

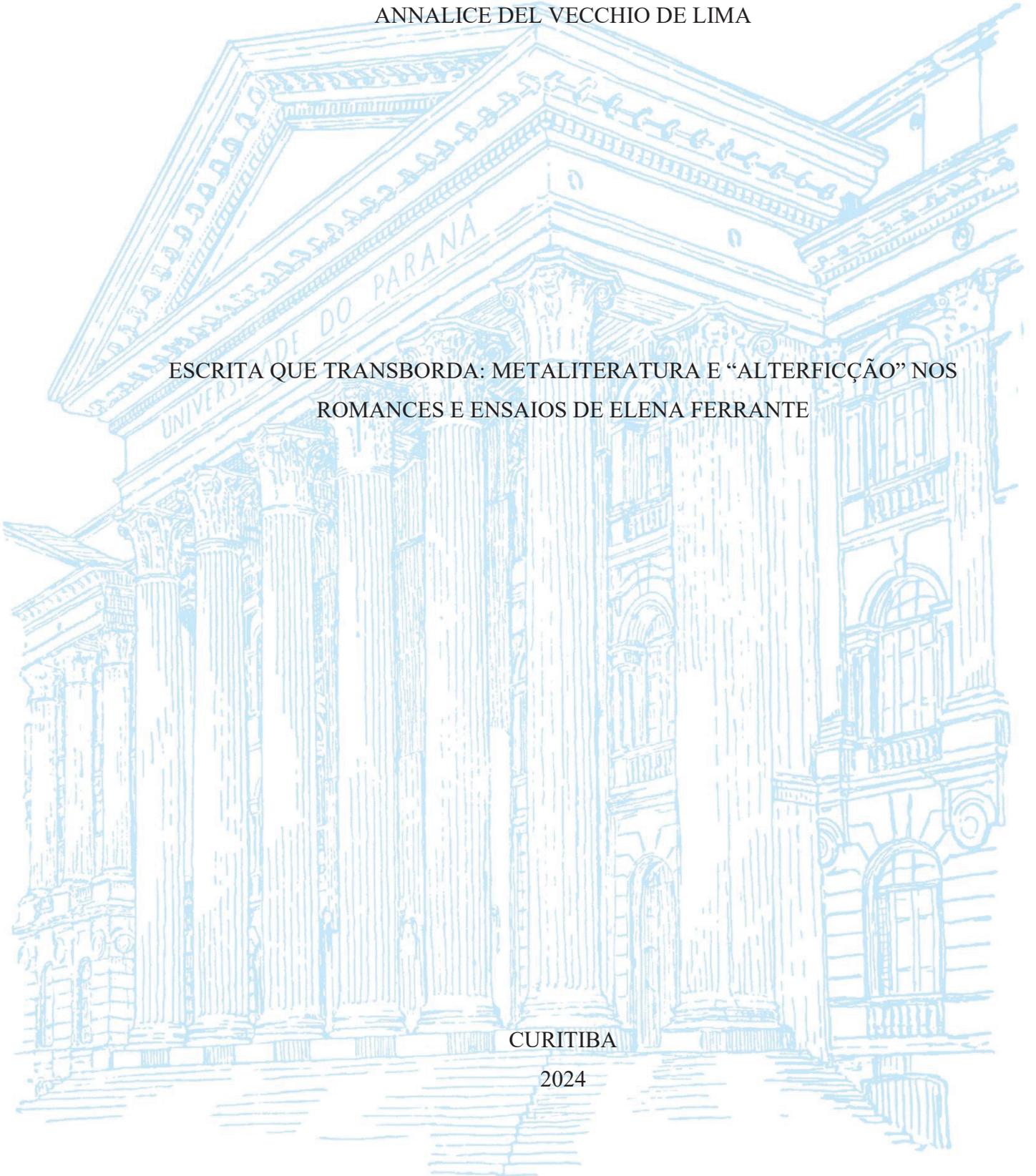
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNALICE DEL VECCHIO DE LIMA

ESCRITA QUE TRANSBORDA: METALITERATURA E “ALTERFICÇÃO” NOS
ROMANCES E ENSAIOS DE ELENA FERRANTE

CURITIBA

2024



ANNALICE DEL VECCHIO DE LIMA

ESCRITA QUE TRANSBORDA: METALITERATURA E “ALTERFICÇÃO” NOS
ROMANCES E ENSAIOS DE ELENA FERRANTE

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2024

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

Lima, Annalice Del Vecchio de

Escrita que transborda : metaliteratura e “alterficção” nos romances e ensaios de Elena Ferrante. / Annalice Del Vecchio de Lima. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso.

1. Ferrante, Elena, 1943- 2. Literatura italiana – Romance. 3. Ensaios italianos. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **ANNALICE DEL VECCHIO DE LIMA** intitulada: **ESCRITA QUE TRANSBORDA: METALITERATURA E ALTERFIÇÃO NOS ROMANCES E ENSAIOS DE ELENA FERRANTE**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, 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 doutora 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, 29 de Fevereiro de 2024.

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 23:39:27.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 18:43:03.0

LUIZ ERNANI FRITOLI
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/02/2024 19:42:32.0

MARILENE WEINHARDT
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/03/2024 19:39:19.0

LUCI MARIA DIAS COLLIN
Avaliador Externo (PROFESSOR PESQUISADOR- UFPR)

AGRADECIMENTOS

À minha irmã, Caroline Del Vecchio de Lima, que ao voltar de um período de estudos na Itália, em 2016, trouxe na mala a Série Napolitana. Peguei os livros emprestados e nunca mais devolvi.

À Prof. Dra. Patrícia da Silva Cardoso, pelas orientações vivazes e certeiras, que me ajudaram a corrigir rumos e adentrar em discussões instigantes, como o diálogo entre Elena Ferrante e Fernando Pessoa.

Ao professor Dr. Luiz Ernani Fritoli, pelas orientações inspiradoras ao longo da escrita do que seria o “embrião” desta tese, minha monografia do Curso de Letras Italiano, finalizada em 2020, sobre Elena Ferrante e Elsa Morante. E, claro, pelo aprendizado inestimável que obtive ao cursar suas disciplinas de Literatura Italiana.

Aos professores que participaram da banca de defesa desta tese, parte importante da minha formação e por quem nutro grande admiração: Prof. Dra. Luci Collin, Prof. Dra. Marilene Weinhardt e Prof. Dr. Luiz Ernani Fritoli.

Aos demais professores do curso de Letras-Italiano da UFPR, especialmente ao Prof. Dr. Gerson Carvalho, à Prof. Dra. Karine Marielly Rocha da Cunha e à Prof. Me. Paoletta Santoro, pelo entusiasmo em ensinar. *Grazie a tutti!*

À UFPR, um dos meus lugares preferidos, onde fiz amigos e vivi tantas experiências.

Aos meus pais, Myrian Regina Del Vecchio de Lima e José Antonio de Lima, modelos para minhas escolhas, e meus irmãos Andrey, Marcellus e Caroline, pelo amor compartilhado.

Aos meus filhos Beatriz e Francisco, por quem meus olhos brilham.

Ao meu amor, Vitor Amadeu Dalcin, com quem sou feliz em compartilhar a vida.

Um agradecimento especial a Elena Ferrante, e à sua criadora, cujos romances lidos e relidos ao longo dos últimos anos me fizeram entender tanto sobre mim mesma e sobre minhas amizades femininas.

RESUMO

Esta tese analisa os textos ensaísticos produzidos pela escritora contemporânea italiana Elena Ferrante (data de nascimento desconhecida-), evidenciando a sua dimensão crítica e metaliterária, que se estabelece em diálogo estreito com a dimensão autorreflexiva presente em seus romances. Para isso, promove uma análise comparativa entre os textos não-narrativos reunidos nos livros *Frantumaglia* – os caminhos de uma escritora (conjunto de cartas, entrevistas e outros textos ensaísticos escritos entre 1991 e 2016), *L'invenzione occasionale* (coletânea de 51 textos publicados semanalmente no jornal *The Guardian* em 2018) e *I margini e il dettato* (que reúne quatro ensaios, traduzido e publicado em janeiro de 2023 no Brasil com o título *As margens e o ditado*) e os romances da autora, tendo como *corpus* central os quatro volumes da série napolitana e o romance *A vida mentirosa dos adultos*. O trabalho comparativo, no entanto, é realizado tendo-se em mente que esses textos de cunho ensaístico nos quais a autora versa sobre o próprio processo de criação, narrando fatos da própria vida, não devem ser considerados memorialistas, autobiográficos e nem mesmo não-ficcionais, ao menos sem que se problematize essas categorias. Tendo em vista que Elena Ferrante é uma *persona* de autora de uma escritora cuja identidade de sujeito empírico é desconhecida, a análise tem como base um terreno instável, questionador do estatuto de ficção e, portanto, autorreflexivo desde os seus alicerces. Por isso, trabalha com a premissa de que tanto os romances quanto os ensaios da personagem que assina os livros integram um trabalho de invenção que se apropria de formas convencionalmente tidas como não-ficcionais, como a autobiografia, as cartas e os ensaios, extrapolando até mesmo o formato do livro, de modo a refletir, justamente, sobre questões como autoria, ficção e realidade e verdade literária.

Palavras-chave: Elena Ferrante. Literatura contemporânea. Literatura italiana. Metaliteratura. Ensaísmo. Alterficção.

ABSTRACT

This thesis analyses the essayistic texts written by the Italian contemporary author Elena Ferrante (unknown date of birth-), focusing on its critical and metaliterary dimension, which is established in close dialogue with the self-reflexive dimension present in her novels. For this purpose, it promotes a comparative analysis between the non-narrative texts gathered in the books *Frantumaglia* (set of letters, interviews and other essays written between 1991 and 2016), *L'invenzione occasionale* (collection of 51 texts published weekly in *The Guardian* newspaper in 2018) and *I margini e il dettato* (which brings together four essays, translated and released in January 2023 in Brazil with the title *As margens e o ditado*) and the author's novels, having as a central *corpus* the four volumes of the Neapolitan series and the novel *The lying life of adults*. The comparative work, however, is carried out bearing in mind that these texts of an essayistic nature in which the author deals with her own creation process, narrating facts of her own life, should not be considered memorialist, autobiographical or even non-fictional, at least without problematizing these categories. Considering that Elena Ferrante is the *persona* of author created by a writer whose identity as an empirical subject is unknown, the analysis is based on an unstable ground, questioning the status of fiction and, therefore, self-reflexive from its foundations. Therefore, it works with the premise that, both the novels and the essays of the character that signs the books, integrate a work of invention that appropriates forms conventionally considered as non-fiction, such as autobiography, letters and essays, extrapolating even the format of the book, in order to reflect precisely on issues such as authorship, fiction and reality and literary truth.

Key-words: Elena Ferrante. Contemporary literature. Italian literature. Metaliterature. Essayism. Alterfiction.

RIASSUNTO

Questa tesi analizza i saggi prodotti dalla scrittrice italiana contemporanea Elena Ferrante (data di nascita sconosciuta-), mettendo in luce la sua dimensione critica e metaletteraria, che si instaura in stretto dialogo con la dimensione autoriflessiva presente nei suoi romanzi. A tal fine promuove un'analisi comparativa tra i testi non narrativi raccolti nei libri *Frantumaglia* (insieme di lettere, interviste e altri saggi scritti tra il 1991 e il 2016), *L'invenzione occasionale* (raccolta di 51 testi pubblicati settimanalmente sul quotidiano *The Guardian* nel 2018) e *I margini e il dettato* (che raccoglie quattro saggi, tradotti e usciti nel gennaio 2023 in Brasile con il titolo *As margens e o ditado*) e i romanzi dell'autrice, aventi come *corpus* centrale i quattro volumi della serie napoletana e il romanzo *La vita bugiarda degli adulti*. Il lavoro comparativo, però, è svolto tenendo presente che questi testi di carattere saggistico in cui l'autrice si confronta con il proprio processo di creazione, narrando fatti della propria vita, non devono essere considerati memorialisti, autobiografici o anche non narrativi, almeno senza problematizzare queste categorie. Considerato che Elena Ferrante è la *persona* di autore di un'autrice di cui non si conosce l'identità di soggetto empirico, l'analisi si fonda su un terreno instabile, interrogativo sullo statuto della finzione e, quindi, autoriflessivo fin dalle sue fondamenta. Pertanto, funziona con la premessa che, sia i romanzi che i saggi del personaggio che segna i libri, integrano un'opera di invenzione che si appropria di forme convenzionalmente considerate non-fiction, come l'autobiografia, le lettere e i saggi, estrapolando anche il formato del libro, per riflettere proprio su temi come l'autorialità, finzione e realtà e verità letteraria.

Parole chiave: Elena Ferrante. Letteratura contemporanea. Letteratura italiana. Metaletteratura. Saggismo. Alterfazione.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	FERRANTIANOS NO BRASIL E NO MUNDO	24
2	QUEM É ELENA FERRANTE?	31
2.1	ELENA E O VAMPIRO	33
2.2	UMA AUTORA FEITA DE ESCRITA.....	44
2.3	PSEUDÔNIMO, HETERÔNIMO: ALTERÔNIMO?	58
3	O ENSAÍSMO EM FERRANTE: ESCRITA SOBRE A ESCRITA.....	69
3.1	BREVÍSSIMO PANORAMA DO ENSAIO NA ITÁLIA PÓS-1945.....	69
3.1.1	Romances-ensaio.....	72
3.2	<i>“NON È IL MOMENTO DI SCRIVERE ROMANZI”</i>	75
3.2.1	Escritas sobrepostas (e opostas?)	83
3.2.2	Autoficção em Ferrante: flerte ou crítica?.....	91
3.3	FERRANTE ENSAÍSTA	99
3.3.1	Breves gotas de tinta.....	103
3.3.2	Escrever fora das margens.....	106
3.4	A ESCRITORA ENQUANTO CRÍTICA.....	109
3.4.1	Ficção-crítica	109
3.4.2	Calvino e Ferrante: intersecções entre arte e crítica	112
3.4.3	Morante ensaísta: debates sobre a verdade da ficção	116
4	O ROMANCE EM SEU “EXERCÍCIO DE VERDADE”	121
4.1	<i>“A LITERATURA SE FAZ COM O EMARANHADO”</i>	131
5	AUTORREFLEXIVIDADE	138
5.1	NARRAR COM VERDADE, DENTRO DO POSSÍVEL	138
5.2	UM EU NARRADOR QUE SIRVA DE ÁLIBI.....	139
5.2.1	<i>“Leia novamente, cara Ivana”</i>	146
5.3	AS DUAS ESCRITAS DE FERRANTE	153
5.3.1	Do solipsismo à “outra necessária”	153
5.3.1.1	Todas querem ser a “amiga genial”: a inveja e outros sentimentos vergonhosos....	159
5.3.2	Escrever fora das páginas	163
5.3.2.1	Um romance de formação e “de-formação”	168

5.4	ESCRITA E NÃO-ESCRITA: VAIDADE E DESEJO DE DESAPARECER	179
5.5	DO “EU E TU” AO “NÓS”	186
6	CONCLUSÃO	195
	REFERÊNCIAS	199

1 INTRODUÇÃO

“[...] sono convinta negli ultimi anni che ogni narrazione dovrebbe comprendere sempre, al suo interno, anche l'avventura dello scrivere che le dà forma” (FERRANTE, 2021, p. 109)¹.

Quando se discute a produção da escritora italiana Elena Ferrante, naturalmente toma-se como *corpus* a sua obra ficcional, formada por quatro romances individuais, a série napolitana (2011-2014), de quatro volumes², e uma novela infantil. Foi a tetralogia, no entanto, que a tornou conhecida internacionalmente, produzindo um fenômeno de recepção que se transformou em movimento cultural, a “Febre Ferrante”³. Até a publicação desta tese, não foram encontrados estudos dedicados a analisar com olhar mais detido uma vertente de textos críticos, de teor metaliterário, escritos sob encomenda pela autora para serem publicados em veículos de comunicação ou para serem lidos em aulas magnas, premiações e conferências e, então, publicados em livros.

Parte desses textos está reunida no livro *Frantumaglia* – os caminhos de uma escritora (2003, Itália; 2017, Brasil), uma espécie de autobiografia literária formada por cartas, entrevistas, trechos suprimidos de romances, bilhetes, artigos e outros textos ensaísticos que a autora acumulou entre 1991 e 2015. A obra é muito consultada por leitores, ávidos por conhecer os bastidores dos romances, o processo criativo e aspectos biográficos dessa autora contemporânea da qual, ao mesmo tempo que se sentem íntimos – pois, nas palavras de uma leitora, conhecem “aquilo que ressoa entre nós através das palavras que escreve” (FERRANTE, 2017, p. 220) –, sabem pouco ou nada: apenas o pseudônimo (termo usado provisoriamente no

¹ Na versão em português: “Estou convencida nos últimos anos que toda narração deve conter sempre, dentro de si, também a aventura do escrever que lhe dá forma.” (FERRANTE, p. 109, 2021; todas as traduções, quando não informado o tradutor, terão sido de minha autoria).

² Compõem a tetralogia: *A amiga genial* (2011, Itália; 2015, Brasil), *História do novo sobrenome* (2012, Itália; 2016, Brasil), *História de quem foge e de quem fica* (2013, Itália; 2016, Brasil) e *História da menina perdida* (2014, Itália; 2017, Brasil).

³ Trata-se de uma grande comoção entre leitores e críticos causada pela obra de Ferrante. O fenômeno iniciado nos Estados Unidos levou o cineasta Giacomo Durzi a realizar o documentário *Ferrante Fever* (2017), no qual reúne depoimentos de escritores, políticos e outros leitores célebres dos romances da autora, como Elizabeth Strout, escritora premiada com o Pulitzer; Roberto Saviano, autor de *Gomorra* (2008); Jonathan Franzen, autor de *As correções* (2001), vencedor do National Book Award; e a ex secretária de Estado dos Estados Unidos Hillary Clinton. Para a pesquisadora brasileira Fabiane Secches, mais do que um termômetro do sucesso comercial da obra da escritora, a Febre Ferrante pode ser pensada como um movimento cultural. “O termo ilustra o entusiasmo com que os leitores receberam os livros, bem como a infiltração de suas histórias e de suas personagens na cultura contemporânea. Até mesmo o turismo em Nápoles acabou sendo moldado por elas. A cidade passou a receber pesquisadores e curiosos do mundo todo.” (SECCHES, 2020, p. 220-221).

início desta tese) e seu desejo de ver respeitada a opção por manter em segredo a sua identidade de sujeito empírico⁴. E, no entanto, como se verificará ao longo desta tese, são textos que lançam uma piscadela a um leitor-modelo de segundo nível, conforme definição de Umberto Eco, aquele que “se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente o que o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 1994, p. 33). Trata-se de um leitor que logo se dá conta da instabilidade do terreno onde pisa: afinal, por ser um livro assinado pelo pseudônimo de um escritor cuja identidade de sujeito empírico é desconhecida, está-se, de fato, diante de uma autobiografia? Ou, trata-se, na verdade, de uma ficção que extrapola o romance, apropriando-se de formas tidas como não-ficcionais, como a autobiografia, as cartas e os ensaios? Afinal, como afirmou o professor da Universidade de São Paulo Maurício Santana Dias, tradutor brasileiro da série napolitana e de *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), uma questão deve ser considerada por quem lê *Frantumaglia* procurando rastros da biografia da escritora: “[...] que estatuto se deve atribuir a um livro que flerta com o memorialismo de uma autora de quem não se conhece nem o nome? Como abordar esse paradoxo?” (DIAS, 2017, p. 22).

Vale lembrar que a própria distinção entre ficção e autobiografia não deve ser colocada como polaridade, pois seus limites podem ser um tanto confusos. Se, de um lado, pode-se considerar que toda obra literária é, de algum modo, autobiográfica ao conter em si elementos da vida do autor, ainda que, muitas vezes, indiscerníveis para o leitor, também é possível dizer que autobiografia pura não existe, já que se deve levar em conta os lapsos, interpretações e invenções do autor sobre os acontecimentos lembrados. É como escreve Paul de Man: “[...] assim como afirmamos que todos os textos são autobiográficos, devemos dizer que por isso mesmo nenhum deles o é ou pode ser” (DE MAN, 1979, p. 922).

Quando escreveu o ensaio “O pacto autobiográfico”, em 1974, Philippe Lejeune deu a deixa para uma discussão que se desdobra até hoje sobre os limites entre ficção e autobiografia. Para o autor, “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem fala” (LEJEUNE, 2014, p. 27-28) – essa identidade do nome (autor-narrador-

⁴ O termo “sujeito” é utilizado levando-se em consideração os modos de subjetivação descritos por Foucault, que em nossa sociedade vinculam o indivíduo a uma identidade que lhe é atribuída e que reconhece como sendo sua. O filósofo compreende o sujeito como identidade produzida por determinadas forças em um contexto histórico específico. “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.” (FOUCAULT, 1999, p. 536). Quando o autor postula a “morte do homem”, vislumbra-nos a possibilidade de construirmos formas mais livres de subjetividade, de existência.

personagem) é claramente observada em *Frantumaglia* e nos outros textos ensaísticos de Ferrante. Mas, Lejeune não previu, ao estabelecer o “pacto autobiográfico” como a afirmação dessa identidade no texto, a existência de narrativas que desafiam as autobiografias diretas ou “autênticas”, acampando “ilegalmente” em seu território. Em revisão de seu ensaio, em 2001, ele escreveu que “[os autores dessas narrativas] mobilizam, dizendo claramente fazê-lo, a experiência pessoal, às vezes o próprio nome, brincando assim com a curiosidade do leitor, mas batizam ‘romance’ textos nos quais dão um jeito de se entender com a verdade, tratando-a como bem querem” (Ibidem, p. 126). Esses textos, que Lejeune denomina autobiografias “figuradas”, são claramente o que se convencionou chamar de “autoficção”, modalidade que, ao longo desta tese, será comparada às estratégias narrativas de Ferrante.

Lejeune vai adiante, lembrando que, até mesmo um pseudônimo pode assinar uma autobiografia, afinal, ele nada mais é do que um nome de autor, um nome de pena, de alguém que, ao escrever sobre si mesmo, fornece a sua origem. “O pseudônimo é uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda absolutamente nada no que tange à identidade” (Ibidem, p. 28). A afirmação pode ser considerada um tanto categórica e problemática, afinal, a opção por um outro nome para falar de si, mesmo fornecendo a sua origem, implica um jogo diferente, com estratégias bem diversas daquelas que seriam usadas caso o autor assinasse com seu próprio nome. *A priori*, portanto, Ferrante poderia escrever autobiograficamente sob um pseudônimo; mas, o fato de não fornecer sua origem, como geralmente fazem os autores que assinam sob um nome de pena, induz o leitor experiente a duvidar do estatuto meramente autobiográfico do texto. A afirmação de Lejeune, que relaciona um pseudônimo a uma origem conhecida, suscita até mesmo a dúvida: Elena Ferrante seria, de fato, um pseudônimo?

A maior parte dos leitores do *The Guardian* certamente não atinou para esta questão relacionada ao estatuto dos textos assinados como Elena Ferrante ao ler suas crônicas publicadas semanalmente no jornal britânico ao longo de 2018. Afinal, nada no paratexto da coluna acusa a presença de material ficcional. Ao contrário, a autora é apresentada do seguinte modo: “*The bestselling Italian novelist behind the highly acclaimed Neapolitan series writes a weekly column on life, love, the female experience and everything in between.*”⁵ (THE GUARDIAN, online). Ao serem reunidas em um livro, significativamente chamado *L'invenzione occasionale* (*A invenção ocasional*, 2019, ainda inédito no Brasil), as crônicas

⁵ Na trad. em port.: “A romancista italiana bestseller por trás da aclamada Série Napolitana escreve uma coluna semanal sobre a vida, amor, a experiência feminina e outros temas relacionados.” (THE GUARDIAN, online).

ganharam texto da orelha assinado pela pesquisadora Tiziana De Rogatis, que inicia contando estarem ali “*frammenti eterogenei di esperienze e di poetica, di intuizioni e di autobiografia*” (DE ROGATIS apud FERRANTE, 2019, orelha)⁶. Ou seja, são apresentadas como se fossem material autobiográfico, fragmentos de escrita não-ficcional. E, no entanto, ao serem assinadas pelo mesmo “eu” inventado que assina os romances, tanto *Frantumaglia* quanto *L’invenzione occasionale* podem ser compreendidas como obras ambíguas, de estatuto indefinido, que, por isso, não podem ser simplesmente rotuladas como “não-ficcionais”, discussão que será aprofundada ao longo desta pesquisa. Afinal, como afirma Lejeune, para quem é inconcebível a coexistência da vocação autobiográfica e da paixão pelo anonimato em um só ser, “um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção” (LEJEUNE, 2014, p. 39)⁷. É preciso, no entanto, retificar a frase no caso de Ferrante – e isso muda tudo: seus textos não são anônimos, são assinados, ainda que seja por um nome inventado cujo referente é a “silhueta vazia” de um sujeito empírico desconhecido.

O jogo radicaliza-se em 2021, quando Ferrante dá um passo adiante na escrita de textos críticos ao aceitar alguns convites para ministrar aulas magnas e palestras sobre literatura. É claro que a autora, que desde o lançamento de seu primeiro livro, *Um amor incômodo* (1992), optou por ser somente texto, recusou-se a participar presencialmente desses eventos, mantendo secreta a sua identidade. Seguindo a tradição de autores como Italo Calvino, que escreveu *Seis propostas para o próximo milênio*, e Umberto Eco, autor de *Seis passeios pelo bosque da ficção*, obras pensadas como aulas para a Charles Eliot Norton Lectures, da Universidade de Harvard, respectivamente, nos anos acadêmicos 1985-86 e 1992-93, a autora escreveu três aulas para a Umberto Eco Lectures. O evento é uma tradição de *lectiones magistrales* proferidas por personalidades da cultura nacional e internacional inaugurada por Eco quando dirigia a Escola Superior de Estudos Humanísticos da Universidade de Bolonha. Para ler essas aulas ao público, Ferrante estabeleceu uma nova estratégia de comunicação, além da puramente escrita. Entre 17 e 19 de novembro de 2021, a atriz Manuela Mandracchia materializou o pseudônimo em uma leitura dramática dos textos, um por noite, diante do público presente no Teatro Arena del Sole, de Bolonha, com transmissão ao vivo pelo Youtube. Às apresentações, somou-se o lançamento do livro *I margini e il dettato* (*As margens e o ditado*, 2021, lançado em janeiro de 2023 no

⁶ Na trad. em port.: “Fragmentos heterogêneos de experiências e de poética, de intuições e de autobiografia” (DE ROGATIS apud FERRANTE, 2019, orelha).

⁷ Podemos problematizar a afirmação, visto que um relato histórico não assinado, por exemplo, não se assemelha, necessariamente, “como duas gotas” a uma ficção.

Brasil pela Editora Autêntica, com tradução de Marcello Lino), reunindo os textos produzidos para a Umberto Eco Lectures e mais um último, “*La costola di Dante*” (“A costela de Dante”), escrito para ser lido (desta vez, por Tiziana De Rogatis) por ocasião do encerramento da conferência *Dante e altri classici*, em 29 de abril de 2021, organizada pela Associação dos Italianistas – ADI. Ao contrário dos textos publicados anteriormente, crônicas e produções ensaísticas escritas sob a forma de correspondências e respostas a perguntas de interlocutores, o *corpus* de *I margini e il dettato* é formado por ensaios propriamente ditos, assumindo a forma como o gênero vem sendo praticado desde Michel de Montaigne, ou seja, como uma conversa inteligente e solta, na qual, conforme Max Bense, “[...] o objeto [no caso de Ferrante, a escrita] é posto em evidência por via experimental, à luz de uma combinatória de conceitos e ideias, imagens e comparações; as convicções vão se desenhando na trama da escrita, antes de interpelar o leitor [...]” (BENSE, 2018, p. 122).

Esses textos críticos, cada vez mais vertiginosos ao se debruçarem sobre a própria escrita, entrelaçam-se com os romances da autora, sobretudo, os dois últimos, a série napolitana e, em alguma medida, *A vida mentirosa dos adultos*, por dividirem com eles um aspecto central, mas curiosamente ainda pouco evidenciado e explorado pelos estudiosos da obra de Ferrante: a reflexão metaliterária, que envolve a argumentação sobre os caminhos percorridos pela escritora, seus principais desafios e escolhas narrativas, a relação com o público e a crítica, entre outras questões. Em uma troca de cartas com a ganhadora do Prêmio Pulitzer Elizabeth Strout publicada no *The Guardian*, Ferrante expressa um interesse que, neste trabalho, aponto como ponto nevrálgico de sua produção mais recente: “*I like narratives that include the story of the effort of writing, along with the problems that writing involves*” (FERRANTE, *The Guardian*, online)⁸.

Os três livros ensaísticos que serão estudados são “livros sobre livros”, formam, como já se disse, uma curiosa autobiografia literária, reunindo um conjunto importante de textos críticos e teóricos que revelam o interesse crescente da autora em expor os valores e o pensamento literários de sua *persona*⁹ Elena Ferrante. Boa parte deles foi produzido

⁸ Na trad. em port.: “Eu gosto de narrativas que incluem a história sobre o esforço de escrever, bem como sobre os problemas que a escrita envolve” (FERRANTE, *The Guardian*, 2022, online).

⁹ O termo *persona* é usado pela própria Elena Ferrante com um sentido que se assemelha ao dado pela psicologia analítica de C. G. Jung (1875-1961) ao termo em latim, usado para se referir precisamente à máscara teatral, indicando a “máscara” com a qual o indivíduo se apresenta em seu ambiente social cotidiano, de modo a evitar revelar aspectos que dizem respeito à sua verdadeira personalidade. Na teoria junguiana, o “arquetipo *persona*” oferece ao sujeito a possibilidade de criar um rosto ou papel público que pode ou não ter relação com ele mesmo. Pode-se aproximar, ainda, o uso do termo pela autora à ideia central de “*persona poética*” ou “*eu poético*”

paralelamente e em íntima relação com a autorreflexão que se apresenta com mais força em seus últimos romances, sobretudo, na série napolitana, na qual a personagem-narradora, Elena Greco, decide contar em primeira pessoa sua própria história entrelaçada à de sua melhor amiga, Raffaella Cerullo, a Lila, desde a infância até a velhice, momento em que está escrevendo, refazendo, assim, os seus próprios caminhos como escritora.

Veremos como a crítica italiana à obra de Ferrante, sobretudo, aquela relacionada aos seus primeiros romances, percebe como negativa a apropriação feita pela autora de aspectos de vertentes literárias da “baixa cultura”, como o *feuilleton* e o melodrama, o que demonstra uma incompreensão dos usos que ela faz desses recursos e revela, até mesmo, um franco desinteresse em investigar suas estratégias. Esta visão reducionista faz com que essa mesma crítica seja incapaz de adentrar na adesão da autora a elementos da “alta cultura”, como as estratégias de escrita da autoficção contemporânea e a *antinovel*, de “componente fortemente reflexivo, metaficcional” (SANTOVETTI, 2016, p. 191). Nesse sentido, pode-se aproximar os quatro romances que compõem a série napolitana de algumas narrativas autorreflexivas modernas, por exemplo, o livro *Um viajante em uma noite de inverno*, romance radical do escritor Italo Calvino elaborado em torno de elementos metaficcional, como leitor, autor, personagem, narrativa, leitura, livro, e o romance *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante, no qual a personagem-narradora, Elisa, escreve um romance que narra a trajetória de seus pais e avós como uma forma de compreender a própria história e de tentar sobreviver à dor e ao abandono. Com esses autores, Ferrante também compartilha a produção de textos críticos e teóricos sobre literatura, sobretudo, a própria relação com a escrita.

Esta tese tem como objetivo principal estudar a produção dos textos ensaísticos produzidos por Elena Ferrante, evidenciando a dimensão crítica, metaliterária, que se estabelece em um diálogo estreito com a dimensão autorreflexiva presente, principalmente, em seus últimos romances, com ênfase na série napolitana. Ao escrever esses textos, Ferrante elabora uma série de hipóteses sobre a própria escrita, sua concepção de literatura, sua relação com outros textos, entre outras questões, criando um espaço de reflexão, tanto para si mesma, como uma espécie de laboratório que alimenta sua ficção, quanto para seus leitores, desejosos de conhecer os meandros de seus romances. Não se deseja, no entanto, estudar esses textos

observada na poesia amorosa romana, na qual o “eu” do texto literário narrado em primeira pessoa não se identifica com o “eu” de quem escreve, ou seja, do poeta em carne e osso. A diferença está no fato de que, ao longo desta pesquisa, não há um autor de carne e osso com o qual a “persona poética” pode ser contrastada, e, sim, uma “persona de autor” mais identificada ao uso do termo persona feita por Jung.

ensaísticos como fontes de “esclarecimento” ou de “orientação” sobre a obra da autora, afinal, “um escritor é quem menos pode falar sobre sua obra”, como esclarece Ricardo Piglia no artigo “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”:

A reflexão do escritor é uma reflexão que não tem importância específica em relação a sua própria obra. Talvez nesse ponto se possa dizer que um escritor é quem menos pode falar sobre sua obra, mas isso não quer dizer que o escritor não possa elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma. (PIGLIA, 1996, p.49).

A reflexão de Piglia coaduna-se com a ideia desenvolvida pelos filósofos estruturalistas e apreciada por Ferrante, da morte do autor, substituído pela linguagem, impessoal e anônima, condição na qual a explicação, o esclarecimento, desaparece com ele, “pois que não há sentido único, original, no princípio, no fundo do texto” (COMPAGNON, 2010, p. 51).

Busca-se demonstrar como os ensaios de Ferrante se oferecem como um complemento de sua obra ficcional, projetando para instâncias não-narrativas da escrita a discussão sobre literatura que ela exercita nas instâncias narrativas, em um movimento circular e de desfronteirização entre os gêneros. Enfim, pretende-se apreender, ao traçar paralelos entre os diferentes textos de Ferrante, priorizando os ensaios como objeto principal, o olhar sobre a literatura desta “espécie de duplo” da romancista, a crítica literária, cujo objeto central é a própria obra. Como escreve Piglia, todo escritor é um crítico pessoal de sua obra, mas nem todos escrevem crítica, sobretudo, com a intenção de ser publicada, como é o caso de Ferrante (PIGLIA, 1996, p. 48). Empreende-se, ao estabelecer esse diálogo entre ficção e crítica, um trabalho de literatura comparada, campo de estudo que

[...] não só admite, mas comprova que literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, de gêneros e temas já existentes. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Em seu primeiro livro ensaístico, *Frantumaglia*, Ferrante extrapola os romances, passando a entabular discussões sobre eles em textos destinados a responder às demandas de críticos e jornalistas. O livro, idealizado pelos editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri, foi publicado pela primeira vez em 2003, reunindo “cartas da autora à Edizioni e/o, além das poucas entrevistas dadas e da correspondência com leitores excepcionais” publicadas entre

1991 e 2003 (OZZOLA; FERRI, 2017, p. 9). O livro sofreu atualizações em 2007 e, então, em 2016, passando a incluir entrevistas, artigos, ensaios e outros materiais publicados entre 2004 e 2015, nos quais a escritora dá continuidade à tarefa de esclarecer sua escrita a interlocutores de diversos países. “Nas respostas dela, sentimos o esforço para encontrar as palavras, para se explicar”, escreve Sandra Ozzola (Ibidem, p. 247).

Elena Ferrante gostou do exercício empreendido para oferecer ao público “uma espécie de história interna” de suas motivações como escritora, a ponto de escrever, como já mencionamos, *L'invenzione occasionale* e *I margini e il dettato* nos anos seguintes. Obras que, imediatamente, foram incluídas no *corpus* deste estudo por seu caráter metarreflexivo e pela importância que assumem como livros que, assim como *Frantumaglia*, estabelecem uma conversa direta com os romances, iluminando-os e complementando-os com reflexões sobre literatura que assumem, em cada um deles, formas distintas – correspondência, crônicas, ensaios.

Esse *corpus* será confrontado, necessariamente, com os romances da série napolitana, nos quais o eu-narrador – que, a exemplo de todos os demais romances da autora, é uma mulher que escreve sobre suas experiências pessoais – assume uma centralidade nova, envolvendo os leitores, como escreve Santovetti,

[...] in una riflessione complessa e articolata sul nesso verità-finzione che caratterizza la scrittura romanesca. Questa dimensione autoriflessiva emerge con forza attraverso i temi ricorrenti, e tra loro intrecciati, della lettura e della scrittura. (SANTOVETTI, 2016, p. 180)¹⁰.

A leitura aprofundada de toda a obra romanesca de Ferrante permite que se estabeleçam conexões entre os textos ensaísticos e outros romances da autora, não apenas a série napolitana, sempre que se fizer necessário. Fazem parte desse *corpus* complementar àquele principal, formado pelos livros ensaísticos, a série napolitana e *A vida mentirosa dos adultos* (2019, Itália; 2020, Brasil), os livros *Um amor incômodo* (1991, Itália; 2017, Brasil), *Dias de abandono* (2002, Itália; 2016, Brasil), *A filha perdida* (2006, Itália; 2017, Brasil) e *Uma noite na praia* (2007, Itália, novela infantil; 2016, Brasil). Com exceção de *Frantumaglia*, optei por utilizar edições italianas das obras de Ferrante, por alguns motivos: por um desejo de

¹⁰ Na trad. em port.: “[...] em uma reflexão complexa e articulada em torno do nexo entre verdade-ficção que caracteriza a escritura romanesca. Esta dimensão autorreflexiva emerge com força por meio dos temas recorrentes, e interligados, da leitura e da escrita.” (SANTOVETTI, 2016, p. 180).

transcrever as citações analisadas em sua língua original, com as devidas traduções nas notas de rodapé; porque, apesar das belíssimas traduções dos romances de Ferrante feitos por Francesca Cricelli, Marcello Lino e Maurício Santana Dias, eu já havia lido e dispunha dos romances em italiano antes mesmo de começar a minha pesquisa; e, por fim, porque ainda não há uma versão em português do Brasil de *L'invenzione occasionale*, bem como *I margini e il dettato* só foi lançado no país em janeiro de 2023, quando eu já estava com a escrita em andamento.

Desde que li *Frantumaglia* pela primeira vez, em 2017, senti o desejo de estudar a correspondência formada por cartas, entrevistas, bilhetes e ensaios ali reunida, relacionando o pensamento teórico de Elena Ferrante sobre a própria obra e sobre a literatura em geral com os seus romances. São palavras que iluminam a sua ficção ao fornecer ao leitor acesso aos bastidores dos romances e ao pensamento literário da autora, que discorre de modo livre, original e, ao mesmo tempo, com grande densidade, sobre a própria relação com a escrita e sobre aspectos relacionados ao gênero do romance, como verdade e ficção, realidade e representação, memória, dentre outros. Logo percebi que meu interesse em estudar essa vertente ensaística da obra da autora era uma continuação da curiosidade que eu já nutria pelos textos paralelos produzidos por escritores de ficção, sejam ensaios, autobiografias ou diários, nos quais eles refletem de forma pouco ortodoxa e muito pessoal sobre a própria escrita – algo que, certamente, está relacionado à minha formação como jornalista e ao meu trabalho como repórter de cultura, com predileção especial pelas entrevistas com artistas, sejam escritores, cineastas, diretores teatrais, artistas plásticos, entre outros, para conhecer aspectos de sua criação.

No Mestrado em Estudos Literários, concluído em 2016, eu havia estudado a produção crítica do catarinense radicado em Curitiba Cristovão Tezza sobre sua própria ficção – as crônicas e os diversos textos ensaísticos sobre criação literária, entre eles, a autobiografia literária *O espírito da prosa* (LIMA, 2016). Olhando ainda mais em retrospecto, eu já havia feito o mesmo em 2004, ao analisar, em meu TCC para o curso de Letras-Português, de que modo o trabalho como cronista de jornais influenciou na formação do romancista Machado de Assis. A grande diferença, agora, é que minha curiosidade, como a de boa parte dos leitores, sempre ávidos por conhecer aspectos da criação da obra e da trajetória de um escritor – como nascem as suas histórias, seus interesses literários, como e por que começou a escrever, dentre outros –, já não pode associar as palavras lidas ao rosto de quem as escreveu. Os textos ensaísticos de Ferrante, tais como os de Cristovão Tezza, buscam explicar os caminhos de uma

escrita. Mas, no caso da escritora italiana, da escrita de quem estamos falando? De Elena Ferrante, personagem inventada que, além de escrever romances, produz textos críticos sobre eles? Ou de uma autora da qual conhecemos apenas o desejo de manter em segredo sua identidade como sujeito empírico?

Abre-se, com os textos ensaísticos assinados pelo pseudônimo Ferrante, uma nova forma de escrever sobre a escrita, na qual verifica-se que no final das contas a curiosidade do leitor não está direcionada, como se poderia pensar, para a figura do escritor ou sujeito empírico, mas para a voz anônima sobre a qual nada sabemos, “ou melhor, sabemos apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulo da história” (ECO, 1994, p. 21), criadora de mundos ficcionais bem distintos do cotidiano ordinário no qual, assim como seus leitores, o escritor está inserido. É essa voz, essa sensibilidade, que, no caso de Elena Ferrante, extrapola os romances para criar, ensaisticamente, um campo de discussões metaliterárias intimamente relacionado à própria experiência com a escrita. Assim como Cristovão Tezza, que pode ser considerado um dos raros escritores brasileiros contemporâneos a debater textualmente o próprio ofício de forma ampla, em romances (um deles, *O filho eterno*, autoficcional), ensaios, crônicas e em uma autobiografia literária, Ferrante produz uma literatura que tem como marca pensar-se a si mesma, por meio da presença complexa de uma primeira pessoa às voltas com o próprio ofício, seja nos romances, seja em textos não-narrativos.

A fala cheia de admiração de Ferrante sobre sua escritora predileta, Elsa Morante, levou-me à leitura dos romances e ensaios desta última para a produção de um TCC para a Graduação em Letras-Italiano¹¹. E qual não foi a minha surpresa ao identificar o mesmo procedimento metaliterário de Ferrante na obra de sua predecessora: a Morante dos ensaios reunidos no pequeno livro *Pró ou contra a bomba atômica* propõe uma reflexão sobre o romance que cai como uma luva para descrever o que faz Elisa, a narradora-personagem de *Menzogna e sortilegio*, romance cuja autorreflexividade tem início já em suas páginas iniciais, quando ela relata ao leitor, falando-lhe diretamente, as dificuldades enfrentadas e os erros cometidos até ser capaz de chegar ao modo mais “verdadeiro” de contar a sua história.

A discussão sobre **verdade e invenção/realidade e ficção** está no cerne dos ensaios tanto de Morante quanto de Ferrante, algo que já centralizava os debates iniciais sobre o

¹¹ LIMA, A. D. V. de. *Verdade e ficção: intersecções no pensamento literário de Elena Ferrante e de Elsa Morante*. Orientador: Luiz Ernani Fritoli. 2021. 70 f. Monografia (Graduação em Letras Italiano) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

romance entabulados por escritores do século 19, como Henry James e Robert Louis Stevenson. Os dois ensaios desses autores publicados na revista *Longman's Magazine*, em 1884, nos quais expõem um ao outro seus modos de entender o realismo e a natureza da ficção, contribuíram para elucidar como Ferrante, à luz das ideias de Morante, constrói o seu conceito de verdade¹².

As coincidências não apenas em relação à escrita romanesca, mas aos valores e ao pensamento literários em Ferrante e Morante, um pouco como se a primeira dialogasse frequentemente com as ideias da segunda, acrescentando-lhe contribuições, fizeram-me perceber a necessidade de inserir Elena Ferrante dentro de uma tradição literária iniciada no pós-guerra italiano, comparando a sua produção à de escritores que a precederam e aos quais ela, visivelmente, paga tributo, com destaque para a própria Morante e para Italo Calvino – diferenciando, assim, este estudo da maioria das análises acadêmicas sobre a obra da escritora, que lida com seus romances como se fossem uma produção estanque, isolada, seja da tradição literária italiana, seja da produção contemporânea da Itália ou de outros países. Há, é claro, textos que propõem aproximações entre a obra ferrantiana e a de outros autores contemporâneos, dentre elas, a comparação com o norueguês Karl Ove Knausgård, que, como a escritora italiana, escreveu um romance em vários volumes sobre a vida de um escritor, com uma primeira pessoa aparentemente autobiográfica – embora, ao contrário de Knausgård, não se pode aferir se Elena Greco, personagem da série napolitana, é uma personagem autoficcional, ou seja, criada com base na figura do próprio autor, visto que não o conhecemos. O que une os dois personagens-narradores é, principalmente, a metaficção¹³, na opinião do crítico da *The New Yorker* Joshua Rothman.

Despite their smooth surfaces, these are metafictional books – both Karl Ove and Elena are writers (and authorial alter-egos) — and they extend into the present, when Elena and Karl Ove are writing the books we are reading. For them, the past isn't just waiting, inertly, to be described: the past has its own agenda, and they must struggle to see it clearly, describe it honestly, and understand it. A great deal of the

¹² O estudo comparativo ocasionou a publicação do artigo “Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson”, no dossiê Elena Ferrante publicado pela Revista *Entrelaces*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, em out.-dez. de 2021. A pesquisadora Marina Bedran, estudiosa das cartas e ensaios trocados entre os dois romancistas, afirma que “a primeira discussão sobre o romance moderno em língua inglesa nasceu deste encontro inesperado”, deste embate entre o realismo (James) e o maravilhoso (Stevenson), numa época de afirmação do romance realista (BEDRAN, 2017, p. 13-14).

¹³ Linda Hutcheon define metaficção como “ficção a respeito de ficção, isto é, ficção que inclui nela mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou sobre sua identidade linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1).

drama in these books comes from this present-tense struggle. (ROTHMAN, 2015, online)¹⁴.

