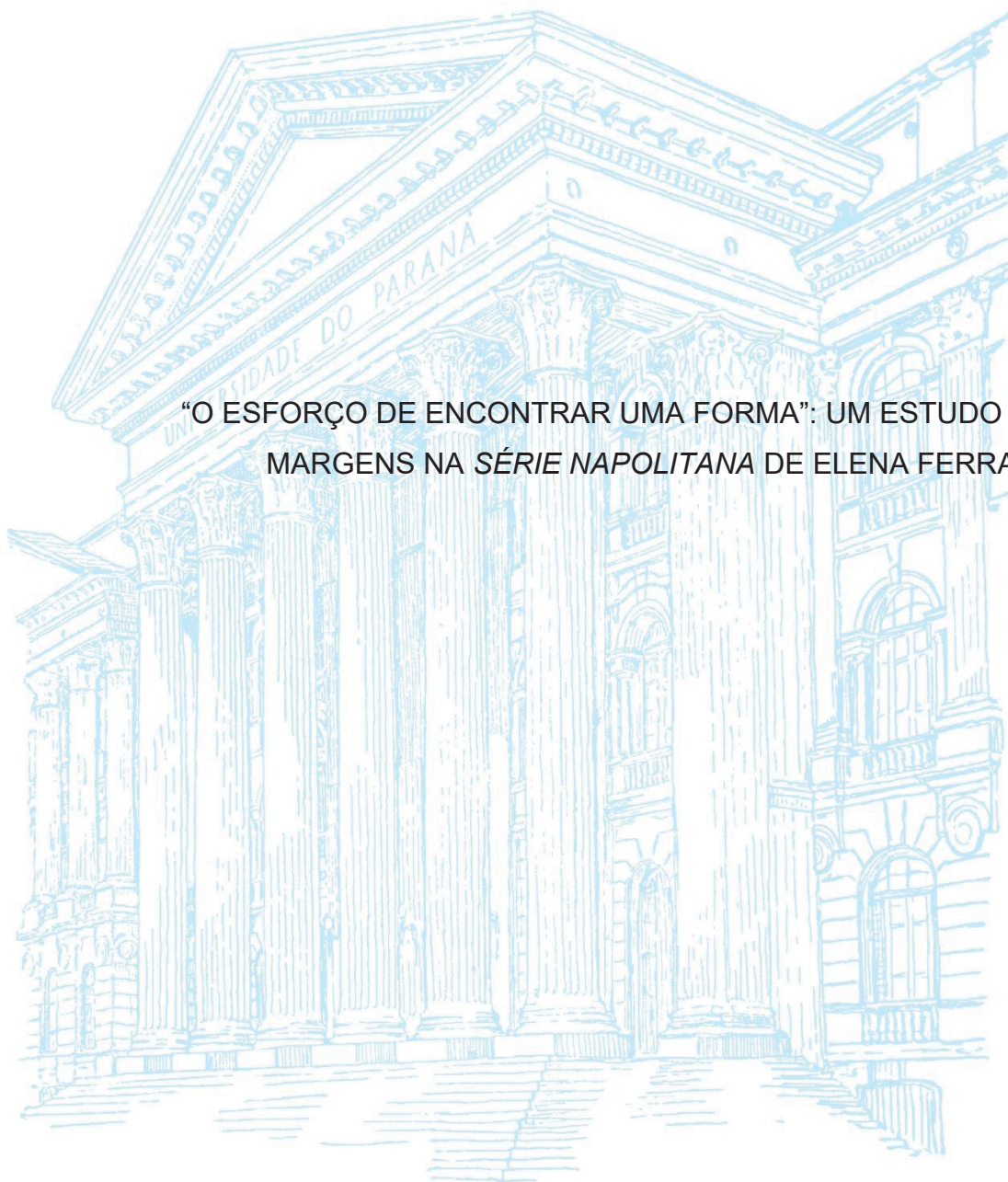


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CAUANA BOURGUIGNON MESTRE PEDRALI

“O ESFORÇO DE ENCONTRAR UMA FORMA”: UM ESTUDO SOBRE AS
MARGENS NA *SÉRIE NAPOLITANA* DE ELENA FERRANTE



CURITIBA

2023

CAUANA BOURGUIGNON MESTRE PEDRALI

O ESFORÇO DE ENCONTRAR UMA FORMA: UM ESTUDO SOBRE AS
MARGENS NA *SÉRIE NAPOLITANA* DE ELENA FERRANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggenesperger.

CURITIBA
2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Pedrali, Cauana Bourguignon Mestre

O esforço de encontrar uma forma : um estudo sobre as margens na *Série Napolitana* de Elena Ferrante. / Cauana Bourguignon Mestre Pedrali. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger.

1. Ferrante, Elena, 1943-. 2. Literatura italiana - Romance.
3. Bildungsroman. I. Eggensperger, Klaus, 1957- . II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CAUANA BOURGUIGNON MESTRE PEDRALI** intitulada: **O esforço de encontrar uma forma: um estudo sobre as margens na série napolitana de Elena Ferrante.**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSBERGER, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/03/2023 17:21:58.0

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSBERGER

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

31/03/2023 17:31:27.0

MERYL ADELMAN

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/04/2023 16:32:58.0

RITA MARIA MANSO DE BARROS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Para Ivan Pedrali e Roberto Jarillo, meus
“barqueiros entre duas margens”.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa nasceu em tempos árdios, no auge do isolamento provocado pela pandemia, entre dois lutos impossíveis. Meu esforço de escrita, apesar de solitário, foi acompanhado de muitas pessoas, às quais agradeço com as palavras que consigo escrever, mas que serão sempre insuficientes.

Em primeiro lugar, à Universidade Federal do Paraná, pela excelência de ensino e pela chance de realizar esta pesquisa de forma gratuita. Pela aposta irrevogável no ensino democrático e na cultura mesmo – e ainda mais – em tempos de obscuridade.

Ao meu orientador, professor Klaus Eggensperger, por ter acolhido meu projeto, apostado em minhas palavras e respeitado a singularidade desta investigação; por ter me acompanhado com as orientações precisas que tanto me ensinaram. Às professoras Miriam Adelman e Rita Manso, que compõem a banca de defesa, pela generosidade com a qual receberam nosso convite, pela leitura cuidadosa e pelo privilégio de contar com suas direções.

Aos professores das disciplinas que tive a alegria de cursar e com quem tanto aprendi: meu orientador, professor Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger; Patrícia Cardoso; Marilene Weinhardt. Aos professores Christian Dunker e Juliana Portilho, da Universidade de São Paulo, pela acolhida como aluna externa na disciplina sobre Psicanálise e Estética. Aos colegas de disciplinas, que tornaram cada encontro ainda maior e mais rico. A todos que me precederam na pesquisa sobre a obra de Ferrante, por indicarem os caminhos frutíferos.

A minha filha Beatriz, pelas palavras e perguntas que animam a vida. Pela habilidade de ver tantas coisas em mim e por ter me dividido com estas páginas, que nos pediram muitas horas e finais de semana. Por iluminar qualquer pedaço escuro do mundo e por tanto mais que não consigo dizer. Ao Gustavo, meu companheiro, que sempre sonha meus sonhos comigo e me ampara em qualquer declínio (sem você, nenhuma destas letras estaria traçada).

A minha mãe, pelas decisões que, ao longo de nossas duas vidas, forjaram as coisas que levo comigo. Por nunca ter desistido. Ao meu pai, Ivan Pedrali, que me ofereceu o significante-mestre, me deu a vida e me regou de amor; e que, mesmo além da vida, orienta-me pelo mundo. Ao meu segundo pai, Roberto Jarillo, pela abundância de amor e aposta, por me ensinar a ver o mundo além de mim e me transmitir o outro significante – o da menina que escreve. Em memória dos dois e de todos que já perdi, mas que carrego comigo como se carrega o vento.

Aos meus avós, Hugo e Beatriz, pelo amor incondicional que me cercou de segurança ao longo de toda a vida. Ao Pedro Felipe, que me ensinou a amar sem narcisismo. E à Rafaela, que continua me ensinando.

A minha analista, pela escuta e pela aposta, sempre irrevogáveis.

À Licene, pelo laço de amizade que iluminou muitas linhas desta pesquisa sobre a história de uma amizade. À Lucélia, por apostar nos meus escritos e pelas trocas que inspiram este caminho. E aos meus amigos todos, que sabem quem são, meu amor e minha gratidão pelos incontáveis momentos de encontro com a alteridade que brilham em minha vida como um farol de saber.

A Elena Ferrante, seja ela quem for, por escrever Lila e Lenu e, com elas, mudar minha vida para sempre.

Finalmente, aos mais de 60 milhões de brasileiros que, no dia 31 de outubro de 2022, afirmaram a soberania da nossa Democracia e, assim fazendo, frearam o avanço do fascismo e a destruição de milhares de gentes, sonhos, vozes, palavras, letras e livros. Se esta pesquisa começa dentro do horror e termina avistando a luz é por essas 60 milhões de chamas acesas.

*(...) Era una poesía
con vocación de viento.
María Guerra.*

*El tipo puede cambiar de todo: de cara, de casa,
de familia, de religión, de dios ... pero hay una
cosa que no puede cambiar. No puede cambiar de
pasión.
El secreto de sus ojos.*

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura da obra de Elena Ferrante, *A amiga genial* (2011), conhecida como *Tetralogia* ou *Série Napolitana*. Partindo da frase da personagem/narradora Elena Greco – o “esforço de encontrar uma forma” –, investigamos a formação do romance e de suas duas protagonistas como uma construção que acontece em torno das margens. No primeiro capítulo, aproximamos a obra do gênero romanesco *Bildungsroman*, explorando elementos essenciais da construção das personagens: a formação da amizade, a violência, os estudos e a relação com a cidade e com a língua. Demonstramos como a obra dialoga com o gênero ao mesmo tempo em que extrapola seus limites. No segundo capítulo, exploramos a escrita – da autora e das protagonistas – como o exercício de “encontrar uma forma” dentro e fora das margens, na oscilação entre marginalizar e *desmarginar*. A pesquisa encontra respostas sem encerrar as perguntas, propondo chaves de leitura que evidenciam a forma como a obra se movimenta em torno das margens, seja para desenhá-las ou para extrapolá-las, uma por uma.

Palavras-chave: Elena Ferrante; Série Napolitana; Bildungsroman; desmarginação.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading of Elena Ferrante's work, *My Brilliant friend* (2011), also known as *Neapolitan Novels*. Starting from the phrase of the character/narrator Elena Greco – the “effort to find a form” –, we investigate the formation of the novel and its two protagonists as a construction that takes place around the margins. In the first chapter, we approach the novel of the *Bildungsroman* genre, exploring essential elements of the construction of the characters: the formation of friendship, violence, studies and the relationship with the city and with the language. We demonstrate how the work dialogues with the genre at the same time that it goes beyond its limits. In the second chapter, we explore the writing – of the author and the protagonists – as the exercise of “finding a form” inside and outside the margins, in the oscillation between building and undoing the margins. The research finds answers without closing the questions, proposing reading keys that show how the work moves around the margins, either to draw them or to extrapolate them, one by one.

Keywords: Elena Ferrante; Neapolitan Novels; Bildungsroman; dissolving margins.

RIASSUNTO

Questa dissertazione presenta una lettura della opera di Elena Ferrante, *L'amica geniale* (2011), conosciuta come *Quadrilogia Napoletana*. A partire dalla frase della narratrice Elena Greco – “lo sforzo di trovare una forma” – studiamo la formazione del romanzo e dei suoi protagonisti come una costruzione che succede dentro e fuori dei margini. Nel primo capitolo, avviciniamo il romanzo al genere *Bildungsroman*, esplorando elementi che riteniamo essenziali nella formazione dei personaggi: la formazione dell'amicizia, la violenza, gli studi e la relazione con la città e la lingua. Dimostriamo come l'opera dialoghi con il genere senza rimanerne nei limiti. Nel secondo capitolo, ricerchiamo la scrittura – dell'autrice e dei protagonisti – come l'esercizio da trovare una forma dentro e fuori dei margini, tra *marginare* e *smarginare*. La ricerca non pone fine alle domande, ma le insegue e trova chiavi di lettura che, in un modo o nell'altro, portano a muoversi intorno ai margini, o per disegnarli o per estrapolarli, uno per uno.

Parole-chiave: Elena Ferrante; Quadrilogia Napoletana; Bildungsroman; smarginatura.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	12
Por que escrever?.....	12
Apresentando o caminho	14
II. A FORMA DO ROMANCE: às margens do <i>Bildungsroman</i>	20
“Cada detalhe da nossa história”: a relação que perdura	25
“Ah, a violência: lacerar, matar, arrancar”	34
“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando”	48
“Um precipício de vozes e eventos”	58
III. MULHERES À MARGEM	70
“Uma história de paixõezinhas” e as primeiras subversões	70
Habitar a margem, escrever à margem	83
Inscrever a margem: “Fazer, refazer, desfazer e arrebentar”	100
“ <i>Cancellare le trace</i> ”: uma nota na margem	113
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
V. REFERÊNCIAS	122

I. INTRODUÇÃO

Por que escrever?

Encontrei Elena Ferrante em 2018. A *Série Napolitana*, em exposição na livraria, com suas capas e títulos, atraiu minha atenção e imaginei estar diante de uma trama desembaraçada, aprazível. Ao abrir o primeiro volume e esbarrar na epígrafe de *Fausto*, fiquei surpresa: que história amena poderia ser anunciada pelo diálogo entre o senhor e o diabo?

Logo no início da leitura me senti no cenário descrito por Barthes (2015, p. 18) – aquele instante insustentável, impossível, puramente romanesco em que a leitura “não deixa passar nada; ela pesa, cola-se ao texto, lê, se se pode dizer assim, com aplicação e arrebatamento”.

Minha relação com a literatura é anterior à habilidade de dar sentido concreto às experiências. Mais ou menos como Lenu, que experimenta a *desmarginação* sem poder nomeá-la, eu, menina, diante da estante de livros da casa da infância, fui atingida por uma curiosidade implacável que me obrigou a ler antes que me ensinassem. Hoje, um pouco mais senhora das próprias palavras, posso dizer que, desse encontro indefinível com os livros, ficou um resto que talvez caiba naquilo que Barthes (2015, p. 16) chamou de “prazer do texto”. Não se trata de qualquer prazer, mas daquele que surge nas intermitências, “que cintila entre duas peças, entre duas bordas, a encenação de um aparecimento-desaparecimento”. Ler a *Série Napolitana* foi como encontrar de novo uma infância perdida, uma curiosidade primitiva sem forma definida, mas que precisava valer-se de palavras – como disse Bataille (1989, p. 10), “a literatura é a infância enfim reencontrada”. O arrebatamento ultrapassava a excelência da escrita e o convite da trama. Havia algo parcialmente indizível no encontro de Lila e Lenu – “a fenda, a margem, o aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, 2015, p. 16) – que me convocava a escrever.

No entanto, quase dois anos se passaram entre a primeira leitura e a escrita do projeto que me traria até esta dissertação. Nesse intervalo, o fascismo brasileiro saiu das sombras e ocupou os espaços, as palavras, os corpos, tudo. Parecia impossível escrever ou produzir e os consultórios de psicanálise tornaram-se dispositivos imprescindíveis de escuta e resistência, meu trabalho se intensificou e o tempo se reduziu.

Então, outro intervalo. A pandemia de COVID-19 chegou e nos obrigou ao isolamento e ao medo, escancarando a insuficiência dos nossos pactos sociais ao mesmo tempo em que afirmava a magnitude do nosso laço com a arte. Voltei à *Tetralogia* e, ao re-ler Lila e Lenu, me

dei conta de que estava tudo lá: o fascismo, a escrita e a literatura, a solidão materna, a resistência política. Nas palavras de Ferrante encontrei alívio para a angústia do presente e recuar do desejo de escrever tornou-se impossível.

Conectei-me a pessoas distantes, de outras cidades e de outros países, que liam a obra ferrantiana com fascínios parecidos. O primeiro desses grupos nasceu de um curso ministrado pela Fabiane Secches, que havia acabado de publicar seu livro, *Uma longa experiência de ausência* (2019). Aos poucos a vida se abria para um mundo além do medo, da revolta pela falta de vacinas, da tristeza por incontáveis perdas irreparáveis.

Ao encontrar o edital do PPGL/UFPR, a pergunta que eu gostaria de perseguir se inscreveu de forma imediata: o que era “o esforço de encontrar uma forma” do qual fala Lenu, ao encontrar seu primeiro livro nas prateleiras de uma livraria? Que forma era essa, afinal? Da escrita, das mulheres, da literatura? O exercício das protagonistas para resistir em sua “parábola de sobrevivência” (ROGATIS, 2019) era tão contracorrente como era a realidade feminina no Brasil dos últimos quatro anos. Como inventar *formas* para viver, escrever e pensar dentro de um sistema dominado pela violência masculina e pela força da opressão contra as mulheres, cada vez mais impetuosa e abafada? Os esforços femininos começaram a me parecer cada vez mais inventivos e revolucionários.

Mas como e por que escrever sobre uma obra que já provocou fortuna crítica em tantos idiomas, áreas de pesquisa e partes do mundo? O que haveria de novo para ser dito, com o que seria possível contribuir? Minha primeira resposta foi outra pergunta, que me pareceu mais interessante: por que não? Me propus a investigar o medo da não originalidade e, para isso, segui o rastro de Lenu: eu estaria receosa se quisesse escrever sobre autores homens ou livros canônicos?

Elena Ferrante, em resposta a Yasemin Çongar, escreve:

(...) não é essencial que a história nunca tenha sido contada: as histórias que são oferecidas aos leitores como novíssimas são sempre facilmente redutíveis a um cerne antigo (...) meu maior tormento – mas não o único – é **encontrar uma tonalidade de escrita capaz de tirar, uma camada após a outra, a gaze que cobre a ferida e chegar à sua verdadeira história**. Quanto mais a ferida me parece escondida por mil estereótipos (...) mais eu insisto (FR, 2017, p. 330).

Ferrante fala sobre a ficção, mas não seria assim, também, com a pesquisa e a crítica literária? Entendi, então, que meu trabalho não era editar a obra a partir de uma leitura completamente inédita, mas dar testemunho de uma escavação singular. Camada após camada, esta dissertação pretende declarar hipóteses e chaves de leitura que, ao encontrar novas leituras, talvez possam fazer parte do esforço de tirar a gaze que cobre a ferida para a qual Ferrante nos convida a olhar

– aquela que resulta do golpe milenar contra a autoria feminina. “*Nenhuma linha deve se perder ao vento*”¹. Escrever para dar forma singular à minha própria leitura, para inscrever margens no arrebato, para *desmarginar* limites e *desmarginalizar* normas que nos confinam.

Apresentando o caminho

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora italiana que publicou os romances *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002), *La figlia oscura* (2006), *L'amica geniale* (2011) – obra dividida em quatro volumes – e *La vita bugiarda degli adulti* (2019). Há, também, um livro infantil, *La spiaggia di notte* (2007), e três livros de não-ficção: *La Frantumaglia* (2016), que reúne cartas, correspondências e algumas entrevistas concedidas por escrito; *Incidental Inventions* (2019), coletânea de colunas que Ferrante escreveu para o jornal *The Guardian*; e *I margini e il dettato*, livro de ensaios sobre o processo de escrita, recém editado no Brasil.

Tomamos como *corpus* desta pesquisa a obra *L'amica geniale* (2011), que foi dividida em quatro volumes devido à sua extensão: *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). No Brasil, a obra foi publicada pela Editora Globo Livros – selo Biblioteca Azul –, ficou conhecida como *Tetralogia* ou *Série Napolitana* e foi traduzida por Mauricio Santana Dias com os seguintes títulos: *A amiga genial* (2015), *A história do novo sobrenome* (2016), *A história de quem foge e de quem fica* (2016) e *A história da menina perdida* (2017). **Nesta pesquisa, usaremos as respectivas abreviações, nas citações, para facilitar a leitura: AG, HNS, HFF, HMP. Para o livro *Frantumaglia*, usaremos a abreviação FR.**

Abordando temas caros ao universo feminino, a *Tetralogia* conta a história de Elena Greco e Raffaella Cerullo – Lenu e Lila, respectivamente –, amigas há mais de sessenta anos, contados a partir da década de cinquenta, na cidade de Nápoles da Itália pós-guerra. Suas formações são paralelas e transversais, como propõe Palumbo (2021, p. 20): “as peripécias de Lenu e de Lila traçam duas existências vizinhas e, ao mesmo tempo, afastadas; afins, mas diferentes, destinadas a se entrelaçar através dos fios dos anos sem jamais realmente unir-se ou separar-se definitivamente.”

A trama parte da ausência de Lila: seu filho, Rino, telefona para Lenu dizendo estar preocupado com o sumiço da mãe, que já tem duas semanas. Lenu se mostra indiferente, mas

¹ “Non un rigo va perso nel vento” (FERRANTE, 2021, p. 117).

depois assume um tom irritadiço e decide agir diante do desaparecimento da amiga: “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).

Em 2013, o crítico literário James Wood publicou um artigo para a revista *New Yorker* afirmando que a escrita de Ferrante “arranca a pele do habitual” (WOOD, 2013, tradução nossa)², valorizando sobretudo a forma como as narrativas ferrantianas exploram temáticas complexas através de uma escrita que une fluidez e pujança. Seu artigo e outros lançados à época contribuíram para o início do movimento “Febre Ferrante”.³

O pseudônimo preserva um espaço criativo e parte de “um desejo um pouco neurótico de intangibilidade” (FR, 2017, p. 84). Em entrevista a Jesper Storgaard Jensen, concedida em 2003, Ferrante afirma: “não acredito que o autor deva acrescentar nada de decisivo à própria obra: considero o texto um organismo autossuficiente, que tem em si, na sua elaboração, todas as perguntas e todas as respostas” (FR, p. 89) – vale destacar que Ferrante refere-se sempre à pessoa privada do autor (aquela que tem sua imagem e vida pessoal associadas à obra literária) e não à autoria. Evocamos, aqui, o pressuposto de Barthes ([1984] 2004): “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, [1984] 2004, p. 57).

A ausência de Ferrante subverte a lógica comercial que sustenta a promoção do autor em detrimento da difusão da obra; o nome que importa é aquele que assume o texto: “não escolhi o anonimato, os livros são assinados. Escolhi, sim, a ausência” (FR, 2017, p. 274). E esclarece:

Para quem ama ler, o autor é apenas um nome. De Shakespeare, nada sabemos. Continuamos amando os poemas homéricos embora ignoremos tudo sobre Homero.

² “It rips the skin off the habitual” (WOOD, 2013). Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>.

³ A excelente crítica de Wood alavancou o sucesso da obra de Ferrante em terras americanas e, depois, em vários outros países. O fenômeno editorial produziu a expressão *Ferrante Fever* e originou um documentário homônimo, dirigido por Giacomo Durzi e lançado em 2019, que conta com depoimentos de leitores como Hillary Clinton, Michelle Obama, Patti Smith, Elizabeth Strout, Jonathan Franzen, Roberto Saviano, entre outros. Tiziana de Rogatis (2019, p. 22) ressalta que a paixão epidêmica provocada por uma obra de ficção não é um caso isolado e lembra que a expressão *Ferrante Fever* é uma referência ao filme *Saturday Night Fever* (1977), de John Badham. A autora também recorda a *Werther-Fieber*, termo usado para descrever a onda de histeria internacional em torno da publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe. Além do fenômeno editorial de Ferrante, os livros *Um amor incômodo* (2017) e *Dias de abandono* (2016) foram levados às telas do cinema; o romance *A amiga genial* (2015) ganhou uma série televisiva, ainda em curso na HBO; e o último romance publicado, *A vida mentirosa dos adultos* (2020), ganhou uma série na Netflix, que estreou no dia 04 de janeiro de 2023.

E Flaubert, Tolstói e Joyce só têm peso se uma pessoa de talento os transforma em matéria de uma obra, uma biografia, um ensaio brilhante, um filme, um musical. De resto, são sobrenomes, ou seja, etiquetas. A quem pode interessar minha pequena história pessoal se podemos ficar sem saber nada sobre a história de Homero ou de Shakespeare? (FR, 2017, p. 214).

Afirmações que dialogam com outros argumentos de Barthes:

Esse texto, que se deveria chamar com uma só palavra, *texto-leitura*, é muito mal conhecido porque **faz séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor**; a maioria das teorias críticas procura explicar por que o autor escreveu a sua obra, segundo que pulsões, que injunções, que limites. Esse privilégio exorbitante concedido ao lugar de onde partiu a obra (pessoa ou História), essa censura imposta ao lugar onde ela vai e se dispersa (a leitura) determinam uma economia muito particular (embora já antiga): o autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim, se pensa, direitos sobre o leitor (BARTHES, [1984] 2004, p. 27, grifo nosso).

Desde sua publicação, a *Série Napolitana* tem sido objeto de pesquisa em diversas partes do mundo. Uma das justificativas desse alcance é a diversidade temática abordada pela obra, como salienta Faia:

Romance, épica, arte poética, *bildungsroman*, biografia ficcional, não sabemos quanto de autobiografia, um longo ensaio sobre uma cidade, ou um longo ensaio sobre infância, adolescência, idade adulta, velhice, uma épica no feminino, uma meditação sobre Itália contemporânea, sobre maternidade ou sobre as implicações de nascer mulher no séc. XX numa sociedade ocidental, ou um longo romance sobre a vida de uma comunidade à margem de uma sociedade, todos estes ângulos vão desaparecendo e ressurgindo à medida que avançamos pelos quatro volumes da *Tetralogia Napolitana* de Elena Ferrante (FAIA, 2016).

O núcleo que concentra tudo isso é a complexidade das personagens femininas, que surgem para expulsar da superfície temas habitualmente indizíveis do universo feminino. Diante da imensidão investigativa que pode ser traçada pelas mais de 1500 páginas da *Série Napolitana*, esta pesquisa realiza um estudo sobre as *margens* na formação da obra e das protagonistas. Em seu último ano estudando em Pisa, Lenu escreve seu primeiro livro. Após a publicação, ela o encontra nas prateleiras de uma livraria:

(...) avistei meu romance numa prateleira e imediatamente desviei o olhar. Toda vez que via o volume em alguma vitrine, entre outros romances recém-lançados, sentia uma mistura de orgulho e de medo, um impulso de prazer que terminava em angústia. É verdade, a narrativa tinha nascido por acaso, em vinte dias, sem compromisso, como um sedativo contra a depressão. De resto, eu bem sabia o que era a grande literatura, tinha trabalhado muito com os clássicos e, enquanto escrevia, nunca me ocorreu que estivesse fazendo algo de valor. **Mas o esforço de encontrar uma forma me envolvera. E o envolvimento se tornara aquele livro, um objeto que me continha** (HFF, 2016, p.43, grifo nosso).

A frase em destaque orienta o curso desta pesquisa, pois “o esforço de encontrar uma forma” é a bússola das protagonistas e, aqui, é explorado como um exercício feminino de

subjetivação e formação da existência. A engrenagem desse esforço é o movimento em torno das margens, como afirma Ferrante: “Na Série Napolitana a síntese é representada pelo **choque entre manter-se dentro das margens e desmarginar-se**” (FR, 2017, p. 332, grifo nosso).

No primeiro capítulo, investigamos o “esforço de encontrar uma forma” da narrativa e da construção de Lila e Lenu. Seguimos a indicação de Ferrante na tentativa de iluminar o choque entre as duas amigas, salientando a margem entre elas, ora explícita, ora volátil. Para analisar a estrutura formal da obra, exploramos sua relação com o *Bildungsroman*, gênero romanesco que surgiu na Alemanha, ao final do século XVIII, cujo paradigma e protótipo é *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe. A nomenclatura, no entanto, não é dele, mas de Karl Morgenstern, que ressaltou o valor da formação para o herói Wilhelm Meister, mas também para o autor e os leitores. Em 12 de dezembro de 1819, ele disse:

Ele deverá se chamar romance de formação, em primeiro lugar por causa do seu assunto, porque ele representa a formação do herói em seu começo e em seu desenvolvimento, até um certo estágio de aperfeiçoamento; mas, em segundo lugar, também porque, exatamente através dessa representação, ele fomenta a formação do leitor, numa medida mais ampla do que qualquer outra espécie de romance (MORGENSTERN in MARKS; MAZZARI, 2020, p. 14).

Os critérios que delimitam o gênero não são ponto pacífico na crítica literária. Há os que defendam que apenas seus grandes arquétipos – como o romance de Goethe ou *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes, por exemplo – configuram romances de formação. Por outro lado, há aqueles que sustentam a possibilidade de variações ou mesmo transformações que atualizam e revolucionam o gênero. Nossa pesquisa faz parte do segundo grupo e aproxima a *Série Napolitana* – que acompanha a formação multifacetada de duas protagonistas ao longo de sessenta anos – do *Bildungsroman*. Assim como Maria Cecilia Marks e Marcus Vinícius Mazzari⁴, acreditamos em caminhos e descaminhos, em trajetórias amplas para personagens complexas. Nossa pesquisa pretende uma aproximação e não uma resolução definitiva, pois a *Tetralogia* se entrelaça a vários outros gêneros, sem encerrar-se em nenhum deles.

Franco Moretti ([1987] 2020, p. 16) afirma que seu tratado sobre o *Bildungsroman* falha em “não tornar visíveis as razões pelas quais o subgênero permanece limitado a uma classe social, a uma parte do mundo, a uma época, a um sexo”. Parte de nossa pesquisa segue a trilha deixada pelo autor e procura responder a essa questão seguindo as pegadas de Lila e Lenu. Enquanto a formação do herói do *Bildungsroman* clássico está imersa na cultura – de modo a não haver margem ou fronteira entre o personagem e o meio social –, poderíamos dizer o mesmo

⁴ Os pesquisadores organizaram um volume que explora o *Bildungsroman*, chamado *Caminhos e Descaminhos do herói*, publicado pela Ateliê editorial em 2020.

das personagens femininas? Ou estariam, estas, em constante movimento, entrando e saindo da marginalidade, “no esforço de encontrar uma forma”?

Assim, nos dedicamos a examinar como *A amiga genial* pode dialogar com o romance de formação ao mesmo tempo em que põe seus limites à prova. Seria possível dizer que, ao apostar em complexidades femininas e formações impermanentes, Ferrante esculpe uma nova forma – ou uma *re-forma* – para o *Bildungsroman*? Para percorrer essa pergunta, analisamos alguns aspectos que consideramos essenciais na construção das personagens, como a formação da amizade pelas margens do tempo, a violência, os estudos e a relação das protagonistas com a cidade e com a língua.

No segundo capítulo, mergulhamos nas margens. Primeiro, pensamos a margem como lugar: o espaço exilado de onde escrevem as mulheres, o “porão da escrita” (FR, 2017, p. 64). Percorremos um caminho pela marginalidade para demonstrar como Ferrante usa elementos que, por tanto tempo, foram associados à autoria feminina para mantê-la na obscuridade. Ana Quadros, citando Bourdieu, define a escrita feminina como um contradiscurso que se opõe à hegemonia masculina. “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU apud QUADROS, 2018). Os estudos literários ainda guardam resquícios dessa naturalização da ordem masculina, tornando difícil o completo ingresso das leituras feministas na crítica literária. *A Tetralogia* é uma das muitas obras contemporâneas dispostas a romper com o centro e escancarar a margem, contrariando a visão tradicional ao estremecer os critérios que estabeleceram as noções de *alta* e *baixa* literatura.

Ainda no segundo capítulo, pensamos as margens dentro do “esforço de encontrar uma forma” através da escrita. Todas as protagonistas ferrantianas são mulheres que escrevem. Na *Tetralogia*, Lenu é autora de vários livros publicados e Lila escreve mais esporadicamente, em alguns momentos da vida: na infância, escreve o conto *A fada azul*; depois, escreve diários secretos que entrega a Lenu e, na velhice, escreve sobre Nápoles, mas sem mostrar a ninguém os frutos de seu trabalho. Mas para que serve escrever e de onde parte a escrita de cada uma? Se o movimento entre *marginar* e *desmarginar* é a síntese da narrativa – como afirma Ferrante – e se “o esforço de encontrar uma forma” de Lila e Lenu se dá de modo impermanente, seria possível apostar em uma escrita que, ao mesmo tempo em que *desmargina* e *desmarginaliza* a tradição literária masculina – abolindo o centro para construir formas novas –, também constrói *uma margem* que contorna a existência frente ao risco de dissolução dos contornos?

Starling (2009), ao estudar a *palavra-buraco* na obra de Marguerite Duras, define a escrita feminina como aquela que tem a função de bordejar os vazios e, por isso, ao mesmo tempo em que preserva seu aspecto comunicacional, o ultrapassa, ou seja: é fálica e não-toda fálica⁵, ultrapassando as margens universalizantes. Aqui, não pretendemos definir a escrita de Elena Ferrante, mas explorá-la como um processo vivo e oscilatório que contorna e desmancha contornos.

Este percurso sustenta o encontro entre Estudos Literários, Teoria Literária Feminista e Psicanálise. Por vezes, recorreremos às demais obras de Ferrante e a outras obras literárias, que surgem para dialogar com o objeto de estudo e iluminar suas particularidades a partir de preceitos da literatura comparada.

⁵ Nomeação usada por Lacan para explorar a modalidade de gozo que não se restringe ao falicismo, mas o ultrapassa e transborda. Lacan associa esse gozo ao feminino, o gozo Outro.

II. A FORMA DO ROMANCE: às margens do *Bildungsroman*

*Witchcraft was hung, in History,
But History and I
Find all the Witchcraft that we need
Around us, every Day.
Emily Dickinson.*

Lila e Lenu têm formações distintas que, no entanto, se entrelaçam, uma deixando, na outra, marcas da diferença. A margem entre elas funciona como o litoral trabalhado por Lacan em *Lituraterra* ([1971] 2003, p. 14). Segundo ele, diferente da fronteira – que separa dois campos iguais –, no litoral, um campo inteiro figura como fronteira para o outro, pois são heterogêneos, estrangeiros entre si, embora se interpenetrem. O movimento que orienta a construção das duas personagens é o mesmo que orienta a escrita de Ferrante: um movimento permeado pela ambivalência, pela contradição e pela oscilação⁶. Assim também acontece com a forma assumida pelo romance, que não se detém em subgêneros específicos, mas transita entre vários, alargando os limites classificatórios.

Fabiane Secches afirma que a *Tetralogia* compõe uma teia de gêneros e se inicia com uma premissa digna de um *thriller* de ordem psíquica: “o desejo de Lila de se apagar, como se fosse possível se dissipar completamente” (SECCHES, 2020, p. 80). De fato, a nuance de mistério pode ser pensada como motor inicial da obra e não é exclusiva da *Tetralogia*. Há um mistério intrínseco às personagens femininas de Ferrante, que, apesar de serem intensamente trabalhadas, guardam aspectos emblemáticos que nunca se resolvem.

Parte dos leitores levanta a hipótese de que a *Série Napolitana* seja autobiográfica e o pseudônimo serviria para proteger as identidades da história. Embora o texto de Ferrante seja intensamente honesto, não pode ser considerado autobiográfico, como explica Lejeune:

Um pseudônimo é um nome diferente daquele que foi registrado em cartório, usado por uma pessoa real para *publicar* todos os seus escritos ou parte deles. **O pseudônimo é um nome de autor. Não é exatamente um nome falso, mas um nome de pena, um segundo nome**, exatamente como aquele que uma freira adota ao ser ordenada. É certo que o emprego do pseudônimo pode, às vezes, encobrir um embuste ou ser imposto pela discrição: mas trata-se, na maioria das vezes, de produções isoladas, e quase nunca de uma obra que se apresenta como a autobiografia de *um autor*. **Os pseudônimos literários não são, em geral, nem mistérios, nem mistificações: o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada.** Ao escrever sua autobiografia, o próprio autor que tem um pseudônimo fornece sua origem (...) A

⁶ A formação antitética do texto, por exemplo, é um traço consistente desde o princípio: “queria volatilizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, como a conheço bem – **ou pelo menos acho que conheço** –, tenho certeza de que encontrou um meio de não deixar sequer um fio de cabelo nesse mundo, em lugar nenhum” (AG, 2015, p. 15, grifo nosso). O grifo serve para destacar, aqui, o recurso usado por Ferrante, a partir da conjunção adversativa, para desfazer a ideia que foi oferecida, um movimento recorrente na obra.

autobiografia pressupõe, em primeiro lugar, **“uma identidade assumida na enunciação, sendo a semelhança produzida pelo enunciado totalmente secundária”** (LEJEUNE, 2008, p. 24, grifos nossos).

O autor também afirma que os romances de ficção em que o leitor tem razões de suspeitar que haja identidade entre autor e personagem, são romances autobiográficos. É fácil pensar na similitude entre Elena Ferrante e Elena Greco, mas essa ideia tampouco se confirma, já que não sabemos quem é Elena Ferrante para comparar sua história com a história de sua personagem.⁷

Secches, ao analisar a honestidade da narrativa na *Tetralogia*, afirma haver um “efeito de autenticidade”; a autora entrelaça seu argumento ao conceito de verossimilhança proposto por Todorov, processo pelo qual a obra literária cria a ilusão de que responde à realidade e não às suas próprias leis internas:

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, aprender a percebê-la. (TODOROV, 2003 apud SECCHES, 2019, p. 15, grifos nossos).

A categoria da verossimilhança foi construída por Aristóteles em sua *Poética* – provavelmente registrada por volta dos anos 335 a.C. –, e é estudada, desde então, como uma das principais vias de compreensão do fenômeno literário. Henry James, no clássico ensaio *A arte da ficção* ([1884] 2017), afirma que o romance compete com a vida. O autor critica Anthony Trollope – que admite, para o leitor, que está “fazendo de conta” – e afirma que ele comete um ato de traição contra o próprio ofício, pois sugere que “o romancista está menos preocupado em buscar a verdade que o historiador, e, ao fazê-lo, o priva, de um golpe, de sua arena” (JAMES, 2017, p. 31). A verdade da qual fala James não serve à veracidade dos fatos, mas à verdade que sustenta o texto literário, que James chama de “verdade da vida”. James Wood, no livro *A coisa mais próxima da vida* (2017), diz que o real, na ficção, é sempre uma questão de crença. Elena Ferrante concorda com ambos os autores citados, uma vez que reconhece a verdade de sua história como uma verdade *feita* e, além disso, legitima esse aspecto da verdade a partir do pacto estabelecido com o leitor:

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, é claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com

⁷ Em 2011, Ferrante responde ao jornalista Paolo di Stefano sobre uma possível semelhança entre ela e a personagem Elena Greco: “Pergunta óbvia, mas obrigatória: o que há de autobiografia na história de Elena?” / “Se com autobiografia você quer dizer utilizar a própria experiência para alimentar uma história inventada, quase tudo. Se, porém, está me perguntando se estou contando minhas histórias pessoais, nada” (FR, 2017, p. 251).

o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. **Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade** (FR, 2017, p. 378, grifos nossos).

O efeito de autenticidade também decanta da atitude da narradora que, por ser personagem, é parcial e não confiável – e às vezes passa a ser onisciente, como aqui: “agora Lila está no quarto, pensando no que fazer. Para a casa da mãe e do pai não volta nunca mais” (AG, 2015, p. 298). O relato de Lenu tem a legitimidade da intimidade porque constrói em detalhes um ponto de vista interno e rigorosamente elaborado, que narra em minúcias a complexidade que enxerga em cada personagem e em cada episódio. O pacto entre o leitor e a narradora torna-se consistente, pois ela narra os acontecimentos a partir da forma como eles a atingiram e, assim, alcança *sua* verdade, “sempre dual, sempre polifônica”, como pontua Rogatis (2019, tradução nossa)⁸.

A polifonia, por sinal, é umas das forças centrífugas da obra, afirma Rogatis. A voz narrativa de Lenu se mistura à voz de Lila, que muitas vezes se sobrepõe. A autora trabalha este argumento retomando o episódio em que Lenu narra a violenta lua de mel da amiga e a forma como ela mesma, narradora, coloca o foco na outra, convidando o leitor a fazer o mesmo: “entrelaçadas, as duas vozes produzem no texto uma ambiguidade sempre presente, que turva as águas da narrativa e torna ambas as personagens problemáticas; nenhuma delas pode ser reduzida a um ‘tipo’ ficcional” (2019, tradução nossa)⁹. Além disso, Rogatis lê a polifonia da narrativa como uma resposta formal a duas modalidades de monologismo masculino: a violência contra as mulheres do bairro e aquilo que a autora chama de intelectualidade autística:

Sejam jornalistas ou acadêmicos, todos os homens do romance que têm uma pitada de ambição ou capacidade intelectual podem transformar as mulheres em objetos – objetos elevados, por vezes – dos seus discursos, mas nunca são capazes de reconhecê-las como conceituais, criativas, sujeitos existenciais de seus próprios direitos. A polifonia de Elena e Lila é uma forma falada e ambivalente que pode dar vida a um ponto de vista feminino capaz de nomear a ferocidade à qual as mulheres são submetidas sem relegá-las ao papel estereotipado da vítima, sem tornar suas narrativas patéticas e chorosas (ROGATIS, 2019, tradução nossa)¹⁰.

⁸ “The – always dual, always polyphonic – truth” (ROGATIS, 2019).

⁹ “Intertwined, the two voices produce in the text an ever-present ambiguity, which muddies the waters of the narration and makes both characters problematic; neither can be reduced to a fictional ‘type’” (ROGATIS, 2019).

¹⁰ “Whether journalists or academics, all the men in the novel with a hint of intellectual ambition or capacity can turn women into objects, even elevated objects, of their discourse, yet they are never able to recognize women as conceptual, creative, and existential subjects in their own right. Elena and Lila’s polyphony is an ambivalent, spoken form. It alone can bring to life a female point of view capable of naming the ferocity that women are subjected to without relegating them to the stereotypical role of victim, without making their narrative pathetic or weepy” (ROGATIS, 2019).

A crítica literária Susan Lanser tem outras formulações para a polifonia. Relembrando a afirmação de Bakhtin de que não há voz única, ela propõe que uma mesma narradora pode usar mais de uma voz, alternando entre tons e modalidades narrativas: “uma voz colide com outra voz, produzindo uma estrutura na qual os discursos de e para o outro constituem o discurso de si; ou, para ir tão longe quanto Wayne Booth, ‘nós nos constituímos na polifonia’” (1986, p. 617, tradução nossa)¹¹. Segundo ela, para textos de autoria feminina, a polifonia pode tornar-se uma condição mais evidente, pois escrever dentro (e para) uma sociedade de dominação masculina é precisar “de uma dupla voz, seja por subterfúgio consciente, seja por uma trágica desapropriação de si” (LANSER, 1986, p. 618, tradução nossa)¹².

