 364). Para Ferrante, uma história de amizade em que apenas os bons sentimentos sejam valorizados, exaltando o vínculo

⁵² Em alemão, *Schalk*.

positivo entre mulheres, poderia embaçar “de maneira nauseante” o que chama de “honestidade da história” (FR, 2017, p. 364). Em outro texto, a autora escreve algo que antecipa essa visão de mundo e, por extensão, da literatura. Os destaques são nossos:

Em uma das várias casas em que morei quando garota, em todas as estações crescia uma muda de alcaparra na parede virada para leste. Era uma parede de pedra nua, cheia de fendas, e não havia semente que não encontrasse um pouquinho de terra. Mas aquela muda de alcaparra, mais do que as outras, crescia e florescia de maneira soberba e, ao mesmo tempo, com cores tão delicadas que ficou em minha mente uma imagem de força justa, de energia amena. O camponês que alugava a casa para nós ceifava as plantas todos os anos, mas era inútil. Quando resolveu embelezar a parede, espalhou uma camada uniforme de reboco com as próprias mãos e pintou-a de um azul-celeste insuportável. Esperei muito tempo, confiante, que as raízes da alcaparreira vencessem e, de repente, encrespassem a calma planície da parede.

Hoje, enquanto busco um caminho para parabenizar minha editora, sinto que isso aconteceu. O reboco rachou, a alcaparreira voltou a explodir com os primeiros brotos. Por isso, espero que a Edizione e/o continue a **lutar contra o reboco, contra tudo aquilo que harmoniza através da eliminação**. Que o faça desabrochando teimosamente, estação após estação, livros como flores de alcaparra. (FR, 2017, p. 21)

A frase “contra tudo que harmoniza através da eliminação” poderia ser um manifesto que sintetiza a obra de Ferrante, que define um projeto literário que luta “contra o reboco” (FR, 2017, p. 21). A autora parece mais interessada no emaranhado de afetos confusos que compõem o tecido da amizade entre Elena e Lila. No meio dos momentos de companheirismo e dos gestos de lealdade, espreita a competição e a traição. E o oposto também ocorre, de modo que uma força nunca se sobrepõe completamente à outra. A tensão resulta justamente do movimento constante, do deslizamento incessante entre os polos, e da nebulosa área que se forma entre eles. Na “parede de pedra nua, cheia de fendas” (FR, 2017, p. 21), cresce e floresce a muda dessa amizade, como as flores de alcaparra.

Desde a infância, Lila é descrita por Elena como se descendesse de uma linhagem de mulheres que encontramos nos mitos clássicos, integrando também um grupo de personagens literárias ambíguas. Na literatura brasileira, por motivos diferentes, poderíamos aproximá-la de Capitu e de Diadorim, e também porque ambas, como Lila, são carregadas de luz tanto quanto de sombra e são retratadas pelos narradores com fascínio e com espanto. Por muitas páginas, Elena Greco nos leva a crer que Lila é a amiga genial a que se refere o título, mas, no dia do casamento de Lila, descobrimos que a expressão faz referência ao modo como ela vê a narradora: “você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres” (AG, 2015, p. 312).

Nessa ocasião, Elena promete a Lila que não vai abandonar os estudos e, ao modo de Fausto, apoia-se nos livros em busca de encontrar ou de construir um sentido para a vida, mas nem todo o conhecimento adquirido parece capaz de responder às suas indagações essenciais. A angústia diante dessa falta, que não pode ser preenchida com a educação e nem mesmo com a literatura, parece acompanhar a narradora durante toda a sua jornada. Elena se vê permanentemente dividida entre dois mundos, como descreve nos trechos a seguir (os destaques são nossos):

Era verdade que eu tinha uma espécie de **dupla identidade**. No alto da via Tasso, Nino me trazia seus amigos cultos, que me tratavam com respeito, e gostavam sobretudo de meu segundo livro, queriam que eu desse uma olhada no que estavam escrevendo. Discutíamos até tarde da noite com um ar de quem sabe tudo. Perguntávamo-nos se o proletariado ainda existia ou não, aludíamos com benevolência à esquerda socialista e com azedume aos comunistas (...) **na via Tasso e em viagem pela Itália eu me sentia uma senhora com uma pequena fama, e lá, em Nápoles, ao contrário, sobretudo no bairro, eu perdia a aura**, ninguém nunca ouvira falar de meu segundo livro, quando os abusos passavam dos limites eu me enfurecia e usava o dialeto nos insultos mais imundos. (HP, 2017, p. 151-1)

O único laço entre o alto e o baixo me parecia o sangue. Matava-se cada vez mais, no Vêneto, na Lombardia, na Emília, no Lácio, na Campânia. Dava uma olhada nos jornais de manhã, e às vezes o bairro me parecia mais pacato que o resto da Itália. Naturalmente não era bem assim, a violência era a mesma. Homens se massacravam, mulheres eram espancadas, alguns terminavam assassinados por razões obscuras. (HP, 2017, p. 151-1)

No artigo “A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe”, Michael Jaeger escreve: “Fausto não pode absolutamente repelir Mefisto, mandá-lo embora, uma vez que o tem sempre junto a si em sua angústia em relação ao deter-se e em sua obsessão de consumir pela negação tudo o que existe” (JAEGER, 2007, p. 311)⁵³. Jaeger destaca que o espírito desse Fausto-Mefisto é a imagem literária criada por Goethe para representar o pensamento processual que caracteriza a Modernidade, “o qual nega todo o existente com vistas ao novo, o ainda-não-existente, o melhor, e tão logo este surja e esteja dado, é por seu turno condenado como insuficiente” (JAEGER, 2007, p. 312). Segundo o autor, isso ocorreria em nome de estado de felicidade inatingível que está localizado sempre no futuro: “Esse processo dinâmico da revolução política e econômica, que reúne em si os momentos da negação e inovação, caminha *ad infinitum*” (JAEGER, 2007, p. 312).

⁵³Disponível em: www.revistas.usp.br/eav/article/view/10225. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Jaeger também formula algo que nos parece essencial aqui: a ideia de que “a uma utopia, contudo, não pode acontecer nada pior do que ser colocada em prática, uma vez que ela perde assim a fascinante aura da promessa redentora” (JAEGER, 2007, p. 314). Lila é a fascinante aura da promessa redentora que foi inviabilizada e, portanto, jamais poderá ser colocada à prova. Já Elena tem oportunidade de sair de Nápoles e constatar que muitos dos problemas que acreditava estarem circunscritos ao bairro e depois à cidade, eram, na verdade, males do mundo.