Também são encontradas análises comparativas entre Ferrante e outras escritoras italianas, como é o caso da romana Ana Maria Ortese (1914-1998), que viveu em Nápoles, cenário para a maior parte de seus romances e contos, assim como para os livros de Ferrante. No campo dos estudos literários de gênero, há aproximações entre a construção da identidade feminina nos romances de Ferrante e das escritoras Simone de Beauvoir (França), Christa Wolf (Alemanha, cujos livros foram traduzidos para o italiano por Anita Raja, a quem se atribui a identidade de Ferrante), a própria Elsa Morante, Dacia Maraini, Sibilla Aleramo e Maria Bellonci (todas italianas), dentre outras cujas obras influenciaram ou não a produção da escritora – porém, observou-se a falta de estudos comparativos entre a obra de Ferrante e de Marguerite Duras, autora francesa preferida da primeira, como declarou algumas vezes à imprensa, com quem, além de convergências na ficção, compartilha o interesse pela escrita ensaística como modo de debater a própria prática como romancista; de Clarice Lispector, cujo romance *A paixão segundo G. H.* figura em uma lista feita por Ferrante de 40 livros de sua preferência escritos por mulheres¹⁵, possivelmente pelo modo como discute em sua ficção a questão da verdade literária e, sobretudo, as formas e a sua desintegração; e, de Gertrude Stein, cujo romance *A autobiografia de Alice B. Toklas*, que deforma o gênero autobiográfico em sua relação com o romance, alicerçou a escrita da Série Napolitana¹⁶. Não faltam, ainda, estudos que demonstram, por meio de análises linguísticas feitas com a ajuda de *softwares*¹⁷, as imensas afinidades entre a escrita de Ferrante e a de Domenico Starnone, a quem se atribuiu, entre outras

¹⁴ Na versão em português: “A despeito de suas superfícies suaves, estes são livros metaficcionais – ambos, Karl Ove e Elena, são escritores (e alteregos autorais) — e eles se estendem até o presente, quando Elena e Karl Ove estão escrevendo os livros que estamos lendo. Para eles, o passado não está apenas esperando, inerte, para ser descrito: ele tem sua própria agenda, e eles devem lutar para vê-lo claramente, descrevê-lo honestamente e entendê-lo. Grande parte do drama desses livros vem dessa luta com o tempo presente.” (ROTHMAN, 2015, online).

¹⁵ A lista foi publicada em 2020, na plataforma de venda de livros Bookshop.org, e reúne, como escreve a escritora, “histórias de mulheres com dois pés, às vezes com um, no século XX”. Ver: EUROPA EDITIONS. Elena Ferrante’s Recommended Reading. Disponível em: <https://uk.bookshop.org/lists/elena-ferrante-s-recommended-reading>. Acesso em: 16 jan. 2023.

¹⁶ Dentre os pouquíssimos estudos comparativos entre as duas autoras, estão artigos da pesquisadora Iara Machado Pinheiro que analisam o conceito de “desmarginação”, dentre eles: Pinheiro, Iara M. **O que escapa à margem:** quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na tetralogia *A amiga Genial*, de Elena Ferrante. Revista Garrafa, v. 16, n. 45.1, 2018, p. 174 - 189. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/22095>. Acesso em: 27 set. 2023.

¹⁷ Ver, por exemplo, TUZZI, Arjuna; CORTELAZZO, Michele A. **What is Elena Ferrante?** A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer. Digital Scholarship in the Humanities, v. 33, n. 3, 2018. Oxford: Oxford University Press, pp. 685-702.

peessoas, a identidade da escritora sob pseudônimo; por outro lado, e apesar dessa constatação, não foram encontrados estudos de literatura comparada que se proponham a cotejar as obras desses dois autores, contribuição que seria de imenso valor tanto aos estudos sobre os autores citados no âmbito da literatura comparada, quanto aos estudos de literatura contemporânea italiana de forma mais ampla. Nesse sentido, encontramos apenas uma breve comparação entre os romances *Dias de abandono*, de Ferrante, e *Laços* (2014), de Starnone, presente no livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*, na qual Fabiane Secches recupera um comentário do tradutor de *Laços*, Maurício Santana Dias, durante um debate no espaço cultural Tapera, em 2017, em que ele afirma haver “temas e características formais que aproximam os dois autores de tal modo que fica difícil negar a presença de um na obra de outro”, relacionando isso “às trocas conscientes e inconscientes que podem existir entre um casal de escritores que compartilha a vida há décadas” (SECCHES, 2020, p. 60).

Esta tese não pretende demonstrar como a obra de Elena Ferrante insere-se na tradição literária italiana. De modo bem menos ambicioso, propõe-se a apontar filiações que contribuem para a análise dos aspectos autorreflexivos de sua obra – para isso, conta, inclusive, com a ajuda da própria autora que, em seus textos ensaísticos, fornece sugestões preciosas sobre as leituras que acompanham a sua escrita, de Dante Alighieri, tema de um de seus ensaios, a Elsa Morante. Como parte deste trabalho de inserção de Ferrante em um contexto mais amplo da literatura italiana, procura-se, ainda, alinhá-la a um conjunto de autores que produzem textos críticos e metaliterários – para isso, utilizam-se as ideias de Leyla Perrone-Moisés, Ricardo Piglia e Adriana Iozzi Klein sobre o escritor enquanto crítico e de Marilene Weinhardt sobre “ficção-crítica”. Os já citados Fabiane Secches e Maurício Santana Dias contribuem, ainda, com a discussão sobre o estatuto ficcional (ou não) dos textos ensaísticos de Ferrante.

Estudar a obra de Elena Ferrante parece, a princípio, ingrato quando se observa o grande número de trabalhos já produzidos sobre ela. Em todo o mundo, incluindo o Brasil, há uma multiplicidade de produções acadêmicas, resenhas, artigos e infindáveis publicações de leitores em blogs e redes sociais sobre os romances da escritora, que se multiplicam a cada novo lançamento de um livro ou de uma série ou filme com base em sua obra. Tem-se a impressão de que tudo o que se gostaria de dizer sobre Elena Ferrante, e que soe minimamente original, já esteja sendo dito por alguém. Diante disso, será preciso exercitar algo que deveria ser frequente no trabalho de todo o pesquisador: a capacidade de acolher as muitas vozes (no caso de Ferrante, sobretudo, femininas) que lançam reflexões sobre o mesmo objeto de pesquisa, ligando-as umas

às outras, somando forças em um projeto coletivo, no qual cada reflexão individual, ao se inserir em um panorama analítico mais amplo, ganha mais força de significação. Algo que vai ao encontro do que a própria Ferrante discute em um de seus ensaios mais recentes, “Storie, io”, publicado no livro *I margini e il dettato*, no qual propõe uma fusão coral dos talentos femininos.

Oggi penso che se la letteratura scritta da donne vuole farcela ad avere una scrittura sua di verità, serve il lavoro di ognuna. Dobbiamo rinunciare per un lungo arco di tempo alla distinzione tra chi fa solo libri medi e chi fabbrica universi verbali inevitabili. Contro la lingua cattiva che storicamente non prevede di accogliere la nostra verità, dobbiamo confondere, fondere i nostri talenti, non un rigo va perso nel vento. Ce la possiamo fare. (FERRANTE, 2021, p. 116-117)¹⁸

E, no entanto, quando se mergulha neste mar de palavras, a despeito da enorme quantidade de reflexões feitas diariamente, sobretudo, na Internet, verifica-se que ainda há, em termos quantitativos, poucos estudos acadêmicos relevantes sobre a obra de Elena Ferrante, sobretudo, no campo estritamente literário – a maioria une em suas investigações os estudos literários a outras áreas de interesse dos pesquisadores, tais como a psicanálise e a psicologia; a linguística; a história e a geopolítica; e, os estudos culturais, com destaque para os estudos de gênero. E, sobretudo, não há nenhuma tese ou dissertação (pelo menos, que tenha sido divulgada até o momento em que esta tese foi escrita) dedicada a pesquisar, especificamente, a “escrita sobre a escrita” em Ferrante, seja em seus romances, seja nos seus textos ensaísticos.

Diante da impossibilidade de se mapear tudo o que vem sendo produzido a respeito da obra de Elena Ferrante, optou-se por mencionar alguns estudos que se relacionam de modo direto com esta pesquisa, quais sejam, aqueles que abordam, como elemento principal ou como um dos aspectos de suas análises, as dimensões metaliterárias e autorreflexivas das publicações da autora. Trata-se de poucos, mas importantes estudos, por serem os primeiros a trazer à tona essas reflexões, seja em um cenário de debates que assume uma posição geográfica considerada central, representado pela Itália, o Canadá e os Estados Unidos, seja a partir de um espaço periférico, como o Brasil, no contexto dos estudos da literatura italiana contemporânea – país, aliás, onde os estudos sobre a obra de Ferrante proliferaram-se nos últimos anos, tendo em vista a quantidade de artigos acadêmicos publicados.

¹⁸ Na versão em port.: “Hoje penso que se a literatura feita por mulheres deseja obter uma escrita própria de verdade, o trabalho de cada uma é importante. Devemos renunciar por um longo período à distinção entre quem faz apenas livros médios e quem fabrica universos verbais inevitáveis. Contra à língua má que historicamente não prevê acolher a nossa verdade, devemos confundir, fundir os nossos talentos, nem uma linha será perdida no vento. Nós somos capazes disso.” (FERRANTE, 2021, p. 116-117).

1.1 FERRANTIANOS NO BRASIL E NO MUNDO

Dentre os trabalhos de maior fôlego produzidos na Itália sobre a obra de Elena Ferrante, destaca-se, como principal referência, o livro *Elena Ferrante. Parola Chiave* (2018), de Tiziana De Rogatis¹⁹, professora de literatura italiana contemporânea na Università per Stranieri di Siena, que assina inúmeros artigos acadêmicos sobre os romances da autora. Publicado pela Edizione e/o, a mesma que publica Ferrante, o volume foi pensado como um percurso temático que orienta o leitor sobre os principais elementos que caracterizam a escrita da série napolitana. Uma das “palavras-chave” que De Rogatis analisa, ainda que muito brevemente, é “*Il racconto nel racconto*” (A história dentro da história), referindo-se ao modo como Ferrante produz autorreflexividade ao falar sobre a escrita e a literatura no interior de seus textos (e na interseção entre eles), criando uma narrativa em abismo (*mise en abyme*), ou seja, uma narrativa que se duplica, remetendo o leitor àquelas pinturas cujas imagens contêm em si uma versão menor e ligeiramente diferente de si mesmas. Trata-se, mais do que de uma história dentro da história, de uma escrita dentro da escrita, já que as personagens-narradoras de Ferrante põem em debate a própria escrita ao mesmo tempo em que contam suas histórias, assim como a própria Ferrante discute sua escrita em seus textos ensaísticos, produzindo reflexões que serão feitas por suas personagens ou espelhando reflexões já feitas por elas.

De Rogatis também é organizadora de um conjunto de artigos sobre a tetralogia publicados, em 2016, em um dossiê temático da revista *Allegoria*, dentre eles, “*Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de L’amica geniale di Elena Ferrante*” (2016), de Olivia Santovetti, sobre a dimensão autorreflexiva da obra romanesca de Ferrante, que serve de referência a este trabalho juntamente com outro artigo da mesma autora, “*Melodramma or metafiction? Elena Ferrante's Neapolitan Novels*”.

No Brasil, a dissertação “*Uma longa experiência da ausência: a ambivalência em A amiga genial, de Elena Ferrante*”, da pesquisadora de literatura e psicanalista Fabiane Secches, defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de

¹⁹ Sobre De Rogatis, Elena Ferrante declarou à revista chinesa *San Lian Sheng Huo Zhou Kan*: “I greatly admire the work of Tiziana De Rogatis. She is a reader of deep refinement. Often I think that she knows my books better than I. So, I read her with admiration and remain silent”, de acordo com citação publicada no site da Europa Editions. Disponível em: <https://www.europaeditions.com/book/9781609455644/elena-ferrante-s-key-words>. Acesso em: 30 out. 2023. Na versão em português: “Admiro muito o trabalho de Tiziana De Rogatis. Ela é uma leitora com profundo refinamento. Penso com frequência que ela conhece meus livros melhor do que eu. Então, eu a leio com admiração e permaneço em silêncio”.

Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, tornou-se referência para os estudos sobre a obra de Ferrante. Nesta pesquisa, que se desdobrou no livro (já citado) *Elena Ferrante – uma longa experiência da ausência* (2020), a autora relaciona literatura e psicanálise para oferecer uma leitura detalhada da série napolitana a partir do conceito de ambivalência, costurando ideias acerca da ausência, tema que se afigura tanto no enredo da tetralogia, estruturado ao redor do desaparecimento de uma das protagonistas, quanto na decisão da autora de manter sua identidade em segredo. Destacamos, ainda, a tese *Apagar vestígios: ausência, forma e autoria na Série Napolitana, de Elena Ferrante*, defendida por Pamella Terezinha Souza de Oliveira, em 2021, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, que analisa como a autora trabalha com a forma tendo em vista três elementos: a autoria, a narrativa e a teoria crítica; a dissertação da também psicanalista Tatianne Santos Dantas *Ali onde está o assombro: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante* (2019), do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que relaciona os caminhos da criação literária à noção de desmarginação, cunhada por Elena Ferrante, na tetralogia napolitana; e, a dissertação de Mariana Cristine de Almeida *Vedere le donne affacciate alle finestre: formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante* (2019), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que analisa a construção das personagens femininas na tetralogia napolitana, situando a obra dentro da tradição realista e do *Bildungsroman*.

Dentre os incontáveis artigos e resenhas sobre a obra de Ferrante publicados nas páginas internacionais sobre literatura, merecem atenção textos que mesclam um cuidadoso trabalho de crítica cultural e análise acadêmica. Em 2013, James Wood, professor de literatura da Universidade de Harvard, publicou na revista *The New Yorker* o artigo “*Women on the verge*”, abrindo caminho para o sucesso internacional da obra de Ferrante. No artigo “*Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows*” (2014, *The Guardian*), Meghan O’Rourke faz uma análise da obra da autora, relacionando as particularidades de sua escrita à sua opção pela ausência como sujeito empírico. Joshua Rothman, editor de ideias da *The New Yorker*, publicou o já citado artigo “*Knausgård or Ferrante?*” (2015), sobre aspectos autorreflexivos na obra dos dois escritores. No *The New York Times* foram publicados diversos textos sobre a obra de Ferrante, dentre eles, “*The Ferrante effect: In Italy, women writers are*

ascendant” (2019), no qual Anna Momigliano demonstra como o sucesso da série napolitana modificou o cenário literário italiano, até então dominado por escritores homens.

No Brasil, identifica-se um grupo de pesquisadores que escrevem com regularidade artigos sobre a obra de Ferrante. Maurício Santana Dias, professor de Literatura Italiana da Universidade de São Paulo, fala sobre os livros da autora que traduziu em entrevistas e debates e, eventualmente, escreve artigos, como “Um livro-cidade” (2020, revista *Quatro cinco um*), no qual considera *Frantumaglia* uma grande obra de ensaísmo literário, cultural e político e, ao mesmo tempo, indaga-se sobre o estatuto de um livro de memórias assinado por um pseudônimo. É dele o posfácio do livro já mencionado de Fabiane Secches, que, por sua vez, mobiliza a escrita de um grupo de estudiosas da obra de Ferrante. Sob sua organização, o dossiê “À procura de Elena Ferrante”, da revista *Cult*, de março de 2023, reuniu artigos de Cauana Mestre, Francesca Cricelli, Isabela Discacciati, Maria Carolina Casati e Natalia Timerman.

Dentre os artigos de cunho acadêmico produzidos no Brasil, cita-se um dossiê sobre Elena Ferrante publicado na revista *Entrelaces*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, de outubro-dezembro de 2021, reunindo produções de pesquisadores que participaram do “Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção”, realizado pela UFC em parceria com a Universidade Estadual da Bahia, em novembro de 2018, e de pesquisadores que responderam à chamada de artigos publicada em 2021, incluindo o artigo já citado, de minha autoria, “Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson”, e “*Mise en abyme*, espelhamento e autor postulado: uma leitura da tetralogia napolitana, de Elena Ferrante”, de Mariana Cristine de Almeida, autora de dissertação citada acima. O dossiê foi complementado com uma nova leva de artigos sobre a obra de Ferrante publicada na edição seguinte da revista, de janeiro-março de 2022.

No segundo capítulo, após esta introdução, elabora-se uma investigação sobre aspectos relacionados à autoria na obra de Elena Ferrante a partir de uma pergunta desgastada porque já feita à exaustão: “Quem é Elena Ferrante?”. Como um modo de descrever o procedimento da autora, estabelece-se um diálogo entre sua obra e as de dois autores bem diversos, mas com procedimentos que, em alguma medida, se aproximam às dela em seu modo de lidar com a crise moderna envolvendo a figura do autor: o curitibano Dalton Trevisan que, como Ferrante, mantém-se absolutamente indisponível como sujeito empírico e sem oferecer aos leitores nada além do que já está contido nas páginas de seus livros, e o poeta português Fernando Pessoa,

que transmutou o então inocente pseudônimo em heterônimos, ao passo que Ferrante, ao se manter desconhecida, radicaliza-o, transformando-o em uma espécie de heterônimo livre de seu autor, estratégia para qual propomos uma nova terminologia.

A análise de uma crônica em que Ferrante discorre sobre a irrelevância de conhecermos os verdadeiros nomes de artistas, elegendo (ainda que problematicamente, como veremos) o exemplo de Caravaggio, pseudônimo de Michelangelo Merisi, para tecer sua argumentação, traz à cena a discussão que ocupa boa parte do que a autora escreve em *Frantumaglia*: as motivações que a levaram a manter sua identidade em segredo desde a publicação de seu primeiro romance. Às justificativas de Ferrante para a ausência do costureiro retrato do autor na orelha dos livros, acompanhado de uma minibiografia, ou de sua presença física em eventos literários ou entrevistas com jornalistas, entrelaça-se a discussão teórica produzida por autores que se debruçaram sobre a autoria literária: Roland Barthes, Michel Foucault, Wayne C. Booth e Umberto Eco. A “figura de autora” “feita apenas de escrita”, que conta suas memórias em textos aparentemente autobiográficos e não-ficcionais, aproxima-se das práticas contemporâneas da “literatura do eu”, discutidas por Diane Klinger, e das “literaturas pós-autônomas”, de que fala Josephina Ludmer, que embaralham ficção e realidade.

O terceiro capítulo traça um brevíssimo panorama do ensaio no contexto literário italiano a partir de 1945, ano que marca o início do pós-guerra, com base no artigo “*La saggistica italiana dopo il 1945*”, de Alfonso Berardinelli. Esse período coincide com a trajetória da escritora Elena Greco, que começa a escrever pequenos artigos e ensaios ainda adolescente, como estudante do ensino médio, em meados dos anos 1950, e segue escrevendo-os ao longo de toda a vida paralelamente à escrita romanesca – inclusive como modo de se manter financeiramente e de ser lembrada mesmo nos longos períodos de intervalo entre seus romances. Por meio desse panorama do ensaio italiano, compreendemos que, durante muito tempo, na Itália, escrever romances era visto como algo superficial diante da tarefa assumida pela intelectualidade de contribuir para a revolução política. Essa visão influenciaria diretamente nas decisões de Elena Greco como escritora, cujas obras, inclusive a que está narrando, buscam organizar os acontecimentos da realidade, ordenando-os de modo a tentar conferir sentido a eles, com base em um trabalho estruturado na memória e na autobiografia. O capítulo também discute de que modo a própria Ferrante insere-se, como autora, nesse cenário descrito por Berardinelli, tendo em vista modelos como Elsa Morante e Italo Calvino.

Ao vislumbrar em Elena Greco uma espécie de alterego da persona de escritora que se revela nos ensaios, adentra-se na discussão sobre o jogo ficcional que a autora estabelece, utilizando-se de recursos da autoficção, como a apropriação da forma autobiográfica, ainda que de modo intencionalmente problemático. O capítulo também oferece informações gerais sobre a produção ensaística de Ferrante, recuperando as origens e descrevendo as principais características dos textos publicados nas três antologias analisadas. O subitem “A escritora enquanto crítica” insere Ferrante em um rol de escritores de ficção interessados em produzir reflexões críticas sobre a própria literatura em ensaios cuja peculiaridade, em relação aos demais autores-críticos, é justamente sua natureza ambígua, entre o documento e a ficção, o que nos leva a uma apropriação do termo “ficção-crítica”, cunhado por Marilene Weinhardt para falar de “obras em que a crítica faz parte do processo de ficcionalização”, ou seja, em que a crítica se apresenta como ficção, no caso de Ferrante, como parte de textos ensaísticos que integram o estatuto ficcional da obra de uma personagem, a *persona* de Elena Ferrante.

À luz do pensamento de Elsa Morante sobre verdade, o quarto capítulo, “O romance em seu exercício de verdade”, busca compreender de que modo, em sua ficção, Ferrante constrói esse conceito, que assume sentidos variados em seus ensaios: verdade em contraposição à falsidade e à hipocrisia do discurso, sendo que para isso é preciso contar histórias que, por serem absolutamente sinceras, ferem e constrangem; verdade como sentido que se extrai do caos, do emaranhado dos acontecimentos e sentimentos desordenados, na (talvez vã) tentativa de compreender a vida; e, ainda, verdade como busca de uma escrita certa, sintonizada com o que se deseja contar, nem que para isso seja preciso renunciar à beleza, às frases harmônicas. No subitem “Narrar com verdade, dentro do possível”, dá-se início a um diálogo entre o que Ferrante conta nos ensaios de *I margini e il dettato* e a trajetória de Elena Greco como romancista, verificando-se uma problematização na figura da personagem dos dilemas que assombraram a escritora italiana, como a sua obsessão na juventude por ser fiel ao real, o que se revela, obviamente, impossível, traduzindo-se em sentimento de incapacidade. Sentimento que, no caso da personagem, perdura até a velhice, tempo em que ela está narrando a sua história.

Essa discussão se aprofunda no quinto capítulo, “Autorreflexividade”, que retoma um trecho ensaístico no qual Ferrante cita “um esboço de carta autorreflexiva” que escreveu a um editor com justificativas e explicações sobre um livro que havia escrito. O texto não foi enviado, por lhe parecer pleno de justificativas confusas, mas lhe rendeu “pequenas descobertas” que

definiriam a sua escrita dali em diante. Como no gênero carta, Ferrante passaria a escrever seus romances em primeira pessoa como um modo de se enovelar ao eu narrativo e, assim, narrar o real com verdade, termo usado, desta vez, no sentido de verossimilhança, mas de uma verossimilhança possível ao seu olhar subjetivo sobre a realidade. Ferrante gostou do modo de tentar, em sua missiva, se justificar se enrolando toda em suas explicações e decidiu experimentar fazer isso em suas narrativas. Suas narradoras são todas mulheres que escrevem em primeira pessoa, algumas profissionalmente, outras como se estivessem escrevendo um diário, produzindo uma lembrança tortuosa, errática, do próprio passado, como uma estratégia para chegar à verdade de que são capazes. Discute-se, em seguida, como a autora inaugura um elemento novo relacionado à opção pela primeira pessoa em seu último romance, *A vida mentirosa dos adultos*, ampliando o “eu” para um possível “nós”.

No último capítulo, “As duas escritas de Ferrante”, demonstra-se como essa abertura do foco narrativo começou na série napolitana, na qual Elena Greco já não está tão sozinha quanto as narradoras anteriores de Ferrante, fechadas em um solipsismo, lançando-se à missão de falar de si tendo como parâmetro uma “outra necessária”, a amiga Lila, que amava e odiava. Essa evolução é tratada por Ferrante nos ensaios de *I margini e il dettato* ao esmiuçar os dois modelos que guiam a sua escrita – a diligente, disciplinada, e a desregrada, fora das margens. São escritas interdependentes, incapazes de se sustentarem isoladamente, e que, como analisamos, encontram a metáfora perfeita nas figuras femininas de Lila e Lenù. Ao fazer isso, pretende-se atentar para como as teorizações de Ferrante relacionadas à própria escrita atravessam sua ficção, de um modo muito instigante no caso da série napolitana, já que esses romances são uma espécie de campo de provas, de performance da ideia de literatura que vemos nos ensaios, oferecendo uma carga extra de significação. Por fim, discute-se o caráter de “formação” e, ao mesmo tempo, de “de-formação” como uma característica autorreflexiva dos romances de Ferrante. Demonstra-se como a escritora vai esgarçando pouco a pouco as regras fixas dos gêneros discursivos policial, horror, romance de amor, romance de formação, autobiografia, melodrama, cujos elementos inclui em suas narrativas, transformando-os, tirando o chão firme, não só de suas personagens, mas de si mesma como autora. O capítulo trata, ainda, da vaidade e do desejo de desaparecer, da escrita e da não-escrita, elementos presentes nas discussões metaliterárias e nos procedimentos de Ferrante. Por fim, complementa a análise já iniciada anteriormente sobre a abertura de foco narrativo, do “eu e tu”, da série napolitana, a um “nós”, em *A vida mentirosa dos adultos*, que só é possível ao retratar uma geração de

personagens femininas muito mais jovens do que as dos romances anteriores, que colheram os frutos da revolução feminista, sendo capazes, enfim, de se reunir verdadeiramente em uma escrita colaborativa.

2 QUEM É ELENA FERRANTE?

"Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala." (Samuel Beckett)

"Uma das minhas primeiras vaidades fora o meu nome." (Elsa Morante)

Antes de dar início à análise dos textos, sobrepõe-se uma pergunta já explorada à exaustão, mas incontornável quando se analisa a produção da autora objeto deste trabalho: afinal, quem é Elena Ferrante?

A título informativo sobre sua produção, pode-se começar com uma apresentação banal, costumeiramente encontrada na orelha dos livros e nos materiais de divulgação das editoras, como é caso do texto a seguir, preparado pela Edizione e/o, editora italiana com sede em Roma, fundada pelo casal Sandro Ferri e Sandra Ozzola, em 1979, que publica os livros de Ferrante desde a sua estreia como romancista.

Elena Ferrante è autrice dell'Amore molesto [1992], da cui Mario Martone ha tratto il film omonimo [1995]. Dal romanzo successivo, I giorni dell'abbandono [2002], è stata realizzata la pellicola di Roberto Faenza [2005]. Nel volume La frantumaglia [2003] racconta la sua esperienza di scrittrice. Nel 2006 le Edizioni e/o hanno pubblicato il romanzo La figlia oscura, da cui è stato tratto il film omonimo (2021) diretto da Maggie Gyllenhaal, con protagonista Olivia Colman. Nel 2007 è uscito il racconto per bambini La spiaggia di notte illustrato da Mara Cerri. Nel 2011 è stato pubblicato il primo capitolo dell'Amica geniale, seguito nel 2012 dal secondo, Storia del nuovo cognome, nel 2013 dal terzo, Storia di chi fugge e di chi resta, e nel 2014 dal quarto e ultimo, Storia della bambina perduta, finalista al Man Booker International Prize 2016.

Nell'autunno del 2018 è andata in onda, in Italia su Rai 1 e Timvision e negli Stati Uniti su HBO, la prima stagione della serie di Saverio Costanzo tratta dal romanzo L'amica geniale, seguita nel 2019 dalla seconda stagione tratta da Storia del nuovo cognome.

Nel 2019 le Edizioni e/o hanno pubblicato L'invenzione occasionale, che raccoglie i testi comparsi originariamente in inglese sul Guardian nella traduzione di Ann Goldstein, e sempre nel 2019 è uscito il romanzo La vita bugiarda degli adulti.

*Nel 2021 le sono stati conferiti il premio Belle van Zuylen dell'International Literature Festival di Utrecht per l'insieme della sua opera e il Sunday Times Award for Literary Excellence. [Atualizando o texto citado: em 2021, a autora publica o livro de ensaios *I margini e il dettato*. Em 2022, a série *A amica genial* chega à sua terceira temporada; em 2023, estreia a série de seis episódios baseada no livro *A vida mentirosa dos adultos* na Netflix, com direção de Edoardo De Angelis] (EDIZIONI e/o, online, grifos meus)²⁰.*

²⁰ Na versão em port.: “**Elena Ferrante é autora** de *Amor incômodo* [1992], que Mario Martone transformou em filme homônimo [1995]. Com base no romance seguinte, *Dias de abandono* [2002], realiza-se o longa-metragem de Roberto Faenza [2005]. No volume *Frantumaglia* [2003], narra a sua experiência de escritora. Em 2006, as Edições e/o publicaram o romance *A filha perdida*, adaptado para o cinema em filme homônimo (2021) dirigido

Note-se que Elena Ferrante é apresentada, logo no início do texto, como “autora”, e não “escritora”. A escolha delimita com cuidado a sua atuação como artífice, que atua exclusivamente dentro dos textos, como uma personalidade literária abstrata, exercitando o que Michel Foucault chamou em *O que é um autor?* de “função-autor”, em oposição ao “autor-indivíduo real”²¹. Ou, “autor modelo” e “autor implícito”²², em oposição ao “autor empírico”, para citarmos conceituações equivalentes de Umberto Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* e de Wayne C. Booth em *A retórica da ficção*²³. Afinal, Elena Ferrante não é o nome de uma escritora de carne e osso, mas um *nom de plume*, um pseudônimo (termo que, como já dissemos, será problematizado) de uma romancista italiana que prefere manter a sua identidade de sujeito empírico desconhecida por razões que exploraremos a seguir. Não se trata, como já observado, de uma opção pelo anonimato, nomenclatura erroneamente utilizada pelos jornalistas para falar de sua ausência pública como escritora, visto que a anonímia é a ausência do nome do autor na obra, seja ele qual for. “Não escolhi o anonimato, meus livros são assinados”, esclarece a autora (FERRANTE, 2017, p. 365).

por Maggie Gyllenhaal, tendo como protagonista Olivia Colman. Em 2007, é publicada a novela para crianças *Uma noite na praia*, ilustrado por Mara Cerri. Em 2011, é publicado o primeiro capítulo da tetralogia napolitana, *A amiga genial*, seguido em 2012 do segundo, *História do novo sobrenome*, em 2013 do terceiro, *História de quem foge e de quem fica*, e em 2014 do quarto e último, *História da menina perdida*, finalista ao Man Booker International Prize 2016.

No outono de 2018, é lançada, na Itália pela Rai 1 e Timvision e nos Estados Unidos pela HBO, a primeira temporada da série de Saverio Costanzo, adaptada do romance *A amiga genial*, seguida em 2019 da segunda temporada, adaptada da *História do novo sobrenome* [e, em 2022, da terceira temporada, inspirada em *História de quem foge e de quem fica*].

Em 2019, as Edizioni e/o publicaram *As invenções ocasionais*, que reúne os textos publicados originalmente em inglês pelo *Guardian* na tradução de Ann Goldstein, e, ainda em 2019, é lançado o romance *A vida mentirosa dos adultos*.

Em 2021, lhe são conferidos o prêmio Belle van Zuylen, do Festival Internacional de Literatura de Utrecht, pelo conjunto da obra, e o Sunday Times Award for Literary Excellence.” (EDIZIONE e/o, online).

²¹ Para Foucault, a morte/ desaparecimento do autor enquanto figura de escritor, decretada pelos filósofos da linguagem estruturalistas, possibilita a “descoberta do jogo da função-autor”. Esta função, diferentemente do sujeito que escreve, habita o interior dos discursos, confunde-se com a escrita (FOUCAULT, 1992).

²² O autor-modelo é a “voz anônima” que inicia e termina a história e sobre o qual nada mais sabemos. “Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21). O leitor implícito também é uma construção feita pelo leitor com base nas normas e escolhas centrais observadas no texto ficcional. “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens [...] Por impessoal que ele tente ser, o leitor construirá, inevitavelmente, uma imagem do escriba oficial que escreve desta maneira – e, claro, esse escriba oficial nunca será neutral em relação a todos os valores.” (BOOTH, 1980, p. 88). Sobre o conceito de Booth, Gérard Genette afirma: “o autor implícito é tudo o que o texto nos permite saber sobre o autor” ([1983] 1988, p. 148).

²³ Além do “autor implícito” e do “autor modelo”, outros conceitos equivalentes foram desenvolvidos, como o “sujeito da enunciação” de Easthope (1983), que se baseia no trabalho linguístico de Benveniste, e o “autor abstrato”, de Schmid (1973), com base em estudos anteriores de autores do Formalismo Russo.

2.1 ELENA E O VAMPIRO

Parafraseando a pesquisadora e tradutora de *Dias de abandono* Francesca Cricelli, Ferrante “[...] não se esconde por trás de um pseudônimo, mas se faz sempre mais presente em sua ausência física” (CRICELLI apud SECCHES, 2019, p. 12). Para tratar dessa ausência que é presença, este estudo toma a liberdade de aproximar Elena Ferrante a um autor com uma obra ficcional bem distinta da sua: o curitibano Dalton Trevisan²⁴. Suas obras opõem-se já em termos de caracteres: Dalton escreve contos mínimos, quase rarefeitos, enquanto Ferrante debruça-se sobre romanções de fôlego, a ponto de ter que dividir um deles em quatro livros, formando assim a famosa série napolitana. São obras de estilo, linguagem e temáticas opostas, à parte o fato de que a província perversa de Dalton Trevisan, Curitiba, tem sua versão italiana na obra de Ferrante, a Nápoles da infância e juventude de suas personagens femininas.

Mas, Dalton Trevisan e Elena Ferrante, como autores, aproximam-se em um aspecto que nos interessa investigar. Os dois autores movem-se seguindo um código próprio, muito rígido, que exerce função determinante em suas literaturas: mantêm-se absolutamente indisponíveis e sem oferecer aos leitores nada que as páginas de seus livros – e, no caso de Ferrante, dos artigos, entrevistas e ensaios que sua persona escreve sobre seus romances – já não lhes tenham oferecido. Estabelecem, assim, um apagamento da figura do escritor como sujeito empírico que dialoga com a crítica filosófica do sujeito, produzida ao longo do século 20, “e que chegou até a sua negação com o estruturalismo, o anúncio da ‘morte do autor’ na literatura e da ‘morte do sujeito’ na filosofia” (KLINGER, 2007, p. 26). Para os estudiosos estruturalistas, em sua concepção lógico-formal da linguagem, o autor não passa de um signo vazio, a literatura é anônima e deve ser vista como propriedade pública e não há nenhuma relação exterior ao texto.

O escritor Antonio Callado escreveu, em resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, em 1994²⁵, que a alcunha de “vampiro”, a mesma dada por Dalton ao seu personagem Nelsinho no livro *O Vampiro de Curitiba*, de 1965, é obra do escritor e psicanalista mineiro Helio Pellegrino,

²⁴ A análise comparativa entre os dois autores foi pensada, inicialmente, para o artigo *A presença-ausência do autor nas cartas “fissionais” de Dalton Trevisan e Elena Ferrante*, resultante de apresentação no Congresso da ABRALIC 2021. In: *Literatura, história e memória*. TAUFER, A. L.; ALÓS, A. P.; DAUDT, M. I. (Orgs). Porto Alegre: Bestiário, 2023, v. 2, p. 90-102.

²⁵ Conta Antonio Callado: “Por tudo isso, pelas mordidas e cortes, é que há uns 30 anos Helio Pellegrino chamou Dalton Trevisan de vampiro de Curitiba e o apelido foi aceito por todos, inclusive pelo apelidado” (CALLADO, 1994, online).

em referência à mordacidade dos textos do amigo curitibano. O apelido também está relacionado, é claro, ao modo como Dalton “vampirizou” muitos personagens da sociedade curitibana, criando inúmeras desavenças e desafetos, e à sua obsessão por se manter anônimo em seus trajetos habituais por Curitiba e por garantir, a qualquer custo, seu próprio isolamento, recusando-se a dar entrevistas ou a realizar qualquer tipo de sociabilidade literária. Isolamento que se tornaria ainda mais rigoroso após o trauma vivenciado com a publicação, em 2010, do romance *Chá das cinco com o vampiro*, autoficção de Miguel Sanches Neto que recria, como uma espécie de acerto de contas, a sua relação de amizade desfeita com o escritor. Mas Dalton nem sempre se mostrou avesso à vida social. Na década de 1940, o escritor escreveu contos e críticas ferinas a grandes nomes locais e nacionais em sua iconoclasta revista *Joaquim* (1946-1948). Na época, chegou a participar do II Congresso Brasileiro de Escritores, em 1947, em Belo Horizonte, junto com outros jovens que colaboravam com a revista. O fim de *Joaquim* coincide com o início da reclusão que faria o autor se tornar conhecido como “mestre da privacidade”. No entanto, Dalton apropria-se da lógica jornalística usada na revista para divulgar sua obra, imprimindo folhetos de contos e enviando-os a jornalistas e intelectuais. Mas, ainda durante alguns anos, o escritor recebeu prêmios, concedeu entrevistas, reuniu-se com amigos e uniu-se a um núcleo de escritores do Rio de Janeiro, dentre eles, Rubem Braga e Otto Lara Resende, com quem tinha grande afinidade. Essa sociabilidade, no entanto, foi minguando dia a dia, com Dalton afastando-se inclusive dos amigos mais próximos até alcançar o mais completo isolamento – como fizeram, nos Estados Unidos, alguns autores de sua geração como J. D. Salinger e Philip Roth, que, respectivamente, em meados de 1965 e em 2012, optam pela reclusão quase absoluta, deixando até mesmo de publicar, o que não ocorreu com o escritor curitibano, cujas últimas produções *A mão na pena* (Arte & Letra) e *O beijo na nuca* (Record) datam de 2014 e que, em 2023, aos quase 98 anos, lançou *Antologia Pessoal* (Record), reunindo 94 histórias selecionadas e retrabalhadas.

Já Elena Ferrante, como dissemos, optou por manter desconhecida sua identidade de sujeito empírico desde a publicação de seu primeiro romance, *Um amor incômodo*, em 1992. A recusa em se apresentar publicamente em uma sociedade narcisista, que tem a fama e o prestígio pessoal como um de seus objetivos, foi percebida por parte da crítica produzida nos jornais italianos como uma estratégia de *marketing* criada com o único intuito de alimentar a venda de livros. Em uma das críticas mais notórias por seu ressentimento em relação ao *status* de Ferrante, o escritor Paolo di Paolo atribui o sucesso da obra da escritora nos Estados Unidos às

adaptações de seus romances para o cinema feitas por Mario Martone e Roberto Faenza e o respeito de críticos literários exigentes como Goffredo Fofi e Angelo Guglielmi (“[...] *i letterati italiani anche più sofisticati ed esigenti (Fofi, Guglielmi) l’hanno omaggiata*”) unicamente ao mistério em torno de sua identidade.

Se fosse un’altra autrice – una che, per usare una espressione corrente, “mette la faccia” – sarebbero più severi [...] la forza di Ferrante è, più che nei suoi libri, nel suo non esserci, la sua distanza abissale da tutto: nessuno l’ha mai vista, nessuno l’ha mai intervistata di persona, nessuno l’ha mai incrociata per caso, come perfino al vecchio eremita Salinger era accaduto al supermercato. Non se ne ha nemmeno una foto giovanile, come dell’altro grande solitario Thomas Pynchon. (DI PAOLO, 2014, online)²⁶.

Para Tiziana De Rogatis, o incômodo revela a premissa cultural

[...] per cui si pretende che il cuore dell’artista si metta a nudo, si faccia garante di una sincerità delle emozioni e delle esperienze raccontate nella scrittura, si esibisca in confessioni biografiche e in attestati di famiglia, di matrimonio, di divorzio, in foto di gruppo e singole, in album di immagini dalla giovinezza alla maturità, in aperitivi e tour promozionali, soprattutto e a maggior ragione se l’artista in questione è una donna: se è cioè, per un certo senso comune (comune anche a una parte della cultura italiana, naturalmente), una portavoce esemplare del culto del sentimento, della confessione intima, dell’umile vita degli affetti. (DE ROGATIS, 2018, p. 23)²⁷.

Essa peculiaridade de uma escritora, como Dalton, reclusa, que se nega a dar entrevistas (a não ser por escrito e sempre sob pseudônimo), e, ainda por cima, sem rosto conhecido, causou certo alvoroço na imprensa italiana no momento da publicação do livro de estreia, *Um amor incômodo*, intensificado após o enorme sucesso de público da tetralogia napolitana nos países de língua inglesa. Neste momento, deu-se início a uma verdadeira caça a pistas que levassem à identidade da escritora por trás do nome que assinava os romances.

²⁶ Na versão em port.: “Se fosse uma outra autora – uma que, para usar uma expressão corrente, ‘mete a cara’ – seriam mais severos [...] a força de Ferrante está, mais do que em seus livros, em seu não estar, em sua distância abissal de tudo: ninguém nunca a viu, ninguém nunca a entrevistou pessoalmente, ninguém nunca cruzou com ela por acaso, como até mesmo ao velho eremita Salinger aconteceu no supermercado. Não há nem menos uma foto da juventude, como há de outro grande solitário Thomas Pynchon.” (DI PAOLO, 2014, online).

²⁷ Na versão em port.: “[...] que espera que o coração do artista se coloque nu, faça-se fiador da sinceridade das emoções e das experiências narradas na escrita, se exhiba em confissões biográficas e em atestados de família, de matrimônio, de divórcio, em fotos de grupo e individuais, em álbuns com imagens da juventude à maturidade, em aperitivos e tours promocionais, sobretudo e ainda mais se a artista em questão é uma mulher: quer dizer, se é, por um certo senso comum (comum também a uma parte da cultura italiana, naturalmente), uma porta-voz exemplar do culto ao sentimento, à confissão íntima, à humilde vida dos afetos.” (DE ROGATIS, 2018, p. 23).

[...] como não podia deixar de ser, o próprio apagamento da persona pública acabou se transformando em um fetiche a ser cultuado, vendido, vilipendiado, atacado, perseguido. Como nas velhas fábulas, a moral da história é: “Não há como ter paz em um mundo permanentemente em guerra” (DIAS apud SECCHES, 2019, p. 268).

Em 2016, em investigação semelhante àquela feita pelo jornal inglês *Mail on Sunday*, em 2008, para descobrir a identidade do grafiteiro que assina com o pseudônimo Banksy, o jornalista italiano Claudio Gatti chegou ao nome de Anita Raja, tradutora de autores como Franz Kafka e Christa Wolf para a Edizioni e/o e esposa do escritor napolitano Starnone. Para obter o furo jornalístico, publicado pela *The New York Review of Books* e por jornais da Itália, da França e da Alemanha, Gatti analisou planilhas da Edizioni e/o obtidas com uma fonte anônima e registros imobiliários públicos, identificando que os bens de Raja excediam o que seria razoável para uma tradutora. A descoberta acabou sendo neutralizada pelo silêncio da tradutora e de seus editores e pela chuva de manifestações indignadas dos leitores e de parte da crítica, que consideraram a investigação uma celeuma desnecessária e um desrespeito ao desejo da autora de manter sua identidade como sujeito empírico desconhecida. Antes disso, especulou-se se Ferrante não seria o pseudônimo de um homem (o mais citado foi o próprio Starnone, marido de Anita Raja, pela impressionante semelhança temática e de tratamento desses temas em seus livros), de um grupo de redatores (de modo muito semelhante ao que se fez com Banksy, cogitando-se se ele não seria uma mulher ou um coletivo de artistas) ou, até mesmo, de uma escrita produzida por inteligência artificial.

É importante observar brevemente que, nos textos acadêmicos sobre a obra de Ferrante, verifica-se a preferência por se referir a ela como “escritora”, sobretudo, quando são escritos por mulheres. Há, no entanto, principalmente entre a crítica jornalística, quem prefira deixar margem para a dúvida, alegando a falta de informações extratextuais que indiquem o gênero de quem está por trás dos livros assinados pelo pseudônimo Ferrante. A jornalista Elissa Schappel, da revista *Vanity Fair*, comenta sobre a questão em pergunta feita à autora: “[...] notei que, na crítica, quem pergunta com mais frequência, sobre o seu gênero são os homens. Para os homens, parece inconcebível que uma mulher possa escrever livros tão sérios e imparciais ao descrever o sexo e a violência” (SCHAPPEL apud FERRANTE, 2017, p. 360). Optei, nesta tese, por tratar a escritora por trás do nome inventado como “ela”, respeitando, assim, a escolha da autora por um ponto de vista marcadamente feminino sobre o mundo, não somente em suas narrativas, mas em suas correspondências, artigos e textos ensaísticos. Nos limites desses textos, quem fala ao leitor é sempre alguém que se identifica com o gênero feminino. “*Sul piano*

letterario, sul piano comunicativo (pronominale, sintattico, linguistico) e sul piano sociale [Ferrante] ha affermato e ha dimostrato che lo sguardo di una donna è decisivo. Questo non glielo potrà, non ce lo potrà mai togliere nessuno”²⁸ (DE ROGATIS, 2018, p. 20). A própria Elena Ferrante dá prosseguimento ao comentário de Elissa Schappel, apontando a tendência em encerrar o talento das mulheres que escrevem em uma espécie de gineceu literário, fora do qual não será possível igualá-lo ao talento masculino.

A consequência é que, quando um trabalho literário qualquer de uma mulher não respeita as competências, os setores temáticos e os tons que os especialistas atribuíram ao gênero ao qual as mulheres foram relegadas, surgem as filiações masculinas. Se, ainda por cima, na capa não tem uma foto de mulher, o jogo está feito: trata-se de um homem ou de toda uma equipe de virilíssimos cultores da bela escrita. E se, ao contrário, se tratasse de uma tradição feminina de escrita cada vez mais competente e eficaz, farta do gineceu literário, se livrando de estereótipos de gênero? Quando se tornará senso comum que sabemos pensar, sabemos contar histórias, sabemos escrever tão bem, ou até melhor, do que os homens? (FERRANTE, 2017, p. 360-361).

É difícil imaginar que Elena Ferrante, antes mesmo de publicar seu primeiro livro, tenha planejado esconder sua identidade como uma estratégia meramente comercial. E, no entanto, não se pode negar que a curiosidade gerada pela falta de uma imagem que possa ser associada ao nome do autor que assina a obra tenha gerado acréscimos consideráveis no número de exemplares vendidos de suas obras em todo o mundo.

Ferrante acabou alçada ao posto de celebridade, em parte, por conta da força de seus livros; em parte, porque o mistério se tornou um desafio posto para muitos, uma espécie de caça ao tesouro ou de um enigma que ameaça, como o da Esfinge: deciframe ou te devoro. (SECCHES, 2019, p. 21).

Quando instados a justificar sua opção pela ausência como escritores de carne e osso, Ferrante e Trevisan assemelham-se até mesmo no jogo de palavras. Escreve Trevisan: “Nada a dizer fora dos livros. Só a obra interessa, o autor não vale o personagem. O conto é sempre melhor do que o contista” (TREVISAN, p. 62, 2013). Já a autora italiana opina: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam de autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde leitores; caso contrário, não” (FERRANTE, p. 12, 2017). As afirmações são feitas, no entanto, em instâncias bem diversas. O trecho de Dalton integra o

²⁸ Na versão em port.: “No plano literário, no plano comunicativo (pronominal, sintático, linguístico) e no plano social, afirmou e demonstrou que o olhar de uma mulher é decisivo. Isto ninguém poderá tirar dela” (DE ROGATIS, 2018, p. 20).

conto “Retrato 3 x 4”, presente no livro *Até você, Capitu?*, mas originalmente fez parte de uma “autoentrevista” criada pelo autor no início da década de 1970 para ser distribuída como substituto às entrevistas frequentemente solicitadas (sem sucesso) pelos jornalistas. Para preparar esse texto, em que elencava seus livros publicados (15, até então) e frases em que teorizava sobre a própria escrita, no mesmo estilo minimalista de seus contos, Dalton baseou-se no conteúdo de uma entrevista concedida ao jornalista Mussa José Assis, em 1972, publicada no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*. A declaração de Elena Ferrante, por sua vez, foi feita em carta escrita à sua editora Sandra Ozzola, em 1991, na qual estabelece categoricamente as condições para continuar publicando, logo após a publicação de seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, em 1992.