Voltando à questão da autobiografia, Maranhão afirma que a *Série Napolitana* também se distingue desse gênero pela “abstração da análise do real, que valoriza a universalidade do ser humano”, mas pode ser considerada a autobiografia de uma geração, “cuja ênfase, mais que o tempo e a história, é expressa pelos seus ritos e falências” (MARANHÃO, 2020, p. 123). Ou, quem sabe, a biografia de uma Itália ambivalente, que levou Natalia Ginzburg a escrever: “a Itália é um país pronto a dobrar-se aos piores governos (...) É um país onde reina a desordem, o cinismo, a incompetência, a confusão. E apesar disso, se sente circular pelas ruas a inteligência, como um sangue que pulsa” (GINZBURG, [1962] 2020, p. 38).

Em *Frantumaglia* (2017, p. 64), Ferrante declara que, com o passar dos anos, aprendeu a envergonhar-se cada vez menos de seu apreço pelas histórias de folhetins com narrativas vulgares sobre paixões humanas. A estratégia de recorrer aos *cliffhangers* na *Tetralogia*, por exemplo, desperta o suspense, enquanto a lista de personagens, a frivolidade das capas e o apelo à tensão e à vulgaridade corroboram para a afirmação do caráter folhetinesco dos quatro livros da série. Mas, como afirma Secches (2020, p. 260-261), “embora recorra frequentemente aos recursos do melodrama ou do romance sentimental – formas calculadas para atingir o alvo –, o mundo que resulta do ciclo romanesco de Ferrante é tudo, menos amigável”.

A própria escritora declara não se prender às margens impostas pela classificação:

Uso tramas, sim, mas – devo dizer – não consigo respeitar as regras dos gêneros: o leitor que me lê convencido de que estou oferecendo um thriller ou uma história de amor ou um romance de formação certamente ficará decepcionado. Interessa-me apenas o fio dos acontecimentos e, por isso, desvio de qualquer jaula com suas regras fixas. **Na série napolitana, a trama atravessou todas as áreas desse tipo, mas sem**

¹¹ “Voice impinges upon voice, yielding a structure in which discourses of and for the other constitute the discourses of self; that, to go as far as Wayne Booth does, ‘we are constitute in polyphony’ (LANSER, 1986, p. 617).

¹² “(...) the double voice, whether as conscious subterfuge or as tragic dispossession of the self” (LANSER, 1986, p. 618).

atolar-se, aliás, seguindo em frente sem paradas e sem reconsiderações (FR, 2017, p. 301, grifo nosso).

A liberdade que Ferrante descreve, segundo James Wood, é característica do romance, que é “o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquia às regras que lhe são impostas” (WOOD, 2017, p. 91). Essa liberdade, aliada aos vestígios de variados gêneros literários, levou Rogatis (2019) a afirmar a *Série Napolitana* como um *hipergênero*.

Consideramos, neste capítulo, o diálogo da *Tetralogia* com o *Bildungsroman*, que persegue de forma especial a imersão das personagens na cultura como parte essencial de sua construção. Mas esse diálogo não é exatamente pacífico, uma vez que a construção de Lila e Lenu não segue o percurso desenhado para os heróis tradicionais, pois, para estes, não há fronteira entre formação individual e cultura vigente – uma é formada *dentro* da outra –, mas seria possível dizer o mesmo das nossas protagonistas? Ou estariam, elas, no constante “esforço de encontrar uma forma”, entrando e saindo das margens da cultura patriarcal?

Partimos de alguns aspectos que consideramos essenciais na formação de Lila e Lenu: a amizade contornada pelo tempo, a violência, a formação intelectual, a relação com a cidade e com a língua. Essenciais porquanto afirma Lanser: estruturas narrativas e escrita feminina são determinadas por complexas e mutáveis relações de poder que incluem “raça, gênero, classe, nacionalidade, educação, sexualidade e estado conjugal, interagindo com e no âmbito de uma certa formação social” (LANSER, 1992 apud REIS, 2018, p. 345).

Em seu tratado sobre o romance de formação, Franco Moretti parte dos exemplos clássicos do gênero, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, do alemão Johann Wolfgang von Goethe – que seria a obra prima a criar e orientar o *Bildungsroman* –, e *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen. O enredo fundamental da forma clássica seria: o protagonista é um jovem herói de classe média que busca construir seu próprio destino por uma trajetória de emancipação. No percurso, ele se desenvolve enquanto indivíduo, tem relações importantes, forma sua personalidade. O desfecho seria marcado pelo alcance da maturidade e pelo encontro com certa harmonia entre si mesmo – seus próprios anseios – e as demandas sociais, conclusão geralmente realizada através do casamento¹³.

¹³ Moretti analisa outros momentos do romance de formação: com *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, o gênero passa a tematizar uma vida cotidiana difícil e aquilo que conferia sentido à existência (amor, por exemplo) se torna insuficiente; com Balzac, surge a forte influência da metrópole e do capitalismo; com os romances de formação ingleses, a história das personagens aparece mais balizada por dicotomias éticas, pelo certo e errado ou pelo bem e mal e há um adversário que funciona como antagonista do herói; já George Eliot muda a estrutura do romance de formação inglês, pois a síntese entre o indivíduo e a estrutura social pode ser realizada apenas com a “reform”, com o progresso e a vocação do personagem para tornar-se aquilo que é (MORETTI, 2020, p. 325).

Cristina Ferreira Pinto lista as características temáticas que convencionalmente definem o *Bildungsroman* e todas elas são encontradas de forma consistente na Série Napolitana.

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

Além de contemplar todos esses aspectos, nossa hipótese é que o romance de Elena Ferrante contribui com o panorama dos romances de formação, pois, como ressalta Moraes (2017), “tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas fortes e problemáticas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea”.

“Cada detalhe da nossa história”: a relação que perdura

Eu amava a amizade das mulheres: é um jardim no qual as línguas soltas se banham em fontes e dividem seus segredos.
Hélène Cixous

A *amiga genial* é, antes de tudo, a narrativa da formação de uma amizade, vínculo que aparece nos romances de formação desde seu grande arquétipo, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796), mas geralmente conta com protagonistas masculinos, pois as relações femininas por muito tempo foram tratadas em planos secundários e sem profundidade¹⁴.

A amizade feminina foi deixada sem regras. Não lhe foram impostas sequer as regras masculinas e, ainda hoje, é um território com códigos frágeis no qual amar (no nosso idioma, a palavra amizade tem a ver com amor) arrasta de tudo consigo, desde sentimentos elevados até impulsos ignóbeis. Consequentemente, contei a história de uma ligação muito forte que dura toda uma vida e que é feita de afeto, mas também de desordem, instabilidade, incoerência, subordinação, subjugação, maus humores (FR, 2017, p. 258).

Um dos elementos revolucionários da *Série Napolitana* é a demonstração de uma amizade entre duas mulheres como a única relação que perdura, “enquanto as relações com os homens nascem, crescem e definham” (FR, 2017, p. 258). No livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), Cristina Ferreira Pinto tenta entender a forte ausência de protagonistas femininas nos romances de formação. Ao citar Ellen Morgan, ela afirma que

¹⁴ No Brasil, temos o exemplo de Julia Lopes de Almeida (1862–1934), autora de algumas obras nas quais a amizade feminina tem relevância nos processos de subjetivação.

houve uma quantidade considerável de romances de aprendizagem feminina, mas essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade: “seu desenvolvimento era retratado em termos de desenvolvimento físico, da infância e adolescência até o momento em que estivesse ‘madura’ para casar e ter filhos” (MORGAN apud PINTO, 1990, p. 13). A autora ressalta, ainda, que os poucos romances que trabalharam um aspecto mais interior da formação feminina levaram as protagonistas até o fracasso extremo: “enquanto o herói do *Bildungsroman* passa por um processo durante o qual se educa, descobre uma vocação e uma filosofia de vida e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal” (PINTO, 1990, p. 13). Se as personagens tinham, como espaço de desenvolvimento, apenas os limites do lar, do casamento e da família, qualquer ultrapassagem ameaçava a interpretação comum do que seria o lugar das mulheres. Personagens femininas se tornavam, então, inadequadas para protagonizar um romance de formação que se fundamentava na complexidade do herói.

A construção das personagens é especialmente explorada neste capítulo. A crítica feminista da narrativa, segundo Warhol, confere significado particular à personagem ao investigar as contradições que a atingem, “resistindo à sua harmonização ou à sua resolução, tendo sempre em mente a complexidade das técnicas narrativas que atribuem à personagem literária uma interioridade” (WARHOL, 2012, p. 11 apud REIS, 2018, p. 346). Segundo Lanser,

tradicionalmente, a narratologia estruturalista suprimiu os aspectos representacionais da ficção e enfatizou os semióticos, enquanto a crítica feminista fez o oposto. Críticas feministas tendem a ser mais atentas às personagens do que a outros aspectos da narrativa e a falar das personagens como se fossem pessoas. A maioria dos narratologistas, ao contrário, trata as personagens, quando trata, como padrões de recorrência (LANSER, 1986, p. 613, tradução nossa)¹⁵.

Lanser alerta, também, sobre uma tendência da crítica a “isolar os textos do contexto de sua produção e recepção e, conseqüentemente, daquilo que os críticos ‘políticos’ acreditam ser a base da literatura – o mundo real” (LANSER, 1986, p. 613, tradução nossa)¹⁶.

Relações entre personagens femininas vêm ganhando espaço cada vez maior nas narrativas contemporâneas. A escritora irlandesa Sally Rooney, por exemplo, escreveu dois livros cuja centralidade é a amizade entre mulheres jovens: *Conversas entre amigos* (2017) e

¹⁵ “(...) traditionally, structuralist narratology has suppressed the representational aspects of fiction and emphasized the semiotic, while feminist criticism has done the opposite. Feminist critics tend to be more concerned with characters than with any other aspect of narrative and to speak of characters largely as if they were persons” (LANSER, 1986, p. 613).

¹⁶ “To isolate texts from the context of their production and reception and hence from what ‘political’ critics think of as literature’s ground of being – the ‘real world’” (LANSER, 1986, p. 613).

Belo mundo, onde você está (2021), ambos fenômenos editoriais. Itamar Vieira Junior, com o célebre *Torto Arado* (2019), constrói um romance de formação que tem como protagonistas duas irmãs – Bibiana e Belonísia. O romance enfatiza a relação entre personagem e mundo social pela voz de vários narradores, mas o cerne da obra é a relação das irmãs, a fronteira entre uma e outra. O romance de Bernardine Evaristo, *Garota, mulher, outras* (2019), vencedor do *Booker Prize*, desenha personagens femininas heterogêneas e narra o laço entre elas, construindo um mosaico de relações femininas. *Luxúria* (2019), romance de estreia de Raven Leilani, explora uma relação improvável – entre uma esposa branca e a amante de seu marido, uma jovem negra – para examinar o poder nas relações de gênero, raça e classe; um dos destaques da narrativa é o modo como a autora enaltece a relação entre as duas mulheres como o vínculo que mais impacta suas perspectivas.

Em 1954, Simone de Beauvoir escreveu o romance autobiográfico *As inseparáveis* – publicado apenas em 2020 –, que conta a história da intensa amizade entre a autora e Élisabeth Lacoïn e que pode ser lido como um breve romance de formação, quando consideramos a formação de Élisabeth. Beauvoir e Lacoïn são, no romance, Sylvie Lepage e Andrée Gallard, respectivamente. Elas se conhecem na escola e tornam-se amigas inseparáveis. Sylvie era uma menina tímida e comportada, enquanto Andrée era extrovertida, independente e com muitas opiniões, o que deixa Sylvie fascinada, dinâmica semelhante à de Lenu e Lila.

A filha de Simone de Beauvoir, Sylvie Le Bon de Beauvoir, escreve, no prefácio:

uma daquelas amizades misteriosas como o amor, que levou Montaigne a escrever sobre La Boétie e sobre si mesmo: ‘Porque era ele, porque era eu’. Ao lado de Andrée, encarnação romanesca de Zaza, mantém-se uma narradora que diz ‘eu’, sua amiga Sylvie. ‘As duas inseparáveis’ estão reunidas, na narrativa como na vida, para enfrentar os acontecimentos, **mas é Sylvie que os conta através do prisma da amizade, permitindo que, pelo jogo dos contrastes, seja revelada sua irredutível ambiguidade** (BEAUVOIR in BEAUVOIR, 2020 p. 7, grifos nossos).

Além da irredutível ambiguidade – traço tão marcante da *Tetralogia* –, encontramos outra correlação importante: Simone de Beauvoir escreve o romance anos após a morte de sua amiga. Faz isso através da investigação do passado, recorrendo às memórias que, como em uma colcha de retalhos, podem costurar a história de duas vidas. Sua tentativa é como a de Lenu, dar forma ao vazio da ausência e transformar a amiga em personagem, em pessoa literária, presentificando-a. No entanto, quanto à estrutura do romance de formação, a diferença é clara: o romance de Beauvoir prioriza a formação de uma das personagens, pois Sylvie atua como testemunha da vida de Andrée, narrando mais a fascinação pela amiga do que a intersecção entre as duas formações. Na *Tetralogia*, ao contrário: Lenu não se concentra apenas na vida de Lila, tampouco narra apenas sua *própria* vida. A escrita parte de “cada detalhe da *nossa*

história” (AG, 2015, p. 17, grifo nosso) e transita entre a história compartilhada e duas histórias singulares que, ora se separam, ora se interpenetram.

A “nossa história” tem uma longa duração e, por isso, vale a pena explorar brevemente a construção temporal da obra, que delimita a formação das duas personagens, pois, como afirma Paul Ricoeur, “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” (RICOEUR, 1994, p. 15)¹⁷.

Ao analisar as obras de Goethe e Austen, Moretti as identifica como a forma simbólica de uma época, determinada sobretudo pelo forte aceno à juventude. Encontramos, de início, uma grande diferença entre o *Bildungsroman* clássico e a *Série Napolitana* que, não apenas ultrapassa a juventude, mas mantém em relevo as fases posteriores da vida feminina: vai além do casamento, da maternidade e propõe uma construção contínua e interminável da formação intelectual. Mas essa diferença não é suficiente para afastar o romance de Ferrante do gênero. A proposta de acompanhar as duas amigas até a velhice pode ser pensada como uma das estratégias para dar perspectiva temporal à relação entre sujeito e sociedade, particularidade importante no romance de formação.

Começamos a história pelo fim – a velhice e o desaparecimento de Lila – mas Lenu alude ao início da amizade desde as primeiras páginas:

A mãe de Rino se chama Raffaella Cerullo, mas todos sempre a chamaram de Lina. **Eu não, nunca usei nem o primeiro nem o segundo nome. Há quase sessenta anos, para mim ela é Lila.** Se a chamasse de Lina ou de Rafaella, assim, de repente, ela acharia que nossa amizade acabou. (AG, 2015, p. 14- 15, grifos nossos).

Os grifos demonstram que Lenu associa a intimidade da amizade com Lila com a construção temporal. No romance, a passagem do tempo não deixa os fatos sempre em diagramas ordenados, pois é marcada por lembranças entrecortadas.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ([1880] 1978), Machado de Assis inicia a narrativa pelo capítulo *Óbito do autor*:

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias **pelo princípio ou pelo fim**, isto é, se poria em primeiro lugar **o meu nascimento ou a minha morte**. Suposto o **uso vulgar** seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas **um defunto autor, para quem a campa foi outro berço**; a segunda é que o escrito ficaria assim mais **galante e mais novo**. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no **intróito**, mas no **cabo**: a diferença radical entre este livro e o Pentateuco. Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi (ASSIS, [1880] 1978, p. 25, grifos nossos).

¹⁷ Já no prólogo *Apagar os vestígios*, as referências ao tempo são várias – “duas semanas, muito tempo, nunca, sessenta anos, trinta anos, dias, antigamente, 1960, história” e, por fim, memória, última palavra do prólogo e que abre a narrativa: “tudo que me ficou na memória”. Todas essas referências evidenciam a relevância do aspecto temporal. (AG, 2015, p.17).

A partir desse trecho, podemos traçar alguns paralelos entre o início e fim da obra de Machado e da *Série Napolitana*. Ao dizer que é “um defunto autor, para quem a campa foi outro berço”, Brás Cubas parece afirmar que sua morte inaugura uma outra vida, a vida do autor, uma vez que o defunto vem primeiro, é ele quem escreve. Na *Tetralogia*, o desaparecimento de Lila orienta a escrita; assim como a morte de Brás Cubas faz nascer o autor, a ausência de Lila faz nascer a narradora.

As antíteses destacadas no trecho de Machado transcrito acima – princípio/fim; nascimento/morte; campa/berço; vulgar/galante; intróito/cabo – constituem um recurso temático e formal muito presente na obra machadiana, assim como na de Ferrante (principalmente nos momentos de *desmarginação*), como lemos aqui: “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**” (HMP, 2017, p. 171, grifos nossos). As antíteses criam o ritmo contrastante do fio narrativo e correspondem à relação de Lila e Lenu.

Ao final do livro, Machado lista os feitos e não-feitos de Brás Cubas:

Este último capítulo é todo de negativos. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e, conseqüentemente, que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, **achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativos:** — Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria (ASSIS, [1880] 1978, p. 199, grifos nossos).

A lista mais parece um resumo de não-feitos, pois até o saldo é composto por um vazio de não-ação. Brás Cubas, ao final, faz um implacável percurso retroativo, como faz Lenu, no último parágrafo do epílogo, após receber uma caixa com as duas bonecas da infância, que haviam sido perdidas no porão de dom Achille. Os destaques são nossos:

Então foi isso que ela me fez: tinha me enganado, tinha me arrastado para onde bem quis, desde o início da nossa amizade. **Durante toda a vida** tinha contado uma história *sua*, de redenção, usando *meu* corpo vivo e *minha* existência. **Ou talvez não.** Talvez aquelas bonecas que haviam atravessado mais de meio século e vieram parar em Turim significavam apenas que ela estava bem e que gostava de mim (...) examinei as duas bonecas com cuidado, senti seu **cheiro de mofo**, coloquei-as contra o dorso de meus livros. Ao constatar que eram pobres e feias, fiquei **confusa**. **Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade. Pensei: agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais** (HMP, 2017, p. 475-476).

O tom de Lenu é como o de Brás Cubas: ressentido, melancólico, desesperançoso. Assim como o personagem machadiano descobre não ter realizado aquilo a que se propôs, Lenu declara que a história contada não havia sido a sua, mas a de Lila; e que o ato de contar não

havia sido seu, mas também da amiga. Porém, como é característico nessa narrativa, a tese é seguida da antítese – “ou talvez não” – oferecendo ao leitor uma hipótese mais branda e generosa – “significavam apenas que ela estava bem e que gostava de mim” –, mas, apenas para ser desmanchada mais uma vez – “a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade”. Na última frase, vemos sublinhar-se certo extremismo, que se parece ao de Brás Cubas: **não** ver Lila **nunca mais** / **não** transmitir a **ninguém** o legado de uma miséria – duas formas radicais de encerrar o tempo narrativo.

O ressentimento é um afeto marcante da escrita de Lenu. A escritora e psicanalista Maria Rita Kehl analisa clínica e socialmente o ressentimento:

Ressentir-se significa atribuir a um outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo no que venha a fracassar (...) Ressentimento é uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de se esquecer ou superar um agravo. Impossibilidade ou recusa? Na língua portuguesa, o prefixo *re* indica o **retorno da mágoa, a reiteração de um sentimento** (...) trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. O ressentido não é alguém incapaz de esquecer ou de perdoar, é um que não quer se esquecer, ou que *quer não se esquecer*, não perdoar, não deixar barato o mal que o vitimou (KEHL, 2004, p. 11-12, grifos nossos).

Esse ressentir é um recurso relevante para o texto, uma vez que o exercício de escrever da narradora é o de evocar um passado e, portanto, revivê-lo¹⁸ – que significa, como pontua Kehl, trazer de volta as mágoas, reiterar os sentimentos.

A posição escrevente de Lenu pode ser lida como uma posição analítica – nesse caso, uma análise da amizade que resulta em autoanálise. Segundo Freud, a repetição do passado, no ato de falar, é o motor da análise: “a repetição é a transferência do passado esquecido não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação presente” (FREUD, [1914] 2020, p. 155). Um pouco adiante, Freud afirma que “a transferência cria, assim, uma zona intermediária entre a doença e a vida, onde se dá a transição da primeira para a segunda” (FREUD, [1914] 2020, p. 160, grifo nosso). Guardando as diferenças entre literatura e psicanálise, podemos ler a frase de Freud de forma mais abrangente: no lugar de um médico que escuta, está a folha de papel ganhando vida pelo ato da escrita e, substituindo aquilo que Freud chama de doença, está o passado impugnado, ressentido, não elaborado. Ao escrever sua

¹⁸ No texto Lembrar, repetir e perlaborar (1914), Freud analisa o caráter subjetivo da memória e afirma que aquilo que foi internalizado como lembrança retorna em forma de repetição. Depois de conhecer com profundidade as duas protagonistas, sabemos que a ambivalência é a característica mais proeminente de sua relação e que será repetida e ressentida ao longo da história. Além disso, a própria instância da memória está amarrada à ambiguidade, pois não há como perseguir uma memória de forma exata, mas apenas seu rastro. Benjamin (1987), referindo-se à rememoração como a musa do romance e à memória como a musa da narrativa, afirma que a memória é a mais épica das faculdades e que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, mas “apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1987, p. 224, grifo nosso).

história com Lila, Lenu desenha a zona intermediária, um espaço criativo que serve para depositar afetos e lembranças que podem passar do ressentimento à ressignificação. Esse esforço é seu desejo declarado: “quero buscar na página o equilíbrio entre mim e ela que, na vida, não consegui encontrar sequer comigo mesma” (HMP, 2017, p.15).

Os sessenta anos de amizade são muito bem divididos ao longo dos quatro livros: Prólogo – *Apagar os vestígios*; Infância – *História de dom Achille*; Adolescência – *História dos sapatos*; Juventude – *História do novo sobrenome*; Tempo intermédio – *História de quem foge e de quem fica*; Maturidade – *História da menina perdida*; Velhice – *História do rancor*; Epílogo – *Restituição*.

A obra segue uma linearidade cronológica, mas a temporalidade não se submete completamente às divisões e é atravessada por cortes que nos levam ora ao passado, ora ao futuro. A elasticidade do tempo, no vínculo nítido entre o começo e o fim da trama, assume uma forma circular. Após o prólogo, Lenu passa ao início da história, a infância. As meninas estão subindo a escada de dom Achille:

No quarto lance, Lila comportou-se de modo inesperado. Parou, esperou que eu me aproximasse e, quando a alcancei, **me deu a mão. Esse gesto mudou tudo entre nós, para sempre.** A culpa era dela. Num tempo não muito distante – dez dias, um mês, quem sabe, na época ignorávamos tudo sobre o tempo –, **ela pegara minha boneca traiçoeiramente e a jogara no fundo de um porão.**

Senti uma dor insuportável. Considerava minha boneca de plástico a coisa mais preciosa que eu tinha. Sabia que Lila era uma menina malvada, mas nunca esperei que me fizesse uma coisa tão cruel. Para mim a boneca tinha vida, saber que ela estava no fundo de um porão, em meio aos mil animais que viviam ali, me deixou desesperada. Mas naquela ocasião aprendi uma arte que mais tarde aperfeiçoei bastante. Contive o desespero, contive-o na borda dos olhos brilhantes (...) **limitei-me a jogar no porão sua Nu, a boneca que ela acabara de me dar.** Lila me olhou incrédula (AG, 2015, p. 21-47, grifo nosso).

No epílogo chamado *Restituição*, depois de sessenta anos, as bonecas retornam:

Tomo o café todo dia às sete, vou até a banca de revistas na companhia do labrador que peguei recentemente, passo boa parte da manhã no parque Valentino, brincando com o cachorro, folheando os jornais. Ontem, ao voltar para casa, encontrei sobre minha caixa de correspondência, um pacote mal confeccionado com folhas de jornal. Peguei-o com perplexidade. Nada testemunhava que havia 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. Abri com cautela um lado do embrulho e foi suficiente. **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** (HMP, 2017, p. 474-475, grifo nosso).

As bonecas marcam o encadeamento entre prólogo e epílogo e são objetos que condensam vários dos aspectos nucleares da obra, como a amizade, a perspectiva social, a ambiguidade fascínio/horror, a violência. Além disso, o retorno de Tina e Nu é surpreendente

e oferece ao leitor um *plot twist*, trazendo de volta a imagem das novelas folhetinescas. Todorov (2013) cita Eichenbaum: “o fim do romance é um ponto de enfraquecimento e não de reforço (...) eis porque é natural que os fins inesperados sejam fenômeno muito raro no romance ... enquanto a novela tende precisamente para um inesperado máximo, que concentra em torno de si tudo o que o precede” (EICHENBAUM apud TODOROV, 2013, p. 42). Temos, portanto, mais uma evidência do *hipergênero* na *Tetralogia*.

A palavra *Restituição*, que nomeia o Epílogo, segundo Rogatis (2019, tradução nossa¹⁹) sublinha o poder da narrativa de reverter seu curso, “restaurando apenas fragmentos e detritos”, como as bonecas²⁰. Para a autora, a *Série Napolitana* apresenta uma metamorfose do tempo; a cronologia tem constrição e expansão, ordem e caos. A restituição também pode ser interpretada como demonstração do valor literário, uma vez que a caixa com as bonecas, apesar de trazer vestígios de Lila, reforça sua ausência e a afirmação “não vê-la nunca mais” parece dizer que, no fim, o que permanece é a escrita, apenas as palavras ficam.

A recorrente subversão do tempo cronológico surge como signo formal da obra, que se movimenta por certa recusa à linearidade. Ao analisar o romance, é possível supor que qualquer outro sentido que se desse à temporalidade soaria falso, uma vez que a própria ambientação não responde à continuidade, como afirma Rogatis (2019, tradução e grifos nossos)²¹: “a Nápoles da *Série Napolitana* é um mundo no qual o antigo e o ultramoderno existem lado a lado e se misturam, **complicando e diluindo o tempo linear**, obliterando qualquer noção estável da história e dos grandes eventos”.

¹⁹ “Restoring only fragments and detritus” (ROGATIS, 2019, e-book kindle).

²⁰ Representante do campo ficcional e da construção imaginária produzida pela criança no ato de brincar, a boneca é um objeto precioso, que pode ocupar o lugar daquilo que o psicanalista inglês Donald Winnicott (1975) chamou de objeto transicional, a primeira possessão da criança. Segundo ele, a criança usa simbolicamente o objeto para transitar entre o mundo interno e a realidade compartilhada, elaborando a angústia de separar-se de seu cuidador. Ou seja, é uma zona intermediária que serve a uma travessia subjetiva constitutiva. Na experiência de Lila e Lenu, o valor das bonecas é especialmente relevante: elas tornam as adversidades da infância mais suportáveis na medida em que possibilitam a criação de outros mundos. Segundo Freud: “a criança (...) leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto. O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (FREUD, [1908] 2015, p. 54). Por isso, a vida oferecida à boneca a transforma em objeto animado, para a criança que brinca com ela, como escreve Lenu sobre Tina: “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 e olhos de celuloide. **Usava um vestido azul que minha mãe costurara num 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, se trovejasse, se alguém maior e mais forte e de dentes afiados as quisesse agarrar” (AG, 2015, p. 22, grifos nossos).

²¹ “The Naples of *The Neapolitan Novels* is a world in which the ancient and the ultramodern exist side by side and mingle, complicating and diluting linear time, obliterating any stable notion of history and its major events” (ROGATIS, 2019).

Um movimento parecido orienta a relação das duas amigas ao longo da vida, relação que Rogatis (2019, tradução nossa)²² descreve como uma alternância entre “simbiose e alteridade, distorção e reconhecimento”. A psicanálise se refere ao par antitético *alienação-separação* para explicar a constituição do sujeito – os termos são da teoria lacaniana, mas essa lógica nasce na formulação sobre a brincadeira do *fort-da*, realizada por Freud em *Além do princípio do prazer* ([1920] 2020). Freud observa seu neto de um ano e meio brincando com um carretel: o menino joga o carretel pela linha até que ele desapareça, depois o traz de volta. Freud constata que há satisfação e angústia nas duas fases da brincadeira e que ela é correspondente à relação do menino com a partida e o retorno de sua mãe. A investigação de Freud visa mostrar que toda constituição está fundamentada no movimento presença-ausência e é assim que pensamos a estrutura de Lila e Lenu, pois uma se forma em relação à outra, na alternância entre tempos de muita proximidade e tempos de distância, entre frequência e afastamento, entre falta e excesso. Ou, como Alfonso define sua relação com Lila: “estranhamento e adesão, um efeito simultâneo de distância e proximidade” (HFF, 2016, p. 203).

A própria escrita de Lenu é forjada em um movimento oscilatório. Como o brincar do neto de Freud, Lenu joga o tempo para longe, passado ou futuro, e depois o traz de volta, escrevendo entre aparecimento e desaparecimento, tese e antítese, afirmação e contradição. A subversão do tempo pode ser uma forma de elaborar a ausência de Lila, como a criança que introduz a linguagem ali onde falta a mãe: *fort* (em alemão, foi embora) – *da* (está aqui). Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), discorre sobre essa associação e não apenas nos ajuda a encontrar o *fort-da* na escrita de Lenu, mas resume o ato de escrever diante da ausência. Os destaques são nossos:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Desta singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. **Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança faz um carretel, que ela lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe: está criando um paradigma).** A ausência se torna uma prática ativa, um afã (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões). Essa encenação linguística afasta a morte do outro: diz-se que um pequeno instante separa o tempo em que a criança ainda acredita que a mãe está ausente daquele em que acredita que ela já está morta. **Manipular a ausência, é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o**

²² “Symbiosis and otherness, distortion and recognition” (ROGATIS, 2019, e-book kindle).

instante em que o outro poderia oscilar secamente da ausência à morte (BARTHES, 1981, p. 29).

Ferrante, no texto *Storie, 10* do livro *I margini e il dettato*, afirma que escrever Lila e Lenu foi escrever uma verdade que a concernia, “a verdade sobre uma escrita que é estimulada por outra escrita e que, através dela, alcança sua verdade” (FERRANTE, 2021, p. 86, tradução nossa)²³ e que poderíamos estender para: uma mulher que é estimulada por outra mulher e que, através dela, alcança sua verdade²⁴; assim, a partir da margem, se *formam* Lila e Lenu.

“Ah, a violência: lacerar, matar, arrancar”

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.

Clarice Lispector

No bairro periférico onde vivem Lila e Lenu, a vida é marcada pela violência e, não por acaso, a parte que condensa o período da infância se chama *História de dom Achille*, personagem que representa a opressão e a máfia local, mas também a origem da amizade entre as duas: “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). Ao subir as escadas de dom Achille para reaver as bonecas, Lila e Lenu fortalecem seu laço de amizade e unem-se contra o medo e a violência dominante. A formação do vínculo é um enfrentamento da realidade violenta. Em resposta a uma leitora que pergunta por que suas mulheres são sofredoras, Ferrante escreve: “eu não as sinto como mulheres sofredoras, e sim como mulheres que lutam” (FR, 2017, p. 219) – afirmação demonstrada por Lila e Lenu ao longo de toda a *Tetralogia*.

O cenário histórico-social da primeira parte da *Série Napolitana* é exclusivamente um bairro periférico da cidade de Nápoles numa Itália pós-guerra e toda a obra é muito bem delimitada geográfica, social e politicamente. A *Tetralogia* revela a mutação da realidade

²³ “(...) della scrittura che è stimolata da altra scrittura e che, se va bene, trova la sua verità” (FERRANTE, 2021, p. 86)

²⁴ Aqui vale complementar com a explanação de Rosenfeld a respeito da verdade ligada à ficção: “Designa com frequência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a **coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas**; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade (ROSENFELD, 2014, p. 18, grifo nosso).

italiana²⁵, valorizando os períodos de reconstrução ao mesmo tempo em que sublinha a conservação de algumas segregações e das estruturas de poder do fascismo. Segundo Maranhão,

a memória [na *Tetralogia*] é situada no tempo da resistência, a referência ao fascismo e à guerra surge a partir do ‘antes’, sendo o presente da história justamente a construção desse ‘depois’ que marca a consolidação de um novo projeto de sociedade. Como temática, a reconstrução é um signo da literatura de resistência, assim como a busca do fluxo da vida, tecido de um realismo moderno, cuja própria linguagem interage com a recepção do leitor (MARANHÃO, 2020, p.118).

A narrativa de resistência conversa com uma memória coletiva e coloca a *Tetralogia* em um lugar social e politicamente valioso ao registrar os efeitos remanescentes do fascismo. O sociólogo argentino Daniel Feierstein reconhece que, desde 2008, há uma ofensiva muito forte e inteligente por parte de genocidas e cúmplices na tentativa de incidir sobre os processos de construção da memória coletiva – um fenômeno de proporção mundial. A *Série Napolitana*, ao sublinhar essa memória coletiva e seu profundo impacto na vida feminina, dialoga com a atualidade e une ética e política, levando “ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio” (BOSI, 2002. p. 123).

As duas amigas crescem enquanto assistem ao milagre econômico italiano a partir da perspectiva do bairro, que é específica. A pesquisadora Aline Buaes, em seu trabalho sobre a obra de Pasolini, escreve:

Segundo dados do historiador João Fábio Bertonha, durante os anos do chamado ‘milagre econômico’ (1955-1963), quando a Itália apresentou índices inéditos de crescimento da economia, milhões de agricultores do sul do país migraram para os grandes centros urbanos do Norte, alimentando a atividade industrial. Mesmo com baixos salários no início, os camponeses e operários foram muito beneficiados pelo ‘milagre’, que diminuiu de maneira significativa os índices de desemprego durante a década de 60. **No entanto, Bertonha salienta que, mesmo com os efeitos positivos da instauração de um sistema de bem-estar social no país, a prosperidade não foi uniforme e ‘bolsões de pobreza continuaram a existir, em especial no Sul’** (BUAES, 2009, p. 159, grifos nossos).

O terceiro volume da *Série Napolitana*, *História de quem foge e de quem fica*, que narra a virada da década de sessenta para a década de setenta, é especialmente correspondente à obra de Pasolini. O diálogo entre a *Tetralogia* e a produção pasoliniana se estreita pela crítica à Itália pós-guerra, ao fascismo, pelo interesse na classe operária. Esse tempo é marcado por uma violenta instabilidade política, com o saudosismo fascista de muitos italianos e o fortalecimento

²⁵ Após a devastação da Primeira Guerra Mundial, temendo um avanço socialista, o rei Vítor Emanuel III apoiou o Partido Nacional Fascista, liderado por Benito Mussolini, nomeado primeiro-ministro em 1922. O fascismo governou até julho de 1943, quando o país foi invadido pelos Aliados, que tomaram a Itália das forças do Eixo e derrubaram Mussolini. Em 1945, com o fim da Segunda Guerra, o país contabilizava meio milhão de mortos e uma economia destruída. Em 1946, a Itália tornou-se uma República e, dois anos depois, Alcide de Gasperi venceu as primeiras eleições de sufrágio universal. Ao tornar-se membro da OTAN, e com a ajuda do Plano Marshall, a Itália entrou no chamado Milagre Econômico. Nossas protagonistas nascem nesse período.

do partido comunista. Entre 1968 e 1974, cento e quarenta atentados terroristas aconteceram na Itália, sob responsabilidade de grupos criminosos da extrema direita. Em novembro de 1974, Pasolini escreveu uma coluna para o *Corriere della Sera*, intitulada *Che cos'è questo golpe?*, na qual

Pasolini dizia saber ‘os nomes do grupo de poderosos’ que, com a colaboração da CIA, dos coronéis gregos e da máfia, manipulavam e acobertavam, ‘entre uma missa e outra’ (alusão aos democratas-cristãos), ‘velhos generais’, ‘jovens neofascistas, ou antes neonazistas’ e até mesmo ‘criminosos comuns’ – todos convertidos em peças de um grande e intrincado xadrez político-criminal” (STERZI, 2013, p. 4).

Segundo Sterzi, o “eu sei” afirmado por Pasolini é trágico, pois marca a impossibilidade de ação. Apesar de saber, Pasolini não podia provar: “eu sei é, pois, a senha de um saber que tenta extrair alguma potência de sua própria impotência (o que talvez seja o paradoxo fundamental de toda arte frente ao real)” (STERZI, 2013, p. 4). Essa impotência é a marca de todo o percurso de Lila dentro da fábrica de embutidos de Bruno Soccavo. Sangiovanni (2013) ressalta que, apesar do imenso número de mulheres nas fábricas e indústrias da Itália na década de 70, o trabalho ainda era considerado uma prerrogativa masculina e sua iconografia estava ancorada em imagens machistas. As fábricas eram “um mundo completamente masculino, onde as características ‘naturais’ do homem – força, coragem, liderança, honra, agressividade – são desejadas em excesso” (SANGIOVANNI, 2013, p. 95, tradução nossa)²⁶. Em uma reunião do partido comunista organizada por Pasquale, Lila fala abertamente sobre a condição impotente dos trabalhadores:

Vocês imaginam – perguntou – o que significa passar oito horas por dia mergulhado até a cintura na água de cozimento das mortadelas? Imaginam o que significa ter os dedos cheios de feridas de tanto descarnar ossos de animais? Imaginam o que significa entrar e sair das câmaras frigoríficas a vinte graus negativos e receber dez liras a mais por hora – dez liras – a título de insalubridade? Se imaginam, o que acham que podem aprender com gente que é forçada a viver assim? As operárias devem permitir que os chefetes e colegas passem-lhe a mão na bunda sem dar um pio. Se o patrãozinho sentir necessidade, uma delas deve acompanhá-lo até a câmara de maturação (...) Esta é a situação na fábrica onde eu trabalho. O sindicato nunca entrou ali, e os operários não passam de uma gente pobre e chantageada, sujeita à lei do patrão, ou seja, eu lhe pago portanto a possuo e possuo sua vida, sua família e tudo o que está à sua volta (HFF, 2016, p. 112-113).

²⁶ “A completely masculine world, where the “natural” characteristics of man – strength, courage, leadership, honour, aggression – are praised to excess” (SANGIOVANNI, 2013, p. 95).

Lila e Lenu, como Pasolini, são testemunhas da violência dos *Anos de Chumbo*²⁷ e da então estrutura pós-fascista de poder que dominava as relações trabalhistas e que impactava muito mais a vida das mulheres, como afirma Beauvoir:

Os países latinos, como os países orientais, oprimem a mulher pelo rigor dos costumes mais do que pelo rigor das leis. **Na Itália, o fascismo freou sistematicamente a evolução do feminismo. Procurando a aliança da igreja, respeitando a família e prolongando uma tradição de escravidão feminina, a Itália fascista escravizou duplamente a mulher: aos poderes públicos e ao marido** (BEAUVOIR, 1970, p. 164).

A resistência ao fascismo aproxima as amigas, mas também salienta a margem entre elas; enquanto Lila vive uma realidade devastadora na fábrica, Lenu se prepara para lançar seu primeiro livro e começa a ascender à classe burguesa, a partir de seu relacionamento com Pietro: “aqui estamos, caminhando de braços dados, ela encapotada, suja, marcada, eu travestida de senhorita de boa família” (HNS, 2016, p. 464).

“No final dos anos 1960, tive a impressão de que a multidão aumentara, de que a intolerância e a agressividade estavam se espalhando de modo incontornável” (HFF, 2016, p. 16), escreve Lenu.

Estávamos em Roma nos dias que se sucederam ao sequestro de Aldo Moro²⁸ (...) Os tempos tinham aquele andamento. Numa noite a coisa também virou contra mim, em Ferrara. O cadáver de Moro tinha sido encontrado havia pouco mais de um mês quando me escapou chamar seus sequestradores de assassinos. Era sempre difícil lidar com as palavras, meu público me exigia que eu soubesse calibrá-las segundo os usos correntes na extrema esquerda, e eu estava atentíssima. Mas muitas vezes acabava me excedendo e então pronunciava frases sem barreiras. Assassinos não sou bem a nenhum dos presentes – assassinos são os fascistas –, e eu fui atacada, criticada, denegrida (HMP, 2017, p. 75).

Franco Moretti afirma que a centralidade do *Bildungsroman* clássico estaria na vida cotidiana e transformaria a leitura de um romance em uma “paixão calma” (MORETTI, 2020, p. 11). Na *Tetralogia*, a vida cotidiana veste-se de violência, cuja ação é enraizada. Os romances de formação que são analisados por Moretti posicionam-se no ponto de passagem entre duas classes sociais, a burguesia e a aristocracia dos séculos XVIII e XIX²⁹, enquanto a *Série*

²⁷ Em italiano, *Anni di piombo*: retrata o período em que a Itália viveu sob a influência de forte turbulência social e política, dos anos sessenta até o final da década de oitenta, e que foi marcado por violência e terrorismo.

²⁸ Primeiro-ministro da Itália, de 1963 até 1968, sequestrado em 16 de março de 1978 pelo Brigadas Vermelhas.

²⁹ A respeito da especificidade dos romances analisados por Moretti, ele escreve: “burgueses, aristocratas. E o romance de formação ‘dos outros’ – mulheres, negros da América, proletários, africanos ...? A essa objeção, que me foi feita muitas vezes, poderia responder evocando os limites das minhas competências – a Europa ocidental entre a Revolução Francesa e o triunfo do capitalismo – e as exclusões que dessas derivam. Mas a verdade é que, no caso específico do *Bildungsroman*, aquelas coordenadas espaço-tempo são, na realidade, quase inevitáveis, porque encerram o substrato histórico-social indispensável para o seu surgimento: indivíduos livres, autônomos, cultos; uma sociedade aberta ao mérito e à concorrência” (MORETTI, 2020, p. 15–16).

Napolitana abarca quase exclusivamente a classe operária de um bairro periférico entre a década de cinquenta e os anos dois mil – espaço-tempo que transforma a *Tetralogia* no oposto de uma “paixão calma”.

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 (...) Como era possível resistir naquele lugar de desordem e perigo, na periferia, no centro, nas colinas, sob o Vesúvio? (HFF, 2016, p.17).

O romance introduz personagens da classe burguesa apenas quando entram em cena a família da professora Galiani e a de Pietro Airota. A própria Lenu, através do casamento com Pietro, faz a travessia da “plebe” – como designa a professora Oliviero – para a burguesia. Essa passagem, no entanto, não é capaz de afastar as origens, criando, para Lenu, outra margem em torno da qual se desenvolver, a margem entre as classes.

Na *Tetralogia*, a violência funciona como uma espécie de força motriz: as personagens se formam em resposta à realidade violenta, seja combatendo seus efeitos ou sucumbindo a eles. Essa violência tem diferentes camadas – da barbárie à trivialidade – e verifica-se pela abundância: tudo pode ser violento. No entanto, as personagens masculinas, em geral, mostram-se mais atravessadas pela capacidade de banalizar o mal e transmiti-lo de forma transgeracional. Ao contrário das nossas protagonistas, que trabalham subjetivamente para criar existências disruptivas, que ultrapassem as figuras femininas referenciais, a maioria dos homens da *Tetralogia* duplica a sombra de seus antecessores.