O drama goethiano sempre ofereceu às diferentes épocas o modelo literário para a elucidação da respectiva autoimagem mediante um questionamento tipicamente fáustico: quão longe podemos ir na satisfação de nossas necessidades? Haveria um limite à nossa aspiração por felicidade, riqueza e domínio? Caso haja esse limite, onde começaria o pacto demoníaco? Tais questões encerram o problema antropológico fundamental de determinar a relação entre Eu e mundo, subjetividade e objetividade (...). (JAEGER, 2007, p. 317)

Conforme Elena conhece melhor o mundo, tem impressão de que Nápoles era apenas um lugar onde se poderia enxergar, por uma lente, todos os males do Ocidente. Yuri Brunello observa que há uma tradição, na literatura italiana, desde Giovanni Boccaccio a Alberto Moravia, em que “o horizonte figurativo é um dispositivo que fornece ao leitor coordenadas culturais necessárias para que ele possa identificar-se com o que está sendo narrado”⁵⁴ (BRUNELLO, 2017). Pois na obra de Ferrante, o retorno para Nápoles significaria, na leitura de Brunello, “realizar uma viagem no lado mais obscuro de si”. Nisso, argumenta que Nápoles é universal: “Não pelo fato de ser uma folclórica imagem universalmente conhecida, perfeita para um cartão postal. Nápoles é o nome do véu que disfarça o desconcertante abismo escondido em todos nós” (BRUNELLO, 2017).

Em um raciocínio semelhante, Antonio Candido argumenta que o sertão de Guimarães Rosa é, a um só tempo, regional e mítico. No ensaio “O homem dos avessos”, em *Tese e Antítese* (2017), Candido observa que, em *Grande sertão: veredas*, o pacto é o símbolo que movimenta as obsessões humanas fundamentais, elaboradas e reelaboradas de maneiras diferentes a cada página. Para Mazzari, esse símbolo desempenharia no romance de Rosa um “papel estruturante tanto na dimensão linguística como também no plano do enredo” (MAZZARI, 2010, p. 58). Na dissertação *Fausto e a representação do diabo na literatura: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski* (2012), Maria Cecília Marks lembra que a tradição fáustica é recorrente na literatura ocidental, ainda que seja objeto de abordagens diferentes (os destaques são nossos):

⁵⁴ Disponível em: www.opovo.com.br/jornal/dom/2017/11/literatura-a-obra-de-elena-ferrante.html. Consultado em: 2 de janeiro de 2019.

Enquanto a temática fáustica mantém alguns traços bastante característicos e permanentes, **a representação da figura demoníaca transmuta-se, é capaz de absorver as mais diversas identidades, adaptando-se a diferentes situações, culturas e momentos históricos.** Isso significa que a questão primordial do bem e do mal — questão anímica, simbólica e arquetípica — atravessa uma enorme diversidade de condições, favorecendo a riqueza expressiva e a reflexão por meio da representação literária. (MARKS, 2012, p. 11)

Marks relembra o caráter divisor de águas da obra de Goethe na abordagem do pacto com o demônio, pois ao lhe retirar o aspecto maniqueísta, de simples contraposição entre o bem e o mal, Goethe traz à tona as contradições humanas e as ambiguidades da vida em seu fluxo contínuo. Ainda no âmbito da influência da literatura alemã, destacamos duas outras obras que têm aspectos em comum com a tetralogia de Ferrante, com narradores em primeira pessoa que contam a história de seus próprios amigos geniais: *Doutor Fausto* (1947), de Thomas Mann, em que Serenus Zeitblom narra a vida de Adrian Leverkühn, um brilhante compositor que acredita ter feito um pacto com o diabo, e *Reflexões sobre Christa T.* (1968), de Christa Wolf, em que a narradora tenta recuperar a história de uma amiga de infância que em muitos aspectos se assemelha a Lila, e morreu precocemente, aos 35 anos, vítima de leucemia. Ambos os romances têm sido lidos, também, como representações alegóricas dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Como Wolf e Mann fizeram com a história alemã, Ferrante parece ter construído uma espécie de alegoria da história da Itália e, de maneira mais ampla, da história ocidental na Modernidade. Se Mann e Wolf conseguiram, cada um a seu modo, atualizar o mito fáustico incluindo questões próprias de seu tempo, Ferrante pode ter feito algo parecido em *A amiga genial*: há um pacto implícito do bairro com a Camorra, entidade infiltrada no tecido social de Nápoles, e com o fascismo. Lila, ao tentar rompê-lo, acaba refazendo o pacto em outros termos: primeiro, ao aceitar o dinheiro marcado de dom Achille e, com ele, comprar *Mulherzinhas*; depois, ao se casar com Stefano, filho e herdeiro de dom Achille, a personificação do mal; e, mais tarde, ao se associar mais de uma vez aos irmãos Solara.

Além do mito fáustico, a tetralogia ecoa outras figuras míticas importantes, como antecipamos ao longo deste estudo. Mas, se voltarmos ao mito de Lilith, talvez o mito originário da linhagem de mulheres perigosas, podemos pensar na descendência que as une: Medeia, Clitemnestra, Procne, Atalanta, Helena de Tróia. Em comum, há uma imagem ambígua ligada às ideias de sedução, tentação e danação. De acordo com o folclore hebreu medieval, Lilith teria sido a primeira mulher criada por Deus junto com Adão. Depois o abandonou, partindo do Jardim do Éden, e passou a ser descrita como um demônio. Alguns a conectam também à serpente, que mais tarde viria a tentar Eva. Sob o nome *Lilitu*, a figura de Lilith teria aparecido pela primeira vez por

volta de 3000 a.C. representando uma categoria de demônios ou espíritos de ventos e tormentas. Em algumas culturas, Lilith teria sido a própria imagem da ambivalência: ao mesmo tempo, cultuada e temida, como os demônios e espíritos malignos, Lilith seria uma deusa de fases boas e ruins. Nas escrituras hebraicas, também é referida como uma espécie de demônio. Por vezes, Lilith é associada à deusa Hécate, que está ligada a encruzilhadas, ao fogo, à bruxaria e à feitiçaria.