Não pretendo fazer nada por *Um amor incômodo*, nada que pressuponha o comprometimento público de minha pessoa. Já fiz bastante por essa longa narrativa: eu a escrevi; se o livro for de algum valor, isso deve ser suficiente. Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. **Não irei receber prêmio**, se quiserem me agraciar com algum. **Nunca promoverei o livro**, sobretudo na televisão, nem na Itália nem, eventualmente, no exterior. **Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita**, mas a tendência é que eu limite até isso ao mínimo indispensável. (FERRANTE, 2017, p. 11-12, grifos nossos).

Como leitores, temos conhecimento dessa carta porque ela abre o livro *Frantumaglia*. No texto repleto de negativas, Elena posiciona-se aos seus editores, estabelecendo as mesmas regras autoimpostas por Dalton, que já há muitas décadas se recusa a participar presencialmente de entregas de prêmios ou de eventos que promovam seus livros, negando-se a conceder entrevistas, inclusive por escrito.

Faz-se um parêntese: tanto Dalton quanto Elena, no entanto, fizeram agradecimentos por escrito ao receberem prêmios que carregam os nomes de escritores que admiram profundamente e que se fazem presentes em suas obras: respectivamente, o brasileiro Machado de Assis e a italiana Elsa Morante. Em “Agradecimento”, publicado em *Até você, Capitu?*, Dalton atribui aos “muitos achaques” da idade não ter ido receber o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, em 2011, mas homenageia o autor de *Dom Casmurro* comentando alguns de seus personagens mais marcantes (TREVISAN, 2013, p. 65). A obra do escritor carioca é mencionada na ficção de Dalton Trevisan nos vários contos em que ele deixa explícita a sua antipatia pelo pacto crítico que se estabeleceu em torno da impossibilidade de se decidir se Capitu traiu ou não Bentinho – para Dalton, a traição é óbvia, como ele pretende demonstrar em textos como “Capitu sou eu” e “Capitu sem enigma”. Afinal, “Por que os olhos

de ressaca, me diga, senão para você neles se afogar?” (TREVISAN, 2013, p. 19). Ferrante, por sua vez, envia, por intermédio de seus editores, algumas linhas a serem lidas durante a entrega do prêmio de melhor obra de estreia conferido a *Um amor incômodo* pelo júri da VI edição do Prêmio Procida, Isola di Arturo – Elsa Morante, em 1992, nas quais retoma as imagens da mulher e da mãe tratadas na obra de Elsa Morante, “cujos livros tanto amo” (FERRANTE, 2017, p. 16). A leitura de *Menzogna e sortilegio*, dessa autora, a fez descobrir que era possível contar uma história inteiramente feminina, “toda de desejos e ideias e sentimentos de mulher”, “com grande dignidade literária” (FERRANTE, 2017, p. 314-15).

Os textos de *Frantumaglia* – à parte alguns inéditos, sobretudo, respostas a perguntas de jornalistas que a autora decidiu não enviar, como é o caso do longo ensaio que dá título à coletânea – foram vistos anteriormente em jornais, revistas e sites. No entanto, embora se ofereçam aos leitores como material jornalístico, autobiográfico, que lhes permite saciar sua curiosidade a respeito da autora Elena Ferrante, nunca se descolaram do campo ficcional, já que, como já dissemos, foram assinados sob o mesmo pseudônimo dos romances – e, portanto, não há nada que indique que, assim como estes, não sejam obra de uma *persona* literária, uma figura de autor inventada pela escritora italiana, que decide falar sobre o seu processo criativo em textos críticos e autobiográficos. A autora dá a esses textos de cunho ensaístico o mesmo tratamento realista que dá às suas narrativas, ou seja, cria um efeito de autenticidade, de verdade, usando *devices of authentication*, a exemplo de datas, localizações geográficas, memórias de situações vividas na infância, e apropriando-se de formas autobiográficas, como o relato, a carta e a crônica.

Conhecemos o nome Dalton Jérson Trevisan, sabemos seu endereço, temos acesso a episódios de sua vida (ou, ao menos, à parte deles). Ao contrário da italiana, o autor brasileiro não assina sob um nome falso, mas, já há algumas décadas, tudo o que sabemos sobre o seu pensamento crítico em relação à própria literatura e a de outros autores, bem como a respeito de sua vida pessoal, restringe-se inteiramente ao universo ficcional – do *press release* mencionado anteriormente, confeccionado sob a forma de contos minimalistas, aos textos que se opõem à crítica literária relacionada a *Dom Casmurro* e às cartas pessoais escritas a amigos escritores que o autor reuniu ao final do livro de contos *Desgracida* (2010). Sendo assim, o já citado questionamento de Maurício Santana Dias em relação aos textos ensaísticos de Elena Ferrante também poderia ser aplicado a Dalton Trevisan, com as devidas adaptações: Que

estatuto se deve atribuir ao autobiografismo presente na obra de um autor que, com o perdão do trocadilho, tem horror à autoexposição como um vampiro tem da cruz?

Pode-se encontrar na obra dos dois autores respostas muito semelhantes à questão. Para Elena Ferrante, uma entrevista, uma autobiografia, diz muito menos sobre um autor do que a sua própria obra de ficção. “A personalidade de quem escreve histórias está toda na virtualidade dos livros. Olha lá dentro e encontrará os olhos, o sexo, o estilo de vida, a classe social e a voz do id” (FERRANTE, 2017, p. 223). A autora de *Frantumaglia* revela que suas experiências do passado serviram de inspiração para a criação da tetralogia. A questão é que essas experiências, contadas por um pseudônimo, uma personalidade virtual, podem não ser exatamente as mesmas da escritora que as criou. Quando Ferrante cita sua mãe, suas filhas ou alguma memória da infância ou da adolescência, possivelmente inventando situações e acontecimentos, faz isso para falar de suas escolhas narrativas; essa lembrança é utilizada como fio condutor para a elaboração de uma espécie de gênese dos romances, e, tal como eles, pode ser fruto da imaginação de uma narradora pouco confiável. A própria autora ilumina essa escrita fora dos romances, feita sobretudo para atender a jornalistas, críticos e leitores:

Elas [as respostas às entrevistas] resultam em textos que podem ser colocados ao lado dos livros como **uma ficção não muito diferente da literária**. Eu me invento para uma jornalista, mas a jornalista – especialmente se também é escritora – inventa-se para mim, por meio de suas questões. E eu me dirijo não somente à entrevistadora e aos nossos eventuais leitores, mas a mim mesma, ou ao menos a esta parte substancial de mim que considera passar tanto tempo escrevendo – sendo uma autora – algo sem sentido, e precisa de uma razão para justificar este desperdício de vida. (FERRANTE, 15/09/2018, grifos meus).

Seria, obviamente, sobre-humano forjar, ao longo de décadas, uma autora-personagem tão rica em memórias inventadas. O mais sensato é imaginar que a escritora trabalha, em sua ficção, com um amálgama de memórias verídicas, inventadas, reinventadas, que lhe pertencem ou não, ouvidas aqui e ali, tal qual o vampiro curitibano, “sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura”, que “usará no próximo conto a minha, a tua confiança no santuário do bar” (TREVISAN, 2013, p. 44-45). Os dois autores utilizam suas experiências de vida como material de criação, de invenção, tal como explica Elena Ferrante:

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, é claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de **pacto** com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o

escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade (FERRANTE, 2017, p. 378, grifo meu).

Ferrante afirma ter escolhido o pacto romanesco que, diferentemente do pacto autobiográfico, no entender de Phillippe Lejeune, é firmado em textos que têm a “não identidade de nome” como prática patente, ou seja, autor e personagem não têm o mesmo nome, e oferecem ao leitor um *atestado de ficcionalidade*, que é, geralmente, o subtítulo *romance*, na capa ou na folha de rosto. De fato, Elena Ferrante e Elena Greco não têm o mesmo nome. Mas, a escolha por um primeiro nome comum não é, em absoluto, inocente. E, no entanto, o próprio Lejeune usa como exemplo o romance *L’année du crabe*, de Olivier Todd, cujo herói, Ross, um editor assegura na quarta capa do livro tratar-se do próprio autor, para afirmar

Se Ross é Todd, por que tem outro nome? Se fosse ele, por que razão não o *disse*? Que ele tenha deixado isso subentendido ou que o leitor o suponha, pouco importa. A autobiografia não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário disso. Falta, nesse exemplo, o essencial, o que propus chamar de *pacto autobiográfico*.” (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Nos romances de Ferrante há, de fato, não identidade e atestado de ficcionalidade. Mas, não podemos dizer o mesmo de seus textos ensaísticos, cujo estatuto ficcional não é, de nenhum modo, transparente. Trata-se de um “embuste literário”, como afirma Lejeune a respeito de obras cujos personagens imaginários assinam a capa? Trata-se, na verdade, de um jogo, de uma estratégia narrativa, que funciona na intertextualidade com os romances da autora e que flerta, embora não se identifique inteiramente, com formas que escaparam ao radar do estudioso francês naquele momento – as ditas narrativas de si, dentre elas, a autoficção, a etnoficção e, mais recentemente no Brasil, a escrevivência, termo cunhado pela escritora Conceição Evaristo para um modo de narrar ficcional em que uma voz em primeira pessoa fala de si dando voz à coletividade de que faz parte, formada por mulheres negras e pela população afro-diaspórica no Brasil.

Dalton parece compactuar com o ponto de vista de Ferrante sobre o uso de experiências pessoais para alimentar suas ficções quando escreve, dispensando a necessidade de falar de si em um texto declaradamente autobiográfico: “Dizer mais do que já confessou em mil e um contos? Você é o Nelsinho. A Polaquinha sou eu. A melhor entrevista é a que você não deu” (TREVISAN, p.62, 2013). Há rastros da vida do autor em seus livros, sobretudo, a partir de 2010, quando surpreendeu seus leitores ao publicar, em *Desgracida*, textos nos quais sustenta

abertamente posicionamentos pessoais que, no entanto, já estavam sugeridos em obras anteriores. Como enumera Bertha Waldman, em contos como “Capitu sem enigma”, “Esaú e Jacó”, “Ao telefone”, “Um conto de Borges”, “Cartinha a um velho poeta”, “Santíssima e patusca”, “Lamentações da Rua Ubaldino”, “Chupim carapuloso” e “Turin”, o escritor

imprega contra o beletismo e o ufanismo paranista que superdimensiona artistas locais sem talento; contra a professora universitária de má-fé que furta e publica carta sem a autorização do autor; contra o jornalista que utiliza ardis inescrupulosos para conseguir uma entrevista; contra a leitura de *Dom Casmurro*, que inocenta Capitu do crime de adultério; contra Curitiba, que foi perdendo suas características de província de tradição agrária para ir-se transformando na ruidosa “ópera bufa de nuvem fraude arame” (WALDMAN, p. 227, 2014).

Em 2013, Dalton publicaria um novo livro de viés confessional, o já citado *Até você Capitu?*, talvez como modo de dar vazão à voz do antigo crítico da *Joaquim* que ele abafou ao se retrair da vida social. Nas respostas às críticas e nos recados aos desafetos identificados em seus contos, observa-se o desejo do autor de registrar fatos autobiográficos, misturando-os à sua ficção. De fato, por meio das cartas de *Desgracida*, por exemplo, conhecemos quem são os autores-chave para Trevisan: Pedro Nava, Rubem Braga, Machado de Assis, Otto Lara Resende, no Brasil; Léautaud, Gabriel Garcia Márquez, Anton Tchekhov e Katherine Mansfield, na literatura estrangeira. Nelas, ele também comenta a “chatice literária” de Guimarães Rosa e até mesmo do autor que mais admira, Machado de Assis, em *Esaú e Jacó*.

Essa presença de elementos “não-ficcionais” na obra de Dalton parece enfraquecer a ideia de que a obra lhe é suficiente. Pode ser que, como ele afirma, só a obra tenha valor, mas tanto Dalton como Elena, distanciados das plataformas típicas do escritor contemporâneo para expor seus pontos de vista, como feiras literárias, palestras e mesas-redondas, bate-papos e entrevistas, buscaram outras formas de expor publicamente seu pensamento literário e, até mesmo – no caso de Dalton, mas, sobretudo, de Ferrante –, justificar sua opção pela ausência.

Dalton faz isso nos limites de seus contos, mantendo-se fiel à declaração “nada a dizer fora dos livros”. Já a autora italiana decidiu, desde o princípio, que estabeleceria uma interlocução exclusivamente por escrito com jornalistas e leitores, atendo-se a responder (ou não, se achar por bem) as perguntas enviadas. Aqui, outro parêntese que revela mais um ponto de contato entre os dois autores: a escolha da escrita como única forma de comunicação com o público é justificada por Elena Ferrante por sua dificuldade em ser direta e objetiva. “[...] procuro ideias correndo atrás das palavras e preciso de muitíssimas frases – verdadeiros

circunlóquios demasiadamente confusos – para chegar a uma resposta” (FERRANTE, 2017, p. 43), confessa a autora que, em vários momentos de *Frantumaglia*, afirma escrever sempre, todos os dias, mas publicar muito pouco. As respostas por escrito surgem como único modo possível de justificar suas escolhas: “[...] a escrita elimina minhas longas pausas, minhas incertezas, minha maleabilidade” (FERRANTE, 2017, p. 12). Dalton Trevisan, que em seu trabalho com a linguagem persegue a síntese e o silêncio, sabe do que ela está falando. Tímido, arisco com intelectuais e jornalistas, também elegeu a escrita como único recurso expressivo. Segue, talvez, seu próprio lema: “Escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende” (TREVISAN, 2013b, p. 125). Ao menos, tem a certeza de que, por escrito, a palavra certa foi mil vezes pensada, seguindo “o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro”, metáfora que ele utiliza para falar do tortuoso e trabalhoso processo da escrita literária (TREVISAN, 2013b, p. 121).

A opção pela ausência acaba por se tornar presença constante sobre a qual os dois autores são instados a se manifestar. Em “Quem tem medo do vampiro?”, espécie de autorretrato em terceira pessoa, Dalton Trevisan faz isso ironizando aqueles que consideram a sua escolha pela reclusão apenas uma artimanha para chamar atenção sobre si mesmo:

Um mérito não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Faz de tímido, não quer o rosto no jornal – e sempre o jornal a publicá-lo. Nunca deu entrevista e quanta já foi divulgada, com fotos e tudo? Negar o retrato é uma secreta forma de vaidade, a outra face do cabotino. (TREVISAN, 2013, p. 44).

Já em “Cartinha a um velho poeta”, ataca justamente a vaidade, a necessidade de aparecer de escritores que considera medíocres:

O nome na boca da fama, festa de autógrafa, entrevista, eis o prêmio que honra e consola. Sem falar no prefácio, menos que barão assinalado você não é; nas orelhas as séries de elogios delirantes; o retrato na quarta capa, bigodeira e dentinho de ouro. Leio aqui e ali, disposto a gostar. Em vão [...] (TREVISAN, 2013, p. 24).

Mais trabalho tem Elena Ferrante, já que aceitou estabelecer uma conexão por escrito com seus leitores e com a imprensa, sendo obrigada a defender tantas vezes o direito de se manter desconhecida que a questão acabou se tornando um ponto nevrálgico do pensamento literário expresso em *Frantumaglia*. Nos primeiros textos desse livro, a autora travou embates aguerridos com jornalistas em defesa não somente do direito à privacidade, mas de não se tornar, ela própria, mercadoria atrelada aos livros. É importante lembrar, no entanto, que se

desvencilhar das armadilhas da vaidade e do mercado, como fazem os dois escritores avessos à sociabilidade literária, é impossível para a maioria dos escritores, especialmente, em países que desvalorizam a cultura, como é o caso do Brasil. Para trabalhar exclusivamente com a escrita, torna-se necessário se tornar, junto com o livro, um “produto” que gere renda, já que é muito difícil sobreviver somente da venda de livros (de apenas 10% do valor de capa). No entanto, como aponta Silviano Santiago, se não se pode escapar das “ingerências da indústria editorial e interferências do mercado sobre sua atividade profissional, isso não significa que [o escritor] deve pactuar com elas ou abaixar a cabeça como um servo” (SANTIAGO, 1984, p. 29), fazendo-se necessário, para isso, “um diuturno exercício de autocrítica”, ou seja, uma autoanálise e uma análise permanentes de sua obra, a exemplo do que fazem Dalton e Ferrante.

2.2 UMA AUTORA FEITA DE ESCRITA

Uma carta incluída em *Frantumaglia* e uma crônica publicada no *The Guardian*, escritos em períodos bem distintos da trajetória da escritora, serão analisados com o intuito de demonstrar como a autora dedicou-se a debater a questão da ausência/presença do escritor como sujeito empírico de modos bem diversos, até mesmo contrastantes. A carta é uma resposta negativa à solicitação de entrevista do jornalista Francesco Erbani, do jornal *La Repubblica*, com data provável de 1995, não enviada, mas posteriormente publicada na coletânea com o título de “Hierarquias midiáticas”. O tom do texto revela uma irritação incontida diante da motivação do jornalista, que afirmou ter decidido entrevistá-la somente após saber que seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, seria adaptado para o cinema pelo diretor italiano Mario Martone.

[...] se meu livro não lhe tivesse dito nada, mas meu nome tivesse dito alguma coisa, o senhor teria demorado menos tempo para me pedir uma entrevista? [...] um livro é, do ponto de vista midiático, antes de mais nada o nome de quem o escreve? A fama do autor, ou melhor dizendo, da *persona* do autor que entra em cena graças à mídia, é um suporte fundamental para o livro? Não é notícia, para os cadernos de cultura dos jornais, o fato de um bom livro ter sido lançado? É notícia, por outro lado, o fato de um nome capaz de dizer algo às redações ter assinado um livro qualquer? (FERRANTE, 2017, p. 44)

A carta acalorada não foi enviada a Francesco Erbaní. No entanto, foi incluída entre os primeiros textos de *Frantumaglia* por tratar sobre “um problema que muito me interessa”, como escreve a autora: o modo como se dá a inserção de uma obra literária na mídia, como entra no radar da sociedade, como se insere na lógica das mercadorias. A inclusão desse texto no livro permite entrever também que, à época, começo dos anos 1990, a estreante Elena Ferrante, já decidida a se manter reclusa e desconhecida como sujeito empírico, ainda tateava com dificuldade estratégias para lidar com as abordagens cada vez mais intensas dos jornalistas, muitas das quais, como a de Erbaní, consideradas opostas à sua lógica.

O “evento-filme”, de fato, trouxe fama ao primeiro romance de Ferrante, fazendo com que ela angariasse novos leitores (e, conseqüentemente, a atenção da mídia voltou-se para a sua pessoa, o que a fez não publicar nada novo por dez anos). Mas, a autora demonstra não se contentar por ser *Um amor incômodo*-filme a indicar a existência de *Um amor incômodo*-livro, em uma “hierarquia midiática” que, de acordo com ela, coloca a literatura na última posição entre os prazeres culturais e transforma o escritor e seu livro em meras mercadorias. Não ser transformada em mercadoria é uma das razões, aliás, como já declarou inúmeras vezes, pelas quais Ferrante se mantém firme em sua antissociabilidade.

O parágrafo a seguir extrapola, nas entrelinhas, o embate que Ferrante trava com Francesco Erbaní, pois revela tanto seu posicionamento sobre a necessidade de se eleger um livro por seu valor, e não pela fama do autor, quanto, de maneira mais implícita, o que pensa sobre a importância do autor fora dos limites do livro:

Acho que a boa notícia sempre é: saiu um livro que vale a pena ler. Acho também que os verdadeiros leitores e leitoras não se importam nem um pouco com quem o escreveu. Acho que os leitores de um bom livro esperam no máximo que o autor de um bom livro continue a trabalhar com consciência e produza outros bons livros. Acho, enfim, que até os autores dos clássicos são apenas um amontoado de letras mortas ao lado da vida que arde em suas páginas assim que começamos a lê-las. Só isso. Para usar uma fórmula: até Tolstói é uma sombra insignificante quando sai para passear com Anna Karenina. (FERRANTE, 2017, p. 44)

Ao ler a carta publicada na primeira edição de *Frantumaglia*, Francesco Erbaní escreve a Elena Ferrante, defendendo-se. Ele conta que, à época em que leu *Um amor incômodo*, provavelmente no verão de 1993, não trabalhava no jornal *La Repubblica*, mas no setor internacional de uma agência de notícias e, por isso, não poderia entrevistá-la. “Falei a respeito de seu trabalho dois anos mais tarde, assim que foi possível, aproveitando o ensejo do filme de Martone” (FERRANTE, 2017, p. 46). Em uma segunda edição de *Frantumaglia*, os editores

decidiram publicar as três cartas juntas, garantindo o direito de resposta do jornalista. O texto de Ferrante, no entanto, permanece válido como crítica ao jornalismo cultural que, na opinião da autora, escolhe seus objetos sempre “aproveitando o ensejo”, como escreve o próprio Erbani, de um acontecimento considerado mais vendável, como é o caso de um filme de um diretor renomado.

A provocação continua anos depois, em 2006, quando Ferrante aceita conceder uma entrevista a Erbani, cujas perguntas são todas relacionadas à escolha da autora por se manter desconhecida. Em determinado trecho, ela responde:

Para quem ama ler, o autor é apenas um nome. De Shakespeare, nada sabemos. Continuamos amando os poemas homéricos embora ignoremos tudo sobre Homero. E Flaubert, Tolstói e Joyce só têm peso se uma pessoa de talento os transforma em matéria de uma obra, uma biografia, um ensaio brilhante, um filme, um musical. De resto, são sobrenomes, ou seja, etiquetas. A quem pode interessar minha pequena história pessoal se podemos ficar sem saber nada sobre a história de Homero ou de Shakespeare? (FERRANTE, 2017, p. 214)

Na verdade, sabemos muito sobre Shakespeare, mas, em sua defesa ferrenha do direito de manter em segredo a própria identidade de escritora como sujeito empírico, Ferrante passa por cima do fato de que a compreensão sobre a obra do dramaturgo inglês só se tornou possível justamente pelo estudo do contexto histórico, político e social em que foi produzida, o que implica um interesse sobre aspectos da biografia do escritor²⁹. Retomando o que já mencionamos, são palavras que ressoam aquelas dos críticos estruturalistas à noção de autor, articulada com a crise da noção de sujeito na filosofia do século 20, tendo como postulado “a morte do autor”, anunciada em 1968 no texto *A morte do autor*, de Roland Barthes, em oposição ao que denomina de “Império do autor”.

(...) a imagem que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua história, sua pessoa, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício; a explicação da obra é sempre buscada pelo lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’ (BARTHES, 2004, p. 58).

²⁹ Ver obra do crítico literário Stephen Greenblatt, a quem se atribui a teorização em torno do New Historicism, conceito desenvolvido na década de 1980 sob a premissa de que uma obra literária deve ser considerada como produto do contexto histórico, político, geográfico, social e econômico em que foi produzida.

Para o crítico francês, a literatura, por sua natureza intransitiva, produz a perda da identidade do sujeito, pois é “a linguagem que fala, e não o autor”. É impossível, portanto, identificar quem fala em determinado trecho de *Sarrasine*, de Balzac, porque “a escrita é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Em sua conferência *O que é um autor?*, de 1969, Michel Foucault amplia a tese de Barthes, afirmando que, com o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve, “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 793). E, no entanto, em *A ordem do discurso*, título que nomeia a aula inaugural que pronunciou no Collège de France, em 2 de dezembro de 1970, ele afirma que, enquanto no discurso científico a função do autor não cessou de enfraquecer desde o século XVII, funcionando apenas para nomear um teorema, um exemplo, uma síndrome, em efeito, no discurso literário, mesmo depois que se decreta a morte do autor, ela segue ganhando força.

[...] todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade do texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT, 2001, p. 27-28).

Mais de duas décadas depois de ter respondido ao jornalista Francesco Ermani, Elena Ferrante volta a citar um nome, ou melhor, um pseudônimo célebre, dessa vez, da história da arte para tratar da questão da autoria. Na crônica “O único verdadeiro nome”, publicada em 7 de abril de 2018 no *The Guardian* e, em seguida, na coletânea *L'invenzione occasionale*, a escritora nos convida a fechar os olhos diante do nome “Caravaggio”, pseudônimo de Michelangelo Merisi, de modo a identificar o essencial em qualquer autor: não a sua biografia, o seu currículo, mas “*la sua storia di artista, che è storia di scelte estetiche, di adesioni e violazioni, di intelligenza compositiva, di grammatica e sintassi dell'immagine, di sentimenti che si fanno forma.*” (FERRANTE, 2019, p. 32)³⁰. É esta história, a “história de Ferrante como

³⁰ Na versão em port.: “[...] a história dele como artista, que é história de escolhas estéticas, de adesões e violações, de inteligência compositiva, de gramática e sintaxe da imagem, de sentimentos que se fazem forma.” (FERRANTE, 2019, p. 32).

artista”, que, aliás, a autora deseja contar em seus textos ensaísticos sobre a sua relação com a literatura. O exemplo que ela oferece, no entanto, é problemático, no sentido de que o nome de artista do pintor, ao contrário do nome Elena Ferrante, revela muito sobre a sua biografia de escritor, sobre o contexto sociocultural do período em que sua obra foi produzida. Merisi passou a ser chamado de Caravaggio e, conseqüentemente, a assinar seus quadros como tal, em referência à localidade da província de Bergamo, próxima à Milão, onde nasceram seus pais e onde ele, milanês, passou a infância.

Nesse texto, a autora não problematiza a própria ausência de forma explícita, acalorada, como fez em “Hierarquias midiáticas”, preferindo debater a função do autor sob o viés das artes visuais – embora a questão pessoal esteja ali como uma piscadela aos seus leitores. É preciso lembrar que, após um longo período de hesitação, Ferrante finalmente aceitou o convite para escrever a coluna no jornal britânico, em 2018, com a condição de que lhe fossem enviadas 51 perguntas, as quais responderia uma por semana, durante um ano, sob a forma de textos com o tamanho determinado para a coluna. Portanto, foi a partir de uma pergunta feita por um jornalista, e não espontaneamente, que surgiu o tema do texto aqui analisado. Uma pergunta que, muito provavelmente, interrogava-a sobre a sua opção por se manter à sombra do pseudônimo desde que se lançou como escritora no início da década de 1990.

Para adentrar nessa questão (a exposição do autor) que atravessa de maneira radical sua literatura, a colunista Elena Ferrante toma como exemplo duas obras de arte expostas na Igreja de Pio Monte della Misericordia, em Nápoles: as “Sete Obras da Misericórdia”, de Caravaggio, e “Nossa Senhora da Soledade”, cuja autoria é de um “Desconhecido do século XVII”, como revela a etiqueta ao lado da tela. Começa contando que, sempre que pode, postase diante dessa segunda pintura, que representa a figura de uma freira de mãos unidas, olhos fechados e expressão meditativa, dedicando-se “ao resultado nu e cru de um gesto criativo”, sem ter que se ocupar de “ninguém, seja renomado ou desconhecido”.

Em seguida, informa: “*La dizione ‘Ignoto’ mi è sempre piaciuta, fin dalla adolescenza. Significa che tutto quello che posso conoscere della persona che ha fatto questo quadro è l’opera che ho sotto gli occhi.*” (FERRANTE, 2019, p. 31)³¹. Em outro texto, “Como é feia essa menina”, incluído em *Frantumaglia*, a escritora conta que conheceu o nome do francês Gustave Flaubert bem depois da leitura de *Madame Bovary*. “[...] quando leio um livro,

³¹ Na versão em port.: “Gosto da dicção ‘Desconhecido’ desde a adolescência. Significa que tudo o que conheço sobre a pessoa que fez esse quadro é o trabalho que tenho diante dos olhos.” (FERRANTE, 2019, p. 31).

nunca penso em quem o escreveu, é como se eu mesma o estivesse escrevendo. Mais nova, eu não conhecia nomes de escritores – cada livro se escrevia sozinho, começava e acabava, me apaixonava ou não, me fazia chorar ou me fazia rir.” (FERRANTE, 2017, p. 210). A afirmação relaciona-se à reflexão estruturalista de que o autor deve dar lugar ao texto, sendo que “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (CAMPAGNON, 2010, p. 51).

Quanto mais a espectadora Elena Ferrante observa a figura da freira, mais o Desconhecido que a pintou se torna conhecido para ela, como escreve fazendo uso do conceito “função-autor”, de Foucault, mas ignorando a importância de considerar a obra como fruto de seu contexto histórico-biográfico.

L’artista di Nostra Signora della Soledad mi è ignoto, per capirci, solo sul piano storico-biografico. Ma mi è notissimo, ormai, **nell’esercizio della sua funzione di autore**, così noto che potrei dare a quella funzione, per comodità, un nome, per esempio femminile. Esse non sarebbe affatto uno pseudonimo, cioè un nome falso, ma l’unico vero **nome utile** per identificare la sua potenza immaginativa, la sua abilità manipolatrice. Ogni altra etichetta sarebbe di disturbo, porterebbe nell’opera proprio ciò che dall’opera è stato tenuto fuori perché essa potesse stare a galla nel gran fiume delle forme. (FERRANTE, 2019, p. 32, grifos meu)³².

Esse “nome útil” identifica o que Umberto Eco denominou de autor-modelo. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, o escritor e crítico literário italiano usa o exemplo da obra *Sylvie*, de Gérard de Nerval, para explicar que o autor-modelo é a “voz” anônima que inicia e encerra a história. “Nada mais sabemos sobre ele, ou melhor, sabemos apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulos da história. [...]”. E prossegue, exatamente como faz Elena Ferrante, sugerindo a possibilidade de dar-lhe um nome qualquer:

Uma vez que aceitamos essa regra do jogo, podemos até tomar a liberdade de dar um nome a essa voz, um *nom de plume*: com a permissão de vocês, acho que encontrei um lindo nome: Nerval. Nerval não é Labrunie [o personagem], nem o narrador. Nerval não é um ele, assim como George Eliot não é uma ela (só Mary Ann Evans era). Nerval poderia ser es, em alemão, it, em inglês (infelizmente a gramática italiana me obrigaria a dar-lhe um gênero). (ECO, 1994, p. 20-21).

³² Na versão em port.: “O artista de Nossa Senhora da Soledade me é desconhecido somente no plano histórico-biográfico. Mas já o conheço bem **no exercício de sua função de autor**, tanto que eu poderia dar um nome, por exemplo, feminino a essa função. Esse nome não seria absolutamente um pseudônimo, ou seja, um nome falso, mas o único verdadeiro **nome útil** para identificar a sua potência imaginativa, a sua habilidade manipuladora. Qualquer outra etiqueta atrapalharia, traria à obra aquilo que havia sido propositadamente deixado de fora para que ela pudesse flutuar no grande rio das formas.” (FERRANTE, 2019, p. 32).

É esse nome – seja ele Elena Ferrante, seja qualquer outro que o leitor queira atribuir a essa voz anônima que inicia e encerra a história – que a escritora deseja preservar em toda a sua potência criadora. Para isso, em sua concepção, precisa se manter ausente como sujeito empírico, de modo a não atrapalhar a relação leitor-livro com ruídos que pouco ou nada têm a ver com ela. O diálogo que estabelecemos com Umberto Eco segue adiante, no texto de Ferrante, quando ela escreve que deveríamos estender o jogo nomeando a função criadora de outros artistas bem conhecidos. “*Se dovessi dare all’atto creativo delle Sette opere di Misericordia il nome ‘Caravaggio’ e alla persona anagraficamente determinata quello di ‘Michelangelo Merisi’, sceglierei di passare la gran parte del mio tempo col Caravaggio e non con Merisi. Merisi mi appanerebbe gli occhi.*” (FERRANTE, 2019, p. 32)³³. Assim como Eco, que afirma não ter o menor interesse pelo autor empírico de um texto, seja ele qual for.

Sei que estarei ofendendo muitos dos presentes que talvez dediquem boa parte do seu tempo à leitura de biografias de Jane Austen ou Proust, Dostoievsky ou Salinger, e também sei perfeitamente como é maravilhoso e empolgante vasculhar a vida privada de pessoas reais que amamos como se fossem nossos amigos íntimos. Quando eu era um jovem estudante impaciente, foi um grande exemplo e conforto para mim descobrir que Kant havia escrito sua obra-prima de filosofia na veneranda idade de 57 anos; da mesma forma, sempre morria de inveja ao lembrar que Raymond Radiguet escreveu *Le diable au corps* aos vinte anos de idade. Mas saber essas coisas não nos ajuda a decidir se Kant tinha razão quando aumentou de dez para doze o número de categorias, ou se *Le diable au corps* é uma obra-prima (continuará sendo ainda que Radiguet o tivesse escrito aos 57 anos).” (ECO, p. 17)

Neste sentido, adaptando as palavras de Eco à obra da escritora italiana, mais especificamente à série napolitana, Elena Ferrante, essa voz anônima que inicia e termina a história, não é Elena Greco [personagem e narradora], mesmo que as memórias da persona Elena Ferrante que escreve em *Frantumaglia* coincidam, não raras vezes, com aquelas contadas pela personagem-narradora do romance. Ela é, sim, uma figura de autora, diferente da escritora que a criou, pois, como escreve Foucault, seria absurdo negar “a existência do indivíduo que escreve e inventa”, mas, ao contrário da imagem tradicional do autor como pessoa de carne e osso, “que irrompe em meio a todas as palavras usadas, trazendo nelas seu gênio ou sua desordem”, opera a partir de uma nova posição, como “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”. Desta nova posição,

³³ Na versão em port.: “Se eu devesse dar ao ato criativo das *Sete obras da Misericórdia* o nome ‘Caravaggio’ e à pessoa identificada pelo registro de nascimento como ‘Michelangelo Merisi’, escolheria passar a maior parte do meu tempo com Caravaggio, e não com Merisi. Merisi me embaçaria os olhos.” (FERRANTE, 2019, p. 32).

“recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra” (FOUCAULT, 2001, 26-29).

Em “Um único verdadeiro nome”, Ferrante mantém-se fiel às convicções que tinha quando escreveu “Hierarquias midiáticas”, mas as expõe com argumentos mais desenvolvidos, demonstrando-se habilmente treinada pelos anos nos quais teve que, a todo o momento, justificar publicamente a própria opção pela ausência. Se, no início, ela dizia preferir não adentrar, junto com os seus livros, no circuito das mercadorias, com o tempo passou a adicionar outras considerações: não comprometer o equilíbrio de sua vida privada adicionando-lhe novos equilíbrios que incluem sua vida pública; manter o lugar da escrita como um recanto escondido, sem vigilâncias, urgências; não ter a “coragem física” necessária para se expor publicamente; nutrir “um desejo um pouco neurótico de intangibilidade”; escrever para se libertar do livro, não para permanecer prisioneira dele; não ter seu sucesso pessoal medido pelo sucesso da página escrita; garantir que as experiências reais vividas por pessoas conhecidas que reelabora em suas histórias não sejam identificadas.

Ferrante afirma que, em suas respostas aos jornalistas, gostaria, idealmente, de obter o mesmo efeito da literatura, ou seja, “orquestrar mentiras que dizem sempre, rigorosamente, a verdade” (FERRANTE, 2017, p. 76-77). Sobre essa questão, a pesquisadora argentina Josephina Ludmer (2007), ao falar sobre o que chama de “literaturas pós-autônomas”, escreve que um dos postulados sobre o mundo em que elas se fundam é justamente que a realidade é ficção e a ficção é a realidade. Para que essa relação de ambiguidade entre ficção e realidade se estabeleça, a posição do sujeito que escreve torna-se crucial.

Quanto mais me distancio da minha escrita, mais ela se torna o que quer ser: uma invenção romanesca. Quanto mais me aproximo, quanto mais a dentro, mais o romanesco é sobrepujado pelos detalhes reais e o livro deixa de ser romance, corre o risco de ferir sobretudo a mim, como a narrativa malvada de uma ingrata sem qualquer respeito. (FERRANTE, 2017, p. 60).

E, no entanto, como raciocina Olivia Santovetti, “*l’anonimato de Ferrante fa sì che proprio queste differenze tra finzione e realtà, che la scrittrice si è preoccupata di sottolineare, finiscano per azzerarsi proprio perché, parafrasando la citazione [di Ferrante, sopra questa],*

le posizione di vicinanza e lontananza non sono accertabili né misurabili.” (SANTOVETTI, 2016, p. 187)³⁴.

Dalton Trevisan também estabeleceu, pela ausência, um espaço de liberdade no qual criou a própria figura de autor, “feita apenas de escrita”, nos dizeres de Elena Ferrante. Para isso, desapareceu-se, pouco a pouco, dos vínculos de amizade, até mesmo com as pessoas mais próximas a ele. Na opinião de Temístocles Linhares, em texto de 04 de outubro de 1982 que integra a coletânea *Diário de um crítico* (vol. VI, Imprensa Oficial do Paraná, 2002), “Não só as suas personagens que são neuróticas e mesmo monstruosas. Assim, agora só resta a Dalton escrever a sua autobiografia. Ele próprio, quer me parecer, seria a sua maior personagem”.

Para os dois autores, talvez com mais intensidade do que para outros escritores, “escrever exige clandestinidade” (“*écrire a besoin de clandestinité*”), conforme os dizeres de Roland Barthes em apresentação ao Collège de France, em 1978 (BARTHES, 1978, p. 37). O “vampiro solitário” precisa comportar-se como tal para se mover pelas ruas, pelos bares, enfim, em meio a pessoas cujas histórias são matéria para sua ficção. É como ele mesmo escreve em “O escritor”: “Me fiz de bêbado entre os bêbados, para ganhar os bêbados./ Me fiz tudo para todos, para por todos os meios chegar a entender um só – ai de mim!” (TREVISAN, 2013, p. 102).

Se, no início, causar sofrimento às pessoas que ama ao transformar suas histórias em matéria ficcional era uma questão que a impedia de se revelar, em 2015, Elena já não sente a necessidade de protegê-las. “O único pacto é que eu não faça nada que as deixe envergonhadas” (FERRANTE, p. 379). Esse talvez seja o pacto que Dalton tenha se recusado a fazer, preferindo pagar o preço da solidão para contar suas histórias seguindo fielmente os métodos do vampiro de almas, escritor-personagem em que se transformou. “Escorpião de bote armado, eis o contista.” (TREVISAN, 2013, p. 62). Talvez porque, ao contrário de Elena, o autor dedique-se inteiramente a sua escrita, embora não dependa dela financeiramente, ao passo que ela afirma não querer deixar de lado aspectos que considera tão ou mais importantes do que escrever – seu trabalho como tradutora e professora e a tranquilidade da vida em família, como afirma em *Frantumaglia*.

³⁴ Na versão em port.: “O anonimato de Ferrante faz com que essas diferenças entre ficção e realidade, que a escritora se esforçou para sublinhar, desapareçam justamente porque, parafraseando a citação [de Ferrante, logo acima], as posições de proximidade e distanciamento não são verificáveis nem mensuráveis.” (SANTOVETTI, 2016, p. 187).

Por fim, dentre todas essas justificativas, impôs-se como a mais significativa a preservação do espaço criativo totalmente anômalo no qual a autora italiana se abrigou.

Não é pouco escrever sabendo que é possível orquestrar para os leitores não apenas uma história, personagens, sentimentos, paisagens, mas a própria **figura de autora**, a mais verdadeira porque é **feita apenas de escrita**, de pura exploração técnica de uma possibilidade. É por isso que eu permaneço sendo Ferrante ou não publico mais” (FERRANTE, 2017, p. 266, grifos meus).

É essa figura de autora, feita apenas de escrita, que confunde o leitor ao contar suas memórias em textos aparentemente não-ficcionais. Para Pamella Terezinha Souza de Oliveira, enquanto afirma que depois de escritos o escritor não pode fazer mais nada por seus livros, Ferrante continua falando deles com até mais detalhes do que faria um autor que se apresenta de forma regular ao público. “Assim como o nome que se repete entre a autora e a narradora da Série Napolitana, essas escolhas buscam ocultar ao mesmo tempo que destacam e problematizam questões de autoria e escrita, criando um autoapagamento que colabora com esse efeito de definição e dissolução das formas” (OLIVEIRA, 2021, p. 17). A obra de Ferrante parece responder, como escreve Diane Klinger referindo-se a textos dos autores que analisa em seu livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, “ao mesmo tempo e paradoxalmente ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (KLINGER, 2007, p. 26).

De fato, ao passo que defende a total desimportância do escritor como sujeito empírico, Ferrante abstém-se de refletir sobre seu próprio gesto ao escrever textos aparentemente autobiográficos, que, mesmo pertencentes a uma persona inventada, soam incoerentes com o pouco caso que a escritora expressa pelo homem Caravaggio em favor unicamente do artista. A que interessa ao leitor, poderíamos perguntar partindo de seu próprio raciocínio ou do de Umberto Eco, conhecer aspectos da vida da pessoa, ainda que fictícia, Elena Ferrante? Sejam justos: se, no início de sua trajetória, Ferrante escrevia textos não-narrativos defendendo a separação entre obra de arte e autor como forma de justificar a sua opção por manter em segredo a sua identidade de sujeito empírico, aos poucos, esses textos tornam-se, para sua própria maravilha, um espaço onde é possível orquestrar, com o prazer de quem cria ficções, uma “figura de autora” “feita apenas de escrita”. A autora esgarça, assim, os limites de sua própria defesa da autonomia da obra de arte em relação ao seu criador, adentrando, em um momento que não por acaso coincide com a escrita da série napolitana, em um terreno fértil e

contaminado: o das práticas contemporâneas da “literatura do eu”, nas quais “a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade” (KLINGER, 2007, p. 38), ao embaralhar as fronteiras entre autobiografia e ficção, não para confundir o leitor com pistas falsas em uma busca pela verdade sobre quem escreve, mas, ao contrário, para instigá-lo a descobrir “quanta verdade a ficção consegue enfim capturar” (FERRANTE, 2019, p. 18). E, no entanto, isso não é dito explicitamente ao leitor em nenhum momento. Ele precisará entrar no jogo para descobrir que a escrita de Ferrante oferece bem mais, em termos de complexidade, do que ela revela declaradamente em seu papel como crítica da própria obra. Parece exercitar, assim, o que escreveu Jean-Luc Godard nos dois enunciados que abrem o episódio “*Toutes les histoires*” do documentário *Histoire(s) du cinéma* (1988): “Que cada olho negocie por si próprio” e “Não vá mostrar/ todos os aspectos "das coisas/ Reserva para ti/ uma margem/ de indefinição”.

Diane Klinger lembra, citando Beatriz Sarlo, que após a descentralização do sujeito empreendida pela crítica estruturalista, nós leitores seguimos interessados pelos escritores, não apenas por sua obra, porque “não fomos convencidos, nem pela teoria nem pela nossa própria experiência, de que a ficção seja, sempre e no primeiro lugar, um apagamento completo da vida” (KLINGER, 2007, p. 32). Como já mencionamos, em paralelo à volta da discussão sobre o sujeito na antropologia e na filosofia, houve um “retorno do autor” na literatura, possivelmente como uma forma de provocação, para brincar com a noção do sujeito real, em um questionamento do “recalque modernista do sujeito”. “[...] na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função. Como produto da lógica da cultura de massas, cada vez mais o autor é percebido e atua como sujeito midiático.” (Ibidem, p. 35). Mas o autor que retorna já não é mais aquela figura quase santa sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional, dando continuidade à crítica do sujeito ao revelar sua impossibilidade.

Não seria o retorno de um sujeito pleno no sentido moderno, cartesiano, mas haveria um deslocamento: **nas práticas contemporâneas da ‘literatura do eu’ a primeira pessoa se inscreve de maneira paradoxal num quadro de questionamento da identidade.** (Ibidem, p.38, grifos meus).

Um dos subgêneros da ficção que busca se haver com esse retorno do autor é a autoficção, termo que problematiza a relação entre as noções autobiografia e ficção, usado inicialmente por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu livro *Fils*, em 1977, como consequência de suas reflexões críticas a respeito do gênero autobiográfico e dos estudos de

Philippe Lejeune (*L'autobiographie en France*, de 1971, e *O pacto autobiográfico*, de 1975). Autoficção, como concebe esse autor, não é “nem autobiografia nem romance, e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, 1988 apud KLINGER, 2007, p. 47). O conceito se inscreve no que Klinger chamou de “coração do paradoxo [do] final do século 20: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (Ibidem, p. 26). Para a estudiosa, essa proliferação de romances contemporâneos que se debruçam sobre a própria experiência do autor está em plena sintonia com o “clima da época” de uma sociedade “marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito” (LOPES, 2003 apud KLINGER, 2007, p. 22).

As obras de Elena Ferrante, tanto os romances quanto os ensaios, não podem ser considerados autoficção, visto que não têm o autor como referente, como personagem construído discursivamente. E, no entanto, compartilham estratégias de escrita com esta forma literária contemporânea – como, por exemplo, com a escrita autobiográfica de Knausgård em *Minha luta*. Neste livro de vários tomos, o norueguês narra a própria trajetória, lembrando os fatos por meio de uma escrita que faz uso de recursos ficcionais; na série napolitana, a personagem-narradora Elena Greco, criada por Ferrante, também se propõe a narrar a própria vida sob a forma de um romance. Ambas as narrativas, no entanto, são construídas de um modo bem diferente daquele típico das autobiografias, escritas em belo estilo para retratar atos virtuosos de pessoas importantes e sobre as quais não se admitem dúvidas sobre sua veracidade (embora saibamos ser impossível narrar a própria vida sem fazer de si um personagem, sem construir uma história, uma fabulação; e é por isso que tantos escritores, a começar por Doubrovsky, recusaram-se a aceitar a distinção entre autobiografia e romance). São livros sobre pessoas comuns, que em sua tentativa de narrar-se a si mesmas, produzem uma escrita que, ao ser produzida, gera autoconhecimento, oferecendo espaço para que seja possível entrever, em meio às suas qualidades, aspectos embaraçosos de suas vidas e de seu caráter. São erros, titubeios, fraquezas, pontos fracos, enfim, a nossa face pouco edificante, as verdades dolorosas sobre nós mesmos que não dizemos, que a “mentira da ficção”, com seus recursos de invenção, possibilita confessar, admitir, revelar. Trata-se, como Vincent Colonna escreve em 1989 a respeito da autoficção em sua tese, primeiro estudo acadêmico sobre o conceito, “de um ‘mentir-verdadeiro’, de uma distorção a serviço da veracidade [...]” (COLONNA apud LIMA; STUCHI, 2018, p. 8).