Agrupando os homens da Série – embora todos sejam diferentes entre si –, apenas dois escapam da alegoria machista: Enzo e Alfonso. Todos os outros são consumidos pelo machismo, por diversas formas de violência ou pelo que Lila chamou de “pior maldade possível: da superficialidade” (HMP, 2017, p. 241), ao se referir a Nino. Nesse grande grupo, talvez possamos separar os operários dos cosmopolitas – para os primeiros, prevalece a violência física contra a mulher e, para os segundos, continua em curso uma violência social e subjugadora camuflada pela intelectualidade e pelo envolvimento com causas políticas progressistas.

Sangiovanni (2013) sugere uma ligação direta entre a forma como trabalhadores industriais experimentam ser homens – com energia física e comportamentos agressivos – e seu trabalho nas indústrias, fábricas ou siderúrgicas: o contato com o calor, a exaustão física e emocional, o perigo iminente. O autor também divide a experiência desses trabalhadores em duas imagens-padrão: de um lado, a nostalgia que atravessa o trabalho operário, transmitido de geração a geração como uma “comunidade masculina, um lugar feito de redes tecidas pela solidariedade”; do outro, o sentimento de aprisionamento pelas duras condições de trabalho.

“Essa polarização continuou mesmo nos momentos mais intensamente politizados da vida fabril, entre as greves de 1968 a 1973” (SANGIOVANNI, 2013, p. 98, tradução nossa)³⁰. No entanto, a partir de 1970, a realidade operária começa a mudar drasticamente; a intensificação dos sindicatos a partir da polarização política impacta gerações de trabalhadores, que começam a recusar tanto os abusos por parte dos empregadores quanto os modelos comuns de masculinidade³¹.

É importante considerar o que a contemporaneidade tem chamado de crise da masculinidade³², em curso há bastante tempo³³. Pedro Ambra (2013) a vê como característica que perpassa a constituição das masculinidades nos últimos séculos e cita Badinter:

Na passagem do século XIX para o século XX – contexto de emergência da psicanálise, a propósito – uma nova crise desenha-se, desta vez atingindo mais países da Europa e os Estados Unidos da América. A emancipação feminina, por meio da educação e de uma reivindicação de direitos cada vez mais audível, faz os homens sentirem-se ‘ameaçados em sua nova identidade por esta criatura que quer fazer como eles’ (BADINTER, 1992, p. 30 apud AMBRA, 2013).

Construída em torno do **mito da virilidade** – segundo o antropólogo Jean-Jacques Courtine (2013) –, a masculinidade é abalada a partir de vários efeitos sociais: com a industrialização da produção, o trabalho manual – elemento fundamental da identidade masculina – perde seu valor, objetalizando o homem; a queda do regime fascista desmonta parte da estrutura de poder amparada na tirania misógina e favorece a intensificação dos movimentos feministas que, conseqüentemente, sugerem uma desassociação entre virilidade e virtude masculina.

³⁰ “This polarization continued even in the most intensely politicized moments of factory life, for example during the period of strikes between 1968 and 1973” (SANGIOVANNI, 2013, p. 98).

³¹ Um exemplo: no verão de 1978, o *Corriere della Sera* publicou a carta de um homem trabalhador de cinquenta anos que, incapaz de escolher entre a esposa e a amante, afirmava querer tirar a própria vida por amor. “Este foi um dos primeiros sinais do triunfo da vida privada” (SANGIOVANNI, 2013, p. 111, tradução nossa) – “This was one of the first signs of this ‘triumph of private life’”.

³² Vale aqui uma referência: essa crise, que se estende até hoje, é um dos maiores substratos da obra de Fellini. Em *La Dolce Vita* (1960), o personagem Marcello Rubini, interpretado por Marcello Mastroianni (e que pode ser uma referência para Ferrante na construção de Marcello Solara) denuncia o vazio existencial como consequência de uma impotência diante da vida, afirmado pelo próprio Fellini: “é o filme de um homem desesperado, amargo e desorientado, uma autobiografia. Marcello sou eu da cabeça aos pés” (FELLINI, 1994, p. 85 apud MARTHA, 2016, p. 69). Marcello Rubini, dividido entre dois mundos, também parece inspirar a construção de Nino, Pietro e Franco Mari, os homens cosmopolitas, às vezes dóceis e às vezes machistas, mas sempre movidos pelo desejo de poder.

³³ Pode-se dizer que o próprio Freud, em *Totem e Tabu* (1913), põe em xeque a virilidade ao examinar as sociedades primitivas em busca da representação do masculino, do feminino e dos tabus que fundam a civilização. Lacan, por sua vez, usa o Pai da Horda para propor a máxima da universalidade que sustenta o lado masculino de sua fórmula da sexuação.

Mas, já ao final da Primeira Guerra Mundial, o militarismo – sempre associado à força viril – estremece, como lembra Vanessa Corrêa, em seu trabalho sobre a obra de Antonio Scurati:

O conflito deixou na Itália um rastro de ex-combatentes frustrados: homens de todas as classes sociais que acreditavam ser heróis de guerra e, no entanto, se viram sem rumo após o retorno ao país. No livro, Scurati faz uma vívida descrição dessa massa de descontentes, composta, em sua maior parte, pelos *Arditi*, integrantes das tropas de assalto do Exército incumbidas de romper as defesas inimigas e permitir o avanço da infantaria. Ousados, corajosos e inventivos são alguns dos significados atribuídos à palavra ‘*arditi*’ em italiano – que também pode significar insolentes e impertinentes (CORRÊA, 2020)³⁴.

É então que Mussolini, expulso do Partido Socialista Italiano em 1914, une-se aos *Arditi*, pois “sabia que o rancor dos *Arditi* se acumulava e que eles logo buscariam formas de extravasar tamanho descontentamento” (CORRÊA, 2020) – o que caracteriza um fenômeno comum até hoje: diante do estremecimento do poder viril, o uso da violência para retomá-lo.

O declínio da virilidade é acompanhado do ódio às mulheres e ao feminino, por isso, não há interrupção da violência masculina na *Tetralogia*. O modo como Ferrante trabalha esse movimento ultrapassa a Itália pós-guerra e dialoga com a realidade contemporânea (inclusive brasileira). O retorno de uma virilidade primitiva, sustentada pelo discurso religioso, pelo armamentismo e pelo rechaço à diferença, é a principal marca dos movimentos atuais de extrema direita, como o bolsonarismo. A invasão do Capitólio dos Estados Unidos, no dia 06 de janeiro de 2021, por apoiadores de Donald Trump vestidos de viking talvez seja uma das imagens mais fortes dessa realidade³⁵. Na Itália, o partido de ultradireita *Fratelli d'Italia*, que carrega vários símbolos fascistas, venceu as últimas eleições com a candidata à primeira-ministra Giorgia Meloni, em setembro de 2022. Sob o slogan *Deus, pátria e família* (não por acaso idêntico ao lema bolsonarista), Meloni defende a associação da mulher com a maternidade, incentiva organizações pró-vida (que lutam contra o direito ao aborto, legalizado na Itália desde 1978), atua contra imigrantes e defende a família cristã heteronormativa. Todo abuso de poder é masculino, ainda que seja sustentado por mulheres, como salienta Ferrante: “se toda forma de violência masculina deve ser combatida, também não devemos descuidar do desejo feminino pelo retorno. A multidão de mulheres que adoram a sensibilidade e a energia sexual do pior dos personagens masculinos na *Série Napolitana* ilustra essa tentação” (FR, 2017, p. 258).

³⁵ Infelizmente, o ato terrorista foi replicado no Brasil, por apoiadores de Bolsonaro, no dia 08 de janeiro de 2023, quando grupos extremistas invadiram e depredaram os prédios públicos dos três poderes no Distrito Federal.

Freud, apesar de sustentar argumentos estruturalmente patriarcais, investiga o recalçamento da fragilidade nas expressões masculinas. Em 1918, ao analisar o tabu da virgindade, ele escreve:

Lá onde o primitivo estabeleceu um tabu, é onde ele teme um perigo, e não se pode negar que em todas essas regras de evitação está expresso um horror fundamental à mulher. Talvez esse horror esteja justificado pelo fato de a mulher ser diferente do homem, eternamente incompreensível e misteriosa, estranha, e por isso parecer hostil. O homem teme ser enfraquecido pela mulher, ser contaminado por sua feminilidade e então mostrar-se incapaz (FREUD, [1918] 2020, p. 163).

Lacan também se debruça sobre este tema, especialmente atento ao ódio dirigido à mulher e ao feminino. Em 1972-73, no *Seminário 20: mais, ainda* (p. 114-115), se serve do equívoco da linguagem – *on la dit femme; on la diffame* – para abordar a tendência de difamar a mulher. Para Lacan, o impossível da representação do feminino, evidenciado no axioma “A mulher não existe” e encarnado pela mulher, é transformado em difamação; ou seja, à alteridade, sentida como ameaça pela lógica fálica, se responde com insulto. Beauvoir ([1949] 1970, p. 94) defende este ponto ao dizer que “a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem”³⁶. Na *Tetralogia*, as mulheres são recorrentemente circunscritas por adjetivos reducionistas – com destaque para Melina, chamada de louca por conta de seu apaixonamento, e para Lila, para quem sobram as piores ofensas por sua autodeterminação.

A *Série Napolitana* constrói um escalonamento da agressividade, a crescer de forma exponencial, formando o que Rogatis (2019, tradução nossa)³⁷ chama de “lógica cíclica de violência”. Por isso, podemos ler a obra como um tratado sobre o mal da condição humana, como sugere Lenu ao lembrar da infância: “fazer mal era uma doença” (AG, 2015, p. 29). Apesar de delimitar as personagens em um espaço-tempo específico, a *Tetralogia* é capaz de ultrapassá-lo, ampliando nossa visão sobre temas ainda em curso, como a violência que fundamenta relações e diferenças sociais. Assim, a obra compete com a vida, como afirma Henry James ([1884] 2017) e convida o leitor não apenas a participar do ato criativo, mas a refletir sobre a cultura vigente, cumprindo uma das funções capitais da ficção, lembrada por Candido:

(...) uma das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que

³⁶ Também podemos pensar num amor à feminilidade que desemboca no ódio ao feminino. Alguns movimentos cristãos, liderados por mulheres, no Brasil, evidenciam este ponto. A tentativa de fazer retornar o modelo arcaico da masculinidade também busca trazer de volta a feminilidade sacralizada pela imagem da Virgem, assim destruindo manifestações de alteridade.

³⁷ “Cyclical logic of violence” (ROGATIS, 2019).

temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas (CANDIDO, 2014, p. 64).

Lila é uma das personagens que mais sofre com a violência difusa do bairro. Destinatária de inesgotáveis manifestações agressivas – vindas da família de origem, dos homens, da cultura –, seu exercício é o de manter-se combativa, imperturbável, um exercício de resistência que nos leva a pensar seu desaparecimento como um ato final, recusa radical à continuidade da ação do outro sobre ela. Por outro lado, ela carrega um traço de fascinação pela violência que não se desfaz ao longo da vida.

O assassinato [de dom Achille] impressionara tanto Lila que, quase todos os dias, séria, acrescentando sempre novos detalhes, nos impunha aquela história como se tivesse estado presente à cena. Ao ouvi-la, tanto eu quanto Carmela Peluso nos assustávamos – aliás, Carmela nem conseguia dormir à noite. Nos momentos mais terríveis, quando a linha negra de sangue escorria pela panela de cobre, os olhos de Lila se tornavam duas fissuras ferozes. Seguramente imaginava que o culpado era uma mulher só porque lhe era mais fácil assumir o papel (AG, 2015, p. 78).

Bataille afirma que “o Mal, considerado autenticamente, não é só o sonho do malvado, ele é de algum modo o sonho do Bem” (BATAILLE, 1989, p. 18)³⁸. Lila parece guardar impressões parecidas, expostas a Lenu em uma carta:

Nas últimas páginas, escreveu que sentia à sua volta todo o mal do bairro. Aliás, desabafou obscuramente: **mal e bem estão misturados e se alimentam reciprocamente**. Pensando bem, Marcello era realmente um bom partido, **mas o bom sabia a ruim e o ruim, a bom, um amálgama que a sufocava**. Noites atrás (...) ela estava só na cozinha, lavando os pratos e cansada, sem forças, quando a certo ponto houve um estouro vindo das panelas de cobre. Virara-se de golpe e percebeu que a panela grande de cobre explodira. Assim, sozinha. Estava pendurada no prego onde normalmente ficava, mas no centro tinha uma grande fenda, as bordas estavam erguidas e retorcidas, e a própria panela estava toda deformada, como se não conseguisse mais conservar sua aparência de panela (...) **‘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** (AG, 2015, p. 225, grifos nossos).

Os grifos finais demonstram que Lila sente os efeitos da realidade a partir da impressão de impermanência. Assim, a violência externa exerce, sobre ela, um impacto sempre intensificado pela iminência da dissolução dos contornos. Nossa compreensão de que a *desmarginação* forma a tessitura central da obra deve-se ao fato de que grande parte das

³⁸ No livro *A literatura e o mal* (1989), ao colocar o mal e a paixão na mesma cena a partir do casal Catherine e Heathcliff, do *Morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë. Segundo o autor, o mal é o meio mais forte de expor a paixão, e a revolta do mal contra o bem seria insensata e estruturalmente ilógica, uma vez que, entre os dois, há justamente um alimento mútuo, uma coexistência.

questões que iluminam a *Série Napolitana*, de uma forma ou de outra, sempre esbarram na palavra de Lila.

Dantas, Moschen e Rosa (2022) analisam a dupla fascinação/horror na *Tetralogia*; segundo elas, essa dicotomia desenvolve-se no jogo entre vida e morte, entre construção e destruição, e fala da fronteira entre o eu e o outro a partir do risco eminente da dissolução desse intervalo. Em muitos momentos, Lila se mostra impressionada e horrorizada com a maldade e atua como testemunha da tendência humana à forma violenta. Nesses episódios, é difícil distinguir entre medo e atração, entre o desejo de entender o mal e o esforço de rechaçá-lo. Talvez essa ambivalência possa ser entendida como um excesso perturbador de consciência. Destacamos dois trechos que iluminam nossos argumentos.

Uma vez, só para dar um exemplo, falei a ela sobre meu curso de teologia (...) vi que seus olhos se estreitavam como quando tentava capturar algo fugidivo. ‘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 e 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 que? 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. Quer ver o fio de pérolas que Stefano me deu?’ (AG, 2015, p. 259).

Uma vez me falou da violência. Nós acreditamos, disse, que se tratava de um traço do bairro. (...) Naquela área, chamada de *Piazza di Carbonara*, em sua época, o poeta Virgílio ordenara que todo ano se fizesse o *ioco di Carbonara*, jogos de gladiadores, mas não com *morte de homini come de po è facto*, e sim para exercitar os *homini ali facti de l’arme*, treiná-los para o uso das armas. Mas logo já não se tratava de *ioco* ou de exercício. Naquele lugar onde se jogavam os bichos e as imundícies começaram a derramar também muito sangue humano. (...) **Ah, a violência: lacerar, matar, arrancar (...)** **O que parecia interessá-la e diverti-la era sobretudo que aquela podridão, todo aquele massacre de membros despedaçados, olhos arrancados e cabeças cortadas era depois coberto** – literalmente coberto – por uma igreja dedicada a São João Batista e por um mosteiro de frades eremitas de Santo Agostinho fornido de uma riquíssima biblioteca (HMP, 2017, p. 446-447, grifos nossos).

A expressão mais óbvia da violência é representada pelos camorristas. Dom Achille é o primeiro a ser apresentado no romance e parece funcionar como alegoria da violência que se alastra pelo bairro e que será exposta ao longo de toda a narrativa como um mal disseminado, forma que assume todas as formas:

Dom Achille, por exemplo, estava não só em seu apartamento no último andar, mas também ali embaixo, aranha entre aranhas, rato entre ratos, uma forma que assumia todas as formas.

Naquele mesmo instante senti dom Achille: deslizando, **se arrastando entres as formas indistintas das coisas** (...) Ficou na minha memória **a massa informe de dom Achille a correr por canais subterrâneos** com os braços arriado, segurando nos dedos grossos a cabeça de Nu de um lado, e a de Tina, do outro (AG, 2015, p. 23-49-50, grifos nossos).

Dom Achille não representa apenas a violência, mas também o vestígio de um elemento fantástico que penetra o cenário realista da *Tetralogia*. As descrições que Lenu faz do camorrista lembram a descrição que Nathanael faz do Homem da Areia, no conto de E.T.A. Hoffmann: “o Homem da Areia continuava sendo para mim um temível espectro, e o horror – o pavor se apossava de mim quando eu o ouvia não apenas subir as escadas” (HOFFMANN, 1815 apud FREUD, 2020, p. 224).

O horror que Nathanael sente pelo Homem da Areia se estende à vida adulta e desliza, depois, para a figura de Coppola, o vendedor de barômetros que aparece em sua casa. No entanto, Nathanael descobre, na casa em frente à sua, uma figura que lhe causa encantamento, é Olímpia:

Uma mulher alta, muito magra, formada na mais pura simetria, esplendidamente vestida, sentava-se em frente a uma pequena mesa sobre a qual ela estendia os braços, com as mãos cruzadas (...) ela parecia não me perceber, e os **seus olhos tinham mesmo algo de fixo, eu quase diria sem visão**, como se ela dormisse de olhos abertos. Senti algo muito infamiliar (...) **a mão de Olímpia era fria como gelo**; ele se sentiu sacudido por um calafrio tenebroso e mortal; olhou-a nos olhos fixamente; eles brilhavam em sua direção cheios de amor e de anseios, e nesse momento ele teve a impressão de que **na mão fria havia agora um pulso e ferviam correntes de sangue vital** (HOFFMANN, [1815] 2019, p. 236-252).

O aspecto ambíguo da figura de Olímpia também se parece com dom Achille. Segundo Lenu, ele “era um ser feito de não sei que material, ferro, vidro, urtiga, mas vivo, vivo e com uma respiração quentíssima que lhe saía do nariz e da boca” (AG, 2015, p. 20). No texto *Das Unheimliche* ([1919] 2019), Freud utiliza o conto de Hoffmann para formular o conceito de *infamiliar*³⁹, que seria o núcleo de uma experiência que condensa angústia e horror, mas que, apesar de ser estranha, guarda familiaridade. A imagem do Homem da Areia, que tanto pavor suscita em Nathanael, tem o mesmo caráter dicotômico que a de Olímpia, que lhe fascina. Essa perspectiva sublinha nosso argumento de que o contraste entre horror e fascinação pode se apresentar por uma fronteira esfumada, inconsistente. É assim que Lila se aproxima da violência, preservando o paradoxo entre rechaço e atração, terror e deslumbramento, medo e magnetismo.

Os elementos *infamiliare*s da *Tetralogia* continuam ao longo da obra. Depois de seu casamento com Stefano, Lila passa a vê-lo como a extensão da figura de dom Achille e o descreve:

³⁹ O termo já teve várias traduções, como “o inquietante”, “o estranho” e “o incômodo”. Aqui, usaremos “*infamiliar*”, tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares pela Editora Autêntica, 2019.

Tórax largo, patelas grossas que nem tigelas emborcadas (...) movendo os lábios túrgidos e coçando um lóbulo de orelha carnuda, enquanto às vezes estendia o garfo para provar do prato dela (...) Exibia mandíbulas muito brancas, uma língua bem vermelha no oco escuro da boca, algo nele e em torno dele se rompera (HNS, 2016, p. 33)

Mais uma vez, a descrição exagerada ilumina uma ambiguidade: seres humanos que, no entanto, perdem aspectos humanos e se tornam estranhos e grotescos, validando a dúvida como o recurso literário que Freud define como núcleo de *infamiliaridade*. Essa característica é um aspecto estrutural que perpassa toda a *Tetralogia* para salientar que a narrativa trabalha com o intervalo entre o doméstico e o estrangeiro e que Lila e Lenu adquirem forma nessa margem.

Segundo Todorov, o fantástico dura

apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade’ (...) no fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico (TODOROV, 2013, p. 156).

A experiência de *desmarginar* também é capaz de suscitar a hesitação do leitor por sua capacidade de abstração e transcendência, mas também de concretude e familiaridade com a vida feminina.

Nossas duas protagonistas ganham forma a partir de sua relação com a violência. Passiva ou combativamente – ou na alternância entre as duas posturas –, elas inventam modos de enfrentar a realidade inóspita do bairro. Sobre o exercício de resistir e sobreviver, Moretti afirma que, mesmo nos anos em que a esfera pública tornou-se invasiva, o interesse fundamental do romance de formação nunca deixou de ser “a esfera privada e as suas capacidades de sobrevivência a despeito de tudo” (MORETTI, 2020, p. 13, grifo nosso); interesse evidente na *Série* de Elena Ferrante, que escreve de forma determinada sobre os acontecimentos históricos e sociais que marcam as personagens, mas, ao fazer isso, concentra-se na travessia singular que cada uma é capaz de construir diante das crises coletivas.

Moretti também postula que o romance de formação não tem a pretensão de igualar a história do personagem à história social, mas “‘abaixar’ a história ao nível da experiência ordinária, e não o contrário” (MORETTI, 2020, p. 13). Ferrante afirma ter reduzido o cenário histórico ao mínimo por preferir que tudo esteja inscrito nos movimentos externos e internos das personagens e que a forma como cada propósito “funciona dentro das duas amigas, como se modifica, como as orienta ou confunde me interessa mais do que sociologismos canônicos” (FR, 2017, p. 251). Ainda assim, o modo como a autora insere as personagens na história italiana produz o que Secches (2019, p. 141) chamou de uma “adesão quase sociológica à experiência concreta dos corpos”.

Trabalhamos a violência social que atinge nossas protagonistas, mas também é preciso explorar certos aspectos da violência que existe entre as duas, à qual Ferrante chamou de violência oculta ou dissimulada – “em geral aqueles momentos de hostilidade eram manifestos, mas às vezes também pressionavam sob uma aparência de disponibilidade e de afeto” (HMP, 2017, p. 285) –, que caminha junto da afeição, pois uma funciona, para a outra, tanto como base especular quanto como força de repulsão; por isso, a escolha da epígrafe é tão pertinente:

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.** (GOETHE apud FERRANTE, AG, 2015, grifo nosso).

Moretti (2020, p. 268) entrelaça o Mefistófeles de *Fausto* ao Lheureux de *Madame Bovary* (1856), colocando-os como equivalentes; enquanto Mefistófeles permite a Fausto viver uma segunda vez, Lheureux oferece uma segunda vida a Emma Bovary ao mostrar-lhe os mais belos objetos de consumo – ofertas marcadas pela destruição. Ao longo da *Tetralogia*, a epígrafe se torna cada vez mais clara: embora a pilhagem entre as duas seja mútua, “o colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo” contra “o agir humano que esmorece facilmente” vai assumindo cada vez mais a forma de Lila, pois a influência ambivalente que ela exerce sobre Lenu é a principal causa de seu sucesso como escritora. À diferença de Mefistófeles e Lheureux, a figura de Lila não destrói Lenu, mas, ao contrário, a ilumina.

A dinâmica entre as duas pode ser pensada à luz das pulsões⁴⁰ fundamentadas por Freud: Eros e Tânatos, forças opostas, mas complementares – o desejo erótico e a atração pela morte, em coexistência. A força destrutiva de Lila – “algo de inapreensível que seduzia e ao mesmo tempo alarmava, uma potência de sereia” (HFF, 2016, p. 129) – não apenas assusta e afasta, mas também catalisa a energia criativa de Lenu, concordando com a afirmação de Bataille

⁴⁰ Em uma carta a Einstein, datada de 30 de julho de 1932, Freud explica parte de sua teoria das pulsões – elaborada em *Além do princípio do prazer* (1920) –, que seriam duas: a erótica e a destrutiva, “transfigurações teóricas da oposição entre amar e odiar, conhecida por todos, que talvez mantenha uma relação originária com a polaridade entre a atração e a repulsão”. Nenhuma das pulsões é melhor ou mais necessária do que a outra, pois, segundo Freud, “da ação conjunta e antagonista de ambas surgem as manifestações da vida”. Por isso, mesmo que a pulsão de autoconservação seja de natureza erótica, ela ainda precisará se servir da agressividade se tiver que “firmar seu propósito” (FREUD, ([1933] 2020, p. 434). A carta de Freud dialoga com o estudo de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal a partir do julgamento de Eichmann (1963), um dos organizadores do Holocausto. Ambos refletem sobre a inclinação humana à violência a partir do declínio da habilidade reflexiva. “Tudo o que estimula a evolução cultural também trabalha contra a guerra”, observa Freud. E propõe, também, outra solução para a domesticação da violência: “se a disposição para a guerra é uma decorrência da pulsão de destruição, [Tânatos] então é natural evocar contra ela o oponente dessa pulsão, Eros. Tudo o que produz ligações afetivas entre as pessoas, pode ter efeito contrário à guerra” (FREUD, [1930] 2020, p. 437–441). Uma das razões pelas quais a amizade de Lila e Lenu se mostra tão complexa repousa nessa ambiguidade: se, por um lado, a relação se alimenta de hostilidade e ataques latentes, por outro, a ternura e a identificação promovem união, numa defesa contra a violência externa.

(1989, p. 109), “o que destrói um ser também o *arrebata*”. Essa ambiguidade é iluminada na relação que as protagonistas estabelecem com a violência, que as assusta, mas também é importante na instalação de limites. Em *O Mal estar na cultura* (1930), Freud pontua que a agressividade é um afeto primitivo – mais primitivo que o amor, que precisa ser construído em contrapartida – e necessário para a atividade humana, mas é preciso encontrar formas de exercê-la sem cair na destruição. Lila se serve da agressividade o tempo todo, mas não consegue proteger-se completamente e, por isso, seguindo Freud, podemos pensar seu apagamento como a destruição final, única forma de encontrar defesa frente à tirania externa. Lenu também utiliza a ferocidade em vários momentos – como aqueles que vive em Pisa, quando é humilhada pelas colegas de estudo⁴¹. Na relação com Lila, ela experimenta uma oscilação: ora sucumbe à hostilidade de Lila, numa posição passiva⁴², ora serve-se dela para criar e escrever.

Os conflitos entre Lenu e Lila são paralelos às batalhas que cada uma precisa travar para existir na esfera social. Segundo Moretti, o conceito de *Bildungsroman* procura construir e expressar uma solução para o conflito humano entre autodeterminação e socialização. A *Série Napolitana*, mais do que propor soluções para esse conflito, o faz emergir. Não encontramos a emancipação total das protagonistas ou o equilíbrio de sua maturidade com o alcance da harmonia de pertencimento, o que contradiz um dos traços do *Bildungsroman* clássico. Se uma das causas dos romances de formação analisados por Moretti é a conexão entre autonomia e conformidade, com nossas protagonistas vemos acenderem-se ambas as coisas, mas nenhuma delas se sustenta por muito tempo.

O caminho percorrido pelas protagonistas pode ser lido como um percurso de remediação, uma sutura possível diante da violência e dos buracos deixados pelo meio social. Essa remediação sustenta e rechaça, ao mesmo tempo, a imagem heroica; se, de um lado, Lila

⁴¹ “Certa manhã a garota de Roma que zombara de mim por causa de meu sotaque me agrediu, gritando comigo na presença de outros estudantes que havia sumido dinheiro de sua bolsa e que ou eu o devolvia imediatamente, ou ela me denunciaria à diretora. Compreendi que não podia reagir com um sorriso conciliador. Dei-lhe uma bofetada violentíssima e a cobri de insultos em dialeto. Todos se assustaram (...) poucas horas depois, as duas vieram me procurar e a que me acusara de ladra pediu desculpas, tinha encontrado o dinheiro” (HNS, 2016, p. 334).

⁴² Como acontece, por exemplo, no jantar na casa da professora Galiani, que retomaremos adiante. Lenu leva Lila, que se sente deslocada. Depois do jantar, Lila ofende a amiga, a maltrata, debocha dela, da reunião e de todos os presentes, enquanto Lenu fica calada: “durante todo o trajeto do Corso Vittorio Emanuele até em casa ela foi tão cruel que eu emudeci e senti seu veneno transformando o que me parecera um momento importante de minha vida num passo em falso, que me tornara ridícula. Lutei para não acreditar nela, senti que realmente era uma inimiga capaz de tudo” (HNS, 2016, p. 161). Só depois, quando recebe de Lila os cadernos, Lenu entende o quanto aquela noite fez mal à amiga e como sua agressividade era uma defesa frente à constatação de que sua vida seria para sempre “Stefano, as charcutarias, o casamento”. No entanto, depois desse episódio e de um longo período de oscilação entre afastamento e aproximação, Lenu vai estudar fora de Nápoles e começa sua ascensão intelectual.

e Lenu são heroínas do próprio destino, combatendo a violência e encontrando soluções singulares para suas existências, por outro, denunciam, ao longo de toda a obra, que essa trajetória de coragem seja necessária. Para Rogatis (2019, tradução nossa), Ferrante constrói uma “parábola de sobrevivência e não de vitimização”⁴³. Segundo a autora, o *pathos* da vítima é exorcizado pela complexidade de Lila e Lenu e pela representação ficcional de mulheres que, por um lado, precisaram sofrer violência física e simbólica da dominação masculina e, por outro, buscaram desenvolver formas criativas de resistência.⁴⁴

“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando”

*Le preguntaron a Edmond Jabès:
¿Cuántas páginas tiene su libro?
Exactamente ochenta y cuatro superficies lisas de soledad.
Dígame qué contienen esas páginas.
Lo ignoro.
Si usted no lo sabe, ¿quien podría saberlo?
El libro.
María Negroni*

Em uma carta ao crítico literário inglês Desmond MacCarthy⁴⁵, que defendia a superioridade masculina, Virginia Woolf escreve:

Pode ele⁴⁶ **indicar um único desses grandes gênios da história que brotou de um povo privado de educação e mantido sob dependência**, como, por exemplo, os irlandeses ou os judeus? Parece-me indiscutível que **as condições que tornam possível que um Shakespeare exista são que ele deve ter precursores em sua arte, deve participar de um grupo onde a arte seja livremente discutida e praticada e deve, ele próprio, ter o máximo de liberdade de ação e experiência (...)** Devo repetir que o fato de que as mulheres tenham progredido (coisa que Affable Hawk parece agora admitir) mostra que elas podem progredir ainda mais; pois não consigo ver por que se deveria estabelecer um limite ao progresso delas tanto no século dezanove quanto no século cento e dezanove. **Mas não é preciso apenas educação. É preciso que as mulheres tenham liberdade de experiência; que elas difiram, sem medo, dos homens, e que expressem sua diferença abertamente** (pois não concordo com Affable Hawk quanto à ideia de que os homens e as mulheres são iguais); **que toda atividade da mente seja estimulada, de modo que sempre exista**

⁴³ “Ferrante fashions from their story a parable of survival, not of victimhood” (ROGATIS, 2019, e–book kindle).

⁴⁴ “The pathos of the victim is actually exorcized by the two friends’ complexity and by their fictional representation as Woman who, on the one hand, have had to suffer the physical and symbolic violence of male domination (sometimes deluding themselves into thinking They can manipulate and control it), but, on the Other hand, have also sought, at various stages in their lives, to develop creative forms of resistance” (ROGATIS, 2019).

⁴⁵ Desmond MacCarthy publicou, em 1920, no jornal *New Statesman*, uma resenha do livro de Arnold Bennett, *Our Women*. Nessa resenha, MacCarthy endossa as ideias misóginas de Bennett sobre a capacidade criativa das mulheres. Woolf escreve uma réplica e, depois da tréplica de MacCarthy, escreve uma segunda carta. As duas cartas estão no livro *As mulheres devem chorar ou se unir contra a guerra* (2019), referência que usamos aqui.

⁴⁶ O “ele” se refere a Affable Hawk, pseudônimo usado por MacCarthy.

um grupo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem tão livremente quanto os homens, e sem nenhum medo do ridículo e da condescendência (WOOLF, [1920] 2019, p. 42-43, grifos nossos).

Lila e Lenu encontram, entre si, estímulo mútuo para a continuidade dos estudos. A formação das duas sublinha o pressuposto de Virginia Woolf ao destacar a importância da amizade na construção do saber – o que seria de uma sem a outra?

Segundo Cristina Ferreira Pinto (1990, p. 10), “o romance de formação tem caráter híbrido e pode apresentar-se como histórico, social, psicológico, regionalista e como ‘romance de aprendizagem’” – encontramos todas essas perspectivas na *Série Napolitana* e a construção da aprendizagem é uma das mais relevantes. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), as habilidades femininas, incluindo as intelectuais, são esperadas apenas para um bom casamento, como podemos ver neste diálogo entre Mr. Darcy e seu assistente:

(...) nenhuma mulher pode ser considerada prendada se não superar em muito o que se costuma fazer. Deve ter um conhecimento profundo da música, do canto, do desenho, da dança e dos idiomas modernos para merecer a qualificação; e, além de tudo isso, deve possuir algo no modo de ser e na maneira de caminhar, no tom de voz, no trato e nas expressões, para que a palavra não seja merecida senão em parte. – Tudo isso ela deve ter – acrescentou Darcy –, e a tudo isso ela deve acrescentar algo mais essencial: o cultivo da inteligência pelas amplas leituras (AUSTEN, [1813] 2019, p. 49).

Michelle Perrot afirma que o contato com a arte e a intelectualidade era apenas privado e fazia parte de uma boa educação que “não devia conduzir nem a uma profissão nem à criação. A mulher poderia apenas, em caso de necessidade, dar aulas de desenho ou de piano, fabricar objetos (...) a verdadeira aprendizagem lhes era negada” (PERROT, 2017, p. 101). Lila e Lenu armam-se contra a violência do bairro usando o escudo do conhecimento – é assim que se aproximam do livro *Little Women* (1868), comprado com o dinheiro de dom Achille⁴⁷. No entanto, o recurso da razão e da formação intelectual é mais consistente para Lenu, já que Lila é impedida de seguir os estudos. Lenu é diligente e encontra, na formação instrutiva, a chance de ter outro destino, um que a leve além daquilo que o bairro oferece às mulheres. Lila, por outro lado, apesar de ser autodidata, é fascinada e assombrada pelo mundo que se abre a partir

⁴⁷As meninas trabalham por uma humanização a partir da cultura, se esforçam para extrair, do horror e da violência, outras possibilidades. “Entendo aqui por *humanização* (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante”. (CANDIDO, 2011, p. 182).

dos estudos. A ideia de mergulhar no conhecimento parece assustá-la, como se os livros formassem um labirinto onde ela correria o risco de perder-se para sempre:

Uma vez fechou bruscamente o livro e disse irritada: ‘Chega’. / ‘Por que?’ / ‘Porque me enchi, 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. Vou cozinhar’. (HNS, 2016, p. 53).

Na forma clássica do romance de formação, o desfecho das personagens femininas em torno do conhecimento e da intelectualidade era impensável. Seus fins felizes pressupunham o casamento e a harmonização com o meio – casamentos eram não apenas “*entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar*” (KEHL, 2016, p. 38) –, algo problematizado na *Série Napolitana*. De partida, o casamento é visto, por Lila e Lenu, como possibilidade progressista. A primeira planeja encontrar, na união com Stefano, estabilidade financeira e autonomia⁴⁸. Já Lenu, no casamento com Pietro, busca a ascensão que lhe interessa – não apenas financeira, mas intelectual e de classe. Kehl (2016) salienta a histórica associação entre casamento por amor e emancipação feminina. No entanto, os casamentos das nossas protagonistas desdobram-se em relações problemáticas que não apenas não confluem com as aspirações das duas, mas as impedem. Vemos desenhar-se, em ambas as uniões, o cenário matrimonial ao qual se refere Beauvoir:

O homem conseguiu escravizar a mulher, mas desse modo despojou-a do que lhe tornava a posse desejável. Integrada na família e na sociedade, a magia da mulher dissipa-se em vez de se transfigurar; reduzida à condição de serva, ela não é mais a presa indomada em que se encarnavam todos os tesouros da Natureza. Desde o aparecimento do amor cortês, é lugar-comum dizer que o casamento mata o amor. Demasiado desprezada ou demasiado respeitada, por demais quotidiana, a esposa não é mais um objeto erótico. Os ritos do casamento destinam-se primitivamente a defender o homem contra a mulher; ela torna-se sua propriedade (BEAUVOIR, 1970, p. 232).

Segundo Moretti, a partir da obra de Stendhal, a vida no romance de formação torna-se mais problemática, violenta, repleta de ambiguidades e “**os interesses reais entram em conflito com os ideais professados**” (MORETTI, 2020, p. 127, grifo nosso). Essa barreira está no centro da problemática do casamento na *Tetralogia*, pois desejar casar-se e emancipar-se é completamente diferente de ver-se obrigada a cumprir as expectativas sociais que tornam o casamento um limite para a vida feminina.

Lenu vai da margem ao centro – do bairro para fora de Nápoles/do dialeto ao italiano padrão –, mas sofre diversas interrupções, sobretudo pelos cuidados às filhas, que ela é impelida a exercer de forma solitária. Assim, a saída é furar muitos “ideais professados”, tornando-se

⁴⁸ A ascensão financeira de Lila, no entanto, se revela sem glória, insuficiente, uma vez que ela continua refém de todo tipo de violência subjugadora.

uma mulher-mãe-escritora que coleciona frustrações. Sobre isso, Angelotti entende que o romance de Ferrante guarda proximidade com o de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847):

Nossa hipótese aqui é que Ferrante utiliza a forma desse *Bildungsroman* [referindo-se a *Jane Eyre*] feminino na construção da *Tetralogia* napolitana representando as trajetórias truncadas de Lenu e Lila e seus finais ambíguos para contribuir com o debate proposto pela crítica literária feminista de enfatizar as especificidades de trajetórias femininas (ANGELOTTI, 2021).

A trajetória truncada à qual se refere Angelotti é trabalhada por Cristina Ferreira Pinto. Segundo ela, no romance de aprendizagem tradicional – em que a instrução tinha objetivos claros, para o casamento e a maternidade –, a formação da protagonista seguia até o ponto em que ela atingisse os papéis sociais aos quais estava destinada. Depois disso, a *bildung* era interrompida, pois seguir com o desenvolvimento da protagonista era incompatível com a construção social do lugar das mulheres. Essa interrupção, segundo Pinto, não aparece apenas em romances do século XIX, mas também em romances latino-americanos do século XX, mostrando que o destino das personagens femininas tende a manter um fracasso inevitável. O modelo de narrativa truncada, foi nomeado, por Labovitz, de “*truncated Bildungsroman*” (LABOVITZ apud PINTO, 1990, p. 16).

A trajetória de Lila e Lenu conserva o truncamento ao explorar a complexidade da existência feminina e as impossibilidades de realização que se impõem sobre as mulheres. Suas formações são truncadas por serem elaboradas com profundidade; nesse sentido, um desfecho de realização plena seria inconciliável com a trajetória das protagonistas, pois apagaria sua complexidade. Birman (2001) coloca essa espécie de truncamento como característica fundamental da subjetividade humana. Os destaques são nossos:

A subjetividade seria então constituída por parcelas e por um amontoado de fragmentos, tecida pela conjugação mal-ajambrada desses pedaços numa totalidade que deixa muito a desejar. Foi então este caos originário que o discurso freudiano descobriu como murmúrio no fundo da experiência da histeria, nos gritos lancinantes enunciados pela fala desta. Enfim, pedaços e buracos, nos registros psíquico e corporal, nada mais do que isso, como signos eloquentes de nossa condição de finitude e imperfeição. É preciso sublinhar de maneira enfática que a psicanálise inevitavelmente teria de ser construída a partir do campo histórico da experiência das mulheres, já que **no corpo e na subjetividade delas foi lançado na tradição ocidental todo o rebotinho da imperfeição e da finitude humanas** (BIRMAN, 2001).

O autor também afirma que a teoria freudiana localiza a feminilidade na origem do psiquismo, portanto, da construção de toda possibilidade de existência subjetiva. Assim, dar às personagens femininas da literatura existências psíquicas empobrecidas e interromper sua formação para limitar suas experiências reflete a tradição patriarcal que orienta a realidade social há séculos. Por outro lado, reforçar a ambivalência da existência das mulheres através de personagens

complicadas, contraditórias, enigmáticas, como faz Ferrante, é fazer, da literatura, um território feminista, ir da margem ao centro, como propõe Bell Hooks (2019). O percurso de Ferrante tem o avanço no horizonte ao destacar temas atuais – como as estruturas fascistas de poder, a segregação, o machismo estrutural e a violência física e simbólica contra a vida das mulheres – mas se entrelaça ao mundo antigo para mostrar que desmantelar a tradição não é recusar o passado.

Lenú chega ao final da narrativa com a conquista de grande sucesso literário, independência financeira, certa liberdade sexual e uma relação satisfatória com suas três filhas:

A crise chegou no inverno de 2002. Na época, mesmo com altos e baixos, ainda me sentia realizada. Todo ano Dede e Elsa vinham dos Estados Unidos, às vezes sozinhas, às vezes com namorados completamente provisórios (...) a família se recompunha, ficávamos as quatro mulheres na casa de Turim, ou passeávamos pela cidade, felizes de estarmos juntas pelo menos por um breve período, atentas umas às outras, afetuosas. Eu olhava para elas e me dizia: que sorte eu tive (...) eu estava com cinquenta anos, era avó (...) Pensei: quanto esforço eu fiz e que longo caminho percorri. Podia ter cedido a cada passo, mas não o fiz. Fui embora do bairro, voltei, consegui ir embora de novo. Nada, nada me puxou para baixo com essas meninas que eu gerei (HPM, 2017, p. 456)

No entanto, pelos motivos que elencamos anteriormente, a satisfação completa é inalcançável: “mas no Natal de 2002 ocorreu algo que me deprimiu (...) De quando em quando pegava um de meus livros, lia algumas páginas, percebia sua fragilidade. Minhas incertezas de sempre se fortaleceram. Duvidei cada vez mais da qualidade de minhas obras” (HMP, 2017, p. 459). Michelle Perrot (2017, p. 99) afirma que, “na construção das identidades, a glória é masculina e a felicidade, feminina. A felicidade, para as mulheres, é uma obrigação ardente”. Ao escrever o avesso disso – certa glória na literatura, mas entrecortada pela insatisfação –, Lenú recusa a formação esperada para as personagens femininas. O tom de ressentimento que se segue ao contentamento demonstra sua ambiguidade, presente até as últimas linhas do romance; por isso, a trajetória truncada, na *Série Napolitana*, não diz respeito à interrupção da formação das personagens, mas à profundidade da vida feminina.

