

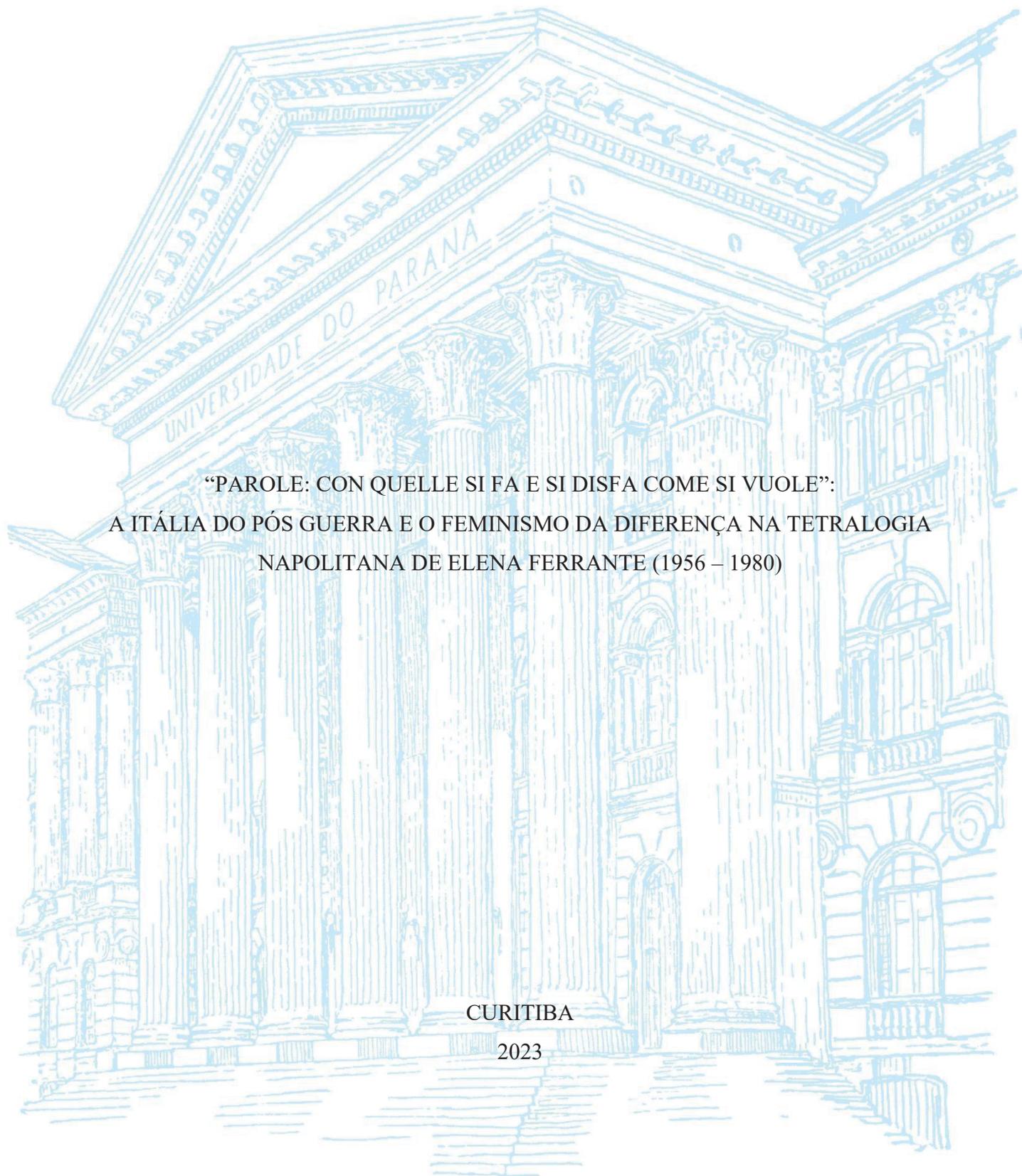
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LUCIA ROSENDO CINTRA

“PAROLE: CON QUELLE SI FA E SI DISFA COME SI VUOLE”:
A ITÁLIA DO PÓS GUERRA E O FEMINISMO DA DIFERENÇA NA TETRALOGIA
NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE (1956 – 1980)

CURITIBA

2023



ANA LUCIA ROSENDO CINTRA

“PAROLE: CON QUELLE SI FA E SI DISFA COME SI VUOLE”:
A ITÁLIA DO PÓS GUERRA E O FEMINISMO DA DIFERENÇA NA TETRALOGIA
NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE (1956 – 1980)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof^o Dr^o Vinícius Nicastro
Honesko

CURITIBA

2023

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

Cintra, Ana Lucia Rosendo

“Parole : con quelle si fa e si disfa come si vuole” : a Itália do pós guerra e o feminismo da diferença na tetralogia napolitana de Elena Ferrante (1956-1980). / Ana Lucia Rosendo Cintra. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

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

Orientador: Prof. Dr. Vinícius Nicastro Honesko.

1. Ferrante, Elena, 1943-. Tetralogia Napolitana. 2. Feminismo. 3. Itália - História. 4. Escritoras italianas. I. Honesko, Vinícius Nicastro, 1981-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. 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 HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANA LUCIA ROSENDO CINTRA** intitulada: **PAROLE: CON QUELLE SI FA E SI DISFA COME SI VUOLE: A ITALIA DO POS GUERRA E O FEMINISMO DA DIFERENCA NA TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE (1956 1980)**, sob orientação do Prof. Dr. VINICIUS NICASTRO HONESKO, 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, 20 de Setembro de 2023.

Assinatura Eletrônica

20/09/2023 12:31:36.0

VINICIUS NICASTRO HONESKO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

20/09/2023 11:24:34.0

PRISCILA PIAZENTINI VIEIRA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

21/09/2023 09:07:19.0

ANA CAROLINA CERNICCHIARO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA)

Para Adrianas, Lamires e Pedrolinas: as mães que por mim passaram e as mulheres que me criaram em conjunto, dedico estes escritos. Pela impossibilidade de chegarem onde cheguei, mas por me darem um teto todo meu, ofereço-lhes meu tempo, minha massa cinzenta e meus esforços de tornar este mundo um lugar melhor para todas nós.

AGRADECIMENTOS

A gente nunca sabe o que vamos enfrentar quando começamos um projeto de pesquisa. Não sabemos aonde vamos chegar, que respostas vamos encontrar ou quais dificuldades vamos confrontar durante o processo de uma pós-graduação. A escolha e o início desta pesquisa ocorreram em um período inoportuno, já que passávamos por uma pandemia que durava um ano até aquele momento. E além da existência de um problema global, durante todo esse processo sempre existem problemas internos em nossa família, em nosso projeto e até conosco. Os solavancos desses últimos dois anos e meio foram fortes do lado de cá e eu não conseguiria terminar esta pesquisa sem todas as pessoas que estavam ao meu redor e que não me deixaram sozinha nessa empreitada.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais Adriana e Mauro, que me apoiaram a chegar até esse momento da minha carreira, que apostaram na minha escolha de estar longe e sozinha, mas que sabiam que poderiam confiar em mim. Esta pesquisa, entretanto, não existiria se não fosse uma derivação do meu gene que anda sozinha por aí nos corredores da Unicamp. Esta pesquisa, Luci, é sobretudo efeito do que somos juntas. Independente da localização, presente direta e indiretamente você faz parte de todos os meus dias, e agradeço imensamente sua cumplicidade e sua ajuda, e especialmente, sua paciência. Sem você, eu não teria chegado até o final e você sabe disso. Essa pesquisa é, acima de tudo, uma versão minha da nossa história.

Em segundo lugar, agradeço enormemente meu orientador, o professor Vinícius Honesko por estar comigo há mais anos que essa pós-graduação. Agradeço por me acompanhar durante minha graduação e iniciação científica, que foram cruciais para a construção desse trabalho. Agradeço principalmente sua amizade, sua confiança depositada em mim, sua orientação de trabalho, mas também de vida, ao longo desse processo que foi diversas vezes muito doloroso, mas que sem sua ajuda e compreensão, jamais seria materializado.

Em terceiro lugar, agradeço enormemente aos professores da linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, nossa amada AMENA, com os quais aprendi muito através de nossos eventos, nossos encontros e nossas trocas. Agradeço em especial à professora Rosane Kaminski, que direta e indiretamente esteve presente durante esses anos e que me acompanhou

também durante todo o período de graduação. Aproveito este espaço para agradecer também à CAPES pelo suporte financeiro fundamental para o andamento e conclusão desta pesquisa.

Agradeço também aos amigos da linha, os Ameners, como chamo carinhosamente, que me ajudaram a construir discussões importantes nesta pesquisa. Em especial, agradeço diretamente à amizade que construímos durante nossa II Jornada da Amena, amizade essa que acabou se tornando um vínculo que me ajudou a continuar nestes anos quando tudo parecia sem sentido. Além destes, agradeço em especial nominalmente Michele Oliveira e Luan Kemieski, meus irmãos de orientação, que estiveram comigo nos momentos mais drásticos, que compartilharam comigo dias de estudos e de desabafo e que me incentivaram acima de tudo, a continuar sendo quem eu era durante todo o processo de escrita desta dissertação. Obrigada pelas discussões, pelas valorosas indicações de leituras, pelos abraços em dias chorosos, pelas bebedeiras de bar e os dias de pastelaria.

Por fim, agradeço à pessoa que agradeço por existir todos os dias. Agradeço pela força, pela confiança, pelo apoio e acima de tudo, agradeço por acreditar em mim quando eu menos acreditava. Muito obrigada, Paulo, por todos os anos até aqui, por suportar meus dias deprimidos, por aguentar os dias de fúria e choro, por ler e reler meus escritos. Agradeço por ser meu companheiro de vida, pelas discussões filosóficas em madrugadas insones, por ser meu historiador pessoal, pelos cafés durante a escrita e pelos carinhos diários. Espero que agora possamos viajar por esse mundo e sermos juntos os historiadores que sonhávamos ser. Agradeço por poder acordar ao seu lado todos os dias abarrotada de gatos, e por isso, agradeço o conforto também dos bichanos que me esquentaram nos dias de inverno, em ordem deixo registrado aqui meu amor: Alexey, Catarina, Esmeralda, Ivan e Teodora fazem nossos dias mais alegres e menos estressantes. E finalmente, mas não menos importante agradeço à vida curta, mas intensa do nosso Olguinho, o bichano mais inocente, que teve sua passagem por esta vida para me apoiar nos meses solitários em Curitiba, quando nossa família não podia estar unida. Agradeço sua pequena existência que me ajudou a controlar momentos de crise e choro que pareciam incontrolláveis.

“L'umanità, per propria natura, tende a darsi una spiegazione del mondo nel quale è nata. E questa è la sua distinzione dalle altre specie. Ogni individuo, pure il meno intelligente e l'infimo dei paria, fino da bambino si dà una qualche spiegazione del mondo. E in quella si adatta a vivere. E senza di quella, cadrebbe nella pazzia.”

Elsa Morante – The History

"The history of men's opposition to women's emancipation is more interesting perhaps than the story of that emancipation itself."

Virginia Woolf – A Room of One's Own

“Lo sperpero di intelligenza. Una comunità che trova naturale soffocare con la cura dei figli e della casa tante energie intellettuali di donne, è nemica di se stessa e non se ne accorge.”

Elena Ferrante - Storia di chi fugge e di chi resta

RESUMO

Elena Ferrante é um dos pseudônimos femininos em atividade mais famosos da contemporaneidade. A escritora que começa a lançar suas obras a partir de 1992 já foi considerada uma das 100 pessoas mais influentes do mundo pela revista Time em 2016, sendo publicada em pelo menos 19 línguas até o momento e rendendo ao mercado editorial mundial mais de 16 milhões de edições vendidas. Sua presença na literatura contemporânea italiana e mundial, no entanto, é sentida através da ausência de uma figura por trás de sua escrita, que mesmo sem essa materialização, gerou e ainda gera um grande impacto na cultura de massa ocidental. Esta pesquisa tem o intuito de desatar o nó da tessitura da escrita Ferranteana partindo da sua série de livros, a Tetralogia Napolitana, como conhecida no Brasil, analisando a obra a fim de entender como uma autora contemporânea italiana conta uma parte da história de seu país, mais precisamente de Nápoles, a partir da visão de duas personagens femininas, partindo de um romance de formação feminino. Para tanto, Franco Moretti, Diana Klinger e Philippe Lejeune foram utilizados para a compreensão da construção de um romance de formação feminino a partir de uma autora-personagem em uma autoficção. Ainda que Ferrante percorra quase seis décadas de narrativa de 1952 a 2010, esta pesquisa utiliza como recorte apenas a fração de tempo que contempla a infância e juventude das duas amigas protagonistas em que a maior parte da narrativa está centralizada, de 1956 a 1980. Esse período é um momento de mudanças significativas da Itália, principalmente do sul italiano nos âmbitos sociais, culturais e políticos. Posteriormente, este estudo também pretende entender a autora e sua escrita a fim de correlacionar a escrita literária com a escrita histórica, levando em consideração que a literatura também é produtora da História, assim como agente ativo na construção social, portanto, para a construção desse entendimento utilizamos Sandra Pesavento e Hayden White que nos ajudam a compreender a leitura da história por um viés da História Cultural. Wolfgang Iser e Jacques Rancière também nos possibilitaram o entendimento do escritor como modo de construção de versões de mundo. Por fim, este trabalho perpassa questões do feminismo da diferença presentes na obra Ferranteana, entendendo as representações femininas de Ferrante a partir de seus sujeitos ambíguos, que tentam representar ou performar uma feminilidade imposta em seus âmbitos domésticos e sociais. Para esta análise, utilizamos Silvia Federici e Judith Butler que nos ajudaram a entender a construção e a perpetuidade de uma performatividade feminina e dos aspectos dos papéis da mulher perante a sociedade italiana. Tendo em vista este percurso, utilizo também ensaios, entrevistas, artigos, além da obra *Frantumaglia* de Ferrante, na tentativa de compreender melhor quem é a autora-personagem que circunscreve toda a escrita de sua obra.

Palavras-Chave: Elena Ferrante; Tetralogia Napolitana; Escrita da história; Pós-guerra italiano; Feminismo da diferença;

ABSTRACT

Elena Ferrante is one of the most famous female pseudonyms currently active in contemporary literature. The writer, who began publishing her works in 1992, was considered one of the 100 most influential people in the world by Time magazine in 2016. Her books have been published in at least 19 languages and have sold over 16 million copies worldwide. However, her presence in Italian and global contemporary literature is felt through the absence of a figure behind her writing, which, even without materialization, has generated and continues to generate a significant impact on Western mass culture. This research aims to unravel the intricacies of Ferrante's writing, starting from her book series, the Neapolitan Novels. The study analyzes the work to understand how a contemporary Italian author tells a part of her country's history, specifically Naples, from the perspective of two female characters, in the context of a female bildungsroman. To achieve this, Franco Moretti, Diana Klinger, and Philippe Lejeune were used to understand the construction of a female bildungsroman novel from an author-character in an autofiction. Although Ferrante's narrative spans almost six decades from 1952 to 2010, this research focuses only on the time fraction that covers the childhood and youth of the two main female friends, which is the central part of the narrative, from 1956 to 1980. This period represents a moment of significant changes in Italy, particularly in the southern regions, socially, culturally, and politically. Additionally, this study aims to understand the author and her writing in order to correlate literary writing with historical writing, considering that literature is also a producer of History, as well as an active agent in social construction. To construct this understanding, we draw upon Sandra Pesavento and Hayden White, who help us comprehend the reading of history from a Cultural History perspective. Wolfgang Iser and Jacques Rancière also provided insights into the writer as a mode of constructing worldviews. Finally, this work delves into the issues of difference feminism present in Ferrante's novels, understanding her representation of women through ambiguous subjects who attempt to perform a femininity imposed within their domestic and social spheres. For this analysis, we employ Silvia Federici and Judith Butler, who have helped us understand the construction and perpetuation of feminine performativity and the aspects of women's roles in Italian society. In this journey, we also use essays, interviews, articles, and Ferrante's work "Frantumaglia" in an attempt to better comprehend the author-character who encapsulates her entire literary work.

Keywords: Elena Ferrante; Neapolitan Novels; History writing; Italian post-war; Feminism of difference;

RIASSUNTO

Elena Ferrante è uno dei pseudonimi femminili più famosi attualmente attivi nella letteratura contemporanea. La scrittrice, che ha iniziato a pubblicare le sue opere nel 1992, è stata considerata una delle 100 persone più influenti al mondo dalla rivista Time nel 2016. I suoi libri sono stati pubblicati in almeno 19 lingue e hanno venduto oltre 16 milioni di copie in tutto il mondo. Tuttavia, la sua presenza nella letteratura contemporanea italiana e mondiale si avverte attraverso l'assenza di una figura dietro la sua scrittura, che, anche senza materializzazione, ha generato e continua a generare un notevole impatto sulla cultura di massa occidentale. Questa ricerca si propone di svelare le complessità della scrittura di Ferrante, a partire dalla sua serie di libri, il ciclo dell'Amica Geniale. Lo studio analizza l'opera per capire come un'autrice contemporanea italiana racconti una parte della storia del suo paese, nello specifico di Napoli, dal punto di vista di due personaggi femminili, nel contesto di un romanzo di formazione femminile. Per raggiungere questo obiettivo, Franco Moretti, Diana Klinger e Philippe Lejeune sono stati utilizzati per comprendere la costruzione di un romanzo di formazione femminile da parte di un'autrice-personaggio in una autofiction. Nonostante la narrazione di Ferrante copra quasi sei decenni dal 1952 al 2010, questa ricerca si concentra solo sulla frazione di tempo che riguarda l'infanzia e la giovinezza delle due amiche protagoniste, che costituisce la parte centrale della narrazione, dal 1956 al 1980. Questo periodo rappresenta un momento di significativi cambiamenti in Italia, in particolare nelle regioni del sud, dal punto di vista sociale, culturale e politico. Inoltre, questo studio mira a comprendere l'autrice e la sua scrittura per correlare la scrittura letteraria con la scrittura storica, considerando che la letteratura è anche un produttore di storia, nonché un agente attivo nella costruzione sociale. Per costruire questa comprensione, ci avvaliamo di Sandra Pesavento e Hayden White, che ci aiutano a comprendere la lettura della storia da una prospettiva di Storia Culturale. Wolfgang Iser e Jacques Rancière hanno inoltre fornito spunti per comprendere lo scrittore come modo di costruzione delle visioni del mondo. Infine, questo lavoro si addentra nelle questioni del femminismo della differenza presenti nell'opera di Ferrante, comprendendo la sua rappresentazione delle donne attraverso soggetti ambigui che cercano di esprimere una femminilità imposta nei loro contesti domestici e sociali. Per questa analisi, utilizziamo Silvia Federici e Judith Butler, che ci hanno aiutato a comprendere la costruzione e la perpetuazione della performatività femminile e degli aspetti dei ruoli delle donne nella società italiana. In questo percorso, utilizziamo anche saggi, interviste, articoli e l'opera di Ferrante "Frantumaglia" nel tentativo di comprendere meglio l'autrice-personaggio che incarna l'intera sua opera letteraria.

Parole-chiave: Elena Ferrante; Il ciclo dell'Amica Geniale; Scrittura della storia; Dopoguerra italiano; Femminismo della differenza

SUMÁRIO

AVISOS E LISTAS	13
LISTA DE PUBLICAÇÕES DE ELENA FERRANTE	15
PREFÁCIO	17
APRESENTAÇÃO DA OBRA – A NÁPOLES DE ELENA FERRANTE	23
PREÂMBULO TEÓRICO OU O QUE É O ESCREVER A HISTÓRIA?	28
1. A TESSITURA DA NARRATIVA FERRANTEANA	37
1.1. O PSEUDÔNIMO, A AUSÊNCIA E O AUTOR COMO PRODUTOR	43
1.2. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO E A AUTOFICÇÃO EM FERRANTE	51
1.3. O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A ANCESTRALIDADE DA LITERATURA NA TETRALOGIA NAPOLITANA	59
1.4. VEDERE LE DONNE AFFACCIALE ALLE FINESTRE: ALEGORIAS NAS ENTRELINHAS DA HISTÓRIA	75
2. A ITÁLIA ATRAVÉS DA TETRALOGIA NAPOLITANA	87
2.1. O PÓS-GUERRA ITALIANO: OS VESTÍGIOS DO FASCISMO E A ERA DO MILAGRE ECONÔMICO	96
2.2. SUBLUGARES POLÍTICOS SOB O VIÉS DO RIONE	114
3. O FEMINISMO DA DIFERENÇA PELA ÓTICA FERRANTEANA	125
1.2. A VIVÊNCIA DAS MULHERES DO RIONE NA MILITÂNCIA E NA REVOLUÇÃO	136
3.1. A PRESENÇA DE CARLA LONZI NA NARRATIVA DA TETRALOGIA NAPOLITANA	142
3.2. PERFORMATIVIDADE ITALIANA: AS VISTAS DO PATRIARCADO E A LIGAÇÃO DA MATERNIDADE EM FERRANTE	149
CONCLUSÕES FINAIS	155
O PESO DA AUSÊNCIA FERRANTEANA NA CONTEMPORANEIDADE	155
FONTES	157
OBRAS MENCIONADAS E LITERATURA DE APOIO	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159

AVISOS E LISTAS

Todas as traduções utilizadas nesta pesquisa são livres, a menos que indicado em notas de rodapé. Parte das obras referenciadas não têm tradução para língua portuguesa.

Ao me referir aos escritos da autora, majoritariamente os cito como narrativas Ferranteanas. Este é um termo que vem sendo adotado por alguns pesquisadores que se dedicam ao estudo da autora nos campos da literatura italiana e teoria e crítica literária. Embora não haja um consenso geral acerca do uso do termo como correto ou incorreto, gosto de empregá-lo como, além de adjetivo, uma espécie de provocação, conferindo à narrativa de Elena Ferrante um tom distinto – um estilo literário próprio e individual – que ao mesmo tempo contempla a ausência de uma autora e a presença latente de temáticas circunscritas em um mesmo fio de problemáticas, como maternidade, feminilidade, a mulher italiana, o patriarcado italiano, o fascismo e a máfia, pela perspectiva de uma personagem feminina narrada em primeira pessoa.

Por fim, em determinados momentos durante o texto menciono os termos autor e escritor (no substantivo masculino) ao me referir a Elena Ferrante. Faço isso pois, como pseudônimo, e defronte a várias pesquisas e estudos sobre o nome por trás do lápis, não há como afirmar categoricamente se a escritora é efetivamente uma mulher ou se há apenas uma pessoa que dá vida ao universo Ferranteano e suas obras. Opto por essa escolha por diversas razões. Em primeiro lugar, é importante preservar a ambivalência que Elena Ferrante constrói para si mesma, simultaneamente presença e ausência, realidade ou ficção. Em segundo lugar, como uma pesquisa do campo histórico, reconheço a importância de apresentar os fatos – até então – conhecidos e difundidos publicamente a fim de permitir que a análise de sua obra possa ser o mais rigorosa e abrangente possível. Por último, entendo que ao escolher seu pseudônimo, Ferrante também selecionou um lente de leitura através da qual pretende que suas obras sejam lidas, interpretadas e compreendidas mediante o uso desse pseudônimo-personagem feminino que traz consigo diversos pesos perante a sociedade contemporânea. Leremos sua obra a partir de sua intenção, no entanto, mais uma vez enfatizo a necessidade de sempre entender a ambivalência por trás do nome Ferrante. Reconheço que o objetivo desta pesquisa não é desvelar a identidade por trás do pseudônimo, uma vez que isso não é seu propósito central. No entanto, ao mergulhar na leitura, convido você, leitor, a se manter sensível a essa ambivalência, pois acredito que essa abordagem pode trazer uma dimensão provocativa à experiência, levando em conta as complexidades e as múltiplas camadas envolvidas em sua obra.

LISTA DE PUBLICAÇÕES DE ELENA FERRANTE**Na Itália:**

L'amore molesto (1992)
I giorni dell'abbandono (2002)
La frantumaglia (2003, 2007, 2015)
La figlia oscura (2006)
La spiaggia di notte (2007)
L'amica geniale (2011)
Storia del nuovo cognome (2012)
Storia di chi fugge e di chi resta (2013)
Storia della bambina perduta (2014)
L'invenzione occasionale (2019)
La vita bugiarda degli adulti (2019)
I margini e il dettato (2021)

No Brasil:

AI – Um Amor Incômodo (1992)
DA – Dias de Abandono (2002)
FP – A Filha Perdida (2006)
UNP – Uma noite na praia (livro infantil) (2007)
AVMA – A Vida Mentirosa dos Adultos (2021)

A Tetralogia Napolitana

AG – A Amiga Genial (2011)
HNS – História do Novo Sobrenome (2012)
HFR – História de Quem Foge e de Quem Fica (2013)
HMP – História da Menina Perdida (2014)

Livros de não ficção e antologias

FTM – Frantumaglia (2003)
AMD – As Margens e o Ditado (2022)

Sem tradução para o português:

II – Incidental Inventions (2019)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Os Best Sellers da The New York Times Book Review em junho de 1995.....	80
Figura 2 - Capas originais da edição italiana da Tetralogia Napolitana.....	81
Figura 3 - Capas da edição brasileira da Tetralogia Napolitana.....	82

PREFÁCIO

Toda pesquisa tem um ponto inicial, um tipo de gatilho. É claro que nossos interesses norteiam nossas escolhas, moldam nossos caminhos. O meu caminho acadêmico, no entanto, começou bem antes deste gatilho enquanto eu ainda explorava outras áreas, já que desde muito jovem nutria uma paixão pelas artes. Decidi seguir nessa direção procurando uma junção entre artes e tecnologia buscando, além de satisfação, uma estabilidade financeira. Cursei Design e encontrei uma parte de mim lá, mas nunca foi o suficiente.

Meu ingresso na Universidade foi conturbado. Advinda de uma cidade do interior de São Paulo, sempre tive uma educação defasada na rede pública de ensino, não obtive os melhores professores, não frequentei os melhores cursos de idiomas, não tive oportunidades de viagens e intercâmbios.

Meu primeiro contato com a universidade pública foi no terceiro ano do ensino médio quando um professor, visivelmente exasperado com a apatia dos alunos, decidiu – com uma notável dose de indignação contida – ilustrar uma situação que ele imaginava que poderia ocorrer futuramente conosco, seus alunos. Em sua fala enraivecida, enquanto segurava um jornal do dia em uma das mãos erguida em riste, ele comenta que “vocês, alunos da escola pública, nunca serão os chefes daqueles do quarteirão da frente, eles sim serão seus chefes, frequentarão universidades públicas e qualificadas. Vocês, ao contrário, terão de pagar uma se quiserem frequentá-la e mesmo assim, ainda serão funcionários desses patrões.”

Naquele momento, impactante – pois este era o único professor que mantinha sua serenidade em sala de aula – notei o cenho franzido enquanto ele falava com as veias do pulso erguido, pulsando ao segurar o jornal como quem diz “vocês precisam entender a desigualdade e as dificuldades que se passam nesse país. Vocês precisam entender!”. Um desabafo que ficou contido por tempos, acredito, e diante de quarenta e cinco alunos em uma sala de aula em explosão (com um salário que provavelmente não pagava seu esforço contínuo) foi vociferado como um tipo de grito de socorro.

Aos 17 anos de idade, foi assim que a cena se calcificou em minha memória. Depois desse episódio, tal professor nunca mais voltou a se impor de tal forma, e, pelo que soube, com o passar dos anos perdeu ainda mais seu entusiasmo. O alerta que ele fincou em minhas ideias

pulsava a cada dia que passava. Por conta desse aviso, procurei entender o que era uma universidade pública, como ela funcionava, por que era tão disputada e por que os mais ricos conseguiam facilmente o ingresso em um local que na minha visão ingênua e despolitizada, deveria ser um direito principalmente voltado à população menos abastada.

Claro, não consegui o ingresso na primeira tentativa e se tivesse conseguido, provavelmente hoje seria uma possível excelente arquiteta e não teria redigido este texto. No entanto, o ponto central reside no fato de que, quando consegui o ingresso que tanto queria e posteriormente o diploma no final do curso, ainda palpitavam dentro de mim questões que clamavam por respostas. O próprio cenário político do país teve um grande impacto na minha decisão de seguir pelos rumos da História e o fato de estar produzindo minha arte para fins comerciais, publicitários, e, vamos ser sinceros, até mesmo enganosos e ilusórios, ia de encontro com preceitos que foram sendo incorporados durante minha evolução através dos anos. Havia uma necessidade crescente de que eu continuasse nas artes, mas era necessário um mergulho mais profundo nas humanidades. Eu sempre senti, e ainda sinto, que meu papel como designer, historiadora e pesquisadora é tentar, de alguma forma, tocar pessoas em algum nível mínimo de modo que possa acender nelas uma faísca que as leve à curiosidade de compreender o mundo, assim como a faísca que meu professor do colégio implantou naquele fatídico dia que me permitiu enxergar o futuro de uma maneira distinta daquela que poderia ter vislumbrado alguns anos atrás.

Durante todos os anos de trajetória acadêmica, tentei suprir as partes que me faltavam dentro das minhas possibilidades e agradeço a cada professor que direta e indiretamente teve participação nessa jornada. Isso posto, este trabalho é fruto da experiência, é fruto de uma vivência, minha vivência, das dificuldades que me tolheram privilégios, das inspirações que tive durante minha jornada, dos percalços de uma geração abandonada. Este estudo é composto, ademais, por recortes de classe e de gênero.

Meu primeiro contato com Elena Ferrante se deu em meados de 2017, ainda cursando minha primeira graduação, sem intenções, até então, de me enveredar pelo terreno pantanoso da pesquisa. Sempre fui leitora assídua de literatura, não tenho problemas com gêneros e na maioria das vezes, tento ser o mais diversa possível na escolha de minhas leituras, entretanto

carrego um grande problema de foco comigo. É comum que comece e não termine livros que não me ganhem nas primeiras páginas e sei que isso é uma falta de ética terrível da minha parte. A literatura, porém, sempre esteve presente no meu rol de interesse pelas artes. É uma parte grande da minha formação e tento manter a leitura presente em minha rotina diária. Portanto, a escolha desta autora em questão não se deu por conhecimento prévio de seu mistério, ou por interesse na sinopse de sua tetralogia. Foi uma escolha randômica que felizmente me abateu como uma vidraça sendo destruída por uma bola de futebol de alguma criança da vizinhança. Nas primeiras cinquenta páginas, eu já estava estilhaçada. Foi aqui o meu gatilho, meu estopim.

Ao final da leitura do primeiro livro, muitas questões ficaram engatilhadas, não só pela ânsia de continuar a história de *Lenù* e *Lila*¹, mas também, pela presença latente de questionamentos que estavam emergindo durante meu crescimento pessoal. *Lenù* e *Lila* são ingênuas, porém astutas; passionais e, no entanto, agressivas; são generosas ao mesmo tempo que vingativas; fazem de sua trajetória um espetáculo de ambiguidade, de luta de classes. Um espetáculo protagonizado por mulheres que nunca conseguem ser apenas uma coisa só, em sua totalidade, e não o conseguem pois não existe uma imagem única e plena do que é ser mulher. A leitura de Ferrante me fez perceber que esse sentimento é universal, e tenho comigo que este é um dos principais motivos de identificação dos leitores com as personagens ferranteanas pois em algum momento de nossas vidas, descobrimos que não há um manual de instruções para entender as amarras sociais, políticas e culturais.

A história do primeiro livro ficou comigo um ano inteiro, maturando dentro de mim sempre que lembrava um acontecimento, uma passagem, fazendo com que surgisse um tipo de questionamento crescente. No ano seguinte, devorei os três livros restantes em um espaço de menos de um mês e ao final da leitura, o questionamento continuava. Deste questionamento, um desassossego nasceu e, mais tarde, acabou-se culminando em uma iniciação científica e depois em um projeto de dissertação de mestrado.

Quando ingressei no programa de pós-graduação, meu projeto inicial consistia em analisar as performances femininas relacionadas às protagonistas *Lenù* e *Lila* na Tetralogia Napolitana através de uma possível teoria na qual eu defendia que essas performatividades

¹ Elena Greco (*Lenù*) e Raffaella Cerullo (*Lila*), protagonistas da série *A Amiga Genial* de Elena Ferrante.

reproduzidas pelas amigas seriam um tipo de sobrevivência de certo *pathosformeln*² que foi perpetuado durante a história. Minha tentativa inicial era correlacionar essa performatividade de gênero com a sobrevivência das imagens do que é ser feminino ou não, através de conceitos e convicções que se mantiveram durante o tempo, partindo dos escritos e conceitos de Aby Warburg – como as cadeias de transporte de imagens – e Didi-Huberman, tentando circunscrever a hipótese de que a imagem arde em contato com o real e que, portanto, a literatura também poderia acender a esta visão da construção de um imaginário de uma narrativa. Definitivamente, muito mais do que dois anos de mestrado poderiam me oferecer – algo que percebi logo nos primeiros meses.

Entretanto, durante meu mapeamento de pesquisas sobre Ferrante, percebi uma defasagem da leitura da narrativa ferranteana pela História. Encontrei diversos estudos em teoria literária e literatura³, assim como no campo da psicanálise, mas fiquei surpresa em perceber a falta de pesquisas em português que abordassem a literatura de Elena Ferrante e a escrita da história. Meu orientador já havia me alertado para o fato de que não teria tempo hábil para uma análise profunda, teórica e filosófica sobre a obra e me indicou seguir por um caminho que me permitisse ler Ferrante em chaves de leituras diferentes, percorrendo o trajeto da literatura como escrita histórica.

Os caminhos da pesquisa histórica nem sempre são certos e lineares, na verdade, em muitas das vezes são confusos, obscuros e tortuosos, pois nunca sabemos ao certo o que vamos encontrar durante a jornada, apesar de termos um vislumbre inicial de onde o trajeto poderia

² Cf. WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015;

Ver também DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

³ São muitos os trabalhos mapeados nas áreas de teoria literária, literatura e psicanálise que percorrem a obra Ferranteana, em sua maioria com recorte de temas que perpassam as questões sobre maternidade e subjetividade feminina. No entanto, destaco três deles que, por vezes, mencionarei nesta pesquisa. Ver ALMEIDA: Mariane Cristina de. **Vedere le Donne Affacciate alle Finestre**: Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 123p; DANTAS, Tatiane Santos. **“Ali onde está o assombro”**: Dermarginação e a criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. 139p; SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma Longa Experiência de Ausência**. A ambivalência em A Amiga Genial, de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 158p.

chegar, entretanto, ao final desta dissertação pude perceber que o papel do historiador perante a sociedade é mais que escrever a historiografia: é contar histórias.

Meu intento com esta pesquisa é desatar o nó da escrita Ferranteana em sua série de livros, a Tetralogia Napolitana, tentando entender como uma autora contemporânea italiana conta uma parte da história de seu país durante quase sessenta anos (1952-2010), partindo da narrativa de um romance de formação feminino. Ainda que Ferrante percorra quase seis décadas de narrativa, esta pesquisa tem como recorte apenas a fração de tempo que contempla os anos entre 1952 e 1980, anos que percorrem a infância, adolescência e início da vida adulta das amigas napolitanas e que contemplam também mudanças significativas nos âmbitos sociais, culturais e políticos da sociedade italiana e, conseqüentemente, napolitana. Ademais, este estudo também pretende entender a autora e sua escrita, a fim de correlacionar a escrita literária com a escrita histórica, levando em consideração que a literatura também é produtora da História assim como agente ativo na construção social. Adiante, este trabalho trata das questões do feminismo da diferença, presente na escrita Ferranteana, entendendo as representações femininas de Ferrante a partir de seus sujeitos ambíguos, que tentam representar ou performar uma feminilidade imposta em seus âmbitos domésticos e sociais. Por último, tentarei dissertar sobre questões de recepção da obra Ferranteana na crítica especializada e o problema da literatura de massa versus academia.

Isso posto, o livro *L'Amica Geniale*, desmembrado em quatro volumes e transformado em uma série de livros denominada no Brasil como Tetralogia Napolitana⁴ de autoria de um pseudônimo assinado como Elena Ferrante, é a base central norteadora da investigação a qual essa pesquisa se empenha a fazer. A partir do objeto central da pesquisa – que além de servir como embasamento no campo literário, cumpre também, o papel de obra de contexto histórico em função do ambiente e tempo em que se insere a narrativa – este estudo se dará através de uma análise do cenário literário correlacionando os aspectos da cultura e contextos históricos italianos às vidas das personagens principais do romance, *Elena Greco (Lenù)* e *Rafaella*

⁴ A série de Livros, no italiano, *L'Amica Geniale* foi publicada no Brasil em 2015 e, apesar de não ser nomeada como uma série de livros, ficou nacionalmente conhecida como Tetralogia Napolitana

Cerullo (Lila) bem como as relações de amizade, feminilidade e violência que percorrem a narrativa e se entrelaçam durante suas formações.

Então, proponho um esforço em separar a mulher escritora das mulheres retratadas na escrita, com objetivo de entender as representações sociais dentro do seu tempo e analisá-las com base no arsenal teórico a ser mobilizado no diálogo com as fontes. É preciso entender Elena Ferrante, em primeiro lugar, para que seja possível desentrelaçar sua narrativa, suas intenções e sua própria personagem de escritora para e assim desmembrar e entender a partir de que lugar Ferrante fala como autora-personagem, narradora não confiável e agente da escrita literária histórica.

Escrevo este trabalho, por fim, pensando em todas as mulheres que comigo conviveram e que por mim passaram, que me marcaram, que admiro, que me inspiro. É por essas mulheres e pelas que virão que tento colocar em evidência essa dimensão dinâmica, heterógena, turbulenta e conturbada de trajetórias femininas, que assim como nós, se defrontaram com uma realidade difícil e de árduo reconhecimento e atenção.

APRESENTAÇÃO DA OBRA – A NÁPOLES DE ELENA FERRANTE

A tetralogia napolitana foi criada como um romance de volume único que mais tarde, através de decisões editoriais, foi dividido em quatro volumes: *L'amica Geniale* - 2011 (no Brasil, A Amiga Genial (AG) - 2015), *Storia del Nuovo Cognome* - 2012 (História do Novo Sobrenome (HNS) - 2016), *Storia di chi Fugge e di chi Resta* - 2013 (História de Quem Foge e de Quem Fica (HFQF) – 2016) e *Storia della Bambina Perduta* – 2014 (História da Menina Perdida (HMP) – 2017), publicados por uma pequena casa editorial italiana, a Edizioni I/O. O lançamento da obra no Brasil foi construído cuidadosamente desde o ano anterior a sua chegada. Pipocavam já no segundo semestre de 2014 inúmeras notícias em sites e blogs, assim como resenhas, comentários de especialistas e críticos sobre a autora e suas obras anteriores.⁵ Os mistérios sobre a autora e seus diversos prêmios precederam a chegada de sua escrita no mercado editorial brasileiro. Assim, em 2015 a série começa a ser publicada pelo selo Biblioteca Azul da Globo Livros.

A Tetralogia Napolitana, como ficou conhecida no Brasil, tornou-se fenômeno de recepção mundial pouco tempo após seu lançamento, sendo em 2018 adaptada para o audiovisual em uma série televisiva produzida pelo canal norte-americano HBO com o título adaptado “*My Brilliant Friend*”, atualmente em produção de sua quarta e última temporada.

Lenù (Elena Greco) é personagem central da obra ferranteana junto de sua amiga *Lila* (Rafaella Gerullo), que se conhecem na infância e mantêm um laço de amizade que ecoa entre a ambivalência de uma relação de cumplicidade saudável e uma obsessão doentia, via de mão dupla na história das duas amigas. *Lenù* é narradora da história contada, que além de narrar também exerce o papel de escrever suas memórias se designando assim como uma personagem-narradora não confiável, já que vemos a história de *Lenù* e *Lila* através de uma lente de aumento que quem a aponta e manipula é apenas *Lenù* (e de certo ponto de vista, também Ferrante, que acaba por se circunscrever aqui como autor-personagem⁶).

⁵ CASARIN, R. Escritora italiana que vive no anonimato será publicada no Brasil em 2015. **UOL**, 25 de novembro de 2014. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/11/25/escritora-italiana-que-vive-no-anonimato-sera-publicada-no-brasil-em-2015.html>. Acesso em 13 setembro de 2022.

⁶ Cf. ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Discutirei este assunto durante o primeiro capítulo desta dissertação.

Os quatro volumes que compõem a série de livros têm como característica o subgênero de Romance de Formação⁷, ou seja, um romance cuja narrativa da protagonista percorre uma trajetória de desenvolvimento psicológico, social e político que culmina em seu autoconhecimento. Arelado a esta narrativa, também é possível o reconhecimento do uso de técnicas realistas, que por sua vez, possibilitam a percepção de aspectos sociais, fazendo com que a protagonista esteja sujeita a um embate constante frente ao contexto em que vive o que, conseqüentemente, desencadeará suas reações perante a todas as situações vividas.

Em sua tetralogia, o intuito central da autora é estabelecer com leitor uma espécie de pacto autobiográfico. O romance de Ferrante conta a história de uma outra Elena – que também é escritora e que também escreve seu romance – que dedica a narrativa às suas memórias e à sua relação com sua amiga *Lila*, que por sua vez, não tem voz ativa a não ser pela própria mediação da narradora. Dessa forma, *Lenù*, uma personagem dentro do romance, tem a pretensão de que suas páginas sejam lidas como referenciais verdadeiros colocando o problema realista em sua obra, demarcando mais uma vez aspectos atribuídos a narrativas de romances de formação. O relato pretensioso de um narrador em primeira pessoa nos leva à autoidentificação, à crença em sua narrativa como verdade incontestável. Ao invadir o interior psicológico de *Lenù*, Ferrante nos faz visualizar as situações percorridas apenas através do olhar da narradora. Mesmo que em alguns momentos à *Lila* é dada uma voz que se faz parecer ativa, sua visão é contada a nós através ainda do relato de *Lenù* que relembra frases, histórias, momentos e cartas que não são pertencentes à sua experiência vivida.

O enredo começa nos anos de 2010 com *Lenù* em seu apartamento, sozinha, já idosa com 76 anos, recebendo uma ligação no meio da noite de um homem que se identifica como Rino. *Lenù* atende o telefone e o homem a questiona sobre sua mãe alegando que ela teria sumido há muitos dias. *Lenù*, até o momento, uma narradora sem nome, primeiro fica exaltada e indaga ao homem se sua mãe teria levado as roupas ou deixado algum vestígio. A resposta

⁷ O romance de formação teve seu termo cunhado em alemão (*Bildungsroman*) em 1803 por K. Morgenstern em diversos textos datados até 1820 a fim de mostrar um caráter distinto e atribuir valor artístico ao romance alemão colocando-o no contexto da produção literária europeia. Luíza Flora afirma que “ao centrar o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores, ao tematizar o conflito entre o eu e o mundo, o *Bildungsroman* dá voz ao individualismo, ao primado da subjetividade e da vida privada perante a consolidação da sociedade burguesa, cuja estrutura econômico-social parece implicar em uma redução drástica da esfera de ação do indivíduo.” FLORA, Luíza. *Bildungsroman*. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/Bildungsroman/> Acesso em: 04 de setembro de 2020.

não a surpreende. A mulher que sumiu, também desapareceu com todos os vestígios de sua existência; não há roupas, não há sapatos e não há porta-retratos com suas fotos. Nos álbuns, as imagens que sobraram estão todas recortadas e rasgadas. Em todas elas, a mulher se rasgou da foto com muito cuidado, deixando perceptível o contorno de sua presença. Com essa informação, Lenù responde ao homem que não há o que ser feito.

“Por favor, pelo menos uma vez, comporte-se como ela gostaria: não a procure.”
 “O que você disse?”
 “Disse isso mesmo. É inútil. Aprenda a viver por sua própria conta, e também não me procure.”
 Desliguei. [...]

[...] 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.⁸

Assim começa o enredo do primeiro livro, o qual, a partir do prólogo, vai se conectar com o epílogo final. Toda a narrativa circunscreve o tempo entre os anos de 1952 e 2010, sendo dispostos em tomos durante os quatro livros. Ao final do prólogo, *Lenù* decide escrever sobre a história que viveu com sua amiga, a mulher desaparecida. Nos apresenta *Rafaella Cerullo* como *Lila* para si, e *Lina* para os demais, comenta sobre seu desespero pelo desaparecimento e pela ânsia de apagar toda a história que viveu. *Lenù*, por fim, decide escrever um romance sobre sua história com a mulher misteriosa, a fim de evitar que *Lila* fosse apagada por completo, numa espécie de último ato vingativo possível para si.

É através da perspectiva de *Lenù* sobre sua amizade com *Lila*, uma relação aparentemente corriqueira e banal, que a narradora abre aos nossos olhos sua interação com o mundo, com o lugar em que vive, com a construção de si, com o trabalho, com o pós-guerra italiano, com o milagre econômico, com o patriarcado italiano, com as performatividades⁹ do gênero feminino, com a maternidade, com as revoluções do final da década etc.

⁸ FERRANTE, Elena. **A Amiga Genial**. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015, p. 14-15

⁹ Ver BUTLER, Judith. **Performances de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Nesse primeiro livro, Elena Ferrante nos apresenta os três primeiros tomos da história que consistem em prólogo, infância e adolescência; *Apagar os vestígios*; *História de dom Achille*; e *História dos sapatos*. Destes três primeiros tomos, Elena Ferrante apresenta a ambientação do cenário napolitano da década de 1950, introduz questões presentes sobre o patriarcado e o fascismo italianos, além de apresentar discussões sobre relações de gênero e independência feminina, assim como pactos sociais, institucionais e culturais da época a partir de uma visão contemporânea sobre uma Nápoles do passado. Ao final desse volume, as duas protagonistas terminam com 16 anos, uma delas casada e a outra com uma perspectiva positiva de um futuro na área acadêmica, dois polos absolutamente distintos.

O segundo volume consiste em apenas um tomo sobre a juventude das protagonistas intitulado *História do Novo Sobrenome*. Neste volume, Ferrante adensa suas questões sobre feminilidade, identidade e conflitos sociais perpassando anos das vidas das duas jovens, anos estes que percorrem a fase mais crucial para a construção de uma identidade individual. Ao final deste volume, *Lenù* se encontra relativamente bem estabelecida em sua profissão de escritora, tendo publicado seu primeiro livro aos 23 anos.

No terceiro volume da série, Elena Ferrante adensa as questões sobre as mudanças políticas e sociais que ocorriam na Itália durante os anos 60. *Lenù*, agora acadêmica, lida com a diferença desigual entre sua vivência e a de *Lila*, que sobrevive a partir de um subemprego em uma fábrica de embutidos. A discussão sobre o feminismo também se adensa, a autora Carla Lonzi é citada por *Lenù* em algumas passagens e problemáticas sobre o papel da mulher na sociedade são dispostas durante a tessitura da narrativa ferranteana. Em minha visão, este é o volume que mais adensa as discussões políticas e históricas italianas, de modo que, até mesmo discute, nas entrelinhas, sobre o PCI – Partido Comunista Italiano – e as revoluções de 1968.

No quarto e último volume da tetralogia napolitana, são apresentados os três últimos tomos que completam a narrativa, abrangendo as fases de maturidade, velhice e um epílogo. Em sequência, temos correspondentemente "*História da Menina Perdida*", "*História do Rancor*" e "*Restituição*". Neste volume, Ferrante amarra os fios ainda soltos de todas as suas personagens, estabelece alguns finais trágicos para uns e corriqueiros para os demais. Apesar de denso, o livro traz a sensação de uma escrita madura e mais leve conforme adentra o final da narrativa, assim como um indivíduo se aquietando ao longo de sua vida. Não se aprofunda em detalhes como faz com os anteriores, mas conta como a vida se decorreu a partir do

afastamento das duas amigas percorrendo os anos de 1984 até a virada do milênio. O epílogo, por fim, se conecta ao ponto inicial da história com *Lenù* terminando seu manuscrito em 2010, como se o texto introdutório, em conjunto com este final, fizesse uma espécie de moldura para toda a sua obra.