Os romances de Elena Ferrante são escritas de si, podem ser considerados, para usar a conceituação de Philippe Gasparini em *Ele sou eu? Romance autobiográfico e autoficção* (2004), romances autobiográficos (ou ficções autobiográficas), “por serem uma narrativa fictícia, possível, mas não verificável em sua totalidade e na qual não existe relação nominal” (LIMA; STUCHI, 2018, p. 11). Mas, no livro dentro do livro proposto por Ferrante, Elena Greco, a personagem, está escrevendo não um romance autobiográfico, mas uma autoficção, visto que não se pode discernir o que é verdade e o que é mentira na narrativa contada por ela. Neste livro que recupera a sua relação de amizade com Lila, da infância à velhice, o leitor presencia o processo de desconstrução que ela faz de si mesma, a exemplo de muitos escritores de autoficção de carne e osso que, em sua maioria, relatam episódios dolorosos e violentos de suas vidas “superados pelo preciso ato de reconstrução” – e repensados, reavaliados (BUREAU, 2017, p. 573). Vale lembrar, como exemplo, dos livros da escritora francesa Annie Ernaux, nos quais a Nobel de Literatura relata, de forma objetiva, sem metáforas ou ornamentos, memórias de episódios marcantes e, por vezes, traumáticos da própria vida, como a tentativa desesperada de abortar clandestinamente, na década de 1960, quando era uma estudante de 23 anos, tema do livro *O acontecimento*, escrito 40 anos depois dos fatos narrados. “As coisas aconteceram comigo para que eu as conte. E o verdadeiro objetivo da minha vida talvez seja apenas este: que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, **minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros**”, escreve Ernaux, em perfeita sintonia com o modo como Ferrante vê a sua participação na própria escrita (ERNAUX, 2022, p. 71).

Já o diálogo que se estabelece entre os romances e o que a *persona* Elena Ferrante diz em seus ensaios, também poderia ser compreendido como uma espécie de autoficção ficcional ou melhor, de uma “alterficção”, termo que forjamos para denominar o que faz uma

[...] autora-personagem (Ferrante) que escreve ficção e cria outras personagens que, por sua vez, também escrevem ficção, como é o caso da narradora da tetralogia napolitana, Elena Greco. Então, quem sabe poderíamos pensar que a criação de um pseudônimo Elena Ferrante não se restringe à criação de um nome para assinar os livros, mas de uma **persona** que protagoniza uma outra obra, a que continua a se formar em entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. (SECCHES, 2020, p. 26, grifo meu).

Seguindo essa lógica, Secches considera que *Frantumaglia* poderia ser lido como uma espécie de romance epistolar do qual a escritora é protagonista e *L'invenzione occasionale*

como pequenos contos escritos por ela. Já os ensaios de *I margini e il detatto*, poderíamos completar, formam uma espécie de autobiografia literária desta personagem.

O jogo de presença-ausência de Dalton Trevisan e de Elena Ferrante no interior de suas obras, quando nos deparamos com textos metaliterários, confessionais e até mesmo com cartas reais trocadas com amigos escritores, no caso de Dalton, e com jornalistas, leitores e editores, no caso de Ferrante, embaralha as fronteiras não apenas entre autobiografia e ficção, mas entre gêneros literários. Raquel Illescas Bueno (2020) escreve que a presença das cartas amplia ainda mais o largo espectro das produções fronteiriças entre diversos gêneros textuais dos quais Dalton Trevisan se apropria, como o *haikai* e os contos breves, reafirmando a sua ousadia, “uma vez que as possibilidades de leitura se multiplicam caso o leitor esteja consciente desses rearranjos, ou caso seja capaz de reconhecer aspectos autobiográficos” (BUENO, 2020, p. 306). Em carta ao amigo e escritor Otto Lara Resende, o próprio Dalton usa ironia ao definir a arte literária: o que “se espera de todo bom e vero escritor” é “o strip-tease do coraçãozinho esfolado e ainda pulsante” (TREVISAN, 2010, p. 236).

Se Dalton abole as fronteiras do conto, Elena Ferrante, por sua vez, também extrapola os limites do romance ao assinar com o mesmo nome inventado cartas, entrevistas, crônicas e ensaios autobiográficos e metaliterários, criando, assim, um espaço que complementa os romances como “um livro que acompanha outros livros” (OZZOLA in FERRANTE, 2017, p. 247). Nesse sentido, estaria oferecendo “uma obra que é autobiográfica em afeto, ainda que não o seja, inteiramente, de fato”, transmutando as experiências de vida e os afetos ligados a elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27).

Todos esses volumes de textos ensaísticos dialogam com os romances de Ferrante, narrados por personagens femininas que podem ser vistas como desdobramentos, alteregos, dessa escritora inventada, sobretudo se pensarmos em Elena Greco – que, por sua vez, também cria um alterego de si mesma ao contar sua história em livros a que nós, leitores de Ferrante, não temos acesso. Cria-se, assim, uma grande obra em *mise en abyme*, na qual uma personagem de escritora fala de si em primeira pessoa, nos ensaios, ou por meio da fala de seus alteregos, nos romances, produzindo uma obra inteiramente intertextual.

Mas, ao contrário de Annie Ernaux e Knausgård, que assinam suas obras e são, ao mesmo tempo, personagens-narradores de sua própria ficção, entabulando um jogo autoficcional, a persona de autora Elena Ferrante não se coloca dentro da moldura de seus romances. Ela assina a capa dos livros da série napolitana, no entanto, a história contada

pertence a outra escritora: a personagem-narradora Elena Greco, que, na introdução, impõe-se o desafio de escrever um romance de modo a refazer os próprios caminhos entrelaçados aos da amiga Raffaella Cerullo. Há, no entanto, um jogo de associações que se estabelece entre as duas Elenas, Greco e Ferrante, e também com a silhueta vazia da autora por trás do nome inventado, no momento em que lemos a série napolitana dentro de um horizonte mais amplo, formado pelos textos ensaísticos da autora, cujo teor autobiográfico coincide, não raras vezes, com o descrito por Elena Greco, e por seus outros romances, narrados por mulheres cujos conflitos parecem fazer parte de um único nó, tendo ao centro, a figura de Elena Ferrante. Pode-se ir ainda mais longe, incluindo neste jogo de espelhos a figura de outra autora, cujo nome, Elsa Morante, pode ter dado origem ao anagrama Elena Ferrante, e com cujas obras a autora contemporânea dialoga em seus romances e ensaios.

Cria-se, assim, um jogo que Elena Ferrante, até onde foi possível investigar, joga sozinha na literatura contemporânea, aproximando-se e distanciando-se da “autoficção”, ao apropriar-se de seus conceitos sem, no entanto, encaixar-se em suas premissas de identificação entre autor e personagem. A esse jogo denominaremos “alterficção”, conceito que será aprofundado no capítulo “Autoficção em Ferrante: flerte ou crítica?”. Se na autoficção, como já dito, o referente é um autor que se autorretrata em uma espécie de biografia problemática (daí o falso prefixo “auto”, de autoficção), na “alterficção” o leitor precisa lidar com uma persona de autora inventada, ou seja, uma “outra” autora (daí o prefixo “alter” de alterficção). Diante dessas particularidades, não faz sentido tratar o nome Elena Ferrante simplesmente como um pseudônimo, como temos feito até agora, ou mesmo como um heterônimo. É preciso cunhar um outro termo, mais condizente com essa nova configuração. Antes disso, no entanto, é necessário delimitar todos esses conceitos.

2.3 PSEUDÔNIMO, HETERÔNIMO: ALTERÔNIMO?

Assinar sob pseudônimo é uma escolha pouco usual atualmente, quando o reconhecimento do trabalho de um artista está relacionado justamente com a sua autoafirmação artística como indivíduo, com a obtenção de prestígio pessoal. No passado, escritores optavam, se assim o desejassem, pela escolha de um nome que lhes parecesse mais adequado para assinar seus livros, pelas mais diversas razões. Pablo Neruda, por exemplo, chamava-se Ricardo Neftalí Reyes Basoalto, e o nome inventado era provavelmente uma homenagem ao poeta tcheco Jan

Neruda, que viveu no século 19. George Eliot, George Sand e as irmãs Brontë assinaram com nomes masculinos para que suas obras fossem aceitas por uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres eram relegadas às atribuições domésticas. Alberto Moravia nasceu Pincherle e Italo Svevo era, na realidade, Aron Hector Schmitz, que escreveu em segredo até que Eugenio Montale revelou sua identidade em um artigo nos anos 1920. Dentre escritores contemporâneos, há quem opte pelo uso de pseudônimos, principalmente, como um modo de segmentar suas obras, afastando a sua identidade de escritor como sujeito empírico de uma delas. O caso mais célebre é o da autora da série infanto-juvenil *Harry Potter*, J. K. Rowling, fenômeno literário muito maior do que, muitos anos depois, seria a “febre Ferrante”, que passou a assinar livros policiais sob o pseudônimo masculino de Robert Galbraith desde o lançamento de *O chamado do cuco* (2013). Outro autor contemporâneo, o premiado irlandês John Banville, também criou, em 2005, um nome de pena para assinar seus livros policiais: Benjamin Black, que, após seis romances bem-sucedidos, foi morto por seu criador em 2020. Banville deu-se conta da qualidade dos livros de Black e decidiu assiná-los com o seu nome verdadeiro. Tanto Rowling quanto Banville não demoraram a ser associados ao seu pseudônimo, ao contrário da autora por trás de Ferrante, cuja identidade ainda não conhecemos, após mais de três décadas de escrita.

Ao contrário da maior parte desses escritores, cujas identidades por trás dos pseudônimos já eram ou se tornaram posteriormente reconhecidas, tendo seus nomes de registro civil ou sociais atrelados aos nomes artísticos, a escritora italiana prefere dissociar o nome Elena Ferrante de si mesma, deixando-o mover-se no mundo por si só: como uma personagem romancista que revela aspectos de sua história de vida, suas opiniões e reflexões literárias em textos ensaísticos, que, lidos em conjuntos, podem ser percebidos como uma espécie de autobiografia de uma escrita. Oliveira escreve, em sua tese, que

Olhar para o “porão da escrita” [...] de Ferrante nos ajuda a construir **a imagem de uma figura de autora que se aproxima mais da formação de um heterônimo do que de um pseudônimo**, como comumente chamado, pelas diversas intervenções contadas sobre infância, viagens e costumes de uma autora que só existe por escrito. Há uma elaboração literária das memórias e experiências que vão além do conceito de pseudônimo, esbarrando na extensão de uma personagem cuja existência transpõe a ficção. (OLIVEIRA, 2021, p. 42, grifos meus).

Temos a impressão de estarmos diante de uma pessoa de carne e osso, visto que essa personagem interage frequentemente com críticos, jornalistas e o público leitor, seja por escrito, seja personificada na figura de uma atriz. O feito não é exatamente novidade, já que Alberto

Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dentre os 127 heterônimos do poeta português Fernando Pessoa, parecem materializar-se diante do leitor: todos têm personalidade, ideias, crenças e emoções próprias expressas em seus livros e por meio de correspondências trocadas entre si e com o seu ortônimo, que também criou para eles biografias, mapas astrais e leituras pregressas. Álvaro de Campos não só publicava nas seções de poesia de jornais e revistas, como comentava sobre política e cultura em entrevistas, artigos, manifestos e cartas ao editor que contradiziam a opinião de seu criador. Paolo Mauri explica que Pessoa

[...] anticipa molto [il] Novecento e – è il caso di dire – porta al punto critico l'innocente pseudonimo mutandolo in eteronimo, ovvero in generatore di realtà umane diverse eppure tutte riconducibili alla fine alla stessa matrice, alla stessa persona/pessoa: un impiegato dimesso, per nulla appariscente, legato a una vita anonima e sempre scandita dagli stessi ritmi. (MAURI, online, grifos meus)³⁵

Nominar suas criações simplesmente como pseudônimos seria errôneo, visto que elas são, por vezes, como no caso de Álvaro de Campos, radicalmente diferentes dele mesmo. Pessoa dá ao termo heterônimo um novo significado, bem diverso daquele até então cunhado por dicionários ingleses e portugueses, conforme explica em sua “Tábua bibliográfica”, texto publicado na Revista *Presença*, em dezembro de 1928:

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque deveras o não são. **A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele**, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. (PESSOA, online, grifos meus)³⁶.

Mas, Ferrante, ao contrário dos heterônimos de Pessoa, é uma invenção criada por uma mente de um sujeito empírico desconhecido, que faz de sua total indisponibilidade como pessoa pública uma forma de dissidência ou de resistência à obsessão pelo excesso de visibilidade, pelo prestígio pessoal do autor, em detrimento de sua obra. Seu aparente pseudônimo não conduz, como no caso dos heterônimos de Pessoa, à matriz de um autor de carne e osso. Ao

³⁵ Na versão em port.: [...] antecipa muito [o] século 20 e – é o caso de dizer – **leva ao ponto crítico o inocente pseudônimo mutando-o em heterônimo, quer dizer, em gerador de realidades humanas diversas e, no entanto, todas reconduzíveis no final à mesma matriz, à mesma pessoa/pessoa:** um empregado humilde, nada exibicionista, ligado a uma vida anônima e sempre marcada pelos mesmos ritmos. (MAURI, online).

³⁶ Disponível no site <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/textos/tabua-bibliografica>, publicado originalmente na Revista *Presença*, nº 17. Coimbra: dez. 1928 (Ed. Facsimil. Lisboa: Contexto, 1993).

contrário do escritor modernista, que se autodivide e se auto multiplica em heterônimos, tornando-se o “ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha³⁷”, a pessoa que escreve por trás do nome Ferrante dissolve-se, torna-se “ninguém”, libertando seu pseudônimo para fora dos livros. Ao criar um nome falso, Ferrante parece extremar ainda mais o gesto já radical do escritor português, buscando um apagamento completo do escritor como sujeito empírico. Algo que o próprio Pessoa gostaria de ter feito com os homens que criou, se não fosse a dificuldade de manter sua identidade em segredo no reduzido meio intelectual em que estava inserido, como revela no prefácio à edição projetada de suas obras, com data provável de 1930.

Pensei, primeiro, em publicar anonimamente, em relação a mim, estas obras, e, por exemplo, estabelecer um neopaganismo português, com vários autores, todos diferentes, a colaborar nele e a dilatá-lo. Mas, sobre ser pequeno demais o meio intelectual português, para que (mesmo sem inconfidências) a máscara se pudesse manter, era inútil o esforço mental preciso para mantê-la. (PESSOA, 1966, p. 95).³⁸

No caso de Ferrante, conhecemos apenas a criatura, e não o criador – Pessoa, certamente, vibraria com esse feito literário que ele, com toda a sua radicalidade, não conseguiu obter devido às condições de espaço e tempo em que vivia, no começo do século 20 –, com o agravante de que, ao contrário das criaturas pessoanas, com características físicas e emocionais bem delimitadas, a *persona* criada pela autora contemporânea é ambígua, não se deixa revelar por inteiro, despistando o leitor a todo o momento, exatamente como a escritora por trás dela, que se revela e, ao mesmo tempo, se esconde sob o seu pseudônimo.

Vimos, portanto, que a designação de “pseudônimo” já não parece dar conta da complexidade do uso do nome Elena Ferrante e que, apesar das inúmeras aproximações com os heterônimos de Fernando Pessoa, a escritora dá um “passo além”, dissociando sua *persona* de autora da figura de um ortônimo. Sendo assim, poderíamos continuar a tratar o nome Elena Ferrante como um mero pseudônimo ou, mesmo, como um heterônimo? Trata-se de um dispositivo absolutamente original, ainda que filiado ao jogo de alteridade praticado exemplarmente pelo autor português, e que, portanto, exige a criação de um termo próprio que

³⁷ **Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo...** [rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro – 1935]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4264>. Acesso em: 30 out. 2023.

³⁸ PESSOA, F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 95. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4233>. Acesso em: 30 out. 2023.

o conceitue. Com o amadurecimento desta pesquisa, nasceu o termo “alteronímia” e, como desdobramento, o termo “alterônimo”, com o qual se pretende designar esta figura de autora, esta “outra”, que se desdobra e, então, se descola de sua criadora. Trata-se de uma figura que não podemos associar nem a um ortônimo, tal qual foi Fernando Pessoa em relação aos seus heterônimos, nem a um pseudônimo, visto que não se trata de mera representação de um escritor como sujeito empírico, pois assina não somente romance e novelas, mas extrapola a dimensão ficcional ao assumir a autoria de textos biográficos e ensaísticos – e, em nenhum momento, fica subentendido que essa *persona* funciona como uma espécie de ventríloquo de sua criadora, ecoando suas ideias, sua opinião.

Ao verificar a originalidade do uso desses neologismos, descobriu-se, no entanto, que eles já haviam sido utilizados pela pesquisadora portuguesa Maria da Assunção Morais Monteiro ao abordar os dispositivos utilizados pelo poeta Adolfo Correia da Rocha (1907-1995), que a certa altura de sua trajetória como escritor anunciou que suas obras passariam a ser assinadas por seu “irmão” Miguel Torga. No ensaio *Da Heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à Alteronímia em Miguel Torga*, a pesquisadora questiona o tratamento de pseudônimo dado ao nome Miguel Torga, diferenciando-o, ao mesmo tempo, da ideia de heterônimo utilizada em Almeida Garret, Eça de Queirós e Fernando Pessoa.

Ora, o que sucede com Torga é que Adolfo Rocha, ainda que não apresentando uma biografia para seu “irmão”, diz que ele existe, construindo uma “personalidade mítica” que faz com que não seja um pseudônimo. Heterônimo também não é. O que será então? É algo de diferente, é um alterônimo, porque é um outro em relação a um eu, um outro que vai ficar com a mesma máscara, e que só tem existência em relação com o seu criador, o seu outro eu, que se despede “da cena”. (MONTEIRO, 2003, e-book).

Elena Ferrante tem uma biografia própria, tornando-se, tal como o vencedor do Prêmio Camões de 1989, uma “personalidade mítica”. É também um outro em relação a um eu que, como escreve Monteiro, se despede da cena. Mas, ao contrário de Torga, que sabemos ser obra de Adolfo Rocha – o qual segue dando notícias de sua existência extraliterária nos *Diários* assinados por Torga, nos quais “o leitor encontra palavras ditas pelo médico Adolfo Rocha, pelo cidadão Adolfo Rocha, pelo homem de família Adolfo Rocha que, curiosamente, era tratado de Miguel pela esposa” (Idem) –, Ferrante é obra de uma escritora desconhecida. Estabelece-se um jogo de alteridade ainda mais complexo, de desdobramento de uma autora de silhueta vazia em outra, inventada. O jogo de autoficção torna-se “alterficção”, em um sentido mais amplo do que o neologismo forjado por Monteiro.

Em *Frantumaglia*, uma *persona* de autora fala de si, narra acontecimentos biográficos, suscitando, assim, a mesma problemática relacionada à autoficção e à alteridade que se apreende nos *Diários* de Torga. O próprio poeta oferece uma reflexão sobre o que faz, usando a metáfora do vaso partido que, após ser colado, é reconstituído e, ao mesmo tempo, torna-se outro, embora resultante da peça anterior. “Verdadeiramente não é a mesma [peça], mas pretende representar a imagem anterior. Assim sucede com os fatos registados num diário que são vividos e depois reconstituídos através da memória” (Idem). Assinados por nomes inventados, os textos biográficos de Ferrante e Torga escancaram ao leitor a falsa premissa de sinceridade e de autenticidade dos diários e das biografias, já que, como escreve Marcello Duarte Mathias, citado por Monteiro, “todo aquele que escreve tem duas biografias: a sua e a de seus livros”, e como afirma Rosa Goulart, também citada pela autora, “escrever é ser-se de outra maneira” (Idem). Vale lembrar que o próprio Lejeune observou, em *L’autobiographie en France*, que a autobiografia “emprega todos os procedimentos romanescos de seu tempo” e até mesmo “a autobiografia é uma ficção produzida em condições particulares” (LEJEUNE, 1971, p. 20-21).

Monteiro afirma que a opção pelo uso do termo “alterônimo” considera o primeiro eu, Adolfo Rocha, que se transforma em um outro eu, Miguel Torga, que, no entanto, não existe senão em relação ao anterior. Ou seja, o neologismo, formado pelo radical latino *alter*, pressupõe um outro em relação a um primeiro, diferentemente do outro “diferente” que caracteriza o pseudoprefixo *hetero* em vocábulos como “heterônimo”. Em Ferrante, este outro também é um “fenômeno de desdobramento do eu em dois, apagando-se um e sobressaindo-se o outro” (MONTEIRO, 2003, e-book).

No processo de desdobramento do eu levado a cabo apaga-se, sob o ponto de vista literário, e desaparece para sempre o nome do autor primeiro e passa apenas a figurar o do segundo, Miguel Torga, com toda a carga simbólica que este nome transporta consigo. É este autor que, em todas as ocasiões se assume sozinho, como se o outro nunca tivesse tido uma existência real. (Idem).

Diferentemente de Torga-Rocha, a relação entre Elena Ferrante-? surge ainda mais problematizada, mais borrada, diante da ausência estrutural de sua criadora, da qual nada se conhece, tornando a existência do segundo autor, a *persona* de escritora, ainda mais simbólica, mais mitificada. Mais do que uma aventura pseudonímica, Monteiro conta que o nome final, Miguel Torga, relaciona-se com um “desafio de si mesmo”, um “compromisso perante o leitor”,

“uma automitificação de si mesmo”, indicando uma visão de mundo, uma posição assumida por alguém que se vê imbuído de uma missão no mundo. Algo que se assemelha à posição de Ferrante que, se, no início de sua trajetória, parece ter tido a intenção de simplesmente esconder-se por trás de um pseudônimo, ao longo dos anos viu em sua escolha um espaço criativo de inúmeras possibilidades, inclusive, técnicas. “A ausência estrutural do autor age sobre a escrita de uma maneira que quero continuar a explorar” (FERRANTE, 2017. p. 274).

Diante das semelhanças encontradas entre os usos dos termos “alteronímia” e “alteronômio” nesta tese e no ensaio de Maria da Assunção Morais Monteiro, optamos por manter nossa decisão de utilizá-los, ampliando os conceitos já forjados pela autora. Ao final de seu ensaio, ela oferece as seguintes definições:

Alteronímia. S.f Criação e apresentação de um outro nome e personalidade, através de um processo de alteridade do autor, para ficar detentor de todas as obras, inclusive as publicadas anteriormente com o nome verdadeiro. [...]
Alterónimo. s.m. Personalidade criada e apresentada por um autor, através de um processo de alteridade do eu, que passa a ficar detentora de todas as obras, inclusive as publicadas com o verdadeiro nome. (MONTEIRO, 20023, e-book).

No caso da autora italiana, que desde o início assina seus livros sob o falso nome de Elena Ferrante, alguns ajustes tornam-se necessários:

Alteronímia. s.f Criação de um outro nome e personalidade, que assina todas as obras, sejam elas romances ou textos ensaísticos, em um processo de alteridade complexo do eu devido à não identificação do escritor como sujeito empírico.
Alterónimo. s.m. Personalidade criada e apresentada por um autor, que assina todas as obras, sejam elas romances ou textos ensaísticos, em um processo de alteridade complexo do eu devido à não identificação do escritor como sujeito empírico.

Mas, ao contrário de Adolfo Rocha, que elegeu um representante literário, ao criar seus autores-personagens, desatrelando-os de si próprios e esforçando-se para neutralizar ao máximo suas próprias presenças como autores empíricos, Ferrante e Pessoa partilham um mesmo gesto: colocam tudo sob o signo da ficção, borrando as fronteiras entre realidade e imaginação, diluindo a possibilidade de se estabelecer uma diferenciação minimamente perceptível entre o que está na esfera da ficção e na esfera do verídico. Os termos “verdade” e “verdadeiras” são, aliás, utilizados pelo poeta para justificar a autonomia de seus personagens escritores:

Se eles escrevem coisas belas, essas coisas são belas, independentemente de quaisquer considerações metafísicas sobre os autores «reais» delas. Se, nas suas filosofias, dizem quaisquer **verdades** — se **verdades** há num mundo que é o não haver nada —

essas coisas são **verdadeiras** independentemente da intenção ou da «realidade» de quem as disse³⁹.

Assim como Ferrante, que conta escrever com base em suas próprias experiências e naquelas de pessoas ao seu redor, o escritor português admite haver, em seus heterônimos, aspectos de sua própria e complexa personalidade, como ele próprio escreve em carta a Casais Monteiro, lamentando, no entanto, o fato de ser ele, e não as suas criações, a assinar os livros.

[...] pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem à vida. Pensar, meu querido Casais Monteiro, que todos estes têm que ser, na prática da publicação, preteridos pelo Fernando Pessoa, impuro e simples⁴⁰.

O trabalho de criação assinado por seus heterônimos pode ser percebido como um ato de anulação do indivíduo Fernando Pessoa, “impuro e simples”, um ser humano ordinário, que dá lugar ao que a escritora Virginia Woolf denomina em seus diários de “mera sensibilidade”.

*One must get out of life – yes, that’s why I disliked so much the irruption of Sydney [a friend of hers in the Bloomsbury Group] – one must become externalised; very, very concentrated, at all one point, not having to draw upon the scattered parts of one’s character, living in the brain. **Sydney comes & I’m Virginia; when I write I’m merely a sensibility.** Sometimes I like being Virginia, but only when I’m scattered & various & gregarious. Now, so long as we are here, I’d like to be only a sensibility.* (WOOLF, 1978, p. 189)⁴¹.

No ensaio “*La pena e la penna*”, Elena Ferrante relembra este e um outro trecho do diário de Woolf, no qual ela narra um diálogo com Lytton Strachey como mote para pensar sobre o ato da escrita como acontecimento disruptivo, no qual quem escreve não é mais Woolf, Ferrante ou Pessoa.

³⁹ PESSOA, Fernando. **ASPECTOS [a]**. [Prefácio para a edição projectada das suas obras]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4233>. Acesso em: 30 out. 2023.

⁴⁰ PESSOA, Fernando. **[Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935]**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 30 out. 2023. Publicada pela primeira vez in *Presença*, n. 49. Coimbra: jun. 1937.

⁴¹ WOOLF, V. **The Diary of Virginia Woolf**, v. II (1920-1924). Edição: Anne Olivier Bell. Londres: The Hogarth Press, 1978. Na versão em português: “É preciso sair da vida – sim, é por isso que eu detesto tanto quando Sydney me interrompe [um amigo dela no Círculo de Bloomsbury] –, é preciso se exteriorizar; ficar muito, muito concentrado, em um único ponto, não tendo que recorrer às partes dispersas do próprio caráter, viver no cérebro. **Sydney chega & eu sou Virginia; quando escrevo sou meramente uma sensibilidade.** Às vezes, eu gosto de ser Virginia, mas só quando eu estou esparsa & vária & gregária. Agora, enquanto estivermos aqui, gostaria de ser apenas uma sensibilidade.” (WOOLF, 1978, p. 189).

“E il vostro romanzo?”
 “Oh, caccio una mano dentro il sacchetto e tiro su quel che viene” (nell’originale: *Oh, I put in my hand and I rummage in the bran pie*).
 “Che cosa meravigliosa. Ed è sempre diverso”.
 “Sì, **io sono venti persone**”. (WOOLF apud FERRANTE, 2021, p. 31-32, grifos meus)⁴².

Ferrante aproxima-se como leitora das ideias de Woolf sobre a escrita. E, no entanto, ao utilizá-las como ponto de partida para falar de uma escrita não programada, que alça seus próprios voos em detrimento da vontade do escritor e que, ao mesmo tempo, se estabelece como uma “outra escrita” inseparável da escrita habitual e planejada (suas “duas escritas”), é impossível não estabelecer um vínculo entre o pensamento dessas duas autoras e o de Fernando Pessoa, com cujas obras não se sabe se a italiana teve contato, mas com quem divide o gesto de despersonalização como uma aposta no processo de ficcionalização. Assim como, no ato de criação, Woolf é vinte pessoas e Fernando Pessoa é ponto de intersecção de uma pequena humanidade só sua, Ferrante despe-se do próprio nome como uma forma de “*accamparsi dentro il proprio cervello, senza più disperdersi nelle numerosissime, varie, subalterne modalità con cui [...], si vive ogni giorno una vita grezza.*” (FERRANTE, 2021, p. 33)⁴³. Quem escreve, para ela, “não tem nome”, é uma “pluralidade hipersensível” concentrada na mão que segura a caneta”, uma “entidade” independente da pessoa registrada em cartório como sendo Virginia, Pessoa ou Ferrante. E, no entanto, ao investigar suas “duas escritas”, Ferrante procura se afastar da ideia popularizada pelos escritores da escrita como “ato convulsivo”, “descida do Espírito Santo”, “ditado de Deus”, da qual quem escreve participa apenas como um receptáculo, uma espécie de médium. Para ela, a sede de suas duas escritas, a habitual e a que surge como “concentrado de sensibilidade”, como definiu Woolf, é a mesma: o cérebro, “nada além dos neurônios”.

Quando scrivo, la sento [a outra escrita], tuttavia non so comandarle. La testa non fa, forse non vuole, liberarla in modo definitivo o almeno governarne le apparizioni. Così la mia vena scribacchina (anche questa espressione l’ho presa tempo fa da

⁴² Na versão em port.: “‘E o seu romance?’ ‘Oh, enfio uma mão dentro do saco e vejo o que aparece’ (no original: *Oh, I put in my hand and I rummage in the bran pie*) [Algo como “Oh, eu remexo na torta de farelos”]. ‘Que coisa maravilhosa. É sempre diferente.’ ‘Sim, eu sou vinte pessoas.’” (WOOLF apud FERRANTE, 2021, p. 31-32).

⁴³ Na versão em port.: “[...] acampar dentro de seu próprio cérebro, sem se perder nas numerosíssimas, várias e subalternas maneiras com que [...] se vive cotidianamente uma vida ordinária” (FERRANTE, 2021, p. 33).

Woolf: scribbling) prevalentemente sta al gioco solito, aspettando il momento della scrittura vera. (FERRANTE, 2021, p. 35)⁴⁴.

A autora aproxima-se outra vez de Pessoa em seu processo de criação, que afirmou, provocador, em uma carta a Adolfo Casais Monteiro: “‘Médium’, assim, de mim mesmo, todavia subsisto”⁴⁵. Em sua biografia sobre o escritor, Richard Zenith lança uma pergunta retórica: “*Should we take seriously his claim that he had no personality of his own, that he was just a ‘medium’ for the many writers who welled up in him and whom he served as ‘literary executor’?*” (ZENITH, 2021, p. xxi)⁴⁶. A resposta do estudioso à própria questão é “não”. Afinal, em um jogo iniciado ainda na infância, o escritor tinha a ideia de criar seus personagens escritores, pensava sobre como eles seriam, esboçava-os e, somente após um longo período de maturação, é que eles surgiam. É como conta sobre a criação de Alberto Caeiro.

Aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis).

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. (PESSOA, s/n, online).⁴⁷

Esse “aparecimento de alguém em mim” que parece ser mais fácil de explicar como algo espontâneo, que surge ao acaso é, na verdade, como escreve Ferrante, fruto da paciência, da espera do escritor, pelo momento em que, após um longo período de construção mental, “*il*

⁴⁴ Na versão em port.: “Quando escrevo, sinto-a [a outra escrita], todavia não sei comandá-la. A cabeça não consegue, talvez não queira, liberá-la de modo definitivo ou pelo menos controlar as suas aparições. Assim, a minha veia escrevente (esta expressão também emprestei de Woolf há algum tempo: *scribbling*) está prevalentemente em seu jogo habitual, esperando o momento em que surja a escrita verdadeira. (FERRANTE, 2021, p. 35).

⁴⁵ **Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo...** [rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro – 1935]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4264>. Acesso em: 02 fev. 2023.

⁴⁶ Na versão em port.: “Deveríamos levar a sério sua afirmação de que ele não tinha personalidade própria, que era apenas um ‘médium’ para os muitos escritores que brotaram dele e a quem ele serviu como ‘executor literário?’” (ZENITH, 2021, p. xxi).

⁴⁷ PESSOA, Fernando. [Carta a Adolfo Casais Monteiro, 13 jan. 1935]. Publicada pela primeira vez in *Presença*, n. 49. Coimbra: jun. 1937. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 02 fev. 2023.

cervello si distraiga, sgarri, e altre me fuori margine – molte – si compattino, mi prendano la mano” (FERRANTE, 2021, p. 37)⁴⁸. Mais adiante veremos como esse “drama em gente”, nos dizeres de Pessoa, essa multiplicidade de mulheres, que se afigura na escrita de Elena Ferrante, apresenta-se seja em seus ensaios, nos quais analisa suas duas escritas, seja em seus romances.

⁴⁸ Na versão em port.: “[...] o cérebro se distraia, desgarre-se, e outras de mim fora das margens – muitas – se compactem, se deem as mãos” (FERRANTE, 2021, p. 37).

3 O ENSAÍSMO EM FERRANTE: ESCRITA SOBRE A ESCRITA

3.1 BREVÍSSIMO PANORAMA DO ENSAIO NA ITÁLIA PÓS-1945

“[...] *la migliore prosa italiana è raramente riuscita a produrre romanzi. Più spesso ha prodotto saggi*” (BERARDINELLI, 1996, p. 65)⁴⁹. Com essa afirmação polêmica, o crítico literário e ensaísta italiano Alfonso Berardinelli, então professor titular de Literatura Italiana Contemporânea na Universidade de Veneza, dá início à sua fala “*La saggistica italiana dopo il 1945*” (O ensaísmo italiano depois de 1945), uma das quatro lições que ministrou em setembro de 1995 no segundo curso da Cátedra Extraordinária Italo Calvino, na Faculdade de Letras da Universidade Nacional Autônoma do México. O texto, referência para os estudos sobre o ensaio italiano, é suporte teórico para uma breve contextualização da tradição do gênero no país – à qual Ferrante certamente dá continuidade ao produzir seus próprios textos não-narrativos, principalmente, as crônicas de *L’invenzione occasionale* e os ensaios de *I margini e il dettato*.

Durante muito tempo, a obsessão em torno do que Berardinelli descreve como “problema do romance italiano”, “*che c’è e non c’è, che nasce e cresce male [...], che non arriva mai puntuale agli appuntamenti storici, che delude il pubblico*” (Ibidem)⁵⁰, fez com que houvesse uma resistência da crítica em considerar a ensaística produzida no país positivamente. Sobretudo devido ao desprezo, em parte compreensível, pela chamada *prosa d’arte* moderna italiana, que, durante seu auge, no período de entreguerras, entre 1920 e 1940, cumpriu uma função evasiva, ornamental, dando preferência ao “*elzeviro*”, gênero de prosa equivalente, em certa medida, à crônica brasileira ou luso-brasileira (e, também, ao *personal essay* ou *familiar essay*, na Inglaterra; à *glosa*, na Alemanha; à *human story* ou *color story*, como são denominados estes dois tipos de *features*, nos EUA; e, assim por diante)⁵¹. Em 1920, a coletânea

⁴⁹ Na versão em port.: “[...] a melhor prosa italiana raramente conseguiu produzir romances. Mais frequentemente produziu ensaios” (BERARDINELLI, 1996, p. 65).

⁵⁰ Na versão em port.: “[...] que existe e não existe, que nasce e cresce mal [...], que nunca chega pontualmente aos compromissos históricos, que desilude o público” (BERARDINELLI, 1996, p. 65). Sobre a questão, ver a lição “La narrativa italiana dopo il 1945”, na mesma obra de referência.

⁵¹ Para que não haja confusão entre a crônica brasileira e o *elzeviro* e entre os termos crônica e *cronaca*, é importante mencionar brevemente, algumas diferenciações. No texto *Um gênero brasileiro: a crônica* (1971), Paulo Rónai diferencia a crônica produzida aqui e no exterior pelo sentido da própria palavra, que no Brasil designa de modo geral uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal e revista – e atualmente também em blogs, sites e redes sociais. Na Itália, como vimos, esse tipo de texto assemelha-se ao *elzeviro*. Para o jornalismo mundial, de modo geral, o termo está mais vinculado à sua noção de origem, ou seja, de relato

de textos breves do crítico italiano Emilio Cecchi, *Pesci Rossi*, “plenos de fantasia e de agudeza intelectual” (BERARDINELLI, 1996, p. 65), marca o início dessa tendência da prosa italiana pelo fragmento não-narrativo, renunciando e desprezando o romance. “*La prosa d’arte in Italia aveva anzitutto un significato: rinuncia al romanzo, disprezzo del romanzo. E quindi rinuncia ad analizzare la sostanza morale del personaggio italiano, il senso dell’agire.*” (Idem)⁵². Após 1945, a *prosa d’arte* continuou a ser praticada, mas já sem o mesmo peso, pelo “típico literato italiano”, que escolhia se manter distante dos problemas políticos e sociais do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para se dedicar a burilar as letras.

Por outro lado, o ensaísmo no país, no mesmo período em que vigorou a *prosa d’arte*, contou com produções de intelectuais politicamente empenhados, construídas “com argumentação e não sobre as linhas suaves da divagação, da *flânerie*”, e, ainda assim, que demonstram ampla cultura literária. Dentre esses ensaístas mais críticos, Berardinelli aponta Piero Gobetti (1901-1926) e Antonio Gramsci (1891-1937) como grandes modelos.

No período posterior à Segunda Guerra Mundial, surge um tipo de prosa “carregada de vitalidade racional”, com vistas a dar conta das razões do nascimento e do triunfo do fascismo. “*Si trattava, tra l’altro, di inventare anche un nuovo giornalismo. E la prosa saggistica è strettamente legata ai generi giornalistici: articolo politico, inchiesta, cronaca, reportage, denuncia sociale, ecc.*” (BERARDINELLI, 1996, p. 66)⁵³. Este último modelo ensaístico inspira-se, sobretudo, nos escritos publicados postumamente de Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (1948-1951) e *Lettere dal carcere* (1947), de escrita límpida e pouco tradicional, e a revista *Il Politecnico*, dirigida pelo escritor Elio Vittorini, dentre outras experiências do começo do século. “[...] *il progetto era stato, e ora tornava ad essere, quello di una ‘filosofia militante’, di una cultura da philosophes illuministi, un po’ intellettuali e un po’ scrittori.*” (Idem)⁵⁴. A prosa concreta, precisa e antitradicional de Gramsci renovou o estilo

cronológico de narração histórica. E, no entanto, assume formas jornalísticas diversas de país para país, como analisa José Marques de Melo (1994). No jornalismo francês, por exemplo, denomina-se crônica a cobertura especializada; no jornalismo italiano, trata-se predominantemente de informação observada e conferida pelo repórter; no jornalismo espanhol, é aquela produção que relata fatos, mas que também os analisa. Somente em Portugal, há similaridade de caracterização da crônica em relação ao Brasil.

52 Na versão em port.: “A *prosa d’arte* na Itália tinha, antes de tudo, um significado: renúncia ao romance, desprezo pelo romance. E, portanto, renúncia a analisar a substância moral do personagem italiano, o senso de agir.” (Idem).

53 Na versão em port.: “Se trattava, além disso, de inventar também um novo jornalismo. E a prosa ensaística é estreitamente ligada aos gêneros jornalísticos: artigo político, investigação, reportagem, denúncia social, etc.” (BERARDINELLI, 1996, p. 66).

54 Na versão em port.: “[...] o projeto era, e agora voltava a ser, o de uma ‘filosofia militante’, de uma cultura de *philosophes* iluministas, um pouco intelectuais e um pouco escritores.” (BERARDINELLI, 1996, p. 66).

ensaístico após um período de meio século de domínio de Benedetto Croce (1866-1952), influenciando autores, como Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia e Piergiorgio Bellocchio (Ibidem, p. 67).

Berardinelli aponta ainda outro modelo de escrita ensaística: o livro *Cristo parou em Eboli*, de Carlo Levi, que, mais do que uma narrativa, é um ensaio de reportagem autobiográfica (o autor, antifascista, foi obrigado a se exilar por um ano na Lucania, antigo nome da região da Basilicata, no sul da Itália, nos lugarejos de Grassano e, depois, de Aliano). O romance, que alia refinamento literário, engajamento político e análise moral e cultural da história italiana e da história ampla, que “ignora e exclui e destrói” a cultura “sem história” dos camponeses, influenciou, literária e ideologicamente, autores bem diversos em seu trabalho de representação da rápida passagem de uma Itália majoritariamente agrícola a uma sociedade industrial, dentre eles, Elsa Morante, Calvino, Pasolini, Paolo Volponi e o escritor-historiador Carlo Ginzburg.

Para Berardinelli, escritores como Carlo Levi, Alberto Savinio, Umberto Saba e Carlo Emilio Gadda são ensaístas mesmo em suas obras ficcionais, por apresentarem uma escrita que “narra para refletir”, que “passa frequentemente da narração sintética à análise intelectual”. Há, na opinião do crítico literário, um trabalho de autoanálise, de construção de um autorretrato italiano, constantes nas obras desses autores, nas quais a prosa ensaística, sob a forma de diários, cartas, memórias, autobiografias e crítica literária, torna-se, por vezes, mais útil do que a narrativa. Pasolini, por exemplo, encontra sua última forma de expressão no gênero ensaístico, “[...] *scritti di violenta denuncia politica, contro 'l'omologazione' culturale del consumismo, nel linguaggio della confessione autobiografica e del testamento morale*” (BERARDINELLI, 1996, p. 69)⁵⁵. Para Berardinelli, os ensaios de poetas e narradores como Fortini, Bertolucci, Sciascia, Pavese, Vittorini, Moravia e Zanzotto, não são inferiores (sendo, às vezes, superiores) aos seus versos e romances.

Em 1960, aproximadamente, um “dilúvio” de traduções do francês e do alemão de textos estruturalistas da área de humanas modifica radicalmente o perfil do ensaio italiano: ele se torna muito especializado, repleto de jargões e de citações, interessado em atingir, sobretudo, o leitor acadêmico. A crítica literária também sofre: por vinte anos, entre 1960 e 1980, torna-se hermética, “não é mais escrita, mas *puzzle, collage*” de termos técnicos. “*Tutta la tradizione critica precedente viene considerata superata, in quanto non scientifica, ma impressionistica,*

⁵⁵ Na versão em port.: “[...] escritos de violenta denúncia política, contra a “homologação” cultural do consumismo, na linguagem da confissão autobiográfica e do testamento moral” (BERARDINELLI, 1996, p. 69).

*soggettiva, non sistematica, senza metodo*⁵⁶” (BERARDINELLI, 1996, p. 70). Nesse cenário, atuam contra a corrente Fortini, Pasolini, Zanzotto, Calvino, Elsa Morante, dentre outros autores-críticos não acadêmicos, cujos ensaios tematizam a própria poética e nos quais constroem a própria ideia de literatura falando de outros escritores. Além desses nomes citados por Berardinelli, poderíamos incluir outros nomes de escritoras italianas do período, como Maria Corti e Natalia Ginzburg.

Dentre ensaístas que se revelaram após os anos 1980, Berardinelli cita Cesare Garboli (1928-2004), um crítico literário que analisou obsessivamente os mesmos autores, dentre eles, Natalia Ginzburg e Elsa Morante.

*I suoi saggi somigliano a sintetiche biografie che cercano il punto nascosto dove nacque la **malattia dell'arte**, o dove, dalla malattia, venne fuori la pianta del libro. Garboli indaga questo mistero: non capisce come può essere, come può succedere che si abbia il coraggio o l'innocenza di creare un mondo alternativo e parallelo rispetto al mondo reale.* (BERARDINELLI, 1996, p. 70, grifo meu)⁵⁷.

3.1.1 Romances-ensaio

Neste “ponto obscuro” de que fala o crítico, é possível cruzar as experiências ensaísticas de Garboli com aquelas, bem mais recentes, de Elena Ferrante, tendo em vista, um interesse em comum entre os dois autores: a narrativa de Elsa Morante. Assim como o crítico literário, Ferrante busca em seus textos ensaísticos “o ponto obscuro onde nasce a doença da arte, ou onde, da doença, surge o projeto do livro”. Exatamente como faz Elsa Morante no prólogo de seu romance, no qual Elisa, a narradora-personagem, esmiúça ao leitor como passou a fazer uso do “gênio da mentira”, doença que acometeu todos os membros de sua família, transformando-se em um tipo diferente de mentirosa, uma escritora de ficção, artífice de mentiras que revelam a verdade – uma capacidade da literatura sobre a qual Morante discorre em seus ensaios “Sobre o romance” e “Pró ou contra a bomba atômica”.

Antes de iniciarmos uma análise comparativa entre as visões, por vezes, espantosamente similares, sobre literatura dessas duas escritoras, com vistas a demonstrar a

⁵⁶ Na versão em port.: “Toda a tradição crítica precedente é considerada superada, visto que não é científica, mas impressionista, subjetiva, não sistemática, sem método.” (BERARDINELLI, 1996, p. 70).

⁵⁷ Na versão em port.: “Os seus ensaios assemelham-se a biografias sintéticas que buscam o ponto obscuro onde nasce a doença da arte, ou onde, da doença, surge o projeto do livro. Garboli indaga este mistério: não entende como pode ser, como pode acontecer que se tenha a coragem ou a inocência de criar um mundo alternativo e paralelo em relação ao mundo real.” (BERARDINELLI, 1996, p. 70).

filiação de Ferrante ao ensaísmo e à ficção produzidos pela romancista romana, e consequentemente a uma parte da tradição literária italiana do século 20, é importante demonstrar, à luz do que faz Morante, como a obra de Elena Ferrante, bem como a de sua personagem Elena Greco, se insere nesta breve história do ensaio italiano produzido após 1945.

Primeiramente, seriam os romances da série napolitana, parte do *corpus* deste estudo, “romances-ensaios”, como Berardinelli denomina algumas obras de Calvino, Pasolini, Gadda, entre outros, por conterem, em sua narrativa, um intenso trabalho de autoanálise, de reflexão sociológica e literária? Seriam eles mais romances do que ensaios? Ou mais ensaios do que romances?

Elsa Morante, citada pelo crítico, contrapunha-se a delimitações muito rígidas entre os gêneros, o que nos permite inferir que não dissociava os papéis de ensaísta, romancista e poetisa em que se alternava. Em “Sobre o romance”, escreve que o romancista,

[...] semelhante a um filósofo-psicólogo, apresenta em sua obra um sistema único e completo do mundo e das relações humanas. Mas, em vez de expor seu sistema em termos de raciocínio, é levado, por sua natureza, a configurá-lo numa ficção poética por meio de símbolos narrativos. **Todo romance, por isso, poderia**, por parte de um leitor atento e inteligente (mas infelizmente esses leitores são muito raros, em especial entre os críticos), **ser traduzido em termos de ensaio e de “obra de pensamento”** (MORANTE, 2017, p. 81-82, grifos meus).