Além disso, a dúvida de Lenú em relação ao próprio sucesso remete a algo que Ferrante escreve em *Frantumaglia* e que se nota em todas as suas protagonistas. Segundo a autora, as mulheres exercem sobre si mesmas uma atitude de vigilância consciente, um autoexame constante que tem a ver com a necessidade de expandir a própria vida:

A palavra vigilância ficou manchada por seus usos policiais, mas não é uma palavra ruim. **Contém o oposto do corpo entorpecido pelo sono**, é uma metáfora hostil à opacidade, à morte. Demonstra, por sua vez, a ideia de vigília, de atenção, sem apelar para o olhar, e invoca o gosto de se sentir vivo. Os homens transformaram a vigilância em sentinela, de carcereiro, espião. A vigilância, porém, quando bem entendida, está mais para uma disposição afetiva de todo o corpo, uma expansão e uma germinação por cima dele e à sua volta (FR, 2017, p. 110, grifo nosso).

A vigilância como o “oposto do corpo entorpecido pelo sono” nos leva de volta à epígrafe, de *Fausto*, “o agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto” e assinala que, para Lenu, Lila sempre funcionou como recurso à vigilância; através da relação com a amiga, da intensa ambiguidade de afetos e da idealização de sua escrita e personalidade, Lenu manteve-se vigilante sobre si mesma ao longo de toda a vida.

Ainda sobre a formação inacabada das personagens, Pinto esclarece que alguns *Bildungsroman* truncados ou fracassados representavam a posição de suas autoras; muitas vezes, a interrupção da formação da protagonista significava a aceitação das normas sociais para a vida feminina, por parte das escritoras, cujas obras assumiam um caráter didático com a pretensão de educar as leitoras quanto ao papel da mulher na vida social e familiar. Todavia, outros modos de truncamento da formação das personagens apareciam sob a forma de protesto, como, por exemplo, o suicídio ou a loucura:

Judith Kegan Gardiner, por exemplo, considera o suicídio da personagem de ficção ‘as the only way to gain freedom from her husband, her children, and her prescribed social roles’ (...) o suicídio, a loucura, a alienação imposta ou voluntária, são elementos constantes na experiência feminina, tanto em sua literatura como na vida real (...) Assim, tanto a morte quanto a loucura podem ser entendidas como uma forma de punição da mulher que tentou ir além dos limites sociais normalmente aceitos, ou como a *única* forma de rejeição desses mesmos limites; como tentativas fracassadas de escapar às imposições do grupo social, ou como fugas realizadas com êxito recusadas que afirmam através dos únicos canais de expressão que a mulher (escritora e personagem) viam abertos (PINTO, 1990, p. 18).

Nas obras de Ferrante, não há didatismo e as lições que extraímos têm estrutura de protesto.

Ainda que os movimentos feministas possam aparecer de forma tangente na narrativa, nossas protagonistas acompanham sua intensificação, principalmente a partir da década de sessenta, atingindo seu auge com os temas identitários⁴⁹, o que torna Lenu e Lila testemunhas políticas da história italiana. O discurso feminista não está apenas nas descrições de personagens combativas – como Mariarosa, por exemplo – e no envolvimento direto de Lenu com as reflexões, mas também na afirmação de uma tendência feminina, velada ou explícita, a regredir a antigos modelos e perder, em instantes, tudo o que foi conquistado:

As expectativas femininas se tornaram muito altas. Os modelos comportamentais que tornavam os gêneros mutuamente reconhecíveis se descosturaram, ainda bem, e

⁴⁹ Por exemplo, em 9 de maio de 1960, a FDA Americana anunciou o primeiro contraceptivo seguro do mundo e a pílula foi aprovada na Itália em 1967 para fins terapêuticos e autorizada como método contraceptivo apenas no dia 10 de março de 1971, um ano após a legalização do divórcio no país e depois de 10 anos de luta feminista pela liberdade sexual das mulheres. Para isso, foi preciso revogar um artigo do *Codice Rocco*⁴⁹, um legado fascista que proibia a divulgação de métodos anticoncepcionais. Ainda assim, a pílula custava muito caro e a informação sobre ela e sobre a saúde sexual das mulheres era marginalizada, exigindo, das lutas feministas, ainda muitos anos de resistência. Em 1978, foi aprovada a legalização do aborto, apesar de a Itália ser o país símbolo da Igreja Católica.

nenhum remendo funcionou, nem foi possível uma redefinição radical reciprocamente satisfatória. **O maior risco agora é a nostalgia feminina dos ‘homens de verdade’ de antigamente.** (FR, 2017, p. 258, grifo nosso).

Sobre o não didatismo do aspecto feminista de suas obras, a autora afirma:

O percurso através das culturas feministas é uma parte indispensável da minha experiência, da minha maneira de estar no mundo, mas, para mim, narrar não significa fazer da minha história uma peça de batalha político-cultural, mesmo que justa. Temo a linearidade das militâncias (...) eu narro pontos de incoerência (FR, 2017, p. 332).

Nesses trechos, a escritora italiana parece concordar com o argumento de Bell Hooks sobre o movimento feminista americano, que chamou a atenção do mundo para a exploração da vida feminina e, portanto, contribuiu com a luta feminista, mas

(...) no afã de destacar os abusos do sexismo, as mulheres focaram quase exclusivamente na questão da ideologia e da prática da dominação masculina, o que, infelizmente, fez com que o feminismo se assemelhasse mais a uma declaração de guerra dos sexos do que a uma luta política para acabar com a opressão sexista, em que mudanças teriam que ocorrer por parte não apenas dos homens, mas também das mulheres (HOOKS, [1984] 2019, p. 67).

Lemaire (1994) afirma que, na história literária, as mulheres que se destacaram foram apresentadas como casos excepcionais, eliminando do cenário as mulheres “normais”, assim contando a história da literatura como se ela fosse única. Sobre isso, Cristina Ferreira Pinto diz:

Se Jane Austen ou Emily Brontë são aplaudidas pelos críticos seus contemporâneos, é porque elas conseguem aproximar-se bastante do padrão literário estabelecido ao mesmo tempo em que, *aparentemente*, não ultrapassam os limites que se colocam à mulher que escreve (PINTO, 1990, p. 22).

As autoras citadas por Pinto, com sua *aparente* obediência aos limites impostos, acabaram por forçar um espaço até então inexistente para a autoria feminina. Mas, se seus livros foram respeitados pelo cânone literário em razão de sua *forma*, os livros de Ferrante têm sido estudados e reconhecidos também pelas narrativas intensas que tocam em pontos nevrálgicos da cultura no que concerne ao feminino e à vida das mulheres. Nesse sentido, a *Série Napolitana* enriquece o gênero *Bildungsroman* ao aliar a trajetória de suas protagonistas a questões fundamentais do debate feminista de forma longa, impetuosa e detalhada.

Lenú considera a vida intelectual como uma realização *em si*, trabalhada por Virginia Woolf no conto *Uma sociedade* ([1922] 2019). A realização seria, para a autora, um circuito fechado, pois o conhecimento escapa ao utilitarismo. No entanto, há uma qualidade emancipatória do estudo para a vida feminina, uma consequência que pode impor distância entre a mulher e o domínio patriarcal. Encontramos as duas ilustrações na relação de Lenú com os estudos e a escrita. Os grifos são nossos:

Quando Pietro estava no trabalho, Dede na escola, Elsa brincava a poucos passos de minha escrivadinha e **eu me sentia finalmente viva escavando nas palavras e entre as palavras** (HFF, 2016, p. 349).

Entretanto fiquei sabendo que tinha passado no exame. Eu teria um lugar para mim (...) uma escrivadinha e todos os livros de que precisasse. **Eu, Elena Greco, a filha do contínuo, estava aos dezenove anos prestes a sair do bairro, prestes a deixar Nápoles. Sozinha** (HNS, 2016, p. 327).

Vale ressaltar que o desejo pela educação formal tem início no interesse pela literatura. As duas meninas, ainda na infância, destacam-se da realidade operante no bairro quando mergulham nos romances e aspiram à escrita – conflito difícil de conciliar, pois exige a capacidade de viver de forma dividida, *dentro e fora* do bairro.

Certa manhã fui sabatinada sobre a *Eneida*, e foi a primeira vez que subi à cátedra. O professor, um tal Gerace, homem de seus sessenta anos, desinteressado, que bocejava rumorosamente, explodiu numa risada quando pronunciei *oracúlo* em vez de *oráculo*. **Não lhe ocorreu que, embora eu conhecesse o significado da palavra, vivia num mundo em que ninguém nunca tinha motivos para usá-la** (AG, 2015, p. 153, grifo nosso).

O destaque no trecho serve para demarcar o aspecto de diferença que a relação com a literatura sublinha e que marca uma fronteira que se impõe principalmente para Lenu, pois ela sustenta dois lugares subjetivos distintos: a Elena Greco que pertence ao bairro e a Elena Greco escritora.

Antonio Candido (2011) se refere à literatura como o sonho acordado das civilizações, que, segundo ele, só podem alcançar equilíbrio social acolhendo a literatura como necessidade básica. O acesso à literatura, para Candido, é equivalente ao “das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar”, pois a literatura “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177). Ou ainda, como afirma Rosenfeld (2014, p. 49), “afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade”. Através da literatura, Lila e Lenu simbolizam a realidade. Com *Eneida*, por exemplo, elaboram o amor e a devastação a partir da figura de Dido, que comparam à personagem Melina Capuccio, uma viúva que se apaixona por Donato Sarratore e, diante de seu abandono, enlouquece. Lila é quem primeiro se aproxima do poema épico de Virgílio:

Falou-me em detalhes sobre Dido, figura inteiramente desconhecida para mim, cujo nome escutei pela primeira vez não na escola, mas dela. E, numa tarde, lançou uma observação que me abalou muito. Disse: ‘se não há amor, não só a vida das pessoas se torna árida, mas também a das cidades.’ Não lembro como se expressou exatamente, mas a noção era essa, e eu a associei às nossas ruas sujas, aos jardins descuidados, ao campo arrasado por prédios novos, à violência em cada casa, em cada família” (AG, 2015, p. 155).

A assimilação da realidade através da literatura e vice-versa torna-se, para Lenu, um movimento familiar e contínuo ao longo da vida. Seus livros publicados insistem em certos tópicos: “o trabalho, os conflitos de classe, o feminismo, os marginalizados” (HMP, 2017, p. 458). A literatura lhe serve para elaborar a própria vida e os conflitos aos quais é submetida, transformando as dicotomias fundamentais em processos vividos dialética e internamente.

Mas Candido também afirma que a literatura não é uma experiência inofensiva ou que visa o bem, mas uma aventura que pode perturbar o leitor. Por isso, segundo ele, a literatura provoca, na sociedade, uma atitude ambivalente, “suscitando por vezes condenações violentas quando ela veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever” (CANDIDO, 2011, p. 178). A afirmação de Candido dialoga com a de Pinto: “inúmeras escritoras foram e têm sido consideradas ‘menores’ justamente por apresentarem de forma mais clara certos elementos que tradicionalmente não ‘cabiam’ na literatura” (PINTO, 1990, p. 22). Alguns desses elementos, na obra ferrantiana, são fáceis de elencar: a ambivalência das figuras maternas e a complexidade das personagens que são avessas a qualquer modelo engessado de feminilidade, o abandono masculino, a literatura que se populariza, a centralidade do olhar feminino sobre o mundo, entre outros.

A relação de Lila com os estudos é interrompida e torna-se muito enigmática ao longo da vida. Se, por um lado, ela não pode ceder de interessar-se pelo conhecimento e dá vazão à sua inteligência autodidata em muitos momentos, por outro, é surpreendida quando mergulha no mundo intelectual, às vezes precisando fugir dele como forma de autopreservação. Uma das passagens mais importantes da obra é aquela que expressa o título da série:

‘Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.’ / ‘Mais dois anos: depois pego o diploma e terminou.’ / ‘Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.’ Dei um risinho nervoso e disse: ‘Obrigada, mas a certa altura a escola termina.’ / ‘Não para você: **você é minha amiga genial**, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres’ (AG, 2015, p. 312, grifo nosso).

Somos levados a acreditar, pela narração de Lenu, que a amiga genial é Lila, cuja capacidade lhe serve como fonte de inspiração e orientação. Embora ela não deixe de ser a amiga genial de Lenu e a ambiguidade se mantenha sempre, é Lila que se refere a ela usando essa expressão, subvertendo a expectativa do leitor. Há outra subversão nessa passagem, uma vez que os termos gênio/genial foram usados, por muitos anos, para caracterizar apenas figuras e feitos masculinos, pois, às mulheres, não era oferecido o espaço intelectual – “em verdade, ninguém nasce gênio: torna-se gênio; e a condição feminina impossibilitou até agora esse ‘tornar-se’” (BEAUVOIR, 1970, p. 172). Como afirma Rogatis (2019, tradução nossa): “Ferrante revisita nossa ideia de brilhantismo ou de gênio, conceito tradicionalmente atribuído a homens, e o

coloca principalmente na amizade entre as duas protagonistas (assim também quebrando o estereótipo de que mulheres são incapazes de criar laços)”⁵⁰.

Enquanto Lila parece projetar, em Lenu, seu próprio desejo de estudar, Lenu extrai partes de Lila para si:

[Lila] tomava os fatos e os transformava com naturalidade em eventos cheios de tensão; reforçava a realidade enquanto a reduzia em palavras, injetava-lhes energia. Mas também **percebi com prazer que, tão logo ela começava a fazê-lo, imediatamente eu sentia em mim a capacidade de fazer o mesmo, e tentava, e me saía bem**. Isso – pensei contente – me distingue de Carmela Peluso e de todas as outras: eu me arrebatava com ela, aqui, no próprio instante em que me fala (AG, 2015, p. 123).

Apesar do sentimento de subalternidade diante da escrita de Lila, Lenu é agitada pelo desejo de alcançá-la, o que a faz trabalhar com afinco. Ela é disciplinada e sua escrita parece formar um quadro organizado de argumentação e criação. Já a escrita de Lila, para ela, surge como fonte de inspiração radicalmente criativa e livre, onde se impõem equilíbrio e caos na medida certa para criar algo que fascina Lenu. Apesar do constante questionamento da própria capacidade de escrever, ao publicar seu primeiro livro, Lenu sente-se envolvida por ele, abraçada por suas margens, pois a materialidade da escrita afirma seu “esforço de encontrar uma forma”. Ainda que a fronteira que separa as duas amigas seja trabalhada por Ferrante de forma a existir sempre envolta por nebulosidade, há uma diferença substancial: enquanto Lenu encontra, no mundo dos estudos, terra um pouco mais firme para sua formação, Lila fica à mercê das “impressões contraditórias” (*a frantumaglia*⁵¹) e seu processo de encontrar uma forma torna-se mais árduo e inconstante, como ela relata à amiga: “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 arrebanhar” (HMP, 2017, p. 170).

⁵⁰ “Ferrante revisits our idea of brilliance or ‘genio’ (Setti 111), a concept traditionally attributed to men, and locates it chiefly in the friendship between the two main characters (thereby breaking the stereotype that Women are incapable of forming bonds; of, as They say in Naples, ‘non tenere a gênio; Brogi).” (ROGATIS, 2019, e-book kindle).

⁵¹ *Frantumaglia*, o neologismo que Ferrante afirma ter recebido de sua mãe: “uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo, sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo que nos parece estável e duradouro, uma ancoragem para nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar” (FR, 2017, p. 106).

“Um precipício de vozes e eventos”

A fuga? É só um paliativo. No fim, você volta a si mesmo, ao fracasso. Ninguém pode escapar do próprio fracasso e ninguém vai embora de verdade desta cidade. È stata la mano di Dio

Nápoles tem uma história milenar e é uma das cidades mais populosas e importantes da Itália. Sua *forma* é, em si mesma, dotada de contradições: dividida entre paisagens naturais e construções históricas; violência e civilidade; obscurantismo e cultura. Na *Tetralogia*, a cidade mantém suas delimitações geográficas, históricas, políticas e sociais, mas torna-se, principalmente, o campo existencial sobre o qual se forma o substrato das nossas protagonistas.

No início da obra, encontramos uma cidade que é resumida através do bairro – sem cores, sujo, caótico, como aponta Palumbo (2021, p. 20): “uma Nápoles escura, afogada nas vísceras dos bairros precários onde todos os dias conquista-se a vida, onde os corpos carregam, como uma tatuagem, o sinal de sua origem”. No decorrer da narrativa, as contradições da cidade ficam cada vez mais expressivas, segundo Rogatis:

Nápoles é uma cidade fronteira, um labirinto dentro e fora da camisa de força da modernidade; o conflito e a polinização cruzada entre linguagem padrão e dialeto; a emancipação de novas vozes femininas e bilíngues; identidade nacional como um conto de emigração; a escola como experiência formativa e alienante para uma mulher de 'segunda classe' (2019, tradução nossa)⁵².

A primeira vez que saem das divisas do bairro, Lila e Lenu se surpreendem com as discrepâncias:

Foi como atravessar uma fronteira. Lembro-me de uma calçada lotada e de uma **humilhante diversidade**. Não olhava os rapazes, mas as garotas, as senhoras: eram absolutamente diferentes de nós. Pareciam ter **respirado outro ar, ter comido outro alimento, estar vestidas como em outro planeta, ter aprendido a andar sobre fios de vento** (...) elas passavam e pareciam não me ver. Não viam nenhum de nós cinco. **Éramos imperceptíveis** (AG, 2015, p. 188, grifos nossos).

A observação de Lenu salienta a diferença de classe como parte importante da formação da imagem e da identidade femininas. Nessa travessia, as duas amigas desenvolvem uma consciência de classe até então distraída e percebem sua dupla inferioridade: de classe e gênero. Por isso as aspirações à riqueza e à emancipação através do casamento, uma vez que o poder de consumo passa a ser a marca de um novo tempo e de uma nova chance de formarem-se

⁵² “Naples is a border city, a labyrinth both in and outside the straitjacket of modernity; the conflict and cross-pollination between standart language and dialect; the emancipation of new female and bilingual voices; national identity as a tale of emigration; school as a formative and alienating experience for a 'second-class'woman” (ROGATIS, 2019).

outras, como explica Moretti: “o enorme poder que a esfera do ter concede ao indivíduo – colocar o seu ser entre parênteses e forjar um novo” (MORETTI, 2020, p. 269).

Antonio Candido analisa a obra de Émile Zola, *O abatedouro* (1877), em seu livro *O discurso e a cidade* (1993). Segundo ele, no romance de Zola – que se passa no cortiço de um bairro operário em Paris –, todos os personagens são extensões do bairro, até que ultrapassam suas divisas:

Estamos, pois, ante uma exceção na economia do romance, uma aparente inclusão que todavia é bastante operativa, na medida em que estabelece o contraste necessário para **ressaltar o confinamento do pobre nos lugares menosprezados. A exceção confirma a norma e ajuda a compreendê-la.** Não apenas a norma social refletida na ficção, mas a norma literária que manifesta a estrutura do livro (CANDIDO, 1993, p. 55, grifo nosso).

O contraste proposto por Ferrante ilustra a exceção – ou a “humilhante diversidade” descrita por Lenu – e confirma a norma da vida confinada ao *rione*. As escapadas de Lenu, ao longo da vida, também funcionam como estratégia para destacar o bairro em si, que é o espaço simbólico de sua formação.

Candido também se dedica a falar sobre a classe trabalhadora nos romances em seu ensaio *O direito à literatura* ([1988] 2011). Segundo o autor, o pobre entra na literatura como tema importante a partir dos romances humanitários e sociais do século XIX, após os movimentos revolucionários europeus. As narrativas penetraram no universo da miséria, “mostrando a convivência do crime e da virtude, misturando os delinquentes e trabalhadores honestos, descrevendo a persistência da pureza no meio do vício, numa visão complexa e mesmo convulsa da sociedade industrial no seu início” (CANDIDO, [1988] 2011, p. 185). Trata-se de um humanitarismo romântico, como *Os miseráveis*, de Victor Hugo, muito diferente do realismo de Ferrante. No entanto, é impossível não associar a intensidade do tratamento literário que a escritora confere à pobreza e à marginalidade ao que Candido chamou de “literatura empenhada numa tarefa ligada aos direitos humanos”, “um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição de direitos, ou de negação deles” (CANDIDO, [1988] 2011, p. 187-188).

Ferrante, para falar de Nápoles, recorre à Cartago de *Eneida*:

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 (...) 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 (FR, 2017, p. 158-159, grifo nosso).

Eneida é um poema épico do poeta romano Virgílio, que conta a história das origens de Roma e sua expansão em império. Eneias, sobrevivente da Guerra de Tróia, chega a Cartago, é recebido pela rainha Dido e narra suas aventuras de guerreiro. Dido se apaixona perdidamente por Eneias, mas ele decide ir embora para fundar outra cidade, o que deixa a amante devastada. O vínculo entre Dido e Cartago pode ser pensado de forma paralela à relação de Lila com Nápoles, a “cidade-bela mulher, a ser possuída” (FR, 2017, p. 159). Uma relação de ambivalência, como em *Eneida*. Dido constrói a cidade de Cartago com decisão e vigor até que, por amor, desfaz-se dela e de tudo que havia conquistado, arrasada pela decepção. Elena Ferrante deixa claro que a Dido que lhe interessa é a “Dido abandonada vagando **fora de si pela cidade** e se perfurando com a espada de Eneias” (FR, 2017, p. 86, destaque nosso). Podemos pensar a relação de Lila com o bairro de modo parecido; sua decisão de viver no bairro como alguém que faz parte dele de forma indelével é interrompida apenas por amor a Nino, quando os dois partem para Roma. Além disso, em muitos momentos – e principalmente ao perder a filha –, a imagem de Lila se parece com a imagem de Dido que interessa Ferrante. Os grifos são nossos:

A cidade é **perigosa**, me sussurrou, precisamos ir embora, **as casas estão caindo, tudo vai cair sobre a gente, os esgotos estão jorrando** a céu aberto, olhe os ratos como fogem.

Encompridou a convalescência por semanas e semanas, **vagando** entre o túnel, o estradão e os jardinzinhos. Caminhava de cabeça baixa, **não falava com ninguém** e como, por causa do **aspecto desleixado**, continuava parecendo um **perigo para si e para os outros**, ninguém lhe dirigia a palavra.

Com frequência cada vez maior, **saía de casa de manhã e só voltava à noite** (...) Carmen certa vez afirmou que Lila se refugiava no velho cemitério da Doganella, onde tinha escolhido um túmulo de menina para pensar em Tina, que túmulo não tinha, e depois passeava pelas alamedas arborizadas, pelas plantas, pelos velhos lóculos, parando diante das fotos mais esmaecidas (...) Mas Carmen tinha propensão a fantasias mortuárias, e por isso eu não dava tanta importância. Imaginava que **Lila percorria a cidade a pé sem atentar para nada, apenas para entorpecer a dor** que depois de anos continuava a envenená-la (HMP, 2017, p. 165-377-384).

Observemos como a imagem de uma mulher vagando pela cidade se encontra com a ideia de apagamento, como se, ao vagar, Lila se desfizesse de sua *forma* para entranhar-se nas ruas do bairro. Lenu entende a amarração de Lila ao bairro embaraçada com seu apagamento: “Querida se apagar porque não se tolerava. Fizera isso continuamente, durante a vida toda, a começar por seu fechamento em um perímetro sufocante, limitando-se de maneira crescente justo quando o planeta já não queria ter fronteiras” (HMP, 2017, p. 463). As margens do bairro, na leitura de

Lenu, podem funcionar como limites que asseguram fronteiras, impedindo Lila de perder os contornos.

Assim, talvez possamos dividir Lila em duas assimilações distintas: a loucura e o excesso de consciência. Ela é aquela que vê mais longe, que enxerga a verdade da existência humana sem recorrer a nenhuma porção de romantismo; ou, ela é aquela que concentra elementos fantásticos e extrapola os limites da realidade, indicando uma vertente mítica da narrativa. Essa interpretação duplica o aspecto ambíguo da personagem, que se torna cada vez mais obscura tanto quanto coerente.

Ferrante escreve que Cartago, nas palavras de Dido moribunda, “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: *nullus amor populis nec foedera sunt* é seu grito atroz” (FR, 2017, p. 160). A frase em latim, na tradução de Martins e Rodrigues (2017, p. 107) significa “nenhuma aliança jamais aproxime os dois povos inimigos” e marca o rompimento de Dido com a ideia de uma cidade justa e construída por amor. Na juventude, Lila tem o sonho de mudar o bairro – como Dido pensa Cartago a partir da esperança –, depois, Nápoles lhe parece longe de salvação, hostil e avessa à humanidade – a cidade que lhe tomou uma filha. No entanto, ela logo se vê fascinada mais uma vez, infiltrada nas malhas de Nápoles.

As andanças de Lila pela cidade, que se intensificam após o sumiço de Tina, também podem ser pensadas a partir de uma figura que surgiu na primeira metade do século XIX, em Paris: o *flâneur*. Do verbo francês *flâner*, o *flâneur* é aquele que vagueia pela cidade, sem compromissos, sintonizado com as ruas, os bairros, os monumentos. Lauren Elkin escreve sobre a versão feminina da figura, a *flâneuse*, palavra que, segundo ela, não consta no dicionário francês. “Figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande atenção, o *flâneur* entende a cidade como poucos, pois memorizou-a com os pés. Cada esquina, cada viela, cada escada é capaz de mergulhá-lo numa *rêverie*, um devaneio” (ELKIN, 2022, p. 13). A descrição da *flâneuse*, segundo Elkin, é imaginária, pois o vocábulo não existia mesmo quando a figura já tinha se consolidado na literatura: “uma ociosa, uma observadora errante, normalmente encontrada em cidades” (ELKIN, 2022, p. 17). Felski (2003) afirma que, na modernidade, seria impossível encontrar a equivalente feminina do *flâneur*, pois uma mulher andando sozinha pelas ruas seria imediatamente associada à prostituição e às prostitutas jamais foi dada a liberdade de andar tranquilamente, em trânsito livre, pela cidade. A *flâneuse* mais conhecida da literatura talvez seja Mrs. Dalloway, que demonstra o apreço da própria Virginia Woolf pela cidade de Londres

e pelo hábito de caminhar. “Woolf explorava as ruas em busca do drama, preenchendo seus livros com as pessoas que observava, andando, fazendo compras, trabalhando, parando” (ELKIN, 2022, p. 97). Dois anos após a publicação de *Mrs. Dalloway*, Woolf escreve um ensaio para a *Yale Review*, sobre as mulheres e a cidade, intitulado *Batendo pernas na rua* (1927):

Quando saímos de casa num belo fim de tarde, entre as quatro e as seis, largamos a personalidade pela qual os amigos nos reconhecem e nos tornamos parte desse grande exército republicano de caminhantes anônimos cuja companhia é tão agradável após a solidão do próprio quarto. Em casa nos sentamos cercados de objetos que expressam perpetuamente as esquisitices de nossos próprios temperamentos e reforçam as memórias da própria experiência (WOOLF, [1927] 2014).

Caminhar pela cidade seria, portanto, destituir-se um pouco das próprias memórias para penetrar a ambiguidade de um coletivo solitário. Parece dialogar com a busca de Lila, “para ela, sair e perambular era agora a solução para todos os conflitos e problemas com os quais se debatia” (HMP, 2017, p. 383). Mas a novidade de Lila é o conhecimento guardado sobre a cidade; ela é quem mais conhece a história, os monumentos, os pormenores de cada rua e não apenas testemunha Nápoles, mas pode ser entendida como sua representante direta – uma funcionando como metáfora para a outra. Elkin escreve sobre a *flâneuse* de Virginia Woolf como a extensão de *um quarto só seu*, pois o quarto não se refere apenas à necessidade de um espaço privado e silencioso, mas também à transposição dos limites aos quais as mulheres estão confinadas. Lila realiza uma transgressão física e intelectual ao impregnar-se na cidade, ocupando as ruas e dominando todo saber sobre Nápoles. A cidade não é a mesma para homens e mulheres e essa verdade está em jogo na *Tetralogia*, o tempo todo. Lila, com suas andanças, reivindica a cidade para si, pois “o espaço não é neutro. O espaço é uma questão feminista.” (ELKIN, 2022, p. 318).

Em um artigo para a Revista *Piauí* intitulado *À espera dos bárbaros* (2018), Alejandro Chacoff escreve:

Numa leitura reducionista da história, 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) (CHACOFF, 2018, grifo nosso).

É importante frisar a observação de Chacoff quanto ao reducionismo dessa leitura, uma vez que o bairro é parte da civilização e da cultura tanto quanto o resto de Nápoles. O que a *Série Napolitana* faz é salientar o aspecto de *diferença*, ou seja, da marca de estrangeirismo que a origem do bairro e do dialeto deposita nas personagens quando elas cruzam a fronteira do *rione*. Por isso Lila corresponderia não apenas ao bairro, mas à cidade de Nápoles e sua caótica estrutura; já Lenu seria uma personagem equivalente não à civilização, mas à oscilação entre o

civilizado e o não civilizado, uma vez que seus esforços para escapar das origens são estremecidos por uma atração pelo retorno: “me pareceu que meu mundo era e continuaria sendo para sempre o bairro, Nápoles, ao passo que o resto era como uma breve escapada em cujo clima de exceção eu podia me imaginar como de fato nunca seria” (HMP, 2017, p. 16).

Observemos o vínculo compacto de Lila com o bairro:

Sua mão começou a suar. Há tempos já não tínhamos o túnel às nossas costas, o túnel que era o limite do bairro. A estrada já percorrida nos era pouco familiar (...) ‘vamos voltar’, disse Lila. / ‘E o mar?’ / ‘Está muito longe.’ / ‘E a casa?’ / ‘Também’. / ‘Então vamos para o mar’. / ‘Não’. / Nunca a vira tão agitada assim. Havia alguma coisa – algo que estava na ponta da língua, mas que ela não se atrevia a dizer – que de repente a obrigou a me arrastar depressa para casa. Eu não entendia: por que não seguíamos adiante? (AG, 2015, p. 70).

Lila volta a esse episódio, muitos anos mais tarde, para dizer que Lenu era aquela que alargava as fronteiras, enquanto ela temia perdê-las:

(...) ‘você é forte’, respondeu ela para minha surpresa, ‘eu nunca fui forte. Você, quanto mais se sente verdadeira e está bem, mais se afasta. Eu, só de atravessar o túnel do estradão, já me assusto. Lembra quando tentamos ir até o mar, mas começou a chover? Quem de nós duas queria continuar, seguir em frente, e quem resolveu dar meia-volta: eu ou você?’ (HFF, 2016, p. 169).

A força seria a capacidade de sair do bairro e viver além das origens – o que não significa romper com elas⁵³.

Devanshi Khetarpal, no artigo *Smarginatura: the language of porosity in Elena Ferrante’s Neapolitan Novels* (2019), discute um *efeito de porosidade* na *Série Napolitana*. Segundo a autora, Nápoles é uma cidade porosa por reunir elementos contrastantes e interpenetráveis numa descontinuidade da matéria. Essa porosidade seria, então, equivalente à porosidade da *desmarginação* de Lila, que traduz a insegurança dos corpos.

Podemos observar a porosidade⁵⁴ proposta por Khetarpal na imagem do cadáver de Gigliola:

Tinha sido encontrado o cadáver de uma mulher (...) o cadáver jazia de lado, era **extraordinariamente gorda**, vestia um impermeável verde escuro e fora de moda. Lila a reconheceu num instante, eu, não: era nossa amiga de Gigliola Spagnuolo⁵⁵, ex-

⁵³ Enquanto Lenu faz esse movimento oscilatório, Lila se mantém atrelada ao lugar onde nasceu, como sugere o título do terceiro livro, *A história de quem foge e de quem fica*. A única vez em que Lila decide se afastar, para viver com Nino em Roma – ou seja, por amor –, perde seu lugar de pertencimento, pois, ao retornar, é rejeitada pela família. Depois, quando se separa de Stefano, sai do bairro com Enzo para proteger-se, mas mantém aceso o desejo de retornar.

⁵⁴ A palavra de Khetarpal é interessante também para definir a dinâmica entre Lila e Lenu, em que uma infiltra partes de si na outra.

⁵⁵ Gigliola é uma personagem importante para a discussão feminista que encontramos na *Série Napolitana* por ser a esposa de um camorrista e levar uma vida doméstica de constantes violações. Ela também representa a heroína que cabe nos romances ferrantianos: mulheres combativas que lutam, entre outras coisas, contra a própria tendência a amar homens dominadores.

mulher de Michele Solara (...) **o rosto bonito se estragara, os tornozelos estavam enormes.** Os cabelos, antigamente castanhos, eram agora de um vermelho fogo, longo como quando era uma garota, mas ralos, **espalhados sobre o humo revolvido.** Apenas um dos pés calçava um sapato de salto baixo, muito gasto; o outro estava metido numa meia de lã cinza furada no dedão, ao passo que o sapato estava um metro e meio mais à frente, como se tivesse se desprendido depois de um chute provocado por dor ou por espanto. (HFF, 2016, p. 14, grifos nossos)

Cabelos ralos espalhados sobre o humo revolvido – a confusão entre o que é corpo e o que é cidade, lembrando a definição que Ferrante faz de Nápoles como um “prolongamento do corpo” (FR, 2017, p. 64, destaques nossos). A cena e seus elementos – o corpo deformado, a descrição preconceituosa, a vida ultrajada e sem dignidade, a fusão do corpo à podridão da cidade – ilustra a violência das cidades contra as mulheres.

Nenhuma das protagonistas consegue sair definitivamente de Nápoles, nem mesmo Lenu. Ao morar em outros lugares – como Pisa, Florença, Turim – ela experimenta sensações muito ambivalentes e a dupla fascínio/horror continua fazendo parte de sua relação com a cidade. Apesar das muitas viagens, as excursões de Lenu não são como as aventuras viajantes dos heróis dos romances de formação. São, ao contrário, permeadas por culpa e dificuldades.

Ao chegar em Pisa para a Escola Normal, por exemplo, o sentimento de deslocamento torna-se evidente e exige a fabricação de outra identidade:

Nas primeiras semanas **combati a vontade de voltar para casa e me trancar em minha dócil e habitual modéstia.** Mas de dentro dela comecei pouco a pouco a me distinguir e agradar. Agradei a alunas, a alunos, a bedéis e a professores, aparentemente sem esforço. Mas na verdade me esmerei muito. **Aprendi a controlar a voz e os gestos (...) submeti ao mais estrito controle o sotaque napolitano** (HNS, 2016, p. 333, grifo nosso).

O relato de Lenu remete à experiência de exílio, descrita por Edward Said como a “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal” e transcrita por James Wood no livro *A coisa mais próxima da vida* (2017, p. 67). Para Lenu, o exílio é vivido duplamente: ao sair e ao voltar, pois já não é possível pertencer ao bairro como antes.

Apesar do esforço, Lenu facilmente desliza para suas origens, como alguém que se divide entre duas matrizes. Mas, à diferença de Lila, parece conseguir manter mais nítida a fronteira entre si mesma e a cidade, entre si mesma e o bairro:

Cada vez mais me enredei no bairro que Lila me fizera entrever e me dei conta muito tarde de que estava mexendo em assuntos difíceis de resolver, aliás, **violando uma regra que me impus ao voltar para Nápoles: não me deixar absorver** pelo lugar onde nasci (HMP, 2017, p. 179, grifo nosso).

Ou seja, só há violação da regra porque há uma fronteira imposta, ainda que ela não seja absolutamente consistente. Como podemos observar, além de ter a complexidade necessária para tornar-se quase uma personagem da obra, Nápoles funciona como uma lupa que ajuda a

enxergar as mulheres ferrantianas mais de perto, pois elas só existem em relação íntima com a cidade.

Deslizemos, agora, da cidade para a língua, essa outra margem em torno da qual as personagens se formam, dialeto e italiano padrão. O idioma materno dialetal é a marca da origem e, portanto, guarda intimidade, franqueza, sensação de pertencimento – seria a parte doméstica e menos forjada da identidade. Maria Rita Kehl retoma a teoria de Saussure em seu livro *Deslocamentos do feminino* (2016, p. 18) para diferenciar a linguagem da língua. A primeira seria “a estrutura genérica, abstrata, que comporta todas as línguas” e a segunda seria “o terreno em que a linguagem se corporifica”. No caso de nossas personagens, o dialeto é a língua-base que permite a assunção do italiano padrão. “A língua, com sua estrutura, suas práticas e suas convenções, é a expressão mais importante da herança simbólica que o sujeito recebe ao nascer, independentemente de qualquer possibilidade de escolha” (KEHL, 2016, p. 19). O dialeto é parte mais intrinsecamente social da linguagem, marca fundamental de pertencimento e herança do laço familiar e com a comunidade. Por outro lado, tem aspecto caótico, vulgar e grosseiro, que representa, entre outras coisas, a violência imposta pela realidade do bairro.

Em *Frantumaglia*, Ferrante escreve:

O dialeto, para mim, é o depósito das experiências primárias. O italiano as extrai dali e as dispõe sobre a página buscando registros expressivos adequados. **Mas meus personagens sempre têm a impressão de que o dialeto napolitano é hostil e guarda segredos que jamais poderão entrar totalmente no idioma italiano** (FR, 2017, p. 351, grifo nosso).

Nessa atmosfera de segredos, o dialeto mantém as personagens unidas por uma língua que desperta a qualidade de certo estrangeirismo enquanto, internamente, entre os moradores do bairro, estrutura um léxico familiar que lembra o de Natalia Ginzburg: “essas frases são o nosso latim, o vocabulário de nossos tempos idos (...) o testemunho de um núcleo vital” (GINZBURG, [1963] 2018, p. 32). O léxico dialetal que figura na *Tetralogia* está longe de ser pacificador, “nosso mundo era assim, cheio de palavras que matavam” (AG, 2015, p. 25). Já o italiano padrão é o idioma da ascensão social, da representação de haver deixado a parte incabível da origem para trás.

Lila e Lenu aprendem o italiano padrão na escola, mas Lenu é a que mais pretende levá-lo consigo como marca dos estudos e da possibilidade de ultrapassar os limites do bairro. Lila é autodidata, sabe muito bem como acessar o italiano formal, mas este lhe serve pouco e acaba por confirmar de modo violento seu aprisionamento ao bairro. Ao frequentar a casa de uma das professoras de Lenu – que, nesse momento da narrativa, já está muito avançada nos estudos –

Lila se sente deslocada e escreve sobre isso em seus diários, aos quais a narradora tem acesso mais tarde:

Só fui saber o quanto aquela noite lhe fizera mal muito tempo depois, lendo seus cadernos. Admitia que ela mesma pedira para me acompanhar. Admitia que acreditara poder livrar-se da charcutaria ao menos naquela noite e estar bem comigo, participar daquele súbito alargamento de meu mundo, conhecer a professora Galiani, conversar com ela. Admitia ter acreditado que acharia uma maneira de não destoar. Admitia que estava certa de agradar aos homens, sempre agradara. No entanto se sentira de repente sem voz, sem graça, privada de gesto, de beleza (HNS, 2016, p. 158-159).

Esse episódio provoca o que Lenu chama de “longo período de separação”, pois as ambivalências entre as duas amigas começam a ser realçadas por diferenças que, em muitos momentos, parecem impor barreiras intransponíveis. Por outro lado, a forma como Lila pode transpor com naturalidade a fronteira entre os dois mundos – dialeto/italiano padrão; vulgaridade/conhecimento – fascina Lenu. Se ela precisa esforçar-se para forjar uma outra identidade, Lila passeia pelas alternâncias e mostra que é capaz de pertencer a categorias intelectuais e subjetivas diferentes sem o mesmo custo: “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” (AG, 2015, p. 40).

Para Lenu, a obscuridade dialetal realça a relação problemática com a mãe, grande transmissora da língua materna. Por isso, o domínio do italiano tem valor de emancipação, é como se ela pudesse, na passagem dialeto-italiano, ir do destino à escolha, do selvagem ao civilizado. Segundo Brunello (2017),

dominar a língua é sobrepor o humano à natureza, é armar-se contra a violência (física, simbólica, psicológica, verbal), experiência que as amigas Lenu e Lila tratarão de colocar em prática nos quatro volumes da série, sempre que confrontadas com o poder do homem, do marido, da comunidade e da família. É um mecanismo de autodefesa, ora desarmando conflitos, ora precipitando mudanças que influirão decisivamente no destino das duas personagens-irmãs (BRUNELLO, 2017).

Mas há, nesse percurso, o medo de não conseguir escapar das origens tanto quanto o medo de perdê-las para sempre.

Lacan ([1972-1973] 2003) forja um termo para falar sobre uma língua que representa a alteridade radical, é anterior à aquisição da linguagem e marca o corpo dos sujeitos de forma indelével e traumática. A *lalíngua* – ou, no francês, *lalangue* – seria formada por destroços da subjetividade, partes que não são completamente simbolizáveis. Nesse momento do ensino, Lacan está às voltas com a união/separação entre a psicanálise e a linguística, época em que fabrica os neologismos *linguístéria* e *lalíngua*. Para este último, talvez caibam tentativas

de tradução, como *língua real* ou o *real da língua*. A *lalíngua* seria, então, o conjunto dos estilhaços formados no primeiro choque da linguagem com o corpo, produzindo um saber inconsciente que tem fragmentos de real⁵⁶ e, portanto, marcas de gozo. A formulação de Lacan lembra a descrição que Ferrante faz do vocábulo de sua mãe:

A frantumaglia é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de **destroços** infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. *A frantumaglia* é o depósito do tempo **sem a ordem** de uma história, de uma narrativa (...) mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado que, quando adultos, chamamos de infância –, pouco **antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem** (FR, 2017, p. 106, grifos nossos).

Lacan também afirma que *lalíngua* é, “não por acaso, dita materna” (LACAN, [1972-73] 2003, p. 188), afirmação reforçada por Haroldo de Campos, que compõe, para o neologismo lacaniano, um outro, o “*idiomaterno*” (CAMPOS, 1990, p. 243). Poderíamos ler fragmentos da *lalíngua* no impacto que o dialeto napolitano causa nas personagens, produzindo efeitos desordenados e não simbolizáveis. Ultrapassando a camada da comunicação, a língua dialetal guardaria destroços e elementos de real no uso da palavra – uma língua tão familiar quanto estranha e tão difícil de acolher quanto de recusar permanentemente.

Procuramos demonstrar, ao longo deste capítulo, como a forma do *Bildungsroman* criado por Ferrante desmonta a ideia de uma trajetória linear e contínua para personagens femininas e ramifica seu desenvolvimento, ultrapassando as margens e explorando a construção de dois *eus* femininos. Segundo Maranhão, “Ferrante reinventa o sujeito, rompe com o individualismo burguês do romance de formação e apresenta sujeitos coletivos, híbridos ou codeterminados no centro da ação” (MARANHÃO, 2020, p. 125).