Ainda na infância, Lila é descrita por Elena como uma menina “terrível e fulgurante” (AG, 2015, p. 39): “Sua rapidez mental lembrava o sibilo, o bote, a mordida letal. (...) Os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano” (AG, 2015, p. 41). Em outro trecho, afirma que “proibi-la de uma coisa era inútil” (AG, 2015, p. 57):

Parecia mais forte que todas as meninas, mais forte que Enzo, que Alfonso, que Stefano, mais forte que o irmão Rino, mais forte que nossos pais, mais forte que todos os adultos, inclusive a professora e os *carabinieri*, que podiam nos botar na cadeia. Apesar de frágil no aspecto, qualquer proibição perdia consistência diante dela. Ela sabia como passar dos limites sem nunca sofrer realmente as consequências por isso. Ao final as pessoas cediam e, mesmo a contragosto, se viam forçadas a elogiá-la. (AG, 2015, p. 57)

A admiração superlativa da narradora fica evidente nessa comparação, que vai escalonando, progressivamente, e demonstra a força que atribui à amiga. Lilith, como Lila, também está associada com a imagem de uma mulher lasciva, sedutora, de beleza incomum e destrutiva. De acordo com o *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel, a “literatura interessa-se sobretudo por Lilith, a revoltada, que na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra” (BRUNEL, 2005, p. 583). Brunel lista algumas obras literárias que dialogam com o mito, como é o caso da obra de Dante Gabriel Rossetti, em que Lilith aparece como uma “sereia tentadora, a eterna mulher fatal” (BRUNEL, 2005, p. 584). Os destaques são nossos:

Mulher sensual e fatal, **ela aspira também à supremacia e ao poder**. (...) Milton, no *Paraíso perdido*, alude a Lilith em 1667 sob o nome de “feiticeira serpente”. Heroína desesperada para os românticos, ela é descrita como mulher bela e sensual, de longos cabelos, que **arrasta os outros consigo num turbilhão de infortúnios, desastre e morte**. Seu aspecto hediondo, de “bebedora de sangue”, é lembrado por Victor Hugo, que a confunde com Isis em *La fin de satã (O fim de satã)*, 1886) (...). Dante Gabriel Rossetti, em *Eden Bower e The House of Life (A casa da vida)*, 1870-1881, faz de Lilith uma **sereia tentadora, a eterna mulher fatal de charme irresistível e infernal, que, por seu mistério, provoca nos homens o desejo de sentimento de aventura, e os conduz assim à sua perda**. (BRUNEL, 2005, p. 583-584)

Brunel comenta o romance *Dieu créa d'abord Lilith* (*Deus criou primeiro Lilith*, 1935), de Marc Chadourne, em que a personagem “semeia a ruína, a morte e o desespero irremediável” (BRUNEL, 2005, p. 584), do qual destacamos algumas semelhanças com o destino de Lila: “(...) antes de desaparecer, ela própria desesperada e sempre revoltada, ninguém sabe para onde; talvez tenha morrido, talvez não” (BRUNEL, 2005, p. 584). O autor segue reunindo exemplos, como a peça *Lilith* (1892), de Remy de Gourmont, que “retoma toda a história tradicional da criação, (...) a que se associa uma visão pessimista da vida humana. (...) a ocorrência do mito de Lilith deixa entrever uma busca desmesurada (...) da origem e do sentido da vida” (BRUNEL, 2005, p. 584). Brunel lembra também o aspecto “devoradora de filhos”, que “amplia-se até a condição de grande mãe destruidora que engole o mundo humano inteiro em sua grande boca de inconsciência, violência e morte” (BRUNEL, 2005, p. 584), o que está manifesto no título do estudo *Lilith, ou, La mère obscure* (1981), de Jacques Bril. Quanto a esse aspecto, é inevitável lembrar da passagem da tetralogia napolitana em que Pinuccia e Gigliola atribuem a Lila poderes quase demoníacos (os destaques são nossos):

(...) atribuiu a culpa a própria Lila, isto é, à sua imagem deformada [painel criado por Lila com a foto de noiva], que **se incendiara sozinha, como acontecia ao diabo quando, para transviar os santos, assumia feições femininas, mas os santos invocavam Jesus e o demônio se transmudava em chamas**. Para corroborar sua versão, acrescentou que a própria Pinuccia lhe contara como a cunhada tinha a capacidade de não engravidar e, **caso engravidasse, deixava o menino se perder**, recusando os dons do Senhor. (HN, 2016, p. 138)

Quando Lila fica sabendo desses boatos, reage dizendo: “aqui dentro nós duas [Carmen e ela] somos bruxas, somos muito perigosas” (HN, 2016, p. 139). E completa: “se tocar em mim se queima: sou eu que faço mal às pessoas” (HN, 2016, p. 139), reforçando o temor que provocava.

A figura de Lilith também aparece na tragédia de Goethe: após fazer o pacto com Mefisto, o protagonista tem uma espécie de delírio e participa de uma festa com bruxas, demônios e fantasmas em que dança com Lilith, descrita como uma mulher sedutora. Quando pergunta quem é ela, Mefistófeles responde que é a primeira esposa de Adão. Embora Lilith e Mefistófeles sejam figuras diferentes, ambos representam forças diabólicas: Mefisto é o colega que espicaça e aviva, evitando que o ser humano deseje o “repouso absoluto”. No pacto fáustico, a figura desse “colega”, um duplo, desempenha papel determinante — quer seja personificada no demônio, quer seja exercida por outros personagens.

A figura do duplo costuma provocar um efeito inquietante, pois “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, um ‘enérgico desmentido ao poder da morte’ (Hank), e a alma imortal foi provavelmente o primeiro duplo do corpo” (FREUD, 2010, p. 351). Segundo Freud, no antigo Egito, tal ideia teria impulsionado a arte de construir uma imagem do morto em material duradouro, uma espécie de réplica imortal, para o que a escrita de Elena Greco poderia funcionar como metáfora: o texto como um material capaz de reter ou de construir uma imagem petrificada de Lila, presença que se opõe à ausência da personagem. Mas Freud chama atenção também para o fato de que essas concepções surgiram no terreno do “ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário” (FREUD, 2010, p. 352) e, com a superação dessa fase, o duplo passaria a ter seu sinal invertido: “de garantia de sobrevivência passa à inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010, p. 352). Os destaques são nossos:

No Eu, forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência (...). O fato de que exista uma instância assim, que pode tratar o restante do Eu como um objeto, isto é, de que o ser humano seja capaz de auto-observação, torna possível dotar de um novo teor a velha concepção do duplo e atribuir-lhe várias coisas, principalmente aquilo que a autocrítica vê como pertencente ao superado narcisismo dos primórdios. (FREUD, 2010, p. 352-353)

Não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegava e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio. (FREUD, 2010, p. 352-353)

Nesse sentido, vale lembrar algumas passagens da tetralogia napolitana, como o momento em que Lila reencontra a professora de Elena no liceu, e ela lhe diz: “Se você tivesse estudado, teria se saído tão bem quanto Greco” (HF, 2016, p. 134). Lila reage exaltada (os destaques são nossos):

“Vocês professores insistem tanto no estudo porque é com ele que as pessoas ganham a vida, mas estudar não serve para nada, nem melhora as pessoas, ao contrário, torna-as ainda mais cruéis”

“Elena ficou mais cruel?”