Apresentada a obra, partiremos, portanto, para uma apresentação teórica dos conceitos e autores com os quais irei dialogar durante esta dissertação. Elena Ferrante conta em seus livros uma perspectiva da visão econômica, social e cultural da Itália do pós-guerra e do milagre econômico, através da visão de suas personagens em seu romance de formação. Acompanhamos as mudanças na Itália, mais especificamente do sul italiano, que são apresentadas com mais frequência nos primeiros volumes, a partir das visões do bairro¹⁰ onde as personagens principais do enredo crescem e se desenvolvem. Portanto, a partir dos autores que apresentarei adiante e de suas discussões, irei percorrer a narrativa ferranteana nos próximos três capítulos, na tentativa de destrinchar sua escrita, para que seja possível entender *de onde, como e a partir de que* Elena Ferrante conta esse período da história napolitana – e conseqüentemente italiana – ao partir de uma narrativa literária contemporânea que aborda problemáticas em pauta na atualidade.

¹⁰ Bairro:

substantivo masculino

1. porção de território povoado nas cercanias de uma cidade; povoado, arraial, distrito.
2. cada uma das partes em que se divide uma cidade ou vila, para facilitar a orientação das pessoas e possibilitar administração pública mais eficaz.
3. área urbana ger. ocupada por pessoas de uma mesma classe social

Verbetes na Wikipédia: Um *rione* é uma subdivisão territorial dentro de uma cidade ou área habitada, delimitada por fronteiras mais ou menos precisas e com características distintas que enfatizam sua identidade (do ponto de vista geográfico, histórico, social, econômico, etc.). Em algumas cidades, o termo é frequentemente sinônimo de "quartiere" e, dependendo do contexto, também pode ser usado de maneira semelhante a palavras como "borgo" ou "borgata"; a sinonímia varia de acordo com as cidades e os usos locais. Disponível em:

<https://it.wikipedia.org/wiki/Rione>

É importante delimitar aqui uma expressão específica que usarei durante meu texto. Ao pesquisar o verbete de bairro, encontramos três definições. Dentre elas, utilizarei a última definição no verbete do dicionário Oxford Languages: 3. área urbana geralmente ocupada por pessoas de uma mesma classe social. No original, Elena Ferrante denomina o *bairro* como *rione*. Portanto o *rione* é uma região específica na visão ferranteana sobre os bairros pobres de Nápoles onde se aglomeravam pessoas de uma mesma classe social. A partir deste ponto, sempre que me referir com a expressão *rione*, estarei me referindo ao bairro que as amigas da tetralogia moram e crescem. O *rione* é personagem ativo no romance ferranteano, por isso a decisão de diferenciá-lo de uma definição tradicional do verbete de bairro.

PREÂMBULO TEÓRICO OU O QUE É O ESCREVER A HISTÓRIA?

A partir da década de 1960, verificou-se uma crise de paradigmas que se instalou no seio das ciências humanas. Registrava-se um declínio dos saberes científicos, uma descrença nas formas interpretativas do real, sobre as quais a disciplina fundamentara sua posição até o final da década de 1970. A história não mais ocupava o lugar de destaque entre as ciências sociais, sendo superada enfaticamente pela Sociologia, Economia e a Ciência Política.¹¹ Dessa forma, aumentou-se o debate acerca dos limites, das abrangências e da intersecção entre essas disciplinas, que até então tentavam explicar as sociedades e os comportamentos humanos através de discursos rígidos com a tentativa de alocar essas vivências em uma história totalizante e globalista.

Através dessa ruptura de paradigmas para uma nova forma do fazer historiográfico, foram deixadas de lado concepções de viés marxista que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, sendo vista até como manifestação superior do espírito humano e, dessa forma, domínio das elites, tendo a infraestrutura como seu mero reflexo.¹² Desse ponto em diante, a História se desmembra em uma outra linha teórico-metodológica de análise e escrita histórica, a História Cultural, pensando a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo real.¹³

Esta ruptura de paradigmas teórico-metodológicos acrescentou ao fazer historiográfico uma era de dúvidas na qual tudo pode ser posto em interrogação, pois tudo o que foi um dia

¹¹ PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Posição 101-102 do e-book.

¹² O conceito de infraestrutura e superestrutura é desenvolvido por Marx durante seus estudos que culminam no livro *A Ideologia Alemã*, de 1845. Posteriormente, Marx volta a esse conceito no livro *Contribuição à Crítica da Economia Política*, de 1859, citando que, a partir dos seus estudos, acredita que a anatomia da sociedade burguesa pode ser encontrada através da Economia Política. Segundo ele, “na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.”. Portanto, a infraestrutura seria a base da sociedade que inclui as relações de produção e as forças produtivas, já a superestrutura compreende o sistema político-jurídico do Estado e a ideologia dominante. MARX, Karl. **Contribuição à crítica da Economia Política**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 208, p. 47.

¹³ Op. Cit. Posição 123-124 do e-book.

contado de uma forma, pode vir a ser contado novamente de outra forma por outro viés. A realidade se tornou mais complexa com o advento da modernidade e a busca da verdade definitiva se tornou obsoleta. Não existe apenas uma verdade, existem inúmeras verdades a depender do direcionamento do olhar do historiador. A História Cultural deu abertura para uma escrita histórica que contemplasse não somente as fontes oficiais e as histórias dos heróis, mas também a história dos excluídos. Para Pesavento “A presença da História Cultural assinala, pois, uma reinvenção do passado, reinvenção esta que se constrói na nossa contemporaneidade, em que o conjunto das ciências humanas encontra seus pressupostos em discussão.”¹⁴

Portanto, para a História Cultural e suas discussões epistemológicas, um dos principais conceitos que reorienta a postura do historiador diante do fazer histórico, e que também permeará esta pesquisa, é o da *representação*. Representar é, fundamentalmente, rerepresentar; estar no lugar de; é a presença de uma ausência. Logo, as representações sobre o mundo não só se colocam no lugar deste, como fazem com que os homens pautem sua realidade e existência sobre ele. São geradoras de práticas e condutas sociais explicativas do real, onde grupos e indivíduos dão sentido ao mundo por meio dessas rerepresentações da realidade. Entretanto, essas representações não são cópias da realidade em sua forma mimética como um reflexo, mas sim uma construção feita a partir deste reflexo.

As representações são também portadoras de um poder simbólico em que dizem mais do que mostram ou enunciam, pois carregam sentidos construídos social e historicamente, que acabam por se inscreverem na memória discursiva dos sujeitos, se portando como sentidos pré-construídos intrínsecos à realidade. Portanto, aquele que tem o poder sobre o discurso¹⁵

¹⁴ PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Posição 139 do e-book.

¹⁵ Em seu texto proveniente de sua aula inaugural do Collège de France, A ordem do discurso, Michel Foucault supõe que em toda ou quase toda sociedade, a produção de discursos é, ao mesmo tempo, controlada por procedimentos de classificação, avaliação, divisão e separação, sendo redistribuída com a função de conjurar poderes e perigos sobre ela mesma. Esses procedimentos de produção do discurso incluem diversas interdições nas quais, para o autor, revelam um desejo de poder, pois “Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso - como a psicanálise nos mostrou - não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que - isto a história não cessa de nos ensinar - o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” Portanto esse poder é legado a determinados grupos e sujeitos e renegados a outros.” Foucault ainda comenta sobre ser arriscado considerar a oposição entre verdadeiro e falso como uma propriedade de validação de discursos pois essa separação é arbitrária, já que estão em perpétuo deslocamento, sendo sustentadas a partir de um sistema de instituições que as impõe e as reconduzem, não sem a aplicação da pressão, nem sem ao menos uma parte de violência.

[...] tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo, tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças. Implica que esse grupo vai impor a sua maneira de dar a ver o mundo, de estabelecer classificações e divisões, de propor valores e normas, que orientam o gosto e a percepção, que definem limites e autorizam os comportamentos e os papéis sociais.¹⁶

Dessa forma, a rigor, o historiador lida com uma temporalidade não vivida que só é possível acessar através de registros e sinais do passado que chegam até ele. Estes sinais são, por sua vez, indícios e resquícios que se colocam no lugar do acontecido, fazendo com que, assim, a história cultural resgate representações do passado a fim de construir uma rerepresentação do que foi representado.

Durante essas mudanças de paradigmas da História, Hayden White começa a insistir na crítica aos velhos moldes do fazer historiográfico, defendendo que os historiadores deveriam utilizar outros modos de representação do passado entre os muitos estilos literários existentes. White afirma que a História era uma forma de ficção tal como o romance era uma forma de representação histórica. Além disso, sendo as duas – história e literatura – representações discursivas, para White os historiadores se valeriam das mesmas estratégias das narrativas usadas pelos romancistas, *como metáfora, metonímia, ironia, sinédoque*.¹⁷ White critica, portanto, a história disciplinarizada que, em sua concepção, se tornou um verdadeiro fardo¹⁸ por não conseguir dar significado suficiente aos acontecimentos. Este debate de White ganha importância com a ruptura de paradigmas já instaurado na História anos antes e o autor passa a aprofundar as reflexões em torno da historiografia que se portava como realista.

Meu argumento, [...], é o de que, sim, uma das maneiras pelas quais a história, no início do século XIX, foi bem sucedida em constituir-se como disciplina científica (ou paracientífica) foi separando a historiografia de sua associação milenar com a retórica e, depois disto, das “belles lettres”, uma atividade de amadores e diletantes, um tipo de escrita que era mais “criativa” ou “poética”, em que a imaginação, a intuição, a paixão, e, sim, mesmo o preconceito, estavam autorizadas a ter precedência sobre considerações de veracidade, perspicuidade, clareza discursiva e senso comum.¹⁹

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo: Eitora Loyola, 1996.

¹⁶ PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. Posição 445 do e-book.

¹⁷ Ibid posição 374 do e-book.

¹⁸ Ver: WHITE, Hayden. O Fardo da História. In **Trópicos do Discurso**: Ensaio sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: Edusp. 1994.

¹⁹ WHITE, Hayden. O passado prático. Tradução: Arthur Lima de Ávila; et al. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 37 p. 9-19, jul-dez de 2018.

A “meta história” de White, compreendida enquanto o estudo da história em sua forma escrita, ou seja, com o olhar voltado às linguagens empregadas na historiografia, me permite instrumentalizar a obra de Ferrante em sua forma mais pura: a da narrativa como representação de determinado tempo. Mas não da maneira que geralmente os romances são lidos, somente em sua forma aparente, ficcional e poética. O que White defende é justamente que o uso indispensável da narrativa como instrumento da historiografia determina a representação coordenada e coerente dos acontecimentos. Dessa forma, conclui que toda a explanação histórica é retórica por natureza.²⁰

Adentrando na teoria de White, encontramos exemplos de estilos retóricos identificados em Marx, Nietzsche, Toqueville etc. Estes estilos retóricos — *tropos* — são estratégias que os historiadores utilizariam para construir seus textos como metoníma, metáfora, sinédoque e ironia, além de gêneros literários chamados pelo autor de *emplotment*. O que temos em White, apesar das críticas da velha guilda em torno de conceitos que parecem ameaçadores à pretensão de verdade e objetividade de alguns historiadores, é o favorecimento da leitura da História em sua forma narrativa, com os instrumentos da literatura postos ao olhar na busca por identificar a subjetividade de cada autor, privilegiando a forma do narrar à construção discursiva da história.

Posteriormente, na década de 1980, Paul Ricoeur lança entre 1983 e 1985 os três volumes da sua obra intitulada *Tempo e Narrativa*. Para o historiador, a narrativa representa um tempo que, no caso do ato historiográfico, pressupõe um pacto com o passado, pacto esse feito entre o historiador e o leitor. Dessa forma, todo o ato da escrita da História traz consigo uma tensão intrínseca de chegar no real acontecido, portanto o texto do historiador porta consigo uma pretensão de verdade. White não nega o caráter científico da história, no entanto, privilegia sua feição literária — apontando para as possibilidades oferecidas pela literatura para a construção da narrativa histórica enquanto elemento de arranjo dos objetos descritos. De acordo com White, o mesmo conjunto de eventos pode servir como componente de uma estória que é trágica ou cômica, dependendo da escolha feita pelo historiador em relação à estrutura de enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos de forma a torná-los uma história inteligível.²¹

²⁰ WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In **Trópicos do Discurso**. 2001, p. 98

²¹ *Ibid.*, p. 101.

Um exemplo citado por White acerca da construção da narrativa histórica surge em relação à escrita de Michelet e Tocqueville sobre a Revolução Francesa. Conforme White, a diferença entre um e outro não está na descoberta de tipos de fatos diferentes, mas sim porque tinham tipos diferentes de história para contar.²² Ou seja, perseguiram fatos diferentes porque tinham predeterminado uma forma narrativa que lhes parecia mais adequada a seu público. Portanto, na perspectiva de White, a construção da narrativa é uma concepção literária, criadora de ficção. Logo, como fonte, a literatura é tanto resultado das condições socioculturais de seu tempo, como intervenção ativa nesse.

A utilização destas escolhas narrativas depende de outras variáveis, como os processos específicos de criação de sentido, já que o historiador compartilha com o público noções gerais relativas às formas que a humanidade encarou o fato relatado ou viveu aquele momento em específico, identificando-se como pertencentes a uma cultura e não a outra. White coloca que o papel do historiador nesse emaranhado de acontecimentos é criar um enredo inteligível ao leitor, criando uma narrativa que possa ser entendida de forma universal.

White também explica o sentido da necessidade do estudo do passado não como um fim intrínseco a si mesmo, mas sim como uma forma de oferecer opções que sirvam ao presente, contribuindo com soluções para nosso tempo. O empecilho primordial para esse modo de fazer história é a sua trajetória como disciplina no modo de fazer científico, sendo que muitos historiadores usam uma abordagem de fatos enquanto dados históricos e acabam por desconsiderar que os mesmos dados são descobertos a partir de caminhos que o próprio historiador faz ao narrar o fato escolhido, fazendo com que dessa forma legitime sua narrativa como ciência. Segundo o autor, a história não está sujeita a experimentos como as ciências exatas no geral se beneficiam, mas está, sim, sujeita ao viés do historiador quando este narra o evento que escolheu para ser narrado, tornando-o palpável, em maior ou menor grau, pelas escolhas literárias optadas por ele.

Dessa forma, os elementos literários empregados na narrativa não são a base da história, porém acabam por serem convertidos na narrativa histórica pela omissão de umas e realce de outras escolhas. White comenta que a maioria dos fatos históricos podem ser

²² Ibidem.

abordados de formas diferentes, oferecendo interpretações diferentes aos eventos narrados, o que acaba por dotá-los de sentidos diferentes entre si.²³

A dificuldade em separar a história da literatura está intrinsecamente relacionada à diferença entre apenas descrever os fatos ocorridos como reais ao invés de narrar os fatos de forma descritiva. Toda narrativa descreve fatos, mas nenhuma descrição se torna uma narrativa. De acordo com o autor, a distinção mais antiga entre história e ficção vem do fato que a história tem o papel de narrar a verdade e a ficção se dá através de uma representação do imaginável. Apesar do senso comum considerar como discurso real e verdadeiro a narrativa do fato histórico que está sendo contada, para a construção de uma narrativa histórica se deve, no entanto, recriar os eventos através da imaginação do autor, mesmo que este se baseie em documentos e fontes, o historiador não viveu o evento em que está narrando²⁴

O segundo conceito importante para este estudo é o de *ficção*. No prefácio de *O fictício e o imaginário* de Wolfgang Iser, Dau Barros afirma que a ficcionalidade nasce da necessidade do homem se mostrar a si mesmo, já que o indivíduo tem na encenação a oportunidade de estar ao mesmo tempo em si e fora de si, o que facilita a vivência da sua própria dualidade colocando-se em perspectiva.²⁵ Iser comenta que a “visualização de operações da ficcionalidade” ocorre no limiar da era moderna quando a percepção da ignorância quanto ao mundo acompanhou a constatação do desconhecimento sobre si mesmo.²⁶

Para Iser, a literatura tem um substrato de alta plasticidade, desconhecendo qualquer tipo de rigidez e manifestando-se através da reformulação do já formulado, ou seja, na representação do que já foi apresentado. Então, a literatura age como um meio que atualiza, através das formas da escrita, o que permanece inacessível, independente dele. A partir do momento em que muitas funções por ela antes possuídas se transferem para outros meios, ainda segundo o autor, a literatura “provavelmente se torna um espelho da plasticidade humana”.²⁷ Desse modo,

²³ Op. Cit, p. 102.

²⁴ WHITE, 1978, p. 115

²⁵ BARROS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2017. p. 11.

²⁶ Ibid. p. 11.

²⁷ ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2017. p. 27.

[...] ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação. Só assim seu caráter proteico se atualiza. Talvez essa seja a verdade da literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como mero engano.

O argumento de Iser sobre o real e o fictício é que essa aparente oposição é mais do que um jogo de relação dupla, e sim um tipo de relação tríplice. Para o autor, como o texto ficcional contém elementos desse real, sem que se esgote na descrição deste real, seu comportamento fictício não tem um caráter de finalidade por si mesmo, mas é, enquanto fingido; reflexo; eco; a preparação de um imaginário. Temos então uma tríade entre real, fictício e imaginário.²⁸

Rancière, no entanto, é mais enfático ao comentar sobre real e ficção. Para o autor, o real precisa ser ficcionado para ser pensado, porém não se trata dizer que tudo é ficção, mas sim de entender que – a partir do advento da modernidade e da era estética, como menciona Rancière – definem-se modelos de configurações entre a apresentação (representação) dos fatos e formas diferentes de inteligibilidade.²⁹

Rancière também aponta que houve uma grande mudança durante a idade moderna (descritas pelo autor como idade romântica) onde se “forçou a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo social se torna visível para si mesmo, ainda que sob a forma de uma linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens.”³⁰ Com esse rompimento a ordenação ficcional deixa de ser um encadeamento causal aristotélico, ou seja, de que uma ação se ligue ordenadamente na outra para que haja a criação de uma provável verossimilhança, e passa a se tornar uma ordenação de signos.

essa ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. É a assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante, às modalidades da viagem pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos. A "ficcionalidade" própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação

²⁸ ISER, Op. cit. p. 33.

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009. p. 59.

³⁰ Ibid. p. 54

inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.³¹

Rancière demonstra que depois que esse novo regime estético da linguagem entra em ascensão, a ficção então começa a propor possibilidades de leitura da História, pois “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” Segundo o autor, não se trata de apenas dizer que tudo se torna ficção, inclusive a escrita histórica, mas trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelo de conexões entre a apresentação dos fatos e formas de entendimento que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção. Nesse momento o regime estético da ficção passa a não ser mais efeito causal da ordenação de fatos e sim, da interpretação de signos dentro da narrativa. Cito Rancière neste ponto pois acredito que a influência da ficção moderna é muito forte em Ferrante, tendo visto que em *Frantumaglia* a autora faz referências a vários nomes mencionados como inspirações para suas obras: partindo de Flaubert com Madame Bovary, Tolstói com Anna Kariênina, passando por Clarice Lispector, Freud e referenciando também clássicos modernos italianos como os escritos de Ítalo Svevo e de Elsa Morante, como citado, sua maior inspiração italiana

A partir deste preâmbulo geral, tentei concatenar as principais linhas teórico-metodológicas que irei percorrer durante esta pesquisa. Primeiramente perpassando pela História Cultural, a fim de entender como a história hoje pode ser escrita a partir de diversos olhares e diversas fontes, inclusive a literária. Posteriormente, comentei sobre as rupturas nos paradigmas do fazer historiográfico que desencadearam em outros modos de entender as fontes e a escrita histórica, apresentando o conceito de representação como um dos conceitos norteadores dessa pesquisa. Por fim, neste preâmbulo comentei também sobre o fictício e o real, dois conceitos que vão circunscrever a análise da obra ferranteana que farei nos capítulos posteriores. A partir desta tríade relacional entre real x representação x ficção, lerei a Tetralogia Napolitana a fim de compreender a construção narrativa de Ferrante sobre uma representação de um passado napolitano descrito e que, portanto, *reapresenta* uma nova visão sobre aspectos nacionais, políticos, econômicos, sociais e culturais de uma Itália machucada.

³¹ Ibid. p. 55

Para esse percurso, separei esta dissertação em três capítulos – afora este preâmbulo teórico – a fim de adentrar na narrativa de Elena Ferrante para compreender sua rerepresentação da história napolitana. Primeiramente, partiremos de um estudo mais profundo sobre a autora e seu pseudônimo, sua relação com a escrita e sua visão sobre suas criações literárias. Adiante, para entender quais influências Ferrante traz consigo em seus escritos, abordarei sobre o romance de formação feminino, a escolha da autora por um regime estético da modernidade e a relação entre a escrita ferranteana e os cânones literários italianos. Em sequência, analisarei as alegorias que Ferrante utiliza em sua narrativa que advêm do regime estético da modernidade para que, ao final, seja possível elaborar um panorama sobre a construção da narrativa que a autora traz em sua *Tetralogia Napolitana*.

Posteriormente, após esta análise da escrita, partiremos para uma análise historiográfica da Itália pelos olhos de Ferrante. No segundo capítulo desta dissertação, abordarei o país a partir da ótica ferranteana. Começaremos acompanhando Lenù em ordem cronológica de sua infância até a vida adulta, partindo dos vestígios do fascismo na Itália do pós-guerra até a ascensão da Era do Milagre Italiano em contraste com a pobreza dos subalternos do *rione*. Discorrerei também neste capítulo sobre as insurgentes revoluções da década de 1960 a 1970, as insatisfações dos militantes perante ao PCI (Partido Comunista Italiano) e, a partir do início da vida adulta de Lenù, abordarei também sobre a vivência das mulheres italianas militantes no sul do país.

Também neste capítulo analisarei a obra ferranteana pela ótica do Feminismo da Diferença. Primeiramente, falarei um pouco sobre o início do movimento e sua precursora, Carla Lonzi. Em seguida, demonstrarei como Ferrante aborda o feminismo em sua obra e como demonstra o surgimento de um despertar defronte a realidade patriarcal italiana. Além disso, abordarei sobre os temas mais comuns na escrita ferranteana, que trazem para o contemporâneo questões que surgem através dessa *reapresentação* de um passado napolitano.

1. A TESSITURA DA NARRATIVA FERRANTEANA

Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto:
 que ninguém fala pelos outros.
 Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias,
 terminamos sempre contando nossa própria história.

Alejandro Zambra, Formas de voltar para casa

A ausência de uma figura que acompanhe o pseudônimo Elena Ferrante tem sido amplamente sentida como uma das presenças mais firmes no cenário literário contemporâneo ocidental. No prefácio de Elena Ferrante – Uma longa experiência de ausência, Francesca Cricelli comenta que a autora traz aos tempos atuais o metaquestionamento sobre autoria e o lugar ocupado pela mulher, que segundo a pesquisadora, “não se esconde por trás de um pseudônimo, mas se faz presente em sua ausência física.”³²

Elena Ferrante foi um nome que durante anos ficou atrelado a uma pessoa desconhecida, já que sua obra vem sendo lançada antes mesmo dos anos 2000, sendo que a primeira foi publicada na Itália em 1992 (*L'amore molesto*; no Brasil, Um amor Incomodo – 2017) e sua última publicação de ficção foi em 2020 com o livro A Vida Mentirosa dos Adultos (*La vita bugiarda degli adulti* – 2019), o qual, devido ao efeito *Ferrante Fever*³³, teve seu lançamento quase simultâneo mundialmente. No início de 2020, Ferrante foi convidada para que ministrasse três aulas únicas na Universidade de Bolonha no outono do mesmo ano. Entretanto, devido à pandemia, Ferrante as escreve em três cartas e decide publicá-las em forma de livro. Em 2022, Ferrante lança então sua obra mais recente, *In the Margins: The pleasures of writing and Reading*, ainda sem tradução no Brasil.

A despeito do anonimato por trás do pseudônimo Ferrante, a autora foi considerada uma das 100 pessoas mais influentes do mundo em 2016 pela revista Time³⁴ e já foi publicada

³² SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020. p. 12

³³ Houve a publicação de diversos artigos e livros que buscam entender e explorar melhor o fenômeno, um deles inclusive intitulado Ferrante Fever: A Tour of Naples Inspired by Elena Ferrante Novels, de Danielle Oteri com imagens apresentando cenários que perpassam todo o contexto da história que Ferrante escreve. Em 2017 o cineasta Giacomo Durzi lançou um documentário com o mesmo título explicando a febre pelo mundo.

³⁴ BRUNA, Marco. Elena Ferrante tra le 100 persone più influenti al mondo per “Time”. **Corriere de la Sera**, 22 de abril de 2014. Disponível em: https://www.corriere.it/cultura/16_aprile_22/elena-ferrante-time-f6a470ce-0862-11e6-bb7c-24926a577cc5.shtml?refresh_ce-cp. Acesso em 10 de setembro de 2022.

em mais de 19 línguas com 797 edições segundo o classificador World Cat³⁵. A difusão de Elena Ferrante pelo mundo ocidental, e principalmente no eixo Estados Unidos-Reino Unido, aconteceu depois da publicação de um editorial na revista *The New Yorker* escrito pelo crítico literário, ensaísta e romancista inglês James Wood. No texto intitulado *Women on the verge: The Fiction of Elena Ferrante*, Wood começa a descrever a narrativa ferranteana, lançada até então em língua inglesa, a partir de sua leitura do livro *Dias de Abandono*, fazendo um preâmbulo sobre o lançamento de *My Brilliant Friend* (A Amiga Genial) que saíra com tradução de Ann Goldstein no final de 2012. Wood afirma que

Assim que se lê sua ficção, a contenção de Ferrante parece sabiamente autoprotetora. Seus romances são intensa e violentamente pessoais e, por isso, parecem pendurar chaveiros de confissão diante do leitor desavisado. [...] Mais do que essas sobreposições ocasionais e bastante triviais com a vida, o material que os primeiros romances visitam e revisitam é íntimo e, muitas vezes, chocantemente sincero: abuso infantil, divórcio, maternidade, querer e não querer ter filhos, o tédio do sexo, as repulsões do corpo, a luta desesperada da narradora para manter uma identidade coesa dentro de um casamento tradicional e em meio aos fardos da criação dos filhos. Os romances se apresentam (com exceção do mais recente) como histórias de casos, cheios de raiva flamejante, lapso, fracasso e tênue sucesso psíquico. Mas são histórias de casos fictícios. É possível entender que Ferrante não tem interesse em acrescentar sua privacidade à pira romanesca.³⁶

James Wood ainda comenta citando entrevistas de Ferrante em que a autora sustenta que gosta de escrever narrativas onde a escrita é clara, honesta e onde os fatos – os fatos ordinários da vida – são extremamente emocionantes quando lidos. Wood confirma a afirmação da autora ao mencionar que sua prosa tem realmente uma “lucidez nua e crua, e muitas vezes é aforística e continental, no inglês elegante e polido de Ann Goldstein.”, mas o que mais o emociona é que

[...] ao acompanhar com simpatia os extremos de seus personagens, a própria escrita de Ferrante não tem limites, está disposta a levar cada pensamento adiante até sua conclusão mais radical e para trás até seu nascimento mais radical. Isso fica mais

³⁵ <https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr96044668/>

³⁶ As soon as you read her fiction, Ferrante’s restraint seems wisely self-protective. Her novels are intensely, violently personal, and because of this they seem to dangle bristling key chains of confession before the unsuspecting reader. [...] More than these occasional and fairly trivial overlappings with life, the material that the early novels visit and revisit is intimate and often shockingly candid: child abuse, divorce, motherhood, wanting and not wanting children, the tedium of sex, the repulsions of the body, the narrator’s desperate struggle to retain a cohesive identity within a traditional marriage and amid the burdens of child rearing. The novels present themselves (with the exception of the latest) like case histories, full of flaming rage, lapse, failure, and tenuous psychic success. But these are fictional case histories. One can understand that Ferrante has no interest in adding her privacy to the novelistic pyre.

WOOD, James. *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*. Nova York: **New Yorker**, 13 Janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: 03 Agosto 2022

evidente na maneira destemida com que suas narradoras pensam sobre filhos e maternidade.³⁷

Este editorial de James Wood teve grande impacto na difusão da autora em língua inglesa e é preciso sublinhar como Wood conclama a Ann Goldstein um título de tradutora oficial de Elena Ferrante em língua inglesa quando elogia sua tradução polida e elegante. Até a última publicação de Ferrante em língua inglesa, *In the Margins*, Ann Goldstein continua sendo a tradutora mais conhecida relacionada ao pseudônimo no mundo editorial. A tradutora ganhou grande visibilidade por conta do “mistério ferranteano” e é constantemente entrevistada pelos jornais internacionais.³⁸

Durante esses trinta anos desde seu aparecimento no campo literário, inúmeros rumores percorreram o pseudônimo de Elena Ferrante. A recepção de sua primeira obra na Itália foi tímida, porém não passou despercebida. Poucos anos depois de sua publicação, o romance inspirou uma adaptação cinematográfica feita pelo diretor Mario Martone, *L'amore molesto*, em 1995, indicada à Palma de Ouro no Festival de Cannes, recebendo também quase duas dezenas de prêmios assim como várias indicações. Essa primeira adaptação teve o acompanhamento direto de Ferrante³⁹, e apesar de ter sido um filme com atrizes reconhecidas na Itália e aclamado pela crítica, não ganhou aprovação do público, muito por conta de sua narrativa conturbada e perturbadora.

Dez anos depois, em 2002, o pseudônimo Elena Ferrante publica pela segunda vez. *Dias de abandono (I Giorni dell'abbandono)* chega às livrarias italianas pela mesma pequena casa editorial, Edizioni I/O⁴⁰, também recebendo adaptação cinematográfica três anos depois, em 2005, desta vez sem o acompanhamento de Ferrante. Em 2006, apenas quatro anos após o

³⁷ Ferrante has said that she likes to write narratives “where the writing is clear, honest, and where the facts—the facts of ordinary life—are extraordinarily gripping when read.” Her prose has indeed a bare lucidity, and is often aphoristic and continent, in Ann Goldstein’s elegant, burnished English. But what is thrilling about her earlier novels is that, in sympathetically following her characters’ extremities, Ferrante’s own writing has no limits, is willing to take every thought forward to its most radical conclusion and backward to its most radical birthing. This is most obvious in the fearless way in which her female narrators think about children and motherhood. Ibidem.

³⁸ PREXTON, Alex. Ann Goldstein: 'I try to make it really clear that I am not Elena Ferrante' **The Guardian**. 12 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/sep/12/ann-goldstein-i-try-to-make-it-really-clear-that-i-am-not-elena-ferrante>. Acesso em Agosto 2022.

³⁹ As correspondências entre a autora e o cineasta Martone podem ser lidas na íntegra em sua antologia de textos *Frantumaglia* (2017).

⁴⁰ Desde sua primeira publicação, Ferrante lança seus livros pela casa editorial Edizioni I/O. Um casal de editores e sua filha - Sandra Ozzola, Sandro Ferri e Eva Ferri - a acompanham desde os primórdios de sua carreira de escritora e são praticamente os únicos que conhecem a verdadeira identidade por trás da escrita ferranteana. FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2017, p. 311

lançamento de seu segundo livro, a autora publica mais um romance sob o mesmo pseudônimo com o título *A Filha Perdida* (*La figlia oscura* – 2006), este último, por sua vez, recebendo uma adaptação da Netflix em 2021.⁴¹

Essas três obras em conjunto têm muito em comum e muito a ser analisado de antemão. Meu intuito neste trabalho não é fazer uma análise que leve em consideração estas três narrativas como fonte primárias, mas é importante salientar que estes três títulos em especial formam um trio de romances que são considerados cânones da literatura Ferranteana⁴². Quando realizei meu primeiro mapeamento acerca do nome Elena Ferrante, me deparei com dezenas de estudos em língua portuguesa sobre os três livros, estudos que partiam da literatura, perpassavam a psicanálise, o cinema, os estudos de gênero⁴³, etc.. No Brasil, os títulos chegaram em anos distintos por editoras diferentes, mas é comum que seja encontrado e ainda vendido em Portugal como um livro único com o título *Crônicas de Mal e de Amor*.⁴⁴

Ficou evidente, para mim, a necessidade de percorrer essas narrativas para que conseguisse entender com mais clareza os fios de lã que levaram até a escrita de *A Amiga Genial*. E ficava evidente, do mesmo modo, a necessidade de leituras de suas obras posteriores e de não-ficção, como *La Frantumaglia* – 2003 (no Brasil *Frantumaglia*, 2017), *La spiaggia di notte* – 2007 (*Uma Noite na Praia* – 2016, infantil) e *La vita bugiarda degli adulti* (*A Vida Mentirosa dos Adultos* – 2021).

Com uma leitura geral dessas obras, além de ter como fonte nesta pesquisa a Tetralogia Napolitana, esta dissertação igualmente entende a obra de não-ficção *Frantumaglia* como fonte primária de análise, pois esta antologia marca períodos na vida do pseudônimo Elena Ferrante, assim como desenvolve sua narração como autor-personagem, elucida sobre suas inspirações,

⁴¹ A FILHA PERDIDA. Direção: Maggie Gyllenhaal. Estados Unidos: Netflix, 2021. Streaming de Vídeo, 122 min, colorido.

⁴² No mesmo texto de James Wood para o *New Yorker*, o escritor inclusive comenta como as três primeiras publicações de Ferrante são próximas de Elsa Morante, grande nome da literatura italiana da qual comentarei posteriormente. Nas palavras de Wood: If Ferrante’s earlier novels have some of the brutal directness and familial torment of Elsa Morante’s work, then “My Brilliant Friend” may remind the reader of neorealist movies by De Sica and Visconti, or perhaps of Giovanni Verga’s short stories about Sicilian poverty. WOOD, Op. Cit.

⁴³ FERNANDES, Veronica Daminelli. “Crônicas do Mal de Amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. **Revista Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p. 76-91, set/dez. 2016. MILKOVA, Stiliana. Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante’s *La figlia oscura*, **Italian Culture**, 31, n. 2 Setembro de 2013, 91-109.

⁴⁴ Ibidem.

opiniões políticas e sociais, além de dialogar também como obra de aspecto autobiográfico. Essa antologia de Ferrante traz cartas, bilhetes, entrevistas, ensaios, trechos escritos e não publicados de seus livros mais antigos – fragmentos, frestas – que possibilitam um tipo de vislumbre da autora-personagem através de um tipo de quebra-cabeças textual.

Por sua vez, a Tetralogia Napolitana teve sua recepção no Brasil construída cuidadosamente desde o ano anterior com posts estratégicos, notícias, resenhas, críticas e comentários de especialistas sobre o fenômeno mundial. Essas matérias e notícias enfatizavam os prêmios vencidos e as polêmicas em torno de sua identidade. A maioria das críticas e resenhas foram positivas.

Apesar de originalmente ser publicada de 2011 a 2014, a Tetralogia Napolitana tende a se enovelar com as outras narrativas da autora. Apesar de hoje ser uma série de livros, segundo Ferrante, a história foi concebida como um livro único de 1600 páginas, que devido a decisões editoriais foi dividido em quatro volumes com seis tomos e um epílogo e prólogo que se passam no tempo presente (2010).

DIVISÃO DA OBRA

VOLUMES	SEGUMENTOS E TOMOS
1. A Amiga Genial	Prólogo Infância Adolescência
2. História do Novo Sobrenome	Juventude
3. História de Quem Foge e de Quem Fica	Tempo Intermédio
4. História da Menina Perdida	Maturidade Velhice Epílogo

Tabela 1 – Divisão da Obra – Tetralogia Napolitana (Elena Ferrante)

O pseudônimo Ferrante sempre deixou claro sua decisão pelo anonimato. Um dos argumentos que a autora carrega com afinco e defende em sua antologia de textos, *Frantumaglia*, é a autossuficiência do leitor em relação ao texto literário fazendo uma oposição

direta ao excesso de presença midiática do autor, o que pode acarretar o ofuscamento do livro, protagonista na trajetória de qualquer escritor⁴⁵. Ferrante afirma que

Para mim, é difícil expor todos os motivos dessa decisão, você sabe. Quero apenas confidenciar que essa é uma pequena aposta comigo mesma, com minhas convicções. Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não. Exemplos não faltam.⁴⁶

Neste capítulo, meu intento é de me aprofundar no pseudônimo Elena Ferrante a fim de compreender como foi construída, até então, a narrativa do pseudônimo-personagem, além de entender os fios que enrolam, desenrolam e amarram o discurso ferranteano. O argumento que defendo nesta fase da pesquisa é de que há a necessidade de compilar quem é a escritora que se porta como autor-produtor além de autor-personagem de suas obras. Ademais, também é necessário neste ponto compreender as referências de Ferrante, como utiliza o romance de formação a favor de sua narrativa, como as alegorias de sua escrita demonstram as entrelinhas de um cenário italiano, chegando, por fim, a entender a construção da narrativa Ferranteana como um primeiro mapa de análise a ser contraposto com uma segunda leitura através da escrita histórica.

⁴⁵ SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020, p. 20.

⁴⁶ FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2017, p. 11.

1.1. O PSEUDÔNIMO, A AUSÊNCIA E O AUTOR COMO PRODUTOR

Muito se questionou sobre o pseudônimo Elena Ferrante nos últimos anos. O caso virou um grande mistério literário italiano e desde 2005 várias hipóteses têm sido apresentadas na imprensa sobre a real identidade de Ferrante. O assunto já foi discutido em diversos jornais italianos como *La Stampa*, *L'Únita*, *Il Corriere della Sera*, *Il Sole 24 Ore*, *La Repubblica* e posteriormente na mídia internacional do ocidente, incluindo *The Guardian* e *The New York Times*.

Um dos indícios mais fortes e difundidos foi trazido ao público em 2016 pelo jornalista Cláudio Gatti⁴⁷ que, em um artigo publicado em diversos sites e blogs de críticas literárias, tentou revelar a identidade por trás do pseudônimo de forma invasiva, rastreando os pagamentos feitos pela editora que publica Elena Ferrante na Itália. Por fim, ele chegou a um nome: Anita Raja, tradutora da mesma editora e esposa do também escritor Domenico Starnone (cujo apelido – Nino – é dado a um dos personagens de Ferrante na tetralogia napolitana). A escritora, porém, protegeu sua verdadeira identidade e tentou explicar claramente os motivos que a levaram a optar pela fala “ausência, não o anonimato” como muitos acreditam. Elena Ferrante, em uma conversa com a diretora literária do Grupo Editorial *Lumen*, editora do trabalho de Ferrante na Espanha, tenta explicar claramente as razões que a levaram pela escolha do anonimato:

Sua ideia é que o texto é o que importa, e o que o jornalista fez foi fuçar no anonimato, nos nomes. Em vez de investigar a evasão fiscal, tem se dedicado a pesquisar as contas de uma escritora. Para mim, o verdadeiro nome não importa, nem como editora nem como leitora.⁴⁸

Filha de pai napolitano e mãe alemã com descendência polonesa, Anita Raja nasceu em Nápoles, mas em 1953 se mudou para Roma, cidade que tem residência atualmente e que compartilha moradia com o marido Domenico Starnone, também escritor. Como tradutora, Anita Raja esteve envolvida em diversos projetos editoriais de alguns livros que foram traduzidos para o italiano, entre eles a obra de Christia Wolf, que tem ligações de inspiração

⁴⁷ GATTI, Claudio. Elena Ferrante, le «tracce» dell'autrice identificata. **Il Sole 24 Ore**: Milão, Domingo, 2 Outubro 2016, p. 1-2.

⁴⁸ ANDREA, Aguilar. A verdade sobre o caso Elena Ferrante. Brasil: **El País**, 04 de outubro de 2026. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html Acesso: 31/05/2021.

íntimas com a tetralogia napolitana. Por fim, Anita Raja não negou ou confirmou as especulações e se manteve longe dos olhos do público.

No mesmo ano, Marcio Santagata⁴⁹ publica em uma coluna de entretenimento do jornal *Corriere della Sera* a hipótese que criou através de um percurso biográfico que ele defende ser o da escritora por trás do pseudônimo Ferrante. Segundo o escritor, para guiá-lo em sua busca, utilizou de uma solução inteiramente filológica do “caso” analisando a partir de alguns detalhes topográficos, inconsistências encontradas nos romances e sutilezas linguísticas relacionadas à protagonista *Lenù* na cidade de Pisa. A hipótese de Santagata parte da ideia que *Lenù*, ao sair de Nápoles para estudar em Pisa, se torna aluna da *Normale di Pisa*, mesma universidade que o escritor frequentou e atualmente é professor universitário. Portanto, segundo o escritor, a despeito de mudanças de nomes de algumas ruas da cidade, os apelidos de prédios universitários típicos do jargão dos normalistas⁵⁰ são muito limitados àqueles dos anos antes de 1968, na qual a autora Elena Ferrante pode ter sido aluna da *Normale di Pisa*, sendo assim, uma normalista. Marcio Santagata escreve em *Le Lettura* do dia 13 de março de 2016 que tudo que ela traz como identidade:

[...] leva a uma mulher, napolitana, normalista no ano acadêmico de 1964-65. Seu nome é Marcella Marmo (formada em 1969, desde 2000 professora titular de História Contemporânea na Universidade Federico II de Nápoles). Historiadora, estuda a Camorra. [...] um filólogo pode utilizar as ferramentas com as quais tenta dar corpo aos fantasmas do passado para um fantasma de hoje. Aqui não se trata de fofoca, mas de atribuição. Pena que a história está cheia de atribuições erradas...⁵¹

Entrevistada pelo *The New York Times*, Marcella Marmo negou enfaticamente sua relação com o pseudônimo Ferrante e após sua entrevista, Marcio Santagata disse que criou um perfil para o pseudônimo, mas que não disse que este pertencia à historiadora citada.⁵²

Independente das especulações em volta do nome por trás do pseudônimo Ferrante, alguns pesquisadores e linguistas aplicaram esforços e realizaram pesquisas acerca da narrativa

⁴⁹ SANTAGATA, Marcio. Elena Ferrante è... La lettura – **Corriere della Sera**, Milão, 13 de março de 2016, p.2 - p.5.

⁵⁰ Normalistas é o nome dado aos alunos que frequentaram a Universidade *Normale di Pisa*

⁵¹ Chi è Elena Ferrante? Le ipotesi sull'autrice fantasma. **Corriere della Sera**: Milão, 5 de novembro de 2019. Disponível em: https://www.corriere.it/cultura/19_novembre_05/elena-ferrante-chi-mistero-identita-vita-bugiarda-adulti-4e81b202-ffa4-11e9-86c6-d2f1a0d8af2e.shtml Acesso em: 10 de Setembro de 2022

⁵² BELÉM, Euler de França. Jornal italiano diz que a escritora Elena Ferrante é a professora Marcella Marmo. **Jornal Opção**, 14 de março de 2016. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/jornal-italiano-diz-que-escritora-elena-ferrante-e-professora-marcella-marmo-61060/> Acesso em: 10 de setembro de 2022.

ferranteana. Um primeiro estudo amplo divulgado foi publicado no jornal italiano *La Stampa*⁵³ onde se comparou algumas páginas do romance *Um Amor Incômodo* de Elena Ferrante (1992) e *Via Gemito* de Domenico Starnone (2000). Além das marcas temáticas e lexicais parecerem similares e emergirem nas duas narrativas, dessa comparação, o autor concluiu que Starnone seria o autor por trás de Elena Ferrante. Um ano mais tarde, o autor revisa sua teoria a partir de resultados de um estudo quantitativo conduzido pelo físico Vittorio Loreto. Usando algoritmos e testando similaridades entre os romances de Ferrante e os romances de Domenico Starnone, Goffredo Fofi, Fabrizia Ramondino, Michele Prisco e Erri De Luca. A conclusão foi novamente a grande similaridade entre os escritos de Elena Ferrante e Domenico Starnone, que eram claramente distintos daqueles das obras dos outros autores. Semelhantemente, em 2016, conclusões parecidas foram tidas em outra pesquisa conduzida pela companhia suíça *OrphAnalytics*.⁵⁴ Nos anos seguintes, pesquisadores continuaram estudando a proximidade entre Ferrante e Starnone, chegando sempre em conclusões similares às anteriores.⁵⁵

Olhando especificamente para o mercado editorial, há quem diga que a escolha de a utilização de um pseudônimo seja pura estratégia de vendas⁵⁶. Pensando em retrocesso, hoje em 2023, talvez essa hipótese possa até ser considerada, lembrando a *Ferrante Fever* que se causou devido ao fenômeno de vendas. Porém, imaginando que inicialmente a intenção não era de acarretar este movimento e que é muito difícil prever este tipo de adesão dos leitores internacionais, ainda mais para com uma obra que não é derivada do eixo Estados Unidos-Reino Unido, fica difícil de acreditar que tenha sido apenas uma jogada editorial.

Em suma, é complicado tentar decifrar uma figura real ao pseudônimo Ferrante, entretanto, este caso recente italiano não é exceção. A primeira menção de um pseudônimo na literatura é o nome “ninguém” empregado por Ulisses em sua Odisseia. Temos diversos outros exemplos na atualidade; Machado de Assis teve diversos pseudônimos adereçados a seu nome, Olavo Bilac também assinava como pseudônimo. Agatha Christie lançou diversos romances

⁵³ GALELLA (2006) apud CORTELAZZO, Michele A.; TUZZI, Arjuna. What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer. **Digital Scholarship in the Humanities**, Vol. 33, No. 3, 2018. Oxford University: 19 January 2018, p. 686

⁵⁴ TUZZI, Arjuna; CORTELAZZO, Michele A. It Takes Many Hands to Draw Elena Ferrante's Profile. In **Drawing Elena Ferrante's Profile**. Padova: Università degli Studi di Padova, 2018.

⁵⁵ SAVOY, Jacques. Elena Ferrante Unmasked. In TUZZI, Arjuna; CORTELAZZO, Michele et al. **Drawing Elena Ferrante's Profile**. Padova: Università degli Studi di Padova, 2018, p. 123-141.

⁵⁶ SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**. São Paulo: Claraboia, 2020, p. 21.

policiais sob o pseudônimo de Mary Westmacott e durante a vida, Jane Austen sempre assinou com o pseudônimo de “A Lady”. Os exemplos são extensos e cada escritor defende seu motivo.