A premissa mais elementar da narrativa – a história de uma amizade – é um motivo literário que, tradicionalmente, estimula personagens masculinas. Por isso, a *Tetralogia* contribui para o progresso das formas literárias no campo feminino ao revelar a importância da amizade entre mulheres na formação e no desenvolvimento de suas existências. Essa premissa ilumina uma questão caríssima à psicanálise e à literatura: o fato de que o encontro entre duas identificações e/ou duas alteridades fundamenta a vida psíquica de todo sujeito e de toda personagem. E não há melhor lugar para este encontro do que a relação de amizade, como afirma Brun (2007): “a amizade responde, desde a aurora das civilizações, a uma necessidade essencial de encontro com o outro”.

⁵⁶ É relevante lembrar que o real, para a psicanálise, não é a realidade, mas a dimensão daquilo que se apresenta pela repetição, mas resiste ao sentido e não pode ser apreendido pela palavra ou totalmente integrado pela experiência.

Freud considerou a feminilidade o “continente negro”⁵⁷ da psicanálise, pois sua investigação sobre as mulheres deixou muitas questões abertas, como essa, da conferência *Feminilidade*, de 1933:

Corresponde à singularidade da psicanálise não querer descrever o que a mulher é – isso seria para ela uma tarefa quase impossível de resolver –, mas, sim, pesquisar **como ela se torna mulher**, como se **desenvolve** a partir da criança dotada de disposição bissexual” (FREUD, 2019 [1933], p. 318, grifo nosso).

Encontramos uma resposta na obra de Simone de Beauvoir ([1949] 1970, p.9, grifo nosso) que, com sua célebre frase “ninguém nasce mulher: *torna-se* mulher” – tantas vezes mal compreendida –, afirma que apenas a biologia não explica a subjugação feminina ao longo da história, e sim a necessidade de um permanente desempenho da feminilidade através de papéis sociais reconhecidos por um *Outro*. Ao contrário do homem, que já nasce sujeito, a mulher precisa dar provas de haver formado uma substância feminina capaz de torná-la mulher.

O “esforço de encontrar uma forma” das protagonistas manifesta-se pelo choque entre a necessidade de formar-se dentro dos padrões masculinos que as reconheça em seus papéis sociais e o desejo de ultrapassar as barreiras impostas pelos mesmos padrões, inventando outros destinos para si mesmas.

Um esforço que costura várias formas ao mesmo tempo – da amizade, da escrita, da cidade, da linguagem. Um árduo e longo caminho que não se esgota pela temporalidade, por possíveis limitações classificatórias ou por desfechos que pretendem reduzir ou encerrar a *bildung* das protagonistas; justamente por isso, enriquece e desmarginaliza o *Bildungsroman*.

Determinar de que modos, por quais caminhos, pode-se chegar à realização e afirmação do EU feminino é então o objetivo da mulher hoje. A escritora tem uma importante participação na busca desse objetivo, não só expressando os anseios femininos, como também assumindo muitas vezes um papel de visionária, **criando imagens femininas, sugerindo possibilidades, abrindo diferentes perspectivas** (PINTO, 1990, p. 31, grifos nossos).

A *Série Napolitana* constrói duas formações simultâneas que se interpenetram – uma complementa a outra, mas também suprime e limita a outra –, calcificando um movimento de *forma e reforma* que não se completa, seguindo a estrutura formal do texto. Secches compara essa dinâmica descontínua ao 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 noivo pretendente. Então, durante o dia, Penélope passa a tecer na frente de todos e, à noite, secretamente, desmancha o trabalho feito. Ferrante,

⁵⁷ A metáfora diz respeito ao continente africano, ponto obscuro no conhecimento europeu no século XIX, com territórios ainda desconhecidos e inexplorados.

como Penélope, tece hipóteses e logo as retira, voltando a tecê-las e a desmanchá-las em seguida (SECCHES, 2019, p. 13).

Lenú não consegue trazer a amiga de volta.

Então para que serviram todas estas páginas? Eu pretendia agarrá-la, reavê-la a meu lado, e vou morrer sem saber se consegui.

Escrevi 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.

Lila não está nestas palavras. Há apenas o que eu fui capaz de fixar. A menos que, de tanto imaginar o que e como ela teria escrito, eu já não esteja em condição de distinguir **o meu e o dela**.

Eu pretendia agarrá-la, reavê-la a meu lado, e vou morrer sem saber se consegui. Às vezes me pergunto onde ela se **dissolveu** (HMP, 2017, p. 467-471-474).

Então, percebe que narrar o apagamento de Lila dá forma apenas a ela mesma, em uma continuidade do movimento que sempre lhe orientou: formar-se e construir-se – mas também deformar-se e destruir-se para reformular-se – a partir da outra. Lila desfaz-se da própria forma enquanto Lenú assume a impossibilidade de completar o percurso, afinal, “o esforço de encontrar uma forma” é um itinerário íntimo e sem destino conclusivo – como nos diz Ferrante:

Escrever verdadeiramente, para mim, ao longo do tempo tornou-se: **dar forma a um equilíbrio/desequilíbrio permanente, arranjar os fragmentos em um composto e esperar para desordenar tudo.** Por isso, o romance sobre amor começa a me satisfazer quando se torna um romance de desamor. O romance de suspense começa a me prender quando sei que ninguém descobrirá quem é o assassino. **O romance de formação parece estar no caminho certo quando está claro que ninguém se formará. A bela escritura se torna bela quando perde sua harmonia e tem a força desesperada da feiura.** E os personagens? Eu os sinto falsos quando são feitos de límpida coerência e me apaixono por eles quando dizem uma coisa e fazem o oposto. ‘O belo é feio e o feio é belo’, dizem aquelas extraordinárias narradoras que são as bruxas de *Macbeth*, enquanto se preparam para voar através da névoa e do ar imundo (FERRANTE, 2021, p. 43, grifos e tradução nossos)⁵⁸.

⁵⁸ “Scrivere davvero per me è diventato nel tempo dar forma a un bilanciarmi/sbilanciarmi permanente, disporre frammenti in un incastro e aspettare di scombinarlo. Così il romanzo d’amore comincia a soddisfarmi quando diventa romanzo di disamore. Il romanzo giallo comincia a prendermi quando so che nessuno scoprirà chi è l’assassino. Il romanzo di formazione mi sembra sulla via giusta quando è chiaro che nessuno si formerà. La bella scrittura diventa bella quando perde la sua armonia e ha la forza disperata del brutto. E i personaggi? Li sento falsi quando sono di límpida coerenza e mi appassionano a loro quando dicono una cosa e fanno l’opposto. ‘Il bello è brutto e il brutto è bello’, dicono quelle straordinarie narratrici che sono le streghe del *Macbeth* mentre si accingono a librarsi attraverso la nebbia e l’aria immonda” (FERRANTE, 2021, p. 43).

III. MULHERES À MARGEM

Achar-se situada à margem do mundo não é posição favorável para quem quer recriá-lo.
Simone de Beauvoir

Lila e Lenu estão à margem da cultura desde o início, por motivos que salientamos anteriormente: gênero, classe, idioma (dialeto), geografia. No entanto, as personagens ferrantianas são construídas para habitar e rechaçar a margem – *marginando, desmarginando e desmarginalizando* –; nesse movimento, instalam uma *diferença* que, como tentaremos demonstrar ao longo das próximas páginas, permite a criação.

“Uma história de paixõezinhas” e as primeiras subversões

Escrever é essencial, pois escrever é a vida; mas escrever é também a solidão, a morte.
Marguerite Duras

Lila e Lenu, quando meninas, sonham em escrever um livro. Lila é a primeira a se lançar na missão, com a escrita do pequeno conto *A fada azul*, mas é impedida de seguir os estudos e abandona o sonho compartilhado. Lenu, por sua vez, torna-se escritora de muitos livros e leva o projeto adiante. Sua segunda publicação disserta sobre o poder dos homens na vida e na formação das mulheres e o percurso investigativo que ela percorre é o seguinte:

Foi assim que, em minhas rumações, me embrenhei desde a primeira e a segunda criações bíblicas até Defoe-Flanders, até Flaubert-Bovary, até Tolstói-Karenina, até *La dernière mode*, até Rose Sélavy e além, ainda mais além, num frenesi desbravador. Aos poucos me senti contente. Descobria por todo lado autômatos de mulheres fabricados por homens. De nosso não havia nada, o pouco que surgia logo se tornava matéria para a manufatura deles (HFF, 2016, p. 349)⁵⁹.

Vamos seguir a trilha de Rose Sélavy, personagem feminina criada e encarnada por Marcel Duchamp, considerado principal ícone do Dadaísmo. Duchamp foi precursor do *ready-made*, estratégia que subverte a noção artesanal do trabalho do artista ao utilizar objetos já

⁵⁹ Lenu se refere a três criadores – Daniel Defoe, Gustave Flaubert e Liev Tolstói – com suas respectivas criaturas – Moll Flanders, Emma Bovary e Anna Karenina. *La dernière mode* foi uma revista de moda criada por Stéphane Mallarmé em 1874 como um projeto estético. A referência nos interessa pela subversão que Mallarmé faz ao adotar pseudônimos femininos na composição da revista, ao contrário do que era comum no século XIX. Rose Sélavy – ou Rrose Sélavy – foi criada pelo artista Marcel Duchamp, em 1921.

existentes e dar a eles o estatuto de obra de arte.⁶⁰ Jacques Lacan, em *A terceira* ([1974] 2005), aproxima a interpretação do psicanalista ao *ready-made*; segundo ele, a riqueza do ato interpretativo está em sua essência de linguagem, no equívoco e no conseqüente *efeito de surpresa* no receptor. Exploramos, aqui, a ideia de que, por uma subversão singular, a *Série Napolitana* se movimenta de forma parecida ao insinuar uma “história de paixõezinhas”⁶¹ para, em seguida, surpreender o leitor ao desdobrá-la em várias e complexas camadas.

A primeira forma de uma obra literária é uma forma física. Embora o e-book esteja se popularizando, o hábito de ler livros de papel segue vivo e grande parte disso deve-se à capacidade que os elementos paratextuais exercem sobre o leitor, o que Melot (2012, p. 24) chamou de “poder da forma”. Segundo Pereira (2021), o paratexto tem a função de introduzir, situar e sustentar o texto; e a perigrafia (termo correlato à paratextualidade) de um texto refere-se à sua periferia, ou seja, àquilo que não está nem dentro e nem fora do texto, mas ao redor dele, funcionando como vitrine à recepção.

As capas ilustradas surgiram no início do século XIX, quando os livros passaram a ser entendidos como objeto de consumo. Por isso, toda capa é pensada a partir da interlocução entre a obra e o leitor e oferece um sentido prévio para o texto. As capas originais constituem a primeira grande provocação da *Tetralogia*⁶². As imagens (mantidas nas edições de língua inglesa) foram desenhadas por Emanuele Ragnisco, sob orientação da diretora de arte da editora Edizioni E/O, Sandra Ozzola, e de seu marido, Sandro Ferri. Em entrevista a Miriam Krule⁶³, em 2015, Ozzola afirma que o design foi projetado para assumir um aspecto *kitsch*, que, segundo Christina Sêga, é

oriundo do verbo alemão *kitschen/verkitschen* (trapacear, vender alguma coisa em lugar de outra), o termo *kitsch* adquiriu o significado de ‘falsificação’ a partir de 1860. Porém, a palavra *kitsch* foi usada pela primeira vez na metade do século XX, na obra do sociólogo francês Edgar Morin (1987, p. 17) intitulada *Esprit du temps* (SÊGA, 2010, grifo nosso).

⁶⁰ No *ready-made*, Duchamp também gira o sentido do próprio artista, uma vez que o objeto arte não seria exatamente sinônimo à expressão da interioridade do autor, mas sua essência estaria nos efeitos causados no espectador – o que nos leva a comparar o *ready-made* à presença–ausente de Ferrante. Ambas as estratégias valorizam o eixo entre a arte e o interlocutor.

⁶¹ O termo é de Franco Mari, ao comentar o primeiro livro publicado de Lenu: “Não há grande coisa nele, Elena. Sob paixõezinhas e ânsias de ascensão social você esconde justamente o que valeria a pena contar” (FERRANTE, HFF, 2016, p. 70).

⁶² É importante ressaltar que não há evidência clara da participação de Ferrante no desenvolvimento das capas. No entanto, considerando a colaboração direta da autora em tantas das decisões editoriais e até mesmo nos roteiros de filmes e séries inspiradas em suas obras, decidimos articular as imagens das capas às nossas hipóteses.

⁶³ Disponível em: <https://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>.

A dimensão do objeto *kitsch* tem algumas características específicas, como a associação ao mau gosto, o exagero na linguagem visual ou verbal, a impressão de estar posicionado no lugar equivocado ou a perda da função original, configurando um espaço estético de antiarte. As capas podem ser pensadas como referências a gêneros que inspiram a subversão de Ferrante – as fotonovelas e o romance *giallo*. Andreia Maranhão lembra que o segundo se tornou proeminente nos anos pós-guerra e sempre foi considerado inferior, marginalizado.

A denominação vem das revistas *pulp fiction*, editadas desde o final do século XIX como **entretenimento rápido, sem grandes pretensões artísticas**, nas quais os capítulos eram publicados semanalmente. Os estilos variavam entre aventura, fantasia, ficção científica, romance policial, pornô leve (*soft porn*), terror. **Embora considerado subliteratura nos círculos especializados, o romance *giallo* se tornou muito importante para a popularização da leitura e a serialização dos escritos, como os ‘romances de folhetim’.** Suas tramas envolviam mistérios, paixões, assassinatos e os livros eram impressos em tiragens grandes, com papel jornal, sendo bastante acessíveis à população. **Com texto leve e capas apelativas, o editor italiano Alberto Mondadori, em 1929, teve a ideia de padronizar a edição desses volumes de forma a torná-los mais baratos e facilmente identificáveis** (MARANHÃO, 2020, p. 114-115, grifos nossos).

Sabe-se que parte da crítica considera a *Série Napolitana* simplificada pelo caráter híbrido que transita entre relevância e popularidade. A escritora, no entanto, não apenas não refuta o hibridismo como o assume. “Com perspicácia, Ferrante indica um confirm, uma ‘margem’ do gosto popular pelos romances seriados” (MARANHÃO, 2020, p. 125) e, ao invés de refutá-lo, o reconhece como forma de comunicação literária. Em resposta às perguntas de Marina Terragni e Luisa Murano, Ferrante afirma ter encontrado, nas fotonovelas,

o gosto de empolgar os leitores. A fotonovela foi um dos meus primeiros prazeres como leitora iniciante. Temo que minha obsessão em obter uma narrativa muito tensa, mesmo ao contar uma história pequena, venha daí. Não tenho prazer algum ao escrever se não sinto que a página é emocionante. **Antigamente eu tinha enormes ambições literárias e sentia vergonha desse impulso em direção a técnicas de romances populares.** Hoje gosto quando alguém me diz que escrevi uma história empolgante, como as de Delly⁶⁴ (FR, 2017, p. 241-242, grifo nosso).

Segundo Raquel Miguel (2021, p. 5), as fotonovelas surgiram na Itália, após a Segunda Guerra, como um subproduto do cinema. Produzidas visando o público feminino, tinham duas funções: integrar as mulheres na sociedade urbana, através da referência à moda e ao consumo, e proporcionar momentos de fuga da vida cotidiana. Carregadas de sonhos e devaneios românticos, com tramas sobre amores e casamentos, a fotonovela tinha essência ambivalente,

⁶⁴ M. Delly, pseudônimo dos irmãos franceses Frédéric e Jeanne de la Rosière, autores de mais de uma centena de livros.

pois conservava as posições subalternas ocupadas pelas mulheres ao mesmo tempo em que as perturbava.

O mergulho realizado pelas leitoras nas tramas contadas pelas fotonovelas lhes possibilitava ter um momento só para si, longe de suas obrigações como filha, mãe, esposa e/ou dona de casa. Pode ser visto como uma fuga das suas obrigações domésticas, dos afazeres cobrados por seus pais. Eram suas ‘horas de liberdade’. Olhando sob esse viés, é possível pensar na leitura de romances, de fotonovelas, como uma subversão, tal como Radway (1991) conta ao revelar que suas entrevistadas viam o ato de ler romances como uma ação combativa. Se acrescentarmos aí o fato de a leitura de romances ser malvista e até proibida por muitos pais, escolas e pela Igreja Católica, o caráter subversivo fica ainda mais evidente (MIGUEL, 2021, p. 8).

Nas fotonovelas, predominavam os elogios às qualidades passivas das mulheres, assim como diminutivos pejorativos – “mulherzinha”, “mocinha” (o “paixõezinhas” usado por Franco Mari) – salientando a ideia social infantilizada da feminilidade, um feminino-maternal. Essas produções estavam a serviço da manutenção do ideal da mulher ao mesmo tempo em que suscitavam o interesse por obras literárias a partir de emoções e prazeres, resultando em uma “eficácia humana”, como afirma Candido:

O que na literatura age como força humanizadora é a própria literatura, ou seja, a capacidade de criar formas pertinentes. Isso não quer dizer que só serve a obra perfeita. A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos (CANDIDO, [1988] 2011, p. 184).

Ao se servir de alguns aspectos formais das fotonovelas, dos folhetins ou do romance *giallo*, Ferrante complica ainda mais o diagrama das personagens femininas.

Existem certos **aspectos inferiores da arte de contar histórias** que me atraem. Com o passar dos anos, por exemplo, envergonho-me cada vez menos da paixão que as **histórias das revistinhas femininas** que circulavam em minha casa me suscitavam; 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, grifos nossos).

O “porão da escrita”, em nossa pesquisa, tem papel relevante. Na *Tetralogia*, o porão de dom Achille é o lugar obscuro para onde vão os duplos⁶⁵ das protagonistas, as bonecas Tina e Nu,

⁶⁵ Aqui, usamos o duplo em sua apreensão psicanalítica. O conceito aparece na obra de Freud em 1919, no ensaio *Das Unheimliche*, em referência ao trabalho de Otto Rank sobre o tema. De forma geral, o duplo afirma o estranhamento do processo identificatório, que acontece sempre em torno da ambivalência. Segundo Freud, um dos recursos manifestos pelo duplo é a transmissão dos próprios processos psíquicos para outra pessoa – ou objeto – ou o transporte do Eu alheio para o lugar de seu próprio, ou seja, “duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo

objetos coloridos e animados, especialmente femininos, que destoam do bairro dominado pela violência masculina. Em *Um Amor incômodo* (2017), o porão da confeitaria é o lugar onde a protagonista Delia sofre um abuso sexual, que resvala na relação com sua mãe ao longo da vida. Em certo sentido, todas as mulheres ferrantianas frequentam lugares parecidos, entrando e saindo do obscurantismo da margem. Além disso, o porão, em referência direta à escrita e aos folhetins, sugere uma dimensão estética. Segundo Tabak (2019, p. 91), na autoria feminina, muitas vezes, o domínio estético é aquele que se constitui à margem de todo o processo escritural consolidado e autorizado pela sociedade letrada.

Analisemos brevemente as capas:



Na primeira, do livro *L'Amica Geniale*, a imagem *kitsch* retrata a cena de um casamento comum e em cores suaves que combinam com o céu nublado e o azul do mar. Como o volume termina com o casamento de Lila e Stefano, podemos pensar a capa como uma referência direta. A imagem, no entanto, é muito contrastante com a cerimônia narrada no livro:

Havia um rumor de descontentamento no salão. Os convidados mais ressentidos logo começaram a notar os detalhes que não iam bem. O vinho não era da mesma qualidade para todas as mesas. Alguns já estavam no primeiro prato, enquanto outros não tinham sido sequer servidos do antepasto. Já havia quem dissesse em alto e bom som que, onde estavam sentados os parentes e amigos do noivo, o serviço era melhor (...) Havia uma grande algazarra e uma embriagada alegria. Dançavam jovens, adultos, crianças. Mas eu sentia o que realmente havia por trás da aparência de festa. As caras tortas dos parentes da noiva, especialmente das mulheres, demonstravam um descontentamento amargo. Tinham se sacrificado pelo presente, pela roupa que estavam vestindo,

destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações” (FREUD, [1919] 2019, p. 69). Pensamos as bonecas Tina e Nu como duplos das protagonistas, uma vez que, nelas, são depositados afetos e vivências próprios de Lenu e Lila – “Nu e Tina não eram felizes. Os terrores que saboreávamos todos os dias eram os mesmos delas” (AG, 2015, p. 23). Mas, além disso, é importante salientar que podemos ler a duplicidade como efeito narrativo em toda a obra de Ferrante. O nome da boneca de Lenu, Tina, que some no porão de dom Achille, se replica na filha de Lila, que desaparece; Lila afirma que Stefano se transforma em seu pai, dom Achille, e fala longamente sobre essa repetição – para citar alguns exemplos. A duplicidade na obra de Ferrante é um recurso tão forte que Fabiane Secches (2020) considera que o nome do cachorro de Olga – protagonista/narradora de *Dias de abandono* (2002) –, Otto, pode ser uma referência direta a Otto Rank.

tinham se endividado, e agora eram tratados como pedintes, com vinho ruim e atrasos intoleráveis no serviço? (AG, 2015, p. 323-326).

Durante a comemoração, Lenu reflete sobre classe:

(...) que a professora Oliviero tinha tido razão em me impulsionar para a frente e em abandonar Lila. ‘Você sabe o que é a plebe?’ / ‘Sim, professora’. O que era a plebe soube naquele momento, e com muito mais clareza do que quando, anos antes, Oliviero me fizera aquela pergunta. A plebe éramos nós. A plebe era aquela disputa por comida misturada a vinho, aquela briga por quem era servido antes e melhor, aquele pavimento imundo sobre o qual os garçons iam e vinham, aqueles brindes cada vez mais vulgares. A plebe era minha mãe, que tinha bebido e agora se deixava levar com as costas contra o lombo do meu pai, sério, e ria de boca escancarada às alusões sexuais do comerciante de metais (AG, 2015, p. 330).

O enunciado da capa ignora completamente a forma como as especificidades de gênero e classe imperam negativamente sobre a vida das protagonistas e, além disso, contrasta com aquilo em que o casamento de Lila e Stefano se transforma, uma união marcada por violência.

A imagem do segundo volume também é ilusória: podemos imaginar a narrativa de um casal que envelhece junto. Na obra, no entanto, quase todos os casais da geração de Lila e Lenu se separam e os que permanecem juntos estão unidos pela violência e pelo desprezo. A capa do terceiro volume, por sua vez, transmite a imagem de uma maternidade serena e pacífica, em nada compatível com a alegoria materna que Ferrante propõe não apenas na *Série Napolitana*, mas em cada um de seus romances. Já *Storia della bambina perduta* mostra a imagem de duas meninas com asas, uma delas de varinha na mão, possíveis referências ao pequeno livro que Lila escreve na infância, *A fada azul*, sua primeira e única tentativa de publicar algo próprio e que, ao contrário do que a imagem idílica da capa poderia sugerir, termina no fogo.

O mar aparece em todas as capas, aludindo ao mar Tirreno, que banha a cidade de Nápoles e as ilhas de sua baía – como Ischia, onde as amigas vivem tantas coisas. A primeira grande travessia de Lenu é feita em direção ao mar: “quando penso no prazer de estar livre, penso no início daquele dia, quando saímos do túnel e nos vimos numa estrada toda reta, a perder de vista, a estrada que, segundo Rino dissera a Lila, levava direto ao mar” (AG, 2015, p. 68). As duas não chegam até o mar, pois Lila decide voltar. Algum tempo depois, o pai de Lenu a leva:

Foi um momento inesquecível. Seguimos pela rua Carracciolo, o vento cada vez mais forte, sempre mais sol. O Vesúvio era uma forma delicada de tom pastel, aos pés do qual se amontoavam as pedras esbranquiçadas da cidade, a silhueta cor de terra do Castel dell’Ovo, o mar (...) **Tinha a impressão de que mesmo absorvendo muito daquele espetáculo, uma enormidade de coisas, inumeráveis, se dissiparia ao redor sem se deixar apreender** (AG, 2015, p. 132, grifos nossos).

É um momento importante da narrativa, quando Lenu começa a se dar conta da força que Lila exerce sobre todas as pessoas – e quando sua própria fascinação pela amiga se torna uma

fascinação feminina. Além disso, é possível ler, neste trecho, o vestígio do cordão que amarrará a narrativa até o final: a impermanência.

O mar, que é um elemento recorrente na mitologia e na literatura, pode ser pensado sob vários aspectos. Aqui, escolhemos lê-lo a partir da categoria estética do sublime⁶⁶, trabalhada primeiro pelo poeta e filósofo Longino e, depois, sobretudo por Edmund Burke, Immanuel Kant e Friedrich Schiller. O sublime está presente na literatura desde o século XVIII e envolve a experiência do homem diante daquilo que transcende sua própria condição, como a arte ou a natureza. O sublime está fortemente associado às faculdades da imaginação que, segundo Longino (2005)⁶⁷, podem levar o sentimento ao arrebatamento e a razão à excelência. São emoções fortes diante de algo insólito, desgovernável, que perturba a estabilidade humana.

Mas qual a relação entre o sublime e a obra de Elena Ferrante? O realismo da *Série Napolitana*, como já destacamos anteriormente, tem alguns momentos de suspensão. Para pensar o sublime, podemos destacar os seguintes: as descrições do Vesúvio, do terremoto de 1980, do mar e da *desmarginação*, que apontam para a insuficiência da condição humana diante de algo maior e mais poderoso. Os três primeiros destacam o sublime a partir da relação das protagonistas com a natureza:

‘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 (...)’ (AG, 2015, p. 259).

Mas que mar. Era agitadíssimo, fragoroso (...) as ondas rolavam como um tubo de metal azul, levando no alto a clara de ovo da espuma, e depois se arrebatavam em mil estilhaços cintilantes, chegando até a rua com um oh de maravilha e temor por parte de todos nós que olhávamos (...) fiquei atordoada com as poderosas investidas, com o estrondo (AG, 2015, p. 132, grifos nossos).

(...) a beleza das coisas é um truque, **o céu é o trono do medo; estou viva, agora, aqui, a dez passos da água, e isso não é nada belo, é aterrorizante; faço parte,**

⁶⁶ Inaugurada na obra do filósofo Longino, no século I d.C. e referente a experiências de transcendência do mundo humano, nas quais há beleza e violência criando certo desequilíbrio. “Por natureza o sublime leva sempre a ultrapassar a medida, ou antes, a ser sem medida” (LONGINO, 1996 apud ARAÚJO, 2015). Para Longino, o sublime decanta do contato do homem com a natureza ou com a arte. Já Burke, que retoma o tema de Longino em 1757, propõe que o encontro de duas sensações antagônicas, prazer e dor, formam uma experiência estética que faz surgir o sublime, mas o afasta da expressão artística. O próximo a tratar do tema é Kant, em 1790, que aponta para um desacordo entre as faculdades da razão e da imaginação, que possibilita ao homem experienciar coisas derivadas do infinito. O sublime, para Kant, vive no campo das ideias e revela a finitude humana e sua impossibilidade diante do absoluto dos brutos fenômenos naturais. Entre 1792 e 1793, Schiller aborda o sublime a partir de Kant e destaca a dependência humana frente à natureza dominante. A primeira escritora a trabalhar com o sublime foi Mary Shelley, no célebre *Frankenstein* (1818), considerada a primeira obra de ficção científica, mas que também está enraizada na tradição gótica. O médico Victor narra o poder e a cólera da natureza (e aí reside a grande ironia do personagem, que manipula a natureza de acordo com sua vontade, na tentativa de sobrepor o científico ao natural).

⁶⁷ Aqui, usamos o *Tratado do sublime*, contido na 12ª edição de *A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino*, da editora Cultrix, 2005.

com esta praia, com o mar, com a agitação de todas as formas animais, do terror universal; neste momento sou a partícula infinitesimal por meio da qual o assombro de cada coisa toma consciência de si; eu, eu que escuto o rumor do mar, que sinto a umidade e a areia fria; eu, que imagino Ischia inteira, os corpos enlaçados de Nino e Lila, Stefano dormindo sozinho na casa nova e já não tão nova, as fúrias que favorecem a felicidade de hoje para alimentar a violência de amanhã. Ah, é verdade, tenho muito medo e por isso torço para que tudo acabe logo, que as figuras dos incubos⁶⁸ me devorem a alma. **Desejo que dessa escuridão irrompam matilhas de cães raivosos, víboras, escorpiões, enormes serpentes marinhas.** Desejo que, enquanto estou sentada aqui, na beira do mar, cheguem do meio da noite assassinos que me estraçalhem o corpo. **Sim, sim, que eu seja punida por minha inadequação,** que me aconteça o pior, algo de tão devastador que me impeça de enfrentar esta noite, as horas e os dias que virão (HNS, 2016, p. 289, grifos nossos).

Um terremoto, gritei. A terra se movia, uma tempestade invisível estava explodindo sob meus pés, sacudia a sala com um uivo de bosque dobrado por rajadas de vento. Os muros estalavam, pareciam inchados, se desarticulavam e rearticulavam nos ângulos (...) o terremoto de 23 de novembro de 1980, com sua devastação infinita (HMP, 2017, p. 163-165).

Vemos, então, imagens de uma natureza poderosa e aterrorizante, detentora de uma força que transforma o humano em uma “partícula infinitesimal” – “o sublime é a violência que desequilibra”, afirma Longino (1996, p. 37 apud Araújo, 2015). Essa representação da natureza pode ser lida como uma metáfora à qual Ferrante recorre para denunciar a força da opressão masculina, que objetifica as mulheres (a descrição do céu como “o trono do medo” feita por Lenu, por exemplo, é imediatamente anterior à experiência sexual com Donato Sarratore). Já a *desmarginação* nomeia um acontecimento que parte do corpo próprio e tem relação com objetos externos – Lila descreve sobretudo a língua, os fogos da passagem de ano, os corpos alheios, a violência, o terremoto e a cidade como estímulos para *desmarginar* –, mas não está fixada em nenhum deles. A *desmarginação* também revela um tipo de força transcendente que assola a condição humana, prestes a se romper em pedaços ou transformar-se em outras matérias.

Por exemplo, já tinha experimentado muitas vezes a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos. E no dia em que seu pai a jogara da janela tivera a absoluta certeza, justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a numa matéria lisa e macia. Mas naquela noite de Ano Novo lhe ocorrera pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara (AG, 2015, p. 83).

⁶⁸ O incubo é uma referência mitológica da Idade Média e descreve um demônio masculino que possuía o corpo de mulheres adormecidas e em atividade onírica. A palavra incubo deriva do latim *incubare* e significa estar sobre ou em cima de outra pessoa. A alusão não é fortuita, uma vez que esse trecho, como citado acima, é imediatamente anterior à passagem em que Lenu tem uma relação sexual com Donato Sarratore, que ela afirma ter sido consensual. No entanto, depois a experiência lhe retorna e pode ser afirmada, por ela, como “degradante” (HNS, p. 430). A noite em Maronti, com Donato, evidencia a dominação masculina sobre o corpo das mulheres.

Disse que o contorno das 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 a outra, era tudo uma dissolução de matérias heterógenas, uma confusão, uma mistura (...) Lembra como me dava horror o céu de Ischia à noite? Vocês diziam como era lindo, mas eu não conseguia. Experimentava ali um gosto de ovo podre com a gema amarelo-esverdeada dentro do albume da casca, um ovo sólido que se rompe (HMP, 2017, p. 168-170).

Para Burke (2013, p. 81), o sublime dá origem ao assombro, que seria “o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito”. A palavra de Burke – assombro – pode condensar várias dessas experiências de Lila e Lenu que associamos ao sublime e, não por acaso, enquanto o terremoto está em curso, sobre sua impotência diante da *desmarginação*, Lila diz precisamente isto: “mas não bastava, a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, **ali onde está o assombro**” (HMP, 2017, p. 170, grifo nosso).

A primeira vez em que Lila e Lenu buscam o mar simboliza a travessia da infância à adolescência e a passagem do doméstico ao estrangeiro, uma passagem que Lila não consegue fazer e, por isso, decide voltar. Em *Águas do mundo*, Clarice Lispector ([1971] 1998, p. 91) associa o mar à mulher: “aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar”. Ao longo do conto, vai estreitando essa associação através de alguns fios, entre eles a ideia do ilimitado, do infindável – imagem que, para a psicanálise, é ligada ao feminino, como exemplifica Miquel Bassols:

Quando se trata do feminino, nos encontramos com algo que não tem uma medida comum no campo da linguagem para ser representado por um significante. Tentamos representar, cada um à sua maneira: através das diversas figuras contemporâneas da feminilidade, através da maternidade ou das diversas significações e imagens mais ou menos fálicas com as quais revestimos o feminino. Mas sempre foi difícil localizar o lugar do feminino nos diferentes momentos da nossa civilização. O conhecido aforismo laciano – ‘A mulher não existe’ – leva ao limite essa dificuldade sinalando a impossibilidade de pensar o feminino como um universal e a necessidade lógica de considerá-lo no singular (BASSOLS, 2017, p. 15, tradução nossa)⁶⁹.

Bassols escreve que, no primeiro ensino de Lacan, a lógica do significante responde à lógica binária presença-ausência. Depois, Lacan borra essas fronteiras e a lógica binária é

⁶⁹ “Cuando se trata de lo femenino nos encontramos con algo que no tiene una medida común en el campo del lenguaje para ser representado por un significante. Lo intentamos, cada uno lo intenta a su manera: a través de las diversas figuras contemporáneas de la feminidad, a través de la maternidad o de las diversas significaciones e imágenes, más o menos fálicas, con las que se reviste lo femenino. De hecho, siempre ha sido difícil localizar el lugar de lo femenino en los distintos momentos de nuestra civilización. El conocido aforismo laciano – ‘La mujer no existe’ – lleva al límite esta dificultad señalando la imposibilidad de pensar lo femenino como un universal y la necesidad lógica de considerarlo en lo singular” (BASSOLS, 2017, p. 15).

entrecortada pela alteridade correspondente ao feminino. O feminino seria, portanto, esse ilimitado que escapa do binarismo e vai além dos limites impostos pela civilização⁷⁰. Trata-se de uma alteridade que “se desloca para além de todo limite. Para o feminino, se há bordas, estas são, de qualquer forma, bordas sem um limite, sem fronteiras definidas” (BASSOLS, 2017, p. 19, tradução nossa)⁷¹. Lenu, ao associar seu corpo ao mar e à praia – “faço parte, com esta praia, com o mar, com a agitação de todas as formas animais, do terror universal” –, coloca a si mesma junto dessas categorias cujas medidas são imprecisas, cujas bordas escapam. Esse trecho é um dos exemplos do entrelaçamento da existência feminina com a ideia de impermanência e inapreensibilidade.

Cixous (2022, p. 68) afirma que “um texto feminino não pode ser nada menos que subversivo” ou, nas palavras de Rita Manso de Barros (2007, p. 176), “escrever, com o sentido de criar e não de copiar, é transgredir, é ir além do dado para se fazer outra coisa”. A estética das capas mantém a marginalidade em relevo ao apostar em imagens puras e simplificadas da vida feminina. Essa forma virtual, unida à estratégia de apelar para as paixões e vulgaridades, lugares “inferiores” da subjetividade, insinua romances descomplicados, superficiais. A escrita de Ferrante, no entanto, se mostra abismal, um “léxico do precipício” (FR, 2017, p. 129), e constrói um longo caminho subversivo. Ao invés de rechaçar os rótulos criados para contornar as mulheres, Ferrante se serve deles e produz, nos leitores, efeitos de surpresa e perturbação – “veste uma história extremamente refinada com um toque de vulgaridade” (OZZOLA, 2015, tradução nossa)⁷².

As capas utilizam a hipérbole, recorrendo a uma linguagem supostamente banal para revestir um discurso que está longe de ser frívolo. No ensaio *Toward a feminist narratology* (1986), Lanser analisa uma carta, supostamente escrita por uma jovem esposa – cujo marido vigiava suas correspondências – para uma amiga íntima. A carta tem dois textos distintos. O

⁷⁰ Importante ressaltar que, após a intensificação dos estudos de gênero, muitas pesquisas têm apostado em outras palavras para descrever isso que Lacan nomeou de masculino e feminino em sua fórmula da sexuação. Há, por exemplo, a ideia de que representar o que foge à lógica fálica seria mais justo com a palavra queer, que inclui variadas modalidades de posição sexual. Entendemos que, para Lacan, masculino e feminino são formas de inverter e transformar a nomeação generificada, apostando em posições sexuadas que se inscrevem para qualquer sujeito e valorizando as infinitas e fluidas modalidades de gozo possíveis. No entanto, a psicanálise ainda tem muito a recolher dos estudos de gênero e avanços importantes têm sido feitos no cruzamento entre esses dois campos.

⁷¹ “(...) que se desplaza más allá de todo límite. Para lo femenino, si hay bordes, estos son, em todo caso, bordes sin un límite, sin una frontera definida” (BASSOLS, 2017, p. 19).

⁷² “Dressing an extremely refined story with a touch of vulgarity” (OZZOLA, 2015). Disponível em: <https://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>.

primeiro deles é escrito para o primeiro leitor, o marido, e segue a ordem corrente das frases. O outro texto, construído para a outra leitora, a amiga, deve ser lido com as frases alternadas. Para exemplificar, trazemos um trecho:

I cannot be satisfied, my Dearest Friend!
blest as I am in the matrimonial state.
unless I pour into your friendly bosom,
which has ever been in unison with mine,
the various deep sensations which swell
with the liveliest emotions of pleasure
my almost bursting heart. I tell you my dear
husband is one of the most amiable of men,
I have been married seven weeks, and
have never found the least reason to
repent the day that joined us, my husband is
in person and manners far from resembling
ugly, crass, old, disagreeable, and jealous
(LANSER, 1986, p. 615, grifos nossos).

Grifamos as frases alternadas para diferenciar o segundo texto do primeiro. Lanser analisa as duas cartas, destacando a diferença entre as vozes. A primeira, segundo ela, utiliza uma linguagem que alguns linguistas, ao longo do tempo, consideraram feminina ou “o discurso dos impotentes”: “polido, emocional, entusiasmado, fofoqueiro, incerto, maçante, tagarela; em contraste com o discurso masculino ou potente, que seria competente, direto, racional, ilustrativo de um senso de humor, insensível, forte (no tom e na escolha das palavras) e plano” (LANSER, 1986, p. 617, tradução nossa⁷³). Lanser afirma, ainda, que o texto superficial, escrito para o marido, é uma “amostra virtual dessa linguagem feminina” e utiliza recursos para isso, como “repetição, hipérbole, enrolação⁷⁴”.

O subtexto também expõe o texto da superfície e, conseqüentemente, a voz da superfície, como um subterfúgio, revelando o 'estilo feminino' como uma caricatura vestida para mascarar uma voz mais segura no processo de comunicação de uma mulher para uma mulher sob o olhar atento de um homem. Mas isso também significa que a forma impotente chamada 'linguagem feminina' é revelada como uma ferramenta potencialmente subversiva - portanto, poderosa (LANSER, 1986, p. 617, tradução nossa)⁷⁵.

⁷³ “Polite, emotional, enthusiastic, gossipy, talkative, uncertain, dull, and chatty in contrast to men’s speech or powerful speech, which is capable, direct, rational, illustrating a sense of humor, unfeeling, strong (in tone and word choice) and blunt” (LANSER, 1986, p. 617).

⁷⁴ “Repetition, hyperbole, convolution” (LANSER, 1986, p. 617).

⁷⁵ “The subtext also exposes the surface text, and hence the surface voice, as a subterfuge, revealing the 'feminine style' to be a caricature donned to mask a surer voice in the process of communicating to a woman to a woman under the watchful eyes of a man. But this also means that the powerless form called 'woman language' is revealed as a potentially subversive - hence powerful – tool” (LANSER, 1986, p. 617).

Argumentamos que esta é precisamente a estratégia das capas: incluir formas marginalizadas e potencializar narrativas híbridas. Assim, Ferrante constrói uma poética que vai além das classificações formais e destaca as sutis diferenças entre tons e vozes⁷⁶, denunciando a norma social – denúncia que seguirá em curso dentro da narrativa, perturbando os estereótipos generificados da literatura. Ao mostrar a economia masculina, que reduz o feminino à inferioridade, as capas acusam a noção da mulher como negativo do homem. Segundo Cossi (2019, p. 323), no pensamento estruturado pelo falicismo, “à mulher só seria possível acessar o lugar de sujeito se ‘importasse’ elementos, parâmetros ou processos próprios ao masculino – então, é como se a diferença sexual não existisse. No fim das contas, só haveria um sexo; a mulher seria o outro excluído”. O design gráfico da *Série Napolitana* faria o movimento inverso, apostando na força de uma narrativa subversiva a partir de elementos já designados como femininos, assim, iluminando a diferença.

Tiziana de Rogatis (2019) descreve Ferrante como uma mestra em entrelaçar o alto e o baixo – referindo-se a noções pré-concebidas de qualidade literária.

(...) embora a *Tetralogia* possa parecer um ‘romance de sensações’, ainda que se mova a uma velocidade vertiginosa, não é uma receita criada para incitar e depois satisfazer os desejos superficiais dos leitores. Pelo contrário: é uma narrativa tão genial quanto popular. Com a *Série Napolitana*, a autora – concisa, experimental e refinada em seus três romances anteriores – teve a coragem e a inteligência criativa para injetar a matéria do entretenimento e da literatura popular em uma forma complexa e não comercial (ROGATIS, 2019, p. 23, tradução nossa)⁷⁷.

As capas da *Tetralogia* não subvertem apenas a literatura escrita por mulheres, mas também aquela que supostamente se destina às mulheres. Aqui, vale trazer a imagem oferecida por Flaubert dos livros que Emma Bovary devora e com a qual as capas originais da *Série Napolitana* conversam:

nesses romances, tudo eram amores, namorados, amantes, damas perseguidas desmaiando em torres solitárias, cocheiros assassinados em todas as estações de mudas de cavalos, cavalos a morrer em todas as páginas, florestas sombrias, ataques

⁷⁶ Um exemplo dessa diferença que toca na representação da maternidade: na mesma cena, ao ver o bebê Mirko, Lenu faz descrições dele que são completamente distintas: “que menino bem-feito, foi um momento memorável. Mirko me seduziu imediatamente, com **suas dobrinhas de carne rosada nos pulsos e nas pernas. Como era lindo, que belo formato dos olhos, quanto cabelo, que pés compridos e delicados, que cheiro bom**. Sussurrei no ouvido dele todos aqueles elogios, baixinho, enquanto passeava com ele pela casa”. Logo em seguida, ao ver Mirko chorando, diz: “**Mirko igualmente nu, arroxado, a abertura negra da boca escancarada**” (HFF, 2016, p. 66-75, grifos nossos).