Para ela, romances que se valem “de modos e formas declaradamente ensaísticos” foram escritos em todos os tempos, não só na época moderna, citando, como exemplo, *A divina comédia*, de Dante Alighieri, e *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, em contraposição à *Iliada*, de Homero, e *Os Malavoglia*, de Giovanni Verga. E, no entanto, todos os romances, sejam eles “ensaísticos” ou não, exigem o equilíbrio da razão e da imaginação, mesmo que em diferentes medidas. Do contrário, tornar-se-ia “impossível descobrir qualquer que seja a verdade das coisas”.

E se o romancista – como todo artista – se diferencia especialmente pela **qualidade imaginativa**, por outro lado também se exige dele um **dom superior de razão**. De outra forma, não lhe seria possível colocar em ordem, de maneira afortunada, em suas partes, aquele **pequeno modelo de arquitetura do mundo** que se configura em todo verdadeiro romance (MORANTE, 2017, p. 83, grifos meus).

Berardinelli considera Elsa Morante a única verdadeiramente “romancista” dentre o trio de escritores que cita como o mais importante da narrativa italiana do século 20, formado por ela, Calvino e Gadda. E, no entanto, ao contrário desses últimos, cujas obras eram bem

recebidas por integrarem a poética modernista das vanguardas, foi incompreendida por ter construído formas romanescas de estrutura clássica, que, aos olhos do público e da crítica, pareciam obsoletas, em um momento em que o romance era considerado morto ou em grave crise (BERARDINELLI, 1996, p. 47). Era difícil compreender um livro como *Menzogna e sortilegio*, de 1948, que hoje figura entre os três ou quatro romances mais importantes do *Novecento* italiano.

[...] sembrava a prima vista realismo ottocentesco, ed era invece una specie di sogno a occhi aperti, un'allucinazione: realismo e feuilleton rifatto da una bambina di genio, che ha letto Dostoevski e Le mille e una notte. Il romanzo diventa il sogno del romanzo, la favola del romanzo, in un tempo e spazio indefiniti, forse Sicilia, forse tra 1890 e 1910. (BERARDINELLI, 1996, p. 50-51, grifos meus)⁵⁸.

E, no entanto, à vocação narrativa considerada anacrônica de Morante, justamente o que faz dela, na visão de Berardinelli, uma romancista, digamos, em estado puro, e não uma autora de romances-ensaio, soma-se o interesse, comum à boa parte dos romances italianos produzidos no pós-guerra, de investigar “ensaisticamente” questões pertinentes à realidade, como a divisão em duas da sociedade italiana (de um lado a aristocracia e os pequeno-burgueses, de outro o mundo rural e operário) e as causas e consequências do triunfo do fascismo na Itália. Após anos de neovanguarda, em 1971 Morante publica o romance *La Storia*, que se torna rapidamente um *best-seller*, apesar de duramente criticado pelos críticos marxistas e estruturalistas, que o consideram pessimista, tradicional e popular.

Quello che la critica accademica non capì, e solo da poco comincia a capire, è che i romanzi di Elsa Morante [...] sono una specie di summa o enciclopedia tematica e formale della narrativa. Vengono usate tutte le forme classiche per dare ordine a una realtà che non ha più né ordine né logica: le forme narrative tradizionali permettono di vedere e giudicare un presente che, altrimenti, potrebbe distruggere le nostre facoltà di conoscenza di valutazione morale. (BERARDINELLI, 1996, p. 51)⁵⁹.

⁵⁸ Na versão em port.: “[...] parecia, à primeira vista, realismo do século 19, e era, na verdade, uma espécie de sonho de olhos abertos, uma alucinação: realismo e *feuilleton* refeito por uma garota de gênio, que leu Dostoevski e *As mil e uma noites*. **O romance torna-se o sonho do romance, a fábula do romance**, em um tempo e espaço indefinidos, talvez Sicília, talvez entre 1890 e 1910.” (BERARDINELLI, 1996, p. 50-51).

⁵⁹ Na versão em port.: “Aquilo que a crítica acadêmica não entendeu, e somente há pouco tempo começa a entender, é que os romances de Elsa Morante [...] são uma espécie de suma ou enciclopédia temática e formal da narrativa. São usadas todas as formas clássicas para dar ordem a uma realidade que não tem mais ordem nem lógica: as formas narrativas tradicionais permitem ver e julgar um presente que, de outra forma, poderia destruir a nossa faculdade de conhecimento de avaliação moral.” (BERARDINELLI, 1996, p. 51).

Tal qual Morante, Elena Ferrante une “imaginação e razão”, “ficção poética e obra de pensamento”, para criar seus romances. Se em *La Storia* a escritora do pós-guerra sintetiza os principais acontecimentos históricos do século 20 em torno da história de um menino e de sua mãe, demonstrando de que modo a chamada Grande História, com as guerras entre Estados, devasta a Pequena História, de quem não tem poderes, na tetralogia Ferrante escolhe reproduzir o panorama histórico-social europeu dos anos 1950 aos primeiros dez anos do último milênio como pano de fundo para a história pontuada por percalços de Raffaella Cerullo e Elena Greco, ou Lila e Lenù, duas jovens nascidas na periferia napolitana que buscam, entre conquistas e fracassos, ascender socialmente por meio de livros e conhecimento. Tanto *La Storia* quanto a série napolitana têm a dupla ambição de narrar, como escreve De Rogatis a respeito da obra de Ferrante, “*la rifrazione violenta e/o casuale tra i grandi eventi, le vite e le loro vulnerabili differenze all’interno di una durata temporale molto ampia*” (DE ROGATIS, 2018, p. 19)⁶⁰. São, portanto, romances que Berardinelli incluiria em seu elenco de obras de ficção que trazem elementos do ensaio em seu interior, que oferecem uma reflexão sistematizada e profunda sobre aspectos da realidade – pode-se dizer, nesses dois casos, associada a uma grande capacidade narrativa, que equilibra o uso de elementos da tradição literária, seja ela popular, como o folhetim e o melodrama, ou erudita, como a *antinovel*, o *nouveau romance* e a autoficção.

Sobretudo no caso de Ferrante, os romances trazem reflexões não apenas relacionadas ao cenário político e social italianos, mas (o que nos interessa mais de perto neste estudo) à própria literatura e à escrita produzidos no país – reflexões que se deslocam do texto narrativo para os textos ensaísticos e vice-versa, como se verá ao longo deste estudo. Neste momento, vale a pena pontuar, ainda que brevemente, como Elena Greco, a narradora-personagem da série napolitana, nascida no pós-guerra, experiencia como escritora, tanto de romances quanto de textos não-narrativos, a relação conflituosa da intelectualidade de seu país com a produção romanesca – ilustrando, assim, o panorama histórico estruturado por Berardinelli.

3.2 “NON È IL MOMENTO DI SCRIVERE ROMANZI”

Ao acompanhar a trajetória de ascensão intelectual de Elena Greco, desde os bancos escolares até o amplo reconhecimento literário na vida adulta, conhecemos alguns aspectos do

⁶⁰ Na versão em port.: “[...] a refração violenta e/ou aleatória entre grandes eventos, as vidas e as suas vulneráveis diferenças dentro de um espaço temporal muito longo” (DE ROGATIS, 2018, p. 19).

cenário literário italiano do pós-guerra, no qual as formas de escrita ensaística brilhavam por sua força como instrumento de luta política. Nos anos 1960, quando a narradora-personagem pergunta ao ex-namorado, Franco Mari, que havia abandonado a universidade para se dedicar à luta estudantil contra o fascismo, o que ele havia achado de seu primeiro romance – cujo conteúdo não é apresentado ao leitor, mas que está relacionado, de algum modo, à lembrança de Greco da experiência sexual vivida com Donato Sarratore –, ouve uma resposta que não lhe agrada. Apesar de ele achar o livro bom, com “belas páginas”, nas quais Elena dava à protagonista “a capacidade de unir à sua maneira os fragmentos das coisas”, considerava que “*Dentro non c’è granché [...]*”. “*Sotto amorette e smanie di ascensa sociale nascondi proprio ciò che varrebbe la pena raccontare*” (FERRANTE, 2016, p. 67, grifos meus)⁶¹. Neste ponto, como em muitos outros dos volumes da série napolitana, a autora deixa entrever, com um tanto de ironia, a autoconsciência do romance, em um jogo semelhante ao autoficcional, ao borrar as fronteiras entre realidade e ficção – não fosse o fato de que, como já dissemos, ao contrário dos romances de autoficção, não temos um autor e um personagem homônimo a ele, mas a persona de uma autora e sua personagem (quase) homônima. Tal como sua personagem, Elena, a autora, em um *mise en abyme*, escreve sobre “historinhas de amor e desejos de ascensão social” (a história de amor entre Lila e Nino/ Lenù e Nino e o desejo de ascender socialmente nutrido pelas duas amigas pela via do estudo e da escrita). Mas, será que seu romance, e os romances de modo geral, não seriam capazes de narrar “aquilo que valeria a pena ser narrado” ao mesmo tempo em que falam de amor?

Diante da insistência de Elena, desejosa de saber o que exatamente vale a pena ser narrado, o ex-namorado militante encerra a conversa: “*Hai fatto il possibile, no? Ma questo, oggettivamente, non è il momento di scrivere romanzi*”⁶² (Ibidem, p. 68, grifos meus). De fato, vivia-se um momento no qual os intelectuais, incluindo os escritores de ficção, dedicavam-se, sobretudo, à escrita de ensaios, veiculados em jornais e revistas, nos quais lançavam suas ideias e refletiam no calor do momento sobre a situação política, econômica e social do país. Autores que começaram a publicar no período do pós-guerra, como Italo Calvino, cujos ensaios serviram de suporte para a reflexão artística e intelectual que fez ao longo dos diversos períodos de sua trajetória como escritor, teorizavam que o intelectual deveria se ocupar dos grandes

⁶¹ Na versão em port.: “Não há nada de mais nele [...]”. “Por trás de historinhas de amor e desejos de ascensão social você esconde justamente aquilo que valeria a pena ser contado.” (FERRANTE, 2016, p. 67).

⁶² Na versão em port.: “Você fez o possível, não? Mas este, objetivamente, não é o momento de escrever romances.” (Ibidem, p. 68).

problemas do mundo. Adriana Iozzi Klein, no artigo “O artista como crítico: sobre Italo Calvino ensaísta” (2011), escreve que os primeiros textos críticos do escritor, produzidos entre meados dos anos 1950 e 1960,

[...] tendiam a oferecer ao leitor uma visão de mundo complexa, na qual não se vê uma nítida separação entre o mundo da literatura e aquele da política. À crise da razão burguesa, o escritor contrapunha a força de um projeto fundado no marxismo e na luta de classes; em oposição à literatura da irracionalidade e do subjetivismo, ele propunha a pesquisa de linhas de uma nova poética e a redefinição do papel do intelectual. (KLEIN, 2011, s/p).

Mas até mesmo o Calvino militante de 1953, em seu ensaio “A fortuna frustrada do romance italiano”, defende os “*amoretto*” presentes nos melhores representantes da tradição romanesca, citando, como uma falta, o temperamento pouco romanesco dos exemplares do gênero produzidos na Itália, país no qual o romance e a narrativa, de modo geral, nunca foram dominantes – e, sim, a poesia. Lamentando a ausência de qualquer “trepidação amorosa” nas obras de Alessandro Manzoni, considerado o pai do gênero romance naquele país, escreve: “[...] não há nada a objetar quanto a isso, ao contrário, hoje o erotismo só provoca tédio, mas, sejamos francos, o amor sempre foi uma grande força motriz, no romance e em outras coisas” (CALVINO, 2015, p. 15).

Os romances de amor ganharam tratamento irônico a partir do século XIX – basta lembrar do cinismo realista de Eça de Queirós ou de Machado de Assis e da ironia de Marcel Proust, para citar alguns exemplos. “De modo geral [...] um romance que narrasse apenas uma história de amor era considerado ‘água com açúcar’ e não atraía os melhores romancistas, nem os leitores mais exigentes” (PERRONE-MOISÉS, p. 180). Atualmente, o amor ainda produz romances de qualidade, embora receba, é claro, novos tratamentos, novos ângulos de visão, nos quais obviamente passa longe de ser idealizado. Basta pensar em obras da própria Ferrante, como os volumes da série napolitana, *A vida mentirosa dos adultos* e *Dias de abandono*, mas também em obras de autores como Ian McEwan (*A reparação*), Alan Pauls (*O passado*), Vargas Llosa (*Aventuras de uma menina má*), Orhan Pamuk (*O museu da inocência*), entre tantos outros de diversas nacionalidades. Afinal, como escreve Perrone-Moisés, mesmo fora de moda, as pessoas ainda se apaixonam, sofrem, matam e suicidam-se por amor.

As questões que então se colocam são as seguintes: Em que medida os escritores de ficção podem continuar a fazer do amor o tema central de um romance? Comparado aos do século XIX, que mudanças comportamentais e emocionais o romance de amor contemporâneo registra?” (Ibidem, p. 181).

No ensaio “Os destinos do romance”, de 1956, Calvino se conforma em aceitar a tão propagada crise do romance após não conseguir escrever “nenhum que ficasse em pé”. “Espero um tempo de belos livros, cheios de inteligência nova assim como as novas energias e máquinas de produção, que influenciam na renovação que o mundo deve ter. Mas não acho que serão romances” (CALVINO, 2015, p. 21). E sinaliza algo que se tornaria cada vez mais comum em sua própria escrita em detrimento de uma narrativa “pura”: “[...] penso que certos gêneros ágeis da literatura setecentista – o ensaio, a viagem, a utopia, o conto filosófico ou satírico, o diálogo, o opúsculo moral – devem reaver um lugar de protagonismo na literatura, no conhecimento histórico e na batalha social.” (Idem).

Nesse mesmo período, os romances também saíram do foco da jovem Elena Ferrante, que, temendo tornar-se uma pessoa superficial, impôs-se a leitura de jornais, de livros de história contemporânea, de sociologia e de filosofia, como conta na crônica “*Notizie a catinelle*”. “*C’è stato persino un periodo in cui, violando la mia natura, ho smesso persino di leggere romanzi, mi sembrava tempo sottratto al bisogno di vivere il mio tempo con occhi bene aperti.*” (FERRANTE, 2019, p. 59, grifos meus)⁶³. A exemplo do que faz Elena Greco, que, em um período da adolescência, deixa de ler literatura para impressionar Nino, aparentemente desinteressado por esse tipo de leitura, decidida a estudar a ideia de nação, de Federico Chabod, e arrependendo-se depois ao ver Lila e ele conversando animadamente sobre um livro de Samuel Beckett que ela havia emprestado à amiga. Mas, a cronista conta que logo se apercebe que, imersa em uma chuva de notícias, quanto mais se informava, mais se confundia. Ao repisar o lugar comum do caos gerado pelo excesso de informação, a intenção de Ferrante é, claramente, a de demonstrar a seriedade do romance. Em meio às dificuldades atuais para diferenciar notícias falsas e verdadeiras, já não somos capazes de prever ameaças iminentes, como fizeram no passado aqueles que pressentiram os perigos do nazifascismo. Diante disso, a autora sai em defesa do gênero ao qual se dedica.

A volte mi pare di capire perchè noi donne siamo sempre più lettrici di romanzi. I romanzi, quando funzionano, si servono di bugie per dire la verità. Il mercato dell’informazione, in guerra per l’audience, tende sempre più a trasformare le verità

⁶³ Na versão em port.: “Houve até mesmo um período em que, violando minha natureza, deixei de ler romances, me parecia tempo subtraído da necessidade de viver o meu tempo com olhos bem abertos.” (FERRANTE, 2019, p. 59).

più insopportabile in romanzesche, appassionanti, godibili bugie. (FERRANTE, 2019, p. 60, grifos meus)⁶⁴.

Neste trecho, Ferrante está se referindo à verdade dos fatos, aquela que se pode comprovar empiricamente, por meio do trabalho de apuração jornalística, e que, cada vez mais, como sabemos, é desacreditada por grupos que tratam as informações que os desagradam como mera “construção de narrativas”, manipulando-as ao seu bel-prazer para criar a sua própria versão da verdade, mais condizente com seus interesses, sob a forma de *fake news* – que nada mais são do que boatos ou desinformação – despejadas livremente nas redes sociais. Os romances (ou ao menos aqueles que “funcionam”, como afirma a autora separando o joio do trigo) parecem ser um terreno menos pantanoso, nos quais a verdade dos fatos não é deturpada, transformada em nova verdade, apesar do tratamento ficcional dado a ela; ao contrário, a mentira da ficção é um modo de trazer luz aos acontecimentos da realidade, expor seus diversos ângulos e pontos de vista, de modo a conduzir o leitor a uma melhor compreensão sobre eles – afirmação que, é claro, pode abrir campo para discussão se pensarmos, por exemplo, nos romances modernos que criam armadilhas, mentiras, pistas falsas, levando o leitor a caminhos erráticos que conduzem a um embaralhamento de sentidos. E, no entanto, pode-se dizer, em sua defesa, que esses livros fazem isso justamente para apontar, de forma mimética, o caráter complexo da realidade.

A própria Elena Greco, na esteira da boa recepção de seu primeiro livro, começa a publicar ensaios, inicialmente, como forma de contribuir com a luta estudantil, da qual faz parte Pasquale, seu amigo do *rione*, e os filhos de sua professora da escola normal, Nadia e Armando Gagliani, mas, sobretudo, para ajudar Lila, que adoece devido às más condições de trabalho na fábrica de embutidos Soccavo, de propriedade de Bruno Soccavo, amigo de Nino que ambas haviam conhecido anos antes na praia. Por influência de Adele Airola, sua futura sogra, intelectual que atua no mercado editorial, consegue que um artigo denunciando as péssimas condições de trabalho do local seja publicado no histórico *Unità*, jornal fundado em 1924 por Antonio Gramsci, que até 1991, foi órgão oficial do Partido Comunista Italiano, e depois disso adotou posições moderadas e reformistas. O editor do veículo, ao falar por telefone com a

⁶⁴ Na versão em port.: “Às vezes, pareço compreender por que nós, mulheres, sempre fomos mais leitoras de romances. **Os romances, quando funcionam, se servem de mentiras para dizer a verdade.** O mercado da informação, em guerra por audiência, tende sempre mais a transformar a verdade mais insuportável em romanescas, apaixonantes, prazerosas mentiras.” (FERRANTE, 2019, p. 60, grifos meus).

escritora, trata-a com sarcasmo, perguntando-lhe “*da quando in qua i cultori delle belle lettere erano disposti a sporcarsi la penna col cottimo, i turni e gli straordinari, roba noiosissima da cui si tenevano lontano in particolare le giovani romanzieri di successo*” (FERRANTE, 2016, p. 165)⁶⁵. Publicado com destaque, o artigo chamou a atenção de muitas outras pessoas conhecidas publicamente por suas ideias, inclusive Franco Mari, que, desta vez, conta a narradora, “*mi parlò con rispetto, disse che era contento di me, che avevo fornito un esempio di indagine a tutto tondo sulla condizione operaia, che sperava di incontrarmi presto per ragionare insieme*” (Ibidem, p. 176)⁶⁶. O texto foi elogiado até mesmo pelo sarcástico editor, que convidou a jovem a publicar outras peças semelhantes.

Eram tempos duros, nos quais escrever romances parecia superficial. No final dos anos 1960, ao saber que havia recebido um prêmio relevante por seu primeiro livro, Elena decide ir recebê-lo, “malgrado o clima político hostil àquele tipo de reconhecimento” (FERRANTE, 2016, p. 211). Alguns dias depois, após ler no jornal napolitano *Il Mattino* que Lenù havia afirmado, durante a premiação, sentir-se feliz como os astronautas na planície branca da lua, em uma clara referência ao feito espacial que havia ocupado recentemente as páginas dos jornais, Lila é grosseira, conforme a lembrança da narradora, dizendo-lhe que, às vezes, “é melhor ficar quieta do que dizer besteiras”. “*E aggiunse che la luna era un sasso tra miliardi d'altri sassi e che, sasso per sasso, la cosa migliore era stare coi piedi ben piantati dentro i guai della terra.*” (Idem)⁶⁷.

Na introdução crítica ao livro *A formação do romance inglês – ensaios teóricos*, Sandra Gardini T. Vasconcelos aponta para a desconfiança que o romance moderno suscitou já em seu nascimento, no século 18, período de estética neoclássica, em que predominavam o teatro e a poesia, gêneros “mais nobres e dignos”.

De origem bastarda, o “romance moderno nasceu com um complexo de inferioridade: não era clássico, não era poesia e não era história”. Desse modo, passou o longo período de sua formação a se justificar, a refletir sobre os seus objetivos e procedimentos, a discutir quais eram os assuntos de sua seara e a explorar as possibilidades abertas por se constituir como um gênero cujas convenções não

⁶⁵ Na versão em port.: “[...] desde quando os cultores das belas letras estavam dispostos a sujar a caneta com trabalho por empreita, turnos e horas extras, coisa entediante sobretudo para jovens romancistas de sucesso” (FERRANTE, 2016, p. 165).

⁶⁶ Na versão em port.: “[...] falou-me com respeito, disse que estava contente, que eu havia fornecido um exemplo de investigação muito acurado da condição operária, que esperava poder me encontrar logo para debater o assunto.” (Ibidem, p. 176).

⁶⁷ Na versão em port.: “E complementou que a lua era uma pedra dentre bilhões de outras pedras, e que, pedra por pedra, o melhor era ficar com os pés bem plantados sobre os problemas da terra.” (Idem).

estavam previamente estabelecidas nem delimitadas. (VASCONCELOS, 2007, p. 142-143).

Durante todo o século 18, periódicos, romances, cartas e diários transformaram-se em palco de debate entre os defensores do novo gênero e seus detratores, que o acusavam de ser “perigoso”, “pernicioso”, “inútil”, “subversivo”. Isso se deve, possivelmente, ao fato de que os leitores comuns ainda consideravam as ficções verossímeis, críveis, como fraudulentas, mentirosas, ao contrário dos livros de fantasia, estes, sim, aceitos em sua inventividade. Catherine Gallagher lembra que

A única marca confiável da ficção narrativa era igualmente a pura e simples ausência de credibilidade, enquanto a verossimilhança equivalia a uma profissão de veracidade. Se não continham animais falantes, tapetes voadores ou personagens humanas muito diferentes do normal, as narrações pareciam referenciais e, portanto, incorriam com facilidade na acusação de fraude ou difamação; e habitualmente eram consideradas culpadas. No século XVII e no começo do XVIII, as narrações críveis em prosa – inclusive aquelas que atualmente definimos ficção – eram lidas ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade. (GALLAGHER, 2009, p. 632).

Mas, mesmo muito tempo depois que a verossimilhança se tornou aceita como forma de aproximação com a realidade, e não de fraude, o romance continuou a ser encarado, por alguns setores da sociedade, como “perigoso” ou “frívolo”. “Leitura pouco recomendável, passatempo de ociosos e corruptor de costumes, como muitos o viam, o romance foi frequentemente julgado mais com base em critérios morais do que estéticos” (VASCONCELOS, 2007, p. 147). A ideia de que os prazeres da imaginação promovidos pelas histórias de ficção seriam capazes de induzir atos inconsequentes não é exatamente uma novidade atribuída ao romance moderno. Narrativas de cavalaria muito populares na Idade Média já eram vistas como corruptoras – basta lembrar dos personagens Francesca da Rimini, mulher casada, e Paolo Malatesta, seu cunhado, que, no século XIV, Dante Alighieri lança ao círculo dos luxuriosos do inferno, na *Divina Commedia*, por terem se beijado, enlevados pela leitura da história de amor entre Lancelot, cavaleiro da Távola Redonda, e Guinevere, esposa do Rei Artur⁶⁸. Ao condenar o casal de apaixonados, Dante parece considerar as narrativas de amor de sua época como argumento perigoso, capaz de corromper leitores, levando-os a concretizar amores proibidos.

⁶⁸ Trata-se do poema *Lancelot, o Cavaleiro da Carreta*, escrito entre 1178 e 1181, por Chrétien de Troyes.

Com a cabeça cheia de livros de cavalaria, assim como Francesca e Paolo, o fidalgo Alonso Quijano, criação de Miguel de Cervantes, no século XVII, sai pelo mundo como Dom Quixote de La Mancha, um cavaleiro andante disposto a lutar contra moinhos de vento. As mesmas ilusões que povoam o imaginário do Cavaleiro da Triste Figura são identificadas por Elisa, a protagonista-narradora do romance *Menzogna e sortilegio* (1948), de Elsa Morante, em seus avós e pais, pobres habitantes do Sul da Itália, entre os séculos XIX e XX, que se julgavam aristocratas – ilusões semeadas possivelmente, em alguma medida, pelas leituras disponíveis na pequena biblioteca da família de Anna, futura mãe de Eliza, formada por traduções de romances de aventura franceses povoados por mosqueteiros, rainhas, donzelas em perigo, aristocratas bem-sucedidos, criminosos magnânimos e detetives brilhantes. Na introdução do romance, Morante relaciona explicitamente os familiares de Elisa ao personagem de Cervantes, nomeando o terceiro capítulo como “*Gli ultimi Cavalieri dalla Triste Figura*” (“Os últimos Cavaleiros da Triste Figura”).

O século XIX assistiu ao esplendor do romance, principalmente, na França, na Inglaterra e na Rússia, onde se produziam, ao mesmo tempo, obras de grande qualidade e inovação artística e sucessos comerciais como os volumes lidos pelos antepassados de Eliza, feitos para agradar a um público amplo. Já nesse período, no entanto, havia quem anunciasse a morte do gênero, como conta Rubem Fonseca em sua crônica “O romance morreu”.

Parece que a primeira morte teria sido anunciada ainda em 1880, não obstante, como todos sabem, Emily Dickinson, Tchekhov, Proust, Joyce, Kafka, Maupassant, Henry James, o nosso Machado, Eça, Mallarmé, as Brönte, Fernando Pessoa (um pouco mais tarde) estivessem vivos naquela época (FONSECA, 2014, p. 9).

No início do século XX, Proust, Joyce e Woolf, entre outros autores, produziram inovações narrativas que, em sintonia com o niilismo vivenciado com a Primeira Guerra Mundial, fariam com que as vanguardas artísticas considerassem ultrapassadas as convenções estéticas anteriores, entre elas, as do romance como gênero narrativo. Grandes teóricos, dentre eles, George Lukács e Theodor Adorno, analisaram as características e evoluções do gênero, decretando a sua morte, por não perceberem possibilidade de narrar, de modo linear e realista, uma realidade fragmentada, estandardizada, repetitiva (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 87). E, no entanto, romances continuaram a ser produzidos, em quantidade e qualidade, absorvendo novas formas em suas narrativas, como a reportagem jornalística e o cinema – é o caso das obras dos romancistas norte-americanos da primeira metade do século XX, como Ernest

Hemingway, John dos Passos, F. Scott Fitzgerald e William Faulkner. Esses escritores exerceram forte influência sobre seus contemporâneos europeus, como os existencialistas Jean-Paul Sartre e Albert Camus (“romances do absurdo”) e os criadores do “novo romance” francês Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, entre outros. Desde então, Perrone-Moisés considera que “não houve mais propostas teóricas relevantes de renovação do gênero”, como as feitas por Lukács e Adorno, embora os romances, de várias espécies, continuaram sendo publicados e lidos (Ibidem, p. 87-89)

3.2.1 Escritas sobrepostas (e opostas?)

Não só o livro, mas os artigos que publicava, levaram Elena Greco a viajar por muitos meses, convidada a compartilhar com o público um pouco da sua experiência com a escrita. Os artigos fizeram-na, inclusive, conhecer *in loco* “novas formas de greve, as reações dos patrões”. Em meio aos piquetes, conversando com operários e sindicalistas, passando em meio a policiais, não tinha medo: sentia-se desobediente, rebelde, tão poderosa que a suavidade que lhe era característica parecia um disfarce.

Quando saltò per aria la Banca dell’Agricoltura mi trovavo a Milano, in casa editrice, ma non mi allarmai, non ebbi foschi pressagi. Mi considerai parte de una forza inarrestabile, mi consideravo invulnerabile. Nessuno poteva fare del male a me e al mio bambino. Noi due eravamo l’unica realtà durevole, io visibile e lui [...] per ora invisibile. Il resto era un flusso d’aria, un’onda imateriale e di suoni che, disastrosa o benefica che fosse, costituiva materiale per il mio lavoro, passava oltre o incombeva perché io la metessi in parole magiche dentro un racconto, un articolo, un discorso pubblico [...] (FERRANTE, 2016, p. 213)⁶⁹.

Os escritos que surgiam dessas saídas, no entanto, deveriam agradar, no sentido de ser úteis, servir a uma causa. Por isso, Elena Greco escrevia-os cuidando para que cada conceito satisfizesse “[...] *agli Airota, alla casa editrice, a Nino che di certo da qualche parte mi leggeva, anche a Pasquale, perché non, e a Nadia, e a Lila, che avrebbero dovuto finalmente pensare: ecco, siamo stati ingiusti con Lena, è dalla nostra parte, guarda un po’ cosa scrive*”

⁶⁹ Na versão em port.: “Quando saltou pelos ares o Banco Agrícola, eu estava em Milão, na editora, mas não me alarmei, não tive presságios sombrios. Me considerei parte de uma força incontrolável, me considerava invulnerável. Ninguém podia fazer mal nem a mim nem ao meu filho. Nos dois éramos a única realidade durável, eu visível e ele [...] ainda invisível. O resto era um fluxo de ar, uma onda imaterial e de sons que, desastrosa ou benéfica que fosse, constituía material para o meu trabalho, seguia adiante ou me incumbia de transformá-la em palavras mágicas dentro de uma história, um artigo, um discurso público [...]” (FERRANTE, 2016, p. 213).

(FERRANTE, 2016, p. 213)⁷⁰. Desse modo, escrevendo como uma espécie de testemunha da História, procurando alinhar fatos e acontecimentos de modo a dar sentido a eles, ou, como expressou Franco Mari sobre o seu primeiro livro, soldando “à sua própria maneira os fragmentos das coisas”, é que a narradora vai se moldando como escritora. Seu segundo livro relaciona-se, novamente, à própria experiência pessoal, dessa vez, como mulher casada entristecida pela aquiescência com que se submetia às funções de mãe e esposa. Fascinada pelas discussões feministas que lhe chegaram por intermédio da cunhada, Mariarosa, começou a estudar “*quasi in segreto l’invenzione della donna da parte degli uomini, mescolando mondo antico e mondo moderno*”. E adiciona, revelando a sua necessidade de jovem mulher, que se dedicou com afincamento aos estudos desejando ser reconhecida por seus próprios méritos, de não ser percebida como uma dona de casa inferiorizada e sem ideias: “[...] *lo facevo senza un obbiettivo, solo per dire a Mariarosa, a mia suocera, a qualche conoscente: sto lavorando.*” (FERRANTE, 2016, p. 323)⁷¹.

Anos mais tarde, na década de 1980, Elena Greco publica um romance que, na verdade, já estava pronto há muitos anos, mas que ela havia mantido na gaveta após receber críticas extremamente negativas ao manuscrito emitidas por suas, até então, únicas leitoras: sua sogra, e, mais tarde, Lila. Era um livro que, no entanto, havia sido escrito sob o desejo de abandonar definitivamente aquilo que Franco havia definido como *storie di amoretto*. “*Volevo [...] scrivere qualcosa di adeguato ai tempi di manifestazioni di piazza, morti violente, repressione poliziesca, timori di colpo di stato.*” (FERRANTE, 2015, p. 236)⁷². Tratava-se de um texto que misturava ficção, elementos autobiográficos e fatos da realidade para tratar, em tom íntimo, de aspectos de sua própria infância e adolescência no *rione*, incluindo os atos criminosos cometidos pelos irmãos camorristas Marcello e Michele Solara. Nesse ponto da narrativa, explicita-se ainda mais o emaranhado que mistura a história escrita pela personagem àquela criada por Ferrante, em um livro dentro do livro. Afinal, a série napolitana é também, como o livro de Greco, uma narrativa pessoal, que entrelaça aspectos da vida da personagem-narradora aos acontecimentos do bairro pobre de Nápoles onde cresceu. Seria o romance de Lenù o

⁷⁰ Na versão em port.: “[...] aos Airola, à editora, a Nino, que certamente de algum lugar me lia, até a Pasquale, porque não, e a Nadia, e a Lila, que deveriam finalmente pensar: fomos injustos com Lena, ela está do nosso lado, olha só o que está escrevendo” (FERRANTE, 2016, p. 213).

⁷¹ Na versão em port.: “[...] quase em segredo a invenção da mulher pelos homens, misturando mundo antigo e mundo moderno. [...] fazia isso sem um objetivo, somente para dizer a Mariarosa, a minha sogra, a qualquer conhecido: estou trabalhando.” (FERRANTE, 2016, p. 323).

⁷² Na versão em port.: “Querida [...] escrever alguma coisa adequada aos tempos de manifestações nas praças, mortes violentas, repressão policial, temores de golpe de estado.” (FERRANTE, 2015, p. 236).

mesmo que nós, leitores, estaríamos lendo? Seria Elena Greco a protagonista de um livro autobiográfico? Seria ela uma espécie de alterego, um eu “alterficcional”, para usar a expressão que cunhamos, de Elena Ferrante, nome que aparece assinando a capa do romance?

Em alguma medida, a autora desata esse nó para seus leitores quando o romance de Lenù, mesmo sendo um grande sucesso de público, acaba se revelando, em um sentido que terá um impacto profundo na vida das personagens, um erro literário. Após a celeuma causada por sua publicação, que vem a se somar às duras críticas de Lila, a personagem se dá conta, com muito espanto, de que, ao invés de escrever um romance cuja fantasia se serviu de elementos da realidade, acabou escrevendo uma espécie de livro-reportagem, talvez ao modo de *Gomorra*, no qual Roberto Saviano alia jornalismo e literatura para contar como age a Camorra e outras facções mafiosas da Itália, o que lhe rendeu inúmeras ameaças de morte e a necessidade de deixar o país. Ou, no entendimento de seu próprio editor, que, no entanto, gostou muito do resultado, “uma espécie de autobiografia” romanceada sobre a sua experiência em uma Nápoles pobre e violenta (FERRANTE, 2015, p. 243). “*È un romanzo duro, sottolineato, direi maschile, ma contraddittoriamente anche delicato*”, complementa o editor em uma conversa telefônica com a escritora (Idem)⁷³. Na revista *Panorama*, o jornalista que escreveu sobre o recém-publicado livro de Greco não tratava dele como romance; utilizava-o como ponto de partida para denunciar o que chamava de “o feudo dos irmãos Solara”. Ao ler a matéria, ilustrada por uma fotografia sua ao lado de Tina, filha de Lila, a escritora suou frio: “O que foi que eu fiz, como pude ser tão imprudente.” (FERRANTE, 2015, p. 266). Neste ponto da narrativa, a narradora dedica-se a explicar o que pretendia ter escrito e como o livro fugiu totalmente de seu controle, revelando-se outra coisa. Ao idealizá-lo, em Firenze, conta que inventou uma trama baseada em fatos de sua vida no *rione* com a irresponsabilidade própria de quem está distante dos acontecimentos. Nápoles, à época, já lhe parecia uma cidade dos filmes, um lugar de fantasia. Tempos depois, ao voltar a morar no *rione* para finalizá-lo, após a aprovação do manuscrito por seu editor, sentiu-se talmente dominada por uma obsessão pelo real que acabou descrevendo o bairro quase *ipsis litteris*, mesmo evitando nominá-lo. “[...] *dovevo aver esagerato e il rapporto tra verità e finzione si doveva essere sbilanciato: adesso ogni strada, ogni palazzina era diventata riconoscibile, e forse persino le persone, persino le violenze*”

⁷³ Na versão em port.: “É um romance duro, sublinhou, direi masculino, mas contraditoriamente, também delicado.” (FERRANTE, 2015, p. 243).

(FERRANTE, 2015, p. 267, grifos meus)⁷⁴. Nesta citação, o termo “verdade” é usado pela autora para se referir à realidade concreta, empírica, em oposição à “ficção”, no sentido de “invenção”, “imaginação”. Elena Greco, acostumada à escrita de textos jornalísticos, tem dificuldade para transformar elementos da realidade em matéria de ficção, transpondo-os ao papel em sua forma bruta, permitindo que eles sejam facilmente reconhecíveis e, desse modo, fazendo com que o livro não seja percebido como romance, mas como autobiografia.

As fotos que ilustravam a reportagem da revista *Panorama* eram a prova, escreve a narradora, de que suas páginas identificavam aquele espaço de maneira definitiva. Ao ver as imagens, comparando-as com o que havia escrito, “*il rione cessava di essere, come per me era sempre stato mentre scrivevo, un'invenzione.*” (Idem)⁷⁵. Ao se queixar sobre a reportagem para Lila, a escritora recebe novas críticas.

“Manderò una lettera, protesterò. Facciano una reportage su Napoli, lo facciamo, che so, sul sequestro di Cirillo, sui morti di Camorra, su quello che vogliamo, ma non devono usare il mio libro a vanvera”.

“E perché?”

“Perché è letteratura, non ha raccontato fatti veri”.

“Io mi ricordo di sì”.

La guardai incerta.

“Che dici?”

“Non facevi nomi, ma c'erano molte cose che si riconoscevano”.

“Perché non me l'hai detto?”;

“T'ho detto che il libro non mi piaceva. **Le cose o si raccontano o non si raccontano: tu restavi in mezzo**”.

“Era un romanzo”.

“Un po' romanzo, un po' no”. (FERRANTE, 2015, p. 268, grifos meus)⁷⁶.

⁷⁴ Na versão em port.: “[...] devo ter exagerado e a relação entre verdade e ficção deve ter se desequilibrado. Agora cada rua, cada casa se tornava reconhecível, e talvez até mesmo as pessoas, até mesmo a violência” (FERRANTE, 2015, p. 267).

⁷⁵ Na versão em port.: “[...] “o bairro deixava de ser, como para mim havia sempre sido enquanto escrevia, uma invenção.” (Idem).

⁷⁶ Na versão em port.: “Mandarei uma carta, protestarei. Façam uma reportagem sobre Nápoles, façam, sei lá, sobre o sequestro de Cirillo, sobre os mortos da Camorra, sobre o que quiserem, mas não devem usar o meu livro a esmo”.

“E por quê?”

“Porque é literatura, não contei fatos verídicos”.

“Eu me lembro de que sim”.

Olhei-a incerta.

“O que você está dizendo?”

“Você não dava nomes, mas havia muitas coisas que se reconheciam”.

“Por que não me disse?”;

“Eu te disse que eu não gostava do livro. **As coisas ou se contam ou não se contam: você ficou no meio**”.

“**Era um romance**”.

“Um pouco romance, um pouco não”. (FERRANTE, 2015, p. 268).

Como Roberto Saviano, Elena Greco passa a receber ameaças de morte. O descontentamento camorrista terá consequências trágicas mais adiante, com o desaparecimento de Tina, filha de Lila – embora não fique evidente (mas seja provável) a relação entre esse desaparecimento, a publicação do romance e, ainda, as denúncias contra os Solara que Lenù, em colaboração com Lila, decide publicar no jornal, aproveitando o sucesso do livro. O erro de Elena Greco parece ter sido o de, justamente, ficar no meio do caminho, como afirma Lila, usando as experiências vividas para contar sua história, sem, no entanto, transformá-las, de fato, em ficção.

Ao contrário do livro de Lenù, o romance que temos em mãos, escrito por Ferrante, não deixa pistas que permitam relacionar personagens, situações e experiências narradas àquelas reais. E, no entanto, o *efeito de autenticidade* ou *efeito de real* que a autora produz, ao situar seus personagens no espaço-tempo de maneira inconfundível, faz com que muitos leitores imaginem estar lendo uma história inteiramente baseada na realidade – à revelia, ou talvez justamente, por causa da advertência oferecida no início dos volumes de que “os fatos e personagens representados, os nomes e os diálogos neles contidos são fruto da imaginação e da livre expressão artística da autora”. Para Antonio Barros de Brito Jr., no artigo “Vigilância e autocontrole em *Um Amor Incômodo*, de Elena Ferrante”, a objetividade incontornável dos textos da escritora emaranha o leitor em um universo de signos e sentidos que nos força a pensar temas como “a feminilidade, o machismo e o trauma com a mesma seriedade com que encararíamos fatos cotidianos enunciados pela crônica jornalística ou pelo testemunho das vítimas concretas (diários, autobiografias etc.)” (BRITO JR., 2021, p. 114).

Pode-se dizer que Elena Ferrante fala com convicção, a ponto de um jornalista, em uma das entrevistas publicadas em *Frantumaglia*, comentar que a série napolitana é tão convincente, um *Bildungsroman* em quatro volumes, que não sente mais a necessidade de ler ensaios sobre a Itália. Em resposta ao comentário, a escritora conta que para criar “uma escrita de verdade” busca escritas autobiográficas, escritas privadas e relatos, apropriando-se dos modos de expressão que observa nesses textos. “Interessam-me sobretudo as páginas em que não é imitado o modo de expressão das pessoas cultas ou, ainda mais aquelas em que as próprias pessoas cultas, arrebatadas pelas emoções, põem de lado fórmulas elaboradas” (FERRANTE, 2017, p. 317).

Antes mesmo de convencer seus leitores, Ferrante conta que precisa convencer a si mesma da verdade do que está narrando. É por isso que afirma ter dado seu próprio nome ao da narradora-protagonista da tetralogia napolitana.

Quem escreve sabe que o mais complicado é fazer com que as histórias e personagens **não sejam verossímeis, mas verdadeiros**. Para que isso aconteça, é necessário acreditar na história que estamos contando. **Atribuí meu nome à narradora para facilitar meu trabalho**. Elena, na verdade, é o nome que sinto mais meu, minha identidade está toda no livro que escrevo, sem reticências. Sua imagem da janela é divertida. Moro em um andar alto, tenho medo de altura; se possível, não chego nem perto das janelas.” (FERRANTE, 2017 p. 255, grifos meus).

A última frase, ironicamente divertida, indica que a autora não está, de fato, interessada em escrever relatos autobiográficos. Afinal, esse nome, Elena, que a autora “sente mais seu”, é o nome de sua persona literária, voz anônima que inicia e termina a história, cujas memórias narradas em *Frantumaglia* parecem ter alimentado as lembranças de Elena Greco. Mais do que verossímeis, a autora afirma, na citação, que histórias e personagens precisam ser verdadeiros – e, aqui, note-se que ela não se refere à “verdade” como sinônimo de conformidade com o real, de exatidão, de representação fiel de algo do mundo empírico, mas de sinceridade, de honestidade em relação a um modo de apreender o real, por meio de uma escrita que leva em consideração um olhar subjetivo, específico, sobre o mundo, ciente de que esta é única maneira possível de narrá-lo – considerando que só a partir de nós mesmos, presos em nossos corpos, é que conseguimos percebê-lo. É como Ferrante escreve no ensaio “*Acquamarina*”, afirmando ter se tornado, ao longo do tempo, uma “realista desanimada”: [...] *posso raccontare il ‘là fuori’ solo se racconto anche me che sono ‘là fuori’ insieme a tutto il resto*” (FERRANTE, 2021, p. 59)⁷⁷. Para que as histórias e as personagens não sejam apenas verossímeis, mas “verdadeiras”, é preciso, usando uma frase de Doubrovsky a respeito da autoficção, na quarta capa de *Fils* (1977), confiar “a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, avessa ao bom comportamento, avessa à sintaxe do romance, tradicional ou novo” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 23)⁷⁸, ou seja, não basta tentar narrar os fatos reais como eles se deram, é necessário recorrer a estratégias narrativas, ao artifício da linguagem ficcional. Pois, como

⁷⁷ Na versão em port.: [...] posso narrar o ‘lá fora’ somente se também narro a mim mesma ‘lá fora’ junto a todo o resto” (FERRANTE, 2021, p. 59).

⁷⁸ A frase dialoga com a seguinte afirmação de Ferrante, no ensaio “*Storie, Io*”, com que abrimos esta tese: “Estou convencida nos últimos anos que toda narração deve conter sempre, dentro de si, também a aventura do escrever que lhe dá forma.” (FERRANTE, p. 109, 2021).

escreve Booth, “O grau de verossimilhança que possa existir numa obra, opera sempre dentro de um artifício mais lato; todas as obras conseguidas [trata-se de uma edição de Portugal; no Brasil, “conseguidas” poderia se traduzir como “bem-sucedidas”] são, a seu modo, naturais e artificiais.” (BOOTH, 1980, p. 77).

Elena Greco recorre a estratégias que são utilizadas pelos escritores de ficção desde os momentos que antecederam o surgimento do romance moderno, no século XVIII, quando davam às suas publicações ambiciosos títulos de “A história de...”, “As memórias de...”, “As aventuras de...” ou “A vida de...” com a intenção de “dar alguma verossimilhança aos relatos e torná-los mais palatáveis ao público leitor que tinha restrições morais e religiosas às obras de conteúdo ficcional” (VASCONCELOS, 2007, p. 146).

Estamos aqui visivelmente no terreno do que McKeon descreve como a “desestabilização das categorias genéricas” que põe diante dos escritores a tarefa de enfrentar as “questões de verdade” e que os faz lançar mão do “topos do manuscrito descoberto” ou do truque de se apresentarem como depositários de antigos papéis ou testemunhos, ou editores de cartas de terceiros, prática que perdurou ao longo de todo o século [XVIII]. Tudo para embaralhar as fronteiras entre “fato” e “ficção” e conferir às suas produções o ar de seriedade e verdade que se acreditava faltar aos textos ficcionais. (Idem).

Com o passar do tempo, já não era preciso camuflar o romance com o aspecto de relato real. Mas, os romancistas seguiram fazendo uso dessas estratégias narrativas até a contemporaneidade, problematizando-as, mesmo que não seja mais preciso tentar enganar seus leitores. Na Itália, país de Ferrante, podemos citar, dentre esses autores, a própria Elsa Morante, cujo romance *Menzogna e sortilegio* é narrado por Elisa, nome análogo ao da autora, personagem que narra a história de seus antepassados com base em memórias, cartas e outros documentos que afirma ter herdado de seus pais. Ferrante, tal qual sua romancista preferida, lança mão desses recursos em um romance narrado como um relato autobiográfico, no qual a narradora acena para a existência de originais (como o conto “A fada azul”, escrito por Lila na infância), cadernos (escritos por Lila e confiados a ela em uma caixa), cartas, reportagens de jornais e testemunhos, por meio dos quais tomou contato com certos acontecimentos, para dar um ar de verdade ao que está contando, mostrar que não está inventando nada. “*Ciò che*

racconto adesso l'ho saputo da persone diverse in tempi diversi.” (FERRANTE, 2016, p. 361)⁷⁹.