Pensando momentaneamente na argumentação sobre pseudônimos de escritoras femininas, muitas publicavam sua narrativa sob nomes ocultos, uma vez que era impossível para mulheres de suas épocas serem lidas e reconhecidas por suas obras. Mulheres que ansiavam a carreira de escritora publicavam por vezes anonimamente já a partir do século XVIII, como o caso de Jane Austen assinando como “A Lady”. Porém, no século seguinte, o anonimato se tornou mais incomum, a partir do momento em que escrever se tornou profissão e os romances, por sua vez, se tornaram mais respeitáveis. Na década de 1920, Virgínia Wolf escreveu ensaios sobre a escrita feminina, onde se questionava quais as barreiras as mulheres enfrentaram até ali na tentativa de produzirem literatura. Assim, Wolf desenlaça seu pensamento sobre a escrita feminina ser impossível antes do século XVIII através de uma fábula que cria sobre Judite, uma fictícia irmã de Shakespeare

[...] qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida. Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza.⁵⁷

Com a fábula de Judite, Wolf comenta e critica a sociedade londrina elisabetana através da perspectiva de uma mulher jovem que poderia ter assinado suas obras como William Shakespeare. Colocar um nome feminino por detrás de um grande autor ocidental clássico e reconhecido é um bom exercício que Wolf coordena para demonstrar como, posteriormente, outros nomes também sofreram com o problema do qual a autora conceitua como “castidade”. Para Wolf, foi um senso de castidade que ditou o anonimato de autoras, castidade essa sendo “um tipo de fetiche inventado” por algumas sociedades por razões, segundo a autora, desconhecidas, mas não inevitáveis.⁵⁸

A castidade tinha então, e tem ainda hoje, uma importância religiosa na vida da mulher, e está de tal forma encoberta por preocupações e instintos que libertá-la e trazê-la à luz demanda uma coragem das mais incomuns. Viver uma vida livre na Londres do século XVI significaria para uma mulher poeta e autora de peças de teatro um estresse e um dilema que poderiam matá-la. Ainda que sobrevivesse, qualquer

⁵⁷ WOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. Tordesilhas, 1. Ed. São Paulo: 2014. Posição 734 do ebook

⁵⁸ Ibid. Posição 741 do ebook.

coisa que tivesse escrito seria torcida e deturpada, pois teria vindo de uma imaginação mórbida e esgotada. Foi a lembrança do senso de castidade que ditou a anonimidade das mulheres até o século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos, buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de homem.⁵⁹

Wolf continua seu argumento mostrando que a partir do século XVIII acontece uma mudança na história da escrita feminina tão drástica que segundo a autora:

As mulheres de classe média começaram a escrever. Se *Orgulho e Preconceito* é importante, e também *Middlemarch*, *Villette* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, então é muito mais importante que eu possa provar em um discurso de uma hora que as mulheres em geral, e não apenas as aristocratas solitárias encerradas em suas casas de campo, entre seus folhetins e seus admiradores, se dedicaram a escrever. Sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito nada[...]⁶⁰

O argumento da autora é de que as obras-primas não nascem de eventos únicos e excepcionais, mas são o resultado de muitos anos de pensamento em comum e coletivo, de forma que a experiência de massa está por trás de uma voz única.⁶¹ Com isso, analisando a onda da escrita feminina na classe média setecentista e oitocentista e a emergência de nomes como Jane Austen e as Irmãs Brontë, Wolf desencadeia sua posição que deságua no entendimento de que

precisamos aceitar o fato de que todos aqueles bons romances, *Villette*, *Emma*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Middlemarch*, foram escritos por mulheres com a experiência de vida que era permitida dentro da casa de um clérigo respeitável; escritos também na sala de estar daquela casa respeitável, e por mulheres tão pobres que não tinham condições de comprar mais que alguns cadernos de papel almaço por vez para escrever.⁶²

Ao terminar o último capítulo de um livro do qual cita em seu monólogo, Wolf conclui “dê-lhe um espaço, um teto todo seu e quinhentas libras por ano, deixe que ela diga o que se passa na cabeça e deixe de fora metade do que hoje ela inclui, e ela escreverá um livro melhor algum dia.”⁶³ Para Wolf, o problema central é a independência da mulher perante a sociedade e ela consegue ilustrar bem, já há 100 anos, o problema da escrita feminina e o trajeto de pseudônimos reconhecidamente como de autoria feminina.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Op. Cit. Posição 985 do ebook.

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibid. Posição 1068 do ebook.

⁶³ Ibid. Posição 1423 do ebook.

Como mencionado anteriormente, não vejo como inserir Elena Ferrante nesse espectro de mulheres que optaram por um pseudônimo para que pudessem ser lidas e respeitadas por seus escritos; primeiro porque a autora por trás do pseudônimo escolheu para si uma assinatura feminina e não masculina para se apresentar ao mundo, então, de certa forma, quer que seus escritos sejam reconhecidos como de uma mulher. Em segundo lugar, porque o pseudônimo Ferrante foi muito bem escolhido e definido pela escritora, já que em passagens de *Frantumaglia*, Ferrante menciona sua aproximação com o nome de Elsa Morante. Dessa forma, não há como afirmar que a autora tenha tido a intenção de se apresentar como um pseudônimo feminino a fim de ter mais visibilidade no mundo literário ocidental, mas é possível afirmar que Ferrante tenta clamar para si um estilo clássico italiano de escrita, ao lembrar Elsa Morante na fonética de sua assinatura.⁶⁴ O fato é que ela não é, e tampouco será, a última escritora a recorrer ao uso dos pseudônimos, que como vimos é comum na literatura mundial e que modernamente foi de largo uso em toda a Europa no período entre guerras.

Em todo o caso, Ferrante defende com afinco em *Frantumaglia* que suas obras não são anônimas, já que são atribuídas e assinadas nomeadamente, ou seja, sua personagem Ferrante carrega a autoria de suas obras.

Meus livros não são anônimos, têm uma assinatura na capa e nunca precisaram do anonimato. O que aconteceu foi que simplesmente os escrevi e depois, evitando a praxe editorial, eu os pus à prova sem nenhum patronato. Se alguém venceu, foram os próprios livros. É uma vitória que comprova a autonomia das obras. Elas conquistaram o direito de ser apreciados pelos leitores justamente como livros.⁶⁵

Em uma entrevista rara ao jornal Los Angeles Times, Ferrante comenta como vê a criação e finalização de suas obras. Ao ser questionada sobre a metáfora de dar nascimento às suas criações – pois a maternidade é tema latente nos seus livros – a autora comenta que não é

⁶⁴ Em terceiro e último lugar, como pesquisadora, acredito que não seja possível afirmar com veemência que Elena Ferrante é uma mulher. Assim como não é possível afirmar com veemência que Elena Ferrante não seja Domenico Starnone. Porém, através de aspectos de narrativa e de questões femininas que são abordadas com muita precisão, além do fato de que não há como afirmar que Anita Raja (não) tenha envolvimento com a escrita – já que não há escritos autorais publicados em seu nome, apenas traduções – fui convencida de que o mais provável é que o pseudônimo Elena Ferrante seja feito a quatro mãos. Não há provas concretas desse fato até o momento e as provas que temos foram as apresentadas nesta dissertação. Entretanto, preciso que minha posição sobre o fato seja colocada, já que como historiadora entendo a necessidade das fontes, porém também entendo qual é meu lugar na construção de uma narrativa histórica. Ao escrever esta dissertação, menciono em vários momentos questões sobre gênero na narrativa ferranteana, portanto é necessário que fique claro que entendo as questões sobre seu pseudônimo e tendo a corroborar com a ideia de que a escrita ferranteana é feita em quatro e não duas mãos. Por fim, levo em consideração sempre a intenção do autor-pseudônimo de ser lido através de uma chave feminina de interpretação.

⁶⁵ FERRANTE, Elena. *Frantumaglia*. Companhia das Letras: São Paulo, 2017, p. 262.

inclinada a esse tipo de afirmação, já que para ela, a escrita de suas obras não é vista como um processo de geração e concepção, mas sim, como um entrelaçamento de fios que durante anos foram sendo tecidos com o melhoramento da prática.

A metáfora do nascimento aplicada às obras literárias nunca me pareceu convincente. A metáfora da tecelagem parece mais eficaz. A escrita é uma das próteses que inventamos para fortalecer nosso corpo. Escrever é uma habilidade, é uma imposição de nossos limites naturais, requer um longo treinamento para assimilar técnicas, usá-las com cada vez mais perícia e inventar novas, se acharmos que precisamos delas. A tecelagem diz tudo isso bem. Trabalhamos meses, anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes no momento. E quando termina, está lá, para sempre, enquanto mudamos e mudaremos, pronto para experimentar outras tramas.⁶⁶

Ferrante toma para si uma personalidade criada desde uma narrativa primária sobre seu pseudônimo que transpassa para suas obras, principalmente nas três primeiras publicações da autora, antes do lançamento do primeiro romance da Tetralogia Napolitana. Todas suas narradoras são mulheres, professoras, escritoras, narrando seus pensamentos, por vezes escrevendo-os em primeira pessoa; desde Amália, passando por Olga e Leda e terminando em *Lenù*. Quando o primeiro volume da série é publicado, entramos em contato com a personagem principal de Ferrante, *Elena Greco (Lenù)* – que assim como a narrativa que Ferrante cria para si, é de Nápoles – é uma escritora mulher, que vive o pós-guerra italiano e cresce em um momento de ascensão do movimento feminino italiano. Quando dá voz a Elena Greco em primeira pessoa, Ferrante se faz confundir com a obra, ao mesmo tempo que é personagem de sua própria narrativa quando brinca com sua decisão de nomeá-la como Elena. Esse mecanismo na obra ferranteana é considerado por alguns como um novelo, no qual, enquanto a autora enrola-o ao criar a sua narrativa, ativamente se enovela nela, se enrola e se coloca como quase indistinguível da personagem que concebe.⁶⁷ Em diversas passagens de *Frantumaglia*, Ferrante menciona o conceito da tecelagem

⁶⁶ The metaphor of birth applied to literary works has never seemed convincing to me. The metaphor of weaving seems more effective. Writing is one of the prostheses we have invented to empower our body. Writing is a skill, it's a forcing of our natural limits, it requires long training to assimilate techniques, use them with increasing expertise and invent new ones, if we find we need them. Weaving says all this well. We work for months, for years, weaving a text, the best that we are capable of at the moment. And when it's finished, it's there, forever itself, while we change and will change, ready to try out other weaves.

JACOB, Didier. In a rare interview, Elena Ferrante describes the writing process behind the Neapolitan novels. **Los Angeles Times**: 17 de Maio de 2018. Disponível em: <https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-elena-ferrante-interview-20180517-htmstory.html>>. Acesso em setembro de 2022.

⁶⁷ SECCHES. Op. Cit. p. 25

Prefiro me imaginar dentro de um novelo emaranhado, os novelos emaranhados me atraem. Acho que é necessário contar o emaranhado das existências e das gerações. Encontrar o fio da meada é útil, mas a literatura se faz com o emaranhado.⁶⁸

Dessa forma, enquanto a autora acredita que a forma de criar uma narrativa é enovelando um emaranhado de existências, ela mesma adentra nesse emaranhado e continua criando para si uma personagem, romanceando sua biografia de tal forma que poderíamos lê-la como uma espécie de romance epistolar do qual se fez protagonista.⁶⁹ Em *Frantumaglia* a autora compartilha supostos dados biográficos, entre eles: que seria filha de uma costureira napolitana, que teria irmãs, que seria mãe e que viveu em diversos países. Ela não se restringe apenas a criação de um nome que assina livros, mas cria também uma persona que protagoniza uma outra obra que se forma nestes outros textos individuais.

Aqui, devo dizer que minha mãe foi costureira por boa parte da vida, e isso para mim foi importante. Com agulha, fio, tesouras e tecidos sabia fazer de tudo. Ajustava vestidos velhos, fazia novos, costurava, descosturava, alargava, apertava, tornava os rasgos invisíveis com cerzaduras perfeitas.⁷⁰

Apesar de se criar presente, Ferrante requisita então, para si, um espaço de ausência em seus escritos, que se torna mais presença a partir do vazio deixado. Assim, ao adentrarmos em suas obras, concebe uma confusão na qual o leitor se deixa levar: quem é a personagem da narrativa e quem é a autora que a escreve? Ferrante faz com que seus livros se mesquem com sua autoria, trazendo assim um tom ficcional, porém palpável na realidade, quase como se todas as suas publicações fossem micro partes de sua própria história.

Ao entendermos como a autora se relaciona com seu anonimato, poderemos agora partir para entender como Ferrante tece suas histórias utilizando de uma autoficção a partir de um autor-personagem e como as coloca em um lugar de posição tão verossímil à nossa contemporaneidade.

⁶⁸ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 360

⁶⁹ SECCHES. Op. Cit. p. 23

⁷⁰ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 157

1.2. O PACTO AUTOBIOGRÁFICO E A AUTOFICÇÃO EM FERRANTE

Ferrante tenta, em sua narrativa de autor-personagem, criar uma espécie de pacto autobiográfico como uma tentativa de aproximação emocional e real criando um tipo de ação que dissimula os procedimentos técnicos do texto, fazendo com que se crie uma ilusão de uma relação concreta com a realidade. Segundo Jacques Rancière, “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”⁷¹ dessa forma, a autora se utiliza de artifícios técnicos de escrita para que consiga construir um microcosmos verossímil aos anos 1950 na Itália do Pós-Guerra.

Entretanto, esse pacto é um pacto autobiográfico simulado, no qual a autora cria para si uma personagem homônima que se inscreve em primeira pessoa, porém é diferente do nome impresso na capa. Na definição de Phillipe Lejeune de autobiografia, a distinção entre a autobiografia da ficção não parte da relação existente entre os acontecimentos da vida com sua transcrição no texto do autor, mas sim no pacto implícito (ou explícito) que o autor estabelece com o leitor a partir de características presentes na escrita, determinando assim, o modo de leitura da obra.⁷² Dessa forma, a conclusão que se tem de um texto como autobiografia ou ficção é independente do seu nível de elaboração estilística, já que ela depende, como defende Lejeune, de que o pacto estabelecido seja “referencial” ou “ficcional”.

É pela leitura de Lejeune que a autobiografia ganha existência no âmbito da literatura. O pacto autobiográfico que o autor defende passa a ser uma marca textual da qual o leitor reconhece o tipo de engajamento do autor ao relatar “sua vida”. Essas marcas seriam então o as coincidências dos nomes de autor, narrador e personagem; títulos e subtítulos como ‘minha vida’, “memórias” e indicações paratextuais diretas no prefácio ou contracapa, por exemplo⁷³. No caso do nosso romance, temos a coincidência entre nomes de autor, narrador e personagem, uma narrativa em primeira pessoa e um prefácio autobiográfico do narrador, porém sabemos que autor e narrador, neste caso, são distintos apesar de homônimos.

⁷¹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009, p. 53

⁷² Cf. LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

⁷³ Ibid, p. 31.

Assim, enovelando-se entre a ficção e o real, Ferrante cria um forte laço com o leitor e o coloca em uma eterna ambivalência sobre a existência de um escritor/personagem a partir de suas influências e inspirações. Ferrante começa a criar para si uma autora-personagem. Essa autora-personagem que denomino é um tipo de enovelamento entre Ferrante e sua narrativa de vida, que se enrola com a de suas personagens até em sua antologia. Novamente, temos um exemplo de um pacto de verossimilhança que Ferrante cria com seus leitores, fazendo-os acreditar na existência de seu autor-personagem. É claro que Ferrante tem apenas em seu alcance a ferramenta da escrita para criar seu universo, mas é preciso lembrar que o microcosmos criado pela autora é um reflexo de uma pequena parte social, cultural e econômica da Itália e que em diversos momentos há acontecimentos históricos reais descritos em seus livros. Porém é impossível para Ferrante criar esse mundo napolitano em sua totalidade, pois não há como se dizer tudo sobre ele.

Em uma de suas seis conferências apresentadas na Universidade de Harvard em 1993, Umberto Eco faz um passeio pelo que chama de Bosques da Ficção e em certo ponto comenta sobre a impossibilidade de se criar tudo sobre um microcosmos literário.

só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal: (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho.⁷⁴

Eco apresenta em seu texto um conceito designado como leitor-modelo. O leitor-modelo é o leitor que aquela obra se dedica a alcançar, ou mais ainda, é o leitor no qual aquele autor se dedica a tocar, uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Ferrante utiliza de lacunas em suas obras para que o leitor-modelo possa vir a preencher. Eco ainda afirma que se espera que os autores, na verdade, “não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história como ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam”⁷⁵. Esse leitor-modelo é um tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, segundo Eco, como ainda procura criar. Essa voz de autor-modelo é o que temos com a autora-personagem Elena Ferrante e seus emaranhados de fios. A partir da lacuna que deixa aos seus leitores, a autora convida-nos a adentrarmos na obra e na vida dos napolitanos, a nos fazer presentes em um bairro pobre de

⁷⁴ ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994., p. 9

⁷⁵ Ibid. p. 100

Nápoles, a entender, a partir das entrelinhas do texto e de signos que descreve ao longo da narrativa, uma situação econômica e social italiana que não é descrita em minúcias, mas deixa cabo ao leitor decidir pesquisar mais sobre essas questões ou apenas seguir a narrativa como uma leitura de conforto.

Eco fala também sobre um autor-modelo. Autor esse que não necessariamente seria o escritor da obra, mas sim

uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz só se manifesta como uma estratégia narrativa, ou um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidirmos agir como um leitor-modelo.⁷⁶

Ferrante, além de utilizar do artifício do leitor-modelo para que consiga relacionar aspectos de verossimilhança na ausência de fatos, utiliza do artifício do autor-modelo para seu personagem-autor, ou seja, o que quero relacionar neste aspecto é que, no exemplo da Tetralogia Napolitana, o autor-modelo se dá a partir da construção do autor-personagem. A criação de um autor-personagem é o que está por trás da narrativa e nos faz acreditar nela. O autor dessa forma, não é a personagem *Lenù* quando velha e escreve seu romance sobre sua vida com a amiga *Lila*, e não é também, portanto, *Lenù* jovem dentro da narrativa que está sendo contada. O autor-modelo também não é quem está por trás do pseudônimo de Ferrante, pois ele é o autor empírico que escreve. O autor-modelo, portanto, é o autor-personagem, neste caso Ferrante, que guia o leitor pela narrativa.

Retomando Lejeune, temos então um autor-personagem que narra sua autobiografia através da narrativa do outro, pois o intuito de nossa narradora *Lenù* é manter *Lila* presa no universo material do qual ela havia se extinguido por vontade própria. Ao tentar reescrever sua história com *Lila*, *Lenù* relembra a sua própria história de vida. O episódio que funda o ato autobiográfico é um fato que marca um antes e um depois na vida da narradora. Conhecer *Lila* é o início da autobiografia de *Lenù*, porém o ato que a funda é o sumiço de sua amiga. Sabemos também que a autobiografia de *Lenù* culmina em um espelho de Ferrante levando em consideração o pacto autobiográfico que criou através de seu autor-personagem.

Como sempre *Lila* exagerou, pensei.
Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás.

⁷⁶ ECO, Umberto, Op. Cit, p. 100

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 memória⁷⁷

Entretanto, apesar do vínculo homônimo entre autor-personagem e narrador, a narrativa Ferranteana não é uma autobiografia. Também não é uma narrativa ficcional, a partir do momento que Ferrante cria para si uma narrativa de história de vida no mundo real, que se relaciona com a narradora *Lenù*, que escreve a Tetralogia. O intento da autora a partir do momento em que nomeia sua narradora como Elena – personagem napolitana e escritora assim como ela – é transgredir o “pacto ficcional”, pois incorpora elementos que exigem serem lidos em um outro tipo de chave, uma chave referencial.

Diana Klinger em sua tese *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* tenta destrinchar o caminho da literatura autobiográfica e discute sobre essa nova forma da literatura que começa a surgir com afinco na modernidade. A pesquisadora afirma que

se num modo geral, todo texto de ficção participa do espaço autobiográfico, as ficções em primeira pessoa e com traços autobiográficos ocupam aí um lugar de destaque: estabelecem o que Lejeune chama de “pactos indiretos”, pois o autor, por meio de alguma indicação, os dá a ler indiretamente como “fantasmas reveladores do indivíduo”.⁷⁸

Portanto, a Tetralogia Napolitana se inscreve em um espaço no qual tanto romance quanto autobiografia não podem se reduzir a si mesmos. Elena Ferrante cria um jogo em que ficção e não ficção não são territórios nitidamente separados. Klinger afirma que “é precisamente essa transgressão do ‘pacto ficcional’, em textos que – no entanto – continuam sendo ficções o que os torna tão instigantes.”. Segundo a autora esses textos são ao mesmo tempo ficcionais e (auto)referenciais, assim, problematizando a ideia de “referência” o que acaba incitando o leitor a abandonar os binarismos entre “fato” e “ficção”.⁷⁹

Na visão de Klinger, hoje assistimos a uma profusão de narrativas “vivenciais”, ao aumento do mercado das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos. O

⁷⁷ FERRANTE, Elena. **AG**, 2015, p. 17, grifos meus.

⁷⁸ KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. 204p. p. 10-11.

⁷⁹ *Ibidem*.

avanço da mídia possibilitou o surto dos blogs na internet, dos reality shows, dos talk shows, etc., fazendo com que seja possível a existência de inúmeros registros biográficos de indivíduos quaisquer. Para a autora, para entender sobre a “escrita de si” na ficção contemporânea é preciso inscrevê-la em espaço interdiscursivo onde percorrem esses outros textos não literários da cultura contemporânea que, segundo ela, “evidenciam que a ficção está em sintonia com o “clima da época” (zeitgeist)”.⁸⁰ A tese da autora é de que esses textos ficcionais, que se inscrevem na linha tênue entre biografia e ficção, parecem “responder ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito”. A defesa de Klinger é de que a autoficção⁸¹ se inscreve no centro deste paradoxo do final do século XX: entre o desejo de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” através da escrita.⁸²

Retomando Foucault, Klinger relembra que nos séculos I e II a escrita de si estava inserida em uma cultura fortemente marcada pelo valor dado à tradição, à recorrência do discurso e à prática de citação, portanto um meio para o estabelecimento de uma relação consigo mesmo. Dessa forma, os textos da *escrita de si*⁸³ mostravam que, para os gregos, o “cuidado de si” era configurado como uma das grandes regras de conduta da vida social e pessoal, sendo assim, um dos fundamentos da “arte do viver”. Hoje, a nossa tradição filosófica ocidental, ainda segundo a autora, “esqueceu” esse princípio em favor do “*conhece-te a ti mesmo*” advindo de uma nova filosofia dentro do seio ocidental – o cristianismo – já que o “*conhecer-se*” é um dos pilares principais do asceticismo cristão. Esse asceticismo, entretanto, que clama o “*conhecer-se*” já não o clama como um *cuidado sobre si mesmo*, mas sim como uma forma de renúncia ao mundo, aos prazeres da carne e à “arte do viver”.

Logo, é por meio dessa passagem de cultura pagã para cultura cristã que o *conhece-te a ti mesmo* passou a remodelar o pensamento do ocidente, suplantando o *cuida de ti mesmo*, extinguindo um princípio fundamental da *arte do viver*, que nos foi deixada como herança da Antiguidade. Essa supressão advinda da cultura cristã faz da renúncia de si a condição para a

⁸⁰ Ibid. p. 20-21.

⁸¹ O conceito *autoficcion* foi criado por volta de 1977 pelo francês Serge Doubrovsky, sendo publicado na quarta capa do seu romance intitulado *Fils*. No entanto, o autor já vinha pensando criticamente a respeito dos estudos de autobiografia, pois já havia comentado em alguns escritos anteriores entre 1970 e 1977 sobre o assunto, inclusive comentando sobre os estudos de seu conterrâneo Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, 1971 e *Le pacte autobiographique*, 1975. Ver FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica> Acesso em: 07 de dezembro de 2022.

⁸² KLINGER, Diana Irene, 2006, Op. Cit. p. 24

⁸³ Ibidem

salvação, sendo assim, paradoxalmente, *conhecer-te a ti mesmo é renunciar a ti mesmo*. Foi apenas com a eflorescência do Renascimento e da Reforma que o homem começa a contemplar a sua própria imagem sem angústia. Dessa forma, a autora conclui que “a relevância da escrita é tal que os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente”, ou seja, paradoxalmente não existe a forma moderna da literatura antes de que se possa falar de *indivíduo* também no sentido moderno, porém não existe indivíduo moderno sem a literatura moderna.⁸⁴

É também a partir desse novo sentido moderno de literatura que a tradição do *Bildungsroman* começa com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe em 1794. Voltaremos a esta questão do Romance de Formação mais adiante, por momento, é interessante perceber esse retrocesso que Klinger faz para entender a literatura moderna e a escrita de si. É um retorno do autor, o autor que em Barthes morre para se doar à literatura e sacrifica inteiramente o seu sujeito por uma narrativa. Para Barthes

Jamais será possível saber, pela simples razão que 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.⁸⁵

Esse retorno do autor, para Foucault, busca entender a lacuna deixada pelo desaparecimento do autor, entendendo a escrita não como resultado final, mas sim como dominação de uma prática. Em sua abordagem, Foucault questiona a ideia tradicional de autoria como uma origem singular e definitiva de significado em um texto. Ele argumenta que o autor não é uma entidade transcendental que controla completamente o sentido da obra, mas sim uma construção histórica e discursiva que surge dentro de um conjunto de práticas sociais, institucionais e ideológicas. O autor, nesse sentido, não é apenas um indivíduo singular, mas uma posição ocupada dentro de um campo discursivo mais amplo, onde diferentes relações de poder e saber são negociadas.

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser

⁸⁴ Op. Cit. p. 29-30

⁸⁵ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57.

recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.⁸⁶

Para Klinger em sua tese, o termo autoficção é capaz de dar conta do retorno do autor, pois ele problematiza as relações entre real (ou referencial para ser mais exata) e ficcional, assim como a ambivalência entre a presença e a falta, nas palavras da autora “retorno e recalque”⁸⁷. Por consequência, a autoficção, na visão de Klinger, surge em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea e ao mesmo tempo, produz uma reflexão crítica sobre ele, retornando então, não como garantia da verdade empírica, e sim apenas como provocação, como um jogo que brinca com a noção do sujeito real.

A autoficção de Klinger descreve com perfeição a narrativa ferranteana. Uma *não biografia* com um *pacto autobiográfico* implícito pela *autora-personagem*, que narra uma escrita de si a partir da escrita do outro que se intenta materializar pela leitura de um *leitor-modelo* ideal.

Esse *autor-personagem-modelo* dessa *autoficção* é a mente que escreve e recebe para si uma única exigência perante o novo regime estético do sensível: a de refletir e de pensar sua posição no processo do tecido de produção social. Conceito usado por Walter Benjamin ao comentar sobre o lugar do intelectual e do escritor na sociedade fascista em ascensão na década de 30, o *autor como produtor*, tem grande peso nesse caso ferranteano. Apesar ainda de ser, em primeira fase, um autor-personagem, em uma segunda fase de autor-modelo, cochicha no ouvido do leitor-modelo por meio de técnicas inseridas em sua narrativa de autoficção causando de certa maneira uma terceira fase, a de autor-produtor.

O autor-produtor nunca se ocuparia, segundo Benjamin, apenas dos produtos, mas também, simultaneamente, dos meios de produção.⁸⁸ Assim, partindo de flashbacks e flashforwards, pequenos comentários, pequenas violências diárias, diálogos invasivos, técnicas de inserção de cenas pequenas para a introdução de assuntos que já eram presentes na sociedade fascista etc. o autor-produtor sussurra ao leitor-modelo uma fantasmagoria de uma sociedade italiana passada, mas que ecoa ainda no presente, fazendo com que se haja um referencial a se

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 273

⁸⁷ KLINGER, Diana Irene, Op.Cit. p, 47.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 100.

observar. Enquanto narra o passado, Ferrante, autor-personagem-modelo-produtor, toca seu leitor-modelo através de uma partilha do sensível, revelando a existência de um comum partilhado, porém com suas partes excludentes.⁸⁹

Ao entendermos melhor como Ferrante se cria e cria a sua escrita, podemos entender com efeito o envolvimento do autor-personagem em sua obra. Entendemos, em segunda instância, quem é o autor-modelo e tivemos um pequeno vislumbre do autor-produtor em um terceiro nível. Como dito, essa pesquisa se detém sobre a Tetralogia Napolitana, mas o efeito de enovelamento entre autor e personagem se torna cada vez mais nítido através dos anos. Podemos ver com mais nitidez este intrincamento em sua série, portanto partirei primeiramente dela, para discutir a fusão entre autor e obra e o efeito de verossimilhança que a escritora cria a partir de algumas técnicas narrativas como a utilização do gênero *Bildungsroman* para a estrutura de sua história. Esse terceiro e penúltimo passo é importante para entendermos as entrelinhas no enovelamento desse emaranhado de fios napolitanos.

⁸⁹ RANCIÈRE, 2009, Op. Cit. p. 15.

1.3. O ROMANCE DE FORMAÇÃO E A ANCESTRALIDADE DA LITERATURA NA TETRALOGIA NAPOLITANA

Até o momento, temos um vislumbre do funcionamento das tessituras que Ferrante faz em suas obras. Primeiro, utiliza do artifício do pacto autobiográfico para que se crie um vínculo com o leitor, seja na ordem de identificação intelectual ou emocional. Em segundo lugar, como autora-personagem, produz uma narrativa de autoficção criando um elo com seu leitor-modelo, que se deixa levar preenchendo as lacunas da narrativa autobiográfica ficcionada. Agora, neste subcapítulo, voltaremos o olhar para a literatura ferranteana e sua narrativa, tentando desmembrar sua escrita a fim de entender quais são as principais referências literárias que Elena Ferrante atrela a seu pseudônimo.

Neste tópico, proponho uma análise da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante à luz do gênero literário do *Bildungsroman*, ou romance de formação. O foco será na representação da formação e desenvolvimento das personagens principais, assim como na problemática específica do romance de formação feminino. Além disso, examinaremos as referências literárias presentes na obra de Ferrante, destacando sua influência na construção da narrativa. Por meio dessa análise, busca-se compreender de que forma a autora-personagem ferranteana se entrelaça com suas referências literárias, construindo uma narrativa auto-ficcionada. A intenção é explorar as complexidades dessa relação entre autoria, personagem e intertextualidade e como isso contribui para a compreensão da obra de Ferrante.

O *Bildungsroman* é um tipo de narrativa que se concentra no desenvolvimento e amadurecimento de um protagonista ao longo de sua jornada de vida, retratando as experiências que moldam sua identidade e visão de mundo. É um gênero literário que se originou no século XVIII e ganhou destaque na literatura alemã através de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de J. Wolfgang von Goethe (1796), clássico moderno da literatura mundial. Entretanto, apesar de obra de origem do gênero, o termo *Bildungsroman* foi cunhado pelo professor de filologia Karl Morgenstern que o utilizou pela primeira vez em uma conferência na Universidade de Dopat em 1810.

A definição inaugural do *Bildungsroman* por Morgenstern entende sob o termo aquela forma de romance que "representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade". Uma tal

representação deverá promover também "a formação do leitor", de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance.⁹⁰

As circunstâncias da origem do gênero *Bildungsroman* são contemporâneas ao esforço por uma atribuição de um caráter nacional à literatura alemã. O gênero tem raízes veementemente fincadas nos contextos históricos, culturais e sociais dos últimos trinta anos do século XVIII do ocidente-europeu. É compreendido pela crítica literária como um fenômeno “tipicamente alemão” capaz de expressar o “zeitgeist” da Alemanha oitocentista em seu mais alto grau, firmando-se como um conceito de produção literária em quase todas as literaturas ocidentais-europeias e sendo até assimilado também nas literaturas consideradas mais jovens como a literatura americana.⁹¹

Morfologicamente, é relativamente fácil o entendimento do termo, pois através de um processo de justaposição, unem-se dois radicais da língua alemã, o *Bildung* (formação) e *roman* (romance) correspondendo os dois conceitos fundadores do patrimônio das instituições burguesas. A formação do jovem burguês, seu aperfeiçoamento como indivíduo e como classe coincidem historicamente com a “cidadania” do gênero romance, já que inicialmente até meados do século XVIII o estilo era considerado menor frente à poesia épica clássica. Dessa forma, a ascensão do romance no século XVIII está minimamente ligada à ascensão da burguesia alemã, pois o romance se transforma em um meio de autorrepresentação dessa classe. É apenas com Goethe no final do século que o gênero deixa de ser considerado literatura de má qualidade.⁹²

Esse tipo de narrativa se concentra no processo de amadurecimento e desenvolvimento de um protagonista ao longo de sua vida, desde a infância até a idade adulta. Assim, o *Bildungsroman* retrata a jornada de autodescoberta e aprendizado da personagem principal, que enfrenta desafios, realizações, conflitos e transformações emocionais ao longo da narrativa. Moretti comenta sobre o aspecto juvenil dos romances de formação ao entender a juventude no romance europeu como a idade que se concentra o “sentido da vida”.

[...] aquilo que torna Wilhelm Meister e os seus sucessores representativos e interessantes é, em boa medida, o mero fato de serem jovens. A juventude — as diversas juventudes do romance europeu — torna-se, assim, para a cultura moderna,

⁹⁰ MASS, Wilma Patrícia. **O Cânone Mínimo: O *Bildungsroman* na história da literatura.** São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 19

⁹¹ Ibid. p. 13

⁹² Cf. MORETTI, Franco. **O Romance de Formação.** São Paulo: Todavia, 2020.

a idade que concentra em si o “sentido da vida”: é a primeira coisa que Mefistófeles oferecerá a Fausto. Este estudo se propõe a esclarecer as causas, os modos e as consequências de tais mudanças simbólicas.⁹³

Segundo Bakhtin, a formação da personalidade da personagem se converte em si no próprio enredo da estrutura tradicional do *Bildungsroman*. Para o autor, “o próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável na fórmula desse romance” e a mudança do herói ganha em si o próprio significado do enredo e por conta disso, se reassimila na raiz e reconstrói todo o enredo do romance. Dessa forma, o tempo se interioriza no homem passando a integrar sua própria imagem.⁹⁴ Moretti, no entanto, vai além e, na visão do autor, “se a juventude adquire então sua centralidade simbólica e nasce a grande forma do romance de formação, a razão é que se deve dar – antes e mais do que um sentido a juventude – um sentido à modernidade”⁹⁵

Alguns exemplos clássicos de obras do gênero *Bildungsroman* incluem *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, que retrata o amor não correspondido e a busca pela identidade do protagonista; *David Copperfield*, de Charles Dickens, que narra a vida e o crescimento do personagem-título desde sua infância até a idade adulta; e *Grandes Esperanças*, também de Dickens, que conta a história de Pip, um órfão que busca seu lugar na sociedade. Como vemos, ao final do enredo, de alguma forma, o herói alcança sua maturidade e completa a formação de sua personalidade ao entrar em “harmonia” quase plena com o mundo social que o cerca. Entretanto, maturidade e juventude são, ainda segundo Franco Moretti, inversamente proporcionais e seguindo a conceituação de Lotman, o autor exprime essa variação em dois princípios: de classificação e transformação. Segundo o autor,

Se prevalece o princípio de classificação — se a ênfase recai, como em Goethe e nos romances ingleses, sobre o fato de que a juventude “deve acabar” —, então a juventude fica subordinada à ideia de “maturidade”; como a narrativa, ela “tem sentido” somente quando conduz a uma identidade estável e “acabada”. Se, ao contrário, prevalece o princípio de transformação e a ênfase recai sobre o dinamismo juvenil, como nos romances franceses, a juventude não sabe e não quer mais traduzir-se em maturidade: vê em tal possibilidade de “conclusão” antes uma espécie de traição que a privaria de sentido.⁹⁶

Como dito anteriormente, a presença feminina na escrita literária começou tímida e muitas vezes em forma de pseudônimo, portanto, com o gênero *Bildungsroman* não seria

⁹³ MASS. Op. Cit. 2000., p. 28.

⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes, 2011, p. 219.

⁹⁵ MORETTI, Op. Cit, p. 29.

⁹⁶ Ibid, p. 34.

diferente. A ausência de romances de formação com protagonistas femininas era nítida, visto que em sua maioria as narrativas partiam de protagonistas masculinos. O primeiro romance de formação com trajetória e desenvolvimento feminino foi *The Mill on the Floss*, de George Elliot (que já comentei anteriormente ser um pseudônimo feminino) em 1860, onde a protagonista Maggie divide cena com seu irmão mais velho, Tom. Apesar de ser uma primeira narrativa feminina de desenvolvimento e formação, a crítica literária da época enfatizou que a inovação do romance de Elliot era a representação de duas formações em conjunto na mesma narrativa e não de uma delas se tratar de uma formação feminina.⁹⁷

Foi apenas nos anos 1970 que feministas começaram a levantar a problemática da ausência feminina no gênero *Bildungsroman* e a primeira a fazer esse questionamento perante a comunidade científica foi Ellen Morgan em um estudo em 1972 sobre o romance anglo-americano neofeminino. Para a pesquisadora o *Bildungsroman* é um “*male affair*” já que, embora houvesse sempre “romances de aprendizagem” feminina, essa formação se restringia apenas à preparação da jovem para o casamento e a maternidade. Seu desenvolvimento era retratado em termos de crescimento e desenvolvimento físico, da infância a adolescência até o momento que estivesse pronta, ou seja “madura” o suficiente para casar e ter filhos. E se, ao contrário dessa dinâmica, olharmos os poucos exemplos de romance de formação femininos que focalizavam o desenvolvimento pessoal da protagonista – desenvolvimento esse, psicológico, emocional e intelectual – notaríamos que, constantemente, terminavam em fracasso: algumas terminavam loucas, outras fracassadas e algumas até cometendo suicídio.⁹⁸

Cristina Ferreira Pinto em seu estudo sobre o *Bildungsroman* feminino comenta sobre a problemática da ausência feminina nas narrativas de formação, refletindo sobre o paradoxo entre a possibilidade de desenvolvimento pessoal terminar em fracasso na maioria dos casos. Para a autora, primeiramente:

O final negativo observado por Morgan reflete a incompatibilidade entre a personagem que cresce e se desenvolve como pessoa e o mundo à sua volta. Para a mulher a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade. [...] Assim, 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. Segundo as expectativas que a sociedade tinha em relação à mulher, portanto, seu "aprendizado" se daria dentro de

⁹⁷ FERREIRA PINTO, Cristina. **O *Bildungsroman* feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, p. 11

⁹⁸ Ibid, p. 13

um espaço bem delimitado. O "mundo exterior" responsável pela formação do herói do "*Bildungsroman*" seria, no caso da protagonista feminina, os limites do lar e da família, não havendo margem para o seu crescimento interior.⁹⁹

Para as autoras que problematizaram a partir da crítica feminista as obras do gênero, Ellen Morgan (1972) Annis Prats (1981) e Esther Labovitz (1986), a busca pela integração social é quase impossível em sua plenitude, pois estes romances frequentemente retratam formações truncadas ou interrompidas. Todavia, esses desfechos não devem ser interpretados como meros destinos reservados às mulheres que “desafiavam o *status quo*”, pois essas finalizações eram usadas pelas autoras para ilustrar as dificuldades enfrentadas no desenvolvimento de uma trajetória feminina plena. Muitas das vezes a interrupção do *Bildung* da protagonista parece intuir uma aceitação das normas sociais do comportamento feminino pela autora. Os fracassos exemplificados por esses desfechos são, na verdade, escolhas intencionais que fazem com que o leitor-modelo absorva a escrita em “palimpsesto”, ou seja, em camadas de significados que podem ser interpretadas e reinterpretadas ao longo do tempo.

Esta crítica feminista sobre o gênero literário tem seu peso pois a tradição do romance de formação de fato é do herói predominantemente masculino, mas as questões acerca do *Bildungsroman* vão além da diferença das representações de gênero entre homens e mulheres pois esbarram, como vimos anteriormente com Franco Moretti, em aspectos culturais, históricos e sociais. A versão sobre os desfechos truncados que a crítica feminista expõe é de fato importante para o entendimento da narrativa do romance de formação e fazem coro aos conceitos de classificação e transformação de Moretti que apresentamos anteriormente.

Os romances de formação dos quais seu desfecho se dá pelo princípio da transformação (principalmente os franceses) são tão truncados quanto os de vozes femininas, porque renegam o processo de articulação entre o indivíduo e o mundo, processo esse que marca o final da formação completa de sua personalidade. Portanto, os desfechos truncados, incompletos e interrompidos não são exclusividade da escrita do romance de formação feminino, porém dizem silenciosamente muito através deles.¹⁰⁰ Eles revelam silenciosamente as dificuldades e desafios

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Para Franco Moretti, no entanto, as duas principais formas canônicas de tradição do *Bildungsroman* são Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister (1796) de Goethe e Orgulho e Preconceito (1813) de Jane Austen pois, nos dois romances, tanto Wilhelm Meister quanto Elizabeth Bennet são encaminhados ao mesmo desfecho - o casamento - marcando o final de sua formação. Dessa forma, para o autor, apenas nessas duas versões a formação da personalidade do protagonista se torna plena, pois nesses dois casos, aconteceria um “alcance máximo” da plenitude entre indivíduo e sociedade. Relembrando que esse alcance máximo de plenitude significa a abdicção de algo, já que com o casamento há um desfecho com uma certa sensação de acordo, de

enfrentados na busca por uma formação plena, oferecendo uma reflexão sobre as complexidades da construção da identidade em relação ao mundo que nos cerca. Nesse sentido, a presença desses desfechos ambíguos e incompletos ressalta a relevância do estudo do romance de formação feminino e sua contribuição para a compreensão mais ampla da experiência humana.

Em *A Literature of Their Own* de 1999, Elaine Showalter faz um estudo sobre romancistas inglesas do século XIX e XX e define três períodos da história do desenvolvimento da literatura das mulheres:

Primeira fase - 1840-1880: Feminine Phase (fase feminina): fase prolongada de imitação dos modelos e modos reminiscentes da tradição dominante, mantendo a internalização de seus padrões artísticos e, sobretudo, sua visão dos papéis sociais. Essa é a fase que comentamos anteriormente com a reflexão de Virginia Woolf. Fase em que a escrita feminina adota pseudônimos e, além dos casos já mencionados nesta dissertação, enfatiza também as Irmãs Brontë – Charlotte, Emily e Anne – que assinaram obras sob os pseudônimos, respectivamente, de Currer, Ellis e Acton Bell. As escritoras dessa fase adotam também, além do nome, vestuários e padrões de conduta masculinos.

Segunda fase – 1880-1920: Feminist Phase (fase feminista): fase de protesto contra os padrões e valores internalizados até então, momento de reivindicação pelos direitos das minorias, incluindo a autonomia da escrita feminina. Essa fase marca a luta contra a exclusão e o rebaixamento da escrita feminina.

Terceira fase – 1920 até os dias atuais: Female Phase (fase fêmea): nesse ponto, temos um estágio novo de autoconhecimento, que se inicia por influência dos movimentos sociais que estavam em ascensão durante a década dos anos 1960, entre eles a segunda onda do feminismo iniciada nessa década. Portanto, a *Female Phase* é uma fase da escrita feminina de autodescoberta, uma busca por identidade e por uma estética específica. As ativistas preocupavam-se com igualdade, autonomia, integridade do corpo feminino – lidando com questões como aborto, contracepção e pré-natal de qualidade – enquanto isso, as escritoras começavam a demonstrar essa recente conscientização, autorrealização e maturação em suas narrativas tentando estabelecer um discurso próprio.¹⁰¹

Em 2009, a autora revisa seu estudo anterior, que foi primeiramente publicado em 1976, onde comenta que até aquele momento a janela visível de um quarto estágio da escrita feminina ainda era de difícil análise. Para Showalter,

Nos anos 1970, eu só conseguia imaginar uma quarta etapa, uma "participação contínua na corrente literária". No entanto, até o final do século XX, a literatura das

compromisso. Ou seja, para o autor, mesmo nos desfechos com a fórmula correta de uma “formação de uma personalidade” nunca há plenitude na relação entre indivíduo e sociedade. Cf. MORETTI, Franco. Op. Cit.

¹⁰¹ SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. British woman novelists from Brontë to Lessing. Princeton University Press: Princeton, 1999. p. 12-13

mulheres americanas havia alcançado a quarta e última etapa, que agora chamaria de "livre". As escritoras americanas do século XXI podem abordar qualquer assunto que desejarem, em qualquer forma que escolherem.¹⁰²

Apesar de Showalter conduzir sua pesquisa através de mulheres britânicas em um primeiro momento, e em um segundo momento sobre mulheres americanas, fica explícito certo movimento global em que as escritoras procuravam seu lugar e sua voz dentre a escrita literária mundial. Hoje, como ressalta a autora, temos um panorama melhor para a escrita literária feminina, onde se é livre para dizer e desdizer, da forma como se achar interessante.

Diante dessas reflexões, surge a relevância da análise da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante a partir do romance de formação, pois Ferrante apresenta um olhar perspicaz sobre a complexidade da formação feminina em um contexto social e histórico específico. Através de sua narrativa densa e envolvente, a autora explora as interações e influências familiares, a luta por identidade e autodeterminação, as dinâmicas de poder e a busca por um sentido de pertencimento. Sentido esse que acaba com mais um desfecho truncado, impedindo o “alcance máximo” da plenitude entre mundo e indivíduo. Dessa forma, a autora utiliza esse recurso do romance de formação feminino como espaço privilegiado para suscitar reflexões no leitor sobre as premissas e valores da experiência humana, principalmente sobre o papel da mulher no mundo contemporâneo em busca da sua plenitude e desenvolvimento pessoal. Em *Frantumaglia*, Ferrante comenta que a tradição narrativa masculina oferecia uma riqueza estrutural que, na sua visão, não parecia existir na narrativa feminina. Porém enfatiza que essa inexistência não a torna menor que a escrita masculina, já que seria esse um problema social, político e histórico. Para Ferrante,

A escrita feminina tem, é claro, por motivos históricos, uma tradição menos densa e variada do que a masculina, mas com pontos altíssimos e também um valor formativo extraordinário — as obras de Jane Austen, por exemplo. Além disso, o século XX foi um século de guinada radical para as mulheres. O pensamento feminista e as práticas feministas libertaram energias, colocaram em movimento a transformação mais radical e mais profunda dentre as que permearam o século passado. De maneira que eu não saberia reconhecer a mim mesma sem lutas de mulheres, ensaios de mulheres, literatura de mulheres: tudo isso me tornou adulta. Minha experiência como narradora, tanto inédita quanto publicada, realizou-se por completo, depois dos vinte anos, na tentativa de contar com uma escrita adequada a meu sexo e sua diferença. Mas há tempos penso que, ao passo que devemos cultivar a nossa tradição narrativa, não devemos jamais abrir mão de toda a bagagem de técnicas que temos atrás de nós.

¹⁰²In the 1970s, I could only imagine a fourth stage, a “seamless participation in the literary mainstream.” By the end of the twentieth century, however, American women's literature had reached the fourth and final stage, which I would now call “free.” American women writers in the twenty-first century can take on any subject they want, in any form they choose. SHOWALTER, Elaine. **A Jury of Her Peers**. American Woman Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. Nova York: Vintage Books, 2009. p. 17

Devemos demonstrar, exatamente por sermos mulheres, que sabemos construir mundos tão ou mais amplos, poderosos e ricos do que os concebidos pelos narradores. Devemos, portanto, estar bem aparelhadas, explorar a fundo nossa diferença, e com instrumentos avançados. Acima de tudo, não devemos abrir mão da máxima liberdade. Cada narradora, como em tantos outros campos, não deve almejar apenas ser a melhor entre as narradoras, mas a melhor entre qualquer um que cultive a literatura com grande habilidade, seja mulher ou homem. Para fazer isso, devemos evitar qualquer obediência ideológica, qualquer encenação de pensamento ou linha certa, qualquer cânone. Quem escreve deve se preocupar apenas em narrar da melhor maneira o que sabe e sente, o belo, o feio e o contraditório, sem obedecer a nenhuma prescrição, nem mesmo às que vêm do grupo ao qual achamos que estamos alinhados. A escrita precisa do máximo de ambição, do mínimo possível de preconceitos e de uma desobediência deliberada.¹⁰³

Ao considerar a Tetralogia Napolitana um *Bildungsroman* feminino, entendo que a narrativa carrega características gerais de uma trajetória de formação feminina, pois estão presentes a origem provençal de *Lenù*, sua “conquista” do mundo social, o grande conflito de gerações entre pais e filhos, além das dificuldades nas relações amorosas das duas amigas. O final truncado então, acerca do qual Moretti discute, aparece aqui para as duas protagonistas. Em um primeiro momento, essas duas trajetórias parecem simples de definir, já que acompanhamos o desenvolvimento delas da infância à velhice, porém, vejamos onde os desfechos nos levam: Ao final, *Lenù* consegue se emancipar de suas origens do *rione* devido aos seus estudos mantendo uma vida tranquila em Turim como escritora. Com os filhos adultos e casados, *Lenù* mora sozinha e não tem companheiro, diferente do final de *classificação* comentado por Moretti, em que o protagonista termina se casando, como um sinal de acordo com os moldes esperados pela sociedade. Já *Lila* se manteve sempre no *rione*, até mesmo depois do acontecimento crucial do quarto e último livro, o sumiço de sua filha mais jovem, Tina.