⁷⁷ “(...) though the quartet can look like a ‘sensation novel’, though it moves at breakneck speed, it is not a recipe devised to incite, and then satisfy, readers’ superficial cravings. Quite the contrary: it is both a brilliant and a popular narrative. With The Neapolitan Novels, the author—concise, experimental, and refined in her previous three novels—had the courage and creative intelligence to inject the stuff of entertainment and popular literature into a complex, uncommercial form (...) Proudly embracing the restrictions still encumbering women’s writing, she stationed herself on the edge of tradition—the very place to which these restrictions intended to relegate her—and then, from that marginalized position, carved out a new center” (ROGATIS, 2019, p. 23).

cardíacos, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar (FLAUBERT, [1857] 2014, p. 64).

Felski (2003, p. 31, tradução nossa)⁷⁸, ao investigar a razão pela qual o arquétipo da mulher leitora ainda carrega a herança de Emma Bovary, afirma que “para muitos escritores homens do século XX, a leitora mulher passou a simbolizar os piores aspectos da sociedade de massa, com sua cultura feia e sórdida e seus gostos vulgares”. A autora critica a crença modernista que separa da arte aquilo que é do campo das emoções, das sensações ou dos prazeres, distanciando o leitor da obra.

Para Ortega y Gasset⁷⁹, essa distinção entre a arte moderna de elite e a arte popular também é uma divisão entre o intelecto e as emoções. Expressando sua aversão ao que chama de ‘contágio psíquico’, ele declara categoricamente, ‘a arte deve ser plena clareza, o meio-dia do intelecto. Lágrimas e risos são, esteticamente, fraudes’ (FELSKI, 2003, p. 31, tradução nossa)⁸⁰.

Na verdade, segundo Felski, a própria imagem da mulher leitora foi esculpida pelos homens para carregar um excitante mistério: “o que ela estava lendo, o que estava pensando, quais eram seus sonhos e fantasias? (2003, p. 33, tradução nossa)⁸¹”. Lila e Lenu se apresentam, desde o início, como meninas-leitoras e não guardam qualquer mistério sobre o desejo alimentado através da leitura. O sonho das meninas, longe de uma fantasia romântica, passa pela possibilidade de tornarem-se escritoras e, assim, conquistarem emancipação.

Felski (2003, p. 32), escreve, ainda, que a literatura continua colhendo os efeitos da associação da cultura de massa ao feminino. Para romper com esse clichê, seria preciso ler (e escrever) como um homem? Seria preciso obedecer às normas tradicionais, contrapondo o rigor técnico ao prazer do texto (para usar a expressão barthesiana)? A essa pergunta, Ferrante responde refutando a divisão absoluta, esse *um ou outro* criado pela tradição para garantir uma suposta avaliação de qualidade.

A divisão entre o campo da razão e das sensibilidades também é perturbada por Freud, no ensaio *Das Unheimliche* ([1919] 2019, p. 29), quando ele afirma que a estética não está restrita à doutrina do belo, mas inclui as “qualidades do nosso sentir”. É assim que Freud abre

⁷⁸ “For many male writers of the twentieth century, such a reader came to symbolize the worst aspects of mass Society, with its ugly, sordid culture and its vulgar tastes” (FELSKI, 2003, p. 31).

⁷⁹ Felski cita a obra *The Dehumanization of Art* (1956), de José Ortega y Gasset.

⁸⁰ “For Ortega y Gasset, this distinction between elite modern art and popular art is also a division between the intellect and the emotions. Expressing his distaste for what he calls ‘psychic contagion’ he declares categorically, “art ought to be full clarity, high noon of the intellect. Tears and laughter are, aesthetically, frauds” (FELSKI, 2003, p. 31).

⁸¹ “(...) what was she reading, what was she thinking, what were her Dreams and fantasies?” (FELSKI, 2003, p. 33).

seu ensaio, criticando certo desprezo da pesquisa estética por esse domínio que chama de *infamiliar*. Ernani Chaves (2019)⁸² argumenta que essa definição de estética – contrária à revolução que as vanguardas da época promoviam - é original e constitui o aspecto mais importante do ensaio freudiano. Ao tratar de fenômenos que não dizem nada sobre a proporção, a harmonia e o equilíbrio, Freud desassocia a estética das teorias do belo e inclui o horror, o medo, a angústia, os duplos. O *infamiliar*, segundo Chaves, também não estaria na categoria do sublime, pois não tem forte associação entre o fenômeno e a natureza. Na *Tetralogia*, encontramos elementos que podemos aproximar desses conceitos e que negam, a partir de um hibridismo, qualquer ordem “pura” da literatura, insistindo em trabalhar à margem ou na fronteira dos campos estabelecidos pela tradição literária. As capas, portanto, funcionam como acesso ao mundo heterogêneo que a autora nos oferece – que inclui a excelência formal da escrita tanto quanto as “qualidades do sentir” – algo desse domínio específico da estética que Freud chama de *infamiliaridade* e que parece guiar a escrita de Ferrante, como salienta Rogatis:

Quando Ferrante afirma que sua escrita é guiada **pelo sentir**, ela tem em mente não a confissão romântica, mas a complicada e polifônica sintaxe das relações humanas. Somente a escrita, e não a vida ou a memória, pode fabricar uma história, sacrificando, quando necessário, a ordem (a fachada da verossimilhança) pela **desordem do mundo interior** (ROGATIS, 2019, p. 27-28, grifo e tradução nossos)⁸³.

Habitar a margem, escrever à margem

*There is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the
freedom of my mind.
Virginia Woolf*

No primeiro capítulo, falamos sobre as representações ambivalentes que Ferrante constrói para as personagens femininas. Entre elas, queremos destacar a loucura, posição subjetiva marginalizada – na literatura e fora dela – que, na obra de Ferrante, se entrelaça à devastação.

Ao trabalharmos a relação de Lila com a cidade de Nápoles após a perda de Tina, salientamos certa semelhança com Dido, que vaga pela cidade, abandonada por Enéas. Em *Dias*

⁸² No ensaio *Perder-se em algo que parece plano*, contido na tradução de *Das Unheimliche*, pela Editora Autêntica, p. 153.

⁸³ “When Ferrante claims that her writing is guided by feeling, she has in mind not romantic confession but the complicated, polyphonic syntax of human relations. Only writing, not life or memory, can fabricate a story, sacrificing when necessary order (the façade of verisimilitude) for the disorder of the interior world” (ROGATIS, 2019, p. 27).

de abandono, a protagonista Olga, abandonada pelo marido Mario, é atravessada por um tsunami de experiências subjetivas. Sobre isso, Ferrante escreve:

Eu queria contar uma história de **desestruturação**. Quem nos rouba o amor **devasta** a construção cultural em que trabalhamos a vida inteira, nos priva daquela espécie de Éden que, até aquele momento, fazia com que parecêssemos inocentes e amáveis (...) a subtração do amor é a experiência comum mais próxima ao mito da expulsão do paraíso terrestre, é o fim violento da ilusão de ter um corpo celeste, é a descoberta de nossa condição de seres dispensáveis e perecíveis (FR, 2017, p. 91).

A perda do amor é um dos temas universais da literatura, mas, quando atinge as mulheres, tem mais chances de ser associada ao desatino. Olga se assemelha à Medeia que, na tragédia de Eurípides, mata os próprios filhos para se vingar de Jasão, que teria decidido se casar com outra mulher. Olga, em alguns momentos, negligencia os filhos, como se fosse impossível viver uma experiência que é da mulher enquanto ocupa o lugar de mãe. Depois, por outro lado, pede à filha que lhe fure repetidas vezes, impedindo-a de perder-se de si mesma – como se a mãe pudesse servir de âncora para a mulher prestes a se esvaír. Em *A filha perdida*, Leda confessa ter se afastado das filhas para viver uma história de amor e, na *Tetralogia*, Lenu faz o mesmo. Talvez Medeia seja a primeira a nos falar da divisão entre a mãe e a mulher; imagem que Ferrante explora o tempo todo, salientando o esforço feminino para entrelaçar e/ou separar esses dois campos.

“Amor demanda amor”, afirma Lacan ([1973] 1985, p. 12), apontando para o caráter ilimitado de uma demanda imperativa, que pede sempre mais. Ao falar desse infundável, ele diz que pode não haver limites para as concessões que cada mulher pode fazer para um homem: “de seu corpo, de sua alma, de seus bens” (LACAN, [1973] 2003, p. 538). Podemos discordar de Lacan, uma vez que reconhecemos hoje a fluidez de todo sintoma e não mais restringimos a devastação à especificidade do gênero; no entanto, as personagens ferrantianas denunciam essa experiência dentro da existência feminina. No *Seminário, livro 23: o sinthoma*, Lacan diz: “pode-se dizer que o homem é para uma mulher tudo o que quiserem, a saber, uma aflição pior que um sinthoma (...) trata-se de uma devastação⁸⁴” ([1975-76] 2007, p. 98).

⁸⁴ Em francês, a palavra é *ravage*, usada por Lacan pela primeira vez em 1973, ao apresentar a fórmula da sexuação. *Ravage* significa dano, prejuízo, estrago, ruína e deriva do verbo *ravir*, que, segundo o *Larousse*, significa arrebatar (remover à força), dar prazer e satisfação. Lacan parece fundir esses significados e entrelaça o *ravage* ao *ravissement* – em francês: êxtase mítico, arrebatamento, admiração e entusiasmo. A obra que mais inspira Lacan a falar sobre a devastação é *Le ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, publicado em 1964. Lacan tenta demonstrar que a personagem assume uma posição reivindicatória pelo olhar do outro. Mas antes de falar da devastação no amor, Lacan, em *O aturdo* ([1973] 2003, p. 465), a escreve como uma experiência dentro da relação mãe-filha: “a devastação que constitui, na mulher, em sua maioria, a relação com a mãe, de quem, como mulher, ela realmente parece esperar mais substância que do pai”. Na relação com a mãe, a impossibilidade de receber um significante que garanta uma identidade feminina seria lida como recusa. A relação das personagens de Ferrante com suas mães, como se sabe, é um dos maiores triunfos dos seus romances, uma vez que ela insiste

Em *Dias de abandono*, Olga traz uma das representações mais emblemáticas da narrativa, *la poverella*, uma mulher enérgica e grande que é abandonada pelo marido:

Minha mãe falava sobre isso com suas funcionárias, cortavam, costuravam e falavam, falavam, costuravam e cortavam, enquanto eu brincava sob a mesa com os alfinetes, o gesso, e repetia a mim mesma o que eu ouvia, eram palavras entre a aflição contida e a ameaça, quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor, você não é mais amada, é deixada sem nada. **A mulher perdeu tudo, até o nome** (talvez se chamasse Emilia), se tornou para todos ‘a pobre coitada’.

Uma dor tão contundente começou a me provocar desgosto. Eu tinha oito anos, mas sentia vergonha por ela, ela já não acompanhava mais os filhos, já não tinha mais aquele cheiro bom. Agora descia as escadas **endurecida, o corpo definhado. Havia perdido a imponência dos peitos, do quadril, das coxas, perdeu seu rosto largo e juvenil, o sorriso claro**. Tornou-se feita de pele transparente sobre os ossos, os olhos afundados em poços violentos, as mãos de úmida teia de aranha (FERRANTE, 2016, p. 11-12, grifos nossos).

Não é difícil perceber, no relato de Olga, um traço de *desmarginação* – a perda da forma familiar e feminina, o corpo que se transforma em outro. No amor, a devastação se revela na perda do objeto amado que, na fantasia, deveria servir de estrutura, como revela Lila, para Lenu, sobre a experiência de fugir com Nino “(...) teve a impressão de ter deixado para trás um espaço mole, habitado por formas já sem definição, e de finalmente se dirigir para uma estrutura capaz de contê-la inteira, inteira, sem que ela e as figuras à sua volta se rompessem” (HFF, 2016, p. 356).

Na *Tetralogia, la poverella* vive em Melina, a vizinha que perde o amor – primeiro para a morte e, depois, para o abandono. Ambas descendem de heroínas trágicas e de outras mulheres literárias⁸⁵, como Emma Bovary, Catherine Earnshaw, Anna Kariênina, a Ofélia de *Hamlet* ou *A mulher desiludida*, de Simone de Beauvoir. Mas resquícios dessa devastação podem ser lidos em quase todas as personagens ferrantianas, seja nas parcerias amorosas com os homens, seja na relação com as mães. Há, inclusive, uma nota sobre como a devastação não se restringe ao gênero: Alfonso é o homem que deseja se feminizar e parece pedir a Lila um substrato ou um ensinamento. Ao fracassar, devasta-se e se vê sem forma, alternando entre uma masculinidade odiada e um traço feminino que lhe é insuficiente.

em desmontar todas as formas de romantização ou reducionismo que ainda recaem sobre esse vínculo, que Freud reconheceu como o mais ambivalente de todos.

⁸⁵ A Série Napolitana é repleta de referências à mitologia e a outras obras literárias, a obras de arte, filosofia, sociologia, compondo o que Julia Kristeva chamou de intertextualidade: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1996 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 16).

Rita Felski (2003) retoma algumas alegorias culturais que envolvem a escrita feminina. Uma delas, *Madwomen in Attics*, retirada da obra de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979), traz a loucura como metáfora:

A louca do sótão era uma alegoria poderosa, unindo imagens espaciais, diagnóstico e análise linguística. Como qualquer boa metáfora, criou novas formas de ver, lançando obras familiares da literatura para uma luz surpreendente. A figura enlouquecida e babona da primeira esposa de Rochester, Bertha Mason, não era mais uma coadjuvante no romance de Bronte, um estereótipo lunático emprestado de velhos romances góticos. Em vez disso, ela foi a chave para uma compreensão feminista de *Jane Eyre* e, na verdade, de toda uma tradição de escrita feminina.

As heroínas recatadas da literatura vitoriana, como se viu, eram menos dóceis do que pareciam; atrás de cada anjo da casa⁸⁶ espreitava um demônio feminino, um monstro de fúria maníaca. A criatura de rosto lívido que rastejou, rasgou um véu de noiva e queimou a casa de seu marido era um emblema poderoso do protesto feminino, fervendo inconscientemente em revolta contra as restrições da cultura patriarcal. Enquanto, na sala de estar, damas vitorianas serviam chá e conversavam decorosamente, coisas indescritíveis aconteciam no sótão no andar de cima (FELSKI, 2003, p. 65, tradução nossa)⁸⁷.

A louca, afirma Felski (2003, p. 66), não está apenas em qualquer mulher, mas sobretudo na mulher que escreve, como um duplo da autora que, através da metáfora da loucura, pode inundar a literatura “de energia subversiva”⁸⁸. Assim podemos ler as formas da loucura na obra ferrantiana: como uma via de acesso à subversão por onde passam vários aspectos substanciais de suas narrativas. A loucura na qual esbarram as mulheres de Ferrante é “uma loucura que revela uma lógica superior e límpida, intrínseca” (KRISTEVA, 2017).

Lila volta a escrever a partir do estado disruptivo em que se encontra após a perda de Tina: “(...) descobri que o projeto no qual Lila se concentrava, sobre o qual escrevia talvez por

⁸⁶ Em referência à expressão de Virginia Woolf, “O Anjo da Casa”, que será revista adiante.

⁸⁷ “The madwoman in the attic was a powerful allegory, yoking together spatial imagery, psychological diagnosis, and linguistic analysis. Like any good metaphor, it created new ways of seeing, casting familiar works of literature in a startling yet compelling light. The drooling, deranged figure of Rochester's first wife, Bertha Mason, was no longer a bit-player in Bronte's novel, a creaky stereotype of the lunatic borrowed from old Gothic novels. Rather, she was the key to a feminist understanding of *Jane Eyre* and indeed to an entire tradition of women's writing”.

“The demure heroines of Victorian literature, it turned out, were less docile than they seemed; behind every angel in the house lurked a female demon, a monster of maniacal rage. The livid-faced creature who crawled on all fours, ripped apart a wedding veil, and burned down her husband's home was a powerful emblem of female protest, of a seething unconscious in revolt against the constraints of patriarchal culture. While in the drawing-room Victorian ladies poured tea and engaged in decorous conversation, unspeakable things were going on upstairs in the attic” (FELSKI, 2003, p. 65).

⁸⁸ “A louca não é apenas toda mulher, mas sobretudo a mulher escritora. Para Gilbert e Gubar, ela reflete aquela parte do eu do autor que está em silenciosa revolta contra as correntes patriarcais que a prendem. A louca, escrevem elas, “geralmente é, em certo sentido, o duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e raiva”. Dessa forma, *The Madwoman in the Attic* reformula as autoras vitorianas como profeministas, inconscientemente se rebelando contra seu próprio confinamento” (FELSKI, 2003, p. 66, tradução nossa).

horas e horas, inclinada no computador, não era esse ou aquele monumento, mas Nápoles em sua inteireza. Um projeto imenso, sobre o qual ela nunca havia falado comigo” (HMP, 2017, p. 437-438). Olga também narra de dentro do vórtice da perda, a partir de um estado *borderline* (na margem), em *Dias de abandono*. Leda, protagonista/narradora de *A filha perdida*, escreve quando se vê atormentada pela presença de uma família napolitana que perturba o silêncio ilusório que ela tentou estabelecer internamente. O primeiro livro de Lenu é escrito de forma impetuosa, após um período de íntima convivência com o corpo da mãe: “do fundo mais negro da minha cabeça me veio o passo conhecido de minha mãe. Não bateu, escancarou a porta e entrou carregada de bolsas (...) mais do que a febre, foi ela quem me debilitou” (HNS, 2016, p. 412).

Aqui, um breve comentário sobre a relação entre o corpo das protagonistas ferrantianas com os corpos de suas mães, que pode ser explorada com fôlego. São relações muito complexas, de atração e repulsa, que marcam aquilo que Montrelay (1977 in ROCHA, 2017, p. 156) afirma como uma dificuldade às vezes experimentada pelas mulheres: a de não fazer diferença entre seu próprio corpo e aquele que foi o seu primeiro objeto. Lenu fala sobre isso de diversas formas:

(...) justo naquele período me surgiu uma preocupação. Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. Acordava com essa ideia na cabeça e me levantava logo da cama, para ver se minhas pernas ainda estavam em ordem. Talvez por isso me tenha fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento (...) algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar.

Comecei a suspeitar de que mudaria cada vez mais, até que de mim saísse realmente minha mãe, manca, com o olho torto, e ninguém mais gostasse de mim (AG, 2015, p. 38-88-89).

Na primeira página de *Um amor incômodo*, a narradora Delia afirma:

Ela acordava ao raiar do dia e, seguindo seus hábitos, lustrava de cima a baixo a cozinha e a sala de estar. Eu tentava voltar a dormir, mas não conseguia: enrijecida entre os lençóis, eu tinha a impressão de que, enquanto ela se ocupava, meu corpo era transformado no de uma menina enrugada. Quando chegava o café, eu me encolhia em um canto para evitar que ela tocasse em mim ao se sentar na beirada da cama (FERRANTE, 2017, p. 1).

Todas as protagonistas falam sobre esse corpo a corpo, evidenciando o pressuposto de Montrelay (in ROCHA, 2017, p. 156): “o real do corpo reatualiza, reencarna o real de outro corpo, aquele que, nos primeiros anos de vida, era a substância das palavras”. Mas parece ser

justamente desse lugar – desse intenso impasse com o corpo da mãe – que as mulheres de Elena Ferrante escrevem⁸⁹.

O momento da escrita do primeiro livro de Lenu também é aquele em que ela rememora sua experiência sexual com Donato:

Somente a dor pelo que estava acontecendo entre Lila e Nino podia ter me levado a considerá-la prazerosa. À distância de tanto tempo, me dei conta de que aquela primeira experiência de penetração, no escuro, sobre a areia fria, com aquele homem banal que era o pai do jovem que eu amava, tinha sido degradante. Senti vergonha, e essa vergonha se somou a outras vergonhas de natureza diferente, que eu estava experimentando (HNS, p. 430).

Esse episódio pode ser considerado traumático, em termos freudianos⁹⁰; nesse sentido, escrever tem função ambígua, pois possibilita certa separação da experiência vivida ao mesmo tempo em que a resgata, como afirma Kehl (apud BARROS, 2000, p. 175): “escrever é um dos recursos de que podemos nos valer para inverter, ainda que precariamente, a posição passiva que experimentamos diante da catástrofe, e que nos causa tanto horror”. Segundo Barros, (2007, p. 175-179), o ato de escrever impõe algum domínio sobre o real ao permitir a elaboração do trauma e, assim, refaz a história do sujeito. Ou seja: a escrita é um recurso de preservação da saúde psíquica que lembra o *fort-da* descrito por Freud. Ao analisar a brincadeira de seu neto, ele verifica que a simbolização feita pela criança parte de um estado de angústia e mal-estar. Reeditando o trauma do desaparecimento da figura materna, a criança cria, numa função econômica, um jogo simbólico e criativo; assim, o menino não brinca mais de perder ou recuperar a mãe, mas de ser senhor do destino, *brinca de inventar*, como afirmam Carvalho e Lazzarini (2019), associando essa função à pulsão de morte:

Trata-se, na pulsão de morte, de uma morte, e de um nascimento acoplado a ela: **a morte das coisas traz em si o nascimento do simbólico, da cultura, da arte representativa, da literatura**, pois que dá à luz a própria capacidade de brincar com um reino de significantes carretéis que não garante a satisfação corpórea, mas, de outra feita, cria, inventa uma outra satisfação e, deste modo, transcende a falta do objeto de satisfação erótica (CARVALHO; LAZZARINI, 2019, grifo nosso).

⁸⁹ Uma hipótese que, acreditamos, se desdobra em muitas camadas e mereceria maiores investigações.

⁹⁰ Em termos muito gerais: na teoria freudiana, o trauma é um acontecimento de natureza psíquica do qual deriva um excesso de excitação que, para o sujeito, deveria ser eliminado, mas não é. Ficam, portanto, os restos desse excesso como carga energética que, segundo Freud, é sempre de ordem sexual. Junior e Moreno (2012), ao examinarem essa temática na obra de Freud, afirmam que o trauma é o avesso da memória, pois ele subverte a percepção da experiência e inviabiliza a inscrição psíquica, processos que a escrita, por dar à memória o caráter elaborativo, é capaz de proporcionar.

Mata-se a coisa para acessar o campo simbólico de onde derivam as representações artísticas. É assim que Lila cria com sua foto de noiva, fazendo nascer a arte ao tentar destruir o risco de *desmarginar*. É assim que Lenu escreve: ao narrar, em terceira pessoa, sua experiência traumática, reeditando as impressões do vivido a partir de uma operação simbólica. O que se vê, em nossas protagonistas, é o uso da escrita como recurso subjetivo frente à tirania do marido, a experiências de abuso, à loucura, ao abandono, ao imperativo do corpo da mãe – experiências geralmente marginalizadas na tradição literária.

Na exploração dos lugares marginais também observamos a textura daquilo que Todorov chamou de “estranho puro”: “relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pela lei da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 2013, p. 158). Cabe, aqui, uma série de elementos da *Tetralogia*, como, por exemplo, o desaparecimento de Lila, a foto de noiva queimando e todos os episódios de *desmarginação*. Esses elementos também estão ligados “ao que se poderia chamar de ‘experiência dos limites’” e que se vinculam “a tabus mais ou menos antigos” (TODOROV, 2013, p. 159). Na *Tetralogia*, os tabus estão quase sempre ligados ao universo feminino e um dos mais evidentes está no campo da maternidade. Para Emília Silva (2022), “a linguagem ferrantiana constrói uma poética da maternidade cuja matriz criativa encontra-se na *frantumaglia*, que corresponde a um território movediço, pantanoso, onde um emaranhado de fragmentos de dor, advindos da infância faz emergir a complexa identidade da mãe incômoda”. Esse contorno problematizado é desenhado desde o início. Na infância, traduz-se pela imagem das bonecas que, ao contrário do que provocam no senso comum, na *Série Napolitana* são vestígios de obscuridade.

As bonecas⁹¹ podem ser consideradas um *leitmotiv* da obra ferrantiana. No livro *A filha perdida* (2006), a boneca roubada pela protagonista Leda é feia, suja, mas amada pela dona. Em *Uma noite na praia* (2007), a boneca Celina é narradora de uma história com aspecto

⁹¹ Além das bonecas, outros elementos se repetem em todos os romances de Ferrante. A começar pelos nomes: o pseudônimo **Elena Ferrante**; **Elena Greco**, nossa protagonista; a menina **Elena**, de *A filha perdida*. Lenu às vezes é chamada de **Lena**, enquanto a protagonista de *A filha perdida* se chama **Leda**. Neste mesmo livro, **Nina** é a personagem com a qual Leda se choca e que a faz reviver tantas partes de sua vida pregressa, enquanto **Nino** é o homem que faz Lenu e Lila chocarem-se entre si. Replicam-se, também: o texto impetuoso; a mutação do tempo; o desaparecimento; a escrita e a literatura como partes importantes da vida das protagonistas; a experiência de desestruturação vivida pelas mulheres – “um percurso feminino em primeira pessoa, tenso, angustiante, *borderline*”, como define Ferrante sobre a narrativa de Olga, protagonista de *Dias de abandono* (2016). As repetições que circulam entre os livros rompem as margens entre as obras e manifestam um traço de unicidade através do qual toda a escrita de Ferrante pode ser lida como um grande ensaio sobre o feminino: “essa é a característica na qual mais trabalhei nestes anos: obter um eu feminino que, no léxico, na estrutura das frases, na oscilação dos registros expressivos, mostrasse solidez de intenções, um pensar e sentir sincero e, ao mesmo tempo, que tivesse pensamentos e ações reprováveis” (FR, 2017, p. 307).

aterrorizante: ela se perde de sua dona e teme ser destruída. O objeto instala a porção enigmática e subversiva das narrativas, onde o campo do feminino e da maternidade aparece com faces obscuras. Luce Irigaray (in COSSI, 2019) sugere que reconfigurar a linguagem que encerra a relação mãe-filha é uma das formas de combater o sistema falocêntrico de pensamento e linguagem. Segundo a autora, a mulher estaria encerrada na *Banda de Moebius*⁹², na qual um lado corresponderia à feminilidade e o outro à mãe, trancando a mulher em um feminino-maternal. Seria preciso libertar a mulher e construir, para o feminino, uma representação de três (ou mais) dimensões, premissa que encontramos na *Série Napolitana* e nos outros romances de Ferrante a partir de várias imagens, como a das *unnatural mothers*⁹³.

As referências à maternidade são múltiplas e constroem um discurso que não se divide em romantização ou desvalorização, mas aposta na pluralidade da experiência. Ferrante descreve mães que amam tão profundamente seus filhos que são capazes de fundirem-se a eles, entregando tudo – a própria vida, o próprio corpo. Mas descreve, também, o momento em que as mesmas mães afastam suas crias, assustadas com o risco de perderem-se de si mesmas. Amor e ódio, desejo e rechaço, adesão e abandono – o contraste sempre em evidência. E não apenas essas imagens fundidas em cada personagem, mas o trânsito entre elas, sempre caótico, desordenado e sem destino certo.

Procuramos demonstrar, neste breve caminho, como alguns elementos geralmente marginalizados na tradição literária são explorados na obra ferrantiana, que abusa de um contato com a subcultura⁹⁴ para esculpir novos centros para as personagens femininas. Através da segregação social imposta às mulheres pela cultura patriarcal, o ato de escrever (seja nas cartas e correspondências, nos romances publicados sob pseudônimos ou nos diários confessionais) foi sempre o de registrar aquilo que está fora do centro, recusando a marginalidade ao mesmo tempo em que se escreve a partir dela.

⁹² Objeto topológico inventado em 1858 pelo astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Moebius. O objeto representa o infinito e, também, a impossibilidade de separar dentro e fora como espaços antagônicos. Lacan se apropria desse objeto para associar a psicanálise à topologia estrutural.

⁹³ Expressão usada pela protagonista Leda, de *A filha perdida*. Desnaturalizando a função materna, a narrativa ferrantiana abre caminhos para discussões importantes a respeito da maternidade e dialoga com a teoria psicanalítica, que há muito tempo se esforça para desmanchar a ideia cultural de instinto materno.

⁹⁴ Segundo Kendall, “a subcultura é uma categoria de pessoas que partilham atributos, crenças, valores e/ou normas distintivos que os posicionam à parte de alguma maneira significativa da cultura dominante” (KENDALL, 2014, p. 58 apud MOREIRA, 2019). Aqui, pensamos principalmente no enlace com as fotonovelas, o romance *giallo*, a vulgaridade das capas e outros elementos que colocam a obra de Ferrante na fronteira entre a literatura pop e a alta literatura.

Uma das hipóteses levantadas pela mídia a respeito da identidade de Ferrante é que ela seja masculina⁹⁵; ou, no mínimo, que os livros tenham sido escritos a quatro mãos. Além da reflexão quanto ao papel midiático no mercado editorial, a ausência de Ferrante também nos leva a refletir acerca dos preconceitos de gênero que ainda dominam algumas correntes de leitura; muitos estão decididos a preencher sua ausência com um enredo machista.

Virginia Woolf (1928) foi uma das primeiras escritoras a falar sobre o anonimato das mulheres na literatura: “eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (WOOLF, [1928] 2014, p. 62) e a denunciar o que Perrot (2017, p. 98) chamou de “a mulher escritor”⁹⁶. Para Cristina Ferreira Pinto, “o número de escritoras que realmente atingem reconhecimento crítico tem sido sempre muito pequeno: a grande maioria ou é ignorada pela crítica ou é agrupada indistintamente sob o rótulo menosprezado de ‘literatura feminina’” (PINTO, 1990, p. 22-23) – o argumento da autora é da década de 90, mas o cenário literário atual ainda é difícil para as escritoras. No Brasil, Regina Dalcastagnè⁹⁷ – pesquisadora da UnB e editora da *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* – mapeou as publicações de romances em três momentos distintos (1965-1979, 1990-2004 e 2005-2014). O último período indicou que 70,6% dos romances foram escritos por homens e 29,4% por mulheres; e a participação de personagens femininas nos romances passou de 40% para 41,3% em quase cinquenta anos.

O movimento *ReadWoman*, criado pela jornalista inglesa Joanna Walsh, em 2014, alcançou dimensão política e mundial, resultando no *LeiaMulheres*, no Brasil, presente em mais de 100 cidades. Esses coletivos têm o intuito de dissolver a tradição literária machista e cobrar do mercado editorial maior abertura para autoras femininas, além de equidade monetária na assinatura dos contratos. Existem avanços, mas o caminho a percorrer ainda é longo, pois “a ideia de que a natureza das mulheres as destine ao silêncio e à obscuridade está profundamente

⁹⁵ Depois das reportagens de Claudio Gatti, jornalista italiano que perseguiu as contas da Editoria Edizioni e/o e chegou até o nome de Anita Raja, escritora e tradutora italiana casada com o também escritor Domenico Starnone, criou-se a hipótese de que os livros sejam de Starnone ou escritos pelo casal.

⁹⁶ A história carrega inúmeros exemplos de mulheres que escreveram nas sombras de um nome masculino, como George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans; George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Dupin; Mary Shelley, que escreveu *Frankenstein* (1818), mas não foi creditada como autora nas primeiras edições, e sim seu marido, o poeta Percy Shelley. Louisa May Alcott assinou seu *Little Women* (1868) – que tanto inspira nossas protagonistas – como A. M. Barnard. Já Margaret Atwood começou a escrever em revistas na década de cinquenta usando apenas suas iniciais, assim como Joanne Rowling, autora da saga *Harry Potter* (1998–2007), que foi aconselhada, pela editora, a assinar J.K. Rowling, pois meninos não comprariam livros escritos por uma mulher.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/mulheres-buscam-maior-representatividade-na-literatura/216267/> e também em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Regina-Dalcastagne>

arraigada em nossas culturas” (PERROT, 1998, p. 59) e ainda mantém muitas vozes femininas sem direito à palavra pública.

Todas as protagonistas de Ferrante são mulheres que escrevem e que lutam para escrever, seja contra as impossibilidades impostas pela tradição patriarcal ou contra si mesmas, em constante vigilância e combate ao conformismo. Lenu torna-se autora de vários livros; o primeiro deles, como salientamos antes, elabora a experiência que ela viveu em Barano, com Donato Sarratore:

Numa manhã comprei um caderno quadriculado e **comecei a escrever em terceira pessoa sobre o que me acontecera aquela noite na praia, em Barano. Depois, sempre em terceira pessoa, escrevi sobre o que me acontecera em Ischia (...)** Demorei vinte dias escrevendo aquela história, um lapso de tempo em que não vi ninguém, saía apenas para andar e comer. No final reli algumas páginas, não gostei e deixei de lado. Entretanto me senti mais tranquila, **como se a vergonha tivesse passado de mim para o caderno** (HNS, 2016, p. 433, grifos nossos).

O destaque de Lenu a respeito da terceira pessoa é importante. Em nossa leitura, o “terceira” salienta que, no ato da escrita, o *Eu* que experimentou aquela vivência dá lugar à Outra que escreve. Graciela Brodsky afirma que “há mulheres que falam e há mulheres que escrevem. Não sobre elas mesmas, porque no mero ato de escrever, já são duas” (BRODSKY, 2015, p. 10. tradução nossa)⁹⁸. A mulher, ao escrever, torna-se Outra de si mesma, inscrevendo na folha a alteridade que lhe constitui. Também podemos retomar a formulação de Lanser – citada na página 22 – a respeito da polifonia, pois, para a autora, a mulher que escreve *de e para* uma sociedade de dominância masculina precisa recorrer a diferentes vozes ou tons. Escrever em terceira pessoa é como desapropriar-se do texto, assim como Lila faz ao entregar seus cadernos a Lenu, por medo de que sejam lidos por Stefano.

A temática dos livros escritos por Lenu tem sempre um caráter insurgente. Gigliola, em tom de elogio, se refere ao primeiro deles como a revelação da imundície à qual as mulheres são submetidas. A cena sexual narrada no romance também é notada por Pietro:

(...) me pediu para limar acuradamente as páginas em que a protagonista perdia a virgindade na praia (...) Se as páginas daquele episódio impressionavam Pietro, que era um jovem de muitas leituras, que tinha escrito um livro sobre os ritos báquicos, o que diriam minha mãe e meu pai, meus irmãos, o bairro sobre aquelas mesmas páginas? No trem me concentrei no texto, levando em conta as observações do redator, de Pietro, e o que pude eliminar eliminei. Queria que o livro fosse bom, que não desagradasse ninguém. Duvidava que um dia escreveria outro (HNS, 2016, p. 452-453, grifos nossos).

⁹⁸ “Hay mujeres que hablan y hay mujeres que escriben. No sobre ellas mismas, porque en el mero hecho de escribir ya son dos” (BRODSKY, 2015, p. 10).

Limar: raspar, reduzir e polir, ou seja, aparar aquilo que ultrapassa a margem, manter a escrita das mulheres dentro dos confins estabelecidos pela norma masculina. Apesar de Lenu confessar ter seguido as recomendações do marido, o livro mantém o caráter transgressor – e impacta até mesmo Lila, que afirma não reconhecer a amiga nas páginas do romance. Por isso, considerando o tema do livro e a delimitação social de Lenu dentro da produção literária italiana da época, a voz narrativa em terceira pessoa pode ser lida como a forma encontrada para salientar a divisão entre autora e personagem, funcionando como autorização. Sabemos que, para muitas mulheres escritoras, a escrita só se tornava possível ao ocuparem o lugar de *Outsiders* – para usar a palavra de Virginia Woolf – dentro do próprio texto. Woolf também usa outra expressão para abordar o tema: “O Anjo da Casa”, representação da mulher dócil e discreta desejada pela tradição patriarcal que deve ser pura, dócil, altruísta. Para escrever com a própria voz, é preciso matá-la: “agi em legítima defesa. Se não a tivesse matado, ela teria me matado. Teria arrancado a alma de minha escrita” (WOOLF, [1931] 2019, p. 31)⁹⁹.

O segundo livro publicado – que discute o papel dos homens na formação das mulheres – nasce de uma conversa com Mariarosa sobre o relacionamento de cada uma delas com Franco. Lenu é quem diz:

(...) talvez haja algo errado nessa **vontade dos homens de nos instruir**; na época eu era uma menina e não percebia que, naquele **seu desejo de me transformar**, estava a prova de que não gostava de mim tal como eu era, **queria que fosse outra**, ou melhor, não desejava simplesmente uma mulher, mas uma mulher como ele imaginava que poderia ser se tivesse nascido mulher. **Para Franco, disse, eu era uma possibilidade de ele expandir-se no feminino, de apossar-se disso: eu constituía a prova de sua onipotência**, a demonstração de que sabia ser não só homem do modo certo, mas também mulher. E hoje, que não me sente mais como uma parte de si, se sente traído (HFF, p. 347-348, grifos nossos).

Então, Lenu começa a estudar “quase em segredo a invenção da mulher por parte dos homens, misturando mundo antigo e mundo moderno” (HFF, 2016, p. 349). O “quase em segredo” revela

⁹⁹ “Era ela que costumava se pôr entre mim e minha folha de papel quando escrevia resenhas. Era ela que me incomodava e me fazia perder tempo e me atormentava tanto que, por fim, a matei (...) Ela era intensamente compreensiva. Ela era imensamente encantadora. Ela era absolutamente altruísta. Ela se destacava nas difíceis artes da vida em família. Ela se sacrificava diariamente. Se havia uma galinha, ela ficava com o pé; se havia uma corrente de ar, sentava-se no local por onde ela passava – em suma, ela era constituída de tal forma que nunca tinha uma opinião ou vontade própria, sempre preferindo estar de acordo com a opinião ou a vontade dos outros. Sobretudo – não preciso dizê-lo – ela era pura. Sua pureza era, supostamente, sua maior formosura – seus rubores, sua suprema graça (...) assim que pus a mão na caneta para resenhar aquele romance de autoria de um homem famoso, ela se esgueirou pelas minhas costas e cochichou: ‘Minha querida, você é uma jovem mulher. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja boazinha; seja meiga; lisonjeie, ilusa, use todas as artes e astúcias do nosso sexo. Nunca deixem que adivinhem que você pensa por conta própria. Sobretudo, seja pura’ (...) Voltei-me contra ela e a agarrei pela garganta. Fiz o que pude para matá-la. Minha desculpa, se tivesse que comparecer diante de um tribunal, seria a de que agi em legítima defesa. Se não a tivesse matado, ela teria me matado” (WOOLF, [1931] 2019, p. 30–31).

o aspecto transgressor da escrita. No entanto, de forma contraditória, assim que termina, ela entrega o texto a Nino, esperando sua aprovação: “aspirar ao consenso de Nino me tornava a escrita mais fácil, me desatava” (HFF, 2016, p. 360).

Quebrei a cabeça com o monte de velhas questões **até ter a impressão de haver encontrado, pelo menos na escrita, uma ordem definitiva. Às vezes me sentia tentada a recorrer a Pietro.** Ele era muito mais competente que eu, com certeza teria me poupado de escrever coisas levianas, toscas ou estúpidas. Mas não o fiz, detestava os momentos em que ele me mantinha em sujeição com seu saber enciclopédico (HFF, 2016, p. 359, grifo nosso).

Fica evidente o esforço de Lenu para “encontrar uma forma” a partir da escrita; esse esforço, no entanto, é marcado por momentos em que a sujeição ao saber masculino se revela, tornando o processo de escrever um movimento oscilatório: ora saindo das margens para encontrar a própria forma, ora voltando às margens alheias para assumir uma forma conhecida, deslocamento descrito por Ferrante como um movimento intrínseco à escrita das mulheres:

Eu temia, como disse, que fosse propriamente minha natureza feminina a me impedir de aproximar minha pena da pena que eu queria exprimir (...) Depois, o tempo passou, outras leituras intervieram e ficou claro, para mim, que **Gaspara Stampa fez uma operação completamente nova: não se limitou a usar um grande clichê da cultura poética masculina – o esforço de reduzir à medida da pena a desmedida pena do amor – mas inseriu nela algo totalmente imprevisito: o corpo feminino que busca impavidamente, de dentro da ‘língua mortal’, de dentro do próprio ‘uman velo’¹⁰⁰, um vestido de palavras costurado com uma própria pena [dor, pesar, sofrimento] e uma própria pena [escrita]** (FERRANTE, 2021, p. 25-26, tradução nossa¹⁰¹).

Ferrante joga com a homofonia das palavras *pena e penna* – em italiano, dor e caneta, respectivamente. Na primeira frase da citação, ela ressalta o receio de que sua natureza feminina fosse responsável pela impossibilidade de escrever a verdade – ou a dor – que desejava exprimir. Depois, revela ter aprendido, com a obra da poeta Gaspara Stampa, que é possível se servir dos lugares comuns da tradição masculina para criar algo novo, subvertendo a norma e

¹⁰⁰ “*Uman velo*” é uma referência ao soneto XIX, de Gaspara Stampa:

“Ma, sí come non può gli occhi del cielo
tutti, perch’occhio vegga, raccontare
lingua mortal e chiusa in uman velo,
io posso ben i vostri onor mirare,
ma la piú parte d’essi ascondo e celo,
perché la lingua a l’opra non è pare”.

Disponível em: [https://it.wikisource.org/wiki/Rime_\(Stampa\)/Rime_d%27amore/XIX](https://it.wikisource.org/wiki/Rime_(Stampa)/Rime_d%27amore/XIX)

¹⁰¹ “Temevo, come ho detto, che fosse proprio la mia natura femminile a impedirmi di accostare il più possibile la penna a la pena che volevo esprimere (...) poi il tempo è passato, altre letture sono intervenute e mi è diventato chiaro che Gaspara Stampa faceva un'operazione del tutto nuova: non si limitava a usare un grande luogo comune della cultura poetica maschile – l'arduo ridurre alla misura della penna la dismisura della pena d'amore – ma vi innestava un di più del tutto imprevisito: il corpo femminile che cerca impavidamente, dall'interno della 'lingua mortale', dall'interno del proprio 'uman velo', un vestito di parole cucito con una propria pena e una propria penna” (FERRANTE, 2021, p. 25–26).

implicando o corpo feminino na escritura. Seria, talvez, o esforço descrito por Frédéric Regard (2022, p. 16), a propósito do trabalho de Cixous: “o desafio de fazer da escrita o *corpus* de um corpo não monarquizado”. Cixous afirma a existência de uma escrita masculina – algo que propomos aqui, a partir, também, dos ensaios de Ferrante.

Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas *marcadas*; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher; lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve *sua* fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita *a própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais.

Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita (CIXOUS, 2022, p. 49).