“Não, ela não”

“E por quê?”

Lila meteu o gorro de lã na cabeça do filho.

Lila alude a uma espécie de acordo tácito firmado com Elena — as duas, juntas, formariam um organismo completo, e a cada uma caberia um hemisfério oposto e complementar desse conjunto. No livro *Elena Ferrante. Parole Chiave* (2018), Tiziana de Rogatis se refere à amizade de Elena e Lila como uma relação tanto de simbiose como de alteridade (ROGATIS, 2018, p. 74), reforçando a complexidade do laço que as une. A simbiose pode ser definida como uma associação a longo prazo feita entre dois organismos diferentes, que pode ou não ser benéfica para ambos. Já a alteridade é algo que se constitui através da relação de distinção, de diferença. Portanto, de um lado temos a associação, e, de outro lado, a dissociação. Em alguns trechos, tal contraste fica mais demarcado, como ocorre quando Elena e Lila estão grávidas e vão juntas à obstetra: “Gostávamos muito de sentar uma ao lado da outra, eu loura, ela morena, eu tranquila, ela nervosa, eu simpática, ela maldosa, ambas opostas e concordes, ambas distantes das outras grávidas que espiávamos com ironia” (HP, 2017, p. 150). Mais tarde, Elena escreve: “quando eu não me dobro, ela me exclui, me pune, me estraga até o prazer de ter escrito um bom livro. Estou no limite” (HP, 2017, p. 466), concluindo (os destaques são nossos):

O ponto, sempre e simplesmente, somos nós duas: ela, que quer que eu dê o que sua natureza e as circunstâncias a impediram de dar, e eu, que não consigo dar o que ela pretende; ela, que se irrita com minha insuficiência e por birra quer me reduzir a nada, assim como fez consigo, e eu, que escrevi meses e meses e meses para lhe dar uma forma que não perca os contornos e superá-la e acalmá-la e, assim, por minha vez, me acalmar. (HP, 2017. p. 466-467)

A relação de intersubjetividade é constitutiva não apenas das personagens, mas também da própria obra, e tem origem nesse pacto implícito entre as personagens. Em *Doutor Fausto*, Adrian Leverkühn acredita ter sido amaldiçoado por um pacto — no romance de Mann, não sabemos se foi um delírio em consequência da sífilis ou se o encontro de fato ocorreu. A mesma dúvida persegue Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: teria ou não teria feito um pacto com o diabo? Na tetralogia, Lila atribui todos os males vividos a um episódio de infância, pois acredita que, ao aceitarem o dinheiro de dom Achille, o dinheiro amaldiçoado da Camorra, teriam selado seus destinos. Como se elas, ainda crianças, também tivessem feito um pacto (os destaques são nossos):

“Lembra que em vez das bonecas dom Achille nos deu dinheiro?”, me perguntou.
“Lembro”
“Não devíamos ter aceitado”
“Compramos *Mulherzinhas*”

“Fizemos mal: a partir daquele momento, sempre errei em tudo”
(FERRANTE, 2016, p. 42)

Dom Achille personifica os males que acometem a Itália no pós-guerra, com o fracasso do projeto de modernização, atravessado pela corrupção. Uma hipótese é a de que o nome possa ser também uma referência a Achille Lauro, político e empresário ligado ao fascismo, que teve muita influência em Nápoles nos anos 1950. Em uma carta, Ferrante chega a usar o adjetivo “laurina” para descrever a cidade (os destaques são nossos):

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**, 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.

Eu me senti diferente dessa Nápoles e vivi com repulsa, fugi assim que pude, carreguei-a comigo como síntese, um substituto para manter sempre em mente o fato de que a potência da vida é lesada e humilhada por modalidades injustas de existência. Entretanto, há muito tempo eu a olho ao microscópio. Isolo fragmentos, entro nela, descubro coisas boas que, quando garota, eu não via, e outras que me parecem mais miseráveis ainda. Mas hoje nem mesmo essas coisas me fazem sentir o velho rancor. No fim das contas, **é uma experiência de cidade que não se apaga nem se quisermos e que se revela útil em qualquer lugar.** (FR, 2017, p. 64-65)

O trecho supracitado, datado de 1995, ganha novo estatuto se lido após a publicação da tetralogia, duas décadas depois. Alguns temas parecem inquietar a autora há anos, retornando com novas elaborações, de maneira persistente, em cada uma de suas obras. A impressão que fica é a de que o trecho acima poderia ter sido narrado por Elena Greco: tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista formal, há muitas semelhanças com o discurso da personagem. Essa descrição de Nápoles, em certa medida, poderia se aplicar a Amália, mãe da narradora do primeiro romance publicado por Ferrante, e também a Lila: “desbocada”, “sensual”, “pronta a se imolar diante da chance — ou da necessidade — de não se mostrar mais tola que os outros” (FR, 2017, p. 64-65). Portanto, poderíamos pensar em Lila como uma metonímia para a cidade, ou a cidade

como uma metonímia para Lila. Na obra de Ferrante, Nápoles é mais uma personagem do que um cenário:

Quanto à Nápoles, hoje me sinto atraída sobretudo pela Anna Maria Ortese de *La città involontaria*. Se eu ainda conseguisse escrever sobre essa cidade, tentaria fabricar um texto capaz de explorar a direção indicada naquelas páginas, uma história de pequenas violências miseráveis, um precipício de vozes e eventos, de gestos mínimos e terríveis (FR, 2017, p. 64).