Portanto, os desfechos das duas protagonistas se parecem com os romances de formação que desafiam o status quo masculino, como comentamos anteriormente. Se ligam mais ao princípio de *transformação*, onde não há, em teoria, um acordo entre o indivíduo e sociedade. Mas, se por um momento, considerarmos que a escrita feminina, como debatido por Ellen Morgan, Annis Prats e Esther Labovitz, nos anos 1980, utiliza desses “fracassos” dos desfechos como escolhas intencionais para uma “leitura em contrapelo” da sociedade patriarcal através da escrita feminina, chegamos a uma hipótese de que para Ferrante, os desfechos das protagonistas não são em contramão de um acordo entre sociedade e indivíduo mas sim, um acordo entre o indivíduo e ele mesmo. O final de *Lenù* não é fracassado por não ter uma vida feliz ao lado de um companheiro, mas um desfecho que enfatiza uma trajetória onde a protagonista não possuía

¹⁰³ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 286-287

nenhuma autoridade sobre si mesma, devendo servir apenas os que a cercam e a sociedade patriarcal italiana. Seu fim é portanto um acordo entre sua história, sua vivência e o entendimento de como pertence ao mundo.

O desfecho de *Lila* apesar de trágico em um primeiro olhar, ao fim nos remete ao entendimento de que, na verdade, seu desaparecimento culmina em uma plena autoridade sobre si mesma através de uma recusa máxima de qualquer tipo de servidão, já que para ela, não há saída além da *desmarginação*. Portanto, *desmargina-se* na intenção de não deixar registros de sua passagem por esta vida que, nos últimos anos, passou em intenso sofrimento.

Não sei contar a dor de *Lila*. O que aconteceu a ela, e que talvez estivesse à espreita desde sempre em sua vida, não foi a morte de uma filha por doença, por acidente, por um ato de violência, mas sua repentina desapareição. A dor não coagulou em torno de nada. Não lhe sobrou um corpo inerte ao qual se agarrar em desespero, não celebrou o funeral de ninguém, não pôde deter-se diante de um corpo que antes caminhava, corria, falava, a abraçava e depois se reduzira a algo arruinado. [...]

Nos dez anos que se passaram desde a perda de Tina, apesar de continuar morando no mesmo prédio, apesar de encontrá-la todos os dias, jamais a vi chorar nem assisti a crises de desespero. [...] ¹⁰⁴

Sua recusa em se manter presente nessa vida era evidente para *Lenù*, tanto que decide mantê-la materializada através de sua autoficção. Ao desaparecer, *Lila* conclui também seu acordo entre sua história, sua vivência e seu pertencimento no mundo. Tanto que, mesmo que tenha deixado seus filhos sem rastros de seu paradeiro, *Lila* entende a ligação que mantinha com *Lenù*, e como gesto final, entrega pelo correio à amiga, as bonecas que desencadearam toda a amizade das protagonistas que viria a percorrer cerca de 60 anos.

Subi de elevador, me fechei em meu apartamento. Examinei as duas bonecas com cuidado, senti seu cheiro de mofo, coloquei-as contra o dorso de meus livros. Ao constatar que eram pobres e feias, fiquei confusa. Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade. Pensei: agora que *Lila* se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais. ¹⁰⁵

Em resumo, por fim, os dois desfechos parecem ser a solidão e o desaparecimento, mas como já mostrado até aqui, os entrelaçamentos da escrita ferranteana vão além do que se mostram à primeira vista. Até este momento, demonstrei como Elena Ferrante utiliza do romance de formação para enfatizar a trajetória de desenvolvimento das protagonistas, mas é importante também percorrer quais influências Ferrante toma para si, entendendo como essa

¹⁰⁴ FERRANTE, Elena. **HMP**, 2017.p. 338.

¹⁰⁵ Ibid, p. 475-476

autora-personagem construiu um *background* de referências literárias que ecoam durante a Tetralogia Napolitana. É possível identificar inúmeras referências como que se, em conjunto, fizessem uma leve espécie de homenagem à história da literatura ocidental, onde, na visão de Fabiane Secches, “a obra poderia ser lida do mesmo modo que sua autora deseja ser percebida: como um trabalho de inteligência coletiva, uma obra que bebe das águas de toda uma tradição literária, enquanto também a atualiza a partir de questões próprias do nosso tempo.”¹⁰⁶

Durante a narrativa da série, há uma demonstração do interesse que alguns personagens têm pela literatura, e dessa forma, Ferrante menciona diretamente algumas obras que corroboram com a trajetória das personagens que estão envolvidas por aquele romance. Temos, por exemplo, *Lenù* e *Lila* lendo *Mulherzinhas* (1868) de Louise May Alcott juntas enquanto crianças, entendendo as mulheres de Alcott como referências a serem seguidas, já que para Jo, a protagonista em *Mulherzinhas*, a emancipação viria através da escrita. Dessa forma, nasce uma faísca em ambas as amigas, que passam a desejar escrever um livro juntas, vislumbrando a possibilidade de um futuro mais erudito do que os que eram possibilidade no horizonte de expectativas do *rione*. Posteriormente, temos também a aparição da obra *Os Irmãos Karamazov* (1879) de Dostoiévski, dessa vez, às voltas com Nino durante sua estadia em Ischia, onde enfrenta conflitos com o pai. Em outras obras, Ferrante também sinaliza a utilização da literatura como uma indicação da trajetória da personagem, em *Dias de Abandono*, por exemplo, a trajetória de Olga se assemelha à *Anna Kariênina* e à *A mulher Desiludida* de Simone de Beauvoir.

Ferrante comenta em várias passagens de *Frantumaglia* como essas e outras obras se conectam com seu estilo de escrita e como corroboram para que ela se torne a escritora que é nos dias atuais. Suas citações referenciam desde Virgílio até Flaubert e passam obviamente a grandes nomes da escrita feminina italiana como Anna Maria Ortese, Natalia Ginzburg e, claro, Alba de Céspedes. No entanto, para a autora,

Muitas vezes os escritores atribuem-se antepassados literários de grande relevo, cujo eco, porém, é inconsistente nas suas obras. Por isso, é melhor não referir nomes excelentes, que só assinalam o grau da nossa soberba. Prefiro enunciar um método: uma vez que somos mais influenciados por aquilo que os especialistas dizem dos grandes livros do que pela sua leitura, é preferível ler os textos, quer sejam grandes

¹⁰⁶ SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020, p. 101.

ou pequenos, para procurar as páginas que, aqui e agora, nos ajudam a fugir ao óbvio¹⁰⁷

É claro que por ser uma autora-personagem que fala sobre si mesma, Ferrante não admite as referências que colam ao seu pseudônimo, no intuito mais que natural de não se colocar em um lugar de autor soberbo. No entanto, durante suas várias entrevistas, deixou escapar o que consumiu de literatura nos últimos anos e para um site de livrarias online, disponibilizou uma lista de livros de autoras femininas em que constava apenas uma frase enigmática como texto introdutório às suas recomendações: "Histórias de mulheres com os dois pés, e às vezes um, no século 20". Nessa plataforma, Bookshop.org, Ferrante lista 40 nomes. Além dos já citados nesta dissertação, constam também: Margaret Atwood, Chimamanda Ngozi Adichie, Alice Munro, Toni Morrison, Sally Rooney, Christa Wolf, Donatella Di Pietrantonio, Annie Ernaux, Clarice Lispector, entre outras.¹⁰⁸ De Clarice, Ferrante coloca como recomendação o livro *A Paixão Segundo G.H.* (1964) o que suscita algumas questões referenciais entre as duas autoras.

É interessante pontuar a escolha de Elena Ferrante por este título de Clarice Lispector dentre todas as obras da autora, pois esse é um livro escrito como monólogo interior de uma mulher chamada G.H., que após matar uma barata em um dos quartos de seu apartamento, entra em uma jornada de reflexão sobre sua própria identidade e existência. Essa escolha em específico é persuasiva pois, nas primeiras páginas da obra, encontramos a protagonista em uma espécie de situação análoga à ocorrida com *Lila* e retratada em uma passagem do primeiro livro da Tetralogia e cujo conceito se estende até a desaparecimento da personagem. Em Lispector, a protagonista sente que está fora de eixo, e comenta a sensação que a acompanha, uma certa *desorganização* profunda que a desestabiliza, a protagonista, então comenta que:

Não sei o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.¹⁰⁹

¹⁰⁷ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 324.

¹⁰⁸ ver o site e colocar aqui a nota

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

Essa desorganização mencionada por Lispector é trazida por Ferrante, que a retrata de forma enfatizada, como uma sensação intrínseca ao feminino. A autora, no entanto, cria uma palavra que designa essa sensação de desorganização, de romper as margens, de desestabilidade em confronto com o vivido. Em um primeiro momento, Ferrante dá a esse fenômeno o termo *Frantumaglia*, ideia que surge a partir de uma carta escrita em junho de 2003 para sua editora. Nela, a autora comenta que sua mãe, há muito tempo, deixou-lhe certos vocábulos e que os carrega consigo ainda hoje e então explica, primeiramente, esse conceito inicial, que anos mais tarde se desdobraria no termo *desmarginação* presente na Tetralogia.

Interpretando a meu modo o sentido que ela lhe atribuía, acreditei, quando criança, que a *Frantumaglia* fazia você ficar mal e que, por outro lado, quem ficava mal estava destinado, mais cedo ou mais tarde, a se tornar *Frantumaglia*. O que de fato era a *Frantumaglia*, eu não sabia e não sei. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. 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. A *Frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *Frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder.¹¹⁰

Para Ferrante, essa *Frantumaglia* de sons, emoções e coisas é dissolvida através do ato da escrita, colocando em ordem o que estava em desordem irracional. Essa desordem irracional, no entanto, nos agride de tal forma que seria a partir dela que sentiríamos o início da *desmarginação*. A *Frantumaglia* é para a autora o que a instiga a escrever, o que a mantém nas margens, afirmando que mais jovem, tentou escrever livros com finais felizes mas que infelizmente não acredita em histórias desse tipo. Neste momento, Ferrante cita nominalmente Clarice, elaborando novamente uma ligação entre *A Paixão Segundo G.H.* e a *desmarginação*.

Consolam-me as histórias que, depois de ter atravessado o horror, dão uma guinada, histórias nas quais alguém se redime, confirmando que paz e felicidade são possíveis ou que podemos voltar a um éden privado ou público. Mas, no passado, tentei escrevê-las e descobri que não acreditava em histórias desse tipo. Sinto-me atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, e talvez as *desmarginações* venham daí. Quando as formas *desmarginam*, nos defrontamos com o que nos aterroriza, como nas *Metamorfoses* de Ovídio e também na de Kafka, e no extraordinário *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Mais longe do que isso, não vamos, é necessário dar um passo atrás e, para sobreviver, entrar novamente em uma boa ficção qualquer. No entanto, não acredito que todas as ficções que orquestramos sejam boas. Abraço aquelas que são sofridas, que nascem depois de uma crise profunda de todas as nossas ilusões. Amo as coisas falsas que carregam os sinais de um conhecimento de primeira

¹¹⁰ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017 p. 106

mão do terror e, portanto, a consciência de que são falsas, de que não suportarão por muito tempo os choques.¹¹¹

A *smarginatura* ou a *desmarginação*¹¹² (como traduzido para o Português) é o signo linguístico que concatena todas essas sensações de escapar das margens, perder o eixo, confundir-se, misturar-se para a autora:

Nossa singularidade, nossa unicidade, nossa identidade se racha o tempo todo. Quando, ao final de um dia, nos sentimos destroçados, “aos pedaços”, não há nada mais literalmente verdadeiro. Se olharmos com atenção, somos os empurrões desestabilizadores que recebemos ou damos, e a história desses empurrões é nossa verdadeira história. Contá-la significa narrar interpenetrações, um alvoroço e também, tecnicamente, uma mistura incongruente de registros expressivos, de códigos e de gêneros. Somos fragmentos heterogêneos que, graças a efeitos de coesão — as figuras elegantes, a bela forma —, permanecem unidos apesar da sua casualidade e contradição. A cola mais barata é o estereótipo. Os estereótipos nos aquietam. Mas o problema, como diz *Lila*, é que, mesmo por poucos segundos, **desmarginam** lançando-nos no pânico.¹¹³

Para além da *desmarginação* e das inspirações em Lispector, essa escolha entre a combinação de influências literárias de escritoras renomadas em junção com elementos pessoais e individuais da autora-personagem fazem com que o pseudônimo Ferrante se estabeleça de forma mais forte. Clarice não é a única escolha que a autora faz, como vimos anteriormente com as inspirações nos romances de formação e nos clássicos femininos. E também devemos lembrar que suas inspirações não se restringem à construção narrativa, já que a escolha do nome para seu pseudônimo, ressoa o nome de Elsa Morante, outra escritora italiana de grande inspiração para Ferrante.

A primeira menção de Elsa Morante por Elena Ferrante acontece em 1993 quando redige uma carta de agradecimento ao Prêmio que leva o nome da autora italiana consagrada, Elsa

¹¹¹ Ibid. p. 401-402.

¹¹² Em uma pesquisa preliminar rápida, o termo pode ser encontrado como é usado habitualmente na terminologia da indústria gráfica fazendo referência ao corte que passará pela margem da impressão. Quando, nas artes gráficas, um artista cria uma arte qualquer, é regra que se deixe sobrar de cada lado da imagem uma borda de segurança de alguns centímetros que permitirá que o corte, caso feito de forma milimetricamente incorreta, não aparente visualmente que tenha sido realizado de forma errônea deixando, dessa forma, um resquício branco do papel nas laterais. Em Português, costuma-se utilizar a palavra sangria, pois é o que sangrará no momento do corte do papel. Um exemplo dessa utilização em italiano seria: “l'estensione di immagini al bordo della pagina o dello schermo è definita "smarginatura"; seleziona l'opzione se desideri applicarla all'immagine a tutto schermo.” A construção da tradução brasileira feita por Maurício Santana Dias resolve de forma simples o sentido de “perder as margens” unindo o prefixo -des com a palavra marginação, o que faz referência a uma ação contrária. No inglês, a tradução de Ann Goldstein para o termo se concretiza pela junção entre um verbo e um substantivo, *dissolvingmargins*, o que resolve o problema da literalidade da tensão de limites, mas perde a sonoridade das línguas latinas.

¹¹³ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 396-397 (grifos meus)

Morante. Nessa carta, presente nas primeiras páginas de *Frantumaglia*, Ferrante fala sobre suas principais referências literárias e em certa passagem, a autora abre espaço para falar sobre sua predecessora Morante, sua admiração pelas obras e a referência que Ferrante adicionou em seus livros. Anos depois, em uma carta escrita a Godoffredo Fofi¹¹⁴, a autora reafirma sua admiração explícita na passagem:

Não a conheci, nunca fui capaz de conhecer as pessoas que me causavam emoções muito intensas. Se isso tivesse acontecido, eu teria ficado paralisada, me tornaria tão tola a ponto de não conseguir estabelecer um contato que tivesse qualquer densidade. O senhor me questiona sobre filiação, uma pergunta que me lisonjeia tanto que, francamente, eu seria capaz até de mentir para consolidar sua hipótese. O problema se apresentou para mim pela primeira vez quando *Um amor incômodo* venceu o prêmio Procida. Seria possível que meu livro tivesse uma ligação, por mais tênue que fosse, com aquela autora? Comecei a fuçar as páginas de Elsa Morante para encontrar uma linha sequer capaz de justificar, sobretudo para mim mesma, em uma carta de agradecimento, a legitimidade daquele reconhecimento.¹¹⁵

Quando Ferrante evoca Elsa Morante nesse excerto, existe uma possibilidade de análise inicial partindo primeiramente da própria narrativa criada pela pessoa por trás de sua autoria. Ao tomar Elena Ferrante como seu nome de escritora, além da entonação parecida que relembra a autora italiana predecessora de Ferrante, Morante¹¹⁶, a autora também cria uma narrativa para si própria ligando seu pseudônimo ao de Elsa, evocando sua narrativa feminina, sobretudo com relação à visão de maternidade exposta por Morante. A primeira menção sobre a ligação entre os dois nomes acontece em cartas enviadas a Elena Ferrante pelos ouvintes de um programa dedicado a livros na rádio RAI 3, em dezembro de 2006. As respostas da autora foram lidas por uma jornalista durante o programa de 7 de dezembro. Em um diálogo com uma ouvinte, Ferrante recebe a pergunta: “o nome e o sobrenome que a senhora escolheu para assinar seus romances são uma homenagem a Elsa Morante? [...] mesmo que a senhora venha a desmentir essa hipótese, eu gostaria de continuar a pensar assim.”¹¹⁷

Amo muito os livros de Elsa Morante e, se isso a agrada, continue a cultivar sua hipótese. Nomes e sobrenomes são etiquetas. Minha bisavó, cujo nome carrego e que morreu há tanto tempo que hoje é apenas uma personagem inventada, não ficará chateada.¹¹⁸

¹¹⁴ Goffredo Fofi (Gubbio, 15 abril de 1937) é um ensaísta, ativista, jornalista, e crítico cinematográfico, literário e teatral italiano.

¹¹⁵ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 61

¹¹⁶ Morante começa sua produção em meados da década de vinte e tem seu auge durante o pós-guerra e o milagre econômico italiano.

¹¹⁷ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 224

¹¹⁸ *Ibidem*.

Já em 2011, em entrevista ao jornal *Corriere della Sera* para o jornalista Paoli Di Stefano, Ferrante surge com uma nova posição sobre o jogo fonético entre seus nomes.

Di Stefano: O jogo de aliteração Elena Ferrante-Elsa Morante (uma paixão sua) é uma sugestão? É apenas fantasia a relação Ferrante-Ferri (seus editores)?
 Ferrante: Sim, sem dúvida.¹¹⁹

Portanto, como autora-personagem Ferrante sabe o que faz, pois necessita construir para si uma materialização do pseudônimo-escritor. Ao relacionar a fonética de seus nomes, clama para si uma certa tradicionalidade da escrita italiana, que com seu sucesso, reverberou na volta de alguns nomes da escrita feminina italiana que estavam fora do circuito das livrarias nos últimos anos. Elsa Morante foi uma dessas autoras que, no Brasil em especial, ficou carente de novas edições de seus romances até o recente ano de 2019, entretanto um dos seus livros mais famosos, *A História* (1974) ainda não teve nova edição no país. Outro nome alçado novamente às livrarias foi o de Alba de Céspedes com uma nova edição de *O Caderno Proibido* sendo lançada em 2022.

Por fim, fazendo uma retrospectiva do que foi abordado até aqui, neste tópico exploramos a presença marcante do Bildungsroman e do romance de formação feminino na obra de Elena Ferrante, evidenciando a complexidade de suas personagens principais, especialmente na série "Tetralogia Napolitana". Observamos como Ferrante utiliza desses gêneros literários para retratar de forma profunda a jornada de amadurecimento e autodescoberta de suas protagonistas femininas, revelando suas lutas e conquistas em uma sociedade patriarcal. Além disso, investigamos as influências literárias que permeiam a escrita de Ferrante, incluindo a inspiração em clássicos da literatura como Jane Austen, Flaubert, Natalia Ginzburg e Clarice Lispector. Notamos a presença de temas como a desorganização na escrita de Lispector, que traz uma sensação de desestabilidade e rompimento das margens, e a desmarginação em Ferrante, que cria uma palavra para expressar a quebra de limites e a busca por identidade.

Por último, mas não menos relevante, discuti as relações entre Elena Ferrante e Elsa Morante, destacando a escolha do pseudônimo "Elena Ferrante" com uma fonética parecida com o nome da renomada escritora italiana. Essa conexão entre as duas autoras sugere uma profunda admiração e reverência de Ferrante pelas escritoras que a precederam e como ela

¹¹⁹ FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 251

dialoga com a tradição literária feminina italiana. Ao combinar esses diferentes elementos em sua escrita, Elena Ferrante constrói uma narrativa única e poderosa, que transcende fronteiras e ressoa com os leitores de diversas gerações. Sua habilidade em abordar questões profundas e universais sobre a condição humana, especialmente a feminina, faz com que sua obra seja uma contribuição significativa para a literatura contemporânea e um exemplo do poder transformador da escrita feminina. A seguir, discutiremos como, a partir dessa narrativa de um romance de formação, Ferrante demonstra através de metáforas e alegorias a atmosfera que circunda sua narrativa até o fim.

1.4. *VEDERE LE DONNE AFFACCIATE ALLE FINESTRE:*

ALEGORIAS NAS ENTRELINHAS DA HISTÓRIA

Neste tópico, gostaria de discutir sobre algumas alegorias e artifícios que Elena Ferrante utiliza durante as obras da Tetralogia Napolitana para construção da narrativa e transmissão de certos significados. No primeiro volume, durante a infância das personagens *Lenù e Lila*, a figura de Don Achille – famoso camorrista¹²⁰ do bairro – recebe bastante ênfase nos primeiros capítulos que seguem o prólogo. *Lenù* começa sua narrativa contando sobre como conheceu *Lila* em 1952, ambas aos sete anos de idade, portanto sete anos após o final da Segunda Guerra. Nesse período, a atmosfera fascista havia devastado o Estado e o território italiano, e o fantasma do passado ainda percorria as ruas napolitanas. Sendo a narrativa ferranteana uma rerepresentação desse passado histórico, social, cultural e político da Itália do pós-guerra, os acontecimentos narrativos e o desenvolvimento dos personagens transmitem a vulnerabilidade desse período, principalmente no que se refere ao receio, ainda presente, da atmosfera fascista, que aqui tem como seu maior símbolo o personagem de Don Achille, atuando também como um invólucro do “antes”, um código que abrange todos os abusos que caracterizam a pobreza e o medo na Itália do pós-guerra.

Durante todo o romance, mesmo nos próximos três volumes, as palavras “antes e depois” são citadas numerosas vezes em diversos momentos, os quais ligam o “antes” à guerra e o “depois” ao presente, ao agora, ao real, o que deve de fato ter importância, pois o “antes” se mantém atrelado ao passado traumático italiano. Dessa forma, o “antes” se torna uma metonímia – um signo – para um sistema sócio-político cultural, além de uma visão de mundo que se contrapõe à realidade vivenciada pelas personagens. Ferrante utiliza dessas metonímias, signos miméticos ou não, por suas vezes subjetivos, para delimitar o terreno napolitano, tanto político quanto social, cultural, econômico etc.

É notável destacar a construção da metonímia através desse signo, já que o termo “antes” pode se referir a várias coisas, mas na narrativa ocupa o lugar de algo que não pode ser

¹²⁰ Camorrista é o termo dado aos membros da Camorra, uma organização criminosa da Itália, especialmente associada à região da Campânia e à cidade de Nápoles. Sendo uma das mais antigas e poderosas máfias italianas, com origens que remontam ao século XIX, a Camorra está envolvida em uma variedade de atividades ilegais, incluindo tráfico de drogas, extorsão, assassinatos, contrabando, lavagem de dinheiro e outras formas de crime organizado. Falarei mais sobre este assunto no próximo capítulo desta dissertação.

enunciado, devido ao passado traumático italiano, que ainda permeia na memória coletiva, permitindo um rápido entendimento do que as personagens se referem ao usar o termo.

Logo, a hesitação em nomear o período da guerra em outras palavras que não o “antes” nos permite uma visão inicial de um possível distanciamento desse “antes”, assim como a colocação do período como algo não vivenciado pelas personagens, que nascem no fim da guerra em 1945. Apesar de não vivenciarem os terrores do fascismo e do nazismo das décadas anteriores, as personagens entram em contato com esse passado através da geração antecessora, geralmente dos pais e avós. Desse modo, o enredo do pós-guerra nos é mostrado de forma fluída e intrínseca aos acontecimentos e personalidades do *riione*, como o filho do comunista ou os filhos do comerciante camorrista:

E assim ela voltou ao tema do “antes”, mas de modo diferente ao que costumava fazer na escola fundamental. Disse que não sabíamos de nada, nem quando éramos pequenas nem agora, e que por isso, não estávamos em condição de compreender nada, que cada coisa do bairro, cada pedra ou pedaço de pau, qualquer coisa já existia antes de nós, mas tínhamos crescido sem nos dar conta disso, sem sequer pensar no assunto. E não só a gente. O pai dela fazia de conta que, antes, não tinha acontecido nada. A mãe dela, minha mãe, meu pai e até Rino faziam o mesmo.¹²¹

Em todo o bairro brotavam iniciativas. [...] Enfim, tudo se agitava e desdobrava como para mudar de figura, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas tensões, nas torpezas, e mostrar ao invés disso uma cara nova. [...] Havia um cheiro permanente de piche, um carro fumegante com rolo compressor estalava e avançava lento sobre o terreno, trabalhadores de torso nu ou de regata asfaltavam as ruas e a estrada.¹²²

É durante essa passagem para o novo momento italiano que garotos como Pasquale¹²³, um pedreiro durante toda a vida, vêm oportunidades de novos empregos, vidas sociais mais tranquilas, passeios, aquisição de bens materiais etc. Inevitavelmente, para esse crescimento urbano, a natureza acaba por sofrer os danos do crescimento das cidades. Ferrante coloca essa degradação sucintamente em uma passagem na qual relaciona o corte das árvores com reações físicas humanas, mais uma vez, utilizando dos artificios da criação de signos para demonstrar a situação social onde *Lenù* se encontra. A personagem menciona que:

[...] ouvimos o barulho do abate durante dias: as árvores fremiam, [...] tombavam na terra e após um longo farfalhar que parecia um suspiro, [...] extirpavam as raízes que

¹²¹ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 157.

¹²² *Ibid.* p. 102.

¹²³ Personagem secundário que participa do círculo social de Lila e Lenù. Filho de Alfredo Peluso, ex-marceneiro que foi preso por matar o grande agiota e fascista Don Achille, retrato da antiga Itália no contexto de Ferrante. Pasquale Peluso, como o pai, é comunista e aborda várias questões sociais que mais tarde conduzem as duas amigas às manifestações e levantes do final da década de 1960.

exalavam um cheiro subterrâneo. A mancha verde desapareceu, e em seu lugar, surgiu uma clareira amarelada.¹²⁴

De certa forma, o antigo acaba sendo metaforicamente extirpado pelas raízes e através delas – com elas –, o cheiro do subterrâneo, o cheiro da escuridão. Ao retirar as árvores, ir de encontro ao novo, Pasquale, com a ajuda de outros trabalhadores, renovavam a vista do *rione*, retiravam dela o antigo, o subterrâneo. *Lenù*, em certo momento, comenta que estava alegremente aberta ao desconhecido, citação que nos mostra que, com a mudança visual-urbana em nível de base, as mudanças de atitudes e maneiras dos moradores desses bairros também acontecem em nível individual, mesmo ainda sendo mais aceitas pelas gerações mais novas, o que acaba por acarretar um conflito com as gerações mais antigas. Ao retirar as árvores, Pasquale metaforicamente faz a passagem das ideologias fascistas de Don Achille para o novo comando do bairro pela família Solara¹²⁵, dessa vez, uma família camorrista mais jovem. Assim, Ferrante demonstra metaforicamente que a mudança estética-visual do *rione* seria uma passagem do “antes” para o “depois”, da velha família camorrista para uma nova gestão social e política daquele microcosmos.

A partir de então, gostaria de apresentar apenas mais dois conceitos para demonstrar como Ferrante tece e arremata suas obras, conceitos esses que acredito serem artifícios literários empregados pela autora na construção de suas narrativas. O primeiro deles é o artifício de montagem.

Como dito anteriormente, Rancièr¹²⁶ cita que o regime aristotélico já não mais engloba o mundo moderno, pois o novo regime estético se volta para as nuances infinitas do indivíduo e não para uma explicação moral ou causal no final de toda narrativa. O herói que tem que seguir sua jornada e acaba sua história com um final épico já não mais faz parte de nossa realidade. A janela está aberta para dentro, e dela há um vislumbre do que antes não se havia dado relevância. Com isso, a ordenação de fatos e ações passa a ser deixada de lado e a condução do autor pelo

¹²⁴ FERRANTE, Elena, **AG**. Op. Cit.

¹²⁵ A família Solara no romance de Ferrante é constituída pelo pai Silvio Solara e sua mulher Manuela Solara, que têm dois filhos, Michele e Marcelo Solara. A família é dona de um grande empreendimento no bairro, o bar-confeitaria Solara, que mais tarde expande seus negócios para o centro de Nápoles, comprando prédios e comércios em decadência. Assim, os Solara, que inicialmente comandavam apenas o *rione*, passam a estar em contato com toda a cidade.

texto é colocada como um novo tipo de estruturação da narrativa de ficção e até mesmo histórica como cita Hayden White, por exemplo quando menciona sobre a história como artefato literário.

A questão da montagem, então, aparece em Ferrante em todas as suas obras, desde momentos de inserção de *flashbacks* para a explicação de algum acontecimento, ou momentos de *flashforwards* onde o leitor fica ciente do acontecimento final, mas não o que levou àquele momento. Segundo a definição de Walter Benjamin, o material montado interrompe o contexto no qual é montado. Segue-se:

A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica.¹²⁶

O artifício da montagem faz com que, no caso de Ferrante, mesmo sabendo o final do enredo, o leitor não se preocupe pelo *spoiler* recebido, já que nessa narrativa, o ponto central é a jornada da protagonista e os acontecimentos de sua vida, que em sua maioria tentam ser cronologicamente organizados, porém com algumas interrupções abruptas como forma de condução da autora pelo texto narrativo.

A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das sequências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel.¹²⁷

O exemplo mais comum do uso de montagem na Tetralogia Napolitana é ao final do primeiro volume, em que a narrativa é cortada no meio de uma cena decisiva na vida de uma das personagens e quando a narrativa é retomada no segundo volume, *Lenù* começa o enredo em outro momento de sua vida, muito mais velha, relatando outros momentos que aconteceram posteriormente, porém que seriam necessários para pleno entendimento da continuação da narrativa. O seguimento da cena final do primeiro volume só volta a ser narrado após 14 páginas do início do segundo volume.

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin. In **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 46

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 133

Já o segundo artifício é o de portas e janelas fictícias durante toda sua obra. Tal artifício, como descrito por Rancière, pode ser colocado como dois tipos: o primeiro, as portas e janelas que a própria ficção descreve e que servem para fins da narração, portas e janelas pelas quais alguma ação é executada, que barram o ser eleito, que o separam de outras condições; o segundo, as portas e janelas não ditas, o início de romances que não fornecem simplesmente os elementos de uma intriga, mas a própria textura de um mundo de seres, de coisas e acontecimentos que poderiam ser reais.¹²⁸

Ainda segundo o autor o ponto principal “está no duplo abalo da hierarquia ficcional operada por essas janelas, materiais ou não, voltadas para a rua, que transformam os aristocratas em animais de museu de história natural, e, inversamente, os rostos das trabalhadoras debruçadas sobre seus bordados em visões de arte e objetos de amor.”¹²⁹ Ou seja, o advento de portas e janelas faz com que se volte a visão para o interior e não mais para o exterior, para contar a vida de reis e impérios, para contar sobre os que vencem a guerra, mas sim também, neste momento, sobre os que perdem, sobre os invisíveis, sobre os indivíduos comuns e não mais os heróis. Seria então uma democratização da ficção dada a partir do tempo dos indivíduos, tempo de suas nuances infinitas, da variação constante das cores da luz ao longo do dia, das meias-tintas e das sombras, como cita o autor.

Ferrante leva esse aspecto do regime estético da literatura bem a fundo quando, a partir de uma janela aberta para as memórias da narradora, nos faz ingressar num mundo de uma visão dos defasados, dos esquecidos. Temos uma visão de Nápoles a partir de uma janela muito específica, o *rione*, bairro onde moram as protagonistas *Lenù* e *Lila*, inspirado no verdadeiro bairro *rione Luzzatti* em Nápoles. O bairro nos dá uma visão muito pequena dos acontecimentos na Itália e no mundo. Ferrante conta a história de seu microcosmos enquanto espalha pistas de um contexto histórico italiano que começa a se abrir assim que a nossa protagonista deixa o bairro em busca de uma vida melhor. O *rione* em si se comporta como um organismo distinto: os moradores se esbarram nas escadas, brigam uns com os outros pelas janelas e sacadas, entrelaçam e enrolam sua vida como se compusessem o mesmo tecido, o mesmo organismo. O *rione* funciona, portanto, como uma janela e sendo localizado distante do centro de Nápoles, se

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques. **As Margens da Ficção**. Rio de Janeiro, 2021, p. 20

¹²⁹ *Ibid*, p. 27

comporta como moldura e figura mítica a partir do momento em que Ferrante decide não denominá-lo.

Neste primeiro capítulo, exploramos diversos aspectos fundamentais para a compreensão da obra de Elena Ferrante e sua posição como autora no cenário literário contemporâneo. Inicialmente, analisamos sua escolha do pseudônimo e sua relação com o anonimato perante a imprensa contemporânea. Vimos também sobre a sua relação com a escrita feminina sob pseudônimos, ressaltando o papel desse artifício na construção de sua identidade autoral. Como dito, Ferrante não utiliza do pseudônimo por conta de possíveis limitações sociais, políticas ou estruturais, assim como escolheu Jane Austen no final do século XVIII, onde essa possibilidade era a única para a escrita feminina. No prefácio da edição da editora The Folio Society de *Sense and Sensibility* de Jane Austen, Elena Ferrante disserta sobre a autora e comenta que sempre se interessou pela questão do pseudônimo que Austen carregava.

O fato de que Jane Austen, ao longo de sua curta vida, publicou seus livros anonimamente, causou grande impressão em mim quando eu tinha 15 anos. Foi o professor de inglês carrancudo que nos contou isso, e eu estava tentada a perguntar por quê, mas logo abandonei a ideia por timidez. Enquanto isso, li "Orgulho e Preconceito", mas não me interessou. Naquela época, eu estava fascinada pelos grandes romances de aventura masculinos, com suas histórias que se passavam por todo o mundo, e eu queria escrever tais livros eu mesma: eu não conseguia me conformar com a ideia de que os romances femininos eram contos domésticos de amor e casamento. Eu já tinha mais de 20 anos quando voltei a Austen. E a partir desse momento, não só amei tudo o que ela tinha escrito, mas também fiquei apaixonada por seu anonimato. [...]¹³⁰

Assim, comentando sobre a escrita de Austen, Ferrante analisa o intrincamento entre a personagem Elinor – protagonista de *Sense and Sensibility* – e a escritora Jane, fato que só entendeu após anos, como menciona no excerto acima, ao retornar a esta leitura com outros horizontes de experiência.

¹³⁰ “The fact that Jane Austen, in the course of her short life, published her books anonymously made a great impression on me as a girl of 15. It was the surly English teacher who told us this, and I was tempted to ask why, but I soon abandoned the idea, out of timidity. Meanwhile, I read *Pride and Prejudice*, but it didn’t interest me. At the time, I was enthralled by the great male adventure novels, with their stories that ranged all over the world, and I wanted to write such books myself: I couldn’t resign myself to the idea that women’s novels were domestic tales of love and marriage. I was past 20 when I returned to Austen. And from that moment not only did I love everything she had written but I was passionate about her anonymity” FERRANTE, Elena. Elena Ferrante on *Sense and Sensibility*: ‘I was passionate about Austen’s anonymity.’ **The Guardian**: Sexta-feira, 16 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/16/sense-and-sensibility-jane-austen-elena-ferrante-anonymity> Acesso em 20 de maio de 2023.

Parece-me que Austen, ao não colocar seu nome nos livros que publicou, fez o mesmo que Elinor, e de maneira extremamente radical. Ela não usa nem o próprio nome, nem um que tenha escolhido. Suas histórias não são reduzíveis a ela; em vez disso, são escritas a partir de uma tradição que a abrange e, ao mesmo tempo, permite que ela se expresse. Nesse sentido, elas são realmente escritas por uma dama (*a Lady*), uma dama que não coincide plenamente com a vida cotidiana, mas espreita durante o breve tempo quando, em um cômodo comum, um espaço que não é seu, Austen pode escrever sem ser perturbada: uma dama que desaparece sempre que algo - o mundo desordenado do cotidiano - a interrompe, forçando-a a esconder as páginas. Essa dama não tem as ansiedades ou a reserva de Jane. A dama-narradora descreve a ferocidade do mundo masculino que se aglomera em torno da renda, tem medo de mudanças, vive ociosamente, luta contra a futilidade, vê o trabalho como algo degradante. E, acima de tudo, ela tem um olhar claro sobre a condição das mulheres, sobre a batalha entre elas para conquistar homens e dinheiro. Mas ela não tem os ressentimentos naturais de Jane em relação à vida cotidiana. A mulher que escreve pode deixar de lado a insatisfação e a amargura, espalhar um olhar leve e irônico sobre o velho mundo que, com seus erros, está entrando em colapso e o novo mundo que está surgindo, com sua abundância de novos erros.¹³¹

Sendo assim, como comentamos no primeiro tópico deste capítulo, Elena Ferrante escolhe seu pseudônimo com consciência do espaço que irá ocupar. Em 1992, através de sua primeira publicação, é inserida no mercado editorial sem expectativas de relevante renome, partindo do ponto que analisamos até o momento, Ferrante publicou e ainda publica por um pequeno grupo editorial italiano. É preciso colocarmos nesta balança também o fato de que a literatura de massa ocidental, principalmente até o final do século XX, percorria o eixo EUA-Reino Unido fazendo com que outros escritores ficassem de fora da lista dos mais vendidos. Basta um retrocesso a alguma lista dos mais vendidos do mês da revista Times em 1995, ou até mesmo dos mais vendidos da revista Veja, no Brasil. Poucos são os nomes que pipocam de

¹³¹ “It seems to me that Austen, by not putting her name on the books she published, did the same thing as Elinor, and in an extremely radical way. She uses neither her own name nor one that she has chosen. Her stories are not reducible to her; rather, they are written from within a tradition that encompasses her and at the same time allows her to express herself. In this sense they are indeed written by a lady, the lady who does not fully coincide with everyday life but peeks out during the often brief time when, in a common room, a space not hers, Austen can write without being disturbed: a lady who disappears whenever something – the disorderly world of the everyday – interrupts her, forcing her to hide the pages. This lady doesn’t have Jane’s anxieties or her reserve. The lady-narrator describes the ferocity of the male world that clusters around income, is afraid of change, lives idly, contends with futility, sees work as degrading. And above all she rests a clear gaze on the condition of women, on the battle between women to win men and money. But she doesn’t have Jane’s natural resentments toward daily life. The lady-who-writes can set aside dissatisfaction and bitterness, spread a light, ironic glaze over the old world that, with its wrongs, is collapsing and the new world that is emerging, with its abundance of new wrongs.” FERRANTE, Elena. Elena Ferrante on Sense and Sensibility: ‘I was passionate about Austen’s anonymity.’ **The Guardian**: Sexta-feira, 16 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/oct/16/sense-and-sensibility-jane-austen-elena-ferrante-anonymity> Acesso em 20 de maio de 2023. Grifos meus.

escritores de outras regiões, e quando aparecem, são sozinhos perante a lista larga dos mais vendidos de escritores de língua inglesa.¹³²

July 16, 1995.			THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW		
Fiction			Nonfiction		
This Week		Last Weeks On List	This Week		Last Weeks On List
1	BEACH MUSIC , by Pat Conroy. (Talese/Doubleday, \$27.50.) An American living in Rome returns to South Carolina and tries to cope with his troubled past.	1	1	NEW PASSAGES , by Gail Sheehy. (Random House, \$25.) How changing social conditions and longer life expectancies are affecting our lives.	3 4
2	ROSE MADDER , by Stephen King. (Viking, \$25.95.) Fleeing an abusive husband, a woman seeks happiness in a strange city by creating her own myth.	2 3	2	SPONTANEOUS HEALING , by Andrew Weil. (Knopf, \$23.) A physician explains the ways in which the body heals itself.	5 7
3	THE BRIDGES OF MADISON COUNTY , by Robert James Waller. (Warner, \$17.95.) A photographer and a farmer's lonely wife in Iowa.	1 153	3	A GOOD WALK SPOILED , by John Feinstein. (Little, Brown, \$23.95.) A sportswriter reports on the P.G.A. Tour in 1993 and 1994.	6 4
4	THE RAINMAKER , by John Grisham. (Doubleday, \$25.95.) A young man barely out of law school tries to expose a corporation's multibillion-dollar scam.	3 12	4	THE HOT ZONE , by Richard Preston. (Random House, \$23.) The discovery of the deadly Ebola virus in Virginia and the efforts to keep it from spreading.	1 40
5	THE CELESTINE PROPHECY , by James Redfield. (Warner, \$17.95.) An ancient manuscript, found in Peru, provides insights into achieving a fulfilling life.	5 72	5	MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL , by John Berendt. (Random House, \$23.) The mysterious death of a young man in Savannah, Ga.	2 71
6	THE WITNESS , by Sandra Brown. (Warner, \$21.95.) A seemingly happy public defender and wife is plunged into a morass of bigotry and hate.	7 3	6	DAVE BARRY'S COMPLETE GUIDE TO GUYS , by Dave Barry. (Random House, \$21.) A humorist explains the strange ways of a species of males called "guys."	4 7
7	THE APOCALYPSE WATCH , by Robert Ludlum. (Bantam, \$24.95.) Tracking a neo-Nazi movement with designs on American and European officials.	4 7	7	SISTERS . Essays by Carol Saline. Photographs by Sharon J. Wohlmuth. (Running Press, \$27.50.) The relationships of 36 sets of sisters.	7 29
8	LET ME CALL YOU SWEETHEART , by Mary Higgins Clark. (Simon & Schuster, \$24.) An unusual murder case haunts a prosecutor's career and her private life.	6 10	8	THE DEATH OF COMMON SENSE , by Philip K. Howard. (Random House, \$18.) How governmental rules and regulations are fettering the lives of all Americans.	8 22
9	DISNEY'S POCAHONTAS . (Mouse Works, \$6.98.) The romance of an American Indian princess and an Englishman, told in words and pictures.	1	9	TO RENEW AMERICA , by Newt Gingrich. (HarperCollins, \$24.) The Speaker of the House describes his solutions to the country's problems.	1
10	POLITICALLY CORRECT BEDTIME STORIES , by James Finn Garner. (Macmillan, \$8.95.) Classic tales respun to avoid offending current sensibilities.	8 56	10	WHEN ELEPHANTS WEEP , by Jeffrey Moussaleff Masson and Susan McCarthy. (Delacorte, \$23.95.) The emotional lives of animals.	1
11	LADDER OF YEARS , by Anne Tyler. (Knopf, \$24.) At 40, a woman leaves her physician husband and children to start a new life in a strange town.	10 12	11	SLEEPING AT THE STARLITE MOTEL , by Bailey White. (Addison-Wesley, \$20.) A Georgia schoolteacher tells about her adventures while traveling and at home.	10 5
12	ONCE UPON A MORE ENLIGHTENED TIME , by James Finn Garner. (Macmillan, \$9.95.) Eight more "politically correct bedtime stories."	9 9	12	KATO KAE LIN , by Marc Elliot. (Harper Paperbacks, \$20.) A friend of O. J. Simpson's on events surrounding the murders of Nicole Simpson and Ron Goldman.	9 6
13	AFTER DARK , by Phillip Margolin. (Doubleday, \$23.95.) A thriller about murder and corruption in an Oregon court.	1	13	THE BOOK OF VIRTUES , by William J. Bennett. (Simon & Schuster, \$30.) Moral stories adapted from the Greeks, the Bible, folklore and elsewhere.	12 82
14	REDEMPTION , by Leon Uris. (HarperCollins, \$25.) In a sequel to "Trinity," the Larkin family continues to fight for Irish independence.	12 3	14	PAULA , by Isabel Allende. (HarperCollins, \$24.) The novelist tells stories of her family's life as she tends her fatally ill daughter.	15 8
15*	STRANGE HIGHWAYS , by Dean Koontz. (Tartikoff/Warner, \$23.95.) A collection of suspense tales, including novels, novellas and short stories.	13 6	15*	FROM BEGINNING TO END , by Robert Fulghum. (Villard, \$20.) The rituals we practice and the spiritual journeys we take, from childhood to old age.	13 13

Figura 1 - Sessão de Best Sellers do *The New York Times Book Review* de 16 de junho de 1995. Na lista de mais vendidos de ficção aparecem quinze autores estadunidenses, entre eles apenas três escritoras e nenhum autor ou autora negro.¹³³

Partindo disso, Elena Ferrante opera, em minha visão, um movimento de consciência sobre o seu lugar perante a sociedade e o mundo editorial que a cerca. Escolhe um pseudônimo

¹³² A primeira menção à Elena Ferrante no *The New York Times* data de 25 de agosto de 2005. O artigo impresso na Sessão E, página 8 da edição nacional com a manchete: BOOKS OF THE TIMES; A Scorned Wife's Bumpy Road of Raging Self-Awareness. No artigo, Janet Maslin faz uma resenha do livro *Dias de Abandono* que havia sido lançado no mesmo ano em solo estadunidense pela Europa Editions já com a tradução de Ann Goldstein. Ver: MASLIN, Janet. A Scorned Wife's Bumpy Road of Raging Self-Awareness. *The New York Times*: 25 de agosto de 2005. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2005/08/25/books/a-scorned-wives-bumpy-road-of-raging-selfawareness.html?searchResultPosition=16>.

¹³³ *The New York Times Book Review: Best Sellers*. *The New York Times*, s.7, p.30 da edição nacional do *The New York Times*, 16 de julho de 1995.

feminino no início dos anos 90, depois de alguns bons anos da segunda onda feminista, assunto esse que percorre a tetralogia napolitana nos últimos dois volumes. Ou seja, tem consciência de qual lugar quer estar perante o mercado editorial e a crítica literária, e escolhe falar sobre isso em suas obras, já que o feminino é o ponto central de sua escrita. Elena Ferrante atua, então, como uma autora que quer produzir uma indagação a partir da sua escrita. Essa pessoa antes de escritora, é um humano comum, que tem, primeiramente, uma classe e uma função. Assim enquadrado, esse indivíduo, delimitado em uma função, que se reduz ao exercício de um papel localizado dentro de categorias delimitadoras e de controle do mundo burguês, é o que constitui o *locus* do autor progressista. A missão do autor produtor de Benjamin, o autor progressista, consiste na transformação dessas relações desta estrutura opressiva, desta arquitetura hierárquica de ordem, da indagação da sujeição aos controles rígidos do modo de produção social. E acredito que Ferrante, de certa forma, aciona a partir da sua escrita esse mecanismo de produção de indagação da sociedade, não só através de suas narrativas, mas também, a partir do lugar que se posiciona perante seu anonimato e o mercado editorial.