Cixous separa a *diferença* da oposição sexual. Enquanto a oposição ressalta o sexo masculino como *O* sexo – assim concebendo um único – e coloca a mulher no lugar do negativo, a diferença se constitui de hibridismos e heterogeneidades, não anulando a alteridade, mas animando-a. A autora afirma, ainda, que são as mulheres que geralmente se estendem à diferença, argumento com o qual a teoria de Lacan concorda. A escrita feminina não pode ser definida “e esta é uma impossibilidade que permanecerá. Pois nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la” (CIXOUS, 2022, p. 37). Parece-nos que o esforço das autoras com as quais conversamos aqui é o de conhecer os confins estruturados pela escrita tradicional e, assim, encontrar formas de quebrar esses limites, destruindo ou alargando o centro.

A poeta renascentista Gaspara Stampa, citada por Ferrante, perturba a forma como as mulheres aparecem na poesia. Segundo Beatriz Souza,

é assim, sem voz e apenas para admiração, que as mulheres aparecem na maioria das obras de arte, refletindo os ideais sociais do período em que estão. Porém, surgem autoras que subvertem essa ideia; é o caso, por exemplo, de Gaspara Stampa, poeta do *Cinquecento* italiano. Embora a autora siga a forma poética consagrada por Petrarca, usa sua poesia para manifestar seu sentimento e, assim, consegue ser uma voz feminina em um meio em que existem poucas oportunidades de expressão para as mulheres (SOUZA, 2020, p. 30).

Então, o que Ferrante parece apontar como subversivo é o ato de colocar, no texto, aquilo que, seguindo a tradição, deveria ficar de fora: o corpo da mulher. A presença do corpo feminino na literatura é, ela mesma, essencialmente disruptiva, por isso o receio de Ferrante de que sua

natureza seja uma ameaça à qualidade da escrita. Virginia Woolf defende a mesma ideia. Os destaques são nossos:

Em *Middlemarch* e *Jane Eyre*, temos consciência não só do caráter da autora, como temos consciência do caráter de Charles Dickens, por exemplo, mas também da **presença de uma mulher** – de alguém que se ressentido do tratamento dado a seu sexo e reivindica seus direitos. **Isso traz aos escritos das mulheres um elemento totalmente ausente dos escritos de um homem (...)** Isso induz uma **distorção e muitas vezes gera debilidades**. O desejo de defender uma causa pessoal ou de converter um personagem em porta-voz de uma reclamação ou insatisfação pessoal sempre gera um efeito dispersivo, como se o ponto ao qual se dirige a atenção do leitor, em vez de ser um só, de repente se dividisse em dois (WOOLF, [1929] 2021, p. 108-109).

Woolf também parece ressaltar a multiplicidade de vozes, de formas temáticas e narrativas que perturbam a atenção do leitor. As debilidades afirmadas por ela são efeitos provocados pelo rompimento da forma tradicional, gerando textos de presença feminina.

Woolf ressalta, ainda, que a primeira dificuldade enfrentada pela escritora é técnica: **“a própria forma da frase não lhe é adequada**. É uma frase feita por homens; é solta demais, pesada demais, pomposa demais para o uso da mulher (WOOLF, [1929] 2014, p. 110, grifo nosso). A afirmação de Woolf dialoga com parte dos argumentos de Irigaray, que delata a espoliação da mulher na formatação da linguagem “na qual se assenta nossa ordem cultural e social como um domínio monopolizado pelo homem” (COSSI, 2019, p. 321). Irigaray sustenta a necessidade de subverter a linguagem e conduzir, a partir de outra lógica, uma escrita revolucionária.

Pensando a subversão como a inversão da forma – partir de uma forma masculina para extrapolá-la –, podemos dizer que tematicamente, o primeiro livro de Lenu se propõe a isso:

Trabalhei muito, me lembro bem, sobretudo sobre a primeira e a segunda criação bíblica. Coloquei-as em sucessão e considereei a primeira uma espécie de síntese do ato criativo divino, a segunda, uma espécie de narrativa mais estendida. **Fiz a partir dela uma história bastante movimentada, sem jamais me sentir imprudente**. Deus – escrevi mais ou menos nesses termos – cria o homem, *Ish*, à sua imagem. Fabrica uma versão masculina e uma feminina. Como? Primeiro, com o pó da terra, dá forma a *Ish* e *lhe* sopra nas narinas o hálito vital. Depois extrai *Isha'h*, a mulher, da matéria masculina já formada, matéria não mais bruta, mas viva, que toma do flanco de *Ish* fechando-*lhe* imediatamente a carne. **O resultado é que *Ish* pode dizer: esta coisa não é, como a legião de tudo que foi criado, *outro* que não eu, mas é carne da *minha* carne ossos dos *meus* ossos. Eu sou *Ish* e ela é *Isha'h*. Sobretudo na palavra, na palavra que a nomeia, ela deriva de mim, que sou a imagem do espírito divino, que trago dentro de mim seu Verbo. Ela é, pois, um puro sufixo aplicado à *minha* raiz verbal, podendo exprimir-se *apenas* dentro da *minha* palavra** (HFF, 2016, p. 359-360, grifo nosso).

Entrelaçando mundo antigo e mundo moderno, Lenu pretende desmontar a masculinização da formação feminina e, neste sentido, concorda com Felski (1995, p. 20, tradução nossa)¹⁰², “a modernidade serve para desnaturalizar e, portanto, desestabilizar a noção de uma feminilidade essencial dada por Deus”. Para Irigaray (in COSSI, 2019, p. 323), “a economia masculina prevalecente seria posta ao lado do *logos* filosófico, restringindo tudo à *economia do mesmo* ou ao pensamento simétrico. Tudo passa a ser medido a partir do homem, único sujeito representado filosoficamente. A mulher é um não-homem”. Com Irigaray, portanto, fica evidente que “o esforço de encontrar uma forma” é um esforço por *outra* forma a partir do rompimento da *mesma*, ou seja, do desmanche de moldes masculinos. Esse movimento não por acaso é chamado por Lenu de esforço: trata-se de uma resistência constante. Em *Frantumaglia* (2017, p. 362, grifo nosso), Ferrante afirma que a colonização masculina do imaginário das mulheres era “uma desgraça enquanto não éramos capazes de **dar forma à nossa diferença**”, mas que hoje é uma vantagem, pois, na literatura produzida pelas mulheres, é possível encontrar a ordem simbólica masculina desestabilizada e a forma feminina inscrita como diferença.

Um dos personagens a partir do qual a *Tetralogia* trabalha a subversão da forma masculina é Alfonso Carracci. Seu desenvolvimento acontece por uma transformação gradual, um rompimento das margens ao longo do tempo. Na infância, é um menino dedicado aos estudos que se destaca em uma família de homens camorristas. Na adolescência, se aproxima de Lila com fascinação e, na fronteira com ela, faz sua travessia em direção à feminilidade. Ao palestrar sobre o livro que escreve, Lenu cita o que chama de “mutação de Alfonso”. Os destaques são nossos:

Falei de como tinha tentado desde sempre, a fim de me impor, ser um homem na inteligência – percebi-me inventada pelos homens, colonizada por sua imaginação, iniciava minha fala assim todas as noites –, e contei como recentemente tinha visto um **amigo meu de infância fazer todos os esforços para subverter-se, extraindo de dentro de si uma mulher** (HMP, 2017, p. 47).

Mas a transformação de Alfonso não se sustenta. Embora ele insistisse em falar de si no feminino,

a masculinidade, apesar de seus esforços, o estava reconquistando. Agora ia despontando em seu nariz, na testa, nos olhos, um pouco das feições do pai, dom Achille, tanto que ele mesmo estava triste com isso. O resultado é que parecia permanentemente em fuga do próprio corpo, que ia ficando mais pesado, e às vezes não se tinha notícia dele por dias seguidos. Quando reaparecia, estava quase sempre com sinais de espancamento (...) um dia, desapareceu definitivamente (...) O corpo foi encontrado dias mais tarde na praia de Coroglio. Tinha sido assassinado a pauladas quem sabe onde, e depois jogado ao mar (HMP, 2017, p. 300).

¹⁰² “Modernity serves to denaturalize and hence to destabilize the notion of an essential, God-given, femaleness” (FELSKI, 1995, p. 20).

Mais uma vez, portanto, a imagem de insuficiência dos contornos e dos limites – tudo pode ser extrapolado e se romper, nenhuma forma feminina está garantida. Lenu trabalha para romper as margens masculinizadas, mas rapidamente volta a elas, esperando a leitura de Pietro ou de Nino. Alfonso trabalha para feminizar-se, mas fracassa e é de novo tomado pela forma masculina. Nesse sentido, Ferrante parece denunciar a rigidez da norma e o esforço incessante que essa *outra* forma é obrigada a fazer para firmar seu propósito, como se o contorno feminino estivesse sempre em perigo – algo que Lenu constata muito cedo, ao observar as mulheres do bairro:

Naquela ocasião, ao contrário, vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes (...) 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 (...) **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 o meu corpo, um dia, cairia em escombros, deixando emergir não só o de minha mãe, mas também o do pai? **E tudo que eu estava aprendendo na escola se dissolveria, o bairro tornaria a prevalecer, as cadências, os modos, tudo se confundiria numa lama escura, Anaximandro e meu pai, Folgóre e dom Achille, as valências e os pântanos, os aoristos, Hesíodo e a vulgaridade arrogante dos Solara, como de resto há milênios acontecia na cidade, sempre mais decomposta, sempre mais degradada?** (HNS, p. 100).

Falamos sobre as publicações de Lenu, agora passemos à escrita de Lila. Depois de *A Fada Azul*, Lila escreve diários que esconde de Stefano: “na primavera de 1966, em um estado de grande agitação, Lila me confiou uma caixa de metal que continha oito cadernos. Disse que não podia mais guardá-los em casa, temia que o marido pudesse lê-los” (HNS, 2016, p. 11). Seus diários são como o caderno de Valeria Cossati, personagem de Alba de Céspedes no livro *O caderno proibido* ([1952] 2022)¹⁰³. Valeria sai para comprar cigarros para o marido, o ano é 1950. Chegando à tabacaria, por impulso, decide comprar um caderno cuja venda é proibida naquele dia. Ela consegue convencer o vendedor e leva o caderno para casa, escondido embaixo do casaco, mantendo-o secreto por muito tempo.

São duas da madrugada, levantei para escrever, não conseguia dormir. A culpa, mais uma vez, é deste caderno. Antes, eu esquecia rápido o que acontecia em casa; mas agora, desde que comecei a anotar os eventos cotidianos, mantenho-os na memória e tento compreender por que se produziram. Se é verdade que a presença oculta deste

¹⁰³ Lançado no Brasil pela Companhia das Letras, em 2022. Vale ressaltar que a obra de Céspedes começou a circular em diversos lugares do mundo, com traduções inéditas, após Ferrante revelar, em *Frantumaglia*, que a autora é uma inspiração para sua escrita – tamanho o alcance da obra ferrantiana. (Nos Estados Unidos, o livro acaba de ser lançado [janeiro/2023] pela Astra House e tem tradução de Ann Goldstein, tradutora das obras de Elena Ferrante. A *The New York Review* publicou uma excelente resenha crítica, disponível em: <https://www.nybooks.com/contributors/alba-de-cespedes/>).

caderno dá um sabor novo à minha vida, devo reconhecer que não serve para torná-la mais feliz (...) deveria destruí-lo, com certeza vou destruí-lo, pronto. Faria isso imediatamente se não temesse que alguém possa descobri-lo no lixo; e, se o queimasse, Michele e os meninos sentiriam o cheiro. Também poderiam me surpreender no ato de queimá-lo, e eu não saberia o que dizer (CÉSPEDES, [1952] 2022, p. 23-41).

Os cadernos de Valeria Cossati são publicados por Alba de Cespedes em formato semanal, na Revista *La Settimana* e são editados em livro apenas dois anos depois, em 1952. Na escrita diária, Valeria constrói um inventário da vida cotidiana de sua família, mas, aos poucos, vai se tornando Outra para si mesma – “agora me pergunto onde é que fui mais sincera: se nestas páginas ou em minhas ações” (CÉSPEDES, [1952] 2022, p. 23-41) – e nos oferece a imagem da mulher dividida que ocupa os lares pequeno-burgueses da vida italiana nas décadas de cinquenta a setenta. Embora a diferença de classe separe Lila e Valeria, seus diários remetem à tradição literária mais comumente associada à escrita das mulheres.

Muitas escritoras célebres utilizaram essa forma de registro, como, por exemplo, Sylvia Plath, Susan Sontag, Virginia Woolf. Daniel da Silva Moreira (2019, p. 89) declara que esse gênero, embora praticado por todo tipo de pessoa, possui uma tradição de emprego por discursos da margem e que os diários escritos por mulheres sempre foram marginalizados mesmo dentro desse grupo. No Brasil, talvez o maior exemplo do diário como escrita da margem seja a obra da escritora Carolina Maria de Jesus que, além de denunciar a periferia concedida ao gênero feminino, acusa também a desigualdade de classe.

Para as mulheres, os diários configuraram, por muito tempo, uma forma de escrita mais tolerada socialmente; a mesma forma, quando usada por homens, tinha o privilégio de se tornar pública e prestigiosa. Segundo Cinthia Gannett, os diários, para as mulheres, permitiram a “expressão de um senso de identidade relacional organizado, sendo flexíveis o suficiente para permitir a descontinuidade, lacunas e silêncios, que eram uma parcela inevitável da vida feminina” (GANNETT, 1991, p. 148 apud MOREIRA, 2019, p. 93).

Lejeune (2008, p. 260) escreve sobre o valor literário dos diários e afirma que, apesar de serem autobiográficos, estes configuram um outro gênero porque possuem a marca da “autenticidade do momento”. A forma narrativa, segundo ele, é mais livre, e os únicos traços formais invariáveis seriam a fragmentação e a repetição – ou continuidade e descontinuidade. Na tentativa de definir o gênero, Lejeune (2008, p. 264) afirma que o diário, em termos gerais, é “uma série de vestígios” de seu autor, “um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real,

sobreviverá”. O vestígio de Lila, no entanto, é destruído quando Lenu joga seus cadernos no Rio Arno.

Por fim, numa noite de novembro, exasperada, saí levando a caixa comigo. Não aguentava mais sentir Lila acima e dentro de mim, mesmo agora que eu era muito estimada, mesmo agora que tinha uma vida fora de Nápoles. Parei na ponte Solferino olhando as luzes filtradas por uma neblina gélida. Apoiei a caixa no parapeito, empurrei-a devagar, devagar, um pouco a cada vez, até que caiu no rio quase como se fosse ela, Lila em pessoa, a se precipitar, com seus pensamentos, suas palavras (HNS, 2016, p. 14).

Talvez esse seja um dos maiores exemplos da atitude ambivalente que Lenu tem em relação à Lila, chancelando as alternâncias de afeto que permeiam a amizade. Ao jogar os cadernos no rio, Lenu não pretende destruir a amiga, mas aquilo que a escrita da amiga provoca dentro de si, esse deslumbramento difícil de suportar. A voz de Lila, nesse caso, é silenciada pela própria Lenu, que depois decide escrever mais de 1500 páginas para trazê-la de volta, aludindo aos cadernos e tentando reescrevê-los muitas vezes depois.

A escrita de Lila se resume aos diários, ao conto *A Fada Azul* – e aqui vale lembrar que a professora da escola primária se recusa a lê-lo por considerar Lila uma menina condenada à plebe – e aos escritos sobre Nápoles, que nunca saem de seu computador para encontrar leitores. A personagem, portanto, sublinha a escrita marginal e o impedimento à palavra pública.

Inscrição a margem: “Fazer, refazer, desfazer e arrebeitar”

O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.
Clarice Lispector

Nas últimas páginas, discutimos a escrita marginal e a forma como Ferrante utiliza a marginalidade imposta à mulher e à autoria feminina para criar formas novas de escrever e construir personagens, um esforço de *desmarginalizar*. Agora, pensaremos as margens como as bordas que contornam as personagens e a escrita tradicional e que podem ser desfeitas. Tentaremos demonstrar como o esforço de escrita das protagonistas e de Ferrante acontece nesse movimento: *desmarginar* e *marginar* de novo. Construir para derrubar, escrever para apagar, estruturar para arrebeitar.

Smarginatura é uma palavra incomum na língua italiana e não é usada com o sentido que a personagem Lila atribui a ela. Ann Goldstein – tradutora da *Série Napolitana* para a língua

inglesa – optou pela tradução *dissolving margins*, termo mais explicativo, enquanto a tradução de Maurício Santana Dias manteve a parte indecifrável da palavra.

No dicionário italiano *La Repubblica*, a palavra *margin* tem os seguintes significados (as traduções são nossas): parte extrema, contorno de uma superfície; limite, confim; borda; *cada um dos quatro espaços em branco que enquadram um texto* manuscrito, digitado ou impresso na folha: margem superior, inferior, laterais; espaço reservado a alguma coisa (deixe margem à criatividade, à imaginação).¹⁰⁴ Já as palavras *marginatura* e *smarginatura* são termos da tipografia. Enquanto *marginatura* significa dar margens às formas impressas, segundo Ann Goldstein, o oposto, *smarginatura*, significa “remover as margens das formas impressas’ ou ‘cortar as margens das páginas’” (GOLDSTEIN, 2016, tradução nossa).¹⁰⁵ A técnica é equivalente à sangria, palavra que designa o processo de sangrar as páginas, ou seja, cortar aquilo que ultrapassou as margens.

Smarginatura tem ainda uma outra apreensão, da linguagem botânica: leve incisão no ápice de um órgão; se diz *smarginato* um órgão que tem um entalhe pouco profundo e irregular ao longo de sua borda¹⁰⁶ – significados que conversam com a experiência violenta nomeada por Lila, que está fundamentada na ideia de corte, travessia, alteração das formas usuais de si mesma e do mundo à sua volta.

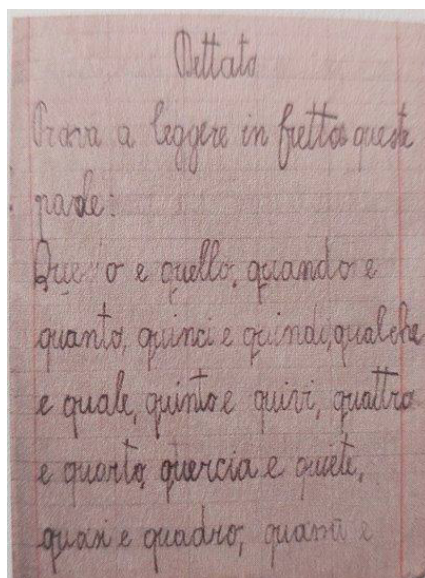
A assimilação que Goldstein propõe para a palavra é especialmente interessante para nossa pesquisa, uma vez que a própria Ferrante trabalha a noção tipográfica da margem em seu último livro, *I margini e il dettato* (2021). No primeiro ensaio, *La pena e la penna*, ela afirma ter aprendido a escrever, na Escola Primária, a partir das margens desenhadas na folha: “escrever era movimentar-se dentro daquelas linhas e aquelas linhas – disto tenho nítida memória – eram a minha cruz” (FERRANTE, 2021, p. 15, tradução nossa)¹⁰⁷. Aqui, a imagem de seu caderno:

¹⁰⁴ Parte estrema, contorno di una superficie; limite, confine; bordo; ciascuno dei quattro spazi bianchi che incorniciano, sul foglio, un testo scritto a mano, dattilografato o stampato: m. superiore, inferiore, laterale; spazio riservato a qualcosa (lasciare m. alla creatività, alla fantasia). Dizionário La Repubblica, disponível em: <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/M/margine.html>.

¹⁰⁵ “‘Togliere le marginature alle forme stampate’ o ‘tagliare i margini delle pagine’”. Ann Goldstein, em entrevista à Revista Alquartocielo, disponível em: <https://alquartocielo.wordpress.com/2016/11/08/elena-ferrante-cest-moi/>.

¹⁰⁶ In botanica, leggera incisione all’apice di un organo. Si dice smarginato un organo che presenta un intaglio poco profondo e irregolare lungo il bordo. Dizionário Treccani. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/smarginatura/>.

¹⁰⁷ “Scrivere era muoversi dentro quelle righe, e quelle righe – di questo ho um ricordo nitidissimo – sono state la mia croce” (FERRANTE, 2021, p. 15).



A palavra *desmarginação* dialoga etimologicamente com a palavra de Freud, *das unheimliche* – o *infamiliar*. Ao examinar a palavra de origem, *heimlich*, Freud nos diz que “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o *infamiliar* [*das unheimliche*]. *Infamiliar* é, de certa forma, um tipo de familiar” (FREUD, 2019 [1919], p. 48,49). A *desmarginação* pode ser pensada a partir dessa lógica, ou seja, *desmarginar* é excluir a margem antes estabelecida. Detalhadamente, alguns dos significados que Freud ([1919] 2019, p. 37, grifos nossos) encontra para *heimlich*: “*pertencente à casa*, não estranho, familiar, *domesticado*, conhecido e aconchegante, caseiro”. E ainda: “o bem-estar advindo de uma tranquila satisfação, de aprazível sossego e segura proteção, como *o que se obtém no interior fechado da própria casa*”. As palavras de Freud, em parte, nos ajudam a ler a *desmarginação*¹⁰⁸ – assim como o irrompimento da experiência *infamiliar* parte da perda da familiaridade, *desmarginar* é perder as margens uma vez desenhadas, ainda que fragilmente. A primeira experiência de Lila parece demonstrar este ponto: “a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, **a pessoa que lhe era mais familiar**, a pessoa que mais amava” (AG, 2015, p. 82, grifos nossos). **Também o dialeto**, língua materna, “**perdera toda a familiaridade**”.

¹⁰⁸ Apenas em parte, pois é importante ressaltar que a palavra de Ferrante pode provocar uma infinidade de leituras e interpretações. Não reduzimos seu neologismo a nenhuma significação específica, pois isso seria selvagem. Tentamos propor algumas leituras, mas sempre respeitando o caráter fugidio do termo de Lila.

Lacan continua a elaboração de Freud ao criar o neologismo *extimidade*, dito pela primeira vez no Seminário sobre a Ética: “essa **exterioridade íntima**, essa *extimidade*” (LACAN, [1959-1960] 2008, p. 169, grifo nosso). O termo aparece, textualmente, apenas em dois momentos ao longo da obra lacaniana, mas a ideia que ele alcança percorre toda a teoria psicanalítica, que sempre se dedicou a investigar a fronteira entre o dentro e o fora, o eu e o outro/Outro. A palavra *extimidade* pode ser lida atrelada ao feminino, pois aquilo que é *êxtimo*, é *Outro* para o sujeito, é sua própria alteridade¹⁰⁹.

Lila se choca com a *desmarginação* e fica evidente o cruzamento da fascinação com o horror dentro do qual ela se perde. A nomeação, no entanto, vem muito mais tarde, em 23 de novembro de 1980: “o terremoto¹¹⁰ – o terremoto de 23 de novembro de 1980, com sua devastação infinita – entrou nos nossos ossos. Afugentou o hábito da estabilidade e da solidez, a certeza de que cada instante seria idêntico ao sucessivo, a familiaridade dos sons e dos gestos, sua reconhecibilidade certa” (HMP, 2017, p. 165). A construção de Lila e Lenu parte desse jogo de inconsistência. Olhando cada uma de forma particular, é possível notar a trajetória oscilatória e não linear – ora mais sólida, ora instável – mas também a relação entre elas responde a essa dialética, assim como a escrita ferrantiana.

Podemos considerar a obra de Ferrante como uma grande investigação acerca do processo de escrita de mulheres. Além de construir personagens femininas que escrevem e criam, a autora também publica ensaios sobre escritura, geralmente dividindo-a em duas formas distintas, que coexistem, “não são separadas. A primeira, habitual, tem dentro de si a segunda” (FERRANTE, 2021, p. 35, tradução nossa)¹¹¹. Em relação à primeira, ela escreve: “me sinto apertada e desconfortável na escrita equilibrada, tranquila e aquiescente; escrita que, por capricho, me fez pensar que sabia escrever” (FERRANTE, 2021, p. 29, tradução nossa).¹¹² A segunda é impetuosa. Sobre a passagem de uma à outra, continua:

Com essa escrita eu produzo faíscas, queimo a pólvora. Mas depois percebo que meus projéteis não vão muito longe. Então procuro a outra – impetuosa – mas ela passa de

¹⁰⁹ Portanto, para a teoria lacaniana, o feminino abandona o “continente negro” proposto por Freud, deixa de ter a forma da incompreensibilidade para tornar-se o terreno por onde se estende a diferença.

¹¹⁰ O terremoto de Irpinia atingiu as regiões da Campânia, Basilicata e Púglia. O tremor registrou 6,9 graus na escala Richter e deixou quase três mil mortos, mais de oito mil feridos trezentos mil desabrigados. O episódio é uma das partes mais emblemáticas da narrativa e reflete perfeitamente a experiência de Lila: a iminência da perda da sustentação.

¹¹¹ “Non sono separate. La prima, quella consueta, ha dentro di sé la seconda” (FERRANTE, 2021, p. 35).

¹¹² “Mi sento stretta, a disagio, nella scrittura ben calibrata, tranquilla e acquiescente che, per capricci, mi ha fatto pensare di saper scrivere.”

raspão. Aparece, não sei, nas primeiras linhas, mas não consigo segurá-la, e desaparece. Ou irrompe depois de páginas e páginas e avança, arrogante, sem se cansar, sem parar, sem permanecer, não respeitando sequer a pontuação, forte por seu próprio ímpeto. Então, de repente, me deixa. Escrevi páginas lentas durante boa parte da minha vida, somente na esperança de que fossem preliminares, de que logo chegaria o momento daquele tiro imparável: quando o *eu* que escreve a partir do seu fragmento cerebral, com um movimento repentino, se dá conta de todos os *eus* possíveis, de toda cabeça, de todo corpo, e, assim potencializado, começa a correr, puxando para sua rede o mundo que lhe serve (FERRANTE, 2021, p. 29-30, tradução nossa).¹¹³

A primeira escrita, mais dominada, responde às margens impostas desde o colégio, quando as professoras desenhavam linhas pretas horizontais e vermelhas verticais para conter as palavras dentro do espaço. Margens que são vestígios da tradição literária (masculina) à qual ela aspirou responder durante muitos anos: “realmente, é preciso um milagre – perguntava a mim mesma – para que uma mulher que tem coisas a contar **dissolva as margens dentro das quais parece fechada e se mostre com a sua escritura ao mundo?**” (FERRANTE, 2021, p. 25, grifo e tradução nossos)¹¹⁴.

Ao abrir os cadernos de Lila, Lenu os descreve como “o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita” e fica fascinada pela combinação de ordem e caos:

Aqui e ali surgiam palavras isoladas em napolitano e italiano, às vezes contornadas por um círculo, sem comentários (...) Claro, o andamento era descontínuo, mas qualquer coisa que Lila aprisionasse na escrita adquiria relevo (...) frequentemente, **as frases eram de extrema precisão (...)** Mas, às vezes, como se uma droga lhe inundasse as veias, Lila parecia não suportar a ordem que se impusera. Tudo então se tornava árduo, as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia. Em geral, **lhe bastava pouco para retomar o andamento longo e claro.** Mas também acontecia de interromper-se bruscamente e preencher o resto da página com desenhinhos de árvores retorcidas (...) fui tomada tanto pela ordem quanto pela desordem (HNS, 2016, p. 11-12, grifos nossos).

Lenu diferencia as duas escritas: a sua, segura e ordenada; a de Lila, transitória entre ordenação e convulsão. Mais exemplos disto:

Dentro havia cinco folhas cerradas, **as devorei, mas não entendi quase nada do que li.** Hoje pode parecer estranho, mas foi exatamente assim: antes mesmo de ser tomada pelo conteúdo, me espantou que a escrita trouxesse a voz de Lila. Não só. Desde as primeiras linhas meio à mente *A fada azul*, o único texto dela que eu tinha lido afora as redaçõezinhas da escola fundamental, e compreendi o que, na época, me agradara

¹¹³ “Con quella scrittura io faccio scintille, brucio le polveri. Map oi mi rendo conto che i miei proiettili non vanno lontano. Allora ne cerco un'altra, impetuosa, ma niente da fare, scatta d irado. Appare, che so, nelle prime rieghe, però non risco a trattenerla, sparisce. O irrompe dopo pagine e pagine e avanza strafottente senza stancarsi, senza soffermarsi, non badando nemmeno ala punteggiatura, forte solo del suo stesso ímpeto. Poi di colpo mi lascia. Ho scritto per buona parte dela mia vita pagine lente solo nella speranza che fossero preliminar e che arrivasse presto il momento di quello scatto inarrestabile, quando l'io che scrive dal suo frammento di cervello, com una mossa improvvisa si impadronisce di tutti i possibili io, dell'intera testa, dell'intero corpo, e così potenziato comincia a correre tirando nella sua rete il mondo che serve” (FERRANTE, 2021, p. 29–30).

¹¹⁴ “Ci vuole davvero un miracolo – mi dicevo – perché uma donna che ha cose da raccontare dissolva i margini dentro cui pare chiusa per natura e si mostri com la sua scrittura al mondo?” (FERRANTE, 2021, p. 25).

tanto. Havia em *A fada azul* a mesma qualidade que me intrigava agora: Lila sabia falar por meio da escrita; diferentemente de mim quando escrevia, diferentemente de Sarratore em seus artigos e poesias, diferentemente até de muitos escritores que eu tinha lido e lia, **ela se expressava com frases de um extremo apuro, sem nenhum erro, mesmo sem ter continuado os estudos, mas – além disso – não deixava nenhum vestígio de inaturalidade, não sentia o artifício da palavra escrita.** Eu lia e, ao mesmo tempo, podia vê-la, escutá-la. **Sua voz era um fluxo que me arrebatava** e me transportava como quando discutíamos entre nós e, no entanto, era inteiramente depurada das escórias de quando se fala, da confusão oral; tinha **a ordem viva que eu imaginava devesse caber ao discurso dos que tiveram a sorte de nascer da cabeça de Zeus, e não dos Greco, não dos Cerullo. Me envergonhei das páginas infantis que lhe escrevera, dos tons excessivos, das frivolidades, da falsa alegria, da dor fingida** (...) a carta me perturbou enormemente. O mundo de Lila, como sempre, se sobrepôs ao meu num instante (AG, 2015, p. 222-223-225, grifos nossos).

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** (HNS, 2016, p. 14, grifos nossos).

Os trechos ressaltam vários aspectos da aspiração de Lenu à escrita de Lila. Para ela, há uma fórmula perfeita entrecortada por segredos ininteligíveis, naturalidade, fluxo, “ordem viva”. O fragmento também descreve os paradoxos da escrita ferrantiana e sublinha os artificios que, anteriormente, afirmamos serem utilizados na *Tetralogia* como forma de subversão: os tons excessivos, as frivolidades, o exagero sentimental.

Os cadernos da escola primária, com suas linhas horizontais pretas e verticais vermelhas, sem dúvida foram uma jaula. Ali, comecei a escrever minhas historinhas e, desde então, tendo a transformar qualquer coisa em uma narrativa limpa, ordenada, harmônica, bem sucedida. No entanto, sei que o clamor da cabeça permanece, sei que as páginas que por fim me convencem a publicar livros vêm dali. Talvez o que me salve – mas a salvação não demora muito a se revelar perdição – seja que, **sob a necessidade de ordem, restou uma energia que quer atrapalhar, desordenar, desiludir, errar, falir, sujar. Essa energia me puxa ora para um lado ora para o outro** (FERRANTE, 2021, p. 42-43, tradução e grifos nossos)¹¹⁵.

A descrição que Ferrante faz do movimento entre as duas formas de escrever lembra a explanação da *frantumaglia*: “minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era **puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam.** Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*” (FR, 2017, p. 105, grifo nosso). Assim, podemos pensar a *frantumaglia* como um dos nomes ao qual

¹¹⁵ “Una gabbia sicuramente sono stati i quaderni delle elementar, con le loro righe orizzontali nere e quelle vertical rosse. Lì tutto sommato ho cominciato a fare raccontini per scritto, e da allora tendo a trasformare qualsiasi cosa in racconto pulito, tutto in ordine, armonico, riuscito. Ma il clamore disarmonico della testa rimane, io so che le pagine che mi convincono infine a pubblicare libri vengono da lì. Forse ciò che mi salva – ma la salvezza ci mette poco a rivelarsi perdizione – è che sotto il bisogno d’ordine è durata nel tempo un’energia che vuole inceppare, disordinare, deludere, sbagliare, fallire, sporcare. Quell’energia mi tira ora da un lato, ora dall’altro” (FERRANTE, 2021, p. 42,43).

Ferrante recorre para descrever o que chamaríamos de poética do seu texto: um percurso entre duas formas narrativas que se entrelaçam para criar uma terceira, plural e heterogênea. Esse processo de escrita pode ser metaforizado por Lila e Lenu, dois organismos distintos que, interpenetrados, formam o mundo da *Tetralogia*. O movimento que caracteriza a relação das amigas, entre ordem e caos, explosão e método, define a escrita ferrantiana. Enquanto a escrita marginada oferece segurança, mas aprisiona, a *desmarginada* assusta e liberta:

Uma frantumaglia, dizia minha mãe, assustando-se quando me falava de sua cabeça, e assustando-me a ponto de eu ter preferido por muito tempo a imagem da jaula. Pelo menos seus limites eram seguros, sentir que estava dentro de um perímetro me tranquilizava. Minha tendência é sempre fechar a porta atrás de mim e, por muito tempo, preferi ser parecida com alguém do que me sentir sem traços (FERRANTE, 2021, p. 41-42, tradução nossa)¹¹⁶.

Em um de seus ensaios, Ferrante revela ter se inspirado na obra de Adriana Cavarero para escrever Lila e Lenu – especificamente no título do capítulo de um de seus livros (*Relating Narratives, 2000*), *A outra necessária*. Adriana Cavarero é uma filósofa italiana que examina as narrativas literárias a partir da filosofia entrelaçada à perspectiva feminista, mostrando as limitações do discurso da filosofia clássica. Sua investigação, que parte da teoria de Hannah Arendt, visa demonstrar o desejo que os sujeitos alimentam de serem narrados por *um outro*, que se torna, então, um *outro necessário*, “uma finitude que permanece **irremediavelmente um outro** em toda a sua insubstituibilidade” (CAVARERO, 2009 apud FERRANTE, 2021, p. 70, grifo e tradução nossos)¹¹⁷. Esse outro presencia a exposição do sujeito como portador de *unicidade* e pode narrá-lo a partir desse lugar, transformando a narrativa em uma instância relacional, onde o encontro entre dois sujeitos é um encontro entre *duas alteridades recíprocas* e funda uma ética relacional que sustenta a diferença. A teoria de Cavarero questiona a universalidade da palavra *Homem* que, por ser ampliada para definir a existência humana, inclui a mulher *dentro do homem*, apagando a singularidade feminina. A mulher, excluída do universal, vai em direção à particularidade, ou seja, por não fixar a unicidade em um único substrato¹¹⁸, o impulso feminino é colocar-se *em relação com*, construindo uma *unicidade*

¹¹⁶ “Una frantumaglia, diceva mia madre spaventandosi, quando mi parlava della sua testa, e spaventandomi al punto che ho preferito per lungo tempo l’immagine della gabbia. Essa almeno aveva confini sicuri, mi acquietava sentirmi in un perímetro. Sono una che tende a chiudersi sempre la porta alle spalle, e ho preferito a lungo assomigliare a qualcuno piuttosto che sentirmi senza tratti” (FERRANTE, 2021, p. 41, 42).

¹¹⁷ “L’altro necessario [...] è un finito che rimane irrimediabilmente un altro in tutta l’insostituibilità, fragile e ingiudicabile, del suo esistere” (CAVARERO in FERRANTE, 2021, p. 70).

¹¹⁸ Este ponto da teoria de Cavarero dialoga com o aforismo lacaniano “A mulher não existe”, quando Lacan tenta formular precisamente isto: não há um significante único para descrever ou reduzir a mulher e, por isso, as

relacional. Essa conclusão também situa a narração feminina na qualidade de ação política, pois ilumina as relações entre mulheres, disseminando suas palavras. “Um espaço compartilhado, contextual e relacional é criado pelas mulheres que exibem quem elas são umas para as outras” (Cavarero 2000, p. 59, tradução nossa)¹¹⁹.

Em entrevista a Isabela Pinto e Stiliana Milkova em 2020, Cavarero afirma que esse *eu narrável* (que só é narrável – ou deseja ser – *por um outro*) desmonta a falácia narcísica que postula “a autossuficiência do eu e sua transparência para si mesmo” (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 238, tradução nossa)¹²⁰. O que se extrai dessa frase é o apontamento da necessidade de uma alteridade na narrativa – “uma espécie de alteridade recíproca necessária”, escreve Ferrante (2021, p. 77, tradução nossa)¹²¹. A *Tetralogia* parece alcançar essa lógica em dois níveis: ao ter uma narradora/protagonista que conta sua própria história enquanto conta a história da amiga; e ao ter uma autora que se coloca no lugar de *uma outra*, para quem os enigmas da trama não parecem se resolver mais do que para as personagens ou os leitores; “posso tecer hipóteses e tenho que me dar por satisfeita, não temos como verificá-las”, escreve Ferrante (2021, p. 67)¹²².

Cavarero (2020, p. 238, tradução e grifos nossos)¹²³ afirma, ainda: “eu sublinho o fato de que a outra mulher é necessária para que minha história seja contada. **O significado da história consiste também na operação material de narrar a história que vem de outra mulher**” – pressuposto que pode resumir a escrita de Lenu. “Para amigas mulheres, as perguntas ‘quem é você?’ e ‘quem sou eu?’, na ausência de uma cena plural de interação na

mulheres são contadas uma a uma, na expressão máxima da singularidade. As discussões contemporâneas, no entanto, têm trabalhado em torno da ideia de que o significante fálico também não é suficiente para circunscrever os homens, trazendo de volta a crise da masculinidade que abordamos anteriormente. A análise deve ser social e política, uma vez que, em diversas partes do mundo, há um esforço violento para manter o significante fálico indissociável da masculinidade.

¹¹⁹ “A shared, contextual, and relational space is created by some women who exhibit who they are to one another” (Cavarero 2000, 59).

¹²⁰ “It is a narcissistic fallacy to postulate the self’s self-sufficiency and its transparency to itself”. (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 238).

¹²¹ “Una sorta di reciproca alterità necessaria” (FERRANTE, 2021, p. 77).

¹²² “Posso, come Delia, come Olga, fare delle ipotesi, e come loro devo accontentarmi di quelle, non abbiamo modo di verificarle (FERRANTE, 2021, p. 67).

¹²³ “I underline the fact that the other woman is necessary for my story to be told. The meaning of the story consists also in the material operation of narrating the story that comes from the other woman” (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 238).

qual o *quem* pode exibir a si mesmo à luz do dia, imediatamente encontram suas respostas nas tramas do *storytelling*” (CAVARERO, 2000, p. 58, tradução nossa)¹²⁴.

Cavarero explora o livro *The Autobiography of Alice Toklas*, no qual Gertrude Stein escreve e assina a autobiografia de Alice, que fala em primeira pessoa. As duas vivem juntas e, enquanto Gertrude escreve à mão, Alice digita. Nessa dinâmica, Alice reescreve a escrita de Gertrude, palavra por palavra, ou seja: reescreve sua própria autobiografia – primeiramente escrita por outra. No entanto, o que aparece na narrativa não é exatamente a história de Alice, mas a de Gertrude, suas relações com as pessoas e com a cena intelectual parisiense; a autobiografia de Alice é centrada em Gertrude¹²⁵. “Os papéis do *eu narrado* e do *eu narrador* confundem Alice com Gertrude, deixando o leitor perplexo (CAVARERO, 2000, p. 81)¹²⁶”. Segundo Cavarero, o artifício é transgressor, subverte o gênero da autobiografia e da biografia. Mas o truque crucial é que Gertrude assiste a si mesma pelos olhos dessa *outra*, valorizando o lugar da alteridade.

Como fruto de uma curiosa ficção que claramente refuta a si mesma, o texto é interessante não apenas pela transgressão do gênero, mas também pelo desejo que sustenta seu engenhoso mecanismo. Que esse desejo seja fortemente ligado a um relacionamento lésbico, já foi esclarecido pela crítica literária feminista. O notável é a capacidade do livro de **encenar a relação entre Alice e Gertrude que se reconfigura em termos de reciprocidade visual e narrativa** (CAVARERO, 2000, p. 83, tradução e grifo nossos)¹²⁷.

O que mais nos interessa nessa análise de Cavarero é a demonstração de como duas mulheres são cúmplices de uma mesma escrita, fundem-se para escrever – física e emocionalmente. Vale lembrar que o desejo de Lenu é exatamente esse:

(...) o que ela realmente pensava sobre minhas atitudes de mãe eu de fato não sabia. 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 se dar a ver, para falar de mim mais do que eu

¹²⁴ “For female friends, the questions 'who are you?' and 'who am I?', in the absence of a plural scene of interaction where the who can exhibit itself in broad daylight, immediate find their answer in the classic rule of storytelling” (CAVARERO, 2000, p. 58).

¹²⁵ Ao falar sobre a dinâmica das duas, Cavarero chama Gertrude de *the brilliant Gertrude*, expressão que inspira Ferrante a chamar a Tetralogia de *A amiga genial*.

¹²⁶ “The roles of the narrating self and the narrated self confuse Alice's name with Gertrude's, perplexing the reader” (CAVARERO, 2000, p. 81).

¹²⁷ “As the fruit of a curious fiction that clearly refutes itself, the text is therefore interesting not only as the transgression of the autobiographical genre, but also for the desire that sustains its ingenious mechanism. That this desire is tightly bound to a lesbian relationship has been made clear by feminist literary criticism. What is remarkable, however, is the capacity of the book to stage a relationship between Alice and Gertrude that refigures itself in terms of both a visual and narrative reciprocity” (CAVARERO, 2000, p. 83).

tenho vontade, mais do que sou capaz de dizer. **Torço por essa sua intrusão, espero por isso desde que comecei a esboçar nossa história.**

Eu mesma não consigo acreditar. Terminei este relato que achei que não terminaria nunca. 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 (...) Lila não está nestas palavras. Há apenas o que 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** (HMP, p. 15-471, grifos nossos).

O último destaque ilumina a *relacionalidade* do processo de escrita de Lenu, na confusão entre duas vozes. Embora não tenhamos vestígios de uma intrusão de Lila, muito tempo antes, quando Lenu é convidada por Nino para escrever um ensaio, a escrita a quatro mãos acontece. Os grifos são nossos:

‘Posso rasurar?’ / ‘Pode’ / Cancelou muitas palavras e uma frase inteira. / ‘Posso deslocar uma coisa?’ / ‘Pode.’ / Circulou um período e o deslocou com uma linha ondulada em cima da folha. / ‘Posso transcrever tudo em outra folha?’ / ‘Pode deixar que eu faço isso’ / ‘Não, deixe que eu faço.’ / Ficou um tempo copiando. Quando me devolveu o caderno, disse: ‘você é boa mesmo, por isso lhe dão sempre dez.’ / Senti que não havia ironia, que era um elogio verdadeiro. Depois acrescentou com repentina dureza: ‘não quero ler mais nada do que você escreve.’ / ‘Por quê?’ / Pensou um pouco. / ‘Porque me faz mal’, e bateu no centro da cabeça com os dedos, morrendo de rir. Voltei feliz para casa (...) 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 cem passos mais adiante, com uma energia e ao mesmo tempo uma harmonia que a pessoa que ficara para trás não sabia que tinha** (AG, 2015, p. 300-301).