Ferrante faz o mesmo com seus textos “não-ficcionais”, invertendo a equação, ao demonstrar que ensaios, artigos e outros relatos que costumeiramente são estruturados como documentos baseados em informações factuais podem ser plasmados de modo muito semelhante ao modo como se constrói ficção.

Pode-se alegar, é claro, de modo a rebater a afirmação de que a romancista produz uma ilusão de real, um efeito de autenticidade, sem necessariamente fazer uso de fatos para construir suas histórias, que Ferrante revela em *Frantumaglia* acontecimentos de sua vida que parecem ter servido de matéria-prima para sua ficção romanesca. Como Elena Greco, ela afirma ter duas filhas, ter tido uma relação conturbada com a mãe, ter se formado em Letras Clássicas, ter nascido em um bairro pobre da periferia de Nápoles, dentre outras coincidências. Mas, é preciso lembrar o leitor ávido em recorrer aos ensaios da escritora para verificar o que há de real em seus romances que, por terem sido assinados sob um pseudônimo, esta missão se torna infrutífera. Afinal, ao contrário dos textos de Greco, é impossível contrapor os textos de Ferrante a fatos ligados à biografia de quem os escreveu de modo a verificar se as informações ali contidas são verídicas ou não. Com isso, a escritora não está certamente pilhando os leitores com uma porção de mentiras, no sentido de dar pistas falsas sobre si mesma; ao contrário, assim como em suas narrativas, ela busca em seus ensaios produzir uma verdade – palavra, como já pudemos verificar, frequente em suas reflexões metaliterárias – que não é absolutamente aquela dos fatos, visto que é adepta dos mesmos procedimentos estabelecidos por Italo Calvino: “[...] não dou dados biográficos, ou dou-os falsos, ou ainda procuro mudá-los a cada vez” (CALVINO, 1994, p. 8). Mas também não se trata de verdade estritamente literária, embora esteja circunscrita ao campo ficcional, pois para Ferrante, literatura “é um extraordinário produto da mente, um mundo autônomo feito de palavras que procuram dizer a **verdade de quem escreve**” (FERRANTE, 2017, p. 264, grifos meus).

Esta concepção de verdade, sobre a qual Elena Ferrante discorre diversas vezes nos textos ensaísticos, está, obviamente, associada à noção de verdade no sentido já mencionado por ela – não o de verossimilhança, mas de sinceridade, de fidelidade ao olhar específico sobre o mundo de quem narra, que é quem filtra a realidade, retratando-a de acordo com as suas

⁷⁹ Na versão em port.: “O que conto agora soube por pessoas diversas em tempos diversos.” (FERRANTE, 2016, p. 361).

próprias percepções, ou seja, com a verdade de que, em sua subjetividade, é capaz. Os textos ensaísticos, como sabemos, são escritos por uma *persona* de autora; e, no entanto, esta autora, sobre a qual nada sabemos, informa-nos que, sob as palavras ditas por sua personagem, há um mundo inventado, autônomo, que revela “a verdade de quem escreve”, ou seja, de quem está por trás do nome inventado – uma verdade subjetiva, que nada tem a ver com confissões autobiográficas, com estabelecer relações entre quem escreve e o mundo objetivo (pode ser que as informações factuais tenham sido totalmente inventadas), mas com um desejo de expressar pontos de vista, interesses, sentimentos, pensamentos, opiniões (estes sim, verdadeiros, no sentido de sinceros). É uma verdade íntima, que pode ser dita sem que sobre ela pese a verdade relativa à cor dos olhos, ao nome registrado em cartório ou a outros dados biográficos de quem escreve.

3.2.2 Autoficção em Ferrante: flerte ou crítica?

Lila havia proibido expressamente a amiga de escrever sobre ela ou de usar pessoas e acontecimentos do bairro em suas narrativas, veto a que Lenù nunca obedeceu (FERRANTE, 2015, p. 442). Em 2006, cinco anos após o desaparecimento de Tina, filha de Lila, escreve *Uma amizade*, seu romance mais bem-sucedido, sobre “as nossas duas vidas [dela e de Lila], da perda das bonecas à perda de Tina” – novamente, como no romance anterior, Elena Greco parece escrever a mesma história que estamos lendo, em um explícito *mise en abyme*, embora *Uma amizade* seja uma novela de 80 páginas e o romance que estamos lendo seja uma empreitada de cerca de 1600 páginas que parece, justamente, a soma de todos os livros anteriores de uma autora-personagem que, na maturidade, deseja revisar e reparar a própria obra, criando, assim, o que De Rogatis chama de “retrato de artista jovem e madura” (DE ROGATIS, 2018, p. 47-48). Faz isso desejando antecipar-se ao que mais temia: que Lila fosse capaz de escrever brilhantemente sobre a cidade de Nápoles, sobre a qual estudava obsessivamente como fazia com tudo o que lhe interessava, misturando sua história à experiência da perda da filha. O ato de desobediência (ou traição?) de Elena ao publicar esse breve texto, germe da série que será escrita quatro anos depois, faz com que Lila não atenda mais aos seus telefonemas, levando a narradora a especular se ele não teria motivado seu desaparecimento.

Nas últimas páginas do romance, Elena Greco conjectura o que pode ter desagradado à amiga. “*In cosa avevo sbagliato?*” (“Onde errei?”), pergunta-se com retórica de falsa inocência. Seria porque, na parte final de seu relato, mesmo recorrendo mais à fantasia do que em todo o

restante do texto, contava o que, de fato, havia acontecido minutos antes do desaparecimento de Tina: Lila havia valorizado a filha de Elena, Imma, aos olhos de Nino, distraído-se, naquele momento, dos cuidados com a própria filha? Ou porque havia usado um episódio da infância delas, o da perda das bonecas, como metáfora para a perda de Tina, explorando a dor de Lila para agradar ao público? Em sua defesa, argumenta: “[...] *evidentemente ciò che nella finzione del racconto serve in tutta innocenza ad arrivare al cuore dei lettori, diventa un’infamia per chi avverte l’ecco dei fatti che ha realmente vissuto.*” (FERRANTE, 2015, p. 443)⁸⁰.

Como Elena Greco, Ferrante conta incluir nos romances experiências verídicas, sejam vividas por ela mesma, sejam por pessoas a sua volta, embaralhando ou reconfigurando nomes, fatos, endereços. Escrever, explica, é “uma questão de dividir um butim”.

Atribuo um traço de fulano a um personagem, uma frase de sicrano a outro; reproduzo situações que pessoas que conheço ou conheci realmente vivenciaram; uso experiências “reais”, mas não como de fato se desenrolaram [...]. Assim, o que escrevo é cheio de referências a situações e eventos que aconteceram, mas reorganizados e reinventados como jamais se deram. (FERRANTE, 2017, p. 59-60).

Faz isso, no entanto, com a certeza de que suas histórias e personagens não serão reconhecidas, graças não somente ao trabalho de reconfiguração da realidade, inerente à ficção, mas à estratégia de manter a sua identidade de sujeito empírico bem escondida. Diante das características de sua escrita, essa escolha é, ao seu ver, o único modo de manter a ficção em sua linha do horizonte, pois cria “um espaço de absoluta criatividade”, necessária para, por exemplo, ter a coragem de “colocar o dedo em certas feridas que ainda estão infectadas” sem causar constrangimento a ninguém. Sua escrita, comprometida com a ficção, afasta-se, portanto, da escrita de sua personagem, que se revela inadequada, na opinião de De Rogatis, “*non solo sul piano estetico ma anche sul piano etico, perché – come dichiara Ferrante parlando del nesso tra biografia e arte – è una appropriazione indebita [...]*” (DE ROGATIS, 2018, p. 52, grifos meus)⁸¹.

A escrita de Ferrante é, também, como vimos, uma “apropriação indevida”, mas não é estética e eticamente inadequada como a de Elena Greco, justamente porque a desta última, nos

⁸⁰ Na versão em port.: “[...] evidentemente aquilo que na ficção da narrativa serve com toda inocência para chegar ao coração do leitor, torna-se uma infâmia para quem adverte o eco dos fatos que realmente viveu.” (FERRANTE, 2015, p. 443).

⁸¹ Na versão em port.: “[...] não somente no plano estético, mas no plano ético, porque – como declara Ferrante falando do nexo entre biografia e arte – é uma apropriação indevida [...].” (DE ROGATIS, 2018, p. 52).

romances que descreve ter escrito ao longo da vida em sua narrativa autobiográfica, está colada à realidade, faz referências a fatos, lugares e acontecimentos sem a preocupação (que tem Ferrante) de recriá-los de modo a colocá-los a serviço da ficção. Faz isso com a intenção de se manter o mais próximo possível da verdade dos fatos, como ela mesma conta ao narrar como concebeu *Uma amizade*.

*[...] nella primavera del 2006, chiusa in un vecchio albergo di corso Vittorio Emanuele per colpa di una pioggia che non smetteva mai, scrissi per ingannare il tempo, in pochi giorni, un racconto di non più di ottanta pagine ambientato al rione e che raccontava di Tina. **Lo scrissi velocemente per non darmi il tempo di inventare. Ne vennero fuori pagine secche, diritte.** La storia si impennava fantasiosamente solo nel finale. (FERRANTE, 2015, p. 321, grifos meus)⁸².*

Em entrevista ao *El País*, a persona Elena Ferrante não poupa sua personagem de crítica, delimitando suas diferenças. Parece querer assinalar a distância que estabelece com um *alterego* com o qual poderia se identificar como a um “eu” do passado, uma escritora ainda imatura, a quem soube superar valendo-se de estratégias mais elaboradas.

Trabalho durante muito tempo atendo-me à estrutura do relato e à escrita. Depois, eu me dou conta de que não estou me aproximando de nenhuma verdade, que estou dando uma espécie de falso testemunho, e o deixo. Nisso me vejo muito distante de Lena. **Sua obsessão com que tudo se sustente com coerência e distinção me parece um pecado capital contra a verdade.** (AGUILAR, 2017, online).

Lenù busca em sua escrita uma forma coerente, para usar o adjetivo utilizado por Ferrante, de explicar os acontecimentos de sua vida, as suas relações, as suas escolhas. Encontra, com isso, uma verdade que não é a da ficção, mas a do jornalismo, do documentarismo, do biografismo, da confissão, enfim, de formas textuais mais interessadas em revelar o que transparece na superfície dos acontecimentos. A narradora-escritora pretende ser fiel à realidade, seguindo os preceitos de uma escrita realista, mas se esquece que “a transcrição correta da realidade não produz, necessariamente, uma obra contendo verdades reais ou com valor literário duradouro” (WATT apud BOOTH, [1957, p. 32] 1980, p. 59). Já Ferrante revela ter superado a sua personagem em compreensão, produzindo uma escrita também ela

⁸² Na versão em port.: “[...] na primavera de 2006, fechada em um velho hotel da rua Vittorio Emanuele por culpa de uma chuva que não parava nunca, escrevi para enganar o tempo, em poucos dias, um conto de não mais de 80 páginas ambientado no *rione* e que falava de Tina. **Escrevi-o velozmente para não ter tempo de inventar. Surgiram páginas secas, diretas.** A história se empenava fantasiosamente somente no final.” (FERRANTE, 2015, p. 321).

fortemente calcada na experiência do real, que, no entanto, dá-se conta da impossibilidade de apreendê-lo de modo meramente objetivo, de reproduzi-lo fielmente com vistas a obter o máximo de verossimilhança. Ela entende que o texto ficcional deve tatear, pela invenção, aquilo que subjaz ao que é visível, palpável, e que foge a uma compreensão cartesiana. No ensaio “O conceito de ficção”, Juan José Saer explica que a ficção não se opõe à verdade, mas acerca-se dela de forma menos ingênua e mais sofisticada, extrapolando o tratamento limitado ao verificável.

[...] no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento.

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (SAER, 2014, p. 11)⁸³.

Na escrita sobre a própria escrita que percorre a narrativa de Elena Greco, a narradora coloca em discussão a possível fragilidade de suas escolhas como escritora, em uma autocrítica que se estabelece pelo confronto com a visão de Lila sobre como deve ser a escrita – visão filtrada, como é importante lembrar, pelo que nos conta a narradora, já que Lila só existe para nós, leitores, por meio de suas palavras. Em um determinado momento, Lila questiona, com ironia, a necessidade de Lenù de buscar sentido para tudo em sua vida, o que se reflete em seu modo de escrever: “*Il senso è quel filo a segmenti neri come la merda di un inseto?*” (FERRANTE, 2015, ap. 410)⁸⁴. Em outro momento, Lenù reflete sobre a recepção de seu terceiro livro lembrando-se de uma conversa que teve com a amiga.

[...] forse Lila aveva ragione: il mio libro – che pure stava avendo tanto successo – era davvero brutto, e lo era perché ben organizzato, perché scritto con una cura

⁸³ Na versão em port.: “[...] ficções não são escritas para evitar, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da ‘verdade’ exige, mas justamente para pôr em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo de que o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento.

Ao dar um salto ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não volta às costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade é feita. Não é uma rendição a esta ou aquela ética da verdade, mas a busca por uma um pouco menos rudimentar.” (SAER, 2014, p. 11).

⁸⁴ Na versão em port.: “[...] o sentido é aquele fio de segmentos escuros como a merda de um inseto?” (FERRANTE, 2015, ap. 410).

ossessiva, perché non avevo saputo mimare la banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata, delle cose. (FERRANTE, 2015, p. 292, grifos meus)⁸⁵.

Ao criar uma personagem que precisa se haver com as consequências da própria escrita, Ferrante transporta para seus romances os posicionamentos já lançados em seus ensaios sobre a necessidade de se cercar de cuidados para garantir a existência de uma escrita ficcional perigosa em sua fricção com o real e, ao mesmo tempo, responsável – em um movimento intertextual interessante no qual a discussão proposta pela ensaísta ganha novas dimensões ao ser encenada no romance, favorecida pelo caráter dialógico do gênero. O modo como escreve Elena Greco assemelha-se àquele dos autores de autoficção, sobretudo, contemporâneos, que fazem da própria vida matéria para seus romances, muitas vezes sem a menor preocupação em mascarar fatos e até mesmo nomes de pessoas citadas. Pode-se considerar inegável a qualidade do romance *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård, mas isso não poupou o autor de ter que se haver com o descontentamento de conhecidos retratados, a ponto de afirmar que, se tivesse sido capaz de antecipar as consequências, não teria escrito o livro, em entrevista publicada no *Le Nouvel Observateur*, em 2014 (CAVIGLIOLI, 2014, online). O arrependimento do escritor soa falso como a já citada pergunta retórica – “Onde errei?” – lançada por Greco, ao final de seu romance, em sua fraca tentativa de justificar a exposição que fez de Lila na novela *Un’amicizia* – obra que obteve grande sucesso, mas que a narradora afirma detestar, justamente pelos estragos causados por suas revelações (FERRANTE, 2015, p. 321). Afinal, nem o autor de *Minha luta*, nem a personagem de Ferrante são ingênuos a ponto de não serem capazes de prever os desdobramentos de sua escrita.

Mesmo sem optar pela autoficção, como fizeram Greco e Karl Ove, Ferrante dialoga com essa modalidade de “escrita do eu”, problematizando-a, ao promover um ir-e-vir incessante entre as reflexões que apresenta nos romances e aquelas que estão na autobiografia literária e nos ensaios assinados por seu pseudônimo, conduzindo o leitor, diante de uma série de coincidências entre o que sabemos da vida de Ferrante com base nesses textos, a imaginar Elena Greco e as personagens-narradoras de seus outros romances como espécies de alteregos desta *persona* que se revela nos ensaios, no que nomeamos como “alterficção”.

⁸⁵ Na versão em port.: “[...] talvez Lila tivesse razão: o meu livro – que, no entanto, fazia tanto sucesso – era de fato feio, exatamente porque era bem-organizado, porque havia sido escrito com cuidado obsessivo, porque eu não soube imitar a banalidade descoordenada, antiestética, ilógica, desforme, das coisas. (FERRANTE, 2015, p. 292).

Isso ocorre, por exemplo, no que toca à dimensão ética relacionada ao trabalho dos escritores, algo que Ferrante confronta de maneira direta em seus ensaios, expondo posicionamentos bem-marcados que incluem, como vimos, a opção pela ausência como sujeito empírico desde o início de sua trajetória como escritora como forma de não ferir, pela escrita, pessoas que lhe são caras. E, que, no entanto, problematiza na série napolitana, pela criação de uma narradora-personagem às voltas com as consequências de suas escolhas, como mulher e como escritora, dentre elas, a mais importante, o esgarçamento e, por fim, a quebra de uma longa relação de amizade que ela procurará saldar, mesmo que de forma tortuosa e plena de justificativas, refazendo os seus caminhos pela escrita autobiográfica. Portanto, além dos elementos em comum entre as obras dos personagens Karl Ove e Elena Greco, ambos escritores que contam sua história ao mesmo tempo em que expõem os bastidores de sua escrita, podemos encontrar similaridades entre as ficções da própria Ferrante e de Knausgård: ambas exploram o território obscuro entre ficção e não-ficção. Neste sentido, como escreve a crítica e escritora americana Meghan O'Rourke em artigo no *The Guardian*, “*It’s difficult to separate the phenomenon of Ferrante’s self-presentation from the work itself, especially because she appears to play, self-consciously, teasingly, with the boundaries between the ‘real’ and the ‘invented’.*” (O’ROURKE, 2014, online)⁸⁶.

A problematização das escolhas éticas e estéticas é feita nos momentos em que Greco interrompe a história que está contando para encenar o próprio ato de narrar, em uma escrita que discute o fazer literário, os impasses relacionados à questão da autoria. É, então, que Ferrante lança mão de recursos típicos da autoficção, como a narração de si feita por sua personagem-narradora. Assim como Knausgård, a autora italiana apropria-se da forma autobiográfica, “mas para torná-la um discurso obsoleto: o texto falha em pôr uma ordem na vivência caótica e fragmentária da identidade” (KLINGER, 2007, p. 21). Ao longo de seu esforço para contar a história de sua amizade com Lila, Elena Greco vai perdendo a “convicção de que dispõe dos meios expressivos adequados, as mesmas convenções que, no início, parecem lhe dar segurança” (FERRANTE, 2017, p. 357). Um exemplo de como isso é mostrado é a cena, ao final do quarto volume da série, *Storia della bambina perduta*, em que a narradora sofre uma espécie de *bullying* das próprias filhas, já adultas, que, diante da estante de livros da mãe,

⁸⁶ Na versão em port.: “É difícil separar o fenômeno de autoapresentação de Ferrante do seu trabalho, especialmente porque ela parece jogar, autoconscientemente, provocativamente, com os limites entre o ‘real’ e o ‘inventado’.” (O’ROURKE, 2014, online).

mostravam os romances dela aos seus companheiros, lendo em voz alta alguns trechos, rindo, soltando frases irônicas e, assim, fazendo com que ela se sentisse insegura a respeito do valor de todos aqueles volumes enfileirados ao lado de suas traduções.

Elsa – Dede era più rispettosa, Imma più cauta – leggeva con piglio ironico dal mio primo romanzo, leggeva dal racconto sull’invenzione delle donne da parte dei maschi, leggeva dai libri pluripremiati. La sua voce metteva abilmente in rilievo difetti, eccessi, toni troppo esclamativi, la vecchiaia di ideologie che avevo sostenuto con indiscutibile verità. (FERRANTE, 2017, p. 436)⁸⁷.

Nesse gesto de narrar a si própria enquanto conta a sua história, Greco reelabora, como no ato psicanalítico, os acontecimentos do passado e abre brechas para que tenhamos acesso a uma versão bem menos edificante do que aquela que, à primeira vista, parecia desejar impor como verdade. É uma verdade bem diversa daquela que se deseja contar, que nasce, se conforma, como uma espécie de erva daninha, resultante do trabalho com a escrita; um “vivido que se conta vivendo”, como escreveu Doubrovsky sobre a autoficção, na qual, ao contrário da autobiografia, “a enunciação e o enunciado não estão separados por um necessário intervalo, mas são simultâneos” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 14). A trajetória da menina da periferia de Nápoles que, após anos de privações e sacrifícios, tornou-se uma mulher independente e escritora de sucesso, não é aquela primorosa, imaculada, das autobiografias de vidas ilustres; ao contrário, apresenta-se eivada de comportamentos, escolhas e pensamentos pouco nobres, motivados por sentimentos de insegurança, fragilidade, vaidade, ambição, inveja. Ao ver suas filhas escarnecendo a sua escrita, potencializam-se as “incertezas de sempre” da escritora sobre a qualidade de sua obra em relação àquela que Lila poderia escrever (embora nunca o tenha feito).

Dubitali sempre più della qualità delle mie opere. Invece il testo ipotetico di Lila, in parallelo, assunse un valore imprevisto. [...] Mi sorpresi a domandarmi: se presto o tardi dai suoi file verrà fuori un racconto di gran lunga migliore dei miei? Se io davvero non ho mai scritto un romanzo memorabile e lei, lei invece, lo sta scrivendo e riscrivendo da anni? Se il genio che Lila aveva espresso da bambina con La fata blu, turbando la maestra Oliviero, adesso in vecchiaia, sta manifestando tutta la sua potenza? In quel caso il suo libro sarebbe diventato – anche solo per me – la prova

⁸⁷ Na versão em port.: “Elsa – Dede era mais respeitosa, Imma mais cuidadosa – lia com ironia meu primeiro romance, lia meu conto sobre a invenção das mulheres pelos homens, lia os livros multipremiados. A sua voz colocava habilmente em relevo defeitos, excessos, tons muito exclamativos, as ideologias envelhecidas que eu havia sustentado como verdade indiscutível.” (FERRANTE, 2017, p. 436).

del mio fallimento e leggendolo avrei capito come avrei dovuto scrivere ma non ero stata capace. (FERRANTE, 2017, p. 437)⁸⁸.

A vulnerabilidade revelada pela narradora, que deixa transparecer atitudes consideradas “reprováveis”, como, por exemplo, a dinâmica de extrema competitividade que estabelece com a melhor amiga, torna a série napolitana, ainda mais do que os outros romances de Ferrante, exemplos de como a escrita ficcional é capaz de mergulhar fundo na “turbulência da realidade”, como escreveu Saer, trazendo à tona uma verdade bem diferente daquela que encontramos no senso comum, nos discursos cristalizados. O’Rourke escreve sobre essa narradora que se trai, revelando mais do que desejaria contar sobre si mesma.

What leads so many critics to praise their raw and honest qualities (terms we apply more commonly to memoir than to novels, which are by design not honest) is the way that the narrator’s voice betrays a person who is at once carefully appraising and almost hysterically sensitive to the portents and symbols she finds around her. (O’ROURKE, 2014, online)⁸⁹.

Pode-se concluir que, tanto a discussão sobre ética quanto a exposição dos defeitos e vulnerabilidades da personagem-narradora são, nos textos de Ferrante, uma defesa da própria ficção, na qual cabe toda a realidade, mas refeita, reinventada, como condição para ser transformadora. Se ela não faz isso, é medíocre, pois não cumpre o seu papel de enxergar além do que está visível, aparente, colocando o real a uma distância suficiente para que possamos, enfim, analisá-lo sob vários ângulos. Ver-se-á, mais adiante, que Ferrante problematiza em seus romances o que aponta nos ensaios. Em *I margini e il dettato*, por exemplo, conta ter se inspirado na ideia de “sororidade” do discurso feminista para a criação das personagens Lina e Lenù. Mas, o que faz, em seus romances, ao utilizar essa temática vai muito além da idealização deste conceito: põe lenha na fogueira, expõe o curto-circuito da relação entre mulheres,

⁸⁸ Na versão em port.: “Duvidei mais ainda da qualidade das minhas obras. Já o texto hipotético de Lila, em paralelo, assumiu um valor imprevisto. [...] Surpreendi-me a perguntar a mim mesma: e se mais cedo ou mais tarde de seus arquivos saltará uma narrativa muito melhor do que as minhas? E se eu, na verdade, nunca houvesse escrito um romance memorável e ela, em vez disso, está escrevendo e reescrevendo um romance há anos? E se a genialidade que Lila havia demonstrado quando era criança, com *A fada azul*, perturbando a professora Oliviero, agora na velhice está manifestando toda a sua potência? Neste caso, o seu livro tornar-se-á – mesmo que somente para mim – a prova do meu falimento, e lendo-o entenderei como deveria ter escrito, mas não fui capaz.” (FERRANTE, 2017, p. 437).

⁸⁹ Na versão em port.: “O que leva tantos críticos a elogiar suas qualidades cruas e honestas (termos que aplicamos mais comumente às memórias do que aos romances, que não são, por definição, honestos) é a maneira como a voz da narradora trai uma pessoa que está cuidadosamente avaliando e, ao mesmo tempo, quase histericamente sensível aos presságios e símbolos que encontra ao seu redor.” (O’ROURKE, 2014, online).

explorando seus aspectos menos edificantes, como a inveja, a competição, a traição. Com isso, Ferrante não está negando a sororidade ou, até mesmo, o feminismo, a que por vezes é associada de forma redutora, mas mergulhando mais fundo nessa relação, problematizando-a, questionando-a, expondo suas dificuldades, enfim, virando-a do avesso, na tentativa de compreendê-la melhor – esse é, afinal, o poder e o intento da ficção. Ferrante e sua narradora, (ainda que esta última com menos consciência), narram desmontando conceitos prévios, seja a sororidade, sobre a qual se debruça Ferrante literariamente, ou qualquer outro tema da realidade, como os problemas latino-americanos, para citar o exemplo dado por Juan José Saer em seu ensaio “*La selva espesa de lo real*”. Para ele, “*Al comienzo, el narrador no posee más que una teoría negativa. Lo que ya ha sido formulado no le es de ninguna utilidad. La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría.*” (SAER, 2014, p. 262)⁹⁰. Ao lidar com o real, o escritor pode optar por uma atitude, segundo ele, “equivocada”, que se limita à repetição voluntarista da circunstância social, ou a que lhe parece a única que cabe à narração ficcional, em seu modo de relação do ser humano com o mundo, que consiste em analisar a própria experiência e em desdobrar esta análise na práxis da escrita. “*Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real.*” (SAER, 2014, p. 263)⁹¹.

3.3 FERRANTE ENSAÍSTA⁹²

Mas, afinal, por que estudar os textos ensaísticos de Elena Ferrante? Qual o valor que eles ocupam no conjunto da obra dessa autora? Seriam eles merecedores de serem debatidos por si próprios? Por que nomear como ensaios sobretudo alguns textos de *Frantumaglia*, feitos inicialmente com a finalidade prática de responder a demandas de jornalistas e, então, reunidos

⁹⁰ Na versão em port.: “No começo, o narrador tem apenas uma teoria negativa. O que já foi formulado não lhe é de nenhuma utilidade. A narrativa é uma práxis que, à medida que se desenvolve, segrega sua própria teoria.” (SAER, 2014, p. 262).

⁹¹ Na versão em port.: “Ser narrador exige uma enorme capacidade de disponibilidade, de incerteza e de abandono e isso é válido para todos os narradores, seja qual for sua nacionalidade. Todos os narradores vivem na mesma pátria: a espessa selva virgem do real.” (SAER, 2014, p. 263).

⁹² A escrita deste subitem foi iniciada com a produção do artigo “O ensaísmo em Elena Ferrante: veredas de uma escrita ficcional”, resultante de apresentação no Congresso da ABRALIC 2020. In: Histórias da literatura: entre as páginas da tradição. AMORIM, A. M.; NEUMANN, G. R. (orgs). Porto Alegre: Bestiário, 2021, v. 2, p. 519-538.

pelos editores de Ferrante? Poderíamos simplesmente nomeá-los como aquilo com que mais se parecem formalmente: carta, entrevista, texto crítico, bilhete, coluna de jornal. Isoladamente, muitos deles são, de fato, apenas aquilo com que se identificam de imediato; ao contrário de outros, de caráter claramente ensaístico. No entanto, decidimos pensar em todos eles como ensaios porque, alguns individualmente, outros em diálogo com o conjunto, reproduzem, sob diversos aspectos, características inerentes ao gênero.

O ensaio como era praticado a partir de Montaigne, nos *Essais* (1595), é maleável, de estilo bastante livre e flexível, podendo se relacionar e ter traços comuns com outros gêneros e adaptar-se a novas formas de expressão, sem deixar de conservar características próprias. Em *Ensaio literário no Brasil*, um “ensaio sobre o ensaio” literário brasileiro praticado entre 1800 e 1950, Alexandre Eulálio começa caracterizando o gênero “ensaio” topograficamente, como “uma península estética de maré muito variável. Na baixa, a sua superfície caminha em direção das áreas vizinhas, muitas vezes anexando, quase sem o perceber, vastas regiões limítrofes à sua própria” (EULÁLIO, 1989, p. 9). Elena Ferrante, no terceiro volume da Série Napolitana, faz menção a essa dificuldade de definição do texto ensaístico em um diálogo entre a personagem-narradora Elena Greco e Nino, no qual ela ouve a opinião dele sobre um manuscrito que havia recém-concluído.

“*Ho letto*”.

“*Di già?*”.

“*Sì ed è un lavoro eccellente. Hai una grande capacità di studio, un rigore ammirevole e un’inventiva che lascia a bocca aperta. Ma ciò che ti invidio di più è l’abilità di narratrice. Hai scritto un testo difficile da definire, non so se è un saggio o un racconto. Ma è straordinario*”.

“*È un difetto?*”.

“*Cosa?*”.

“*Che non sia catalogabile*”.

“*Macché, è uno dei suoi meriti*”. (FERRANTE, 2016d, p. 338, grifos meus)⁹³.

⁹³ Na versão em port.:

“Li.”

“Já?”

“Sim, e é um trabalho excelente. Você tem uma grande capacidade de estudo, um rigor admirável e uma inventiva de deixar de boca aberta. Mas o que invejo mais é a sua habilidade de narradora. Você escreveu um texto difícil de definir, não sei se é um ensaio ou um conto. Mas é extraordinário.”

“É um defeito?”

“O quê?”

“Que não seja catalogável.”

“Ao contrário, é um dos seus méritos.” (FERRANTE, 2016d, p. 338).

Alexandre Eulálio inclui como gêneros ensaísticos a crônica; obras memorialísticas; o ensaio crítico e interpretativo; a reportagem e o articulismo; a conferência literária; o sermão (“forma oral do ensaio”); a epístola; a literatura de panfleto, entre outros. Faz isso sabendo que poderia causar “espécie esse reunir sob a mesma designação geral das diversas variedades da prosa enumeradas acima”, já que utiliza uma concepção de ensaio anterior à ideia de “tratado”, com que foi compreendido um grupo de textos que oferecem conclusões sobre os assuntos discutidos, analisados e avaliados formalmente, usando uma linguagem austera (EULÁLIO, 1989, p. 9-10).

Além de terem sido escritos em diversas variedades da prosa (carta em resposta a entrevistas, bilhete, artigo, ensaio e crônica), os textos de *Frantumaglia* e de *L'invenzione occasionale* aproximam-se do ensaio quando a autora decide debater sua obra usando seus próprios termos, sem a preocupação em obedecer às regras do jogo do jornalismo fornecendo respostas funcionais, ou seja, curtas, objetivas, que possam ser facilmente editadas e publicadas no espaço limitado do jornal. Em uma tentativa de atender às demandas de duas jornalistas, por exemplo, a escritora alongou-se em especulações sobre a própria obra a ponto de transformar o que seria uma breve entrevista em uma longuíssima “carta inacabada”, de cerca de 75 páginas, plena de reflexões metaliterárias, escrita “pelo puro prazer de responder” às perguntas (FERRANTE, 2017, p. 105)⁹⁴. O longo ensaio de 2003 repleto de conjeturas e considerações valiosas sobre os dois primeiros romances de Ferrante motivou a editora, Sandra Ozzola, a convencê-la a publicar “não um ensaio pesado”, mas “uma espécie de *cahier*” reunindo materiais de arquivo que dessem conta de seu pensamento como autora (FERRANTE, 2017, p. 180-181) – originando, justamente, o livro *Frantumaglia*, homônimo ao ensaio.

Um dos autores frequentemente citados na bibliografia dos estudos do ensaio, o filósofo Theodor W. Adorno, argumenta em “O ensaio como forma” que “felicidade e jogo” são essenciais ao gênero. Pode-se dizer que é isso que fez Ferrante ao transformar um pedido de entrevista em livre digressão metaliterária.

Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa desse modo um lugar entre os despropósitos (ADORNO, 1994, p.12).

⁹⁴ Trata-se do texto que dá nome ao livro, “*A frantumaglia*”, carta de 11 de abril de 2003 em resposta às perguntas das jornalistas Giuliana Oliviero e Camilla Valletti.

Mesmo os textos mais curtos que compõem *Frantumaglia* ou as crônicas que foram publicadas no *The Guardian* podem ser considerados parte de uma obra de ensaísmo. Nessa vertente de textos, a escritora italiana discute livremente sobre assuntos variados, a grande maioria deles relacionados à própria escrita, em tom íntimo, com estilo muito próximo da oralidade, do pensamento que surge no ato e no momento do pensar, ou seja, bem aos moldes do ensaio. Quando os lemos temos a impressão de estar passeando pelos labirintos de uma mente que esmiúça para si mesma suas motivações, influências, escolhas narrativas em um movimento autocentrado muito peculiar ao ensaio como gênero – e que também poderia se assemelhar às idas e vindas do pensamento que vai se construindo ao longo de uma sessão de psicanálise, só para lembrar um tema caro a esta autora que, apesar de afirmar nunca ter feito análise, em diversas ocasiões menciona leituras de Sigmund Freud. A exemplo de um caso relatado em *Totem e tabu* de uma paciente que se recusava a escrever o próprio nome temendo que alguém o usasse para se apoderar de sua personalidade, obviamente, uma clara analogia à própria recusa de Ferrante em assinar seus livros com seu verdadeiro nome (FERRANTE, 2017, p. 88).

Como exemplo desse modo de narrar, cita-se um pequeno trecho da carta às duas jornalistas no qual, ao falar sobre a dor em seus romances, relembra a origem da palavra *frantumaglia*, recuperando aspectos de sua autobiografia (ainda que, possivelmente, inventada ou com boas doses de invenção, já que estamos tratando com uma *persona* de autora).

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta no cérebro. (FERRANTE, 2017, p. 105).

Em *Escritas descentradas* – O ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010), Ana Cecilia Olmos observa que as condições discursivas do ensaio

[...] a saber, a enunciação subjetiva em nome próprio, a liberdade formal, a experiência como única garantia da palavra, habilitam um espaço fecundo para que os escritores, abandonando as instâncias mediadoras da ficção, levem adiante uma indagação das preferências estéticas e das posições éticas que balizam suas práticas.

[...] Nesse espaço de interferência discursiva, os escritores expõem suas bibliotecas, declaram suas preferências, manifestam suas divergências e traçam tradições literárias nas quais se reconhecem e, ainda, com relação às quais desejam ser reconhecidos. (OLMOS, 2019, p. 153).

Escritores de ficção, de modo geral, escolhem a literatura em meio a uma infindável variedade de assuntos que podem ser abordados no ensaio. É o que faz Elena Ferrante quando, para satisfazer a curiosidade de seus leitores, acaba encontrando um espaço que a satisfaz também a si própria, como escritora, que lhe possibilita mergulhar em elucubrações metaliterárias: a própria experiência com a escrita; o que leva alguém a escrever; a origem de suas escolhas narrativas e de suas personagens; a relação com o leitor; a defesa do texto literário como entidade autônoma de seu autor; a relação com Nápoles, cidade-personagem de seus romances; a influência do feminismo e da psicanálise em sua literatura; a relação mãe-filha e entre mulheres em geral; a influência de livros e autores em sua escrita; o processo de transposição de uma obra literária para o cinema.

São textos que representam um espaço suplementar da obra literária "que, por certo, não a completa, antes, dinamiza-a, ao interferir nela com uma enunciação ligada ao nome do autor; que indaga a sua própria prática, sem se desvincular da singularidade expressiva que a define" (OLMOS, p. 154, 2019). Essa ideia de obra suplementar, que dialoga com outras obras do mesmo autor, coaduna-se perfeitamente com a intenção dos editores de oferecer aos leitores de Ferrante, com *Frantumaglia*, "uma escrita que, sem véus demais, servindo-se de vários fragmentos, anotações, explicações, até mesmo contradições, complementa as obras de ficção como um livro que acompanha outros livros" (OZZOLA in FERRANTE, 2017, p. 247).

Em geral, o escritor contemporâneo estabelece um diálogo direto com seu público em feiras de livros, palestras, oficinas, mesas-redondas, entrevistas, entre outros eventos nos quais, não raras vezes, é tratado como celebridade. Nesses momentos, discute sua própria obra, analisa seu processo criativo, seu percurso literário, em um movimento que pode lhe despertar o desejo de se investigar como autor em crônicas, ensaios e, até mesmo, na própria literatura, em obras metaficcionalis que jogam com elementos autoficcionalis. No caso peculiar desta autora sob pseudônimo – ou "alterônimo", de acordo com nossa denominação –, o interesse crescente em dialogar com a própria escrita ficcional parece nascer justamente da obrigação de responder, ao menos por escrito, a entrevistas, perguntas de leitores e demandas de seus editores.

3.3.1 Breves gotas de tinta

Quando, no outono de 2017, o *The Guardian* propôs à escritora que assinasse uma coluna semanal, Ferrante sentiu-se, ao mesmo tempo, "lisonjeada" e "assustada", por se tratar de uma empreitada diversa de tudo o que já havia feito. Aceitou o desafio após um longo

período de hesitação, com a condição já mencionada de que a redação do jornal lhe enviasse 51 perguntas, a que responderia uma por semana, durante um ano, sob a forma de textos com o tamanho determinado para a coluna.

Assim, a coluna semanal, com textos publicados todo sábado, teve início em 20 de janeiro de 2018, já com data para terminar. Em 12 de janeiro de 2019, Elena Ferrante encerra a experiência de escrever para o jornal, revelando ter sido um ano de aprendizado que, no entanto, não lhe deixará saudades:

*Prima di questa esperienza ero abituata ai tempi dei libri, alla loro compattezza e autonomia. Se ne andavano in libreria, incontravano lettori, io vivevo per un po' la mia ansia di autrice, poi continuavo con la mia vita spesso per anni, allontanando il più possibile l'angoscia di una nuova pubblicazione. Questo esercizio mi ha tenuta in tensione invece ogni sabato. È stata una **permanente esposizione di frammenti miei**, non riuscivo a liberarmi di uno che già dovevo preoccuparmi del prossimo. Meno male, sì, che c'erano le lettrici, i lettori, accoglienti o disgustati, com'è giusto. Sono in debito con tutti coloro – pochi, molti – che consentendo, dissentendo, hanno saldato insieme questi **brevi rivoli di inchiostro**. (FERRANTE, 2019a, p. 110, grifos meus)⁹⁵.*

A ocupação de colunista, que a princípio lhe surgiu como uma espécie de bônus à escrita, resultou em obrigação, compromisso semanal com o leitor, algo que ela havia antecipado quando aceitou o convite do jornal, conhecedora dessa dinâmica interna do jornalismo que não era, definitivamente, a sua: tinha medo do *deadline* semanal, de ser obrigada a escrever mesmo sem ter vontade, de ter que publicar sem o tempo necessário para considerar escrupulosamente cada palavra. “*Alla fine è prevalsa la curiosità*”⁹⁶, argumentou, em sua última crônica (FERRANTE, 2019, p. 109).

O resultado dessa experiência com a crônica – gênero intertextual que se equilibra entre a literatura e o jornalismo e que exige uma escrita mais breve e apressada, devido às pressões características do trabalho jornalístico, em cuja prosa prevalece “*l’urto casuale tra il tema redazionale e l’urgenza della scrittura*” (FERRANTE, 2019a, p. 6)⁹⁷ – agradou a escritora,

⁹⁵ Na versão em port.: “Antes [de escrever a coluna para o *The Guardian*], eu estava acostumada ao ritmo da publicação de livros, à autonomia e à consistência de um romance. Se meus livros fossem para a livraria, eles encontrariam seus leitores; por um tempo, eu experimentaria a ansiedade de ser sua autora, mas então seguiria minha vida, frequentemente por anos, distanciando-me tanto quanto possível da tormenta de uma nova publicação. Ao escrever esta coluna, no entanto, fiquei tensa todos os sábados. Houve uma **exposição permanente de fragmentos de mim**; eu mal me liberava de um e já tinha que começar a pensar no próximo. Por sorte, sim, houve leitores – ambos, receptivos e hostis. Estou em débito com todos – poucos, muitos – que, concordando ou não, conectaram-se com estas **breves gotas de tinta**.” (FERRANTE, 2019a, p. 110).

⁹⁶ Na versão em port.: “Mas, no final, a curiosidade venceu” (FERRANTE, 2019, p. 109).

⁹⁷ Na versão em port.: “[...] o confronto casual entre o tema redacional e a urgência da escrita.” (FERRANTE, 2019a, p. 6).

mesmo decidida a não repetir a experiência, tanto que, pouco tempo depois, ela decidiu reunir esses textos em livro. Nessas crônicas, ela reflete, em pílulas, sobre as mesmas questões às quais se debruça com profundidade em *Frantumaglia* e que gravitam em torno de sua própria experiência com a escrita e com a literatura.

Ho scritto sempre dall'interno del mio ruolo di autrice di romanzi, affrontando questioni che mi stanno molto a cuore e che – se avrò voglia e tempo – mi piacerebbe sviluppare dentro veri e propri congegni narrativi. (FERRANTE, 2019a, p. 110)⁹⁸.

Nesses textos, Ferrante cria um campo de discussões sobre a escrita intrinsecamente relacionadas à sua experiência pessoal, inscrevendo-se, assim, em uma literatura que tem como marca pensar-se a si mesma, em reflexões sempre permeadas por um “falar de si”, ou seja, pela presença complexa de uma primeira pessoa autobiográfica – algo já inerente ao gênero crônica, marcado pela pessoalidade. Lembrando, mais uma vez, que essa primeira pessoa complexifica-se ainda mais por se tratar de alguém que fala sob um nome inventado, ou melhor, que dá voz a uma *persona* de autora que chamou de Elena Ferrante. Não são raras as crônicas em que Ferrante discute diretamente literatura – por exemplo, aquela em que argumenta sobre as dificuldades de se traçar uma linha de demarcação entre histórias verdadeiras e histórias inventadas. Mas, também estão ali comentários em tom mais intimista e pessoal relacionados a temas ao redor dos quais orbitam seus livros, como a maternidade, a amizade entre mulheres, a relação entre mães e filhas, a conquista da educação formal, o sentimento de inadequação, o sentimento de abandono, dentre outros. Há ainda aqueles textos sobre assuntos ditos “amenos”, relacionados ao dia a dia do cronista, típicos do gênero, mas que (quase) sempre, no caso dessa escritora, se relacionam, de algum modo à literatura, como a relação entre fumar e escrever e entre a insônia e a escrita/leitura, a comparação entre a leitura de notícias e de romances, a política italiana ou como a admiração que sentimos por atores de carne e osso se confunde com o amor que nutrimos por uma obra de arte. Nesses textos breves, mas nunca ligeiros, Ferrante coloca em cena

[...] un punto di vista nomade, al tempo stesso vicino e lontano dalla nostra vita quotidiana. Scavare, andare in profondità sotto questa superficie significa, in

⁹⁸ Na versão em port.: “Escrevi sempre de dentro do meu papel de autora de romances, afrontando questões que me são muito caras e que – se tiver vontade e tempo – gostaria de desenvolver dentro de verdadeiros e próprios dispositivos narrativos.” (FERRANTE, 2019a, p. 110).

particolare, ripensare l'immaginario femminile come uno splendido graffito ancora parzialmente sepolto. (DE ROGATIS apud FERRANTE, 2019a, orelha)⁹⁹.

3.3.2 Escrever fora das margens

A escrita de cartas a jornalistas e os textos da coluna de jornal, parecem ter surtido um efeito de ampliação da escrita de Ferrante para além dos romances – efeito ao qual ela se afeiçoou, desejosa de produzir uma reflexão crítica a partir das perguntas que lhe são feitas sobre sua obra. “Há vinte anos, eu tinha dificuldade, no final desistia. Hoje me parece uma ocasião útil: suas perguntas me ajudam a refletir”, escreve a um jornalista em 2016 (FERRANTE, 2017, p. 384). Em 17 de novembro de 2021, como já mencionamos, a escritora lançou um novo livro de produções ensaísticas metaliterárias, *I margini e il dettato* (no Brasil, *As margens e o ditado*, com o subtítulo Sobre os prazeres de ler e escrever), reunindo quatro ensaios inéditos sobre a “aventura de escrever”: três palestras esclarecedoras sobre os seus procedimentos literários feitas sob encomenda para a *Umberto Eco Lectures* e outra para ser lida durante o encerramento da conferência dos italianistas sobre Dante e outros clássicos.

Nesses textos, a escritora retoma e aprofunda dois temas que aparecem associados e que ocupam quase todo o espaço de sua produção teórica: a reflexão sobre a escrita e, especificamente, sobre a escrita feminina. São temas que se entrecruzam, de um modo muito instigante, com as questões propostas em seus romances, sobretudo, nos volumes da série napolitana e n’*A vida mentirosa dos adultos*, nos quais as narradoras debatem-se, seja com o desafio mais óbvio, o de serem mulheres que escrevem em uma sociedade em que ainda prevalece o pensamento patriarcal, seja com o de narrar a si mesmas e a outras mulheres. Por sua importância para pensar a autorreflexividade nos romances de Ferrante, esses ensaios serão analisados com profundidade no capítulo seguinte, no qual inserimos Lila, a “outra necessária” como parte da equação Lenù-Lila, de modo a analisar como a autora desenvolve, pouco a pouco, uma escrita em que “propõe uma fusão coral dos talentos femininos” capaz de combater o que

⁹⁹ Na versão em port.: “[...] um ponto de vista nômade, ao mesmo tempo próximo e distante da nossa vida cotidiana. Escavar, aprofundar-se sob essa superfície, significa, particularmente, repensar o imaginário feminino como uma esplêndida gravura ainda parcialmente enterrada.” (DE ROGATIS apud FERRANTE, 2019a, orelha).

chama de “língua má”, “historicamente alheia às verdades das mulheres”, como anuncia o texto de divulgação do livro¹⁰⁰.