Até mesmo a escolha do projeto gráfico e visual da tetralogia napolitana se coloca como agente ativo neste enovelamento Ferranteano. Nas capas originais da Editora Edzioni I/O, a escolha das imagens que ilustram o livro não foi aleatória e sim uma imposição da própria autora para que seus livros fossem percebidos, em um primeiro momento, como romances melosos para mulheres, os famosos “chick lits”¹³⁴, romances leves, divertidos e às vezes cômicos, escritos por mulheres e para mulheres. Portanto, do primeiro ao quarto volume, temos um projeto gráfico de capa que remete a este espectro dos gêneros literários, não por desconhecimento da narrativa mas sim por estratégia editorial. No Brasil, este projeto gráfico

¹³⁴ O termo “chick lit” foi criado em meados da década de oitenta nos Estados Unidos a partir do nome de uma disciplina de literatura feminina na Universidade de Princeton. Durante anos, o termo serviu como um grande “guarda-chuva rosa” em torno desse tipo de literatura, já que a tradução do termo é literalmente “literatura de moça”. Porém, atualmente, este termo caiu em desuso, já que concatena toda a escrita feminina em apenas um tipo de gênero, contribuindo para a manutenção de uma desigualdade social que é estrutural como podemos perceber ao longo deste capítulo.

foi modificado, porém manteve-se a mesma estratégia intencional de se vender como uma leitura de conforto escrita para mulheres.

Figura 2 - Capas originais dos quatro volumes da Tetralogia Napolitana publicados na Itália.



Figura 3 - Capas brasileiras da série Tetralogia Napolitana

Após essa discussão, no terceiro tópico desta dissertação, discuti a presença do pacto autobiográfico na obra de Ferrante à luz das reflexões de Philippe Lejeune, e como a prática da autoficção é abordada por Diana Klinger em suas análises. Neste ponto, defendo que a escrita da tetralogia napolitana, em especial, age como uma autoficção feminina contemporânea,

questionando o *ethos* da escrita de si, não procurando por uma literatura que aceite o lugar do indivíduo moderno, mas sim questionando este lugar do indivíduo, questionando em especial o lugar do indivíduo feminino perante uma sociedade presente que é questionada a partir de um passado não tão distante assim. Dessa forma, Ferrante se coloca como autora-personagem que age através de sua autoficção para tocar um leitor-modelo contemporâneo, agindo com a intenção de criar ou apenas tentar criar um questionamento sobre algumas questões estruturais da sociedade italiana, mas que ressoa também mundialmente.

No terceiro tópico, exploramos a tradição do *bildungsroman*, o romance de formação, com base nos estudos de Franco Moretti e examinamos a forma como Ferrante utiliza esse gênero literário para retratar o desenvolvimento e amadurecimento de suas personagens femininas a partir de uma escrita feminina do romance de formação. Vimos que é preciso olhar para este gênero a partir de outra perspectiva, já que o *bildungsroman* é uma tradição literária advinda da formação do homem moderno e da mudança de status do romance perante a crítica literária da época. É preciso que se adapte o olhar para analisar os romances de formação femininos, pois é a partir dos finais truncados em contradição com os finais realizadores dos heróis do *bildungsroman* tradicional oitocentista que percebemos a necessidade de adaptação do gênero literário para uma escrita sobre formações femininas. Em *In the Margins*, Ferrante comenta de forma explícita sua escolha pelo romance de formação, primeira vez em muitos escritos que a autora fala sobre a escolha, já que em *Frantumaglia*, comenta sobre Jane Austen e Flaubert, porém não categoriza nominalmente o gênero literário da Tetralogia Napolitana.

O *bildungsroman* me parece estar no caminho certo quando fica claro que ninguém vai se formar. A bela escrita se torna bela quando perde harmonia e tem a força desesperada do feio. E os personagens? Sinto-os falsos quando têm uma coerência límpida e me apaixono por eles quando dizem uma coisa e fazem o contrário. “O belo é feio e o feio é belo”, dizem aquelas extraordinárias narradoras que são as bruxas de Macbeth enquanto se preparam para pairar através da neblina e doar imundo¹³⁵

Além disso, consideramos a crítica feminista ao romance de formação e como Ferrante dialoga com essa crítica a partir da sua escrita. Na citação acima, por exemplo, vemos como a autora entende o indivíduo que será construído (*building*) durante a narrativa. Para ela, os

¹³⁵ “The *bildungsroman* seems to me on the right track when it’s clear that no one will be built. Beautiful writing becomes beautiful when it loses its harmony and has the desperate power of the ugly. And characters? I feel they are false when they exhibit clear coherence and I become passionate about them when they say one thing and do the opposite. “Fair is foul and foul is fair,” say those extraordinary narrators who are the witches in Macbeth as they prepare to hover through the fog and filthy air. But we’ll talk about this and other things next time.” FERRANTE, Elena. *In the Margins: On the pleasures of Reading and Writing*. Tradução de Ann Goldstein. Nova York: Europa Editions, 2021. p. 22

personagens danificados e a história “feia” é o que deve ser escrito, já que o “belo é feio e o feio é belo”.

Após esse ponto de reflexão, destaquei as influências literárias presentes em sua obra, como os clássicos de Jane Austen, a ressonância às obras literárias italianas de Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes, a retomada de Flaubert e a extensa semelhança entre Elsa Morante e Elena Ferrante, partindo da fonética de seus nomes até a temática de sua escrita. Tentei, dessa forma, mostrar como essas referências enriquecem e dão profundidade à sua escrita, fato com que demonstra mais uma vez a consciência do lugar que o pseudônimo Elena Ferrante intenta ocupar na atualidade.

Por fim, analisamos as alegorias e artifícios metafóricos que Ferrante utiliza em sua narrativa, como o artifício da montagem de Walter Benjamin e algumas alegorias da escrita literária moderna (o novo regime estético, como chamado por Rancière) de portas e janelas que emolduram questões da sociedade italiana e do *rione* onde vive Lenù. Com este primeiro capítulo, espero ter desmembrado pelo menos uma fração do que é a escritora e a autora por trás da escrita, a fim de entender como tece seus fios, de onde os retira e como os costura novamente. Para falar sobre sua Tetralogia, não seria possível fazer uma análise sem analisar anteriormente o lugar onde está inserida Elena Ferrante. Feito este percurso, passaremos para a narrativa da Tetralogia Napolitana e veremos para onde a autora aponta sua visão: qual sua intenção neste momento em que, a partir de um presente globalizado, retrocede à um pós guerra devastador e dolorido para a Itália?

2. A ITÁLIA ATRAVÉS DA TETRALOGIA NAPOLITANA

Recorri ao dialeto mais violento do *rione*, insultei, fui insultada, ameacei, fui sacaneada, respondi por minha vez sacaneando, uma arte torpe na qual eu era adestrada. Nápoles me servira muito em Pisa, mas Pisa não servia em Nápoles, era um estorvo. As boas maneiras, a voz e o aspecto cuidados, o monte de coisas na cabeça e na língua que eu tinha aprendido nos livros eram sinais imediatos de fraqueza que me transformavam numa presa segura, daquelas que não se debatem.

História do Novo Sobrenome, Elena Ferrante

Elena Ferrante conta em seus livros uma perspectiva da visão econômica, social e cultural da Itália do pós-guerra e do milagre econômico através da visão de suas personagens em seu romance de formação. Acompanhamos as mudanças na Itália, mais especificamente nos primeiros volumes, do sul italiano, a partir das visões do *rione* onde as personagens principais do enredo crescem e se desenvolvem.

Neste segundo capítulo, nos aprofundaremos na série Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante, com um foco direcionado para a representação da Itália. Através dos livros tomados como fonte nesta pesquisa, examinaremos, em um primeiro momento, como a autora tece uma complexa tapeçaria narrativa que captura não apenas as vidas intrincadas de suas personagens, mas também os contornos mutáveis da sociedade italiana durante o período pós-guerra e do milagre econômico. Posteriormente, analisaremos as mudanças sociais e a ascensão das revoluções proletárias na década de 60 e 70. Através da análise das experiências de suas protagonistas, Elena Greco e Raffaella Cerullo, exploraremos como a narrativa de Ferrante ilumina as condições socioeconômicas, as transformações culturais e as nuances políticas que marcaram o cenário italiano daquela época. Além disso, investigaremos como a autora utiliza os detalhes de suas personagens e cenários para lançar luz sobre a complexa interação entre o indivíduo e o contexto histórico, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda e rica da Itália durante um período de mudanças radicais.

Analisamos, anteriormente, a escritora e sua posição perante o mercado editorial e a sociedade contemporânea em que sua escrita está inserida, pois era preciso que entendêssemos o retrocesso que Ferrante faz e a partir de quais lentes olha para esse passado histórico. Vimos

que a autora escolhe um gênero literário específico para contar a história das duas amigas napolitanas, o romance de formação, e vimos também que este romance de formação, diferente da tradição, utiliza das lentes da vivência feminina para explorar as complexidades do crescimento e do amadurecimento em um cenário marcado por desafios socioculturais e políticos que são estruturais da sociedade italiana. Agora, é preciso contextualizar a narrativa para que possamos ter um vislumbre do tempo histórico que iremos abordar.

Após o prólogo, então, retrocedemos no tempo e começamos a adentrar na autoficção de Lenù (Elena Greco) e *Lila* (Raffaella Cerullo), ambas nascidas em 1944, no mês de agosto e com apenas quatorze dias de diferença — *Lila* no dia 11 e Lenù no dia 25 — porém as meninas apenas vão se conhecer já mais velhas, aos 7 anos de idade, em 1952 na pequena escola do *rione*. À época, divididas entre salas de aula para meninos e meninas, o primeiro vislumbre de uma amizade parece partir de Lenù, devido à percepção de *Lila* agir diferente das meninas de sua sala. A narradora comenta que se impressionou logo de início porque *Lila* “era muito levada. Éramos todas meio levadas naquela turma, mas apenas quando a professora não podia nos ver. No entanto, ela era levada sempre, pior que os meninos.”¹³⁶

Portanto, podemos nos localizar na narrativa partindo do ano de 1952, pois a escrita de Lenù (em Turim de 2010) não se inicia em 1944 com o nascimento das duas amigas, mas sim a partir de 1952 em um episódio específico com Don Achille, que já mencionamos anteriormente, iniciando a narrativa a partir de um dos aspectos presentes na sociedade italiana do pós-guerra, o fascismo. Don Achille é a personificação de Ferrante dos resquícios do “antes”, ou seja, da guerra. Logo, Ferrante abre sua narrativa localizando o leitor no espaço-tempo italiano do pós-guerra, que ainda em 1952 mantinha resquícios da ideologia fascista que ganhou poder a partir do governo de Benito Mussolini em 1925.

Para as autoras Grace Russo Bullaro e Stephanie Love em *The Works of Elena Ferrante*, em termos de contexto histórico, as obras de Ferrante confrontam as mudanças, as contradições e os reveses que caracterizam a Itália do pós-Segunda Guerra Mundial.

Nesses anos, enquanto deixava para trás a política do fascismo, a Itália adotou o consumismo capitalista e os valores da alta modernidade. O boom econômico desse período transformou a sociedade italiana de maneiras importantes, tirando muitos italianos da pobreza e instilando nos jovens possibilidades de educação e ascensão social indisponíveis para qualquer geração anterior. Na verdade, a própria categoria

¹³⁶ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 24

de "juventude" foi uma inovação conceitual dos anos 1960. Ao mesmo tempo, a crescente popularidade da televisão redefiniu de maneiras significativas a identidade "italiana" e suas expectativas e aspirações.¹³⁷

Entretanto, com a emergência do milagre econômico implicando no aumento da riqueza e das mudanças demográficas concomitantes, surge um espaço fértil para a criminalidade. Todo esse processo que acontece durante a década de 1950 é narrado no primeiro volume da tetralogia, assim, enquanto alguns personagens progrediram socialmente e obtiveram sucesso econômico, outros caminham por um trajeto diferente, cujos desfechos não são tão progressistas, como veremos adiante nesta análise. As narrativas cruzadas que Ferrante constrói rerepresentam aos leitores contemporâneos retratos da pobreza e do sonho (ou pesadelo) da classe média, da violência política e das revoltas juvenis – principalmente a partir do terceiro volume – das décadas de 1960 e 1970, situando os dramas italianos no contexto de mudanças globais sísmicas.

Ferrante aborda todos esses temas com sutileza poética e uma certa perspicácia emocional através da estrutura de um gênero literário que contribui para criar uma conexão com seu leitor modelo. A escolha estrutural da narrativa, assim como a questão metaficcional da autoficção agem como “geradores da verdade”, ou seja, criam um pacto ambivalente entre real e ficção. Em *Frantumaglia*, Elena Ferrante explica um pouco da sua escolha em fazer de Nápoles um dos principais cenários canônicos de sua escrita, além de agir como uma espécie de personagem silencioso na própria Tetralogia Napolitana. Segundo Ferrante

Essa ênfase, no entanto, é recente e fruto de revisitações à distância. Vivenciei a cidade em que cresci como um lugar no qual eu me sentia sempre em risco. Era uma cidade de brigas repentinas, de pancadas, de lágrimas fáceis, de pequenos conflitos que terminavam em xingamentos, obscenidades indizíveis e fraturas irremediáveis, de afetos tão exibidos a ponto de se tornarem insuportavelmente falsos. Minha Nápoles é a Nápoles “vulgar” de gente “aprumada”, mas ainda aterrorizada pela necessidade de voltar a ganhar o sustento diário com trabalhos precários; pomposamente honesta, mas, na realidade, pronta a cometer pequenas baixarias para não passar vergonha; barulhenta, de voz alta, fanfarrona, laurina, mas também, em certas ramificações, stalinista, afogada no dialeto mais espinhoso, desbocada e sensual, ainda desprovida do decoro pequeno-burguês, porém com a pulsão de aparentar pelo menos seus sinais

¹³⁷ “In these years, while leaving behind the politics of fascism, Italy embraced capitalist consumerism and the values of high modernity. The economic boom of this period transformed Italian society in important ways, pulling many Italians out of poverty and instilling in youth possibilities of education and upward mobility unavailable to any prior generation. Indeed, the category of “youth” itself was a conceptual innovation of the 1960s. At the same time, television’s burgeoning popularity redefined in some significant ways the “Italian” identity, and his or her expectations and aspirations.” BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. Introduction: Beyond the Margins: “Ferrante Fever” and Italian Female Writing. In **The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 2.

superficiais, potencialmente criminosa, pronta a se imolar diante da chance — ou da necessidade — de não se mostrar mais tola que os outros.¹³⁸

(TALVEZ EU FAÇA UM MINI RESUMO DE CADA LIVRO AQUI)

Como mencionamos rapidamente no preâmbulo teórico desta dissertação, o teórico da recepção, Wolfgang Iser, acredita que a ficcionalidade nasce da necessidade do homem em se mostrar a si mesmo, pois o indivíduo tem na encenação (ou performance como comentaremos mais a frente) a oportunidade de estar ao mesmo tempo dentro de si e fora de si, colocando-se em perspectiva. Iser comenta que a “visualização de operações da ficcionalidade” ocorre no limiar da era moderna quando a percepção da ignorância quanto ao mundo acompanhou a constatação do desconhecimento sobre si mesmo.¹³⁹ Comentamos um pouco sobre este assunto quando abordamos a escrita de si no mundo moderno a partir de Diana Klinger no primeiro capítulo desta dissertação. Mas seria a ficção uma representação exata da realidade? Basta pensarmos no âmbito das artes para obtermos uma resposta negativa a esta questão.

Por muitos séculos, a arte se portava como representação mimética da realidade. A partir do Renascimento, com a volta dos clássicos gregos, a arte pictórica passa a representar a realidade como tal, a fim de atingir uma perfeição quase como um retrato de uma cena em ação. Segundo o historiador da arte Ernst Gombrich, foram três as realizações tangíveis da renascença que mudaram o fazer artístico da arte pictórica medieval para a arte realista renascentista

Uma foi a descoberta da perspectiva científica, a segunda o conhecimento de anatomia — e, concomitantemente, a representação perfeita do belo corpo humano — e, em terceiro lugar, o conhecimento das formas clássicas de construção, as quais pareciam simbolizar, para as pessoas desse período, tudo o que era digno e belo.¹⁴⁰

Claro que cada artista tentava imprimir seu estilo e técnicas às suas obras, mas sempre tentando representar “uma mimesis da sua realidade”. Por mais que essa questão entre representação e realidade seja debatida largamente nas ciências humanas, vamos nos ater em apenas dois pensadores, Wolfgang Iser e Jacques Rancière, que nos ajudarão a analisar a Tetralogia Napolitana pelo triplice vínculo entre realidade x ficção x representação, sendo esta última aprofundada pela diferenciação do conceito de mimesis.

¹³⁸ FERRANTE, Elena. FR, 2017, p. 64 e 65

¹³⁹ ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2017, p. 11.

¹⁴⁰ GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. A História da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

Como mencionado anteriormente, o argumento de Iser sobre o real e o fictício é que a oposição aparente entre os dois pólos seria um tipo de relação tríplice e não dupla como podemos achar de princípio. O texto ficcional, apesar de conter elementos do real, é impossibilitado de esgotá-lo no ato de sua descrição e seu comportamento fictício não tem uma finalidade por si mesmo. Portanto, se o texto ficcional refere-se à realidade sem que consiga se esgotar dela, a repetição se emerge através do ato do fingir. Fingido se torna reflexo, eco, sendo dele, do ato de fingir, da realidade repetida e por meio desta repetição, a configuração de um imaginário que transforma a realidade em signo e o imaginário em efeito. Ainda para o autor, quando o fingir se transforma em signo, ocorre violentamente uma “transgressão de sua determinação”, tornando o ato de fingir em uma transgressão de limites.¹⁴¹

O imaginário, porém, para nós, é difuso, informe e fluido, que, sem um objeto referencial, se manifesta de forma arbitrária, nas palavras do autor, em sua “arbitrariedade absoluta”. Assim, como o ato de fingir é o estabelecimento de um objetivo, as repetidas representações dos reais (material, social, emocional) constituem uma condição para que o imaginário tenha uma determinada configuração referencial, o que faz com que se dilua “dos fantasmas, projeções e sonhos diurnos, pelos os quais o imaginário penetra diariamente em nossa experiência.”¹⁴² Logo, essa interação também ganha uma transgressão de limites, partindo do difuso ao determinado.

Iser discute também o conceito de mimesis que tem sido debatido desde Platão e Aristóteles. O primeiro disserta sobre como a arte deveria ser pensada em termos de mimesis da realidade e o segundo, como a linguagem passou a ser entendida da mesma forma. Iser faz um movimento de resgate à *morphé* aristotélica e como tal concepção teria tido grande efeito nos fundamentos da mimesis, pois neste sentido a representação da natureza seria feita a partir do repertório do artista ao observador da obra, então o que seria representado já não seria mais a natureza *per si*, mas sua forma armazenada na percepção do artista. Sendo assim, não se imitaria o objeto, mas sim as condições de percepção do devido indivíduo perante ao objeto. As formas seriam, antes de mais nada, referências para a imitação.

No entanto, agora a objetividade se transforma em elemento básico da mimesis, em virtude do caráter fortemente performativo de sua atividade. Isto ocorre até o ponto

¹⁴¹ ISER, Wolfgang. Op. Cit. p. 32-33

¹⁴² ISER, Wolfgang. Op.Cit.

em que a percepção, entendida como referência, não pode mais pretender o conhecimento da natureza a ser imitada.

Quanto mais a mimesis se funda no procedimento baseado na representação, mais qualidades performativas se tornam necessárias para a sua exploração. A performance precisa compensar que o conceito clássico de mimesis perdeu desde que sua conexão com uma ordem cósmica e sua relação intrínseca com o objeto nobre de representação passaram a ser questionadas.¹⁴³

Assim, pintura, literatura, escultura, etc., são, portanto, imitações posteriores à materialidade em si, sendo esta mais real e essencial, anterior e superior àquilo que representa. Entretanto, para Iser, a ficção não seria apenas imitação do real, mas partiria do jogo da tríade entre realidade x ficção x imaginário. O resultado deste jogo escrito culminaria na transformação dos mundos referenciais do texto, em que elementos do mundo real-histórico e do mundo imaginário-literário interagem entre si, rearranjando novos padrões de informações, desencadeando acontecimentos, tecendo fios de narrativas que se enovelam; disto, desta interação, surge algo que não poderia ser subtraído destes mundos: o ato de fingir, o ato de replicar, o ato de determinar, ou seja, o ato, a performance. Sem performance não há representação.

Como produto de um autor, cada texto literário é uma forma determinada de acesso a um “mundo”. Neste sentido, acredito que Elena Ferrante faz um movimento parecido com a tríade de Iser quando, tomando as realidades materiais (a realidade fascista, a realidade do pós-guerra, a realidade da Itália sulista, a realidade das mulheres italianas na década de 60, etc), as repete através do ato de fingir. O seu ato de fingir, de ficcionalizar, determina um espaço-tempo histórico-social, rearranja os elementos fazendo com que os mundos histórico e literário se colidam, de modo que fornece um leque de referências para que o imaginário, seguindo um fio narrativo de uma performance do autor que reformula um mundo já formulado, possibilite a criação do entendimento desse mundo reformulado, permitindo que tal acontecimento seja experimentado.¹⁴⁴

Tomando por exemplo a afirmação de Jacques Derrida em *Essa estranha instituição chamada Literatura* temos que “o espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo.”¹⁴⁵ Assim,

¹⁴³ Ibid. p. 392 - 395

¹⁴⁴ ISER, Wolfgang, Op. Cit, p. 34

¹⁴⁵ DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 49

a literatura seria uma instituição histórica regida por leis mas que, perante a permissão de tudo dizer, extrapola até as leis desta mesma instituição. Segundo o autor:

Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*] - em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição.¹⁴⁶

Essas leis são geralmente instituições generalizadas como a função do autor, o pertencimento a um gênero, etc., mas a literatura como instituição histórica, apesar de carregar suas convenções e regras, também tem consigo a instituição da ficção, fazendo com que esse poder subverta as leis da própria instituição da literatura, dando em princípio, o poder de dizer tudo

[...] de se liberar das regras, deslocando-as, e, desse modo, instituindo, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. Nesta altura, seria preciso colocar questões jurídicas e políticas. A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia.¹⁴⁷

Dessa forma, ao observarmos a literatura como instituição é necessário observar também as relações de poder das quais ela faz parte e as leis que mantiveram sua existência, pois é a partir da superação dos limites impostos que temos a oportunidade de leitura da literatura não pelo viés filosófico clássico, mas sim através de inúmeras outras possibilidades. A literatura está inserida dentro de um contexto histórico-social-político-cultural que carrega um discurso, no sentido foucaultiano do termo, e não há uma só verdade instaurada à literatura. Pois, para Derrida,

ainda temos dificuldade de definir a questão da literatura, dissociando-a da questão da verdade, da essência da linguagem, da essência simplesmente. A literatura “é” o lugar ou a experiência dessa “dificuldade” que também se tem com a essência da linguagem, com a verdade e com a essência, com a linguagem da essência em geral. Se a questão da literatura nos obsedia, especialmente neste século, ou mesmo nesta metade de século após a guerra, em sua forma sartriana (“O que é a literatura?”) ou então na forma mais “formalista”, porém igualmente essencialista da “literariedade”, isso ocorre talvez não porque se espere uma resposta do tipo “S é P”, “a essência da literatura é isso ou aquilo”, mas, antes, porque neste século a experiência da literatura

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ DERRIDA, Jacques. Op. Cit. p. 51

atravessa todos os sismos “desconstrutivos” que abalam a autoridade e a pertinência da questão “O que é?” e todos os regimes associados da essência ou da verdade.¹⁴⁸

Portanto, para o autor, no século XX a instituição da literatura muda porque passa a experienciar uma nova forma de ser. Essa nova forma talvez pode ser compreendida através do conceito de “novo regime estético”, criado por Jacques Rancière a fim de entender a circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns.

Dito de outra forma, o “regime estético da arte” permite romper com essa hierarquia social fundamentada nos limites impostos pelas regras da retórica e poética aristotélicas, ou seja, romper com uma ética da autoridade dos “sábios” sobre os que trabalham. Rancière estabelece o que chama de uma nova “partilha do sensível”, em que a comunidade (quaisquer sejam elas) discutirá a realidade comum a elas pertencente de modo distinto de um critério dominante advindo de uma autoridade superior que se impõe a todos. Portanto, para compreender uma obra em sua “verdade”, não é necessário compreendê-la com o auxílio de algo ou alguém que explique sua “real” intencionalidade a partir de uma relação outrora considerada permanente entre forma e conteúdo.

Portanto, ao “destronar o rei” como principal sujeito da História, coloca-se em seu lugar a massa de anônimos e indivíduos comuns com suas atividades corriqueiras em um novo regime de verdade que se fundamenta na “indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções” e não na manutenção das diferenças da hierarquia do saber/fazer.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas.¹⁴⁹

Sendo assim, depois de fazermos essa digressão teórica, partimos para a análise da narrativa ferranteana na Tetralogia Napolitana. Faremos, então, sua leitura pela seguinte chave: em primeiro lugar, entendo Ferrante pela tríplice ação de Iser em relação ao real x fictício x imaginário; em segundo lugar, entendo Ferrante como uma literatura inserida em um contexto histórico-político-cultural-social contemporâneo, que extrapola as leis institucionalizadas pelos

¹⁴⁸ Ibid. p. 54

¹⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009. p. 58

estudos literários, pois a autora caminha por diferentes trajetos que enovela para criar sua narrativa; e em terceiro lugar, a partir do regime de Rancière, que nos permite voltar os olhos para o interior dos apartamentos do *rione*, aos comuns, às mulheres e aos proletários de Nápoles.

2.1. O PÓS-GUERRA ITALIANO: OS VESTÍGIOS DO FASCISMO E A ERA DO MILAGRE ECONÔMICO

Logo no início de *A Amiga Genial*, Lenù dá o tom do *rione* e da jornada que está prestes a começar a narrar, comenta um pouco sua vivência napolitana e comenta sobre a atmosfera violenta que a cerca:

Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim. A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós. Claro, eu teria gostado dos modos gentis que a professora e o pároco defendiam, mas sentia que aqueles modos não eram adequados a nosso bairro, mesmo para quem era do sexo feminino. As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença.¹⁵⁰

O contexto italiano retratado por Ferrante na primeira parte da obra refere-se, historicamente, a um período de várias mudanças. Como cita Grace Russo Bullaro¹⁵¹, em meados dos anos 1950 se dá início a uma ascensão social italiana denominada “a era do milagre econômico”, quando o país, que saiu do pós-guerra destruído, passa a ascender economicamente, com um produto interno bruto se igualando ao da Grã-Bretanha. Nesse momento, em que o país se encontra social e culturalmente unificado em uma nação através de uma única cultura nacional, a Itália passa pela maior e mais profunda revolução de sua história.¹⁵²

Segundo Bullaro, alguns críticos notaram que a Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante abrange “um mundo”, enquanto outros colocam o romance como uma “varredura épica de significado histórico e político”, além disso, alguns montam uma imagem mais detalhada da obra e escrevem que o romance é uma autorrealização individual ao lado de uma auto realização de uma nação.

Ferrante sutilmente fala sobre os aproveitadores da guerra no mercado negro, colaboradores fascistas, mafiosos, movimentos operários e terrorismo radical dos

¹⁵⁰ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 29

¹⁵¹ BULLARO, Grace R. The Era of the “Economic Miracle” and the Force of Context in Ferrante’s *My Brilliant Friend*. In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 15-16

¹⁵² *Ibidem*

anos 1960 e 1970, além da chegada de riqueza e bens de consumo à nova classe média italiana.¹⁵³

Segundo Galvão, a Itália representa o caso de maior e mais amplo dualismo geográfico entre os países desenvolvidos da OCDE, embora não seja o país com mais disparidades inter-regionais como seus vizinhos, é o único em que essa disparidade fica clara através de uma dimensão geográfica.¹⁵⁴

Depois de quase 100 anos de uma Itália politicamente unificada, o país iniciou na década de 1950 uma política ambiciosa voltada para a redução das disparidades de desenvolvimento entre o norte e o sul italiano. O fim do feudalismo produziu resultados muito diferentes entre essas duas grandes regiões do país, e embora não tenha havido qualquer redistribuição de terras ou reforma agrária expressiva em nenhuma das regiões italianas, a transição entre o regime feudal para o sistema de latifúndio ocorreu de forma diferenciada em diversas regiões em função de várias circunstâncias históricas e geoambientais.¹⁵⁵ O sul do país, por exemplo, é fortemente caracterizado por terrenos montanhosos com presença de grandes vales que são, além do mais, sujeitos a escassez de recursos hídricos e solos férteis para plantio.

Desse modo, com o norte do país sendo geolocalizado em uma região de planície fértil, foi-se dado margem ao aparecimento de uma agricultura mais moderna e de maior produtividade, porém embora sendo latifundiária, usava extensamente mão de obra de famílias arrendatárias. Com isso, a região norte da Itália e algumas partes do centro do país viveram um período de tranquilidade social, que ainda que lentamente, resultou em uma progressiva prosperidade. Gênova, Turim e Milão começam a se destacar como centros financeiros de grande importância na Europa.¹⁵⁶

Entretanto, para o sul do país a experiência pós-feudalismo foi drasticamente diferente da ocorrida no norte italiano. Depois da expulsão do exército francês após a Revolução Francesa, deu-se início a uma era de grande turbulência caracterizada por grandes conflitos

¹⁵³ “Ferrante subtly works in black market war profiteers, fascist collaborators, mafiosi, the workers’ movements and radical terrorism of the 1960s and ’70s, and the arrival of wealth and consumer goods to Italy’s new middle class.” CURRIER, 2015 apud BULLARO, 2016. Op. Cit. p, 16

¹⁵⁴ ISTAT, 2008; EUROPEAN UNION, 2007 apud GALVÃO, 2016. GALVÃO, Olímpio José de Arroxelas. Origens históricas do dualismo regional italiano e a ascensão da Cassa per Il Mezzogiorno. **Revista Econ. NE**, Fortaleza, v. 47, n.2, p. 181 – 202, abr./jun., 2016

¹⁵⁵ GALVÃO, Olímpio. Op. Cit. p. 185.

¹⁵⁶ Ibidem.

entre a aristocracia proprietária e as classes camponesas que perduraram por mais de um século, marcando de forma profunda a vida social, política e econômica da região.¹⁵⁷

Um fator importante que produziu grandes impactos sobre as economias do sul italiano foi o esvaziamento do poder político de Nápoles, já que durante muitos séculos a cidade foi residência oficial da corte e dos membros da nobreza italiana, além de abrigar boa parte da burocracia civil e militar do Reino das Duas Sicílias e de reunir centros universitários de grande prestígio. Esse fator também operou sobre o centro de distribuição de toda a produção agrícola, artesanal e manufatureira das regiões do sul, já que Nápoles obtinha um dos portos mais movimentados da Europa que inclusive escoava também produções de regiões mais distantes como a Calábria e a Sicília. Nápoles perdeu o *status* de capital do Reino das Duas Sicílias após a unificação política, sendo integrada a partir deste momento ao Reino da Itália. Todo esse trajeto dá início a uma fase de profundo declínio e empobrecimento da cidade e da região do sul italiano.¹⁵⁸

O fenômeno do milagre econômico não tem um início e fim definidos cronologicamente. Alguns historiadores tomam como uma visão de longa data, começando a partir do final da Segunda Guerra e terminando no final dos anos 60, porém a data mais frequentemente citada se refere aos anos de 1950 – 1963.¹⁵⁹ Os fatos iniciados na narrativa de Ferrante em seu primeiro livro, *A Amiga Genial*, datam aproximadamente de 1944, quando *Lenù* e *Lila* nascem e terminam em 1960, quando *Lila* casa e assim se encerra o arco deste primeiro livro, fazendo com que o período de suas infâncias e adolescências coincidam com o boom econômico italiano. Em 1959 o país chega a alcançar uma marca de crescimento econômico de 12%, quando foi declarada como a mais forte e mais sólida economia do mundo ocidental.¹⁶⁰

O milagre econômico italiano se deu, de modo geral, primeiramente pela implantação do Plano Marshall que vigorou entre 1947 e 1956 sendo um plano de recuperação da economia europeia através de uma ajuda econômica dos Estados Unidos aos países europeus que foram

¹⁵⁷ Ibid, p. 186.

¹⁵⁸ GALVÃO, Olímpio, Op. Cit. p. 190

¹⁵⁹ De acordo com Ginsborg, o verdadeiro "boom", ou seja, os anos cruciais do milagre, foi o período entre 1958 e 1963, quando o país registrou um crescimento sem precedentes no PIB, com crescimento médio anual de 6,3% GINSBORG, Paul. **A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943- 1988**. Londres: Penguin, 1990, p. 214.

¹⁶⁰ BULLARO, Grace. Op. Cit p. 17.

destruídos depois da Segunda Guerra, e secundamente pela criação da *Cassa per Il Mezzogiorno*, um esforço público italiano criado em 1950 constituída por servidores públicos de reputação internacional e com corpo técnico altamente qualificado, que teria a função de administrar um conjunto complexo de políticas públicas.¹⁶¹

Todo o contexto do milagre econômico italiano perpassa a história de *Lenù* (Elena Greco) e *Lila* (Rafaella Cerullo), que como Elena Ferrante narra em detalhes, pode ser percebido pelo leitor em diversas passagens de momentos decisivos da vida de cada uma das duas amigas. Para Bullaro, os eventos ocorridos em *A Amiga Genial*, refletem um período de tempo que uniu o antigo ao novo. Para a autora, como mencionado anteriormente, a figura de Don Achille é o invólucro do “antes”, um código de *Lila* e *Lenù* que abrange todos os abusos que e caracterizam a pobreza e o medo na Itália do pós-guerra.¹⁶²

Assim como eu, ela também estava proibida de agir mal não só com don Achille, mas com toda a família dele. Era assim. Não sabíamos de onde derivava aquele temor-aversão-ódio-complacência que nossos pais manifestavam perante os Carracci e transmitiam a nós, mas ele existia, era um fato assim como o bairro, suas casas desbotadas, o cheiro miserável das escadas, a poeira das ruas.¹⁶³

O acontecimento marcante que, abruptamente, inicia a narrativa ferranteana em 1952 é o drástico “acidente” onde, durante uma brincadeira de bonecas inocente entre as duas amigas, *Lila*, na ambivalência entre o proposital e o acidental, deixa cair a boneca de *Lenù* pela grade do edifício onde Don Achille morava no último andar. Toda a primeira cena da narrativa se dá a partir deste acontecimento e se desenrola até o momento em que, juntas, alcançam o patamar da campanha do homem a quem pretendem reivindicar a boneca. É a marca que Ferrante coloca como o início da amizade das duas amigas, pois “Foi quando *Lila* e eu decidimos subir pela escada escura que levava, degrau a degrau, patamar a patamar, até a porta do apartamento de Don Achille que nossa amizade começou.”¹⁶⁴

Esse trecho tenso cria uma lente de aumento narrativa que ecoa como um passado sombrio italiano: as imagens dos porões escuros e de espaços escondidos evocam logo de início um submundo onde tudo é difuso e assustador. Assim, primeiramente com medo de enfrentarem o homem mais temido do *rione*, as duas são forçadas a descerem ao submundo para recuperar

¹⁶¹ GALVÃO, Olímpio. Op. Cit., p. 195.

¹⁶² BULLARO, Grace. Op. Cit, p. 20.

¹⁶³ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 44

¹⁶⁴ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 19

a boneca perdida. No período do episódio, Lenù, ainda aos 7 anos de idade, não tinha a compreensão de quem era esse homem perante seu microcosmo social. Ainda sem ciência, ela e *Lila* naquele momento vivenciaram Don Achille da mesma forma que em outros momentos outras pessoas vivenciaram outros Dons (ou Donnas). Essas figuras respeitadas em uma comunidade, seja por nascimento ou riqueza, tinham o poder de determinar o curso da vida de um indivíduo apenas com um comando. Assim, como mencionado, simbolizam o invólucro do “antes”. Ferrante narra com intensidade o terror das duas meninas como se, para nós leitores, estivéssemos lidando com um monstro horrível de nossa infância, enquanto para as amigas era o que, inevitavelmente, se tornaria.

A certa altura me lançou um de seus olhares, firme, com os olhos apertados, e rumou para o prédio onde don Achille morava. Fiquei gelada de medo. **Don Achille era o ogro das fábulas, e eu estava terminantemente proibida de me aproximar dele,** falar com ele, olhá-lo, espia-lo: devia agir como se ele e sua família não existissem. Em minha casa, mas não só, **havia em relação a sua figura um temor e um ódio que eu não sabia de onde vinham.** Meu pai o mencionava de um modo que o imaginei enorme, cheio de bexigas roxas, furioso **apesar do “dom”, que me sugeria uma autoridade plácida.** Era um ser feito de não sei que material, ferro, vidro, urtiga, mas vivo, vivo e com uma respiração quentíssima que lhe saía do nariz e da boca. Acreditava que bastaria avistá-lo de longe para que me lançasse nos olhos algo pungente e escaldante. E, se eu fizesse a loucura de passar perto da porta de sua casa, ele me mataria.¹⁶⁵

No trecho abaixo, depois de nos apresentar Don Achille Carracci através de adjetivos frios, pontiagudos e afiados, Lenù nos diz que não entende o porquê, mas seguindo as instruções da família e a percepção que tem diariamente ao ver a reação dos moradores do *rione* perante o homem, toma como verdade o fato de que algo ruim aconteceria se tivesse algum tipo de acesso àquele âmbito familiar dos Carracci. O trecho da entrada do prédio até o patamar da porta de Don Achille é tenso e é interessante observarmos na íntegra. Lenù narra:

Para segui-la eu precisava deixar o azulado do pátio e **entrar no escuro do portão.** Quando finalmente me decidi, no início não vi mais nada, **só senti um cheiro de coisa velha e de DDT.** Depois me habituei ao escuro e notei *Lila* sentada no primeiro degrau do primeiro lance. Ela se levantou, e começamos a subir. **Avançamos coladas à parede,** ela dois degraus à frente, eu, dois degraus atrás e indecisa entre encurtar a distância ou deixá-la aumentar. Ficou-me a impressão do ombro que raspava contra o muro descascado e a ideia de que os degraus eram muito altos, mais altos que os do prédio onde eu morava. **Eu tremia. Cada rumor de passos, cada voz, era dom Achille que vinha às nossas costas** ou nos afrontava com uma longa faca, daquelas de degolar galinhas. Havia um odor de alho frito. Maria, a mulher de dom Achille, me meteria na panela com óleo fervente, os filhos me comeriam, ele me chuparia a cabeça como meu pai fazia com as trilhas.

¹⁶⁵ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 20 (grifos meus)

Paramos várias vezes, e em todas elas esperei que *Lila* resolvesse voltar atrás. Eu estava muito suada, ela, não. De vez em quando olhava para o alto, mas eu não entendia para que, via-se apenas o cinza dos janelões a cada patamar. As luzes se acenderam de repente, mas tênues, embaçadas, deixando amplas zonas de sombra cheias de perigos. Esperamos para entender se foi dom Achille que girou o interruptor, mas não ouvimos nada, nem passos nem porta abrindo ou fechando. Depois *Lila* prosseguiu, e eu, atrás.¹⁶⁶

Lila, no entanto, não entende Don Achille nessa forma monstruosa que a amiga descreve. Lenù nos conta que, para *Lila*, todo o poder do homem era mais ativo em um período onde as duas ainda não haviam nascido, e isso a incomodava, não pelo fato dos acontecimentos sombrios que falavam aos murmúrios mas sim por ter “havido um antes”.

Fatos ocorridos em tempos sombrios. Dom Achille deve ter se manifestado em toda sua monstruosa natureza antes que nós nascêssemos. *Antes*. *Lila* usava frequentemente essa fórmula, na escola e fora dela. Mas parecia não se importar tanto com o que tinha acontecido antes de nós – **eventos em geral obscuros, sobre os quais os adultos se calavam ou se pronunciavam com muita reticência** –, e sim com o fato de ter havido um antes. Era isso que na época a deixava perplexa e às vezes até nervosa. Quando ficamos amigas, me falou tanto daquela coisa absurda – antes de nós – que terminou passando o nervosismo para mim. Era o tempo longo, longuíssimo, em que não existíamos; o tempo em que don Achille se mostrara a todos como de fato era: um ser malvado, de incerta fisionomia animal-mineral, que – parece – **tirava o sangue dos outros enquanto nenhuma gota saía dele**; aliás, talvez nem fosse possível arranhá-lo.¹⁶⁷

A inquietação de *Lila* posteriormente nos trará frutos de discussão, no entanto, voltemos a Don Achille. Lenù comenta no excerto acima que o comerciante “tirava o sangue dos outros enquanto nenhuma gota saía dele”, pois via no *rione* que as pessoas que se envolviam com ele acabavam com a vida pior do que estavam quando o conheceram. A narradora comenta rapidamente também sobre um traço fundamental de Don Achille: “Eu o imaginava [...] sempre pronto a recolher numa enorme bolsa preta tudo o que deixávamos cair dos cantos desguarnecidos das grades. Aquela bolsa era um traço fundamental de Don Achille, sempre com ela, até em casa, na qual metia matéria viva e morta”¹⁶⁸ As duas passagens se complementam quando pensamos na probabilidade de enriquecimento de um homem que estabelece um negócio, uma charcutaria, durante o período da guerra, partindo do pressuposto que nosso personagem seria um apoiador do regime fascista e possivelmente poderia tornar-se um agiota da região, considerando que os primeiros anos após o término da guerra foram extremamente difíceis.

¹⁶⁶ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 20 e 21 (grifos meus)

¹⁶⁷ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 28

¹⁶⁸ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 23

É exatamente por este motivo que se efetua sua inserção no comércio, já que Don Achille consegue o espaço comercial, uma falida marcenaria, através do pagamento das dívidas de Antônio Peluso, antigo dono do estabelecimento, que se endividou na tentativa de manter o comércio durante o período de guerra. Comércio este que também era prejudicado pelas inclinações de Peluso às ideologias comunistas. Todo este enredo já havia acontecido quando as bonecas caem no porão de Don Achille, assim, antes de confrontá-lo, as amigas decidem descer ao submundo do comerciante/fascista/agiota.

Uma vez ali dentro, primeiro *Lila*, depois eu, descemos por cinco degraus de pedra a **um local úmido, mal iluminado** pelas poucas aberturas ao nível da rua. Eu estava com medo, tentei seguir atrás de *Lila*, que no entanto parecia furiosa e ia decidida a recuperar sua boneca. Avancei Tateando. **Sentia sob a sola das sandálias objetos que estalavam, vidro, pedrisco, insetos. Em torno havia coisas não identificáveis, massas escuras, pontiagudas, quadradas ou arredondadas.** A escassa luz que atravessava o escuro às vezes caía em coisas reconhecíveis: o esqueleto de uma cadeira, a haste de um lampadário, caixas para frutas, fundos e laterais de armários, gonzos de ferro. Levei um grande susto ao ver o que me pareceu uma cara flácida com grandes olhos de vidro, que se alongava num queixo em forma de caixa.¹⁶⁹

Após o confronto mencionado acima, o comerciante dá às duas meninas um valor que achou justo pela perda de suas bonecas e, através desse dinheiro, as duas “investem” na compra de um livro que *Lila* já havia visto na vitrine da papelaria do *rione*. As duas compram *Mulherzinhas* de Louisa May Alcott e dividem o livro, lendo e relendo várias vezes.

Naquele último ano da escola fundamental, **a riqueza se tornou nossa ideia fixa.** Falávamos dela como nos romances se fala de uma caça ao tesouro. Dizíamos: quando ficarmos ricas, faremos isso e aquilo. Quem nos ouvia achava que a riqueza estivesse escondida em algum canto do bairro, dentro de arcaas que, ao serem abertas, chegavam a reluzir, só à espera de que as descobrissemos. **Depois, não sei por que, as coisas mudaram e começamos a associar o estudo ao dinheiro.** Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, **e que os livros nos tornariam ricas.** A riqueza era sempre um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro. “Vamos escrever um, nós duas”, disse *Lila* certa vez, e a coisa me encheu de alegria. Talvez a ideia tenha ganhado corpo quando ela descobriu que a autora de *Mulherzinhas ficou tão rica que deu uma parte de sua fortuna à família.* Mas não tenho certeza.¹⁷⁰

Este também é um momento crucial na narrativa. Apesar de prematuro, é a partir da leitura do livro que as meninas percebem que há uma possibilidade de uma vida diferente das que levam no *rione*. Ao mesmo tempo, Ferrante coloca na vivência de Lenù e *Lila* uma preocupação financeira, que aos sete anos de idade se faz aparente e insurgente, projetando em

¹⁶⁹ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 48

¹⁷⁰ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 63

seus futuros uma situação financeira que alude às condições de vida dos seus pais e das gerações anteriores.

A quebra essencial da atmosfera fascista que ainda percorria o *rione* em meados dos anos 1950 acontece quando Antonio Peluso mata Don Achille Carracci como ato de vingança por tê-lo tirado tudo o que tinha e, supostamente, arruinado sua família. Lenù declara que

A morte de don Achille **tinha afastado lentamente sua sombra atroz daquele lugar** e de toda a família. A viúva, dona Maria, assumira tons muito cordiais e agora administrava pessoalmente o negócio ao lado de Pinuccia, a filha de quinze anos, e de Stefano, que já não era o menino endiabrado que tentara arrancar a língua de *Lila*, mas um rapaz ponderado, de olhar cativante e sorriso suave. **A clientela aumentara muito. Até minha mãe me mandava fazer compras ali**, e meu pai não se opunha, mesmo porque, quando não tínhamos dinheiro, Stefano registrava tudo num caderninho e depois pagávamos no fim do mês.¹⁷¹

É significativo o apagamento de Don Achille e o que ele representa perante ao *rione*. Dessa forma, sua morte corresponde a um renascimento que se reflete naquele microcosmos e que, nesse momento, se situa historicamente entre 1955 e 1956, justamente um período correspondente ao final do Plano Marshall e aos anos iniciais do milagre econômico. Dessa forma, na narrativa ferranteana há uma miniaturização desse notável crescimento da economia, representada na Nápoles dos Carracci, Cerullòs, Grecos, Pelusos, etc. A viúva Maria Carracci “assumira tons muito cordiais” e mais do que isso, agora administra sozinha a loja obtendo sucesso com a ajuda dos filhos. Sob sua administração a - agora - charcutaria “estava sempre cheia de coisas boas que lotaram sua área interna e até ocuparam uma parte da calçada. Quando passávamos por ela, sentíamos um perfume de especiarias, de azeitonas, de salames, de pão fresco, de torresmo e banha que dava água na boca.”¹⁷²

Assim, os negócios crescem e os temperamentos e as emoções se tornam otimistas à medida que as pessoas do *rione* têm acesso a um pouco mais de dinheiro e condições de vida.

Em todo o bairro brotavam iniciativas. De uma hora para outra o armarinho, onde Carmela Peluso tinha começado a trabalhar de balconista, **aceitou como sócia uma jovem modista e o negócio se ampliou**, tendendo a transformar-se num ambicioso ateliê para senhoras. A oficina mecânica onde trabalhava o filho de Melina, Antonio, estava tentando se transformar – graças ao filho do velho proprietário, Gentile Gorresio – **numa pequena fábrica de ciclomotores**. Enfim, **tudo se agitava e desdobrava como para mudar de figura**, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas tensões, nas torpezas, e mostrar em vez disso uma cara nova.

¹⁷¹ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 101

¹⁷² *Ibidem*.

Em outro momento do primeiro volume, durante os relatos da juventude das duas amigas, *Lila* sugere à *Lenù* que o convite de Stefano (filho de Don Achille) para a celebração de ano novo é uma mudança de gerações e uma quebra com o “antes”. Dessa forma, quando Stefano convida todos do bairro para a celebração, anos após a morte de seu pai, *Lila* acredita que este ato é a quebra com as regras do “antes”.