Duas décadas depois, é precisamente o que Ferrante acaba fazendo com a tetralogia napolitana: “uma história de pequenas violências miseráveis, um precipício de vozes e eventos, de gestos mínimos e terríveis” (FR, 2017, p. 64). Nessa mesma carta, escreve também que “a cidade, com os seus chamados de um tempo perdido a ser reencontrado ou com as suas repentinas rememorações, age apenas como uma sereia perversa” (FR, 2017, p. 66). Poucas linhas adiante, comenta algo sobre Delia, a narradora de *Um amor incômodo*, que em alguma medida poderia se aplicar a Elena Greco: “essa mulher vai ao labirinto de Nápoles para tentar capturá-la, ordená-la, organizar espaços e tempos, finalmente contar para si mesma sua história em voz alta” (FR, 2017, p. 66). De outro lado, quando comenta a relação entre Amalia e Nápoles, poderíamos pensar na relação entre Lila e a cidade (os destaques são nossos):

É possível que, no fim das contas, justamente a **personagem mais fugidia, mais difícil de apreender, mais densamente ambígua**, essa Amalia que **absorve dificuldades e pancadas, mas não se dobra, tenha concentrado a carga de napoletanidade menos definível, tornando-se, portanto, uma espécie de mulher-cidade que é empurrada, espremida, surrada, seguida, humilhada, desejada, mas que é dotada de uma capacidade de resistir extraordinária**. (FR, 2017, p. 67)

Então vejamos: “uma espécie de mulher-cidade que é empurrada, espremida, surrada, seguida, humilhada, desejada, mas que é dotada de uma capacidade de resistir extraordinária”. Se recuperarmos a história da fundação da Nápoles, chegaremos ao mito da sereia Partênopo. Na mitologia, as sereias, ou sirenas, são criaturas ambíguas por definição: na Antiguidade Clássica, eram representadas como seres híbridos, com características de pássaro e de mulheres, como podemos observar nas imagens abaixo, retiradas da Enciclopédia Britânica e da Wikipedia, respectivamente:

A célebre passagem da *Odisseia* em que Odisseu encontra as sereias se passa justamente na região do golfo de Nápoles. O herói consegue sobreviver ao canto das sereias, considerado fatal, criando um stratagema: usa cera de vela para cobrir os ouvidos de seus marinheiros e amarra a si mesmo ao mastro do navio. O nome de uma das sereias, Partênope, acaba batizando o local. A cidade grega de Partênope, mais tarde, viria a se tornar Nápoles — do grego, *nea + polis*, nova cidade. Há dois monumentos em homenagem a ela: a *Fontana della Sirena*, em que a sereia está representada como mulher-peixe, e a *Fontana della Spina Corona*, seguindo o modelo mulher-pássaro (imagem abaixo⁵⁵).

É possível que o conto *A fada azul*, de Lila, seja uma referência a Partênope e o mito da fundação de Nápoles. A imagem da sereia também surge, diretamente, em uma alusão a Lila: “Deve ter sentido em Lila, suponho, aquele algo de inapreensível que seduzia e ao mesmo tempo

⁵⁵ Imagem disponível em: <https://www.ecampania.it/napoli/cultura/napoli-fontana-spinacorona-o-delle-zizze>. Consultada em: 2 de janeiro de 2019.

alarmava, uma potência de sereia” (HF, 2016, p. 129). Não bastando a ambiguidade evocada pela própria imagem, a narradora ainda sublinha: “seduzia e ao mesmo tempo alarmava”.

Na narração de Homero, a feiticeira Circe descreve as sereias em meio a uma atmosfera sombria, rodeadas por ossos de homens putrefatos. No artigo “Ulisses, o homem que ouviu o canto”⁵⁶, Juan José Saer lembra que as sirenas eram tomadas como “seres monstruosos e malignos: um dos muitos trios demoníacos da mitologia, cuja forma peculiar de maldade consistia em atrair os marinheiros com seu canto sublime”. De acordo com a lenda, quando Partênopo morreu, “seus despojos foram depositados pelas ondas onde agora se ergue a cidade de Nápoles, cujo nome primitivo foi justamente o da Sereia” (SAER, 2002).

Em uma entrevista, Ferrante escreve que nunca sentiu o mundo antigo como um mundo distante: “(...) acho que aprendi com os clássicos gregos e latinos muitíssimas coisas úteis sobre como combinar as palavras” (FR, 2017, p. 271). Os destaques são nossos:

Quando garota, eu queria tornar aquele mundo meu e treinava fazendo traduções que tendiam a anular os tons formais aos quais a escola me acostumara. Enquanto isso, eu **imaginava o golfo de Nápoles cheio de sereias que falavam grego**, como uma bela história de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. (FR, 2017, p. 271)

Essa atmosfera mítica contrasta com o tom realista da obra, permeando toda a narrativa, sobretudo no que diz respeito ao mundo de Lila. Se Elena costuma ser a voz da razão, Lila irrompe com hipóteses ferozes e insensatas — e, por isso, também bastante originais —, comunicando-se de modo poético, através de metáforas e frases muitas vezes enigmáticas. Saer aproxima a figura das sereias de Mefistófeles: “O canto da sereia é, nem mais nem menos, a proposta de Mefistófeles”, que “oferece o conhecimento da realidade última das coisas em troca da perdição do sujeito”. O autor lembra, ainda, algo fundamental aos mitos que, em certa medida, podemos encontrar na obra de Ferrante “Mito e relato não significam: são. Transparentes e opacos ao mesmo tempo, **iluminam** ou **ensombrecem** tanto quem os escuta quanto quem os lê”⁵⁷ (SAER, 2002).

Como ocorre com qualquer outro objeto do mundo, por momentos acreditamos adivinhar seu sentido, um sentido instável que em seguida nos foge outra vez. **Só a presença do mito permanece, incontroversa e única**. O homem que ouviu o canto impossível realmente o ouviu: esse instante luminoso do relato possui uma evidência tão intensa quanto a do próprio mar em que ocorreu. Se esse sentido roubado implica o triunfo ou a perdição será **um persistente enigma** e um persistente feitiço para nós, o resto dos cinzentos mortais.⁵⁸ (SAER, 2002)

⁵⁶ Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200214.htm. Consultado em: 10 de dezembro de 2018.

⁵⁷ Os destaques são nossos.

⁵⁸ Os destaques são nossos.

O trecho acima faz pensar nas frases finais da tetralogia, especialmente na contraposição entre *clareza* e *obscuridade* (os destaques são nossos): “Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a **clareza**, mas para a **obscuridade**. Pensei: agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais” (HP, 2017, p. 476).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, buscamos propor uma leitura de *A amiga genial* através de suas ambivalências formais e temáticas, apontando tensões que não se resolvem em uma relação de tese, antítese e síntese. Na obra de Ferrante, se há síntese, esta é sempre provisória. Nesse sentido, procuramos demonstrar que a tetralogia napolitana mimetiza algo da realidade desordenada — tese e antítese não se excluem, mas coexistem, criando uma atmosfera de ambiguidades —, um retorno ao realismo, em que observamos uma adesão quase sociológica à experiência concreta dos corpos, ao mesmo tempo em que a obra também dialoga com os mitos clássicos. Pierre Commelin (2011) argumenta que, ao estudar a mitologia greco-romana, somos apresentados à concepção de um mundo percebido em uma meia-luz, ou, antes, em uma penumbra misteriosa. Como ocorre no mito de Penélope, a autora tece e destece hipóteses narrativas, em um movimento de criação e destruição, deixando, sobretudo, o registro do movimento. “Palavras: com elas se faz e se desfaz como se quer” (HN, 2016, p. 39), é o que afirma Lila.