Por ora, é interessante reforçar que este livro de ensaios, bem como os anteriores, deve ser compreendido como uma obra que funciona em um regime de dependência dos romances da autora, alimentando-se deles e alimentando-os. O que já aparece subentendido na carta que Ferrante escreve à sua editora, em 2003, na qual aceita reunir em *Frantumaglia* parte de sua correspondência.

Acho que um livro do gênero poderia ter certa coesão, mas não autonomia. Ou seja, acho que **devido a sua natureza, não pode ser um livro independente**. Você tem muita razão ao defini-lo como um livro para as leitoras e os leitores de *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*. Com todas as consequências, porém. (FERRANTE, 2017, p. 182, grifos meus).

O quarteto de textos traz, em seu conjunto, uma espécie de vertente crítica, ensaística, de um pensamento sobre a leitura e a escrita que começa a se mostrar ao leitor, de maneira mais explícita, no interior da série napolitana e n’*A vida mentirosa dos adultos*. São também, como já dissemos sobre a obra ensaística de Ferrante como um todo, uma espécie de “autoficção ficcional”, ou “alterficção”, na qual a persona da autora extrapola os romances, misturando diferentes gêneros e formas discursivas, criando uma brecha ficcional na realidade, uma abertura a outras dimensões do real. Por ocasião do lançamento do livro, a autora-personagem se fez, até mesmo, “ver” e “ouvir” pelo público, de modo a apresentar seus posicionamentos artísticos. Como já dissemos, as três primeiras palestras que o compõem, “*La pena e la penna*”, “*Acquamarina*” e “*Storie, io*”, foram apresentadas entre 17 e 19 de novembro de 2021 no Teatro Arena del Sole, em Bolonha, com transmissão ao vivo e online, em uma “encarnação teatral” da autora levada à cena pela atriz Manuela Mandracchia; o último texto, “*La costola di Dante*” (“A costela de Dante”), foi escrito para ser lido por Tiziana De Rogatis como encerramento da conferência *Dante e altri classici*, em 29 de abril de 2021, organizada pela Associação dos Italianistas – ADI.

Essa performance aproxima-se, em certa medida, dos atos do escritor mexicano Mario Bellatin em suas explorações de “escrita sem escrita” para saber até que ponto os livros podem

¹⁰⁰ Na versão original: “[...] *la scrittrice ci chiama a raccolta contro ‘la lingua cattiva’, storicamente estranea alle verità delle donne, e propone una fusione corale dei talenti femminili*”. Disponível em: <https://www.edizionale.it/book/9788833573946/i-margini-e-il-dettato>. Acesso em: 01/11/2021.

existir sem a presença do autor. No texto *Underwood portátil. Modelo 1915*, ele revela que o convite para a participação em congressos lhe provoca sempre um “desajuste emocional”, que se amplia com a ideia de conviver com outros escritores que serão, querendo ou não, censores permanentes uns dos outros (BELLATIN, 2005, p. 512). A ponto de conceber uma espécie de “evento ideal”, no qual os autores não precisariam estar presentes, denominado Congresso de Duplos de Escritores, realizado em Paris. O público, formado sobretudo por escritores e acadêmicos, ansiava pelo encontro com os quatro escritores mexicanos cujos nomes estavam no programa: Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín e Salvador Elizondo. Mas, chegando ao local do evento, depararam-se com um grupo surpreendente de “dublês”, dentre eles, uma velha senhora, no papel de Sergio Pitol, e um jovem representando o já sexagenário José Augustin. Treinados durante seis meses por Bellatin e pelos escritores que representavam, o grupo esforçou-se por transmitir fielmente suas ideias. Sobre o desconcerto e a decepção da audiência, Bellatin escreve em “*Lo raro es ser un escritor raro*”:

El día de la inauguración se quejaron, sobre todo, algunos profesores de universidades europeas que habían viajado desde sus lugares de origen con el fin de estar cerca de una serie de autores mexicanos, muchos de los cuales eran material de sus investigaciones. Me pareció importante esa queja, la de la ausencia de los cuerpos de los escritores programados. De allí surgía la pregunta de qué era lo que realmente se espera del evento literario. Si son ideas, como se supone, se encontraban éstas presentes. Allí estaban los cuarenta temas fundamentales en ese momento para los verdaderos autores. El congreso de dobles me despejó algunas dudas. Entre otras, pude comprobar la importancia real que adquirirían esos textos cuando eran dejados a merced de sus propias reglas, sujetos sólo a las instrucciones de uso que habían proporcionado los creadores para su difusión. (BELLATIN, p. 12, 2014, grifos meus)¹⁰¹.

Elena Ferrante também cria “instruções de uso” que acompanham seus textos quando é suscitada a se manifestar publicamente, fora dos livros, a exemplo daquelas fornecidas aos seus editores sobre como a carta de agradecimento ao recebimento do Prêmio Procida Elsa Morante, em 1992, deveria ser lida durante a cerimônia de premiação, na qual, é claro, não

¹⁰¹ Na versão em port.: “No dia da inauguração, queixaram-se, principalmente, alguns professores de universidades europeias que haviam se deslocado de suas cidades com a finalidade de estar perto de uma série de autores mexicanos, muitos dos quais eram material de suas investigações. **Pareceu-me importante essa queixa, a da ausência dos corpos dos escritores programados.** Dali surgia a pergunta do que é que realmente se espera do evento literário. Se são ideias, como se supõe, elas encontravam-se presentes. Ali estavam os quarenta temas fundamentais nesse momento para os verdadeiros autores. O congresso de duplos me encheu de dúvidas. Entre outras, **pude comprovar a importância real que adquiriam certos textos quando eram deixados à mercê de suas próprias regras, sujeitos somente às instruções de uso que haviam proporcionado os criadores para sua difusão.**” (BELLATIN, p. 12, 2014).

estaria presente. Por meio de cartas publicadas sob o título “As costureiras das mães”, em *Frantumaglia* temos acesso a essas indicações, semelhantes a rubricas teatrais: “Esse trecho, peço-lhes, deve ser lido sem ênfase, com voz normal, sem tentar reproduzir os tons declamatórios dos canastrões. Quem os ler deverá destacar apenas, com leveza, *informes, costureiras das mães, corpo de mulher, mistério sem importância*” (FERRANTE, 2017, p. 16). Ao se fazer presente na leitura de suas conferências em Bolonha por intermédio do corpo e da voz de uma intérprete, Ferrante aproxima-se da radicalidade performática de Bellatin, possivelmente fornecendo à atriz Manuela Mandracchia as mesmas instruções firmes e bem colocadas sobre como gostaria que suas frases fossem pronunciadas.

3.4 A ESCRITORA ENQUANTO CRÍTICA

3.4.1 Ficção-crítica

Em *Altas literaturas*, Perrone-Moisés escreve que a crítica literária vem sendo praticada pelos próprios escritores desde o século 19 e, sobretudo, em todo o século 20, como um exercício intensivo típico da modernidade e “se inscreve num contexto filosófico maior, de profanação da esfera de valores, de valorização da subjetividade, de perda de respeito pelas autoridades legiferantes e concomitante reivindicação do livre exame e do livre-arbítrio.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). Cada vez mais livres das regras, princípios e valores literários impostos pelas academias ou por qualquer outra autoridade, os escritores passaram a buscar suas próprias razões de escrever, e as razões por que o fazem de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras do tipo teórico e crítico (Ibidem, p. 11).

Muitos autores contemporâneos, incluindo Elena Ferrante, poderiam tomar parte do grupo de “*escritores-críticos*”, termo que passou a ser usado, a partir da acurada reflexão feita por Leyla Perrone-Moisés no ensaio “O cânone dos escritores-críticos”, para designar autores modernos que, paralelamente à escrita ficcional, buscaram esclarecer sua própria atividade, não apenas como forma de orientar o leitor, mas de estabelecer critérios para nortear a própria escrita. Tal como eles, dentre os quais a pesquisadora cita Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino e Philippe Sollers (lista à qual podemos incluir mulheres, como Elsa Morante, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Marguerite Duras, Margaret Atwood,

Conceição Evaristo, entre outras), pode-se dizer que a escritora italiana produz uma reflexão livre, não acadêmica, sobre literatura, sobretudo a sua própria, que confirma e cria valores. “Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Ferrante parece fazer como esses “escritores-críticos” ao escrever sobre literatura com base em valores que norteiam a sua escrita, tal como declarou o poeta e ensaísta Octávio Paz: “Meus pontos de vista (...) não são uma dissertação desinteressada, mas uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta” (PAZ apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 151). Em seus ensaios, a autora produz um significativo conjunto de reflexões críticas, sobretudo, metaliterárias, que oferecem aos leitores pistas sobre suas motivações e seu pensamento intelectual, já que estão ali algumas tomadas de posição filosóficas, políticas, estéticas etc. O escritor italiano Nicola Lagioia, após uma troca de cartas com Ferrante intermediada pela editora Sandra Ozzolla, escreve como um agradecimento: “Muitas das respostas, além de bonitas, me parecem importantes porque tratam do tema da escrita literária (um escritor que se aproxima da página) com uma abordagem difícil de encontrar no debate cultural, especialmente na Itália.” (FERRANTE, 2017, p. 413).

E, no entanto, tendo em vista que o nome Ferrante denomina uma *persona* de autora, torna-se reduzido pensar esses textos apenas como crítica literária/autobiografia literária. Por sua natureza ambígua, tais ensaios, escritos por uma “escritora-crítica”, talvez pudessem fazer parte, com algumas adaptações, de um outro conjunto de textos cujo teor de crítica literária integra-se a um processo de ficcionalização, denominado de “ficção-crítica” pela pesquisadora Marilene Weinhardt ao analisar uma série de “romances históricos” brasileiros que ficcionalizam a história literária. Diferentemente, mas a partir do que propõe Perrone-Moisés ao cunhar a expressão “escritores-críticos”, não se trata apenas de estudar ficcionistas que também exerceram ou exercem a função de críticos. “Aqui se está propondo o uso da expressão [“ficção-crítica”] para obras em que a crítica faz parte do processo de ficcionalização” (WEINHARDT, p. 93, 2010). A intenção da pesquisadora não é deslocar esses títulos para a série crítica, questionando, assim, seu estatuto ficcional, mas “buscar apreender se representam uma contribuição nesse conjunto e, em caso positivo, como se integram, de um lado à ficção e

de outro à crítica, e como se singularizam, também em relação às duas séries” (Idem, p. 92, 2010).

A abordagem de Weinhardt limita-se, devido ao interesse da pesquisadora pelo romance histórico brasileiro, ao estudo de textos que ficcionalizam a crítica literária tendo escritores reais como personagens ou reaproveitando personagens ficcionais já existentes. São inúmeros os romances revisados por ela, com destaque para *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, tanto por sua qualidade como por trazer um escritor do plano da história da literatura para o universo ficcional. A narrativa é um diário do escritor e jornalista Graciliano Ramos datado dos dias logo após a sua saída da prisão. A crítica literária se estabelece justamente pela escolha do gênero discursivo diário, no qual o autor ficcionalizado apresenta reflexões sobre o processo de criação, dificuldades narrativas, exigências com a precisão, entre outras (Ibidem, p. 94). Dentre os tantos romances elencados pela pesquisadora que se concentram na recriação de personagens de outros livros, cita-se *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado, ganhador do prêmio Machado de Assis no ano de sua publicação. No enredo, a história de amor entre Bia, a protagonista, e Virgílio cruza-se com a leitura, pela moça, de um diário de uma jovem do século XIX que traz revelações inesperadas sobre um caso de ciúmes e separação pelo qual ela passou. “O leitor percebe logo de quem se trata, mas a protagonista se deixa enredar por um discurso feminista *avant la lettre*, criando várias ambiguidades com o título: a mulher audaciosa é a autora, é Capitu, ou é a protagonista? As brechas para discutir a força do ato de narrar não são perdidas” (Ibidem, p. 96).

A protagonista de Ferrante na série napolitana enreda o leitor em semelhante ambiguidade. Quem é a amiga genial que intitula o primeiro volume: Elena Greco, a narradora-protagonista? Ou sua amiga Lila? Diferentemente dos romances analisados por Weinhardt, os textos de Ferrante não incluem escritores reais ou recriam personagens de outros romances. E, no entanto, pode-se dizer, apropriando-se e, de certa forma, expandindo o termo criado pela pesquisadora, que a escritora produz “ficção-crítica”, tanto ao criar um espaço no qual inventa-se a si própria como autora ao falar de si e de sua escrita para jornalistas e leitores, em textos ensaísticos, quanto ao discutir a escrita e a ficção em romances de teor claramente autorreflexivos, como são os volumes da série napolitana, assinados por uma autora-personagem e tendo uma escritora como narradora-protagonista.

3.4.2 Calvino e Ferrante: intersecções entre arte e crítica

Os ensaios de Ferrante podem ser comparados àqueles produzidos por Italo Calvino e Elsa Morante, dois escritores citados por Berardinelli em seu artigo sobre o ensaio italiano, que fizeram do gênero um espaço criativo para proposições críticas sobre variados aspectos da literatura. No artigo “O artista como crítico: sobre Italo Calvino ensaísta” (2011), a pesquisadora Adriana Iozzi Klein aponta que, desde o início de sua trajetória, Calvino buscava novas formas de conceber a obra literária, tendo escolhido o ensaio, sobretudo em seus últimos livros, como alternativa para contornar a crise da narrativa literária induzida, em grande parte, pelas exigências editoriais e pelos novos mecanismos que passaram a reger a indústria cultural. “A metamorfose pela qual passa a produção literária de Calvino é, em grande parte, resultado da experimentação de novos invólucros para suas reflexões teóricas” (KLEIN, 2011, s/p).

Nos anos 1980, Calvino organiza no volume *Una pietra sopra* (*Assunto encerrado*, Companhia das Letras, 2009), 42 ensaios escritos entre 1955 e 1978, alguns ainda inéditos à época, que juntos podem ser lidos como uma espécie de autobiografia intelectual, “um ‘testemunho’ do itinerário, nem sempre retilíneo, percorrido por Calvino no papel de intelectual e escritor” (Idem). Algo próximo ao que fez Ferrante ao publicar três versões de *Frantumaglia*, adicionando material ao livro a cada nova fase de sua trajetória como romancista. Um pouco à maneira de Calvino, que com a publicação do livro desejava “colocar uma pedra sobre” uma experiência política e literária que julgou concluída e superada, Ferrante parece pretender esgotar, em *Frantumaglia* (sobretudo, nas duas primeiras versões do volume, que antecedem a publicação da série napolitana) e em algumas das crônicas de *L’invenzione occasionale*, as discussões sobre a questão da autoria, um “monotema” do qual, finalmente, vê-se livre, podendo, enfim, aprofundar-se em outras questões relacionadas à sua escrita em *I margini e il dettato*.

Os ensaios de Calvino revelam um escritor interessado em tratar dos mais diversos temas relacionados à sociedade, dentre eles, a literatura, no que se diferem daqueles de Ferrante, cujas discussões centram-se quase que unicamente em aspectos que ocupam as páginas de seus livros, sobretudo, relacionados ao ato da escrita. Por meio dos temas abordados e da ordem cronológica em que são apresentados os textos da coletânea *Una pietra sopra*, Klein conta ser possível visualizar a complexidade do caminho que levou o escritor “das teorizações dos anos cinquenta e sessenta, pautadas no engajamento do intelectual diante dos grandes problemas da

sociedade contemporânea, àquelas dos anos setenta e oitenta, que delineavam uma poética ligada aos diversos ‘níveis da realidade’ e à reflexão sobre a autoconsciência e a autorreferencialidade da literatura.” (KLEIN, 2011, s/p). A obra de Ferrante aproxima-se mais – à parte pouquíssimas exceções, como o texto “Suspensão da incredulidade”, no qual escreve um pequeno conto baseado em uma lembrança de um episódio vivido em sua juventude em Nápoles como metáfora para o modo como Silvio Berlusconi e políticos como ele se perpetuam no poder (FERRANTE, 2007, p. 96-103) – do ensaísmo de um Calvino já distanciado da militância política que marcou sua juventude, que se abre para uma perspectiva de reflexão crítica ligada à literatura e às instituições literárias de uma forma geral. Essa transição ocorre quando o escritor se muda para Paris, em 1967, e entra em contato com o pensamento artístico e cultural inovador do qual faziam parte nomes como Lacan e Derrida, Roland Barthes, Lévi-Strauss, Greimas, os escritores da revista *Tel Quel* (que enfatizam a metalinguagem na literatura) e o grupo OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), que propunha a elaboração de modelos de automatização da criação literária por meio de jogos matemático-combinatórios.

Começa a delinear-se de forma cada vez mais evidente o interesse de Calvino pela multiplicidade irreduzível da realidade. Ele chega a uma concepção estética segundo a qual a literatura não é mais fechamento, estruturação e esquematização do real, mas uma espécie de analogia, que não é uma réplica, mas acentuação e aprofundamento da complexidade e da multiplicidade do mundo. Os temas que o atraem não são mais aqueles que colocam o homem e sua história como ponto central, e suas escolhas formais tendem a partir de então a seguir um modelo cosmológico cujo princípio é a **oposição ordem-desordem**, fundamental na ciência contemporânea. (KLEIN, 2011, s/p, grifos meus).

É interessante observar que essa progressão do intelectual moderno, como escreve Klein sobre Calvino, que “de uma fé inicial, quase iluminista, na capacidade do escritor de entender o mundo por meio de modelos racionais e de realizar seus objetivos de renovação por meio da proposição de novas estruturas de organização” assume “uma concepção mais modesta da literatura e do papel do escritor”, está contida na série napolitana quando a lemos como uma espécie de *bildungsroman* de uma escritora que, por meio das palavras, deseja formatar e dar sentido ao caos da realidade, até se dar conta de que isso não é possível. Calvino, que escreveria contemporaneamente à Elena Greco caso ela fosse uma escritora real, deixa de conceber a literatura como um “desafio” ao mundo,

[...] mas como uma proposta relativamente frágil e precária. Em contraposição àquela pesquisa obstinada de uma ordem, de um sentido ou de uma verdade em um mundo

complexo, no Calvino maduro predomina uma prática que se volta para as possibilidades infinitas ou múltiplas da literatura, num campo de ação que focaliza realidades fragmentárias e descontínuas. (KLEIN, 2011, s/p).

Elena Greco alcança essa percepção ao confrontar sua escrita àquela interrompida, mas perturbadora em sua latência, da melhor amiga. “*Ci vuole Lila, il suo doppio, per ricordarle che quest’ordine, questo racconto, è una finzione, che sotto c’è la realtà che si smargina, i frantumi, il vuoto*” (SANTOVETTI, 2016, p. 190)¹⁰². A personagem dá-se conta de que, em sua escrita coexistem, na verdade, “duas escritas”, a dela, que busca ordenar, dar sentido ao mundo, e a de Lila, uma “não-escrita”, uma escrita subliminar, que desconstrói, fragmenta, implode, que se relacionam em uma “oposição ordem-desordem”, como se refere Klein ao modelo cosmológico de Calvino. Sobre essas “duas escritas” e a “alteridade necessária” de que fala Ferrante nos ensaios de *I margini e il dettato*, falaremos, no entanto, adiante, ao analisar o processo de escrita da autora, que trabalha justamente tensionando essa ambiguidade.

Os 23 ensaios e reportagens centrados em impressões de viagem que compõem *Collezione di sabbia* (Coleção de areia, 1984), de Calvino, podem ser comparados às crônicas de *L’invenzione occasionale*, de Ferrante, por sua grande liberdade formal. Os autores escrevem de maneira leve, fragmentada, investigativa, sobre temas que também se apresentam, ainda que diversamente, em suas narrativas – no caso de Calvino, *Palomar*, de 1983, e no caso de Ferrante, seus romances como um todo. Klein argumenta que, em ambos os livros de Calvino,

[...] os objetos, as coleções, os monumentos de países distantes são vistos [...] com a típica atitude reflexiva do personagem Palomar, que observa as coisas com a atenção sempre voltada para o fragmento, para o detalhe minúsculo, o que permite ao escritor expressar-se por meio de uma escrita rica de imagens e associações metafóricas. (KLEIN, 2011, s/p).

Já a Ferrante cronista dispõe-se a dissertar, em cerca de uma página, sobre algum ângulo de uma questão que se afigura ou que se apreende de sua ficção, seja em relação a um tema, como a amizade entre mulheres (“*Amiche e conoscenti*”/ “Amigas e conhecidas”), seja em relação ao seu processo de criação, como a necessidade de escrever (“*La scrittura che urge*”/ “A escrita urgente”) ou o direito de criar personagens desagradáveis e situações desconfortáveis (“*Scavi*”/ “Escavações”), dentre muitos outros.

¹⁰² Na versão em port.: “É preciso Lila, seu duplo, para lembrá-la de que essa ordem, essa história, é uma ficção, que por baixo há a realidade que se desmargina, os fragmentos, o vazio” (SANTOVETTI, 2016, p. 190).

Ferrante e Calvino, escritores italianos de temáticas e estéticas bem distintas, aproximam-se em muitos aspectos, como, por exemplo, na autorreflexividade presente em suas obras ficcionais (principalmente, em *Se um viajante em uma noite de inverno* e na série napolitana) e na produção ensaística de grande qualidade literária que dialoga com o estatuto ficcional, apropriando-se de seus mecanismos. Para Klein, “as fórmulas estilísticas empregadas nos ensaios de Calvino e em algumas narrativas são muito semelhantes, o que indica uma circularidade entre produção teórica e ficcional, que pode ser interpretada como consciência do caráter auto-reflexivo [sic] do texto literário”.

Esta consciência torna-se, com o passar do tempo, mais lúcida e convicta em Calvino e, por meio dela, o escritor se propõe a reavaliar a grande tradição ensaística italiana, seja como modelo formal, seja como proposta de uma ética cognitiva.

No caso de Italo Calvino, o artista e o crítico sempre caminharam juntos e não é de se espantar que no curso da sua pesquisa formal o escritor tenha encontrado no ensaio um significativo ponto de chegada. (KLEIN, 2011, s/p).

Essa circularidade entre produção teórica e ficcional também se afigura na obra de Ferrante, cujos ensaios discutem escolhas literárias feitas nos romances ou reelaboram teoricamente discussões sobre a escrita romanesca que ela já havia exposto em suas últimas narrativas sob o prisma de suas narradoras Lenù, na Série Napolitana, e, em certa medida, Giovanna (ou quem escreve em nome dela), em *A vida mentirosa dos adultos*. Por vezes, o caminho é inverso: das reflexões teóricas revelam-se intenções que, mais tarde, se materializam nos romances. Na crônica “*Tremore*” (“Tremor”), de 21 de abril de 2018, por exemplo, a autora escreve que, com cerca de 16 anos de idade, leu o Evangelho e, na ocasião, a história de Jesus lhe pareceu terrível. Expressa, então, o desejo “de encontrar uma ocasião para narrar detalhadamente aquela experiência de leitora adolescente” (FERRANTE, 2019, p. 35). Pouco depois, em seu livro *A vida mentirosa dos adultos*, Giovanna, de 16 anos, decide ler o Evangelho após ouvir Roberto, por quem imediatamente se apaixona, mencioná-lo amorosamente em uma palestra na igreja, com “*l’idea che se trattasse di una favola che mi avrebbe indotta all’amore per Dio come quello nutrito da Roberto.*” (FERRANTE, 2019, p. 198)¹⁰³. Em vez disso, encontrou em sua leitura sentimentos de crueldade e ferocidade que lhe desagradaram profundamente.

¹⁰³ Na versão em port.: “[...] a ideia de que se tratasse de uma fábula que me induziria ao amor por Deus como aquele nutrido por Roberto” (FERRANTE, 2019, p. 198).

Sì, era una storia sconvolgente. Leggevo e mi innervosivo. Eravamo tutti al servizio di un Signore che ci teneva sotto sorveglianza per vedere cosa sceglievamo, il male o il bene. Che assurdità, come si poteva accettare una tale condizione servile? Detestavo l'idea che ci fosse un Padre nei cieli e noi figli di sotto, nel fango e nel sangue. Che Padre era Dio, che famiglia era quella delle sue creature, mi spauriva e insieme mi faceva arrabbiare. (FERRANTE, 2019, p. 199)¹⁰⁴.

3.4.3 Morante ensaísta: debates sobre a verdade da ficção

Dentre os “escritores-críticos”, Perrone-Moisés cita Italo Calvino, que como vimos une crítica e criação no meta-romance *Se um viajante em uma noite de inverno...* (1979) e teoriza sobre literatura em uma série de ensaios, com destaque para os clássicos *Seis propostas para o próximo milênio* (1988) e *Por que ler os clássicos* (1991). Elsa Morante, mesmo não tendo sido tão profícua na escrita de ensaios quanto foi na de romances, poderia figurar perfeitamente nessa lista. Mas, se para Calvino, o ensaio “é ponto de chegada” de sua produção, para Elsa Morante, ele surge, parafraseando o título do livro de Ferrante, apenas como “invenção ocasional”, na entressafra de sua escrita romanesca.

Parte de seus textos não-narrativos, reunidos em *Pró ou Contra a Bomba Atômica – e outros escritos*, foram produzidos entre 1959 e 1970, período particular de sua trajetória, no qual a capacidade da escrita romanesca de “interrogar sinceramente a vida real, com o intuito de que ela nos devolva sua **verdade** em resposta” (MORANTE, 2017, p. 84, grifo meu) parecia enfraquecida, dando vantagem a outras formas de composição, tais como o próprio ensaio, o conto e a poesia. Durante “um decênio de intensa reflexão, que, no entanto, não encontra no romance canal privilegiado de expressão” (CAMILLOTTI, 2020, p. 47-48), surgiram os ensaios “Sobre o romance” (1959, revista *Nuovi Argomenti*); “Sobre o erotismo na literatura” (1961, na mesma revista); “*Navona Mia*”, (1962, revista *Illustrazione Italiana*); “Pró ou contra a bomba atômica” (1965, conferência proferida em Roma, Milão e Turim); e, por fim, “O beato propagandista do Paraíso” (1970, no volume *Beato Angelico*). Antes deles, Morante havia publicado sete artigos sob o título “Vermelho e branco” (jornal *Il Mondo*, 1950-1951) e o artigo “O poeta de toda a vida”, sobre Umberto Saba (1957, informativo *Einaudi* e jornal *Il Punto*).

¹⁰⁴ Na versão em port.: “Sim, era uma história perturbadora. Lia e ficava nervosa. Estávamos todos a serviço de um Senhor que nos mantinha sob vigilância para ver o que escolhíamos, o mal ou o bem. Que absurdo, como se podia aceitar tal condição servil? Detestava a ideia de um Pai nos céus e nós, filhos, embaixo, na lama e no sangue. Que Pai era Deus, que família eram suas criaturas, aquilo me aterrorizava e, ao mesmo tempo, me enraivecia.” (FERRANTE, 2019, p. 199).

Em prefácio à coletânea de ensaios da autora, o crítico Cesare Garboli indaga-se: “Elsa era uma ensaísta?”.

Por mais esforço que eu faça, não consigo classificá-la sob nenhuma das três categorias identificadas por Alfonso Berardinelli: não é uma historiadora da cultura, não frequenta a iluminação epistemológica e muito menos a pedagogia e a autobiografia literária. **Sua grande paixão pela realidade também se explica com a impossibilidade de encontrar nela uma resistência, um limite para a ficção. Teria sido uma ensaísta se tivesse sido questionada sobre essa flexibilidade, de onde provinha e por quê.** (GARBOLI, 1987, p. XXVI apud MORANTE, 2017, p.16, grifos meus).

A afirmação de Garboli nos faz, já de início, reconhecer um diálogo entre o pensamento de Morante e de Ferrante. Assim como a escritora romana, pode-se dizer que Ferrante não encontra na realidade resistência, limite para a ficção, a ponto de ir além do que fez sua predecessora ao propor ensaios ambíguos, nos quais se move, tal como em seus romances, na intersecção entre realidade e ficção.

A discussão sobre verdade ocupa boa parte das reflexões das duas autoras em seus ensaios, que têm ideias muito próximas e cujas obras guardam muitas proximidades, o que nos faz pensar em uma possível filiação entre elas. A admiração da escritora da série napolitana por Morante é evidente, a começar pelos sobrenomes, cuja similaridade sonora parece confirmar a possibilidade de que o nome com que assina seus textos tenha sido criado em homenagem à sua romancista preferida – fazendo-nos indagar até mesmo se esta figura de autora nomeada Ferrante não poderia ser interpretada como uma espécie complexa de *alterego* (um “alterônimo”) de uma Morante idealizada por uma escritora de identidade empírica desconhecida. Esta *persona* de autora, por sua vez, cria seu próprio *alterego* na série napolitana, a narradora-personagem Elena Greco, que podemos associar à personagem-narradora Elisa, de *Menzogna e sortilegio*, que, por sua vez, também pode ser compreendida como um *alterego* de Morante.

Em 2015, respondendo à pergunta sobre quais romances mais a influenciaram como escritora, Ferrante respondeu: “[...] romance fundamental para mim é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante” (FERRANTE, 2017, p. 362). Em 2020, a autora incluiu outro romance dela, *A Ilha de Arturo*, primeiro romance de uma mulher a receber o prestigiado Prêmio Strega, em 1957, em sua lista de 40 livros, publicada, conforme já mencionamos, na plataforma de venda de livros *Bookshop.org*.

Considerada a melhor escritora da geração do pós-guerra italiano, ironicamente, Morante vem experienciando nos últimos anos um renascimento literário atribuído ao sucesso internacional da obra de sua sucessora (SECCHES, 2020, online). Como escreveu Madeleine Schwartz na revista *New York Review of Books*, os livros da autora romana nunca tiveram grande fama fora da Itália, “[...] *unlike those of her husband, Alberto Moravia, or the works of many of the artists she collaborated with over the course of her life, like Pier Paolo Pasolini and Natalia Ginzburg.*” (SCHWARTZ, 2019, online)¹⁰⁵. Mas, em 2019, *A ilha de Arturo* recebeu uma nova tradução norte-americana, pelas mãos de Ann Goldstein, tradutora em língua inglesa da obra de Ferrante, início de uma grande operação editorial de redescoberta de Elsa Morante. No Brasil, o livro recebeu tradução de Roberta Barni (2020, Editora Carambaia), somando-se à versão de Loredana de Strauber Caprara (2005, Berlendis & Vertecchia). Ainda não há traduções brasileiras dos outros romances da autora, mas em 2017 a Editora Âyiné publicou os ensaios reunidos no livro *Pró ou Contra a Bomba Atômica – e outros escritos*, com tradução de Davi Pessoa Carneiro.

Poderíamos, então, considerar Ferrante uma espécie de epígona ou discípula de Morante? Talvez fosse mais exato, apegando-se em sutilezas semânticas, chamá-la de sucessora ou descendente, já que leva adiante as proposições estéticas e temáticas da escritora do pós-guerra, retrabalhando-as de um modo muito pessoal e de acordo com a experiência de uma escritora de outro momento histórico. A própria Ferrante utiliza a palavra “modelo” para falar da escritora como representante singular na Itália de uma tradição narrativa na qual se posiciona.

Sou uma narradora. Sempre me interessou contar histórias. A Itália, até hoje, tem uma tradição narrativa fraca. Existe uma grande quantidade de belas e magníficas páginas muito trabalhadas, mas não o fluxo da **narrativa que, apesar de sua densidade, nos arrebatava**. Um modelo fascinante é Elsa Morante. Tento aprender com seus livros, mas ela me parece insuperável. (FERRANTE, 2017, p. 269-270, grifos meus).

Densos e arrebatadores. São características que podem ser utilizadas para definir a escrita de ambas as escritoras. Schwartz, em seu artigo por ocasião do relançamento de *Arturo's Island* nos Estados Unidos, escreve que os romances de Morante “[...] *are not difficult, but they*

¹⁰⁵ Na versão em port.: “[...] ao contrário dos de seu marido, Alberto Moravia, ou de obras de outros escritores com quem colaborou ao longo de sua vida, como Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg.” (SCHWARTZ, 2019, online).

are also not easy: violent, emotionally tangled, lushly written in a way that often reads in English as more melodramatic than dramatic, and almost overwhelmingly ambitious.” (SCHWARTZ, 2019, online)¹⁰⁶. A descrição poderia servir, perfeitamente, para falar dos livros de Ferrante, escritos algumas décadas mais tarde. E não se trata de mera coincidência. A autora conta escrever tendo *Menzogna e sortilegio* em seu horizonte: o romance de mais de 700 páginas figura em uma lista de “livros de encorajamento”, ou seja, aqueles que ela lê vez por outra enquanto escreve, funcionando como uma espécie de “companhia proveitosa” (FERRANTE, 2017, p. 85). Este é o livro, aliás, que a fez descobrir “que uma história toda feminina – toda de desejos e ideias e sentimentos de mulher – podia ser empolgante e, ao mesmo tempo, ter uma grande dignidade literária” (FERRANTE, 2017, p. 314-15). A série napolitana poderia ser pensada como um desdobramento do romance de Morante, até mesmo sob o ponto de vista da continuidade da história literária: escrito no século XX, *Menzogna e sortilegio* dialoga com a produção romanesca imediatamente anterior, de fins do século XIX, o que se depreende, sobretudo, pela escolha do tom melodramático; já os volumes da tetralogia de Ferrante são narrados no século XXI por uma autora que viveu sua formação e grande parte de sua vida literária no século XX.

Hoje, já não resta dúvidas de que, mesmo não sendo ensaísta em primeiro lugar, mas antes de tudo (talvez nesta ordem) romancista, contista e poeta, Morante pode ser considerada “um dos mais ilustres e interessantes expoentes” do gênero no século 20 (FENOGLIO, 2018, p. 74). Seus textos, embora em um formato mais tradicional ao ensaio do que os de Ferrante, que podem assumir a forma de outros gêneros, como a carta e a entrevista, foram escritos sem academicismos e sem a pretensão de exaurir a discussão sobre os temas, seguindo a mesma lógica empregada em seus textos de ficção. Desde muito cedo, Morante compunha romances, contos, poemas e ensaios que se nutriam uns dos outros, fazendo-os dialogar, sem uma preocupação em obedecer a delimitações artificiais entre os gêneros – do mesmo modo como os textos ensaísticos e o livro infantil *Uma noite na praia*, de Elena Ferrante, alimentam, em alguma medida, a sua produção romanesca, e vice-versa. Muitos poemas da coletânea *Álibi*, por exemplo, nasceram como parte integrante dos romances *Menzogna e Sortilegio* e *Isola de Arturo*, assim como os poemas de *Il mondo salvato dai ragazzini* estão intimamente ligados a

¹⁰⁶ Na versão em port.: “[...] não são difíceis, mas também não são fáceis: violentos, emocionalmente emaranhados, exuberantemente escritos de um modo que muitas vezes se lê em inglês como mais melodramáticos do que dramáticos, e quase esmagadoramente ambiciosos.” (SCHWARTZ, 2019, online).

La storia. Assim também a introdução de forte teor autorreflexivo de *Menzogna e Sortilegio* dialoga com o pensamento literário da autora que seria exposto nos ensaios “Sobre o romance” e “Pró ou contra a bomba atômica”. Para Calderoni, a autora movia-se facilmente da literatura para adultos para a literatura infantil e vice-versa, tecendo suas obras com “uma mistura de gêneros e [...] uma rica variedade de registros, bem como de elementos paratextuais típicos da literatura infantil”, conforme os princípios da mais moderna multimodalidade (CALDERONI, 2018, p. 8).

Assim como os ensaios de Ferrante dialogam com as reflexões de sua personagem-narradora Elena Greco sobre aspectos da escrita, como a memória, a verdade e a ficção, a imaginação e a realidade, quase como se tivessem sido escritos por ela, a Morante dos ensaios de *Pró ou contra a bomba atômica* propõe uma reflexão sobre a escrita romanesca que poderia ter sido escrita por Elisa, a narradora-personagem de *Menzogna e sortilegio*, cujas páginas iniciais “do livro dentro do livro” que está escrevendo são pura autorreflexão, já que revelam aos seus leitores os desafios enfrentados como jovem escritora para ser capaz de contar com “verdade” a sua história. Esta personagem, em seus erros e acertos diante da folha escrita, lembra Ferrante, que entre seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, e o segundo, *Dias de abandono*, passou dez anos sem publicar porque, afirma, não encontrou “verdade” no que escrevia. “Escrevi muitíssimo naqueles dez anos, mas nada em que eu pudesse confiar. Eram histórias muito trabalhadas, muito estudadas, mas **sem verdade**.” (FERRANTE, 2017, p. 376, grifos meus).

“Verdade” é uma palavra que surge com regularidade nos ensaios, tanto de Morante quanto de Ferrante, nos momentos em que essas autoras expõem o seu entendimento sobre o romance como gênero e sobre o modo como constroem suas narrativas. Suas personagens Elisa e Elena Greco perseguem a “verdade” em sua escrita, embora nem sempre sejam capazes de encontrá-la. Mas o que significa esse termo para essas autoras? À luz do pensamento de Elsa Morante sobre a questão, o capítulo seguinte busca compreender de que modo Ferrante constrói a sua ideia de verdade.

4 O ROMANCE EM SEU “EXERCÍCIO DE VERDADE”

Giovanna, a protagonista adolescente de Ferrante, em *A vida mentirosa dos adultos*, trava uma verdadeira batalha para se libertar do jugo da mentira, sua herança familiar, revelando um compromisso com a verdade que se contrapõe, não às mentiras como exercícios de imaginação, de ficcionalização, mas àquelas nas quais se enredam os adultos em sua negação da realidade. Ferrante conta, em uma entrevista, que sua impressão de adolescente em relação às mentiras contadas pelos adultos alimentou, em certa medida, a história de Giovanna.

Quando criança, eu era uma mentirosa e muitas vezes era punida pelas minhas mentiras. Por volta dos catorze anos, depois de muitas humilhações, decidi crescer e não mentir mais. Mas descobri aos poucos que, enquanto minhas mentiras infantis eram exercícios de imaginação, os adultos, tão contrários às mentiras, mentiam para si mesmos e para os outros com naturalidade, como se a mentira fosse o instrumento fundamental para dar coerência e sentido a si mesmos, para suportar o confronto com o próximo, para se mostrar como um modelo confiável para os filhos. (FERRANTE apud SACOMAN; BRASIL, 2020, online).

A lembrança de infância se assemelha à narrada por Marguerite Duras em seu ensaio *Escrever*, no qual afirma nunca ter mentido em um livro ou na vida (a não ser para os homens). “E isso porque minha mãe tinha me aterrorizado com a mentira que matava as crianças mentirosas” (DURAS, 2022, p. 45).

Ferrante e Duras foram consideradas crianças mentirosas pelos adultos por contarem pequenas histórias, lorotas, enfim, colocarem em palavras suas fantasias infantis. Nesse sentido, a ideia de mentira associa-se à “invenção” e, portanto, ao exercício de ficção, de criação literária. Já as mentiras contadas pelos pais da autora italiana, que a castigavam por seu fantasiar de menina, associam-se a um discurso falso, de hipocrisia, que funciona como uma máscara social, um escudo para proteger suas vulnerabilidades, uma arma para o ataque. *La menzogna* é como Elisa, a personagem-narradora de Morante, nomeia este segundo tipo de mentira, um mal que conta haver herdado de sua família e sobre o qual se debruça para entender a si mesma – assim como Giovanna se debruça sobre as mentiras contadas pelos adultos ao seu redor. Logo no início do romance, um catatau de mais de 700 páginas, a personagem-narradora dirige-se aos leitores para informá-los sobre essa doença de família sobre a qual irá narrar.

Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi

personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia. (MORANTE, 1948, p. 17).¹⁰⁷

Mas, ao contrário de Giovanna, que, ainda adolescente, dá-se conta da vida de aparências de seus pais, decidindo ser diferente, a jovem Elisa – órfã de Anna e Francesco, e, mais tarde, de Rosaria, a prostituta e ex-amante de Francesco que a adotou como filha –, conta não ter sido capaz de criar para si uma vida fora da mentira passada de geração a geração por seus familiares, que viveram sob os alicerces carcomidos da ambição, do desejo de ascensão social, de sentimentos como orgulho, vaidade e luxúria, alertando os leitores de que o doente mais grave de todos “não é outro se não esta que aqui escreve: sou eu, Elisa” (MORANTE, 1948, p. 17).

[...] farsi adoratori e monaci della menzogna! fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l'esistenza per me! ed ecco perché mi vedete consumta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe di villaggio. Essi dalle streghe, e io dalle favole, pazze e ribalde fattucchiere. (MORANTE, 1948, p. 18, grifos meus)¹⁰⁸.

Quando afirma ter sido consumida pelas fábulas, Elisa estabelece um valor negativo à palavra mentira, desvinculando-a da ideia de invenção literária e de imaginação a que a princípio, pelo caráter ambíguo com que é apresentada, parece estar relacionada. A narradora conta que, durante anos, viveu trancafiada no diminuto quartinho dos fundos do velho apartamento de Rosaria – Ferrante também conta que trabalha em um cantinho, um espaço com dimensões minúsculas (FERRANTE, 2017, p. 363) –, nutrindo-se de livros “plenos de prodígios, de extravagâncias e de loucura” (MORANTE, 1948, p. 18) pertencentes ao gênero fantástico, como as lendas alemãs, as fábulas escandinavas, as antigas epopeias, as histórias de amor oriental e as vidas de santos. Até que um dia, sentindo-se como “um cantor falido que, em silêncio, em sua casa solitária lê partituras de ópera”, decidiu fazer uso do “gênio da

¹⁰⁷ Na versão em port.: “O mal venenoso da mentira serpenteia pelos ramos da minha família, seja paterna ou materna. Isso vai aparecer a vocês sob muitos aspectos, evidentes ou indistintos, em diversos personagens da presente história, e vocês não deverão debitar isso a um vício desta, sendo ela dedicada a recolher os testemunhos verdadeiros da nossa antiga loucura.” (MORANTE, 1948, p. 17).

¹⁰⁸ Na versão em port.: “[...] fazer-se adoradores e monges da mentira! Fazer desta a própria meditação, a própria sapiência! Refutar qualquer prova, e não apenas aquelas dolorosas, mas até mesmo as ocasiões de felicidade, não reconhecendo nenhuma felicidade possível fora do não-verdadeiro! Esta foi minha existência! E é por isso que vocês me veem consumida e magra como as criancinhas que foram comidas pelas bruxas. Estas foram comidas pelas bruxas, e eu pelas fábulas, feiticeiras loucas e rebeldes.” (MORANTE, 1948, p. 18).

mentira”, passando a imaginar suas próprias histórias inspiradas em suas fábulas prediletas (MORANTE, 1948, p. 19). Passa a descrever, então, o longo processo que a transformou em escritora. As mentiras que contava a si própria (agora chamadas com um sinônimo mais leve, menos negativo – *“le bugie”*) ganharam novos contornos. *“Infatti con l’andar del tempo, io credetti nelle mie favole come in una specie di Rivelazione, e i loro personaggi non furono più, per me, delle ombre, ma quasi delle anime incarnate.”* (MORANTE, 1948, p. 20)¹⁰⁹. Elisa sente-se poderosa criadora de um mundo à parte, refúgio da realidade, de cujas personagens ilustres, soberbas, era imperatriz, quase deusa. Até que seus súditos decidem se vingar de tanta presunção, fazendo com que ela passasse a se sentir indiferente diante da realidade, da vida fora de seu mundo imaginário. *“Grazie al suo potere stregato, subito i discorsi che udivo intorno mi parevano sterili, e i più graziosi aspetti insipidi e grossolani, e la gente viva mi sembrava morta.”* (MORANTE, 1948, p. 21)¹¹⁰. Abandonada por esses personagens grandiosos, restou-lhe como única companhia (além de Álvaro, “um ser vivente, mas não humano”, que, ao final do livro, saberemos tratar-se de um gato) a memória, fio pelo qual passa a percorrer o próprio passado e o de seus antepassados, que, então, revelam-se o que foram, de fato: não gente ilustre, como a princípio se afiguraram, mas uma pobre família burguesa. *“[...] spogli dei costumi fittizi che prestò loro la mia menzogna, essi vestono per lo più abiti dimessi e consunti. Ecco la mia vera prosapia!”* (MORANTE, 1948, p. 23)¹¹¹. Guiada pela memória, e não mais pelos devaneios frutos da vaidade, sua escrita, torna-se, finalmente, “verdadeira do princípio ao fim” (MORANTE, 1948, p. 25), buscando uma honestidade absolutamente oposta à mentira edulcorante criada por seus antepassados sobre suas próprias vidas. Essa ficção estruturada por sua família lembra em certa medida o que parece ter feito Lila, na visão de Elena, quando seu irmão Rino morre, atribuindo-lhe méritos que ele não teve em detrimento de si mesma, possivelmente como consolação, como “um bom remédio contra a dor”.

Io mi ero accorta da tempo che ognuno si organizza la memoria come gli conviene, tuttora mi sorprende a farlo anch’io. Mi colpì, però, che si potesse arrivare a dare ai fatti un ordine che andava contro i propri interessi. Lila cominciò quasi subito ad

¹⁰⁹ Na versão em port.: “De fato, com o passar do tempo, acreditei nas minhas fábulas como em uma espécie de Revelação, e os seus personagens não foram mais, para mim, sombras, mas quase almas encarnadas.” (MORANTE, 1948, p. 20).

¹¹⁰ Na versão em port.: “Graças ao seu feitiço, rapidamente os discursos que ouvia ao meu redor me pareciam estéreis, os mais graciosos aspectos, insípidos e grosseiros, e as pessoas vivas pareciam mortas.” (MORANTE, 1948, p. 21).

¹¹¹ Na versão em port.: “Espoliados das roupas fictícias que lhes foram emprestadas por minha mentira, eles vestem em sua maioria roupas surradas e gastas. Esta é a minha verdadeira prosápia!” (MORANTE, 1948, p. 23).

attribuire a Rino tutti i meriti della vicenda delle scarpe. Disse che il fratello aveva una fantasia e una competenza straordinarie fin da ragazzino, che se non si fossero intromessi i Solara sarebbe dovuto diventare meglio di Ferragamo. (FERRANTE, 2015c, p. 341).¹¹²

O processo de se tornar escritora, descrito por Elisa nos trechos iniciais do livro *Menzogna e sortilegio*, assemelha-se a um ritual de purificação, no qual o futuro escritor vai se despindo, camada por camada, até se apresentar inteiramente nu, e íntegro, à escrita. Pouco importa se Elisa escreverá *ipsis litteris* a história de sua família ou inventará os fatos; importa o modo como ela busca extrair verdade das lembranças que põe no papel, na tentativa de compreender o “enigma” que seus pais lhe deixaram.