Segundo *Lila*, Stefano queria zerar tudo, queria tentar sair do antes. Não queria fazer de conta que nada, como nossos pais, mas pôr em ato uma frase do tipo: eu sei, meu pai foi quem foi, mas agora sou eu, somos nós, então chega. Enfim, queria que todo o bairro compreendesse que ele não era Don Achille e nem os Peluso eram o ex-marceneiro que o assassinara.¹⁷³

Em um segundo momento, ao final da narrativa do primeiro livro, *Lenù* utiliza o mesmo argumento para acalmar *Lila*, que está prestes a se casar com Stefano, dizendo “Falei do antes e do depois, da velha geração e da nossa, de como éramos diferentes, de como ela e Stefano eram diferentes.”¹⁷⁴

Bullaro traz uma ideia interessante de ser abordada através do aspecto histórico da sociedade italiana. Para a autora, é possível encapsular através do conceito de *disperazione*¹⁷⁵ toda a vida que os personagens conheciam até então. A autora menciona que os napolitanos são conhecidos como pessoas que podem lidar com qualquer tipo de infortúnio ou privação, sendo um dos estereótipos mais conhecidos *l'arte di arrangjarsi*, expressão que engloba o significado de saber fazer algo do nada, sugerindo engenhosidade, determinação imaginação e, como a autora ainda evoca, um certo desrespeito casual às sutilezas da lei. Porém, ao mesmo tempo, os napolitanos também são conhecidos por serem emocionalmente instáveis e dramáticos.¹⁷⁶ Sendo assim, os dois conceitos se englobam em um único ser napolitano que ao mesmo tempo que se sente sem saída e sem esperanças, ainda tem determinação e forças necessárias para se reconstruir da forma que for possível.

O contexto violento napolitano, tanto físico como verbal, é o estilo de vida na qual *Lenù* e *Lila* crescem e que permeia suas construções de personagem durante o início da trama. *Lenù*

¹⁷³ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 166.

¹⁷⁴ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 310.

¹⁷⁵ *Disperazione* – substantivo feminino. Estado de espírito de quem já não tem esperança e, portanto, é oprimido por um desânimo inconsolável e uma grave depressão moral: conduzir, reduzir, ser reduzido a d. (também para graves dificuldades financeiras); Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/disperazione/>> Acesso em: 11/07/2020

¹⁷⁶ BULLARO, Grace. 2016, p. 21

chega até a observar uma cena de violência na casa de *Lila* e, apesar de apavorada com a situação, entende que essa violência é um conceito também existente e intrínseco em sua família, pois entende que seu pai também se altera e briga com sua mãe quando esta pede mais dinheiro. No entanto, diferente da violência que ela observa na casa da amiga, *Lenù* percebe que seu pai tenta conter sua raiva e chega a comentar em uma passagem que:

Meu pai se continha até o ponto em que ficava furioso, em surdina, impedindo a voz de explodir ainda que as veias do pescoço inchassem e os olhos faiscassem do mesmo jeito. [...] Os pais podiam fazer aquilo e outras coisas com meninas petulantes. [...] Ali se batia e se apanhava. Depois, os homens voltavam pra casa exasperados com as perdas no jogo, com o álcool, com as dívidas, com os prazos, com as sovas e, à primeira palavra atravessada, espancavam a família, numa cadeia de erros que geravam erros.¹⁷⁷

Quando *Lenù* cita a contenção do pai diante de sua raiva, durante toda a trama até os livros finais, conseguimos ter a percepção que o pai de *Lenù* (que não tem o nome revelado em nenhum momento da narrativa), se comporta desta maneira pois tem uma posição social mais elevada, diferente das pessoas do *rione*. Com um cargo fora do bairro, na prefeitura, seu pai tem uma visão distinta das pessoas que convivem e trabalham diariamente no *rione*, em certos momentos, o vemos como uma pessoa de boa índole, educado, paciente e até incentivador com *Lenù* quando a permite continuar os estudos.

Todo esse contexto italiano foi o que permitiu a passagem das antigas restrições que eram simbolizadas pelos tiranos da vizinhança que trapaceavam qualquer pessoa e tiravam qualquer possibilidade de superar seu empobrecimento. No final do primeiro livro, entendemos que alguns desses empreendimentos fracassaram não pela dificuldade de crescer ou por se arriscarem muito nos seus investimentos, mas sim pelo motivo oposto: eles tinham empreendimentos que necessitavam de uma amplitude maior, porém seus proprietários não eram ousados o suficiente.

Apesar de Ferrante não mencionar durante todo o romance a criação da *Cassa pel Il Mezzogiorno*, sua concepção foi essencial para a reconstrução de ambientes urbanos mais pobres e degradados como o próprio *rione*. A reconstrução ou melhoria do bairro de *Lenù* foi, sem dúvidas, parte dessa iniciativa de políticas públicas da *Cassa*. *Lenù* comenta em certa passagem logo depois da mudança de tempo cronológico da infância para a adolescência que:

¹⁷⁷ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 75.

Em todo o bairro brotavam iniciativas. [...] Enfim, tudo se agitava e desdobrava como para mudar de figura, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas tensões, nas torpezas, e mostrar ao invés disso uma cara nova. [...] Havia um cheiro permanente de piche, um carro fumegante com rolo compressor estalava e avançava lento sobre o terreno, trabalhadores de torso nu ou de regata asfaltavam as ruas e a estrada. Até as cores se transformaram. O irmão maior de Carmela, Pasquale, foi preso por cortar árvores à beira da ferrovia. E quantas ele cortou!, ouvimos o barulho do abate durante dias: as árvores fremiam, emanavam um aroma de lenha fresca e de resina, fendiam o ar, tombavam na terra após um longo farfalhar que parecia um suspiro, e ele e outros serravam, rachavam, extirpavam raízes que exalavam um cheiro de subterrâneo.¹⁷⁸

Pasquale, a propósito, é um personagem chave para uma leitura histórica da obra ferranteana. Pasquale Peluso é filho do marceneiro Antonio Peluso, comunista do *rione* e assassino de Don Achille, e é alguns anos mais velho que *Lenù* e *Lila*. Pasquale faz parte do círculo social de amigos das protagonistas e percorre a narrativa delas durante todos os quatro volumes, mesmo quando *Lenù* já se desvencilhou de Nápoles e se mudou para outras regiões mais ao norte italiano, como Turim e Milão.¹⁷⁹

Mesmo quando seu pai é preso por conta da morte Don Achille, Pasquale, desde tenra idade, já demonstrava um alinhamento político inclinado à esquerda italiana. Passados alguns anos, Pasquale, torna-se um pedreiro do *rione* e se filia ao Partido Comunista Italiano (PCI), comentaremos sobre isso mais adiante, pois é através da convivência com Pasquale e também pela inquietude voraz sobre o “antes”, que *Lila*, aos treze anos, começa a ler tudo o que pode a fim de colocar uma forma de organização ao conhecimento histórico que obteve no fundamental. Esse gesto também nos anuncia como uma forma de *Lila* entender os eventos históricos dentro da atmosfera tensa da sua vizinhança, ligando gradualmente rostos, nomes e pessoas à motivos e acontecimento

Em pouco tempo, Pasquale já não era suficiente. Era como se ele tivesse acionado um mecanismo na cabeça dela e agora sua tarefa fosse pôr em ordem uma massa caótica de impressões. Cada vez mais tensa, cada vez mais obcecada, provavelmente ela mesma transtornada pela urgência de sentir-se encerrada numa visão compacta, sem falhas, acabou complicando as escassas informações que recebia de Pasquale com livros que pegou emprestado na biblioteca. E assim pôde atribuir motivações concretas e rostos comuns ao clima de abstrata tensão que desde menina tínhamos respirado no bairro. O fascismo, o nazismo, a guerra, os aliados, a monarquia, a república, ela os fez se transformarem em ruas, casas, rostos, dom Achille e o mercado

¹⁷⁸ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 102.

¹⁷⁹ É importante ressaltar que existe uma diferença político-social-econômica no território italiano que abrange as regiões norte e sul do país. Historicamente o território norte italiano é melhor desenvolvido economicamente diante do sul do país. Essa diferença econômica, principalmente, se dá devido a desdobramentos regionais das lutas para a unificação italiana no século XIX mas também é derivada de aspectos culturais e sociais do medievo europeu. Portanto, a região sul da Itália onde se encontra Nápoles é considerada uma região menos abastada perante o norte do país. A fuga da nossa protagonista ao norte denota uma fuga para alcançar condições de vida melhores.

negro, Peluso, o comunista, o avô camorrista dos Solara, o pai Silvio, ainda mais fascista que Marcello e Michele, seu pai Fernando, o sapateiro, e meu pai, todos, todos, todos a seus olhos marcados até a medula por culpas tenebrosas, todos criminosos empedernidos ou cúmplices aquiescentes, todos comprados por migalhas.¹⁸⁰

Com o crescimento do boom econômico surgiram mudanças nos comportamentos e atitudes sociais que demonstravam uma certa abertura às novas tecnologias e às mudanças de atmosfera. Lenù, ainda no fundamental, já expressava uma abertura ao desconhecido. O episódio em que *Lila* e Lenù saem do bairro em busca do mar se revela premonitório do sucesso posterior de *Lenù* e da falta de vontade de *Lila* em escapar das limitações de seu passado. Após horas de caminhada em direção a um destino que imaginavam que as levaria a um lugar dos seus sonhos, percebem que foram longe demais. No entanto, Lenù conclui que "eu, apesar da chuva, teria continuado o caminho, me sentia longe de tudo e de todos, e a distância – o descobrira pela primeira vez – apagava dentro de mim qualquer vínculo, qualquer preocupação; *Lila* bruscamente se arrependera do próprio plano, tinha renunciado ao mar, quisera voltar aos limites do bairro. Eu não conseguia entender."¹⁸¹

Estamos pensando em um tempo em que a distinção entre criança, jovem e adulto é quase inexistente, a depender do contexto em que se vive. Novas concepções de lugares sociais a se tomar de acordo com a faixa etária eram exatamente isso, novas. Através da literatura de Ferrante, um conflito geracional pode ser lido dentro dessa temporalidade proposta pela autora. Nasce uma espécie de crise identitária entre os jovens, um conflito entre os valores conservadores de seus pais e os diferentes problemas da nova geração. Além disso, novos ventos sopravam dos Estados Unidos, o que influenciava na forma do italiano se portar durante o final dos anos 50 e início dos anos 60.

Um exemplo desse conflito geracional transparece no arco narrativo de Rino, irmão mais velho de *Lila*, que trabalhava ajudando o pai, Fernando Cerullo, em sua oficina de sapatos sem receber nenhum dinheiro pela ajuda e pelo empenho. Ambos possuíam uma visão diferente no que diz respeito à ascensão econômica, pois na visão do pai “ Rino tinha uma cama para dormir, um prato para comer, por que queria dinheiro?”. Portanto, enquanto Rino tinha esperança de que sua irmã tivesse um destino diferente do seu, apoiando que a menina continuasse os estudos no liceu na cidade, seu pai divergia intensamente.

¹⁸⁰ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 149

¹⁸¹ FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 72.

Na época Rino tinha uns dezesseis anos, era um rapaz muito enérgico e tinha começado sua batalha para ser pago pelo trabalho que fazia. Seu raciocínio era: acordo às seis; vou para a loja e trabalho até às oito da noite; quero um salário. Mas aquelas palavras escandalizavam tanto o pai quanto a mãe. [...] Sua tarefa era ajudar a família, não empobrecê-la. Mas o rapaz insistia, achava injusto labutar como o pai e não receber um centavo. Quando chegavam a esse ponto, Fernando Cerullo lhe respondia com aparente paciência: “Eu já o pago, Rino, pago generosamente ensinando o ofício por completo; em breve você vai saber não só reformar os saltos e as bordas ou pôr meiasola; tudo o que seu pai sabe está passando a você, e logo você vai ser capaz de fazer um sapato inteiro, como manda o figurino”. Mas aquele pagamento à base de instrução não bastava a Rino, e então eles discutiam, especialmente no jantar. Começavam falando de dinheiro e terminavam brigando por causa de *Lila*. “Se você me pagar, eu me encarrego dos estudos dela”, dizia Rino. “Estudar? Para quê? Por acaso eu estudei?” “Não” “E você? Estudou?” “Não.” “Então por que sua irmã, que é mulher, precisa estudar?” A coisa quase sempre terminava com um tapa na cara de Rino, que de um modo ou de outro, mesmo sem querer, tinha desrespeitado o pai. Sem chorar, o rapaz pedia desculpa de má vontade.¹⁸²

Sendo assim, Lenù e *Lila* só frequentaram juntas a escola do fundamental até a conclusão do ciclo de estudos em 1956. A opinião de Fernando Cerullo não era incomum, entre as famílias do *rione* o ensino escolar era considerado como privilégio da nova geração, já que até o final da década de 50, o ensino fundamental compulsório terminava aos onze anos.¹⁸³ Segundo Ginsborg, o primeiro governo centro-esquerda que se estabeleceu de 1962 a 1963 também,

conseguiu instituir uma reforma que era prezada pela esquerda desde o fim da guerra: o estabelecimento do ensino secundário obrigatório até os quatorze anos. Nos primeiros anos da República, o ensino obrigatório terminava aos onze anos, e as crianças que continuavam na educação secundária eram divididas de maneira semelhante ao antigo sistema britânico de escolas secundárias modernas e de gramática. A extensão da idade para deixar a escola e o estabelecimento de um sistema único de ensino médio só foram aprovados no Parlamento depois de uma prolongada ação de retaguarda da direita. Muitos professores de escolas de ensino médio permaneceram hostis à nova lei. Para eles, ela destruiu as antigas escolas de ensino médio de elite, tornou o latim opcional e ameaçou a disciplina. Gradualmente, eles se acostumaram com a nova lei, e o número de crianças que completaram o ensino médio aumentou lentamente ao longo da década seguinte. Pela primeira vez, também, um grande número de meninas recebeu alguma forma de educação secundária.¹⁸⁴

Assim, ao término do fundamental, Lenù e *Lila* vislumbram uma possibilidade de continuarem os estudos no liceu acadêmico, porém o pai de *Lila* não permite que a filha continue estudando. Para ele, sapateiro do bairro que tem o filho mais velho como ajudante,

¹⁸² FERRANTE, Elena. *AG*, 2015, p. 62.

¹⁸³ GINSBORG, Paul. *Op. Cit.* p. 270.

¹⁸⁴ *Ibid.*

não era preciso que *Lila* se empenhasse em estudar, na verdade era necessária a sua ajuda em casa cuidando dos irmãos. Lenù, ao contrário, consegue a permissão de seu pai para cursar o Liceu, escola que fica localizada fora das imediações do *rione*.

A distinção da escolha dos dois pais sobre o futuro das filhas é reflexo de suas próprias ocupações e próprias percepções sobre ascensão econômica e social. Dessa forma, o contraponto narrativo nos possibilita uma comparação simples na diferença de classes entre ambos, levando em conta a posição em que ocupam na sociedade, sendo o pai de *Lila* sapateiro e o de Lenù, funcionário público da prefeitura. A decorrência desse episódio é a permanência de *Lila* nos limites do *rione* e o distanciamento de *Lenù* da atmosfera violenta de sua infância, que se dá todos os dias em sua ida ao Liceu. Logo, fica claro a diferente vivência familiar das duas amigas: uma com uma criação mais conservadora e a segunda com uma criação mais progressista para as mulheres da época. Ou seja, faz-se uma diferença de classe dentro do próprio *rione*: de um lado, um pai que ocupa uma profissão mais próxima ao eixo central de Nápoles, do outro, um pai que exerce um trabalho mais ligado ao ofício manual dentro do microcosmos do *rione*. Apesar de ambos ocuparem o mesmo espaço geográfico e contexto político-social, instaura-se uma clara distinção econômica e de valores entre os dois proletários, que não é exatamente uma distinção de classe, já que ambos continuam compartilhando o mesmo estrato social.

Cerullo não tem noção de um mundo em mudança, seus pontos de referência são o passado e sua própria vida. Rino, por outro lado, bem ciente do potencial de sua irmã, luta incessantemente. Na opinião de Fernando, a educação de uma garota é um desperdício total de recursos. O mérito não entra na equação. Nem o conceito de progresso geracional. A ideia de que as crianças devem tentar superar seus pais parece ser estranha para Cerullo.¹⁸⁵

Toda a questão gira em torno do conflito, da resistência em não aceitar os valores e costumes de seus pais, de ser seletivo em relação ao que te serve e de tomar as próprias escolhas. Condicionados pelos valores da época, e de forma gradual, a nova geração foi capaz de forjar uma identidade separada da geração anterior, expressando suas próprias preocupações, valores

¹⁸⁵ “Cerullo has no sense of a changing world, his points of reference are the past and his own life. Rino, on the other hand, well aware of his sister’s potential, fights unremittingly. In Fernando’s estimation the education of a girl is a total waste of resources. Merit does not figure in the equation. Nor does the concept of generational uplift. The idea that children should try to surpass their parents seems to be foreign to Cerullo CAVANAUGH, Julian R. Indexicalities of Language in Ferrante’s Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference. In **The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 51

e aspirações. Grace Bullaro ainda comenta sobre as transgressões que a sociedade italiana achavam cabíveis de punição

O que exatamente se esperava dos jovens nesta era repressiva? Apenas para oferecer alguns exemplos do que a sociedade convencional considerava transgressões puníveis, considere que em 1953, as garotas que usavam um maiô de duas peças em Capri eram multadas em 2500 liras e obrigadas a trocar de roupa; beijar em público também era passível de multa de 2500 liras; em Roma, uma loja que vendia lingerie foi obrigada a remover a palavra "*reggiseno*" (sutiã) de sua vitrine e propagandas. Jovens mulheres nesses e estabelecimentos similares modelavam vestindo uma meia-calça preta sob os sutiãs e calcinhas. Talvez o exemplo mais chocante do pudor prevalente lembre que em julho de 1950, Oscar Luigi Scalfaro, futuro nono presidente da República (1992-1999), chamou uma mulher usando um vestido de alças de "*disonesta*" (Leone 52), um insulto grave na época, porque implicava não apenas que ela era desonesta, o que já seria ruim o suficiente, mas que ela era imoral, uma mulher de virtude fácil. No contexto da época, isso não estava longe de chamá-la de prostituta em público.¹⁸⁶

As mudanças eram profundas não apenas no aspecto econômico, político e social como comentamos, mas também no campo da cultura de massa na Itália. A introdução da televisão no país ocorreu em 1939, no entanto, devido aos impactos da guerra, sua transmissão foi interrompida temporariamente, juntamente com a transmissão de rádio, que já estava em operação desde 1924. Foi somente a partir de 1954 que a televisão voltou a se estabelecer novamente na sociedade italiana. Inicialmente, o número de aparelhos comprados era bastante limitado, e só em 1958, quatro anos após seu retorno, que esse número se expandiu para um milhão.¹⁸⁷ É importante ressaltar que, embora o número de aparelhos fosse baixo em relação à população, isso não impediu que a programação televisiva alcançasse amplamente o público. Muitas famílias italianas se reuniam à noite em cafés locais para assistir à televisão, de maneira semelhante à forma como as famílias costumavam frequentar os cinemas no final do século XX. Essa introdução do aparelho desempenhou papel significativo na disseminação da cultura

¹⁸⁶ "What exactly was expected of young people in this repressive era? Just to offer a few examples of what mainstream society deemed to be punishable transgressions, consider that in 1953 girls wearing a two-piece bathing suit in Capri were fined 2500 lire and made to change into clothing; kissing in public was also punishable with a 2500 lire fine; in Rome a shop selling lingerie was forced to remove the word "*reggiseno*" (brassiere) from its store window and advertisements. Young women in this and similar establishments modeled wearing a black body stocking under the bras and panties. Perhaps the most shocking example of the prevailing prudery recalls that in July 1950 Oscar Luigi Scalfaro, the future ninth president of the Republic (1992–1999), called a woman wearing a strapless sundress "*disonesta*" (Leone 52), a serious insult at the time because it implied not that she was dishonest, which would have been bad enough, but that she was immoral, a woman of easy virtue. In the context of the time this was not far from calling her a prostitute in public." BULLARO, Grace. Op. Cit. p. 24.

¹⁸⁷ "No innovation of these years had a greater effect on everyday life than television. In 1954, in the first year of its introduction, there were 88,000 licence holders, a number which increased to one million in 1958. By 1965, 49 per cent of Italian families owned a television set." GINSBORG, Paul. Op. Cit. p. 240.

americana na Itália, embora as TVs em si fossem consideradas objetos de luxo e acessíveis apenas para pessoas de alto poder aquisitivo.¹⁸⁸

Conseguimos observar esse fenômeno quando Lenù nos conta que Marcello Solara, irmão de Michelle e filho de Silvio Solara, já mais velho e administrando em sociedade familiar o Bar dos Solara, pede permissão ao pai de *Lila* para que pudesse fazer visitas a sua filha todas as noites no jantar. Fernando, diante de uma possibilidade de um relacionamento que poderia proporcionar uma melhoria de vida para sua família, permite que Marcello comece a cortejar sua filha que, no entanto, nega truculentamente as investidas do jovem. *Lila*, agora aos 15 anos, – nos localizando então aproximadamente no verão do ano de 1959 – apesar de ter deixado os estudos por decisão de Fernando, continua lendo tudo o que pode, além de viver às andanças com o amigo Pasquale, filho do comunista preso, que sempre lhe aponta coisas a serem notadas por detrás da vivência diária no *rione*. “Aquele ali combateu na guerra e matou, [...] o dinheiro desses vem da fome daqueles, esse carro foi comprado vendendo pão com pó de mármore e carne podre no mercado negro, **atrás daquele bar está a camorra**, o contrabando, a agiotagem.”¹⁸⁹ Desse modo, a truculência da garota advém, antes de tudo, da ciência do lugar social da família Solara no âmbito econômico e político do *rione*.

Nessa altura da narrativa, Lenù não se encontra presente, pois passava as férias em Ischia. Contudo, ela narra a situação que lhe é contada em uma carta enviada às pressas por *Lila* quando esta se vê impossibilitada de dizer não às visitas de Marcello.

Logo após minha partida, Marcello Solara, com a permissão de Fernando, passara a vir todas as noites para o jantar. Chegava às oito e meia e se retirava pontualmente às dez e meia. **Sempre levava alguma coisa: massas, chocolatinhos, açúcar, café. Ela não tocava em nada, não lhe dava nenhuma confiança**, e ele a olhava em silêncio. Após a primeira semana daquela tortura, já que *Lila* agia como se ele não estivesse ali, decidira surpreendê-la. Apresentara-se de manhã na companhia de um tipo forte, todo suado, que depositara na sala de jantar uma enorme caixa de papelão. **Da caixa saía um objeto que todos conhecíamos, mas que pouquíssimos no bairro tinham em casa: uma televisão**, ou seja, um aparelho com uma tela onde se viam imagens, assim como no cinema, mas que não vinham de um projetor, mas do ar, e que dentro tinha um tubo misterioso chamado catódico. Por causa desse tubo, mencionado continuamente pelo homem forte e suado, o aparelho não tinha funcionado durante dias. Depois, de tanto tentar, ele começara a funcionar, **e agora meio bairro, inclusive minha mãe, meu pai e meus irmãos, ia à casa dos Cerullo para ver aquele milagre**. Rino, não. Estava melhor, a febre passara definitivamente, mas não dirigia mais a palavra a Marcello. Quando ele aparecia, começava a falar mal da televisão e em seguida ia dormir sem tocar na comida, ou saía e vagava até tarde da noite com Pasquale e Antonio. **Já *Lila* dizia adorar a televisão**. Gostava

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ FERRANTE, Elena. AG, 2015, p. 148.

especialmente de assisti-la com Melina, que comparecia todas as noites e ficava um longo tempo em silêncio, concentradíssima. Era o único momento de paz.

Conforme apresentado, Marcello tenta “comprar” *Lila* oferecendo à sua família um aparelho televisivo, ou seja, além de ter o poder econômico de comprar um para si, despende uma quantia considerável para impressionar uma garota. Isso ilustra a crescente importância da televisão na sociedade italiana durante o período do milagre econômico. A televisão não apenas representava um símbolo de status e poder aquisitivo, mas também desempenhava um papel crucial na formação da identidade italiana e na disseminação de informações sobre questões sociais, econômicas e políticas de forma mais “globalizada”. Marcello, ao oferecer uma televisão como um gesto de cortejo, reflete a maneira como a tecnologia se tornou um meio de comunicação e influência cultural. Além disso, a introdução da televisão em massa possibilitou a disseminação da cultura americana e a exposição a ideias e conceitos antes desconhecidos, contribuindo para uma abertura intelectual e ideológica. Dessa forma, a televisão desempenhou um papel fundamental nesse processo e também na narrativa de Ferrante, moldando a mentalidade e as aspirações dos personagens e refletindo as transformações na sociedade italiana ao longo do tempo.

A canção de Renato Carosone, "Tu vuo' fa' l'americano", em que um jovem napolitano imita o estilo de vida americano, reflete essa influência cultural. No entanto, a lacuna entre a aspiração e a realidade persiste, uma vez que muitos jovens napolitanos enfrentavam desafios para alcançar o padrão de vida americano retratado na mídia italiana. No caso de Marcello e Michele Solara, ambos sem entender uma palavra do inglês, entendiam simplesmente que o dinheiro era o bastante para que se parecessem com James Dean. O desejo de adotar elementos da cultura americana, como o consumo ostensivo e o estilo de vida moderno, desafiou os costumes e os valores tradicionais, fazendo essa quebra entre o “antes” e “depois” de *Lila* e *Lenù*. Além disso, a disseminação da cultura americana teve um impacto notável na moda, no entretenimento e nas aspirações dos jovens italianos, que passaram a adotar novos hábitos e costumes,

A era trouxe outras liberdades e prazeres para os jovens: jogos de mesa de pebolim e jukeboxes em bares, novos salões de dança (os precursores das onipresentes discotecas dos anos 1970), compras que agora estavam se tornando mais acessíveis e, é claro, o passatempo mais icônico da época, passear em sua Vespa ou Lambretta de estimação. No entanto, enquanto a Itália importava a cultura americana, filmes italianos como "La dolce vita" (1960) estavam exportando "um conjunto de ícones desejáveis da nova Itália: scooters Vespa e Lambretta, bares de café espresso, penteados de colmeia e ternos bem cortados para homens" (313). Forgacs conclui que, embora a influência americana fosse poderosa, "a Itália nos anos 1950 não havia

sucumbido passivamente à americanização, mas estava recriando estilos americanos..." (313).¹⁹⁰

Em suma, a ascensão da televisão como um símbolo de status e um veículo de influência cultural durante o milagre econômico italiano é evidenciada pelo gesto de Marcello. A televisão não apenas representou uma mudança na cultura de massa, mas também contribuiu para a evolução da sociedade italiana, influenciando a forma como as pessoas viam o mundo e moldando sua identidade coletiva. Este fenômeno marcou uma virada significativa na história italiana, à medida que o país se adaptava às complexidades da era pós-guerra e do crescimento econômico.

. Nos livros subsequentes da tetralogia, acompanhamos a evolução daqueles que renunciam ao mundo de antes, representado por Don Achille, e se aventuram no mundo empolgante, embora assustador, que o "milagre econômico" lhes abriu com diferentes possibilidades de vivência social, cultural e ideológica.

¹⁹⁰ "The era brought other freedoms and enjoyments to young people: foosball table games and jukeboxes in bars, new dance halls (the precursors of the ubiquitous discotheques of the 1970s), shopping that was now becoming more affordable, and of course that most iconic of all pastimes of the era, riding around on your prized Vespa or Lambretta. Yet while Italy imported American culture, Italian films such as *La dolce vita* (1960) were exporting "a set of desirable icons of the new Italy: Vespa and Lambretta scooters, espresso coffee bars, beehive hairstyles and well-cut men's suits" (313). Forgacs concludes that while the American influence was powerful, nevertheless "Italy in the 1950s had not just succumbed passively to Americanization but had been reworking American styles... (313)." FORGACS, 1997 apud BULLARO, 2016, Op. Cit. p. 25.

2.2. SUBLUGARES POLÍTICOS SOB O VIÉS DO *RIONE*

Elena Ferrante mergulha nas complexidades dos sublugares políticos de Nápoles, oferecendo uma representação vívida dos bairros marginais da cidade. Um dos elementos mais marcantes dessa representação é a presença constante da violência, que permeia o *rione* devido a influência da camorra, máfia tradicional napolitana. Embora seja uma probabilidade, a obra de Ferrante sugere fortemente que a camorra exerça um domínio opressivo sobre a comunidade do *rione* a partir da família Solara, moldando sua dinâmica social e política de maneira significativa.

Essas questões são pinceladas no primeiro livro da série, como mencionado anteriormente, ainda sobre a perspectiva infantil de *Lila* e Lenù. No segundo livro, com o amadurecimento das meninas e sua consequente demanda de performatividade feminina nos papéis sociais que agora se inserem na maturidade, a autora se enreda na expansão das questões de gênero, importantes para a compreensão da totalidade da obra. Questões essas que culminam na inserção das personagens em movimentos sociais, que ganham destaque no cenário político e social retratado na obra subsequente. Sendo assim, faremos um pulo para o terceiro livro da série, a fim de compreender as lutas ideológicas e políticas apresentadas. Localizando-os em nossa linha temporal temos que: Em 1959 Marcello tenta conquistar *Lila* pelo seu poder aquisitivo e a possibilidade de ascensão através do casamento, tentativa sem êxito; Porém, em 1960, aos 16 anos de idade, a menina se casa com Stefano, filho de Don Achille. Como mencionado anteriormente, devido ao amadurecimento das amigas, o tempo percorrido de 1960 a 1965 instaura debates importantes sobre feminismo e feminilidade que vamos apontar apenas no próximo capítulo desta dissertação. Portanto, por ora falaremos um pouco mais sobre a questão da marginalidade ferranteana a partir do *rione* e do dialeto.

O bairro retratado na Tetralogia Napolitana pode ter sido inspirado no *rione Luzzati*, uma região de Nápoles conhecida por sua história de pobreza e marginalização. O *rione* para Ferrante funciona como um organismo à parte, onde os moradores gritam uns com os outros pelas janelas, se esbarram nos corredores e nas escadas, entrelaçando suas vidas de uma forma que pareça construir um tecido único de histórias individuais, porém plurais. Essa conexão entre a ficção e a realidade ressalta o entendimento de Ferrante em representar as experiências das realidades subalternas dos indivíduos dessas áreas negligenciadas. À medida que a protagonista,

Lenù, transcende os limites do bairro e explora um mundo mais amplo, descobre, em um contraste marcante com sua infância, um ambiente mais ameno e, por vezes, desconcertante. Ao optar por não nomeá-lo, Ferrante mantém o *rione* em suspenso, como se existisse como ilha mística.¹⁹¹

Em *Frantumaglia* Ferrante afirma que para *Lila*

Nápoles é a cidade na qual a beleza se transmuta em horror, onde os bons modos em poucos segundos se transformam em violência, onde todo Saneamento oculta uma Demolição. Em Nápoles, aprendemos bem cedo, rindo, a não confiar nem na Natureza nem na História. Em Nápoles, o progresso é sempre progresso para poucos e à custa da maioria. Mas, como a senhora vê, ao passar de um trecho a outro, não estamos mais falando de Nápoles, e sim do mundo. **O que chamamos de progresso ilimitado é a grande e cruel ostentação das classes abastadas do Ocidente.** Talvez as coisas melhorem um pouco quando preferirmos cuidar do planeta como um todo e de cada um de seus habitantes.¹⁹²

Neste aspecto, é interessante notar que além de colocar esses problemas em relação à Nápoles, Ferrante faz também essa correlação entre a globalização dessas situações extremas. Também em *Frantumaglia*, a autora responde à pergunta de Rachel Donadio sobre a situação italiana atual. Para ela,

Itália é um país extraordinário, mas tornado totalmente ordinário pela confusão constante entre legalidade e ilegalidade, entre bem comum e interesse privado. Essa confusão, escondida atrás de protagonismos prolixos de todo tipo, permeia, de fato, tanto as organizações criminosas quanto os partidos políticos, os aparatos do Estado, todas as classes sociais. Isso faz com que seja muito difícil ser um bom italiano, ou seja, diferente dos modelos construídos pelos jornais e pela televisão. Todavia, existem italianos bons, excelentes, em cada canto da vida civil, apesar de quase nunca serem vistos na TV. Eles mostram que a Itália, apesar de tudo ainda consegue ter ótimos cidadãos, é realmente um país extraordinário.[...] [...] Nápoles é a minha cidade, a cidade em que aprendi depressa, antes dos vinte anos, o melhor e o pior da Itália e do mundo. Aconselho que todos vivam lá, mesmo que por apenas algumas semanas. É um aprendizado espantoso em todos os sentidos.¹⁹³

Nápoles se configura, assim, como um organismo de maior relevo na tetralogia ao rerepresentar a realidade de um microcosmo napolitano dentro de uma engrenagem maior que revela uma complexidade ainda maior do mundo dos explorados e oprimidos. A partir dessa Nápoles, o dialeto desempenha um papel fundamental na representação desses sublugares políticos. É a linguagem comum entre os napolitanos marginalizados, muitos dos quais não têm acesso à educação formal que, como mencionei anteriormente, só começa a ser obrigatória até

¹⁹¹ SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020, p. 90.

¹⁹² FERRANTE, Elena. **FR**, 2017, p. 259

¹⁹³ FERRANTE, Elena. **FR**. 2017, p. 275 - 276.

os 14 anos de idade a partir do início dos anos 1960. No entanto, o dialeto também funciona como uma linguagem mais enfática, dura e, por vezes, violenta em comparação com o italiano padrão. Ferrante enfatiza essa dualidade ao destacar os xingamentos proferidos em dialeto, criando uma atmosfera de tensão e hostilidade. Curiosamente, embora o dialeto seja uma parte essencial da narrativa, a autora opta por não escrevê-lo diretamente, talvez para enfatizar a "feiura" da linguagem e seu contraste com o italiano convencional. Em outro trecho de *Frantumaglia*, Ferrante escreve:

Lila e Elena não nascem e crescem em meio a uma terrível horda humana. Mas o ambiente do bairro não oferece sequer um Gennariello¹⁹⁴ que, no fim das contas, o próprio Pasolini considerava um milagre de sua imaginação, uma exceção entre tantos fascistas asquerosos, como escrevia. A cidade plebeia que eu conheço é feita de gente comum que não tem e procura ter dinheiro, gente submissa e, ao mesmo tempo, violenta, que não tem o privilégio imaterial da boa cultura, que zomba de quem pensa em se salvar através dos estudos, mas que atribui valor a esses mesmos estudos¹⁹⁵

Ao voltarmos aos livros da série, percebemos como Ferrante enfatiza o uso de dialeto apenas em momentos na qual o dialeto era forte e enfatizava mais o ser napolitano, em comparação com o dialeto italiano “tradicional”. É importante lembrarmos também que as gerações anteriores dificilmente aprenderam o italiano tradicional de forma letrada, portanto, ainda carregam mais o dialeto no dia a dia, e quando necessário, fazem esforço na troca de linguagem ao tentar demonstrar um tipo de letramento inexistente. Perante ao *rione* de Ferrante, o dialeto era a língua oficial em que se comunicavam avós, pais e filhos. Lenù, porém, ao fazer sua incursão ao centro de Nápoles para cursar o liceu, diminui o uso do dialeto na cidade, o que demonstra também uma tentativa da personagem em se distanciar do *rione*. Nas férias em Ischia, e ao reencontrar Nino, o filho de Donato Sarratore – antigo morador do bairro, poeta e galanteador – Lenù sente a necessidade de se portar de forma mais culta, pois o menino, mais velho, a impressionava com a instrução que parecia obter, já cursando os anos mais avançados

¹⁹⁴ Gennariello é um personagem que Pasolini criou em 1975 para ser seu pupilo e receber lições ao longo dos meses sobre o cenário italiano da época. Gennariello, um jovem burguês napolitano que concluiu os estudos até o final do segundo liceu. Nestes textos, “o estudante imaginado representa, na verdade, um contraponto – ou uma espécie de sobrevivente – ao tempo presente, como se os napolitanos não fizessem parte desse mundo: “preferisco la povertà dei napoletani al benessere della repubblica italiana, preferisco l’ignoranza dei napoletani alle scuole della repubblica italiana” (Pasolini, 2001, p. 551). A troca de conhecimentos é também facilitada pelo fato do personagem ser napolitano, pois para o escritor há elementos, como o respeito e a alegria, que permitem que se possa ensinar qualquer coisa a um napolitano: “Io con un napoletano posso semplicemente dire quel che so, perché ho, per il suo sapere, un’idea piena di rispetto, quasi mitico, e comunque pieno di allegria e di naturale affetto”¹³¹ (Pasolini, 2001, p. 551).” Cf. ALVES, Cláudia Tavares. Intervenções corsárias em jornais: Pasolini e os jovens infelizes. Revista do SETA, v. 8, jul -2018, XXIII Seminário de Teses em Andamento. p. 190-201

¹⁹⁵ FERRANTE, Elena. **FR.** 2017, p. 398.

do Liceu, e seu pai Donato, poeta, apesar de marginalizado, em sua visão teve um avanço significativo na vida ao tornar-se escritor. Acompanhamos no trecho

Tinha um corpo enxuto, com poucos pelos. Vestia uma roupa de cor incerta, não de tecido, mas de fina lã. Nadava muito, mas sem se afastar da praia, queria mostrar a mim e a Marisa como era o nado livre. A filha nadava como ele, com as mesmas braçadas pausadíssimas, lentas, e eu logo comecei a imitá-los. Expressava-se mais em italiano que em dialeto e tendia com certa insistência, especialmente comigo, a compor frases tortuosas e perífrases incomuns.¹⁹⁶

A comparação entre Nino, o agora interesse de *Lenù* e Stefano, futuro esposo de *Lila*, se faz presente principalmente na distinção entre marginalidades intelectuais de ambos os personagens. Nino representava para *Lenù* não apenas um *affair* passageiro, mas também um distanciamento da marginalidade do *rione*, e mesmo não tendo grande poder aquisitivo, para *Lenù*, o rapaz se desvencilha das convenções do dinheiro e da ascensão social através do poder econômico, conseguindo uma diferenciação de sua classe do *rione* através dos estudos.

Nino não tinha um conversível vermelho. Claro, era um estudante do segundo ano do liceu, não tinha um centavo no bolso. **Mas era vinte centímetros mais alto que eu, enquanto Stefano era alguns centímetros mais baixo que Lila.** E podia falar num italiano de livro, se quisesse. **Lia e pensava sobre tudo, era sensível às grandes questões da condição humana, enquanto Stefano vivia trancado em sua charcutaria, falava quase exclusivamente em dialeto,** não fora além da escola profissionalizante, era a mãe que cuidava do caixa da loja porque fazia contas melhor que ele e, mesmo tendo bom caráter, era sensível acima de tudo à circulação lucrativa do dinheiro.¹⁹⁷

É necessário que voltemos nossa atenção, então, para as categorias estruturais que Gramsci aponta ao ser um teórico de referência para o PCI. Gramsci cria categorias para uma designar as divisões estruturais da sociedade italiana em 1930, sendo essas categorias levadas como referência durante anos na luta comunista italiana. O autor denota dois blocos dentro da sociedade de sua época e denomina-os como o bloco hegemônico e bloco contra hegemônico; bloco hegemônico basicamente consistindo na instituição que detém o poder no momento, o poder sendo tanto político, como cultural e ideológico; e o contra hegemônico consistindo basicamente na massa de operários que não detém o poder, que vive em áreas exploradas e subalternas do mundo, nos “sublugares”. O bloco hegemônico detém o poder através de um dispositivo que Gramsci designa como bloco histórico. O bloco histórico, por sua vez, como dispositivo, age através de um conjunto forças materiais e ideológicas sendo que:

no bloco histórico as forças materiais são o conteúdo e as ideologias, a forma e conteúdo meramente didática, porque as forças materiais não seriam concebíveis

¹⁹⁶ FERRANTE, Elena., AG, 2015, p. 211.

¹⁹⁷ FERRANTE, Elena., AG, 2015, p. 252.

historicamente sem forma e as ideologias seriam caprichos individuais sem as forças materiais”¹⁹⁸

Dessa forma, sob determinado contexto histórico e geográfico, e sob relações específicas sociais de produção, encontra-se uma determinada classe social que dirige a sociedade a partir de sua hegemonia ideológica, o bloco hegemônico, que por sua vez, utiliza como atores da disseminação de suas ideologias, os intelectuais. No entanto, na trama ferranteana, os intelectuais que convivem e fazem parte da história narrada são contra hegemônicos, alguns grupos tradicionais como a família Airota, (uma família de acadêmicos, entre eles Pietro Airota, porteriormente marido de *Lenù*), as feministas (*Lenù*, Mariarosa e Adele – irmã e mãe de Pietro) e os revolucionários, (Pasquale e Nadia)

O intelectual comunista da época desenvolvia uma forma de juntar os explorados pelo regime do bloco hegemônico. Dessa forma, unem-se os intelectuais e o PCI para que juntos funcionem como dispositivo social eficaz que entrelace os fios da ideologia e compacte as forças materiais desperdiçadas a fim de criar um bloco histórico a nível popular nacional. Nessa configuração ferranteana, Pasquale Peluso – filho do comunista Antonio, que assassinou Don Achille – ocupa uma posição de elo dentro do bloco histórico, pois o personagem mantém relações com os intelectuais, entre eles, *Lenù*, Mariarosa e Pietro, porém faz parte do grupo dos revolucionários junto com a namorada Nadia. *Lila*, por sua vez, distante de *Lenù* há alguns anos desde a partida da amiga para o norte italiano, através de Pasquale, tem contato com os revolucionários comunistas quando começa a trabalhar numa fábrica de embutidos. Sobre *Lila*, Pasquale comenta no excerto

Disse a Enzo e a Pasquale que *Lila* estava mal, que não podia mais trabalhar na Soccavo, tinha pedido demissão. Com Enzo não precisei jogar conversa fora, há tempos ele entendera que ela não podia continuar na fábrica, que se metera numa situação difícil, que algo dentro dela estava cedendo. Já Pasquale se mostrou resistente enquanto dirigia rumo ao bairro pelas estradas da primeira manhã, ainda sem tráfego. Não vamos exagerar, disse, é verdade que Lina leva uma vida do cão, mas é o que acontece a todos os explorados do mundo. Então, seguindo um hábito que era seu desde garoto, passou a me falar dos camponeses do Sul, dos operários do Norte, das populações da América Latina, do Nordeste do Brasil, da África, dos afro-americanos, dos vietnamitas, do imperialismo norte-americano. Em pouco tempo o interrompi e disse: Pasquale, se Lina continuar assim, ela morre. Não se rendeu, continuou me fazendo objeções, e não porque não se preocupasse com *Lila*, mas porque a luta na Soccavo lhe parecia importante, considerava o papel de nossa amiga fundamental e, no fundo, no fundo, estava convencido de que todo aquele papo por causa de um pouco de gripe não era coisa dela, mas minha, uma intelectual pequeno burguesa mais preocupada com uma febrinha do que com as péssimas consequências políticas de

¹⁹⁸ GRAMSCI apud BRUNELLO; SILVA; Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante. **Revista Olho d'água**, São José do Rio Preto, n. 11. Jun-jul/2019.

Essa parte do terceiro livro da série tem a primeira metade dedicada à vida de *Lila* na fábrica de embutidos onde sofria abusos sexuais do chefe e lutava contra cortes salariais e a negação dos direitos trabalhistas para os operários. Pasquale deixa claro que a luta é maior que a saúde da amiga e entende sua condição como a condição de milhares de operários e trabalhadores explorados nas áreas subalternas do mundo, incluindo o nordeste brasileiro principalmente se remetendo às décadas de sua contemporaneidade, ou seja, entre 1960 e 1970 na Itália. Segundo Brunello²⁰⁰, o desejo de fuga dos ditames imperialistas norte-americanos é presente nos debates das personagens do romance.²⁰¹

Pasquale como revolucionário, no entanto, também tem embates com o próprio sindicato dos trabalhadores que apoia, e acaba por tecer críticas que não são bem recebidas pela instituição. Em certo momento, Ferrante comenta sobre o papel de Pasquale e o ressentimento com o sindicato e o partido.

Embora moído de cansaço nas obras, se envolvia no sindicato, ia jogar tinta vermelha sangue no consulado americano, se era preciso ir às vias de fato com os fascistas estava sempre na primeira fila, participava de um comitê operário estudantil e brigava constantemente com esses últimos. Isso para não falar do partido comunista: por causa de suas posições muito críticas, esperava a qualquer momento perder o cargo de secretário da seção. Com Enzo e *Lila* falava abertamente, misturando ressentimentos pessoais e razões políticas. Dizem a mim que sou inimigo do partido — se queixava —, dizem a mim que crio muita confusão, que preciso me acalmar. Mas são eles que estão destruindo o partido, são eles que o estão transformando numa peça do sistema, foram eles que reduziram o antifascismo à vigilância democrática.²⁰²

A posição de *Lila*, porém, é inversa a de Pasquale. Apesar de se identificar com o partido e com as ideologias do PCI, e apesar também de estar em um subúrbio, de operária em uma fábrica de embutidos no subúrbio de Nápoles favorável ao sindicato, *Lila* acredita que o papel do partido no âmbito da insurreição é irrelevante. Dessa forma, seria de melhor encaixe o lugar de *Lila* não dentro dos blocos históricos e contra hegemônicos de Gramsci, mas sim no operalismo italiano das décadas de 60 e 70. No entendimento político teórico de Tronti em *Operários e Capital*, o autor mostra a centralidade da classe operária no processo de criação de valor, ou seja, os operários não precisam de força externa mas apenas de si mesmos. *Lila* se encaixa nesse perfil a partir das críticas que tem ao partido, já que o PCI agia adicionando forças

¹⁹⁹ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, p. 171

²⁰⁰ BRUNELLO; SILVA, Op. Cit. p. 211.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016., p. 107

entre aliados e mediações políticas e o operarismo acredita que os intelectuais têm de agir subtraindo forças e, dessa forma, criando um partido de classe.

É urgente repor em circulação uma fotografia do proletariado operário que o represente, fielmente, tal como ele é: “soberbo e ameaçador”. É tempo de inaugurar, com uma nova experiência histórica, diretamente entre classe operária e capital, a confrontação que Marx pedia, a saber, entre “os gigantescos sapatos de criança do proletariado e a medida de anão dos velhos sapatos políticos da burguesia”²⁰³

Assim, o contexto econômico, social e cultural que perpassa o primeiro e o segundo volumes da série é lido e identificado por nós leitores apenas em frases pontuais, aspectos citados, momentos representados e descritos, porém nunca de uma forma visualmente clara ou gratuita. Esses aspectos do contexto italiano são essenciais e primordiais para a construção dos personagens e de suas individualidades respectivamente. É importante ressaltar que a maior parte da descrição do momento econômico e social italiano são apresentados por Ferrante nos primeiros dois volumes que englobam infância, adolescência e início da vida adulta das duas protagonistas. Em retrospecto, então, entendemos o contexto de revolução na qual as personagens estão inseridas, sendo que, várias delas, têm papel importante nas insurreições que acontecem no sul italiano. Todas têm, de certa forma, um vínculo com a luta sindical, seja os intelectuais, seja os revolucionários. Lenù tenta sua ascensão pessoal e profissional ao fugir para o norte italiano, enquanto *Lila* continua no seu sublugar de operária no subúrbio de Nápoles. As duas, portanto, têm experiências diferentes de vivências, tanto como trabalhadoras como quanto mulheres, o que as leva a terem participações e percepções diferentes nos movimentos sociais. Trataremos esse tópico no próximo capítulo, em que vamos nos debruçar sobre os aspectos das lutas feministas italianas que insurgiram no contexto das revoluções de 68 e das lutas sindicais do sul italiano.