Portanto, se Ferrante dialoga com questões próprias do nosso tempo, de maneira bastante específica, promovendo uma escavação realista em uma narrativa rica em detalhes, também está às voltas com questões atemporais, universais e metafísicas. Essas duas instâncias se sobrepõem, constituindo uma das ambiguidades estruturais de *A amiga genial*: uma obra tão realista quanto mítica.

Há outras ambiguidades que permeiam a tetralogia napolitana em diferentes planos e que buscamos demonstrar ao longo destas páginas, dividindo este estudo em capítulos que acompanham os oito segmentos que compõem a obra, além da epígrafe, que analisamos em um capítulo à parte. Alguns procedimentos merecem destaque, como a polissemia de determinadas palavras e expressões, incluindo a dos títulos, bem como o jogo de oposições que movimenta a narrativa. Mas, sem dúvida, a ambivalência mais radical é a que está contida no paradoxo ausência-presença.

No ensaio “De cortiço a cortiço”, em *O discurso e a cidade* (2015), Antonio Candido lembra que uma obra literária é, ao mesmo tempo, filha do mundo e um mundo em si mesma, e convém pesquisar na própria obra as razões que a sustentam como tal. Para Candido, a disposição dos núcleos da obra poderia ser traduzida em um enunciado exemplar que sintetize a fórmula segundo a qual a realidade externa foi reordenada e transfigurada para dar nascimento ao mundo

novo. Nesse sentido, Elena Ferrante argumenta que seus textos são permeados de referências, situações e eventos reais, 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” (FR, 2017, p. 60). Essa dimensão romanesca da escrita é um dos temas centrais de *A amiga genial*. Como James Wood (2017) sublinhou, a literatura é a coisa mais próxima da vida, mas não a vida em si mesma. Os artistas criam essa distância. Nas palavras de Ruy Coelho, em “Ficção e realidade”: “no fundo, trata-se de uma simulação da realidade que se utiliza de efeitos hábeis para impor um estado emotivo ao leitor” (COELHO, 1979, p. 317). Coelho chama atenção para o fato de que uma obra de arte é um meio de captar a realidade por outras vias que não a “ascese lógica”:

A lógica busca o unívoco; mas nem tudo o que se afasta do unívoco é necessariamente equívoco. A literatura se esforça em expressar o multívoco; a ambiguidade de sentidos é calculada. (...) A obra de arte é um meio de captar o real por outras vias e impõe a quem cultiva uma disciplina de espírito e uma tarefa de purificação da linguagem tão ou mais árdua do que a ascese lógica. (COELHO, 1979, p. 321).

A literatura, portanto, não reproduz a realidade, que pode ser conhecida por outros meios, mas é ela própria um instrumento de descoberta: “Cumprir avaliar a informação nova que ela traz, dilatando as fronteiras do real” (COELHO, 1979, p. 323). Ferrante parece concordar: “Espero (...) que um bom romance me conte sobre a atualidade tudo aquilo que não posso vir a saber de nenhuma outra fonte, apenas a partir da história ali contida, do seu modo único de pôr algo em palavras, do sentimento que ela pressupõe” (FR, 2017, p. 67). Pois é a partir da combinação de palavras que Ferrante também constrói algo que pode ser pensado como um efeito de presença.

Já quanto à busca de um enunciado exemplar que poderia indicar a estrutura em torno da qual a tetralogia napolitana se organiza, recorreremos a uma das frases mais emblemáticas da tetralogia napolitana: “Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade” (HP, 2017, p. 476), que constitui outro paradoxo importante: quando a narradora se refere à “vida verdadeira” em oposição à literatura, ela o faz de dentro de uma narrativa literária, embaralhando, mais uma vez, as ideias de realidade e de ficção.

Para ilustrar o percurso de investigação que orienta a escrita de Elena Greco, recorreremos à imagem das bonecas russas: ao abrir a primeira boneca, encontramos a segunda; ao abrir a segunda, encontramos a terceira; seguindo assim até chegarmos à última, um duplo pequenino e maciço das

demais, que não pode ser aberta. Pois, à procura de esclarecimento, a narradora examina, com rigor obsessivo, a história de sua amizade com Lila, retornando às mesmas tensões, em busca de elaboração. Porém, termina o relato incapaz de chegar a uma conclusão unívoca, o que poderia ecoar outra frase de Ferrante, que elegemos como uma espécie de manifesto de seu projeto literário: a luta contra o reboco, contra “tudo que harmoniza através da eliminação” (FR, 2017, p. 21). A autora desarmoniza através da adição: a tetralogia napolitana flerta com a desordem da condição humana e representa o amálgama da confusão do mundo, por meio de movimentos que aludem ao canto de Ovídio. Ferrante parece em busca de uma verdade que não se opõe à ficção, mas, ao contrário, mistura-se à literatura e a constitui. Assim, constrói uma história que tem o espírito do nosso tempo, mas também pode ser lida como um mito sobre a amizade, a escrita literária e a experiência humana na modernidade.

BIBLIOGRAFIA

De Elena Ferrante

Obras em italiano

FERRANTE, Elena. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni e/o, 2002.

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

_____. *La frantumaglia*. Roma: Edizioni e/o, 2016.

_____. *L'amica geniale*. Roma: Edizione e/o, 2017.

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

_____. *La spiaggia di notte*. Roma: Edizioni e/o, 2007.

Obras traduzidas

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Margarida Periquito. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.

_____. *A amiga genial*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

_____. *A filha perdida*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. *Dias de abandono*. Tradução de Francesca Cricelli. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. *Frantumaglia*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. *História do novo sobrenome*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. *História da menina perdida*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

_____. *My Brilliant Friend*. Tradução de Ann Goldstein. Europa Editions, 2012.

_____. *Uma noite na praia*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. *Um amor incômodo*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

Sobre Elena Ferrante

ALFANO, Barbara; GOLDSTEIN, Ann. Ann Goldstein Wanted (Really, Really Wanted) to Bring Elena Ferrante to America. *Arcade*. Disponível em: <arcade.stanford.edu/content/ann-goldstein-wanted-really-really-wanted-bring-elena-ferrante-america-0>. Acesso em: 2 jan. 2019.