Lenu ressalta a fusão entre ela e Lila, a polifonia, a margem entre as amigas, que se inscreve e se desmancha o tempo todo. Cavarero reconhece a *narrativa relacional* na *Série Napolitana*:

Na escrita de Ferrante, esse relacionalidade narrativa do self é transmitida de forma muito eficaz e envolvente. Imagine minha emoção ao ler Ferrante e encontrar ali o conceito que teorizei em *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, conceito que tentei libertar das categorias filosóficas às quais infelizmente estou acorrentada, por conta da minha profissão. Encontrei na escrita de Ferrante e em sua capacidade de contar histórias. E esta, para mim, é a beleza do livro: você está diretamente envolvida na relação narrativa e a relação entre Lila e Lenu te fascina e te compele a continuar lendo (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 239, tradução e grifo nossos)¹²⁸.

¹²⁸ “Imagine my emotion when in reading Ferrante I found the concept I theorized in my book *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. That is, the narrative relationality of the self, a concept I sought to liberate from the restrictive confines of the philosophical categories to which I am unfortunately chained by my profession. I found it in Ferrante’s work and in her capability as a storyteller. And this, to my mind, is the beauty of the book: you are directly involved in the narrative relationship, and the relationship between Elena and Lila spellbinds you—you begin reading and you are compelled to keep Reading” (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 239).

Além disso, Cavarero (2020, p. 240)¹²⁹ afirma que há outro diálogo entre a *Tetralogia* e suas proposições teóricas. Ela diz que, ao falar sobre *relacionalidade*, não fala de forma genérica, mas da *relacionalidade das situações concretas*, como a amizade, o amor, a relação mãe-filha, assim por diante. “Ferrante apreendeu precisamente essa *relacionalidade* comum, concreta, do dia a dia”; estão lá “a concretude do outro, do narrador, da *relacionalidade* e da relação”.

Podemos deslizar da *outra necessária* de Cavarero – e de sua materialidade – para a noção psicanalítica do *Outro*, em formação desde os primórdios da teoria freudiana. Ao dizer que o *eu* não é senhor em sua própria casa e demonstrar clinicamente a existência do inconsciente, Freud (1917) descobre aquilo que fica para Lacan formalizar: o inconsciente é o Outro. Podemos pensar essa *Outricidade* de duas formas: há o grande Outro, que recebe o sujeito no mundo e opera como moderador da linguagem, inserindo o filhote humano na vida simbólica; e há o Outro desmaterializado, lugar da linguagem, registro da alteridade. “*A* [de *Autre*, em francês] é o lugar onde se coloca para o sujeito a questão de sua existência, de seu sexo e de sua história. A própria condição do sujeito depende do que se desenrola no Outro, *ein anderer Schauplatz* – expressão com a qual Freud nomeou o inconsciente: a Outra cena, o Outro palco”, afirma Quinet (2012, p. 11).

O encontro do sujeito com *seu* Outro tem sido muito estudado, em psicanálise, para entender os mecanismos de sustentação de diversas formas de segregação e como vetor do discurso de ódio. Lacan afirma que é sempre numa exterioridade “que se identifica esse algo pelo qual o que me é mais íntimo é, justamente, aquilo que sou obrigado a só poder reconhecer do lado de fora” (LACAN, 2008, p. 219). Nesse sentido, a defesa do sujeito é identificar no próximo aquilo que é do Outro próprio, o estrangeiro impossível de suportar em si mesmo. Aqui, à luz das palavras de Ferrante, Cavarero e Cixous, tentamos propor uma leitura: essa não seria, também, a lógica em jogo na relação de Lila e Lenu? Ou seja, o reconhecimento, na outra, de uma alteridade que, na verdade, concerne a si mesma? Obviamente, sabemos mais da parte de Lenu e pode-se dizer que, ainda que ela possa aspirar à destruição de Lila em vários momentos, a hostilidade se transforma em estímulo. Ao falar da escrita de Lila – essa que Ferrante chama de impetuosa –, Lenu parece não se dar conta de que ela mesma, a partir da

¹²⁹ Tradução nossa: “I mean the relationality of concrete situations such as friendship, love, the mother daughter relationship, and so forth. For me, Ferrante has grasped precisely this concrete, common, everyday relationality”. “There is always the concreteness of the other, of the narrator, of the relationality and of the relationship” (CAVARERO; MILKOVA; PINTO, 2020, p. 240).

Outra que supõe em Lila – alcança essa impetuosidade, *desmarginando* a escrita¹³⁰. A *outra necessária*, assim, além de iluminar a diferença *entre* uma e outra, também funciona como o espelho de uma alteridade própria, de onde se pode extrair toda forma de invenção.

Lenú não apenas alcança a escrita que admira como também experimenta a *desmarginação*, embora não possa condensá-la numa palavra, como faz Lila:

Fui tomada por uma espécie de disfunção tátil, às vezes tinha a impressão de que, enquanto cada ser animado à minha volta acelerava os ritmos de sua vida, as superfícies sólidas se tornavam moles sob meus dedos ou inflavam, deixando espaços vazios entre sua massa interna e a camada da superfície. Achei que meu próprio corpo, ao apalpá-lo, estivesse intumescido, e isso me entristecia. Estava convencida de que tinha bochechas de balão, mãos cheias de serragem, os lóbulos das orelhas parecendo sorvas maduras, pés em forma de batata (...) Eu me sentia pressionada naquele torniquete, em meio à massa de coisas e de pessoas de todos os dias, e tinha um gosto ruim na boca, uma sensação permanente de náusea que me abatia, como se o todo, assim comprimido, cada vez mais apertado, me esmagasse, reduzindo-me a uma papa repugnante (AG, 2015, p. 50, grifos nossos).

No entanto, talvez por contar com a escrita – sobretudo com essa que Ferrante chama de aquiescente –, ela parece ter recursos para enfrentar a *desmarginação*. Depois de ouvir o relato de Lila na ocasião do terremoto, Lenú afirma:

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 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 (HMP, 2017, p. 171-172, grifo nosso).

Que o caos da *desmarginação* se recomponha em frases ordenadas parece ser a constatação de Lenú do processo de escrita como a criação de uma margem frente ao *desmarginar*. Seria a função da escrita segura, como afirma Ferrante: “uma escrita que me mantém diligentemente dentro das margens, a partir daquelas vermelhas, do caderno da escola primária” (FERRANTE, 2021, p. 35, tradução nossa)¹³¹. Essa escrita funcionaria, portanto, como a inscrição daquilo que ameaça se romper, mas que, contornado pela letra, não pode mais ser destruído. Bassols afirma que a letra é um saber literal que funciona como litoral, o *litoral do literal*, desenhando bordas para aquilo que se desamarra. Seu pressuposto dialoga com o argumento de Barros:

¹³⁰ Já demonstramos isso, anteriormente, com trechos nos quais observamos vozes distintas ou formas narrativas diferentes: trechos muito ordenados que, de repente, são entrecortados por frases soltas e afirmações que suspendem o sentido.

¹³¹ “È una scrittura che me tiene diligentemente nei margini, a partire da quelli rossi dei quaderni delle elementar” (FERRANTE, 2021, p. 35).

Tendo sido as mulheres, por tantos milênios, obrigadas à posição passiva, forçadas ao exílio no interior de suas casas e de si próprias, é legítimo supor sua intimidade maior com o que há de catastrófico na experiência humana. Entre os recursos de que dispomos para lidar com o trauma ou o real, escrever é um deles (BARROS, 2007, p. 174).

Assim, com os recursos de uma escrita “agregadora, alimentada por coerências, que constrói um mundo com todos seus andaimes no lugar certo” (FERRANTE, 2021, p. 64, tradução nossa)¹³², Lenu pode marginalizar o que está prestes a se romper. Por outro lado, é preciso sublinhar que nenhuma modalidade de escrita preenche os espaços, nenhuma delas é integral. Junto da escrita agregadora há a outra,

convulsa, desagregadora, geradora de oximoros, feia-bonita, bonita-feia, que espalha incoerências e contradições. Ela leva o passado para o presente e o presente para o passado, confunde os corpos de mãe e filha, subverte os papéis preestabelecidos, transforma o veneno da dor feminina em um veneno verdadeiro que envolve os animais, confunde-os com os humanos e os mata, transforma uma porta que funciona normalmente em uma porta que não se abre mais e depois se abre, torna ameaçadores ou sofredores ou letais ou salvíficos as árvores, as cigarras, o mar agitado, os alfinetes de chapéu, as bonecas, os vermes na areia (FERRANTE, 2021, p. 64, tradução nossa)¹³³.

E é na margem entre as duas, na fenda que se abre da passagem de uma à outra, que Lenu e Ferrante escrevem. Seguras pela escrita aquiescente, mas esperando pelo instante em que ela se *desmarginará*.

A primeira publicação de Lenu, que analisamos anteriormente como parte de uma escrita insurgente que *desmarginaliza* temas obscuros da cultura vigente, também é aquela que reafirma seu nome. Enquanto o casamento formula outra nomeação para as mulheres, segundo a tradição italiana – Lenu, então, tornar-se-ia *Elena Greco em Airota* –, a escrita consolida o nome próprio: “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 analfabetos, de semianalfabetos, sobrenome obscuro que agora se carregaria de luz pela eternidade” (HNS, 2016, p. 450, grifo nosso). Por isso, pode-se dizer que o “esforço de

¹³² “(...) una scrittura aggregante, nutrita di coerenza, che mette su un modo con tutte le sue impalcature al posto giusto” (FERRANTE, 2021, p. 64).

¹³³ “(...) la scrittura convulsa, disaggregante, generatrice di ossimori, bruttabella, bellabrutta, che sventaglia incoerenze e contraddizioni. Essa porta al passato nel presente e il presente nel passato, confonde i corpi di madre e figlia, rovescia i ruoli prestabiliti, transforma il veleno del dolore femminile in un veleno vero che coinvolge le bestie, le confonde con gli umani e le uccide, muta una porta di normale funzionamento in una porta che non si apre più e che poi si apre, rende minacciosi o soffrenti o letali o salvifici gli alberti, le cicale il mare mosso, gli spilloni, le bambolê, i vermi della sabbia” (FERRANTE, 2021, p. 64).

encontrar uma forma” de Lenu assume, pouco a pouco, a forma escrita que lhe permite conter parte de si dentro das próprias páginas.

“*Cancellare le trace*”: uma nota na margem

Mas será mesmo atroz o peso e bela a leveza?
Milan Kundera

Agora, vamos propor nossa última leitura das margens, a *desmarginação* que desemboca no desejo que Lila alimenta de desaparecer, expresso ao longo de toda a vida:

Se eu pudesse me apagar agora, enquanto estamos falando, ficaria mais do que contente (...) Ela já havia expressado aquela vontade de apagar-se várias vezes, mas a partir dos anos 1990 – sobretudo de 2000 em diante – aquilo se tornou uma espécie de refrão insolente. Era uma metáfora, naturalmente. Que a atraía, recorrera a ela nas circunstâncias mais diversas, e nunca me ocorreu, nos tantos anos de nossa amizade – nem nos momentos mais terríveis que se seguiram ao sumiço de Tina –, que ela pensasse em suicídio. Apagar-se, dizia, era uma espécie de projeto estético. Isso não é mais possível, ela dizia, a eletrônica parece tão limpa e no entanto suja, suja muito, a obriga a deixar marcas suas em tudo, como se cagasse ou mijasse continuamente em cima de você: mas eu, de mim, não quero deixar nada, a tecla que prefiro é a de apagar.

Em seus dias mais sombrios, dizia com uma risada ríspida: quero desatar meu nome, desfiá-lo, jogá-lo fora, me esquecer dele (HMP, 2016, p. 455).

A dificuldade de Lila frente à *desmarginação* tem destino na trama: o desaparecimento. Quando recorta sua foto vestida de noiva, com prazer, Lila faz sua própria imagem fragmentar-se:

Senti que ela estava vendo algo que não havia e que estava fazendo de tudo para que nós também vissemos. Logo me senti contente e notei **a plenitude que a tomava e que lhe escorria dos dedos enquanto manjava a tesoura (...) o corpo da imagem de Lila vestida de noiva surgia cruelmente retalhado**. Grande parte da cabeça havia desaparecido, assim como a barriga. Restavam um olho, a mão sobre a qual apoiava o queixo, a mancha resplandecente da boca, faixas diagonais do busto, a linha das pernas cruzadas, o sapato (HNS, 2016, p. 116-117, grifo nosso).

É claro que podemos argumentar que, se experimentar a *desmarginação* no corpo é uma vivência quase insustentável, produzi-la no papel pode ser libertador, interpretação feita pela própria Lenu: “Lila estava feliz (...) sobretudo porque descobrira num relance, talvez sem nem mesmo se dar conta, uma ocasião que lhe permitia representar a fúria contra si mesma, a irrupção, talvez pela primeira vez em sua vida, da necessidade de apagar-se” (HNS, 2016, p. 120). Assim, associaríamos o ato de Lila ao que Freud chamou de sublimação. Em uma carta escrita a Fliess, datada de 1897, Freud fala sobre fantasias que são “estruturas protetoras, sublimações dos fatos, embelezamentos deles e, ao mesmo tempo, servem para o alívio pessoal” (FREUD, [1897] 1986, p. 240). Neste trecho, duas coisas são importantes: a primeira é a própria

definição do termo, pois a proteção conferida pela sublimação configura-a como um destino pulsional alternativo ao recalque (e, portanto, mais criativo); a segunda é a palavra escolhida por Freud – embelezamento –, que já nos leva a pensar a sublimação ligada à estética, por isso, tantas sublimações acontecem pela via da arte (como a da própria Lila, no trecho que analisamos aqui). A principal ambivalência da personagem expressa-se no intervalo entre o medo de perder as margens e o desejo de rompê-las de vez.

Por outro lado, não seria o apagamento final uma libertação derradeira? O ato de Lila não deixa pontas soltas, é extremo e não se dissolve com a tentativa de Lenu, que sempre a definiu pela determinação: “fiz muitas coisas em minha vida, mas jamais convicta, sempre me senti um tanto descolada de minhas próprias ações. Ao contrário, Lila desde pequena tinha a marca da decisão absoluta” (AG, 2015, p. 26). A partir da radicalidade, exploramos certa aproximação de Lila com Antígona, de Sófocles¹³⁴, para mostrar como o desaparecimento pode ser lido, seguindo Julia Kristeva (2017), como um além do limite que produz novos horizontes, ou seja, um ato final criativo.

No *Seminário, o livro 7: a ética da psicanálise* ([1959-60] 2008), Lacan analisa a posição de Antígona para falar sobre a ética da psicanálise, a saber, a ética do desejo. A radicalidade de Antígona seria, para ele, a demonstração paradigmática do desejo levado às últimas consequências contra qualquer lei externa ou ordem moral. “Antígona nos faz, com efeito, ver o ponto de vista que define o desejo”, “o lugar que ela ocupa no *entredeois* de dois campos simbolicamente diferenciados. É certamente desse lugar que ela extrai seu brilho”, afirma Lacan ([1959-60] 2008, p. 294-295). O lugar fronteiro do qual fala o psicanalista é *entre a vida e a morte*, um *existir e não existir* que revela uma criação.

No prólogo, após saber do desaparecimento de Lila, Lenu revela:

Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida noutro lugar. E jamais pensou em suicídio, incomodada com a ideia de que Rino tivesse de lidar com seu corpo, cuidar dele. Seu objetivo sempre foi outro: queria volatilizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, 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. 14-15, grifos nossos).

¹³⁴ Em resumo: Antígona tem três irmãos: Ismene, Polinices e Etéocles – todos filhos de Édipo e Jocasta. Polinices e Etéocles morrem em um duelo pelo trono de Tebas. Creonte acaba herdeiro do trono e decide enterrar Etéocles e deixar o corpo de Polinices exposto à decomposição. Antígona tenta convencer o rei a enterrar seu irmão, pois, sem as honras fúnebres, ele seria condenado a vagar nas margens do rio por cem anos. Creonte, considerando Polinices um traidor de Tebas, não aceita; assim, Antígona desafia a lei e decide enterrar o irmão sozinha, com as próprias mãos. É presa enquanto cumpre sua tarefa, condenada à morte por Creonte, e comete suicídio.

Lila, ao lembrar de sua criação, diz a Lenu: “você se lembra do que fizemos com minha foto de noiva? Quero seguir por esse caminho. Um dia vou me reduzir inteira a diagramas, vou me transformar numa fita cheia de furos e **você não vai me encontrar nunca mais**” (HFF, 2016, p. 341, grifo nosso). Ao longo da vida, tendo sido alvo de todo tipo de violência, Lila sempre se recusou a ocupar o lugar da vítima, criando formas de sobreviver à obscuridade. Julia Kristeva afirma que Antígona é indescritível e de difícil definição pela força de sua resistência à tirania. Segundo a autora, não há nenhuma indecisão na evasão de Antígona e, contra toda lei, ela faz a própria: “Antígona desvela uma energia plácida que desfaz os laços, um *des-ligamento*, precisamente, que anula as identidades e as diferenças, para instalar o sujeito, para além da perda, da depressão e do sofrimento, no *pathos* do desapaixonamento” (KRISTEVA, 2017, p. 70). Encontramos, então, uma aproximação entre as duas personagens, uma vez que o *des-ligamento* proposto por Kristeva é uma das formas pelas quais podemos ler o apagamento. O paradoxo de Antígona – o *pathos* do desapaixonamento – é um traço de Lila, intensificado após a perda de Tina. Parece que, ao estar no *entredois*, Lila decide, como Antígona, criar a própria norma a partir da solidão radical de uma decisão não vacilante. Como afirma Kristeva (2017, p. 80), é uma mulher que confronta “os estados limites da experiência humana”, assim revelando um horizonte. Não apenas porque seu apagamento convoca a escrita de Lenu – causando a criação literária –, mas porque desaparecer é, em si, um ato absolutamente singular e, portanto, criativo.

Ao recusar a tirania de Creonte, Antígona cria sua própria lei e seu próprio fim; Lila, por sua vez, indo em direção ao extremo daquilo que lhe assombra, rompe tanto com as margens quando com a *desmarginação*, assim inventando sua saída singular. Enquanto Lenu escreve para dar sentido e contornar o caos, Lila apaga o próprio corpo, que Lenu transforma em um *corpus* literário. Lila constrói, assim, outro paradigma para a resistência: não se trata de um escape ou do suicídio – final trágico comum para personagens disruptivas –, mas de uma saída criativa e revolucionária, que encontra a via máxima de um desejo sempre proclamado.

Pensando o apagamento como a destruição da *forma*, encontramos indícios importantes na *Tetralogia*. Tanto a foto de noiva quanto *A fada azul*, duas criações artísticas de Lila, terminam no fogo. O livro é destruído pela própria Lila: quando ela o recebe de volta, de Lenu, o atira na fogueira da fábrica de embutidos de Bruno Soccavo. Já a foto queima sem explicação; no entanto, Lila confessa: “estou contente de que a foto com o vestido de noiva tenha queimado. Era preciso queimar também o casamento, a loja, os sapatos, os Solara, tudo” (HNS, 2016, p. 142). Parece haver, portanto, um caminho em direção à destruição, hipótese que nos leva até

uma formulação de Bataille (1989, p. 130) sobre Kafka, que teria exposto a vontade de queimar tudo aquilo que havia escrito). “Estas chamas imaginárias ajudam também a compreender melhor estes livros: são livros para o fogo, objetos aos quais falta a verdade de estar no fogo, existem mais para desaparecer, como se estivessem destruídos de antemão”.

Ferrante, a partir do poema de María Guerra¹³⁵, fala sobre a escrita do *eu feminino*, para a qual as palavras serão sempre insuficientes: “nenhuma página sequer, esplêndida ou tosca, relata de fato, profundamente, a nossa verdade como mulheres, aliás, não a relata em absoluto. Percebe-se um excedente que transborda, para o qual seria necessário um recipiente específico” (FERRANTE, 2021, p. 103-104, tradução nossa)¹³⁶. Esse excedente, na *Tetralogia*, é representado por Lila, a marca do transbordamento não apenas da escrita, mas do *eu feminino* que, incapaz de caber – ou recusando-se a caber – nas formas alheias, transborda, excede, escapa. “É exatamente isso que acontece com os nossos esforços de escrita: as palavras estão prontas para *formar el libro* – diz María Guerra – e, todavia, não estão na forma, saem das margens, perdem-se no vento” (FERRANTE, 2021, p. 104, tradução nossa)¹³⁷.

O desaparecimento encerra um apagamento progressivo, em curso desde a infância. Lila perde tudo: o sonho de se tornar escritora, a chance de habitar a escola, os sapatos que inventa, um bebê, o amor de Nino, o amor do pai, o sonho da felicidade e da emancipação com o casamento, o irmão, Enzo, a filha. *Enfim apagar-se* é o desejo de abandonar todos os esforços de encaixe e deixar apenas o rastro imaginário e simbólico, que será seguido por Lenu. Ao desaparecer, não pode perder mais nada.

Nesse caminho, a personagem Lila revela vários dos embaraços da existência feminina; seu sentido em direção à destruição não é exatamente o de destruir a si mesma, mas demolir “o esforço de encontrar uma forma” para encontrar, finalmente, sua própria dimensão irrestrita. “O sentido de uma obra infinitamente profunda está no desejo que o autor teve de desaparecer

¹³⁵ Perdi um poema

Já estava escrito

e pronto da folha

para formar o livro,

procurei-o em vão.

Era um poema

com vocação de vento (FERRANTE, 2021, p. 104, tradução nossa).

¹³⁶ “(...) nemmeno una pagina, splendida o rozza, disse davvero la nostra verità di donne fino in fondo, anzi spesso non la disse affatto. Si avverte una eccedenza che sfiata, per la quale occorrebbe un contenitore apposito” (FERRANTE, 2021, p. 103–104).

¹³⁷ “Ai nostri sforzi di scrittura accade proprio questo: le parole sono pronte para formar el libro – dice María Guerra – e tuttavia non stanno nella forma, vanno fuori dai margini, si perdono nel vento” (FERRANTE, 2021, p. 104).

(de se anular sem deixar traço humano): **porque não existia nada mais à sua medida**”
(BATAILLE, 1989, p. 97, grifo nosso).

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira pergunta que animou esta pesquisa foi a seguinte: o que é o esforço de encontrar uma forma do qual fala Lenu, ao ver seu livro na prateleira de uma livraria? Desta questão, surgiram outras, desdobradas num desejo investigativo que produziu leituras difíceis de conter nestas páginas.

“Embora filha do mundo, a obra é um mundo”, afirma Antonio Candido (1993, p. 123). Essa frase fundamenta nosso percurso investigativo, que buscou oferecer uma leitura da *Tetralogia* a partir de si mesma – suas próprias razões, seu próprio mundo. Por outro lado, partindo das delimitações sociais e históricas da obra, também foi importante explorar o mundo do qual ela descende e o mundo para o qual ela é escrita, analisando suas coordenadas tanto quanto sua recepção. A mimese construída pela *Série Napolitana* provoca uma série de efeitos em seus leitores, que encontram, na obra, aspectos da vida feminina menos trabalhados em romances de autoria masculina. Mas os efeitos ultrapassam o gênero, uma vez que refletir sobre a condição feminina é pensar a própria realidade humana de forma autocrítica e ampliada. Essa seria uma das funções capitais do romance, como lembra Antonio Candido:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO, 2004, p. 38).

No primeiro capítulo, exploramos o limite do gênero. Embora converse com vários gêneros literários e não possa ser totalmente circunscrita por nenhum deles – assim *desmarginando* as classificações –, a *Tetralogia* tem um forte diálogo com o *Bildungsroman*, gênero romanesco que persegue a formação de seus protagonistas dentro da cultura. Tentamos demonstrar, a partir de aspectos que consideramos basilares na construção de Lila e Lenu – a amizade, a violência, os estudos, a cidade e o dialeto –, que Ferrante *desmarginaliza* o classicismo do romance de formação, negando os confins nos quais a tradição do gênero insistiu em manter as personagens femininas. Sem recusar o gênero, a obra o *reforma* ou o *infamiliariza*, operando como obra feminista:

De fato, o ato fundamental do feminismo foi muitas vezes visto como uma **re-leitura, ou re-visão**, na famosa frase de Adrienne Rich¹³⁸. Envolvia olhar para o mundo a partir do que parecia a princípio um ponto de vista estranhamente distorcido. **O**

¹³⁸ Felski se refere ao ensaio *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, de Adrienne Rich, incluso no livro *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose*, de 1979.

objetivo de tal re-leitura era fazer com que o familiar parecesse infamiliar, questionar nossas visões tidas como certas sobre mulheres e homens e fazê-los parecer estranhos e abertos a mudanças (FELSKI, 2003, p. 34, tradução e grifos nossos)¹³⁹.

Procuramos elucidar, também, o modo como a frase de Lenu, “o esforço de encontrar uma forma”, se aplica à construção das protagonistas, salientando que as formas encontradas são maleáveis e estão sempre em movimento, pois Lila e Lenu entram e saem das margens, no exercício subjetivo e social de se apropriar dos limites impostos pela cultura patriarcal e, depois, recusá-los, servindo-se deles para criar formas novas e femininas. Assim, contrariando o pressuposto básico do herói do romance de formação clássico, Lila e Lenu não se completam, mas constroem formas sempre prontas para serem desfeitas. O truncamento de suas formações não responde à marginalidade à qual a personagem feminina foi relegada, mas à complexidade da vida das mulheres.

Ao redor das mulheres, continuam a ser traçados perímetros, e falo das mulheres em geral. Não haveria nada de errado caso se tratasse de uma autorregulação: limites são importantes. O problema é que, além de os limites serem fixados pelos outros, nós mesmas, se não os respeitamos, nos sentimos culpadas. A quebra de limites por parte dos homens não resulta automaticamente em um juízo negativo, no máximo é sinal de curiosidade, de audácia. A quebra dos limites por parte das mulheres, especialmente se não acontece sob a orientação ou comando dos homens, ainda hoje desorienta: é perda de feminilidade, é excesso, é perversão, é doença (FR, 2017, p. 377).

A *Série Napolitana* é construída em torno de vários limites – sociais, geográficos, literários – e se desenrola na ultrapassagem de cada um deles, até que nenhum permaneça intocado. Essa é a razão da fortuna crítica que a obra foi capaz de produzir, uma vez que os limites, ao serem demonstrados, são revistos, redefinidos, desmanchados.

No segundo capítulo, investigamos a primeira forma assumida pelo romance – a forma física – e concluímos que, na *Tetralogia*, nada é feito para habitar pacificamente as margens. As capas ilustram a primeira subversão da obra, que opera por uma recorrente transgressão, assim revisando premissas e práticas teóricas e “favorecendo categorias flexíveis em detrimento de conjuntos fixos” (LANSER, 1986, p. 614)¹⁴⁰. O design gráfico mantém a marginalidade em relevo, como um paratexto que também vai além do texto, provando que deste lugar se pode criar e inovar formas estabelecidas – nenhuma delas é irrevogável ou permanente.

¹³⁹ “Indeed, the foundational act of feminism was often seen as one of re-reading, or re-vision, in Adrienne Rich's famous phrase. It involved looking at the world from what seemed at first like an oddly skewed stand-point. The goal of such a rereading was to make the familiar seem unfamiliar, to question our taken-for-granted views about women and men and to make them seem newly strange and open to change” (FELSKI, 2003, p. 34).

¹⁴⁰ Tradução nossa: “favor flexible categories over fixed sets” (LANSER, 1986, p. 614).

Em seguida, perseguimos a escrita da autora e de suas protagonistas. Lenu, inspirada pelos movimentos feministas que se intensificam a partir da década de sessenta, publica livros de caráter insurgente, que perturbam as normas culturais vigentes. Escrever é transgredir, mas também funciona, para ela, como recurso de combate à *desmarginação*, pois o ato da escritura desenha contornos para as impossibilidades da existência, como nos ensina Marguerite Duras (2021, p. 63): “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos. É o desconhecido que carregamos dentro de nós: escrever, é isso que se alcança”.

Lila pede a Lenu que nunca escreva sobre ela, pois não se narra um apagamento, uma ordem que Lenu desobedece de forma impetuosa e “escreve como um desafio, quase como um acerto de contas” (FERRANTE, 2021, p. 84-85, tradução nossa)¹⁴¹. No entanto, Lila é a primeira a romper um pacto. Na infância, escreve *A fada azul* e abandona o plano de escrever um livro a quatro mãos. O conto ilumina o desejo pela escrita, pela leitura e pelos estudos, que lhe será arrancado pouco tempo depois. Seu pequeno livro serve como guia, um farol de saber em torno do qual gravita a escrita de Lenu. Depois, Lila escreve diários e os mantém escondidos de Stefano e de todos, com exceção de Lenu – é para ela que Lila escreve, mais uma vez. Após o desaparecimento de Tina, escrever sobre Nápoles, em segredo, torna-se um hábito convulsivo ao qual parece recorrer para elaborar a perda e suportar o vazio. Sua última marca, no entanto, é o apagamento de todas as letras, o cancelamento do traço num ato final que simboliza sua recusa diante da imposição de viver dentro dos limites.

A escrita de Ferrante, por sua vez, forma-se no movimento entre Lila e Lenu, no espaço criativo que se instala entre as duas formas de escrever: a aquiescente e a impetuosa. O porão da escrita, lugar obscuro onde a palavra feminina ficou encerrada, torna-se o campo fértil de uma escrita heterogênea, híbrida, que utiliza recursos que a literatura, por muito tempo, associou à autoria feminina, considerada frívola e dispensável. Esses recursos, no entanto, são utilizados de modo subversivo, pois a escrita de repente assume formas avessas e abismais, no “léxico do precipício”. A escrita ferrantiana não deseja encerrar-se nas margens e, ao mesmo tempo, combate a *desmarginação*; por isso, em nossa leitura, dialoga intrinsecamente com o caminho trilhado por Lila e Lenu, entre o *marginar* e o *desmarginar*, marcas da poética do texto que funcionam como o “dom da alteridade” proposto por Frédéric Regard. A *desmarginação* e a *frantumaglia*, ao longo de todos os romances de Elena Ferrante, assinalam o compasso móvel,

¹⁴¹ “(...) una donna che si siede al tavolo e scrive come una sfida, quasi una resa dei conti” (FERRANTE, 2021, p. 84–85).

fluido, oscilatório e “tantos outros traços que constituem a fórmula linguística de um ‘ritmo’ do feminino” (REGARD in CIXOUS, 2022, p. 17).¹⁴²

O prólogo da *Tetralogia*, em italiano, se chama *Cancellare le trace*. Apagar o traço, cancelar a pista, desfazer o feito. Isso para iniciar um romance de mais de mil e quinhentas páginas. Talvez apenas possamos concluir, de forma definitiva, que, se voltarmos ao início, outras leituras poderão surgir, pois nenhuma das margens traçadas para conter a *Tetralogia* será suficientemente definida. Assim, terminamos salientando, mais uma vez, a forma como Ferrante sublinha o valor da literatura. Em realidades cada vez mais rígidas, a ficção é o porto para onde corre nosso desejo de indefinição, nossa avidez por uma *desmarginação* que nos arrebate.

Lila, ao buscar, nas letras, um modo de exprimir aquilo que experimenta no corpo, encontra sua palavra exata: *desmarginação*. Esta pesquisa, afinal, é também uma busca. Não encontrei uma palavra exata, mas palavras que ensaiam outras e a chance de seguir buscando para encontrar, quem sabe, perguntas cada vez melhores.

¹⁴² Regard afirma que o *corpus* da escrita feminina é marcado pela potência da heterogeneidade, pela erogeneidade e por um lado *unheimlich*, fantástico, às vezes gótico, que se deve ao traço transgressor. São traços que lemos na *Tetralogia*.

V. REFERÊNCIAS

ALCOTT, Louisa May. **Mulherzinhas**. São Paulo: Penguin-Companhia, [1868] 2020.

AMBRA, Pedro. **A noção de homem em Lacan: uma leitura das fórmulas da sexuação a partir da história da masculinidade no Ocidente**. Orientador: SILVA JUNIOR, Nelson da. Dissertação (Mestrado) – Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ANGELOTTI, Ana Lectícia Felix. A tetralogia napolitana de Elena Ferrante como um *bindulgsroman* feminino: as especificidades na construção de trajetórias femininas. **Revista Entrelaces**, v. 11, n. 04, out.-dez. 2021. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/entrelaces/issue/view/1157>.

ARAÚJO, Ana Karênia Trindade de. Os caminhos do sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller. **Saberes**, v. 1, jan./2015. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ff1CFZljRgYJ:https://periodicos.ufn.br/saberes/article/download/6422/5131/16555&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Editora Egéria, [1880] 1978.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. São Paulo: Martin Claret, [1813] 2018.

BARROS, Rita Maria Manso de. A escrita feminina. In: COSTA, Ana; RINALDI, Doris (org). **Escrita e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2007.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, [1977] 1981.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, [1973] 2019.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, [1984] 2004.

BASSOLS, Miquel. O feminino, entre centro e ausência. *Opção lacaniana online*, n. 23, julho/2017. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf.

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. **As inseparáveis**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

_____. **O segundo sexo**. São Paulo: Difusão europeia do livro, [1949] 1970.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BRUN, Danièle. A gramática amorosa da amizade. **Ágora: estudos em teoria psicanalítica**. Rio de Janeiro, dezembro, 2007. Scielo Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/sLxKyTTjmWzRJqyQ96Sjmf/?lang=pt>.

BRUNELLO, Yuri. Literatura. A obra de Elena Ferrante. **O povo**, Fortaleza, 12 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/dom/2017/11/literatura-a-obra-de-elena-ferrante.html>>.

BUAES, Aline Greff. Protegido pelas contradições: Coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-03022010-173749/publico/ALINE_GREFF_BUAES.pdf> .

BRODSKY, Graciela. Prefácio. In: **Mujeres de Papel: Psicoanálisis y Literatura**. Olivos: Grama Ediciones, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura)**. Salvador, 1990, p. 1-20. Disponível em: <<https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/42/1/nr1O%2520Afreudisiaco%2520Lacan%2520na%2520Gal%2520C3%83%2520A1xia%2520de%2520La%2520C3%83%2520ADngua.pdf>>.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARVALHO, Maura Cristina de; LAZZARINI, Eliana Rigotto. Pulsão de morte e (re)criação: entre o mal-estar na civilização e a “dádiva do outro”. **Crítica Cultural**, v. 14, n. 1, Palhoça, jun. 2019.

CAVARERO, Adriana. **Relating Narratives: Storytelling and Selfhood**. London: Routledge, 2000.

_____; MILKOVA, Stilian; PINTO, Isabella. Storytelling Philosophy and Self Writing—Preliminary Notes on Elena Ferrante: An Interview with Adriana Cavarero. **The Ohio State University Press**, v. 28, n. 2, may 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/754308>.

CÉSPEDES, Alba de. **Caderno Proibido**. São Paulo: Companhia das Letras, [1951] 2022.

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: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-espera-dos-barbaros/>.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CORRÊA, Vanessa. As origens do fascismo: violência, descontentamento e medo. **Blog da Intrínseca**, fev. 2020. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2020/02/as-origens-do-fascismo-violencia-descontentamento-e-medo/>.

COSSI, Rafael Kalaf. Luce Irigaray e a Psicanálise: uma crítica feminista. **Revista Interinstitucional de Psicologia**, 2019.

COURTINE, Jean-Jacques. **História da virilidade III**. Lisboa: Orfeu negro, 2022.

DANTAS, Tatianne Santos; MOSCHEN, Simone; ROSA, Lia Aguirre Silveira da. Literatura e psicanálise: fascínio e horror em “A amiga genial” de Elena Ferrante. **Revista Entrelaces**, v. 12, n. 1, jan.-mar. 2022. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/71514>.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**. São Paulo: Fósforo, 2022.

FAIA, Tatiana. Pequenas coisas mais literais: a *Tetralogia* napolitana de Elena Ferrante. **Blog Enfermaria** 6, 26 mar. 2016. Disponível em: <http://www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-Tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FEIERSTEIN, Daniel. Procesos de memoria colectiva y posdictadura argentina. **Boletín Gec**, n. 21, nov. 2017. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2ik59vtKX2cJ:https://dialnet.unirioj.es/descarga/articulo/7426552.pdf&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>.

FELSKI, Rita. **Literature after Feminism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

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

_____. **Dias de abandono**. Rio de Janeiro: Globo livros, 2016.

_____. **Frantumaglia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. **História da menina perdida**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017.

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

- _____. **História do novo sobrenome**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.
- _____. **I margini e il dettato**. Roma: Edizioni e/o, 2021.
- _____. **Uma noite na praia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- _____. **Um amor incômodo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. São Paulo: Martin Claret, [1856] 2015.
- FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, [1900] 1996.
- _____. **Além do princípio do prazer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1920] 2020.
- _____. Feminilidade. In: **Amor, sexualidade e feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1933] 2019. 313-348.
- _____. O tabu da virgindade. In: **Amor, sexualidade e feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1918] 2019. 155-178.
- _____. O poeta e o fantasiar. In: **Arte, Literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1908] 2015. 53-66.
- _____. O mal-estar na cultura. In: **Cultura, sociedade e religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1929] 2020.
- _____. Lembrar, repetir e perlaborar. In: **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1914] 2020. 151-164.
- _____. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: **Obras completas**, vol. 8. São Paulo: Companhia das Letras, [1907] 2015. 14-122.
- _____. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1919] 2019. 27-115.
- GINZBURG, Natalia. **Léxico Familiar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **Pequenas Virtudes**. São Paulo: Companhia das Letras, [1944-62] 2020.
- HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1817] 2019. 219-264.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JAMES, Henry. A arte da ficção. In: **A aventura do estilo: ensaios e correspondência Henry James e Robert Louis Stevenson**. BEDRAN, Marina (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Ressentimento**. São Paulo: Boitempo, 2020.

KHETARPAL, Devanshi. **Smarginatura: The Language of Porosity in Elena Ferrante's Neapolitan Novels**. May., 2019. Disponível em: <https://www.academia.edu/es/42699150/Smarginatura_The_Language_of_Porosity_in_Elena_Ferrantes_Neapolitan_Novels>.

KRISTEVA, Julia. **Meu alfabeto: ensaios de literatura, cultura e psicanálise**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

LACAN, Jacques. *A terceira*. In: **Opção Lacaniana**, n.62. São Paulo: Eolia, 2011, p.11-34.

_____. **O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1958-59] 2016.

_____. **O seminário, livro 7: A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1959-60] 2008.

_____. **O Seminário, livro 20: Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1972-73] 1985.

_____. **O Seminário, livro 23: O sintoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1975-76] 2007.

_____. *Lituraterra*. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., [1965] 2003. 15-29.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol. V. Stein. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 198-205.

LANSER, Susan S. Toward a feminist narratology. *Narrative Poetics*, v. 20, n. 3, 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/42945612>.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhein (org). **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEMAIRE, Ria. Repensando a História Literária. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 58-71.

LISPECTOR, Clarice. As águas do mundo. In: **Felicidade Clandestina**. São Paulo: Editora Rocco, 2020.

MARANHÃO, Andreia Pagani. Giallo e Subversivo: A *Série Napolitana* e a fabricação da “Febre Ferrante” no Brasil. **Bakhtiniana, Revista de Estudos do Discurso**, v. 15, n. 03, 2020. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/43450>>.

MARKS, Maria Cecilia; MAZZARI, Marcus Vinicius. **Romance de formação: caminhos e descaminhos do herói**. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

MARTINS, Paulo; RODRIGUES, Mariana Marchini Leite. A Elegia no Canto IV da *Eneida*. *Codex – Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 05, n. 02, jul. - dez. 2017, p. 91-108. Disponível em: < <file:///C:/Users/Cauana%20Mestre/Downloads/13971-31896-1-PB.pdf>>

MASSON, Jeffrey Moussaief. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhem Fliess: 1887-1904**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MELOT, Michel. **Livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

METZGER, Clarissa. Sublimação: laço entre arte e clínica. *Stylus*, Rio de Janeiro, n. 31. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000200014>.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. Fotonovelas: prescrevendo normas, modos e modas. **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre, v. 47, n. 1, p. 1-16, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/38090/26727>.

MORAES, Eliane Robert. A escritora genial. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, 01 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/1/a-escritora--genial>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MOREIRA, Daniel da Silva. O diário, um gênero da margem. **Revista Terceira margem**, v. 23, n. 39, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/15353>.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

PALUMBO, Matteo Angelo. Elena Ferrante e a literatura napolitana contemporânea. **Revista Entrelaces**, v. 11, n. 04, ou.-dez. 2021. Disponível em: < <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:bgRAPsjB3IQJ:www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/78569/218321&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>.

PEREIRA, Maria do Rosário Alves. Paratextos e edição: capas de Santa Rosa, leitor perspicaz do texto literário. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 31, n. 1, 2021.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017.

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

QUINET, Antonio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. São Paulo: Almedina, 2018.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, [1983] 1994.

ROGATIS, Tiziana. **Elena Ferrante's key words**. New York: Europa Editions, 2019.

SANGIOVANNI, Andrea. Italian working men's masculinities in the latter half of the twentieth century. **Clio: Women, Gender, History**. n. 38, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cliowgh/295?lang=en>.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Pedro Süssekind (org). Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial de Elena Ferrante**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. Disponível em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09092019-120933/pt-br.php>>

SOUZA, Beatriz Rodrigues de. Perché io son nata poeta, non santa: a voz da mulher e a poesia de Gaspara Stampa. **Revista Italiano UERJ**, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/58065>.

STARLING, Dannielle Rezende. A palavra-buraco: bordaduras em torno de Marguerite Duras. Orientador: Lucia Catello Branco. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7QMK2F>.

STERZI, Eduardo. Cadáveres, vagalumes, fogos-fátuos. **Celeuma**, n. 1, v. 1, maio/2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/879>.

TABAK, Fani Miranda. Campo Literário e produção estética feminina. Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul. – dez. 2019, p. 89-98. Disponível em: <https://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/12868>.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WINNICOTT, Donald. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOOD, James. **A coisa mais próxima da vida**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

_____. Woman on the Verge. **New Yorker**, Nova York, 21 jan. 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>> . Acesso em: 20 ago. 2020.

WOOLF, Virginia. **As mulheres devem chorar ... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

_____. Batendo pernas na rua. In: **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, [1927] 2014.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, [1928] 2014.