Neste segundo capítulo, pudemos perceber a riqueza e complexidade da Tetralogia Napolitana frente às questões sociais, econômicas e culturais que perpassam os anos de 1950 e 1960 da Itália, em especial, de Nápoles e do sul italiano. Ferrante nos oferece uma visão profunda e envolvente da vida na Itália do pós-guerra, explorando temas como amizade, identidade, classe social e política. Apenas o "Milagre Econômico" italiano, que ocorreu nas

²⁰³ GRAMSCI apud BRUNELLO; SILVA. Op . Cit. p. 213

primeiras décadas de vida das duas amigas já é um pano de fundo importante a ser analisado pois, como vimos, o rápido crescimento econômico impactou a vida das personagens do romance, abrindo novas oportunidades, mas também expondo divisões sociais, econômicas e culturais daquela região.

Além disso, os vestígios do fascismo ainda eram sentidos nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial, influenciando a cultura e a política italianas. David Forgacs em *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, nos dá um panorama sobre isso quando comenta a mudança dos padrões de controle após o final da segunda guerra. Houve uma interrupção em algumas tradições familiares, especialmente em centros maiores da Itália.

Apesar da persistência de algumas estratégias de controle durante a Segunda Guerra Mundial, o alistamento militar, a evacuação, a ocupação estrangeira e a crise econômica provocaram grande interferência nas tradições familiares, especialmente nas cidades maiores. A ausência de homens durante a guerra foi seguida por um dramático colapso dos costumes sexuais convencionais em Roma e Nápoles, à medida que a pobreza e a fome forçaram milhares de mulheres a se envolver na prostituição.²⁰⁴

Assim, começa, como vimos, uma ruptura entre a geração perdida e a nova geração. Lentamente, os padrões de controle social mudaram de patamar para abrigar novas tradições familiares, ou talvez apenas remontar as antigas em novas roupagens. *Lenù* e *Lila* são a primeira geração a nascer que, ainda em guerra, quase não tem memórias desse passado difícil. Como comentei anteriormente, o corte do primeiro para o segundo livro da série acontece a partir do casamento de *Lila* e Stefano Carracci, simbolizando um “fazer de pazes” com o passado misterioso, porém aterrorizante para as duas amigas. Entretanto, esse casamento só demonstra mais uma vez as convenções que ainda permeavam as tradições familiares, principalmente nas famílias subalternas, pois com o entrelace *Lila* poderia oferecer melhores condições de vida a eles a partir do marido Stefano, agora com 22 anos de idade e dono da charcutaria que herdou de Don Achille. Importante também lembrar que a diferença de idade entre os dois jovens à época de seu casamento era de seis anos, portanto, *Lila* aos 16 anos já tentava alguma forma de sustento, que sem estudos, em sua visão, só podia acontecer através do matrimônio.

²⁰⁴ “Despite the persistence of some patterns of control during World War II, conscription, evacuation, foreign occupation, and economic crisis brought about a major disruption of family- based customs, especially in the larger cities. The absence of men during the war was followed by a dramatic collapse of conventional sexual mores in Rome and Naples as poverty and hunger forced many thousands of women into prostitution. FORGACS, David. GUNDLE, Stephen. **Mass culture and italian society from fascism to the cold war**. Indiana University Press: Indiana, 2007. p. 69

Em busca de proteção de uma autoridade masculina, disfarçando-se como novatas sexuais e culturais, traíndo sua própria busca por autonomia, Elena e *Lila* mostram que, na esfera pública italiana das décadas de 1950 e 1960, sua identidade não é reconhecida nem um pouco. Seu único direito como cidadãs é a herança pesada de suas origens, que vem de "um tempo sombrio sem regras e sem respeito" (hns 456), uma combinação de inferioridade de gênero, classe e regional. Esse sentido polifônico de vergonha e incompreensão determina a forma do cenário na tetralogia. O cenário nunca é apenas cenário nem pano de fundo neutro. A trama, ora concordante, ora discordante, nos apresenta "um mundo aprendido, um mundo percebido, um mundo imaginado" pelas duas amigas: um filtro multifocal que aponta para "impressões percebidas ou imaginadas por Lenù e, através de sua história, por *Lila*" (fr 309).²⁰⁵

Após essa digressão sobre o pós-guerra italiano, tentei também pincelar a realidade dos subalternos napolitanos, escolhida por Ferrante para ser uma das realidades protagonistas de seu romance de formação. Dessa forma, os *riones* de Nápoles desempenham um papel fundamental na série, representando as divisões sociais e econômicas na cidade. Enquanto sublugares napolitanos, refletem a luta política e social intensa das massas trabalhadoras oprimidas. A cidade italiana é internacionalmente reconhecida por seus contrastes, e tanto Pasolini quanto Walter Benjamin, em seus ensaios dedicados a Nápoles e seus habitantes, concordaram com essa característica única: a cidade é marcada pelo misticismo entrelaçado com a fé católica, vielas caóticas coexistindo com obras arquitetônicas magníficas, e a persistência de certos hábitos anacrônicos que são transmitidos de geração em geração. Em Nápoles, a diferença entre elementos como a pobreza do povo e a beleza da paisagem é simplesmente uma parte da vida cotidiana.

A importância do dialeto napolitano na identidade das personagens também é destacada, simbolizando resistência cultural e divisões linguísticas e culturais na sociedade italiana. Tiziana de Rogatis traz um aspecto interessante sobre o dialeto em Elena Ferrante que, segundo a autora, a paisagem sonora do dialeto forma a base dos medos e ansiedades da protagonista, que tenta se desvencilhar das raízes violentas e subalternas.

No espaço da mãe também se encontra a língua materna, como um repertório de raízes antropológicas e sociais que possui o indivíduo, arrastando-o para um estado de abjeção, mas que nunca permite ser por sua vez possuída, e, portanto, gerida. Assim

²⁰⁵ Facendosi proteggere da un'autorità maschile, travestendosi da trepide iniziande del sesso e della cultura, tradendo la propria ricerca d'autonomia, Elena e Lila svelano che la loro identità non ha di per sé alcun riconoscimento negli spazi pubblici italiani degli anni Cinquanta e Sessanta. L'unica cittadinanza che entrambe possiedono è la pesante eredità delle origini, quella che proviene da «un tempo nero senza norma e senza rispetto» in cui si mescolano inferiorità di genere, di classe e geografica. Questo senso polifonico della vergogna e del misconoscimento di sé è il filtro attraverso il quale prende forma lo spazio nella quadrilogia. Esso non è mai mera quinta scenica o fondale neutro. L'intreccio ora sintonico ora conflittuale mette in scena i luoghi come «mondo appreso, mondo percepito, mondo immaginato» dalle due amiche: un filtro multifocale che punta sugli «effetti percepiti o immaginati da Lenù e, attraverso il suo racconto, da Lila» (fr 299). ROGATIS, Tiziana de. **Elena Ferrante: Parole Chiave**. Roma: Edizioni E/O. 2018, p. 127

como a genealogia infinita das ancestrais na caverna (cf. 3.3), a língua materna "se deposita na história dos séculos, ultrapassando o modelo de memória consciente de três gerações" (Barbetta). A perspectiva do nojo, da violência e da fobia, com a qual Ferrante olha para o napolitano, é profundamente inovadora em relação a uma convenção que considera o dialeto apenas como um espaço de afetividade e sentimento (Benedetti 179, Lucamante 86). Reconstruindo um caminho que conecta Ferrante a outros escritores napolitanos (Wanda Marasco, Giuseppe Montesano, Domenico Starnone), percebe-se mais uma vez a equivalência entre espaço físico e espaço sonoro de Nápoles: ambos lotados de corpos que se chocam e são chocados (fr 355), sitiados pelas "vozes dos outros" em relação às quais os narradores-protagonistas de um grupo consistente de romances precisam realizar uma série de "movimentos e contra-movimentos de reposicionamento". "Descer, subir, atravessar novamente, fugir, são todos movimentos possíveis no espaço urbano" [...] O dialeto é apresentado como um espaço paradoxal: enquanto, por um lado, é uma abjeção a ser exorcizada, uma ameaça a ser evitada, um pecado a ser expiado, por outro lado, é um "repositório de experiências primárias", o único som que pode devolver profundidade ao tempo e verdade ao mistério. O napolitano mantém suas joias escondidas. "[M]eus personagens", diz Ferrante, "sempre têm a impressão de que o napolitano é hostil e guarda segredos que nunca poderão entrar completamente no italiano" (fr 325-26).²⁰⁶

Minha intenção neste capítulo era apresentar esse panorama a partir de Elena Ferrante, demonstrando que partindo da tríplice relação entre real x ficção e imaginário, Ferrante seleciona as realidades das quais quer se reutilizar, e tomando essas escolhas e seleções, repete essas realidades através da performance do ato de ficcionalizar, como mencionamos com Iser, e dessa performance que se torna a ficção Ferranteana, encaminha o leitor-modelo pela sua escrita, delimitando sobre quais realidades quer que esse leitor-modelo preencha as lacunas com a bagagem que tem consigo. Portanto, em minha visão, Ferrante executa essa relação tríplice partindo do fato de que a literatura Ferranteana, como mencionado por Derrida, pode se dizer tudo ao mesmo tempo que não se mantém nas convenções literárias tradicionais da escrita moderna ou do romance de formação moderno, por exemplo. Partindo dessa tripla ação,

²⁰⁶ Nello spazio della madre si colloca anche la lingua madre, in quanto repertorio di una radice antropologica e sociale che possiede l'individuo trascinandolo nell'abiezione ma che non consente mai di essere a sua volta posseduta, e quindi gestita. Come la genealogia infinita delle antenate nella caverna (cfr. 3.3), la lingua madre «si deposita nella storia dei secoli, va al di là del modello trigenerazionale della memoria consapevole» (Barbetta). La prospettiva del disgusto, della violenza e della fobia, da cui Ferrante guarda al napoletano, è fortemente innovativa rispetto a una convenzione che considera il dialetto solo come uno spazio dell'affettività e del sentimento (Benedetti 179, Lucamante 86). Ricostruendo un percorso che collega Ferrante ad altri scrittori napoletani (Wanda Marasco, Giuseppe Montesano, Domenico Starnone), si intravede ancora una volta l'equivalenza tra spazio fisico e spazio sonoro di Napoli: entrambi affollati di corpi che sono urtati e urtano (fr 355), assediati dalle «voci degli altri» rispetto alle quali i narratori-protagonisti di un gruppo consistente di romanzi devono compiere una serie di «mosse e contromosse di riposizionamento». «Discendere, risalire, riattraversare, fuggire, sono allora tutti movimenti possibili nello spazio urbano» [...] Il dialetto si pone quindi come uno spazio del paradosso, perché se per un verso è l'abiezione da esorcizzare, la minaccia da cui fuggire, la vergogna da spiare, esso è anche «il deposito delle esperienze primarie», l'unico suono che può restituire profondità al tempo e verità al thriller. Il napoletano è lo scrigno che nasconde i propri gioielli: «i miei personaggi hanno sempre l'impressione che il napoletano sia ostile e custodisca segreti che non potranno mai entrare del tutto nell'italiano» (fr 315). ROGATIS, Tiziana de. Op. Cit., p.

e voltando a narrativa para os interiores do *rione*, e não mais para os burgueses de nápoles, Ferrante utiliza dessa nova forma de regime estético de Rancière, que permite por fim, uma partilha do sensível, não só italiano como também global através do seu sucesso de vendas.

3. O FEMINISMO DA DIFERENÇA PELA ÓTICA FERRANTEANA

O feminismo desempenha um papel crucial na obra de Elena Ferrante e tem destaque especial na Tetralogia Napolitana. No último capítulo desta dissertação, examinaremos como o feminismo da diferença se manifesta nas narrativas de Ferrante, destacando a maneira como ela aborda as complexidades das vidas das mulheres em uma sociedade profundamente patriarcal. No contexto italiano das décadas de 1960 e 1970, período de grande efervescência política e social, as lutas da militância feminina desempenharam um papel fundamental na busca por igualdade de gênero e direitos das mulheres. Veremos como Elena Ferrante, por meio de suas personagens e narrativas, lança luz sobre essas lutas e como as experiências de suas protagonistas refletem os desafios enfrentados pelas mulheres na Itália da época.

Além disso, também neste último capítulo abordaremos a correlação entre Elena Ferrante e a escritora e feminista italiana Carla Lonzi, cujas ideias influenciaram o pensamento de Ferrante sobre a emancipação das mulheres e a busca por uma identidade independente. Lonzi é um dos únicos nomes reais que é apresentado nomeadamente durante a narrativa da tetralogia napolitana. Analisaremos como a obra de Ferrante dialoga e contribui para o debate feminista, enriquecendo a compreensão das questões de gênero na literatura contemporânea italiana.

O interessante sobre a localização histórica da narrativa durante o período das décadas que se passam é que Ferrante poucas vezes localiza o leitor por anos e datas, mas prioriza as experiências vividas sem marcações de tempo determinadas. Claro, existem algumas datas específicas que *Lenù* solta durante sua narrativa, geralmente, datas marcantes para a vida das amigas. Mas quando Ferrante o faz, quando deixa claro os anos demarcando um espaço-tempo, e o leitor é levado a reconstruir forçosamente a sequência de eventos que decorreram durante aquele período informado. Temos poucas aparições de datas que, na maioria dos casos, servem para estabelecer uma conexão entre um evento biológico e suas consequências sociais.

Durante esta pesquisa, foi necessário, é claro, que uma leitura atenta fosse feita para que eu pudesse delimitar as datas e eventos que ocorrem durante o contexto da narrativa napolitana. Então, as datas apresentadas até aqui foram baseadas em dicas que Ferrante deixou durante o texto. Como exemplo, sabemos que as meninas se conheceram em 1952 aos sete anos de idade, com isso desdobramos as datas e sabemos que nascem em 1944. Em um outro momento,

durante o segundo livro da série *Lenù* aponta um “domingo comum no final do outono de 1963” ao falar sobre a descoberta da gravidez de *Lila* advinda da relação extraconjugal que esta manteve durante alguns meses com Nino Sarratore, filho de Domenico e interesse amoroso de *Lenù* à época, ambas com 18 anos de idade. Nesse mesmo volume, *Lenù* anuncia que passou as férias no *rione* em Nápoles depois de ter terminado o ano letivo na Normale de Pisa, “Fiquei no bairro dez dias, de 24 de dezembro de 1964 a 3 de janeiro de 1965, mas não fui fazer nenhuma visita a *Lila*. Não queria ver o filho, tinha medo de reconhecer na boca, no nariz, no desenho dos olhos e das orelhas alguma coisa de Nino.”²⁰⁷ Essa passagem do livro marca um período significativo na amizade das protagonistas, que passou por altos e baixos ao longo dos anos devido ao relacionamento de *Lila* com Nino e à mudança de *Lenù* para Pisa, onde cursou a universidade.

Ou seja, Elena Ferrante, através desses artifícios de linguagem e de montagem de cenas, prioriza as vivências das meninas em relação ao mundo social, colocando-as assim como personagens dentro de uma história maior da qual não entendiam muito bem como faziam parte. As datas apontadas pela narradora demonstram quais fatos importantes esta manteve para si, inclusive fatos menores mas que marcaram de forma emocional a história de *Lenù*. Em julho de 1973, por exemplo, *Lenù* pede ao marido para ler seu manuscrito do próximo livro que pretende lançar, mas Pietro não dá importância ao trabalho de sua esposa. No trecho, *Lenù* comenta “No dia seguinte — 30 de julho de 1973 — fui checar se meu marido tinha começado a ler: o texto tinha ido parar sob a pilha de livros nos quais ele trabalhara grande parte da noite, era evidente que não o tinha nem mesmo folheado.”²⁰⁸

No entanto, o delineamento temporal empregado por Ferrante revela-se mais intrincado do que inicialmente aparenta. A estratégia utilizada pela autora consiste em atribuir relevância aos pequenos momentos vivenciados pelas personagens, ao mesmo tempo em que confere às questões sociais e existenciais uma intensidade histórica, ainda que de forma indireta e desprovida de uma marcação temporal precisa. É notável observar que o período compreendido entre 1961 e 1969 se encontra obscurecido por essas datas de natureza emocional destacadas por *Lenù*. No entanto, o enredo como um todo e os acontecimentos dramáticos que nele se desenrolam têm como pano de fundo questões relacionadas à marginalidade e às lutas sociais,

²⁰⁷ FERRANTE, Elena. **HNS**, 2016, posição 5560 do ebook.

²⁰⁸ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2017, posição 3809 do ebook.

com ênfase especial nas questões feministas que permeiam as vivências das personagens protagonistas. Faremos agora uma digressão sobre o feminismo para que possamos ver, posteriormente como isso se desenrola na narrativa ferranteana.

Primeiramente, em *Frantumaglia*, Ferrante comenta sobre as inclinações feministas de suas obras ao responder perguntas de Goffredo Fofi para uma entrevista publicada no jornal *Il Messaggero* de 24 de janeiro de 2002. Fofi pergunta em que medida Ferrante foi influenciada pelo feminismo italiano dos anos 60, e Ferrante responde que leu “bastante, e com paixão, sobre feminismo, mas não tenho nenhuma experiência como militante. Sinto muita simpatia pelo pensamento da diferença”²⁰⁹ Na entrevista seguinte da sua antologia, novamente comenta que quando era jovem,

eu almejava escrever exibindo um pulso viril. Eu achava que todos os escritores de alto nível eram do sexo masculino e que, portanto, era necessário escrever como um homem de verdade. Em seguida, comecei a ler com muita atenção a literatura das mulheres e abracei a tese de que cada pequeno fragmento em que fosse reconhecível uma especificidade literária feminina devia ser estudado e usado.²¹⁰

No entanto, em outra passagem:

O feminismo foi muito importante para mim. Aprendi a pesquisar dentro de mim, graças à prática da autoconsciência, e foi o pensamento feminino que me suavizou o olhar. Foi no confronto, por vezes duro, entre mulheres que me pareceu compreender que para escrever não é preciso distanciar os fatos, mas sim encurtar as distâncias até o insuportável. Contudo, não escrevo para dar voz a uma ideologia, escrevo para contar, sem mistificações, aquilo que sei.²¹¹

E por fim temos:

Devo muito ao famoso slogan que a senhora cita. Com essa fórmula, aprendi que a história individual mais íntima, mais alheia à esfera pública, é, de qualquer maneira, marcada pela política, ou seja, por aquela coisa complicada, difusa, não redutível a um esquema, **que é o poder e sua gestão**. São poucas palavras, mas, devido à sua feliz capacidade de síntese, nunca deveríamos esquecê-las. Elas revelam do que somos feitas, a qual subordinação estamos expostas, que olhar ponderadamente desobediente devemos lançar para o mundo e para nós mesmas. Mas “o pessoal é político” também é uma sugestão importante para a literatura. [...] Quanto à definição de feminista, não sei. Amei e amo o feminismo devido ao pensamento complexo que soube produzir tanto nos Estados Unidos quanto na Itália e em muitas partes do mundo. [...] Depois li livros que potencializavam a diferença feminina e minha cabeça deu uma guinada. Entendi que precisava fazer exatamente o contrário: partir de mim e da minha relação com as outras — esta também é uma fórmula fundamental — se quisesse realmente dar forma a mim mesma. Hoje leio tudo o que vem das mulheres. Isso me ajuda a olhar criticamente para o mundo, para mim mesma, para as outras. Mas também acende minha imaginação, me estimula a refletir sobre a função da literatura. Cito

²⁰⁹ FERRANTE, Elena. FR, 2017, p. 80

²¹⁰ Ibid, p. 85.

²¹¹ Ibid, p. 324.

aqui nomes de mulheres a quem devo muito: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Em suma, sou uma leitora fervorosa do pensamento feminino e reúno em uma mesma soma até mesmo posições distantes.²¹²

As duas primeiras entrevistas aconteceram durante o ano de 2002. Já o último e mais longo trecho, aconteceu para a revista *Vanity Fair* em agosto de 2015. É interessante percebermos como Ferrante delimita que o feminismo é “pessoal e político”, slogan que a entrevistadora Elisa Schappell introduz a pergunta, Ferrante acredita que sim mas que é mais do que isso, uma coisa difusa não redutível a um esquema mas que se dá pelo poder e sua gestão. O poder político é uma das indagações do feminismo da diferença então, veremos como Carla Lonzi conversa com o as vertentes mais tradicionais e com Elena Ferrante.

Passamos agora, então, às questões do feminismo. A emergência dos estudos de gênero no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 foi um marco importante na história das ciências humanas. Partindo desse ponto e da insurgência de novas vozes no movimento, abriram-se questões às quais as teorias liberais, socialistas e radicais até então não haviam dado suporte para respostas às indagações e contradições cada vez mais aparentes. A primeira onda do movimento feminista, que ocorreu no final do século XIX e início do século XX, foi caracterizada pela luta das mulheres pelo direito ao voto e por melhores condições de vida e trabalho. Porém, apesar de suas reivindicações válidas, as principais vozes dessa primeira onda foram mulheres brancas e de classe média. Essas mulheres buscavam a igualdade de direitos civis e políticos da mesma forma que os homens obtinham, mas muitas vezes negligenciavam as questões de raça, classe e outras formas de opressão que afetavam diretamente o dia a dia das mulheres não-brancas e marginalizadas. Isso levou a críticas do universalismo exacerbado do feminismo da primeira onda, já que este não incluía vozes de mulheres negras, pobres e outras minorias, focando-se apenas nas experiências das mulheres brancas e privilegiadas. Dessa forma, falhava-se em reconhecer e enfrentar as interseções de opressão que moldam as experiências das mulheres de diferentes raças, classes, orientações sexuais e identidades de gênero. Esse foi um grande problema dentro da primeira onda do movimento, que acabou culminando, anos mais tarde, no surgimento da segunda onda do feminismo durante as décadas de 60 e 70.

²¹² FERRANTE, Elena, FR, 2017, p. 359. (grifos meus)

Durante este período do início do século XX até início da década de 1960 havia uma imprecisão sobre os estudos de mulheres, pois o campo em si era terreno de convergência interdisciplinar, portanto, sem reivindicação de metodologias científicas que lhe dariam o status de disciplina. Em decorrência da inexistência de uma demarcação de fronteiras sólidas, da carência de espaços institucionais próprios ou de referência para a produção de pesquisas e ensino, assim como a falta de associações de pesquisadores dedicados ao tema ou publicações de renome científico, essa imprecisão persistiu por um longo período.

Nos estudos sobre o tema isso também irrompe na ausência de marcas externas de identidade individual e coletiva. As mulheres, é claro, sempre estiveram “presentes” nos estudos da literatura e das ciências sociais, porém nestes a existência feminina caminha na ambivalência entre presença e ausência. Presença porque, em muitas das vezes, eram citadas geralmente em conjunto a algum personagem histórico importante para qual a mulher, ou as mulheres em questão, deram aporte a um grande feito, e ausência porque, principalmente durante a escrita da história, as mulheres eram negligenciadas de seu estatuto como ser político e social. Dessa forma, eram encaradas perante os estudos sociais como minorias que só poderiam merecer um reconhecimento distinto enquanto grupo desviante e divergente do modelo geral masculino em que a sociedade foi estabelecida.

A partir de um reconhecimento do problema em que se encontravam as feministas advindas da primeira onda do movimento, abre-se um leque para a percepção enviesada da produção científica que coloca o androcentrismo como norma fixa de visão de mundo, privilegiando a perspectiva masculina enquanto, ao mesmo tempo, inferioriza e desvaloriza a feminilidade e a perspectiva feminina. Sendo a perspectiva androcentrista uma manifestação da dominação masculina, o pensamento foi perpetuado em diversas esferas da vida social, entre elas as instituições políticas, jurídicas, culturais, religiosas etc.; um padrão de comportamento que pode ser observado em diferentes culturas e em diferentes épocas, ou seja, um comportamento que se repete e que se fixa através desses mesmos vetores políticos, sociais e culturais. Sobre este tema, Beauvoir declara que

O homem representa a um tempo positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do termo latino *vir* o sentido geral do vocábulo *homo*. A mulher aparece como negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. [...] (As mulheres) Não tem passado, não têm história nem religião própria; não têm como os proletários, uma solidariedade de trabalho e interesses; [...]

Vivem dispersas entre os homens, ligadas pelo *habitat*, pelo trabalho, pelos interesses econômicos, pela condição social, a certos homens – pai ou marido – mais estreitamente do que a outras mulheres.²¹³

Os estudos críticos sobre as mulheres, que questionam as explicações naturalizantes das desigualdades, começaram a ser relevantes na busca pela mudança do status quo científico. Até o início da segunda onda feminista, os estudos sobre o tema colocavam em debate o determinismo biológico entre os sexos além de outras questões que ambientavam as mulheres em um lugar a-histórico e invisível perante sua subjetividade individual. Dessa forma, essas novas visões críticas sobre o assunto constituíram um novo recorte temático diferente do empenhado na primeira onda até então.

Como comentado anteriormente, os estudos sobre as mulheres até a segunda onda do feminismo partiam dos aspectos opressores políticos, jurídicos, sociais e culturais, mas sem muito apelo pela história das mulheres, pois para uma história das mulheres ser contada era necessário recontar a história da humanidade. Era necessário olhar as mulheres da história por uma lente de aumento, e ao exercer este ato, reconhecer que uma história das mulheres era também uma história da opressão, das minorias, e sobretudo, uma história de conflito entre gêneros. Dessa forma, um reconhecimento da necessidade de uma reescrita da História.

Em 1986, Joan Scott percebe essa lacuna nos estudos das mulheres ao mesmo tempo que também percebe que a categoria gênero, apesar de nova no contexto de sua escrita, seria uma categoria útil como lente de aumento para os estudos das mulheres. A própria mudança do termo de “estudos sobre as mulheres” para “estudos de gênero” demonstra muito dessa mudança de recorte que salta de um determinismo biológico, de uma visão antropológica e cultural para um aspecto relacional e social da existência feminina.

Segundo Joan Scott²¹⁴, o termo “gênero” é de uso recente nas pesquisas sobre as mulheres, já que até pouco tempo, “recente demais para que se possa encontrar seu caminho nos dicionários ou na enciclopédia das ciências sociais”, as feministas iniciaram a utilização da palavra gênero partindo do pressuposto mais literal do termo, como forma de referência à organização social dessa relação entre os sexos. Até então, os estudos voltados para o tema

²¹³ BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo**. Volume I: Fatos e Mitos. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 11-16.

²¹⁴ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 50

eram geralmente nomeados como história das mulheres, colocando assim o mundo das mulheres como um mundo que faz parte do dos homens, um universo dentro do mundo masculino em que perpetua o mito de que uma esfera tem pouco ou até nada a ver com a outra em oposição. Segundo Scott,

Na gramática, gênero é compreendido como um meio de classificar fenômenos, um sistema de distinções socialmente acordado mais do que uma descrição objetiva de traços inerentes. [...] A palavra indicava rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. “Gênero” sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade²¹⁵

Segundo a autora, uma teoria que se basearia na variável base da diferença física é problemática para os historiadores, pois ela pressupõe um sentido coerente, inerente e único ao corpo humano retirando de campo qualquer construção sociocultural, causando a a-historicidade do gênero em si.²¹⁶ Não há como fazer um estudo sobre gênero sem dar atenção aos sistemas e significados, sendo estes significados as maneiras como as sociedades representam o gênero e o utilizam para articular regras entre as relações sociais ou até mesmo para construir o sentido da experiência. Nas palavras de Scott, “sem sentido, não há experiência; e sem processo de significação, não há sentido.”²¹⁷

Joan Scott em outro texto, *A Invisibilidade da Experiência*, disserta sobre como é essencial historicizar a experiência para uma história da diferença que considere as individualidades e identidades dos sujeitos.

O desafio à história normativa tem sido descrito, em termos de entendimentos históricos convencionais de evidência, como uma ampliação do quadro, uma correção do que foi negligenciado como resultado de uma visão incorreta ou incompleta, e tem reivindicado legitimidade sobre a autoridade da experiência, a experiência direta de outros, bem como a do historiador que aprende a observar e iluminar a vida desses outros em seus textos.²¹⁸

Como mencionado, Scott enfatiza a ideia de que não existe uma história das mulheres separada da história dos homens propondo a construção de uma narrativa que inclua as relações entre os sujeitos e o mundo. Embora haja uma visibilidade maior para as experiências coletivas dos feminismos na História, os universalismos são questionáveis. Além de pensar em uma

²¹⁵ SCOTT, Joan. Op. Cit., p. 50

²¹⁶ Ibid, p. 57.

²¹⁷ Ibid, p. 61.

²¹⁸ SCOTT, Joan. *A Invisibilidade da experiência*. Tradução Lúcia Haddad. **Projeto História, Cultura e Trabalho**, v. 16, jan/jun, 1998, p. 300.

história das relações de gênero, a autora defende que seria, portanto, também a construção de uma narrativa maior inserindo as individualidades e identidade dos sujeitos, pensando a experiência destes e as formas como se relacionam com o mundo. Scott ressalta a importância de compreender as operações dos discursos na construção dos sujeitos e na mudança de uma identidade essencializada. Segundo a autora, é preciso "recusar uma separação entre experiência e linguagem e insistir na qualidade produtiva do discurso" pois "sujeitos são construídos discursivamente, mas há conflitos entre os sistemas discursivos, contradições dentro de cada um deles, significados múltiplos possíveis", e para que haja espaço para as diferentes visões sobre os sujeitos, é necessário mudar crucialmente a trajetória da lente de análise do conjunto para o individual.

Podemos entender então que um sujeito feminino é percebido como feminino através das interações entre os sujeitos e as perspectivas de mundo, por meio de uma repetição ordenada de costumes, crenças, comportamentos, normas e regras naturalizadas como verdades intrínsecas. Michelle Perrot, em *Minha História das Mulheres*, comenta sobre o estudo de Beauvoir e sobre a frase amplamente conhecida "Não nascemos mulher. Tornamo-nos mulher.", afirmando que essa famosa fórmula rompe com o naturalismo e convida a sociedade à desconstrução das definições tradicionais do ser mulher. Segundo a autora, as relações entre sexo (biológico) e gênero (social, cultural) são o centro da reflexão feminista contemporânea.²¹⁹ Sobre a questão do sexo biológico, Perrot comenta que o macho é macho apenas em certos momentos, mas a fêmea é mulher ao longo de toda sua vida ou, pelo menos, durante toda sua juventude. Dessa forma, para a autora, "a mulher se confunde com seu sexo e se reduz a ele, que marca sua função na família e seu lugar na sociedade."²²⁰

Em *As mulheres, o poder e a história*, Michelle Perrot discute as representações de poder da mulher ao longo da história e destaca a dicotomia que tem sido presente nos estudos de gênero e o feminismo, em particular, os eurocêntricos, que vinculam a mulher com a família e o estado. Na obra anterior, Perrot comenta que a função materna é um pilar central da sociedade e da força dos Estados, tornando-se assim um fator social, por isso seu peso e importância para os eurocêntricos.²²¹

²¹⁹ PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 5ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017, p. 63.

²²⁰ Ibid, p. 64.

²²¹ PERROT, Michelle. **Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

No século XX, a relação entre o público e o privado reforça a associação da mulher com o coração e os sentimentos, em contraposição aos homens. A autora argumenta que a questão do poder sempre esteve no centro das relações entre homens e mulheres, e a história das mulheres foi por muito tempo marginalizada pelos historiadores. Perrot resgata a figura da mulher popular rebelde, que criou sua própria história por meio de momentos de revolta e luta, como greves em fábricas e práticas no sindicalismo, demonstrando que por muito tempo os historiadores estabeleceram um lugar, como dito anteriormente, de personagem coadjuvante para a mulher com os homens escrevendo sobre elas, sem “notarem” sua existência. Dessa forma, a autora propõe por fim, uma abordagem de análise na qual leve em consideração esse jogo de poder e dominação.

Na atualidade, Silvia Federici comenta muito sobre a questão das mulheres marginalizadas e sobre a reprodução da força de trabalho para o sistema capitalista. Com críticas aos estudos de Marx, Federici ressalta que o marxismo não havia incorporado à análise as formas de trabalho que não são a produção de mercadorias, mas a reprodução social – atividades relacionadas à educação, ao cuidado e à reprodução biológica. Para a autora,

o produto mais precioso que existe no mercado capitalista: a força de trabalho. O trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa. É servir aos assalariados física, emocional e sexualmente, preparando-os para o trabalho dia após dia. É cuidar das nossas crianças — os trabalhadores do futuro —, amparando-as desde o nascimento e ao longo da vida escolar, garantindo que o seu desempenho esteja de acordo com o que é esperado pelo capitalismo. Isso significa que, por trás de toda fábrica, de toda escola, de todo escritório, de toda mina, há o trabalho oculto de milhões de mulheres que consomem sua vida e sua força em prol da produção da força de trabalho que move essas fábricas, escolas, escritórios ou minas.²²²

Dessa forma, Federici foca seus estudos na questão da reprodução social como reprodução da força de trabalho, portanto, para nós, mulheres, os âmbitos da reprodução e suas necessidades adjacentes deveriam ser postos em pauta quando falamos sobre o trabalho feminino e o trabalho doméstico. Com a segunda onda do feminismo, o efeito do trabalho formal assalariado fora dos ambientes domésticos foi amplificado mas, segundo a autora, “conseguir um emprego nunca nos libertou do primeiro. Ter dois empregos apenas significou para as mulheres possuir ainda menos tempo e energia para lutar contra ambos.”²²³

²²² FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Editora Elefante, 2018. p. 68.

²²³ Ibid. p. 69.

O feminismo da diferença se posiciona em contraposição ao feminismo da igualdade, cuja precursora é Simone de Beauvoir. De acordo com as críticas direcionadas ao feminismo da igualdade, essa corrente busca a igualdade com base em um modelo masculino de sujeito. A perspectiva é de que a única maneira pela qual a mulher pode alcançar a emancipação é seguindo os padrões do sujeito universal masculino. Por outro lado, para teóricas do feminismo da diferença, como Luce Irigaray, a busca pela igualdade se acomoda facilmente ao patriarcado e não questiona suas estruturas fundamentais. Portanto, o feminismo da diferença argumenta que é necessário transcender a busca pela igualdade e pela cidadania normativa, a fim de descobrir uma forma de diferença que não esteja submetida às normas patriarcais e ao falocentrismo. É interessante salientar que meu intento não é destrinchar a teoria de Irigaray nesta pesquisa, mas é importante a menção dessa personagem, que foi protagonista do feminismo da diferença e que tem relação direta com Ferrante e suas leituras.

Nessa digressão do movimento, introdutória ao capítulo, tentei percorrer uma narrativa linear do feminismo a partir da segunda onda, reiterando alguns aspectos da primeira onda do feminismo e demonstrando como, através dos anos, os estudos de gênero tiveram seu avanço perante a aceitação do tema no âmbito acadêmico. Primeiramente, com as feministas retomando os esforços para estudos sobre o tema após um hiato em que pouca produção foi realizada e difundida. Em segundo lugar, revendo os aspectos em que a primeira onda do feminismo se fixou e entendendo que o estatuto de mulher na primeira insurgência não abrangia o espectro universal de mulheres, já que as primeiras feministas eram, em suma, mulheres brancas e da burguesia da época.

Para entender e ler a obra ferranteana a partir das questões de gênero, me volto a Joan Scott para discutir como o termo poderia ser útil para uma análise histórica, e como, dessa forma, seria não estudar apenas as mulheres como seres desviantes ou com problemas únicos, mas sim como sujeitos que vivenciam e têm experiências, que são ativas e vivem em constante troca com o contexto político, social e cultural. Na mesma perspectiva, Michelle Perrot comenta sobre a interação entre o público e o privado, e como a história deixou de fora de seus escritos canônicos toda uma vasta comunidade de sujeitos por estarem em posições subalternas, como as mulheres, os operários, e etc. Silvia Federici, por sua vez, nos ajuda a entender um pouco sobre a acumulação primitiva que defende, e coloca a reprodução humana no seio do sistema capitalista como um aparato de produção da força operária, mas devido a “naturalização” da

maternidade se tornou um tipo de trabalho oculto, ou na verdade invisível perante o Estado e o capital.

Em suma, ao percorrer a trajetória do feminismo e dos estudos de gênero, podemos notar que houve uma evolução significativa na aceitação e difusão do tema no âmbito acadêmico. A primeira onda do feminismo deixou de fora muitas questões importantes, mas as feministas da segunda onda retomaram os esforços para o estudo do tema, o que proporcionou um grande avanço. Os estudos de gênero passaram a ser encarados como uma forma de entender a relação entre poder, cultura e identidade. Veremos como essas lutas e questões permeiam a narrativa napolitana, e como Ferrante levanta essas questões sobre o lugar da mulher na sociedade italiana a partir de suas protagonistas.

1.2. A VIVÊNCIA DAS MULHERES DO *RIONE* NA MILITÂNCIA E NA REVOLUÇÃO

A narrativa que percorre os anos de 1961 a 1969 se condensa principalmente no segundo livro da Tetralogia Napolitana. Como comentamos, entretanto, os acontecimentos globais ou italianos são suprimidos pelas datas de acontecimentos marcantes para *Lenù*, já que sua intenção é registrar sua história com *Lila* e não a história italiana em si. Porém é perceptível através da narrativa, a menção a alguns desses acontecimentos a partir de um personagem ou até a apresentação de alguns deles dentro desses movimentos estudantis e dos trabalhadores. Certa altura, Gigliola Carracci em uma conversa com *Lenù* sobre o noivo Michelle Solara, comenta que “‘Se eu esperar que ele se decida a casar comigo’, sussurrou, ‘acabo ficando velha; por isso não lhe dou trégua: ou nos casamos até a primavera de 1968, ou me separo dele, e vá se foder.’”²²⁴ É a única menção explícita ao ano importante de 1968, porém, entendemos o contexto histórico quando deixamos as datas de lado e observamos a situação de *Lenù*, agora acadêmica, e de *Lila*, trabalhando na fábrica de embutidos.

O eco dos protestos franceses chega a *Lenù* por meio de sua cunhada Mariarosa, que emprestava seus livros feministas e a incentivava a participar do que chamava “a marcha irrefreável dos acontecimentos”

De início pareceu na iminência de comentar longamente meu livro, depois mudou de assunto de modo acalorado, e disse que queria me convidar para a Estatal de Milão: achava importante que eu também participasse do que definiu como a *marcha irrefreável dos acontecimentos*. Venha amanhã mesmo, me disse, viu o que está acontecendo na França? Eu sabia de tudo, vivia grudada a um velho radinho azul de pilha, todo manchado de gordura, que minha mãe deixava na cozinha, e respondi sim, é magnífico, Nanterre, as barricadas no Quartier Latin. Mas ela me pareceu bem mais informada, bem mais envolvida. Planejava ir a Paris com outros companheiros, me convidou a ir com ela de carro. Fiquei tentada a viajar. Respondi tudo bem, vou pensar. Ir até Milão, atravessar a França, chegar a Paris em revolta, enfrentar a brutalidade da polícia, atirar-me com minha experiência pessoal no magma mais incandescente daqueles meses, dar seguimento àquela viagem para fora da Itália que eu tinha feito anos antes com Franco. Como seria bom pegar a estrada com Mariarosa, a única jovem independente que eu conhecia, tão moderna, totalmente engajada nos acontecimentos do mundo, senhora do discurso político quase como os homens.²²⁵

²²⁴ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, posição 770 do ebook. (grifos da autora)

²²⁵ *Ibidem*.

O ambiente em que viviam *Lila* e *Lenù* entra em contraste brusco neste momento da narrativa. *Lila* morando ainda no subúrbio de Nápoles, não mais no *rione* depois de sua separação de Stefano, e trabalha na fábrica de embutidos de Bruno Socavvo, que herdou a fábrica da família há poucos anos. Bruno era um dos amigos de Nino, fazia parte da burguesia napolitana e até teve certo interesse em *Lenù* anos antes de herdar a fábrica do pai. *Lenù* por sua vez, mora em Pisa, longe da marginalidade do *rione*, e aos 24 anos, já era professora na Universidade que o seu futuro marido, Pietro, lecionava. Para demonstrar essa atmosfera burguesa no âmbito familiar de *Lenù*, Ferrante faz questão de destacar a informação sobre o golpe de estado que aconteceu no Chile, em 1973. Vemos no trecho, “Certa vez em que Dede não o [Pietro] deixava assistir ao telejornal — foi logo após o golpe de estado no Chile —, ele lhe deu umas palmadas com excessiva dureza”.

Em um trecho do livro anterior, *Lenù* também comenta sobre o círculo da burguesia italiana quando vai a uma festa na casa da professora Galiani, professora respeitada do Liceu que agora na adolescência, frequentava.

Eram sons sem significado, me demonstravam que o mundo das pessoas, dos fatos, das ideias era imenso, e que minhas leituras noturnas não tinham sido suficientes, eu precisava me dedicar ainda mais para poder dizer a Nino, a Galiani, a Carlo, a Armando: sim, eu entendo, eu sei. Todo o planeta está ameaçado. A guerra nuclear. O colonialismo, o neocolonialismo. Os pieds-noirs, a oea e a Frente de Libertação Nacional. O furor dos massacres. O gaullismo, o fascismo. France, Armée, Grandeur, Honneur. Sartre é pessimista, mas conta com as massas operárias comunistas de Paris. O declínio da França, da Itália. Abertura à esquerda. Saragat, Nenni. Fanfani em Londres, Macmillan. O congresso democrata-cristão em nossa cidade. Os fanfanianos, Moro, a esquerda democrata-cristã. Os socialistas acabaram nas garras do poder. Seremos nós, comunistas, nós, com nosso proletariado e nossos parlamentares, que aprovaremos as leis da centro-esquerda. Se as coisas seguirem esse rumo, o partido marxista-leninista se transformará numa socialdemocracia.²²⁶

Tiziana de Rogatis faz uma leitura interessante sobre a passagem dessa década na narrativa Ferranteana. Para a autora, as coisas não tiveram grandes mudanças com a chegada do ano de 1968, sendo para *Lenù*, uma outra arena intelectual a ser dominada.

As coisas não mudam quando o '68 chega, que para Elena imediatamente se torna outro campo a conquistar, enquanto ela tenta controlar sua ansiedade pela cultura que acredita ter se tornado parte dela: “[...] o que me impeliu para aquela busca de atualização em marcha forçada foi, pelo menos de início, a velha urgência de me sair bem” (scf 42). No entanto, a linguagem da

²²⁶ FERRANTE, Elena. **HNS**, 2016, posição

contestação permanece estranha, um "único fio" de fórmulas a serem memorizadas para se destacar durante as interações públicas e suas práticas rituais de reconhecimento.²²⁷

Ainda nesse trecho, *Lenù* comenta como esses assuntos políticos e globais a incomodam, como se, longe deles, a iminência desses problemas fossem problemas de outras pessoas, por isso, tudo se perdia entre conceitos e palavras difíceis. Para a narradora, são questões que, para o seu padrão de vida atual, seriam “estudadas” e não “vivas”.

Pretendia fazer o mesmo que tinha feito no passado quanto às matérias escolares, às provas, à tese, o mesmo que tinha feito com os jornais que Galiani me dava ou com os textos marxistas que Franco me indicara anos atrás. Queria estudar o mundo contemporâneo. Difícil dizer o que eu já havia assimilado naquela época. Houvera as discussões com Pasquale e também com Nino. Houvera um pouco de atenção a Cuba e à América Latina. Houvera a miséria irremediável do bairro, a batalha perdida de *Lila*. Houvera a escola, que tinha rejeitado meus irmãos só porque foram menos teimosos, menos dedicados que eu ao sacrifício. Houvera as longas conversas com Franco e outras, ocasionais, com Mariarosa, agora confundidas num único rastro de vapor (*o mundo é profundamente injusto e é preciso transformá-lo, mas tanto a coexistência pacífica entre o imperialismo americano e as burocracias stalinistas quanto as políticas reformistas dos partidos operários europeus, e especialmente italianos, visam a manter o proletariado numa perspectiva subalterna, que joga água na fogueira da revolução, com a consequência de que, se o cerco mundial prevalecer, se a socialdemocracia vencer, o capital vai triunfar durante séculos e a classe operária se tornará gado coagido ao consumo*).²²⁸

Já *Lila*, enxerga de modo diferente as lutas sociais, pois está diretamente ligada a elas mesmo que de início não tenha essa consciência. A primeira experiência de trabalho de *Lila* se encaixa nas reivindicações contratuais de 1969, e segundo Rogatis “em perfeita coerência com a chave antiépica da narrativa, essa temporada histórica nunca é formalmente mencionada durante o longo relato que Elena faz da experiência de sua amiga, mas é vividamente representada ao leitor por meio de uma trama complexa de relacionamentos.”²²⁹

Antes de seu primeiro emprego, *Lila* casada com Stefano levava uma vida abastada, tinha tudo o que queria e morava em um apartamento novo, resultado do crescimento da construção civil durante o milagre econômico. Entretanto, *Lila*, casada aos 16 anos em 1960,

²²⁷ Le cose non cambiano quando arriva il Sessantotto, che per Elena diventa immediatamente un altro campo da dominare cercando di tenere a bada la propria ansia di *parvenue* della cultura: «[...] a spingermi verso quella scelta di aggiornamento a marce forzate fu, almeno in principio, la vecchia urgenza di riuscire bene» (scf 42). La lingua della contestazione rimane tuttavia una lingua estranea, un «unico sfilaccio» di formule da memorizzare per farsi spazio durante gli scambi pubblici e le loro pratiche rituali di riconoscimento. ROGATIS, Tiziana de. **Elena Ferrante: Parole Chiave**. Roma: Edizioni E/O. 2018, p. 262.

²²⁸ FERRANTE, Elena. **HFQF**. 2016, posição 619 do ebook . (grifos da autora)

²²⁹ “in perfetta coerenza con la chiave antiépica del racconto, questa stagione storica non è mai nominata formalmente durante il lungo resoconto che Elena fa dell’esperienza dell’amica ma viene fatta vivere concretamente al lettore attraverso una trama complessa di relazioni. ROGATIS, Tiziana de. Op. Cit. p. 263-264.

sofria em um relacionamento violento e abusivo que conseguiu se desvencilhar apenas quando começou a se relacionar com Nino. Sendo assim, diferente de *Lenù*, que sai de casa sozinha e se muda para outra cidade, *Lila* fica segura no ambiente do *rione* com Stefano durante muitos anos até se mudar com Nino para outro bairro periférico. O relacionamento dura apenas três meses, pois a convivência entre os dois era complicada e Nino não se empenhava em arrumar um trabalho “real” e se “metia” apenas com livros. Grávida de Nino, *Lila* permanece no pequeno apartamento sozinha por um tempo, até que outro homem do *rione* apareça em sua vida. Enzo, filho do verdureiro aproveita o momento em que *Lila* está fragilizada para declarar seu afeto que cultivava desde criança pela garota. Assim, Enzo e *Lila* começam a morar juntos, mas sem manterem um relacionamento. Enzo como homem na sociedade napolitana, ajuda *Lila* a ter um “escudo patriarcal” a seu favor, impedindo que sofra tanto como uma mãe solteira. Comentaremos mais sobre isso no próximo tópico deste capítulo.

Dessa forma, depois de deixar a vida abastada com Stefano e voltar a viver na vida marginalizada de um bairro operário, *Lila* consegue seu primeiro emprego na fábrica de embutidos e tem problemas intensos com a vida operária. Além de salários baixos, o tempo de trabalho e a vida entre a criação do filho, Rino, *Lila* tem problemas também com assédio sexual do chefe diariamente.