BEGLEY, Sarah. The Historical Truth Behind Elena Ferrante's Neapolitan novels. *Time*, New York, 31 ago. 2015. Disponível em: <time.com/4010504/neapolitan-novels-history/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

BRUNELLO, Yuri. A obra de Elena Ferrante. *O Povo*, Fortaleza, 21 nov. 2017. Disponível em: <www.opovo.com.br/jornal/dom/2017/11/literatura-a-obra-de-elena-ferrante.html>. Acesso em: 2 jan. 2019.

BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (Italian and Italian American Studies). New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

CHACOFF, Alejandro. *À espera dos bárbaros*: o que os personagens masculinos de Elena Ferrante têm a nos dizer. Piauí, São Paulo, fev. 2018. Disponível em: <piaui.folha.uol.com.br/materia/a-espera-dos-barbaros/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

CRICELLI, Francesca. Ler e traduzir Elena Ferrante. *Deriva*, São Paulo, 27 abr. 2018. Disponível em: <derivaderiva.com/ler-e-traduzir-elena-ferrante/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

DIAS, Mauricio Santana. Um livro-cidade. *Quatro cinco um*, n. 7, p. 22, nov. 2017.

EMRE, Merve. Elena Ferrante Stays out of the Picture. *New York Times*, Nova York, 31 out. 2018. Disponível em: <www.nytimes.com/2018/10/31/magazine/elena-ferrante-hbo-my-brilliant-friend.html>. Acesso em: 2 jan. 2019.

FAIA, Tatiana. Ecos da antiguidade. *Deriva*, São Paulo, 24 out. 2017. Disponível em: <derivaderiva.com/ecos-da-antiguidade/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

_____. Pequenas coisas mais literais: a tetralogia de Elena Ferrante. *Enfermaria 6*, Lisboa, 26 mar. 2016. Disponível em: <www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante>. Acesso em: 2 jan. 2019.

GOULD, Emily; LEWIS-KRAUS, Gideon; O'ROURKE Meghan. Who Is Elena Ferrante. *New York Times*, Nova York, 22 ago. 2018. Disponível em: <www.nytimes.com/2014/08/22/t-magazine/who-is-elena-ferrante.html>. Acesso em: 2 jan. 2019.

HARNETT, Emily. The Subtle Genius of Elena Ferrante's Bad Book Covers. *The Atlantic*, Boston, 3 jul. 2015. Disponível em: <www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/elena-ferrante-covers-bad-no-good/488732/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

HOLDEFER, Camila von. *Uma mãe não é nada além de uma filha que brinca*. Porto Alegre, 10 abril de 2017. Disponível em: <www.camilavonholdefer.com/uma-mae-nao-e-nada-alem-de-uma-filha-que-brinca/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

KAKUTANI, Michiko. Elena Ferrante's 'The Story of the Lost Child', the Finale in a Quartet. *New York Times*, Nova York, 4 set. 2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2015/09/04/books/review-elena-ferrantes-the-story-of-the-lost-child-the-finale-in-a-quartet.html>>. Acesso em: 2 jan. 2019.

_____. Elena Ferrante Wants Privacy. Her New Book Implies Otherwise. *New York Times*, Nova York, 11 out. 2016. Disponível em: <www.nytimes.com/2016/10/11/books/review-elena-ferrante-frantumaglia.html>. Acesso em: 2 jan. 2019.

MALONEY, Jennifer. *Ann Goldstein*: a Star Italian Translator. *Wall Street Journal*, Nova York, 20 jan. 2016. Disponível em: <www.wsj.com/articles/ann-goldstein-a-star-italian-translator-1453310727>. Acesso em: 2 jan. 2019.

MORAES, Eliane Robert de. A escritora genial. *Quatro cinco um*, n. 1, p. 20-21, maio 2017.

ROGATIS, Tiziana de. *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma: Edizione e/o, 2018. SWEISS-Meyer, Amy. The Story of a New Language. *The Atlantic*, Boston, 2 set. 2015. Disponível em: <www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/09/the-story-of-a-new-language-elena-ferrantes-american-translator/403459/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

WOOD, James. Women on the Verge. *New Yorker*, Nova York, 21 jan. 2013. Disponível em: <www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: 2 jan. 2019.

Bibliografia geral

ALCOTT, Louisa May. *Little Women*. Nova York: Puffin Books (Penguin), 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. São Paulo: Carambaia, 2018.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÁVILA, Myriam; STROPARO, Sandra M. (Org.). *Poéticas do estranhamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2015.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BENVENUTI, Giuliana. *Il romanzo neostorico in Italia: storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci, 2012.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. O procedimento do *abstractum* para o concreto em Grande sertão: veredas. *Moara*, Belém, n. 14; jul./dez. 2000, p. 151-158.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CABRAL, Carolina Bensimon. *A personagem ausente na narrativa literária*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CALVINO, Italo. I livelli della realtà in letteratura. In: *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi, 2006.

_____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CARO, Mario de; FERRARIS, Maurizio (Org). *Bentornata realtà: il nuovo realismo in discussione*. Milano: Einaudi, 2012.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. São Paulo: USP, 2010. Relatório final (Pós-Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

COELHO, Ruy. Ficção e realidade. In: *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 311-325.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DIAS, Mauricio Santana. Duplo movimento. *Deriva*, São Paulo, 27 abr. 2018. Disponível em: <derivaderiva.com/duplo-movimento/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Publicado originalmente em 1856.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Publicado originalmente em 1900.

_____. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016. Publicado originalmente em 1921.

_____. O inquietante. In: *Obras Completas*, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 328-388. Publicado originalmente em 1919.

_____. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. 9. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Publicado originalmente em 1930.

FUKS, Julián Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. São Paulo: USP, 2016. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALLE, Helmut *et al.* (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GASPERIN, Vilma de. *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*. Oxford: University of Oxford Press, 2014.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. *Fausto*. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Fausto*. Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

IRIGARAY, Luce. *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Speculum: Of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

JAEGER, Michael. A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe. *Estudos Avançados*, vol. 21, n. 59, 2007, p. 309-322. Disponível em: <www.revistas.usp.br/eav/article/view/10225>. Acesso em: 2 jan. 2019.

KLEIN, Melanie. *Obras completas de Melanie Klein*, vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Publicado originalmente em 1957.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Meu alfabeto: ensaios de literatura, cultura e psicanálise*. Tradução de Adriana Zavaglia. São Paulo: Sesc, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MANN, Thomas. A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance. Tradução de Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

_____. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARCH, Jenny. *Mitos clássicos*. Tradução de Maria Alice Máximo. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MARKS, Maria Cecília. *Fausto e a representação do diabo na literatura: um estudo comparativo da tradição fáustica em Guimarães Rosa, Thomas Mann e Fiódor Dostoiévski*. São Paulo: USP, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAZZARI, Marcus V. *Romance de formação em perspectiva histórica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MEZAN, Renato. A inveja. In: Novaes, A. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 117-140.