Lila repetiu: tenho de cuidar do menino, trabalho oito horas por dia, sem contar os extras, gente que se encontra em minha situação só quer poder dormir à noite. Então foi embora transtornada, com a impressão de ter se exposto demais a pessoas de boa índole, sim, mas que, mesmo compreendendo tudo em abstrato, concretamente não podiam entendê-la. *Eu sei* — ficou-lhe na cabeça, sem se tornar som —, *eu sei o que significa uma vida abastada e cheia de boas intenções, você nem sequer imagina o que é a miséria de verdade.*²³⁰

As trocas e conflitos entre *Lila* e o comitê operário e estudantil dão o tom da diferença na luta socialista napolitana. Nadia, namorada de Pasquale, é filha da professora Galiani do liceu, por isso sempre teve uma vida confortável e *Lila*, agora na situação de proletária, enxerga a mulher como “cheia de furor bugues abstrato”

Lila compreendeu [...], que Nadia estava falando sério, que mesmo se Bruno Soccavo demitisse todo o pessoal, ela, com aquela voz licorosa, teria dado a mesma resposta insensata. Afirmava estar a serviço dos operários e, enquanto isso, de seu quarto dentro de uma casa forrada de livros e com vista para o mar, queria controlar você, queria lhe dizer o que você deve fazer com o seu trabalho, decidia em seu lugar, tinha uma solução pronta mesmo que você fosse para o olho da rua. Se eu quiser — *Lila* esteve a ponto de dizer —, arrebento tudo bem melhor que você, sua mosca morta:

²³⁰ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, posição 1649 do ebook.

não preciso que venha me dizer com essa voz de santinha como eu devo pensar, como devo agir.

Muitas passagens do terceiro livro denotam essa diferença entre os comunistas acadêmicos, como vimos no capítulo anterior, mas também a discrepância na luta social das mulheres, já que o “front” demanda tempo e dinheiro, o que *Lila* não obtinha trabalhando na fábrica Soccavo e cuidando de um filho. Nesse caso, mesmo que a consciência política de *Lila* entre em conflito com a sua falta de orientação como proletária, sua personagem reivindica, na narrativa ferranteana, uma autenticidade que falta aos estudantes burgueses.

[*Lila* voltou à reunião] decidida a dizer o que pensava para não se sentir diminuída. [...] **Falou longamente, em italiano, enquanto Gennaro se agitava em seu colo.** Começou baixinho, depois prosseguiu em meio ao silêncio geral com uma voz talvez muito alta. Disse provocadora que não sabia nada da classe operária. Disse que só conhecia as operárias e os operários da fábrica em que trabalhava, pessoas com as quais não havia absolutamente nada a aprender senão a miséria. 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 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 — coisa que já o pai dele fazia, e talvez até o avô — e ali, antes de pular em cima de você, esse mesmo patrãozinho lhe faz um discursinho batido sobre como o cheiro dos salames o excita. Homens e mulheres se submetem a revistas corporais, porque na saída há uma coisa chamada “triagem” que, quando se acende o vermelho em vez do verde, quer dizer que você está levando escondido salames ou mortadelas²³¹

Já *Lenù*, em um relacionamento estável com Pietro – também professor na universidade – entende o que *Lila* passa diariamente quando a amizade das duas voltam a se reconectar e sente que não faz parte do âmbito familiar que está inserida pois cresceu na marginalidade do *rione*. Compreende a violência, a pobreza e o cansaço mas tenta compensar sua criação diferente através dos estudos. Mesmo após casada, ainda diferente de *Lila*, *Lenù* obtém a ajuda da sogra na criação dos filhos, e conta também com a ajuda de uma babá por algum tempo quando ainda estava morando em Pisa. Dois polos completamente opostos.

Apesar dos anos entre 1961 e 1969 serem intensos na vida das duas amigas, principalmente pelo aspecto social e político do cenário italiano naqueles anos, Ferrante faz essa contraposição de histórias justamente para que fique claro ao leitor dois polos muito distintos advindos de um mesmo microcosmos marginalizado. Outro aspecto muito aparente na

²³¹ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, posição 1635 do ebook.

obra ferranteana são as questões sobre feminismo e feminilidade. Passei por algumas questões nesse sentido durante toda esta pesquisa, desde o romance de formação feminino até a escolha intencional do pseudônimo feminino. Falaremos agora um pouco sobre a presença de Carla Lonzi na narrativa e como ela se insere neste contexto ferranteano.

3.1. A PRESENÇA DE CARLA LONZI NA NARRATIVA DA TETRALOGIA NAPOLITANA

Além dos aspectos sociais e econômicos, a Itália passa durante o final dos anos 60 e toda a década de 70 por um paulatino momento de insurgência de movimentos feministas sendo um deles, encabeçado por Carla Lonzi²³² que se dedica integralmente ao feminismo, abandonando sua carreira anterior como crítica de arte. O coletivo criado por Lonzi fica conhecido como *Rivolta Femminile* e também tem como suas fundadoras Carla Accardi e Elvira Banotti. Juntamente com o coletivo, Lonzi abre uma editora ligada ao grupo, a *Scritti di Rivolta Femminile*. e em 1978 escreve o *Manifesto di Rivolta Femminile* trazendo frases incisivas e breves que expressavam a opressão sexista conduzida através de qualquer tipo de ideologia em voga à época, principalmente o cristianismo e resquícios do fascismo italiano. O texto incisivo de Lonzi perpassa questões de opressão de natureza cultural e social, afirmando com convicção que a libertação das mulheres não poderia acontecer através de um modelo de masculino pois “Liberar-se para a mulher não significa aceitar a mesma vida do homem – o que é insuportável – mas expressar o seu próprio sentido da existência”²³³

Nesse contexto, a diferença de gênero não é entendida como um conjunto de características que definem a especificidade das mulheres em contraposição ou complemento aos homens, mas sim como um princípio existencial baseado no exercício da liberdade. A diferença aborda as maneiras pelas quais os seres humanos se manifestam, as peculiaridades de suas experiências e o significado de suas existências. Essa é a ideia central que sustenta a perspectiva do feminismo praticado pela *Rivolta Femminile* e que ressurge em diversos escritos elaborados por Carla Lonzi posteriormente ao manifesto.

Voltando à Ferrante, *Lila*, desde pequena, consegue entender a nuances das dimensões dos conflitos sociais que a cercavam. *Lila* já entendia, por exemplo, que o assassinato do fascista Don Achile Carracci poderia não ter sido cometido pelo comunista pobre do bairro mas sim pela família poderosa camorrista dos Solara. *Lila* já entendia o jogo de ambas as famílias

²³² Carla Lonzi, apesar de grande nome para o movimento feminista italiano, é mais conhecida no Brasil e no mundo pela sua produção acadêmica sobre arte.

²³³ “Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.” LONZI, Carla. **Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scitti**. Milão: Scritti di Rivolta Femminile, 1,2, 3. 1974, p. 11

Carracci e Solara, ora pendendo para pretensões monarquistas e ora inclinando-se a favor dos democratas-cristãos. Apesar de não ter continuado na escola e ter estudado apenas até a quinta série do ensino fundamental, *Lila* é capaz de dar grandes saltos de entendimentos, porém sempre utilizando de um movimento de expansão e contração repletos de ambiguidade. Durante anos *Lila* exerce vários trabalhos diferentes, desde desenhando sapatos para os pais, até trabalhando como operária e depois operando o Sistema 3 da IBM (início das inovações tecnológicas no setor computacional). Desses lugares onde *Lila* perpassa, um deles, o sindicato, a coloca mais próxima das lutas feministas, diferente do primeiro contato de *Lenù* com a causa, que chega através de leituras feministas incentivadas pela sogra e a cunhada.

Lembrando que *Lenù* nutria um desejo de fuga de Nápoles e de seu bairro já que o estudo, assim como em diversos outros locais que estão à margem do desenvolvimento, era considerado um truque para moças e rapazes fugirem do trabalho pesado, nossa protagonista opta por viver longe de Nápoles durante sua formação em Letras, o que a coloca conviver em lugares onde não eram habituais a sua realidade. Seu desejo era que pudesse se encontrar num lugar distante da doença “Nápoles” que ela já revisita constantemente na memória. Depois do lançamento de seu primeiro livro, as discussões que percorreram a sua obra a fizeram lidar com termos que ainda não faziam parte de sua realidade como “política”, “comunismo”, “oligarquia”, etc. Além disso, o matrimônio entre *Lenù* e Pietro revela a intenção de um ingresso no universo intelectual e político italiano, visto que a família Airola, como mencionado anteriormente, é formada por acadêmicos e professores. Dessa forma *Lenù* entra em contato com os pensamentos feministas através da família Airola (sogra e cunhada) e uma dessas leituras que permeia a vida de *Lenù* e a coloca em outra posição de luta é a leitura de Carla Lonzi.

O primeiro que li, atraída pelo título, foi um texto intitulado Vamos cuspir em Hegel [...] Cada frase, cada palavra me surpreendeu, sobretudo a ousada liberdade de pensamento. Sublinhei muitas passagens com força, coloquei pontos exclamativos, marcas verticais. Cuspir em Hegel. Cuspir na cultura dos homens, cuspir em Marx, em Engels, em Lênin. E no materialismo histórico. E em Freud. E na psicanálise e na inveja do pênis. E no casamento, na família. E no nazismo, no stalinismo, no terrorismo. E na guerra. E na luta de classes. E na ditadura do proletariado. E no socialismo. E no comunismo. E na armadilha da igualdade. E em todas as manifestações da cultura patriarcal. E em todas as formas organizativas. Opor-se à dispersão das inteligências femininas. Desculturalizar-se. Desaculturar-se a partir da maternidade, não dar filhos a ninguém. Livrar-se da dialética servo-patrão. Tirar da cabeça a inferioridade. Restituir-se a si mesmas. Não ter antíteses. Mover-se num outro plano em nome da própria diferença. A universidade não liberta as mulheres, mas aperfeiçoa sua repressão. Contra a sabedoria. Enquanto os homens se entregam a aventuras espaciais, a vida para as mulheres deste planeta ainda deve começar. A mulher é a outra face da terra. A mulher é o Sujeito Imprevisto. Libertar-se da

submissão, aqui, agora, neste presente. A autora daquelas páginas se chamava Carla Lonzi. Como é possível, me perguntei, que uma mulher saiba pensar assim?²³⁴

Na narrativa ferranteana, *Lenù* começa a ler Lonzi pelo seu livro *Sputiamo su Hegel*²³⁵ mas também entra em contato com o *Manifesto di Rivolta Femminile*²³⁶ durante suas caminhadas na cidade de Roma. O manifesto é caracterizado por frases breves e incisivas que expressam a consciência da opressão sexista conduzida por qualquer tipo de ideologia e por explicações baseadas na biologia e na cultura ao mesmo tempo que afirma a convicção de que a libertação das mulheres não pode acontecer através da imitação do modelo masculino, nesse sentido, nasce o feminismo da diferença.

Em julho de 1970, aparece nos muros de Roma o manifesto da revista *Rivolta femminile*, baseado num texto elaborado por Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti.

"As mulheres sempre estarão divididas entre si? Jamais formarão um corpo único?" (Olympe de Gouges, 1791).

- A mulher não deve ser definida em relação ao homem.
- Nessa consciência se fundam tanto nossa luta quanto nossa liberdade.
- O homem não é o modelo ao qual adequar o processo da descoberta de si por parte da mulher.
- Em relação ao homem, a mulher é outra coisa. Em relação à mulher, o homem é outra coisa. A igualdade é uma tentativa ideológica de escravizar a mulher em níveis superiores.
- Identificar a mulher com o homem significa apagar o último caminho de libertação. Libertar-se, para a mulher, não quer dizer aceitar a mesma vida do homem, posto que invivível, mas exprimir seu sentido da existência.²³⁷

Nesse sentido, a diferença feminina não é compreendida como um conjunto de traços que caracterizam a especificidade das mulheres em contraposição ou em complementaridade ao homem, mas sim como princípio existencial através do exercício da liberdade. O feminismo da diferença envolve as maneiras do ser humano, a peculiaridade de suas experiências e do sentido de existência. Em *Sputiamo su Hegel*, em particular, Lonzi deixa explícito que se sentia incomodada com a constatação de que a maioria das feministas italianas levava mais em conta a luta de classes do que a própria opressão sofrida como minoria. Dessa forma, o movimento da *Rivolta Femminile* coloca como questão primordial a necessidade da autonomia feminista através da separação das organizações masculinas e mistas.

O interessante a ser realçado no tocante ao *Manifesto di Rivolta Femminile* é que, diferente da maioria dos textos feministas, esse em específico foi feito e impresso com a

²³⁴ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, posição 4004 do ebook.

²³⁵ Vamos cuspir em Hegel, Carla Lonzi,

²³⁶ Manifesto da Revolta Feminina

²³⁷ Excerto *Manifesto di Rivolta femminile*, 1970

intenção de atingir o maior número de pessoas possível, ou seja, que sua recepção fosse abrangente mesmo a quem não havia interesse sobre o assunto. Para isso, o manifesto foi impresso e teve sua circulação feita através de cartazes colados nas paredes em Roma e não comercializado como texto literário. O movimento de Lonzi era de mulheres para mulheres sem passar pelo aparato institucional da política ou da economia, pois essas eram vias masculinas de entrada na recepção da informação. E, por serem masculinos, não deveriam ser utilizados para que as mulheres chegassem ao seu ponto de conhecimento existencial. Dessa forma, podemos pontuar que o cartaz de Lonzi levava em consideração que a cultura é um ponto foco de tensão, negociação e não determinação. Dessa forma, Lonzi poderia atingir um número maior de mulheres que não tinham contato com questões políticas pois se afastaram devido a sua existência como mulher numa sociedade sexista.

É importante destacar que naquele período a Itália abrigava o maior partido comunista do Ocidente (PCI). Além disso, o movimento estudantil de 1968 proporcionou às mulheres uma oportunidade significativa de envolvimento e participação. A partir dessas experiências, a *Rivolta Femminile* enfatiza a necessidade da autonomia feminista, optando por se afastar das organizações mistas e masculinas.

Carla Lonzi, no contexto de sua obra *Sputiamo su Hegel*, argumenta de forma contundente que a concepção marxista negligencia a condição da mulher como oprimida e como detentora de um potencial futuro. Isso se deve à estrutura hegemônica do marxismo, especificamente à dialética do senhor e do escravo, que identifica um conflito interno dentro do mundo masculino, centrado na busca pelo poder. No entanto, Lonzi ressalta que essa estrutura dialética não pode ser aplicada ao conflito entre os sexos devido à impossibilidade de uma resolução que elimine uma das partes. A rejeição da dialética senhor-escravo como modelo explicativo para a opressão de gênero e para seu processo de superação implica diversas implicações cruciais, entre as quais se destacam a problematização da adoção de uma postura puramente antagonista por parte das mulheres, uma vez que suas demandas não se desenvolvem como antítese ao mundo masculino, mas sim em direção a uma esfera alternativa. Ademais, essa perspectiva suscita o abandono da busca pelo poder como objetivo primordial no contexto feminista.

A igualdade das mulheres refere-se ao seu direito de participar na gestão do poder na sociedade, reconhecendo que elas possuem capacidades iguais às dos homens. No entanto, a clarificação trazida pela experiência mais genuína das mulheres nesta época está em um processo de desvalorização global do mundo masculino. Foi percebido

que, no âmbito da gestão do poder, não são necessárias habilidades, mas sim uma forma particular de alienação muito eficaz. A posição da mulher não implica a participação no poder masculino, mas sim um questionamento do conceito de poder. É para evitar essa possível ameaça que hoje nos é reconhecida a inclusão em nome da igualdade.²³⁸

Nesse sentido, a recusa da dialética senhor-escravo implica uma reavaliação das estratégias adotadas pelas mulheres na luta por sua emancipação. Longe de adotar uma postura puramente antagonista em relação ao mundo masculino, as demandas femininas se desenvolvem em direção a uma esfera alternativa. Além disso, essa perspectiva conduz a um questionamento do próprio objetivo de conquistar o poder, que deixa de ser o cerne da busca feminista. O enfoque recai, então, sobre a busca pela autenticidade e pela emancipação das estruturas opressoras, dando espaço para uma ação criativa e a exploração de horizontes até então desconhecidos. Para Lonzi,

O feminismo começa quando a mulher busca a ressonância de si na autenticidade de outra mulher, porque compreende que a única forma de se reencontrar é dentro de sua própria espécie. E não para excluir o homem, mas reconhecendo que a exclusão que o homem impõe acaba por expressar um problema dele, uma frustração sua, uma incapacidade sua, um hábito seu de conceber a mulher em relação ao seu equilíbrio patriarcal.²³⁹

De volta à *Lenù*, podemos observar que a protagonista vai ganhando consciência de seu lugar na sociedade a partir do momento em que se casa e logo engravida. Sua carreira então passa a enfrentar uma tripla jornada, a de mãe, de esposa e de escritora. *Lenù* indaga todo o tempo, seu papel de mãe em contraponto ao papel de pai que seu marido desempenhava além de lutar com as questões da maternidade que a afligiam. Em certo ponto, *Lenù* exausta coloca na filha Adele o apelido de “Ade²⁴⁰” numa referência a Hades (deus do inferno).

Adele dormia placidamente — no início, tinha começado a chamá-la de Ade[2], sem me dar conta do inferno concentrado naquelas duas sílabas, tanto que, quando Pietro chamou minha atenção para isso, fiquei perturbada e mudei para Dede²⁴¹

Lila por sua vez, entende seu lugar desde pequena. *Lenù* deixa implícito em sua narrativa que para ela, *Lila* era maldosa, pois durante muitos momentos, em oposição às regras ditadas pela sociedade italiana, a personagem se faz contra um sistema imposto pela geração anterior. *Lenù* no entanto, começa a se desvincular dessas narrativas e regras impostas a partir do momento que entende como *Lila* age e, com a intenção de se tornar mais incisiva e mais

²³⁸ LONZI, Carla. Op. Cit. p. 20.

²³⁹ Ibid, p. 147.

²⁴⁰ Referência ao mundo ífero dos gregos, Hades (Ade, em italiano). FERRANTE, 2016, p. 326

²⁴¹ FERRANTE, Elena. HFQF, 2016, posição 3430 do ebook.

“corajosa” como ela acreditava que a amiga seria, começa a reagir em certas passagens da mesma forma que ela, a fim de que talvez, através desses atos entendidos por *Lenù* como atos de rebeldia, ela fosse capaz de visualizar a amiga em si e romper com essas tradições como *Lila* fazia.

Lenù como personagem-sujeito feminina é efeito retórico da interação com outras personagens e com o mundo ao seu redor, dessa forma, cria sua individualização a partir dessa interação. Portanto, dessa interação surge um sujeito que produz sua ideia de individualidade e de reconhecimento de si a partir do reconhecimento de outrem. Ao entender que os papéis das personagens femininas no romance se produzem e excedem os limites estereotipados da constituição do sujeito, por vezes ontológica, entendemos que essa extrapolação questiona padrões e delimitações impostas a elas, em especial *Lenù* e *Lila* que tentam subverter esses papéis impostos por meio de atos e discursos narrados durante a tetralogia.²⁴² Nesse aspecto o conceito de desmarginação perpassa suas concepções como sujeitos sociais ao não aceitar as margens impostas pelo contexto em que estão inseridas; *Lenù* sobretudo em um primeiro momento, seu bairro, em um segundo momento, seu papel de mulher, em um terceiro momento o de esposa e por fim, o de mãe.

Por fim, a narrativa de *Lenù* e a escrita de Elena Ferrante trazem para a nossa contemporaneidade questões sociais que ainda permanecem nos dias atuais. As passagens sobre a puberdade, as descrições sobre o corpo, a síndrome do impostor que assola a protagonista durante todos os quatro volumes e o pano de fundo italiano dos anos 50 até os anos 2000, são apenas alguns exemplos das complexas questões abordadas na obra que merecem uma análise mais profunda para consolidar este trabalho. Entretanto, os aspectos relacionados neste tópico permeiam a vida de *Lenù* e fazem um apanhado geral da sua condição como mulher na sociedade em que está inserida, particularmente no contexto do bairro. Esses aspectos incluem sua relação difícil com a mãe e sua conexão maternal com outras figuras femininas ao longo da obra.

²⁴² Cf. ALMEIDA: Mariane Cristina de. *Vedere le Donne Affacciate alle Finestre: Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 123p.

Além disso, podemos compreender que a construção do sujeito feminino é fortemente influenciada pelas interações sociais e perspectivas de mundo, que moldam repetidamente costumes, crenças, comportamentos, normas e regras tidas como verdades inquestionáveis. No entanto, ao longo do romance, *Lila e Lenù* desafiam essas normas, demonstrando que não existe uma essência intrínseca do que significa ser feminino ou um sujeito feminino. À medida que *Lenù* entra na juventude, ela começa a questionar seu próprio destino como mulher, os ideais de casamento, a maternidade, as obrigações religiosas e, sobretudo, a necessidade intrínseca de conquistar independência sem depender financeiramente, emocionalmente ou fisicamente de uma figura masculina. Essas percepções se tornam ainda mais evidentes após a interação de *Lenù* com os escritos de Carla Lonzi, que desafia a ideia da dialética do amor de Hegel como uma solução para diversos problemas, destacando a igualdade não como uma questão filosófica, mas sim como uma questão política a ser conquistada. Portanto, é fácil perceber correlações entre as obras de Elena Ferrante e as reflexões de Carla Lonzi, fato interessante de apontado pois a autora e seu movimento quase não são traduzidos no Brasil. O sucesso de Elena Ferrante pode, talvez, continuar a inspirar análises críticas sobre as complexidades da vida das mulheres e sua busca por autonomia, igualdade e liberdade a partir dos movimentos feministas, mas principalmente a partir das pautas italianas.

3.2. PERFORMATIVIDADE ITALIANA: AS VISTAS DO PATRIARCADO E A LIGAÇÃO DA MATERNIDADE EM FERRANTE

Judith Butler, feminista contemporânea, desenvolve o termo “performatividade” a partir do questionamento de que “ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a naturalidade constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas”²⁴³ tudo sendo mediado pela linguagem, construindo características fictícias dentro de mecanismos de poder e os sustenta, ou seja, dentro da sociedade patriarcal que a enfatiza. Dessa forma, para Butler, os corpos além de serem estruturas físicas que estão inseridas na sociedade e de materialidades capazes de possuírem inscrições materiais, como o sexo biológico por exemplo, são além de tudo e ainda mais, políticos.

Assim, durante todo o romance e principalmente depois da entrada na juventude, *Lenù* começa a ter indagações sobre seu próprio destino como mulher, sobre a validação do casamento, sobre a alegria da maternidade, sobre suas obrigações religiosas e acima de tudo, além dos questionamentos, uma necessidade intrínseca à personagem de possuir um tipo independência que não esteja ligada de forma financeira, amorosa ou de dependência física a uma figura masculina, como mencionamos, mas só atinge o feito na maturidade.

Um dos aspectos mais aparentes na tetralogia de Ferrante é a relação complicada que *Lenù* tem com sua mãe Immacolata, sendo esse o primeiro contato problemático que *Lenù* tem com o corpo feminino de outra mulher. Isso ocorre porque *Lenù* enxerga o corpo da mãe como um corpo defeituoso, o que causa uma interação incomoda com suas características físicas, pois como a narradora menciona em diversas passagens do livro, um dos maiores medos de sua vida adulta e na maturidade é que seu corpo se altere no corpo de sua própria mãe. No início da narrativa, *Lenù* descreve aspectos físicos de sua mãe que mais tarde volta a mencionar repetidas vezes como um incômodo, mostrando a aversão que tem de envelhecer, de definhar, de não ser mais quem era na juventude.

Era alourada, íris azuis, opulenta. Mas tinha o olho direito que nunca se sabia pra onde olhava. E a perna esquerda também não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente a noite, quando não

²⁴³ BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008. posição 107 de ebook.

podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás, recomeçava. [...] Com certeza ela não era feliz, os afazeres domésticos a abatiam, e o dinheiro nunca dava. [...] como meu pai não erguia a voz nem mesmo quando perdia a paciência, eu sempre ficava do lado dele e contra ela, ainda que as vezes ele batesse nela e soubesse ser bastante ameaçador comigo.²⁴⁴

Lenù durante toda a trama rejeita a mãe, e mesmo que pelos aspectos físicos essa rejeição se mostre mais presente, ela também se insere a partir de aspectos psicológicos como a rejeição da interação mais afetuosa com a mãe ou até a rejeição de conselhos e ideais que a mãe transpassa para a filha, principalmente quando se aproximam mais durante o nascimento de seus filhos. Lenù só conseguirá enxergar a mãe e entendê-la a partir do momento que também vira mãe e quando a maternidade se faz presente, a narradora se opõe a ela de forma enfática principalmente com sua primeira filha. É através da maternidade que Lenù começa a sentir a perna mancando como a perna da mãe e rejeita tudo que a ligue com o destino que a mãe teve durante a vida.

O confronto com o corpo materno denota a percepção de que dentro daquele corpo nasceu sua própria vida, uma vida que precisa se desvincular, se distinguir e se afastar da origem primordial. Da mesma forma, indica a percepção de sair do *rione*, avançar em direção ao novo, deixando para trás o "antes" e chegando ao "depois".

Não me lamentei, queria que minha mãe entendesse que, apesar de sempre ter me atormentado, eu gostava dela. [...] Enquanto a barriga começava a despontar alegremente, enquanto crescia ali dentro um coração diferente do que eu tinha no peito, constatei a cada dia, dolorosamente, o definhar de minha mãe. Fiquei emocionada ao notar que ela se agarrava a mim para não se perder, assim como eu, pequena, agarrava sua mão. Quanto mais ela se tornava frágil e amedrontada, mais eu tinha orgulho de mantê-la viva.²⁴⁵

Além da mãe, durante a trama, Lenù se depara com outras figuras femininas que cumprem uma espécie de função maternal em relação à personagem. Todas, de alguma forma, aparecem como auxiliadoras para o desenvolvimento intelectual de Lenù. A primeira que temos menção é a professora do fundamental, Oliviero que conduz a personagem através dos estudos e a incentiva a continuar seu percurso como estudante gerando até um embate verbal com os pais de Lenù, ao qual cedem à professora e Greco continua sua jornada. A segunda figura materna que encontramos é a professora Galiani, no qual tem um importante papel na vida da narradora, já que foi a primeira pessoa a incentiva-la a continuar na escrita além de também a incentivar a iniciar um curso universitário. Galiani é responsável também para a construção das

²⁴⁴ FERRANTE, Elena. **AG**, 2015, p. 34

²⁴⁵ FERRANTE, Elena. **HMP**, 2017, posição 2069 do ebook.

primeiras bases ideológicas de Lenù voltadas à esquerda. Um dos primeiros “discursos” da personagem que podemos perceber essa inclinação à esquerda é na passagem em que, em uma festa na casa da professora Galiani, mesmo com medo do que seus interlocutores poderiam pensar sobre suas palavras, Lenù decide se expressar e se desvincular de *Lila* que a acompanhava naquele momento e que, como símbolo do *rione*, era figura descolada de seu espaço tradicional.

Tomei a palavra sem saber o que diria, mas, ouvindo os rapazes, moveram-se em minha cabeça pedaços de frases lidas nos livros e nos jornais de Galiani, e a timidez se tornou menos forte que a minha vontade se me pronunciar, de mostrar que eu estava ali. Usei o italiano elevado no qual me adestrara fazendo traduções do grego e do latim. Alinhei-me com Nino. Disse que não queria viver em um mundo novamente em guerra. Nós, eu disse, não devemos repetir os erros das gerações que nos precederam. A guerra hoje deve ser travada contra os arsenais atômicos, contra a própria guerra. Se permitirmos o uso dessas armas, todos nos tornaremos muito mais culpados que os nazistas. Ah, como me emocionei ao falar: senti que lágrimas subiam aos meus olhos.²⁴⁶

A terceira e última figura maternal que conseguimos perceber é Adele Airota, sogra de Lenù que tem papel importante durante sua primeira gravidez. Adele é a idealização de Lenù para sua vida como mulher, pois nela é confinada a ilusão inalcançável da conciliação pacífica entre sujeito feminino, atividade intelectual, casamento e por fim, maternidade. Inalcançável primeiramente pelo fato de que o casamento de Adele não é como Lenù idealiza em um primeiro momento, perfeito. Em segundo lugar pelo estatuto oficial de nascimento, seu *habitus*. A condição social de Adele e de Lenù são distintas de maneira profunda; Adele nasce no seio de uma família mais abastada e já é ensinada desde cedo a como se comportar, diferente de Lenù que, apesar dos esforços da mãe, é rodeada por um contexto de violência intrínseco ao *rione*.

De acordo com Simone Colarizi, a lei da época, “la patria potesta”, dava a autoridade aos homens aos quais era concedida, de fato, a permissão para cometer homicídios e estupros com impunidade, devido às reduções de pena nos casos de “crime de honra” e à prática do chamado “casamento reparador”. No entanto, fosse com ou sem casamento, a violência contra as mulheres era tratada com leniência nos tribunais, onde, na maioria das vezes, as vítimas eram culpabilizadas por supostamente provocarem o desejo masculino. Isso foi denunciado por um documentário corajoso exibido pela Rai em 1979. Além disso, a regulamentação da sexualidade e suas implicações eram predominantemente repressivas, não apenas no que diz respeito às

²⁴⁶ FERRANTE, Elena. HNS, 2016, posição 2330 do ebook.

gravidezes fora do casamento, que eram consideradas uma vergonha em um país onde, em 1964, cerca de 90% dos homens ainda afirmavam que queriam se casar com virgens.²⁴⁷

A maternidade impunha um fardo pesado sobre as mulheres, que eram forçadas a arriscar suas vidas em procedimentos clandestinos diante de gravidezes indesejadas, devido a inúmeras razões, tanto materiais quanto morais, que as impediam de levar adiante essas gestações. A questão do aborto tornou-se crucial para a verdadeira emancipação das mulheres, que eram perseguidas por leis fascistas que consideravam o aborto um crime contra a linhagem, estabeleciam normas punitivas para a promoção de métodos contraceptivos e proibiam a introdução da pílula do dia seguinte, que já estava em uso no exterior na década de 1960. Não é surpreendente que a questão do aborto tenha desempenhado um papel fundamental no crescimento do movimento feminista da época.

Na narrativa ferranteana, temos um episódio explícito da problemática sobre a pílula anticoncepcional que, durante uma consulta, já no processo de separação de Pietro e em um relacionamento com Nino, *Lenù* pede ao médico pelas novas pílulas da qual ouviu falar.

Visto que estamos aqui, o senhor poderia me receitar as pílulas que evitam filhos?”
 O médico franziu o cenho, e eu também — acho. Pareceu-me um pedido fora de lugar.
 “A senhora é casada?”
 “Já fui, agora não.”
 “Em que sentido agora não?”
 “Eu me separei.”
 “Mas continua sendo casada.”
 “Ah.”
 “Já tem filhos?”
 “Tenho um.”
 “Um só é pouco.”
 “Para mim, é o bastante.”
 “Em seu estado uma gravidez ajudaria, não há remédio melhor para uma mulher.”
 “Conheço mulheres destruídas pela gravidez. Melhor as pílulas.”
 “Para esse seu problema a senhora deve consultar um ginecologista.”
 “O senhor só entende de nervos, não entende de pílulas?”
 O médico ficou ressentido. Conversou mais um pouco e depois, da soleira, me deu o endereço e o telefone de uma médica que trabalhava em um laboratório de análises em Ponte di Tappi. Procure por ela, me disse, como se o pedido de anticoncepcionais tivesse sido feito por mim, e se despediu.²⁴⁸

Deve-se também levar em consideração o efetivo atraso na conscientização política das mulheres em todos os níveis, como revelado por uma pesquisa conduzida por uma grande

²⁴⁷ COLARIZI, Simone. **Un paese in movimento**. L’Italia negli anni Sessanta e Settanta. Bari: Editori Laterza, 2019, p. 63.

²⁴⁸ FERRANTE, Elena. **HFQF**, 2016, posição 2718 do ebook.

empresa estatal em 1966: 70% das jovens operárias e funcionárias entrevistadas não tinham ideias políticas definidas e, na hora de votar, dependiam do julgamento de seus pais, noivos ou maridos. Isso não é surpreendente, dado que somente em 1946 as mulheres obtiveram plena cidadania como eleitoras, e mesmo nas décadas de 1940 e 1950, algumas profissões eram proibidas para as mulheres, consideradas inadequadas, como a magistratura.²⁴⁹

Lenù portanto se comporta como uma mulher a frente de seu tempo mas ainda a partir de um pedestal da família burguesa. *Lila*, pelo contrário, vive a marginalização das mulheres napolitanas diariamente e entende, a partir de sua vivência, as lutas sociais que perpassam toda a década de 60 até meados da década de 80.

Neste último capítulo, tentei, por fim, abranger os aspectos do feminismo na obra de Elena Ferrante a partir do entendimento da obra de Carla Lonzi sobre o feminismo da diferença. Primeiramente, esbocei um caminho a partir da primeira onda do feminismo para que pudesse ficar explícito que, até a insurgências das revoltas dos anos 1960, os “estudos sobre as mulheres”, o campo acadêmico sobre o tema sofreu um hiato de anos até que voltassem a ser colocados em pauta. Vimos um pouco sobre Simone de Beauvoir pois acho importante entender que o feminismo da diferença vai na contramão do ideal de igualdade de Beauvoir. Também vimos sobre a escrita da História das mulheres com Michelle Perrot, e as considerações de Joan Scott sobre a categoria de “gênero” servir como categoria de análise (ou reanálise) pela história. Perpassamos os anos de luta social, e a relação entre Elena Ferrante e Carla Lonzi para, por fim, termos um vislumbre do funcionamento do patriarcado italiano à época. O feminismo, a maternidade e a complexa relação mãe-filha permeiam não somente a tetralogia napolitana, mas também a totalidade da obra de Elena Ferrante. Na narrativa napolitana em especial, a maternidade assume uma multifacetada gama de significados e funções. Inicialmente, ela surge como um obstáculo que se interpõe no caminho da protagonista feminina, impondo-se como um fator que, de maneira recorrente, obstaculiza o progresso de sua carreira e desenvolvimento pessoal. A responsabilidade pela criação dos filhos, tradicionalmente atribuída à mulher e circunscrita ao âmbito privado do lar, aparenta ser incompatível com a busca de uma trajetória profissional ou acadêmica. Esta situação se apresenta como apenas mais um dos inúmeros limites com os quais as protagonistas são compelidas a confrontar durante suas trajetórias de

²⁴⁹ COLARAZI, Simone. Op. Cit. p. 64.

formação e desenvolvimento pessoal. Adicionalmente, no contexto específico da personagem Elena Greco, é perceptível a associação entre a imagem materna e as características indesejáveis associadas à vida no bairro, tais como a pobreza, a reclusão da mulher à esfera doméstica, a adoção de dialetos locais, a submissão ao poder marital e a presença da violência latente que permeia o ambiente bairrista. Foi possível demonstrar que a ausência de identificação de Lenù com sua progenitora emergia como consequência direta da recusa em aderir a esse padrão comportamental imposto pela sua origem napolitana. Mediante a busca de diferenciação em relação à sua mãe, Lenù almejava distanciar-se, ou melhor, empreendia tentativas de se afastar de suas raízes profundamente arraigadas na cidade de Nápoles. E, de certa forma, conseguiu.

CONCLUSÕES FINAIS

O PESO DA AUSÊNCIA FERRANTEANA NA CONTEMPORANEIDADE

Elena Ferrante, um dos fenômenos literários mais notáveis da contemporaneidade, é uma autora que permanece envolta em mistério devido a seu anonimato. Seu pseudônimo tem alimentado a curiosidade dos leitores e gerado discussões sobre a importância do autor em relação à obra. Ferrante desafiou as convenções ao escolher se esconder por trás de um nome fictício, preferindo que sua escrita fosse o centro das atenções, não sua identidade pessoal. Esse anonimato acrescenta um elemento enigmático à sua obra e, de certa forma, a protege das intrusões da vida pública, permitindo que suas palavras falem por si.

No entanto, apesar do reconhecimento popular, a academia nem sempre recebeu com entusiasmo a literatura de best-sellers como a de Elena Ferrante. O desprezo pela chamada "literatura comercial" muitas vezes resulta na exclusão de autores populares do cânone literário acadêmico. Ferrante desafia essa tendência ao oferecer uma prosa rica em nuances e profundidade temática, que transcende as categorias de "literatura popular" e "literatura séria". Seus romances exploram questões profundas sobre identidade, amizade, feminismo e sociedade, proporcionando material valioso para análise acadêmica.

Além disso, a decisão de Ferrante de permanecer anônima e permitir que sua escrita fale por si mesma questiona a centralidade do autor na interpretação literária. Isso nos lembra que a literatura é, em última análise, uma experiência entre o texto e o leitor, e que a identidade do autor muitas vezes não é relevante para a compreensão da obra. Ferrante desafia as expectativas sobre o papel do autor na literatura e nos convida a considerar a obra como uma entidade autônoma. Dessa forma, se comporta como autora-personagem de sua própria história, que especialmente na tetralogia napolitana, cria um pacto de verossimilhança com o leitor-modelo durante sua autoficção.

A Era do Milagre Econômico, que abrangeu o período pós-guerra até as décadas de 1960 e 1970, marcou uma fase de grande crescimento econômico e transformações sociais na Itália, como vimos durante o segundo capítulo desta pesquisa. Esse período viu uma rápida industrialização, urbanização e modernização da sociedade italiana, que deixou marcas profundas em sua cultura, política e sociedade. Foi um momento de otimismo e esperança, em

que as perspectivas de prosperidade econômica eram altas e as pessoas vislumbravam um futuro melhor.

Ao ambientar suas narrativas no sul da Itália, em Nápoles, Ferrante nos permite mergulhar nas vidas das personagens *Lila* e *Lenù*, enquanto elas crescem e enfrentam os desafios da era do Milagre Econômico. A autora nos apresenta uma visão íntima das mudanças sociais, econômicas e culturais desse período, mostrando como essas transformações afetaram a vida das pessoas comuns. Ferrante escolhe as realidades que quer rerepresentar ao seu leitor-modelo e a partir delas, espera que este mesmo leitor complete as lacunas espaço-temporais a partir da bagagem que carrega, sem a necessidade de um guia para a leitura. Através de suas personagens complexas e de narrativa fluida e envolvente, Elena Ferrante nos oferece uma visão multifacetada da Itália durante o Milagre Econômico. Ela nos mostra as aspirações, os conflitos e as contradições da sociedade italiana da época, ao mesmo tempo em que aborda temas de abalos globais da qual também selecionou como realidades do seu universo fictício: a busca por identidade dos jovens italianos da década de 50, as lutas sociais em Nápoles, a volta da luta feminista e a busca por independência. Suas obras servem como um reflexo da evolução da Itália e de seu povo, ao mesmo tempo em que nos levam a uma jornada emocional e intelectual de autodescoberta.

Por fim, mas não menos importante, seria Elena Ferrante uma historiadora?

Vimos que assim como as lutas sociais, as ciências humanas também tiveram uma mudança de paradigmas que permitiu que a leitura e escrita da história se tornassem mais inclusivas, abrangentes e sensíveis às diversas perspectivas e experiências dos indivíduos ao longo do tempo. Essa evolução nos trouxe uma compreensão mais profunda das complexidades da sociedade e da cultura, incentivando-nos a considerar a importância das vozes marginalizadas e a desafiar as narrativas tradicionais que por tanto tempo dominaram o discurso histórico. Acredito que através dos artifícios que emprega, não somente na sua escrita como também na criação de sua persona Elena Ferrante, consegue construir uma espécie de pacto de verossimilhança seus leitores, permitindo-nos adentrar em suas histórias de maneira mais imersiva e íntima, e, ao fazê-lo, Ferrante amplia nossa capacidade de empatia e compreensão das complexas realidades selecionadas pela a autora para serem ficcionalizadas, chamando atenção para temas que hoje se fazem muito mais presentes na nossa sociedade contemporânea.

Através desta pesquisa, portanto, pude explorar a possibilidade de um historiador adotar uma abordagem diferente na escrita da historiografia, como sugerido por White. Acredito que a literatura tem o poder de ilustrar para nós de que forma essa nova abordagem historiográfica alternativa pode ser explorada.

FONTES

FERRANTE, Elena. *A Amiga Genial*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015.

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

_____. *História de Quem Foge e de Quem Fica*. Tradução de Mauricio Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

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

_____. *Frantumaglia*. Os Caminhos de uma Escritora. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

LONZI, Carla. *Manifesto di Rivolta Femminile*. Roma, julho de 1970

PERIÓDICOS

GATTI, Claudio. *Elena Ferrante, le «tracce» dell'autrice identificata*. Il Sole 24 Ore: Milão, Domingo, 2 Outubro 2016, p. 1-2.

SANTAGATA, Marcio. *Elena Ferrante è... La lettura*. Corriere della Sera, Milão, 13 de março de 2016, p.2-5.

The New York Times Book Review: *Best Sellers*. The New York Times, s.7 da edição nacional do The New York Times, 16 de julho de 1995, p. 30

OBRAS MENCIONADAS E LITERATURA DE APOIO

CÉSPEDES, Alba de. *Caderno proibido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FERRANTE, Elena. *Um Amor Incômodo*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. *Dias de Abandono*. Trad. de Francesca Cricelli. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016.

_____. *A Filha Perdida*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. *Uma noite na praia*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Editora Intrínseca, 2016.

_____. *A vida mentirosa dos adultos*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2020.

_____. *Incidental Inventions*. Trad. Ann Goldstein. Londres: Europa Editions, 2019.

GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Trad. Homero de Freitas Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2020

_____. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Trad. Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020

MORANTE, Elsa. *A ilha de Arturo: memórias de um garoto*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Carambaia, 2019.

STARNONE, Domenico. *Laços*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2017

_____. *Segredos*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2020

_____. *Assombrações*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2018

_____. *Dentes*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2022.

_____. *Via Gemito*. Milão: Editora Feltrinelli, 2002

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA: Mariane Cristina de. *Vedere le Donne Affacciate alle Finestre: Formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 123p.

ANDREA, Aguilar. *A verdade sobre o caso Elena Ferrante*. El País: 04 de outubro de 2026. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html. Acesso: 31/05/2021.

BARROS, Dau. Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana. In ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2017.

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

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo*. Volume I: Fatos e Mitos. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BRUNA, Marco. *Elena Ferrante tra le 100 persone più influenti al mondo per "Time"*. Corriere de la Sera, 22 de abril de 2014. Disponível em: <https://www.corriere.it/cultura/16_aprile_22/elena-ferrante-time-f6a470ce-0862-11e6-bb7c-24926a577cc5.shtml?refresh_ce-cp> Acesso em 10 de setembro de 2022

BRUNELLO, Y; SILVA, E. R. S. Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante. *Revista Olho d'água*, São José do Rio Preto, n. 11. Jun-jul/2019

BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.

BULLARO, Grace R. The Era of the "Economic Miracle" and the Force of Context in Ferrante's My Brilliant Friend. In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016

BUTLER, Judith. *Regulações de gênero*. Cadernos pagu, v. 42, jan-jun de 2014.

CASARIN, R. Escritora italiana que vive no anonimato será publicada no Brasil em 2015. UOL, 25/11/2014. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/11/25/escritora-italiana-que-vive-no-anonimato-sera-publicada-no-brasil-em-2015.htm>>. Acesso em 13 setembro de 2022

CAVANAUGH, Julian R. Indexicalities of Language in Ferrante's Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference. In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016

COLARIZI, Simone. *Un paese in movimento*. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta. Bari: Editori Laterza, 2019.

CORTELAZO, Michele A.; TUZZI, Arjuna. *What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer*. Digital Scholarship in the Humanities, Vol. 33, No. 3, 2018. Oxford University, published on 19 January 2018.

DANTAS, Tatiane Santos. “*Ali onde está o assombro*”: Dermarginação e a criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. 139p;

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAEDRICH, Anna. *Autoficção: um percurso teórico*. Criação & Crítica, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 07 de dezembro de 2022.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

_____. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

FERNANDES, Veronica Daminelli. “*Crônicas do Mal de Amor*”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. Revista Diálogo com a Economia Criativa, Rio de Janeiro, v.1, n.3, p. 76-91, set/dez. 2016.

FERRANTE, Elena. *In the Margins. On the pleasures of Reading and Writing*. Tradução de Ann Goldstein. Nova York: Europa Editions, 2021

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

FLORA, Luíza. *Bildungsroman*. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/Bildungsroman/>> Acesso em: 04/09/2020.

FORGACS, David. GUNDLE, Stephen. *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*. Indiana University Press: Indiana, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Editora Loyola, 1996.

_____. *O que é um autor*. In *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GALVÃO, Olimpio José de Arroxelas. *Origens históricas do dualismo regional italiano e a ascensão da Cassa per Il Mezzogiorno*. Revista Econ. NE, Fortaleza, v. 47, n.2, p. 181 – 202, abr./jun., 2016.

GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943- 1988*. Londres: Penguin, 1990.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. A História da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: Autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ, Rio de Janeiro, 2006. 204p

LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da Economia Política*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MASS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000

MILKOVA, Stiliana. *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura*, Italian Culture, 31, n. 2, p.91-109, Setembro de 2013.

MORANTE, Elsa. *La storia*. Torino: Einaudi Giulio, 1974.

MORETTI, Franco. *O Romance de Formação*. 1ª edição, São Paulo: Todavia, 2020.

MURACA, Mariateresa; CIMA, Rosanna. A Radicalidade transformadora da diferença. Uma leitura situada de alguns textos do feminismo italiano. *INTERthesis*, vol 12 – n.2 – jul/dez - 2015

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 5ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2017

_____. *Excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

PESAVENTO, Sandra. *História & História Cultural*. 3º Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

PREXTON, Alex. Ann Goldstein: 'I try to make it really clear that I am not Elena Ferrante' *The Guardian*. 12 de Setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2020/sep/12/ann-goldstein-i-try-to-make-it-really-clear-that-i-am-not-elena-ferrante>> Acesso em Agosto 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Editora 34, 2005.

SAVOY, Jacques. Elena Ferrante Unmasked. In TUZZI, Arjuna; CORTELAZZO, Michele et al. *Drawing Elena Ferrante's Profile*. Padova: Università degli Studi di Padova, 2018, p. 123-141.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. *Uma Longa Experiência de Ausência*. A ambivalência em *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. 158p.

_____. *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*. São Paulo: Claraboia, 2020.

SCOTT, Joan. *A Invisibilidade da experiência*. Tradução Lúcia Haddad. Projeto História, Cultura e Trabalho, v. 16, jan/jun, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. British woman novelists from Brontë to Lessing. Princeton University Press: Princeton, 1999.

RANCIERE, Jacques. *As margens da ficção*. São Paulo: Editora 34, 2021.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo*. Trad. Christine Rufino Dabat et al. SOS Corpo, Recife: março de 1993

ROGATIS, Tiziana de. *Elena Ferrante: Parole Chiave*. Roma: Edizioni E/O. 2018

WHITE, Hayden. O Fardo da História. In *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo:Edusp. 1994.

WHITE, Hayden. *O passado prático*. Tradução: Arthur Lima de Ávila; et al. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 20, n. 3, p. 9-19.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. Tordesilhas, 1. Ed. São Paulo: 2014.

WOOD, James. *Women on the Verge*. The fiction of Elena Ferrante. New Yorker. 13 Janeiro de 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>>. Acesso em: 03 Agosto 2022