MORANTE, Elsa. *La storia*. Torino: Einaudi, 2005.

_____. *L'isola di Arturo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

MORETTI, Franco (Org.). *Il romanzo*. Torino: Einaudi, 2001.

MURARO, Luisa. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti, 2006.

_____. *Lingua materna, scienza divina: scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli: D'Auria, 1995.

_____. *Non è da tutti: l'indicabile fortuna di nascere donna*. Roma: Carocci Editore, 2011.

_____. *Tre lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*. Napoli: Orthotes Editrice, 2011.

ORTESE, Anna Maria. *Il mare non bagna Napoli*. Torino: Einaudi, 1953.

PASSOS, Cleusa Rios P. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: EDUSP, 2009.

_____. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/EDUSP, 1995.

PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Y. (Org.). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

PRELORENTZOU, Renato. *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*. São Paulo: USP, 2015. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RAJA, Anita. Postfatizone. In: WOLF, Christa. *Cassandra*. Roma: Edizione e/o, 2016.

_____. Translation as a Practice of Acceptance. *Asymptote*, Taipé, nov. 2015. Disponível em: <www.asymptotejournal.com/criticism/anita-raja-translation-as-a-practice-of-acceptance>. Acesso em: 10 dez. 2018.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSENBAUM, Yudith. A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas. *Literatura e Sociedade*, n. 10, p. 136-147, 2007/2008.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura no Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1993.

SAER, Juan José. Ulisses, o homem que ouviu o canto. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2002. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1002200214.htm>. Acesso em: 10 dez. 2018.

SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Adalberto e Rothschild, 2008.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Oxfordshire: Routledge, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37-41.

SPIELREIN, Sabina. La destruction comme forme du devir. In: GUIBAULT, M.; NOBECOURT, J. *Entre Freud et Jung*. Paris: Aubier Montaigne, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.

ZALTMAN, Nathalie. *A pulsão anarquista*. Tradução de Anna Christina Ribeiro Aguiar. São Paulo: Escuta, 1994.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WISNIK, José Miguel. O Famigerado. *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 1º sem. 2002.

WHITFORD, Margaret. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. New York: Routledge, 1991.

WOLF, Christa. *August*. Tradução de Anita Raja. Roma: Edizioni e/o, 2012.

_____. *Cassandra*. Tradução de Anita Raja. Roma: Edizioni e/o, 2016.

_____. *Riflessioni su Christa T.* Tradução de Anita Raja. Roma: Edizioni e/o, 2003.

WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida.* Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: SESI-SP, 2017.

_____. *Como funciona a ficção.* Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Apêndice 1: Obras publicadas

Obras originais	Título	Editora	Ano de publicação
<i>L'amore molesto</i>	Edizioni e/o	1992
<i>I giorni dell'abbandono</i>	Edizioni e/o	2002
<i>La frantumaglia</i>	Edizioni e/o	2003/2016
<i>La figlia oscura</i>	Edizioni e/o	2006
<i>La spiaggia de notte</i>	Edizioni e/o	2007
<i>L'amica geniale</i>	Edizioni e/o	2011
<i>Storia del nuovo cognome</i>	Edizioni e/o	2012
<i>Storia di chi fugge e di chi resta</i>	Edizioni e/o	2013
<i>Storia della bambina perduta</i>	Edizioni e/o	2014

Edição brasileira	Título da tradução	Tradutor	Editora	Ano de publicação
<i>Um amor incômodo</i>	Marcello Lino	Intrínseca	2017
<i>Dias de abandono</i>	Francesca Cricelli	Biblioteca Azul, selo da Globo Livros	2016
<i>Frantumaglia</i>	Marcello Lino	Intrínseca	2017
<i>A filha perdida</i>	Marcello Lino	Intrínseca	2016
<i>Uma noite na praia</i>	Marcello Lino	Intrínseca	2016
<i>A amiga genial</i>	Mauricio Santana Dias	Biblioteca Azul, selo da Globo Livros	2015
<i>História do novo sobrenome</i>	Mauricio Santana Dias	Biblioteca Azul, selo da Globo Livros	2015
<i>História de quem foge e de quem fica</i>	Mauricio Santana Dias	Biblioteca Azul, selo da Globo Livros	2016
<i>História da menina perdida</i>	Mauricio Santana Dias	Biblioteca Azul, selo da Globo Livros	2017

Apêndice 2: Mapas

1. Este mapa ilustra o percurso geográfico percorrido por Elena Greco ao longo da tetralogia napolitana: do Sul para o Norte da Itália. A narradora nasce em Nápoles, em 1944, e vai para Pisa no início dos anos 1960, onde faz faculdade. Em Roma e Milão, vive alguns momentos importantes em diferentes épocas da vida, como é o caso do lançamento de seu primeiro romance, em 1967. Pouco depois, casa-se com Pietro e passa a viver em Florença, cidade em que nascem suas filhas Dede e Elsa. Uma década mais tarde, separa-se e volta a viver em Nápoles, onde tem sua terceira filha, Imma, dessa vez com Nino. Em 1995, muda-se para Turim, onde fica até 2010, tempo presente da narração. O trajeto soa bastante simbólico, pois o contraste entre o Sul e o Norte, em Ferrante, costuma funcionar como uma metonímia para os conflitos sociais, culturais e psíquicos que permeiam suas narradoras. Vale para Delia, de *Um amor incômodo*, para Olga, de *Dias de abandono*, para Leda, de *A filha perdida*, e, principalmente, para Elena, da tetralogia napolitana. Apesar da tentativa de escapar da cidade natal, Elena retorna muitas vezes a Nápoles, em mais uma das relações de atração e repulsão que compõem a tetralogia. É em Nápoles que maior parte dos eventos narrados se desenrola. Lila, ao contrário de Elena, nunca deixa a região.

2. Este mapa de Nápoles destaca alguns dos lugares mais importantes para a tetralogia napolitana. O *rione* Luzzatti é o local que provavelmente inspirou o bairro onde Elena e Lila se conheceram (*il rione*) e o Castel dell'Ovo é o monumento que está na capa do último volume da tetralogia, *História da menina perdida*.

3. Este mapa ilustra a região vulcânica sobre a qual Nápoles está instalada e também a ilha de Ischia, cenário em que alguns eventos importantes se desenrolam no primeiro e no segundo volumes da tetralogia.