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla. (MORANTE, 1948, p. 25)¹¹³.

Em sua tentativa de escrever para se curar, para se conhecer a si mesma – “Quem é esta mulher? Quem é esta Elisa?” (MORANTE, 1948, p. 8) – e, então, finalmente ter coragem de sair de seu quarto, onde está há 15 anos (“*tre lustri interi*”), a narradora lança mão das “mentirinhas” infantis e das “mentiras” (“*le bugie*”) que os escritores contam, ou seja, aquelas que são fruto da imaginação, de modo a revelar a verdade dolorosa escondida por trás das “mentiras” (“*le menzogne*”)¹¹⁴ que os adultos contam uns para os outros e para si mesmos. Nos dizeres de Ferrante: “*Con maggiore o minore abilità, fabbrichiamo finzioni non perché il finto sembri vero ma per riuscire a dire il vero più indicibile, com assoluta fedeltà, attraverso le*

¹¹² Na versão em port.: “Tinha me dado conta há tempos que cada um organiza a memória como lhe convém, e agora me surpreendo fazendo o mesmo. Chocou-me, porém, que se pudesse dar aos fatos uma ordem que ia contra os seus próprios interesses. Lila começou quase imediatamente a atribuir a Rino todos os méritos do caso dos sapatos. Disse que o irmão tinha uma imaginação e uma competência extraordinárias desde pequeno; que, se os Solara não tivessem se intrometido, teria conseguido se tornar melhor do que Ferragamo.” (FERRANTE, 2015c, p. 341).

¹¹³ Na versão em port.: “Talvez, reconstruindo assim toda a nossa verdadeira história, eu poderei, finalmente, jogar em um canto o enigma dos meus anos pueris, e todas as outras lendas familiares. Talvez, eles [os seus familiares] voltaram para me liberar das minhas bruxas, as fábulas; atribuindo a si mesmos, e a mais ninguém, a culpa de ter feito adoecer de mentira a sábia Elisa, queiram curá-la.” (MORANTE, 1948, p. 25).

¹¹⁴ A diferenciação entre *bugia* e *menzogna* é feita por Morante em seu romance para opor as mentiras que são fruto do trabalho de invenção, de criação literária, daquelas que são ditas com a finalidade de enganar, ludibriar, iludir. Ambos os termos, em italiano, são sinônimos de “mentira”, mas *menzogna* costuma ser usado com conotação mais forte, grave ou ofensiva.

finzioni.” (FERRANTE, 2021, p. 86)¹¹⁵. O romance promove um jogo que inverte conceitos e que está no cerne do pensamento literário de Morante em seus ensaios: o falso, o irreal está, ao contrário do que se poderia pensar, fora dos livros, na vida que levam os indivíduos pequeno-burgueses alienados, incapazes de encarar a realidade de frente.

Mas, o que é esse irreal contra o qual se lança Morante, relacionando-o, em um de seus ensaios, à bomba atômica, ou seja, a tudo aquilo que, simbolizado por ela, promovia “a desintegração da consciência humana” (MORANTE, 2017, p. 146)? “*Potrebbe sembrare contraddittorio, ma ciò che Morante chiama irreal è esattamente, e provocatoriamente, ciò che nella riflessione manzoniana era la nuda realtà storica, che deve essere sublimata e superata nella verità superiore del romanzo.*” (FENOGLIO, 2018, p. 84)¹¹⁶. De fato, para a escritora, a função da arte é a de restituir ao mundo “continuamente, na confusão irreal, fragmentária e usada nas relações externas, a integridade do real, ou, em uma única palavra, a realidade” (MORANTE, 2017, p. 146).

Essa “confusão irreal”, desorganizadora, pode ser observada na ficção de Elena Ferrante relacionada ao modo como suas personagens reagem internamente à brutalidade das situações, por meio do que a autora denomina de um processo de “desmarginação” (*smarginatura*). Lila utiliza o termo para expressar o que se passa em seu interior nos momentos em que se sente mais anulada pela violência patriarcal – do pai e do irmão, do marido, dos Solara, os irmãos camorristas. Escreve Elena Greco: “O termo não é meu, ela [Lila] sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas” (FERRANTE, 2015b, p. 66). Já o neologismo *frantumaglia*, que dá título ao conjunto de textos ensaísticos publicados pela autora, indica algo como fragmentos, cacos, estilhaços. Surge, inicialmente, no romance *A filha perdida* como uma expressão usada pela mãe de Leda para indicar uma perturbação, sentimento que a jovem Nina reconhece: “*È vero, ti si sfrantuma il cuore: non riesce a sopportare di stare insieme a te stessa e hai certi pensieri che non puoi dire.*” (FERRANTE, 2016c, p. 119)¹¹⁷. O trabalho da escritora é o de dar conta de expressar esse descontrole, esse desequilíbrio emocional, produzido por

¹¹⁵ Na versão em port.: “Com maior ou menor habilidade, fabricamos ficções não para que o falso pareça verdadeiro, mas para conseguir dizer o verdadeiro mais indizível, com absoluta fidelidade, por meio das ficções.” (FERRANTE, 2021, p. 86).

¹¹⁶ Na versão em port.: “Pode parecer contraditório, mas o que Morante chama de irreal é exatamente, e provocativamente, aquilo que na reflexão manzoniana era a nua realidade histórica, que deve ser sublimada e superada na verdade superior do romance.” (FENOGLIO, 2018, p. 84).

¹¹⁷ Na versão em port.: “É verdade, o seu coração se despedaça: você não consegue suportar estar consigo mesma e tem certos pensamentos que não pode revelar.” (FERRANTE, 2016c, p. 119).

uma “realidade irreal”, para usar as palavras de Morante, fruto da ignorância, das desigualdades sociais e da violência, e, em seguida, retomar o fio de uma escrita que coloque as personagens de volta no eixo, a um estado mental mais próximo ao que teriam habitualmente, como descreve Ferrante:

Conto histórias de mulheres de classe média, cultas, capazes de se autocontrolar. Elas dispõem de instrumentos adequados para refletir sobre si mesmas. A linguagem lenta, distante que utilizo é a delas. Depois algo se rompe e essas mulheres se desmarginam, assim como a linguagem que estão tentando usar para contar suas histórias também se desmargina. A partir daquele momento, o problema – problema sobretudo meu, enquanto escrevo – é reencontrar gradativamente a linguagem fria e, com ela, uma forma de autocontrole que impeça que as mulheres se percam na depressão, no menosprezo de si próprias ou em um sentimento de revanchismo perigoso para elas e para os outros. (FERRANTE, 2017, p. 364).

A escrita – seja para Elena, para Elisa e, mesmo para Lila, que não narra, mas cuja escrita está por trás da escrita de Elena, influenciando-a –, surge, portanto, como uma tentativa, não de meter ordem no caos do “novelo emaranhado” da vida, mas de tentar puxar “o fio justo de uma narrativa” cujo recorte, cujas escolhas de perspectiva, ofereçam uma possibilidade de extrair verdade desse emaranhado, ou, no dizeres de Morante, de restaurar a integridade de uma realidade que passou por um processo de desintegração.

Para Morante, como vimos, “a arte é um retrato da realidade”, capaz de revelar o irreal, o ilusório, travestidos de realidade – o que ocorre, por exemplo, quando ela narra como os personagens de *Menzogna e sortilegio* se mantêm apartados da realidade na tentativa, sempre frustrada, de manter intactas suas paixões, ambições e vaidades. “Só a arte, na sórdida invasão da ficção, a qual restitui a realidade, pode representar a única esperança do mundo” (MORANTE, 2017, p. 150-151). Pode-se comparar os personagens desse romance à grande massa de indivíduos alienados por uma cultura pequeno-burguesa, como escreve Morante no ensaio em “Pró ou contra a bomba atômica”, referindo-se ao espírito burguês em todos os seus graus (MORANTE, 2017, p. 143). Elisa, narradora-personagem, representa o romancista-poeta capaz de “desmascarar os enganos”; enfrentar o dragão noturno que, nos mitos, aterroriza a cidade; mostrar os restos da marionete sobre a cadeira a Pinóquio, como fez Gepeto, e, então, colocá-lo diante do espelho, dizendo-lhe: “Aqui está, ao contrário, aquilo que você é” (MORANTE, 2017, p. 153).

Se o escritor é o protagonista predestinado à desintegração, então, o é – como já vimos – enquanto testemunha seu contrário. Se participou, como homem, do acontecimento

angustiante de seus contemporâneos, dividindo com eles o risco e reconhecendo seu medo (da morte), sozinho, como escritor, precisou fixar sobre seu rosto os monstros aberrantes (exemplares ou sinistros) gerados por aquele medo cego; e também teve que **desmascarar sua ficção, comparando-a com a realidade, da qual veio para testemunhar** (MORANTE, 2017, p. 152, grifos meus).

No ensaio de Morante, portanto, afigura-se, como grande questão, um dos aspectos da teoria do romance praticada pelos escritores-críticos: a visão do romance como suplência de um discurso falso sobre o mundo. Emerge uma visão morantiana de literatura não tanto como utopia ou pura ficção, mas como quesito moral, de consciência civil: sinal renovado de realidade contra a irrealidade do poder. É importante frisar que a escritora não desejava conferir ao romance um princípio moralizante ou didático; via-o, sim, como espaço para um “exercício de verdade” capaz de renovar a realidade, como “instrumento político e poético”, mesmo fora de qualquer convicção ideológica (CALDERONI, 2018, p. 10-11). Muitas décadas mais tarde, no texto “Ao mesmo tempo: o romancista e a discussão moral – Conferência Nadine Gordimer” (2004), Susan Sontag defendeu o romance, que vinha sendo chamado de caduco, ultrapassado, em oposição às narrativas infinitas, coletivas e anônimas advindas com a informática e o hipertexto, justamente por ele ter uma forma, finita e completa.

Na narração, tal como é praticada pelo romancista, sempre há um componente ético. Esse componente ético não é a verdade, em oposição à falsidade da crônica. É o modelo de completude, de profundidade sentida, de esclarecimento proporcionado pela história e por sua resolução – que é o oposto do modelo de estupidez, de incompreensão, de horror passivo, e o conseqüente embotamento do sentimento, oferecido pela glotonaria de histórias sem fim disseminadas por nossa mídia (SONTAG apud PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 103).

Por “esclarecimento”, Sontag refere-se ao esforço, por parte do romancista, de criar um mundo que é, ao mesmo tempo, novo, único, individual, e uma reação ou crítica a um mundo compartilhado pelo escritor por outras pessoas, o real, que a escritora considera desconhecido ou mal conhecido pelas pessoas, confinadas em seus próprios mundos. (SONTAG apud PERRONE-MOISÉS, 2008, p. 102).

Morante faz isso de maneira muito direta em *La Storia*, ambientada em Roma, durante a Segunda Guerra Mundial e os primeiros anos do pós-guerra, relacionando diretamente os fatos da História ao destino trágico de seus personagens. Abalos psicológicos semelhantes à “desmarginação”, narrada por Ferrante, são vivenciados por Ida Ramundo, a protagonista cujo destino trágico, contra o qual não consegue lutar, faz lembrar o de Lila – embora esta seja

apresentada com muito mais autonomia e capacidade para tentar escapar ao seu destino do que a pobre e amedrontada personagem de Morante. Se Lila, após a morte da filha, vai se perdendo emocionalmente até desaparecer sem deixar pistas, Ida termina sua vida em um hospital psiquiátrico depois que, Useppe, seu filho mais novo, morre. “[...] *la ragione, che già da sempre faticava tanto a resistere nel suo cervello incapace e pavido finalmente aveva lasciato dentro di lei la sua presa*” (MORANTE, 1978, p. 620)¹¹⁸. Trata-se de um romance que procura evidenciar o funcionamento das engrenagens alienantes da grande História, que, em sua progressão descontrolada, atropela os indivíduos, em sua pequena História, impotentes diante da desintegração de suas vidas pela guerra.

Já na tetralogia de Ferrante, romance de formação que abrange um arco temporal de seis décadas, de meados da década de 1950 a 2010, o contexto político e social vai ganhando importância na narrativa à medida que Elena Greco amadurece intelectualmente, passando a se interessar pela discussão a respeito de temas pungentes, como a desigualdade social, o fascismo, o comunismo, as manifestações das classes trabalhadoras e o feminismo, e à medida que Lila e outros personagens do Rione envolvem-se na luta política. No último volume da série, *Storia della bambina perduta*, a personagem, já escritora prestigiada, conhecida por uma escrita que se instaura a partir de elementos da realidade – assim como Ferrante –, debate-se com a necessidade de se expressar “adequadamente” sobre esses grandes temas nas palestras que dá pela Europa, acompanhada pelo então companheiro, Nino.

Il cadavere di Moro era stato ritrovato da poco più di un mese quando mi scappò di definire assassini i suoi sequestratori. Con le parole era difficile sempre, il mio pubblico esigeva che sapessi calibrarle secondo gli usi correnti della sinistra estrema, e io stavo attentissima. Ma spesso finivo per accendermi e allora pronunciavo frasi senza filtro. Assassini non andò bene a nessuno dei presenti – assassini sono i fascisti – e fui attaccata, criticata, sbeffeggiata. Ammutolii. (FERRANTE, 2015c, p. 77)¹¹⁹.

Ao contrário de Nino, “muito seguro de si, sólido”, com “opiniões detalhadas sobre todas as coisas”, ela se sentia insegura ao falar em público durante aqueles anos de chumbo na

¹¹⁸ Na versão em port.: “[...] a razão, que há muito tempo lutava para se manter em seu cérebro incapaz e medroso, finalmente abandonou-a” (MORANTE, 1978, p. 620).

¹¹⁹ Na versão em port.: “O cadáver de Moro [o político e jurista Aldo Moro, sequestrado e morto por um comando das Brigadas Vermelhas, em 1978] havia sido encontrado há pouco mais de um mês quando me escapou por definir como assassinos os seus sequestradores. Com as palavras era sempre difícil, o meu público exigia que eu as soubesse calibrar de acordo com o uso corrente da extrema esquerda, e eu estava atentíssima. Mas frequentemente acabava por me inflamar e então pronunciava frases sem filtro. Assassinos não caiu bem a nenhum dos presentes – assassinos são os fascistas –, e fui atacada, criticada, ironizada. Emudeci.” (FERRANTE, 2015c, p. 77).

Europa, sentindo-se inferiorizada, jogada de volta às suas origens, politicamente incapaz, “fêmea que teria feito bem em não abrir a boca”, desviando-se por algum tempo dos encontros públicos (Ibidem, p. 77). Ao contar este episódio, bem como outros que se sucederão, a narradora-personagem opta por uma escrita de absoluta franqueza, na qual mostra-se em toda a sua vulnerabilidade, revelando suas inseguranças, incapacidades e, à medida que a leitura avança, permitindo ao leitor dar-se conta de suas incoerências e inconsistências. Isso ocorre porque, assim como as protagonistas anteriores de Ferrante, e assim como a Elisa de Elsa Morante, ela narra para entender a si mesma, aos acontecimentos do passado, utilizando uma escrita íntima, confessional, que induz a uma progressiva perda de filtros, de disfarces sociais.

Delia, Olga, Leda, Lenù parecem saber tim-tim por tim-tim o que têm a contar. Porém, quanto mais a história avança, mais elas, quase sem perceber, se revelam inseguras, reticentes, pouco confiáveis. Essa é a característica na qual mais trabalhei nesses anos: obter um eu feminino que no léxico, na estrutura das frases, na oscilação dos registros expressivos, mostrasse solidez de intenções, um pensar e sentir sincero e, ao mesmo tempo, que tivesse **pensamentos, sentimentos e ações reprováveis**. Naturalmente, o mais importante para mim era que não houvesse hipocrisia: minha narradora devia ser sincera consigo mesma nos dois casos, devia se considerar honesta na tranquilidade e na fúria, na inveja etc. (FERRANTE, 2017, p. 307, grifos meus).

Trata-se de uma narrativa que se contrapõe à hipocrisia dos discursos falsos, que se estabelece em um exercício de verdade que vai além da ideia de mera verossimilhança, aproximando-se do discurso de honestidade defendido por Morante como inerente à tarefa do escritor em seu combate a uma ficção, que não é a literária, mas a da alienação da consciência humana. Ferrante e Morante, assim como outros romancistas contemporâneos, já não aspiram à reprodução fiel da realidade dos primeiros realistas, pois compreendem que esta realidade está viciada ou, como escreve Morante, “desintegrada”, pelos hábitos vigentes. Tanto Morante quanto Ferrante desejam ser verdadeiras em suas mentiras como autoras, de modo a esclarecer aspectos da realidade que, em sua fricção alienante com o mundo, parecem turvos, emaranhados, e a contar com honestidade aquilo que parece indizível por envergonhar, embaraçar, entristecer, magoar. São histórias “inconvenientes”, constrangedoras e assustadoras para quem escreve por expressarem “pensamentos, sentimentos e ações reprováveis” – o que já se observa no primeiro livro de Ferrante, *Um amor incômodo*, uma “história de amor pela mãe, um amor íntimo, carnal, mesclado a uma repulsa igualmente carnal” (FERRANTE, 2017, p. 282-283), a exemplo de toda a produção séria e de qualidade produzida pós-45 (para focar na escrita feminina, lembramos da própria Morante, bem como de Marguerite Duras, Hilda Hilst,

Sylvia Plath, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Ângela Carter, Nérida Piñon e Olga Tokarczuk, entre tantas outras).

São inconveniências ligadas a questões relacionadas ao universo feminino, como a maternidade, o abandono e a sororidade, porque confrontam a idealização das relações amorosas, entre mães e filhas, entre amigas, ao expor feridas abertas que dificilmente podem ser curadas. Nesse sentido, Ferrante, que se declara uma “leitora fervorosa do pensamento feminino” e que ama o feminismo, faz, em sua escrita, como ainda veremos de forma mais detalhada, o oposto do que faz certa militância feminista, pois evita esquematizações, simplificações, que buscam o engajamento, a mobilização para a transformação da cultura e da sociedade. A própria Ferrante fala sobre as diferenças entre atuar como feminista e ser escritora.

Nossas cabeças estão apinhadas de materiais muito heterogêneos, fragmentos de tempos e intenções diferentes convivem e entram em conflito sem parar. Como escritora, prefiro acertar as contas, mesmo que confusas e arriscadas, com aquela superabundância, em vez de me sentir segura dentro de uma esquematização que, como tal, acaba sempre excluindo uma boa quantidade de **coisas verdadeiras porque são perturbadoras**. (FERRANTE, 2017, p. 359, grifos meus).

Narrar o que lhe parece insuportável, dar às suas narradoras a capacidade de dizer o impronunciável, o incômodo (ou o “*molesto*” que dá título ao seu primeiro romance, *L'amore molesto*), ou seja, aquilo que “calamos até mesmo de nós mesmas”, como escreve Elena Greco em *Storia di chi fugge e di chi resta*, é para Ferrante uma forma de chegar a uma verdade mais profunda. Para isso, a autora conta que escreve com desprazer, como se estivesse “matando enguias”, uma das metáforas para a escrita utilizadas por ela em *Frantumaglia*.

[...] uso as tramas, os personagens, como uma rede apertada para tirar do fundo da minha experiência tudo o que está vivo e se contorce, inclusive o que eu mesma afastei o máximo possível porque me parecia insuportável. Nas primeiras versões, devo confessar, há sempre muito mais do que eu decido publicar em seguida. É meu próprio incômodo que me censura. No entanto, sinto que essa não é a coisa certa a fazer e com frequência reintegro o que eliminei. Ou espero uma ocasião para usar em outro lugar os trechos excluídos. (FERRANTE, 2017, p. 242)

Esse procedimento de Ferrante, que faz questão de tocar fundo nas feridas, no que lhe incomoda, evitando a autocensura, sintoniza-se com as críticas de Marguerite Duras, no ensaio já citado, em relação aos escritores que se tornam seus próprios policiais, exercendo uma função de revisão em relação a si mesmos que gera livros “fabricados, regulamentados, adequados”. “Refiro-me aqui à busca pela boa forma, ou seja, a forma mais corrente, mais clara e mais

inofensiva. **Há ainda gerações mortas que fazem livros pudicos.** Até mesmo os jovens: livros *encantadores*, sem consequência alguma, sem noite. Sem silêncio. Em outras palavras: sem um verdadeiro autor.” (DURAS, 2022, p. 44, grifos meus). Livros verdadeiros, para essas autoras, não são pudicos, encantadores; ao contrário, expõem o que é incômodo, perturbador, inconveniente. Para isso, é preciso matar enguias – ou quebrar rochas, como escreve o narrador masculino de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.” (LISPECTOR, 1998, p.28).

4.1 “A LITERATURA SE FAZ COM O EMARANHADO”

O modelo de completude do romance de que fala Susan Sontag está relacionado ao fato de que o gênero procura “captar a ‘verdade’ da ‘vida’ (ou ‘como as coisas são’)”, como escreveu o crítico inglês James Wood (WOOD, 2017, p. 206), dentro de uma forma finita e completa. Em dois ensaios publicados na revista *Longman’s* em 1884, Henry James e Robert Louis Stevenson discutem questões centrais da literatura à época, com ênfase aos modos de entender o realismo e a natureza da ficção. No ensaio “A arte da ficção”, réplica à palestra de mesmo título proferida pelo escritor e crítico literário Walter Besant na Royal Institution, em Londres, Henry James afirma que o principal objetivo de um romance é o de competir com a vida. Para ele, “pintura é realidade, romance é história”, e, portanto, a matéria deste último também se encontra em documentos e arquivos. “(...) se não quiser se entregar, como se diz na Califórnia, [o escritor] deve falar com convicção, com o tom do historiador” (2017, p. 30). É preciso atentar para o fato de que James faz a aproximação entre romance e história não por defender que o romance deva se basear em documentos, como acontece com o texto historiográfico, mas para caracterizar a atitude a ser adotada pelo narrador do romance, que deve ser análoga à do historiador, no sentido de uma voz que emana autoridade.

No texto “Um humilde protesto”, em contraponto ao ensaio escrito três meses antes por James, Stevenson afirma que nenhuma arte pode competir com a vida com sucesso, nem mesmo a história, visto que

Diante de nós está a vida, infinita em complicações; atravessada pelos mais variados e surpreendentes meteoros; apelando ao mesmo tempo ao olho, ao ouvido e à mente [...] A literatura apenas aponta para a riqueza de incidentes, de obrigação moral, de

virtude, de vício, de ação, de êxtase e de agonia com a qual a vida fervilha (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 58).

É importante mencionar que Stevenson compreendeu, equivocadamente, as ideias de James sobre a relação entre literatura e vida. Este último não afirma em seu ensaio que a arte deve competir com a vida no sentido de imitá-la, mas de “reproduzir a aparência das coisas”, dando à história contada o “ar de realidade” (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 39). De todo modo, Stevenson contribui com a discussão iniciada por James ao afirmar que a literatura, diante de sua incapacidade de competir com a vida, para cujo sol não podemos olhar, desvia-se do desafio direto, com um objetivo independente e criativo. “Se é que ela imita algo, ela imita não a vida, mas a fala, não os fatos do destino humano, mas as ênfases e supressões com as quais o ator humano fala deles” (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 60).

Para o autor de *A ilha do tesouro*, se a vida é “monstruosa, infinita, ilógica, abrupta e pungente”, a obra de arte é, em comparação, “pura, finita, autossuficiente, racional, fluida e emasculada” (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 61). O romance diferencia-se do descontrole da vida, portanto, pelo método, a exatidão, a capacidade de simplificação de “um lado ou aspecto da vida”.

De fato, arte não é vida, é sempre artifício. E, no entanto, como afirmou George Eliot no ensaio “*The Natural History of German Life*”, “é a coisa mais próxima da vida” (ELIOT, 1856, p. 54). Por isso, quando o escritor busca competir com ela, debate-se com as mesmas dificuldades que enfrenta em seu cotidiano para lidar com o caos, a ilogicidade, o emaranhado dos acontecimentos. Ferrante conta que gosta de uma escrita que se embrenha no emaranhado das existências. “Os romances emaranhados me atraem. [...] Encontrar o fio da meada é útil, mas a literatura se faz com o emaranhado” (FERRANTE, 2017, p. 360). E, como narrar essa falta de ordem e de significado da vida? Atribuindo-lhe ordem e significado? Procurando transpor em palavras essa falta de ordem e significado?

Na crônica “O falso, o verdadeiro”, Elena Ferrante trata dessa questão ao demonstrar a dificuldade que enfrenta para traçar uma linha de demarcação entre histórias verdadeiras e histórias de invenção. Começa projetando uma história complexa, uma verdadeira comédia em cinco atos narrada em primeira pessoa, que nasce do relato que ouviu de uma amiga sobre um incidente banal: ela havia ficado presa dentro do box do banheiro por alguns minutos. Em seguida, decide que o conto deve ser o mais fiel possível ao que aconteceu. Para isso, ouve a amiga novamente, desta vez, gravando em vídeo o testemunho. O resultado é desconcertante.

Leio e releio os meus apontamentos, vejo e revejo o vídeo, ouço e reouço perplexa. A minha amiga está realmente me contando as coisas como de fato aconteceram? Por que se confunde quando fala do box enguiçado? Por que às primeiras frases bem concebidas seguem-se proposições defeituosas, uma acentuação da cadência dialetal? Por que, enquanto fala, olha com insistência para a direita? O que tem à direita que não vejo no registro e não vi na realidade? E como me comportarei quando começar a escrever? Procurarei fazer conjecturas sobre o que está escondido à direita, sobre o que talvez ela esteja me escondendo? Limparei a sua linguagem? Imitarei a sua confusão? Atenuarei a desordem expressiva ou a deixarei exagerada para deixá-la visível? Duvidarei do seu relato, apresentarei hipóteses, preencheréi vazios? Em síntese, **o esforço de fidelidade não poderá prescindir da minha imaginação, da busca por coerência fantástica, da atribuição de uma ordem e de um significado, até mesmo da imitação da falta de ordem e de significado. Todo uso literário da escrita, devido a sua artificialidade congênita, comporta sempre alguma forma de ficção. A diferença é quanta verdade a ficção é capaz, no final das contas, de capturar.** (FERRANTE, 2019a, p. 17-18, grifos meus).

A verdade, portanto, não é sinônimo de verossimilhança. É o resultado bem-sucedido de um esforço para expressar com fidelidade uma experiência com o real, que é sempre complexa, pois passa pelo filtro de nossas subjetividades, como descreve Ferrante na citação acima. É com imaginação, com inventividade, com artifício, que se consegue descrever um acontecimento, não como um relato fiel do que, de fato, aconteceu, mas como um relato (que procura ser o mais fiel possível) de uma vivência. A verdade literária, portanto, está relacionada à capacidade de narrar o mais fielmente possível um acontecimento sob a perspectiva de um olhar subjetivo e que, por isso, é sempre imperfeito, relativo, um “espelho deformante”, como escreve Ferrante no ensaio “*Acquamarina*”, parte do *corpus* da discussão que se fará no próximo capítulo.

Na série napolitana, ao se lembrar, mal-humorada, de que Lila costumava criticá-la por não cuidar direito de suas filhas, Lenù produz uma reflexão sobre essa relatividade do narrar, fruto da subjetividade que filtra o real: “[...] *cosa pensasse realmente dei miei comportamenti di madre non lo so. Lei è l’unica che può raccontarlo, se davvero è riuscita a inserirsi in questa catena lunghissima di parole per modificare il mio testo, per introdurre ad arte anelli mancanti*”¹²⁰ (FERRANTE, 2015c, p. 16).

O escritor, portanto, precisará da agulha e da linha da escrita ficcional para costurar, dar unidade, à confusão ou, pode-se dizer, à *frantumaglia* interna de uma personagem, levando em conta o olhar daquele indivíduo, que é fruto de sua criação, sobre o mundo. E, no entanto,

¹²⁰ Na versão em port.: “[...] o que ela pensasse realmente sobre o meu comportamento de mãe, não sei. Ela é a única que pode dizê-lo, se de fato conseguiu inserir-se nesta longuíssima cadeia de palavras para modificar o meu texto, para introduzir magistralmente os elos faltantes [...]” (FERRANTE, 2015c, p. 16).

como pontua Morante no ensaio “Sobre o romance”, “É o exercício da verdade que leva à invenção da linguagem, e não o contrário. Com o puro exercício das palavras – onde não são reveladas pelas coisas e discutidas pelo diálogo com as coisas – talvez até utilize um exercício inteligente, mas não vai inventar nada” (MORANTE, 2017, p. 94). Há, nas obras de Ferrante, um forte entrelaçamento entre invenção e realidade. Na série napolitana, por exemplo, Elena Greco oferece detalhes muito vívidos sobre cada personagem de sua trama, o tempo e o espaço onde vivem, criando a ilusão de que a história contada é real, e, ao mesmo tempo, chamando a atenção para o fato de que a escrita é artifício.

A autenticidade do relato, a princípio, parece mais importante para Elena Ferrante e para Elena Greco do que o trabalho estético de combinação de palavras. Porém, é justamente por meio das palavras que a autora constrói um efeito de autenticidade, e não a autenticidade em si mesma. (SECCHES, 2020, p. 30).

A comparação entre escrita e costura é muito cara a Ferrante, que em *Frantumaglia* conta ser filha de costureira, e para quem a metáfora da “tecelagem” aplicada ao trabalho da escrita parece mais convincente do que a do nascimento, pois, para ela, escrever é uma habilidade, um forçar dos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar e inventar técnicas usadas com perícia crescente. Em um dos textos, a autora parece, inclusive, estabelecer um paralelo entre o trabalho da mãe costureira, uma mulher de grande beleza, e o seu próprio, de escritora, unidas pela hora da verdadeira beleza: a da criação.

[...] hoje sei que minha mãe, tanto na monotonia dos trabalhos domésticos quanto na exibição de sua beleza, exprimia uma angústia insuportável. Havia apenas um momento em que ela me parecia uma mulher tranquila em expansão: quando curvada, as pernas erguidas e unidas, os pés no apoio da velha cadeira, circundada por restos esfarrapados de tecido, sonhava com roupas salvadoras, seguia em frente com linha e agulha, continuando a unir os pedaços de suas fazendas. **Aquela era a hora de sua verdadeira beleza.** (FERRANTE, 2017, p. 177-178, grifos meus).

A autora conta, em *Frantumaglia*, que a história de amizade entre Lila e Lenù foi baseada em uma experiência pessoal, a relação com uma amiga de quem gostava muito. “Mas um dado real é pouco importante quando escrevemos, no máximo é como receber um empurrão na rua” (FERRANTE, 2017, p. 255). Um “empurrão”, um lampejo, uma impressão, não basta para que a escrita se anime de vida. Esta “confusão de impressões” que a vida nos apresenta, escreve Robert Louis Stevenson, é substituída, na arte, por uma “série de impressões artificiais,

representadas muito frouxamente, mas visando o mesmo efeito, exprimindo a mesma ideia” (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 60).

Ferrante lembra que seu primeiro romance, *Um amor incômodo*, foi fruto de um esforço de muitos anos dedicados a histórias insatisfatórias que o precederam.

Eram páginas trabalhadas de modo obsessivo, sem dúvida verossímeis, ou melhor, com uma verdade confeccionada de acordo com a medida das histórias mais ou menos bem feitas sobre Nápoles, a periferia, a miséria, os homens ciumentos etc. Depois, de repente, a escrita assumiu o tom certo, ou pelo menos foi o que me pareceu. (FERRANTE, 2017, p. 282).

Ao contrário de sua personagem Elena Greco, que escreveu o seu primeiro livro de “um jorro”, em apenas 20 dias. E, mesmo depois de *Um amor incômodo*, Ferrante conta que escreve muito, sem satisfação, até que um dia a escrita “se retesa como um fio de pesca e depois começa a correr veloz” (FERRANTE, 2017, p. 322). Para que haja verdade literária, quer dizer, uma escrita que convença em seu intento de criar um mundo fidedigno ao real ao dar ao vivido uma organização, uma atribuição de sentido, a autora considera imprescindível associar a palavra, o ritmo da frase, a tonalidade do período, às ideias, ao que se deseja contar.

[...] estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. [...] Uma escrita inadequada pode tornar falsa em sua constituição a mais honesta das verdades biográficas. [...] A verdade literária é a verdade desencadeada exclusivamente pela palavra bem usada, e se esgota, em tudo e por tudo, nas palavras que a formulam. Ela é diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. (FERRANTE, 2017, p. 281).

Em sua busca pela escrita certa, poderosa porque contém a energia necessária para formar um mundo, Ferrante conta que combate o que chama de “culto à página perfeita”, jogando fora as páginas muito trabalhadas, pois a escrita nunca deve extraviar o objetivo da verdade.

É o impulso em direção à verdade, e não em direção a algo semelhante, que define o trabalho, uma página após a outra. Se em alguns poucos trechos o tom se torna falso – ou seja, estudado demais, límpido demais, organizado demais, dito com excessiva beleza –, sou obrigada a parar e entender onde comecei a errar.” (FERRANTE, 2017, p. 355).

Em uma carta aos seus editores, ela conta uma pequena história como metáfora para exaltar o que Henry James chamou de verdade sem manipulação. É a lembrança de uma

alcaparreira que cresce soberba na parede de pedra nua de uma das casas onde passou a infância, até que o proprietário ceifou a planta e espalhou reboco na parede, pintando-a com um “azul-celeste insuportável”. Um dia, o reboco rachou e a alcaparreira voltou a crescer. Para a escritora, na lida literária, é preciso lutar diariamente contra o reboco, “contra tudo o que harmoniza através da eliminação” (FERRANTE, 2017, p. 21).

O cuidado com a palavra bem usada e que, por vezes, deve abrir mão da beleza para não se distrair da verdade que se almeja, é tema de outros textos da autora, entre eles, uma crônica metalinguística, “*In sospeso*”/“Em suspenso”, publicada em 30 de junho de 2018, no *The Guardian*, no qual Ferrante conta ao leitor por que aboliu o uso das reticências, que afirma ter usado em abundância no passado.

Una vecchia ammirazione per la dissolvenza s'è mutata con gli anni in avversione per il tergiversare. Se devi parlare parla, mi dico, e va' dritta per la tua strada, senza puntini. Tanto che anche quando i dialoghi li impongono – è soprattutto lì che i puntini prendono la mano – faccio di tutto per evitarli o, se non ci riesco, preferisco ridurli da tre a uno, con un'interruzione brusca. Propendo per “me piacerebbe rivederti ma.” invece che “mi piacerebbe rivedeteri ma...”. **Bisogna pagare lo scotto di una frase monca, avvertirne la bruttezza, se ci si vuole educare ad andare sempre, almeno con le parole, fino al punto e basta.** (FERRANTE, 2019, p. 55, grifos meus)¹²¹.

A frase grifada acima relaciona-se ao pensamento de Marguerite Duras em *Escrever*, para quem cada livro, bem como cada escritor, tem uma passagem difícil, incontornável, como, por exemplo, a frase ruim, truncada, de que fala Ferrante. “E ele [o escritor] deve tomar a decisão de deixar esse erro no livro para que permaneça sendo um livro verdadeiro, e não uma mentira.” (DURAS, 2022, p. 45). Ao rememorar o processo de escritura de *O vice-cônsul*, sobre seu amante de Lahore, a autora francesa lembra que a menor intrusão no livro teria estragado tudo. “Uma outra escrita minha, corrigida, teria destruído a escrita do livro e o que eu sabia de mim em relação a ele.” (Ibidem, p. 36).

Um livro verdadeiro, portanto, de acordo com a ideia de verdade literária dessas autoras, deve preservar frases truncadas, duras, “erros”, como vestígios do (por vezes, enorme) esforço do autor para manter sua verdade, ou seja, aquilo que lhe diz respeito no que escreve,

¹²¹ Na versão em port.: “Uma velha admiração pela dissolução transformou-se com os anos em aversão pelo tergiversar. Se deve falar, fale, digo a mim mesma, e siga em frente pelo seu caminho, sem pontinhos. Tanto que, mesmo quando os diálogos os impõem – é especialmente aí que eles mais pegam na mão –, faço de tudo para evitá-los ou, se não consigo, prefiro reduzi-los de três a um, com uma interrupção brusca. Tendo a ‘gostaria de te ver, mas.’ em vez de ‘gostaria de te ver, mas...’. É preciso pagar o preço de uma frase ruim, sentir sua brutalidade, se você quer se educar a ir sempre, ao menos com as palavras, até o fim.” (FERRANTE, 2019, p. 55).

como um diamante bruto ou, citando o exemplo dado por Ferrante, uma parede sem reboco, livre de qualquer embelezamento, harmonização, polidez, que a distancie daquilo que é, que a torne falsa.

5 AUTORREFLEXIVIDADE

5.1 NARRAR COM VERDADE, DENTRO DO POSSÍVEL

O procedimento de escrever como se estivesse “matando enguias”, mencionado por Ferrante, usando “as tramas, os personagens, como uma rede apertada” para tirar do fundo de sua própria experiência “tudo o que está vivo e se contorce”, inclusive o que lhe parece “insuportável”, retomando a citação de trecho citado anteriormente, lembra aquele utilizado por Lenù, no segundo volume da série napolitana, *Storia del nuovo cognome*, para escrever seu primeiro livro.

Una mattina comprai un quaderno a quadretti e cominciai a scrivere in terza persona di ciò che mi era successo quella sera sulla spiaggia sotto Barano. Poi, sempre in terza persona, scrissi di ciò che mi era successo a Ischia. Poi raccontai un po' di Napoli e del rione. Poi cambiavi nomi e luoghi e situazioni. (FERRANTE, 2016a, p. 431-432, grifos meus)¹²².

A escrita da jovem Elena Greco encontra eco naquela produzida inicialmente pela *persona* Elena Ferrante, que teve, “quando era menina, a paixão pelas coisas reais”, como conta em “*Acquamarina*”, ensaio em que percorre uma espécie de trajetória do real em sua escrita. A jovem aspirava a uma escrita que refletisse a realidade, queria “dizer a coisa como ela é”, frase extraída do livro *Jacques, o fatalista e seu amo*, de Denis Diderot, que ouviu da boca de uma professora de quem gostava muito. Para Ferrante, [...] *scrivere aveva, allora, essenzialmente occhi. Volevo fare da specchio.*” (FERRANTE, 2021, p. 47-48)¹²³. Escrevia com facilidade sobre o tremular de uma folha amarela, as peças lustrosas da máquina de café, o anel de sua mãe com uma água-marinha que emanava uma luz celestial, as suas irmãs brigando no pátio, dentre outras visões do que a rodeava.

Com o tempo, as coisas foram se complicando – assim como acontece com a protagonista da série napolitana, cujo primeiro livro, mera transmutação de um acontecimento

¹²² Na versão em port.: “Uma manhã comprei um caderno quadriculado e comecei a escrever **em terceira pessoa** sobre o que havia me acontecido aquela noite na praia em Barano. Depois, ainda em terceira pessoa, escrevi sobre o que me aconteceu em Ischia. Depois, contei um pouco sobre Nápoles e sobre o bairro. Depois, mudei nomes, lugares e situações.” (FERRANTE, 2016a, p. 431-432, grifos meus).

¹²³ Na versão em port.: “[...] escrever tinha, então, essencialmente, olhos. Queria me fazer de espelho.” (FERRANTE, 2021, p. 47-48).

doloroso do seu passado em narrativa (a sua primeira relação sexual, ainda adolescente, com Donato Sarratore, o pai de Nino), não demandou grande esforço, mas que em seus próximos passos como escritora começa a sentir o peso da própria incapacidade. Ferrante segue contando, em seu ensaio, que nenhuma página estava à altura dos livros que amava (FERRANTE, 2021, p. 49). Transcrever a realidade já não parecia suficiente e até mesmo as vozes, o dialeto de sua cidade, em suas versões para o papel, pareciam estridentes, bem distantes daqueles reais (Ibidem, p. 49). Sua “vocação realística” transmuta-se, então, em “constatação de incapacidade”, de não conseguir “dizer a coisa como ela é”. Tentou, em v o, escrever narrativas fantásticas ou experimentos vanguardistas acreditando que fosse mais fácil, mas sentia a necessidade de se ancorar em “h st rias que realmente aconteceram comigo ou com outras pessoas” (Ibidem, p. 52).

Mais tarde, a frase de Diderot citada pela professora ganha novos contornos após a leitura completa de *Jacques, o fatalista e seu amo*. Quando o amo ordenava a Jacques, o fatalista, que dissesse “a coisa como ela é”, ele replicava que isso lhe parecia muito difícil, já que quem narra é sempre um espelho deformante. O amo dizia-lhe, então, para narrar com verdade, dentro do possível (“fala ao teu modo e eu te escutarei ao meu. E acreditarei em ti como puder”). (DIDEROT apud FERRANTE, 2023, p. 49).

Juntamente com o livro que o precede e o influencia, *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, a obra de Diderot torna-se, para a autora italiana, referência de “quanto   difícil narrar”, ao mesmo tempo que multiplica o seu desejo de fazê-lo (Ibidem, p. 53).   bem possível que a semente da autorreflexividade da série napolitana tenha origem na leitura desses dois textos que se aproximam pela “ruptura com as convenções e procedimentos novel sticos, o caráter auto-reflexivo, as mesmas indagações sobre a natureza do real e da ficção, as relações entre o autor e o leitor [...]” (VASCONCELOS, 2007, p. 105).

5.2 UM EU NARRADOR QUE SIRVA DE ÁLIBI

Ferrante conta, em “*Acquamarina*”, que deu início, então, a um longo período em que tentou seguir o conselho do amo de Jacques, o fatalista, procurando narrar como lhe parecia ser possível, ser menos exigente do que costumava. Após muitas tentativas de escrever algo que lhe parecesse satisfatório, decidiu finalmente enviar um livro a um editor, acompanhado de uma carta detalhada, explicando de onde havia tido a ideia para a sua h st ria, de quais pessoas e

fatos ela havia se nutrido, entre outras justificativas que ocupavam páginas e páginas. Contava, na missiva, que a história se articulava com base em eventos reais; descrevia pessoas e lugares existentes que, aos poucos, em um trabalho de exclusão e acréscimos, tornavam-se personagens e cenários para os acontecimentos narrados (exatamente como faz Lenù na citação que abre este capítulo); inscrevia-se em determinada tradição literária, elencando os romances que haviam lhe inspirado; e, por fim, refletia sobre como tudo havia se deformado, defendendo o papel dessa deformação como um mediador necessário. Ferrante conta que se enrolou toda em suas explicações e, ao final, decidiu enviar somente o livro.

Ma più mi immergevo nella materia, più la verità della lettera di accompagnamento si complicava. C'ero io, io, io. C'era la mia spinta a esagerare difetti, ad attenuare meriti, e viceversa. Soprattutto intravidi, credo per la prima volta, l'area nebbiosa di ciò che avrei potuto scrivere, in quel libro, e quindi non l'avevo fatto affatto. Piano piano mi ingarbugliai e smisi¹²⁴. (FERRANTE, 2021, p. 57).

Mas, aquele “esboço de carta autorreflexiva” – um prenúncio da vocação para a reflexão crítica sobre a própria escrita que se desdobraria sob a forma de inúmeras outras cartas, crônicas e um livro de ensaios, dentre outras produções – rendeu-lhe o que chama de algumas “pequenas descobertas”. A primeira delas, para uma escritora que até aquele momento havia escrito somente em terceira pessoa, procurando ser o mais fiel possível aos acontecimentos reais, era justamente a de que escrever usando “eu”, ao criar protagonistas mulheres que narram em primeira pessoa, seria uma forma de, finalmente, colocar a si mesma dentro do livro, enovelando-se com o eu narrativo e, conseguindo, assim, finalmente, narrar o real com a verdade de que é capaz. “Avevo sempre scritto in terza persona, fino a quel momento. La prima persona di quella lettera, proprio perché più avanzava più si ingarbugliava, e più si ingarbugliava più mi coinvolgeva, mi sembrò una novità promettente.”¹²⁵ (FERRANTE, 2021, p. 58).

Ferrante se deu conta, como parte de suas “pequenas descobertas”, que, sendo incapaz de narrar o real absoluto, poderia contar sobre o “lá fora” somente a partir de si mesma, “um

¹²⁴ Na versão em port.: “Mas quanto mais mergulhava na questão, mais a verdade da carta se complicava. **Havia eu, eu, eu.** Havia a minha predisposição a exagerar defeitos, a atenuar qualidades, e vice-versa. Sobretudo, entrevi, acredito que pela primeira vez, a área nebulosa daquilo que poderia ter escrito naquele livro, mas não o havia feito. Pouco a pouco, me compliquei e desisti.” (FERRANTE, 2021, p. 57).

¹²⁵ Na versão em port.: “Até aquele momento, sempre escrevi em terceira pessoa. A primeira pessoa daquela carta, exatamente porque quanto mais avançava, mais se enrolava, e quanto mais se enrolava, mais me envolvia, pareceu-me uma novidade promissora.” (FERRANTE, 2021, p. 58).

espelho deformante da realidade”, um “fragmento entre fragmentos de realidade” e, que, no entanto, também está “lá fora” como parte do real (FERRANTE, 2021, p. 55, 58, 59). Somente assim, insurgindo-se contra a verossimilhança ilusória, poderia, como escreve Arrigucci Jr., “buscar uma ‘verdade’ mais funda na ruptura da ilusão ficcional, mediante a exposição dos procedimentos narrativos, a intrusão desmistificadora do narrador e outros meios de obter um distanciamento crítico da história narrada” (ARRIGUCCI JR., 1998, p. 14). Trata-se, ainda, de uma verdade sobre o real, mas que, como escreveu Saer, em citação já mencionada, acerca-se dele de forma menos ingênua e mais sofisticada, extrapolando o tratamento limitado ao verificável.

Com base nessas anotações não enviadas ao editor junto ao livro que nunca publicaria, Ferrante passou a escrever, a partir da segunda metade dos anos 1980, livros que considerou, estes sim, satisfatórios a ponto de decidir publicá-los. Todos eles em primeira pessoa, como fará Lenù no romance autobiográfico que está narrando, mudando o foco narrativo utilizado em seus livros anteriores. Uma primeira pessoa que, mesmo desdobrando-se em diferentes mulheres, parece, ao mesmo tempo, uma só, o que faz com que leitores e críticos se questionem se elas não seriam versões da própria autora, criações autobiográficas. Sobretudo, em Lenù, é possível reconhecer uma trajetória que se assemelha, em muitos aspectos, àquela da *persona* Elena Ferrante, tendo em mente o que ela nos revela em seus textos ensaísticos. Em *Frantumaglia*, Ferrante já confirmava que entre ela e suas personagens ficcionais há “uma relação intensa de verdade”¹²⁶, o que fará mais profundamente em “*Acquamarina*”.

*Ho messo a punto una narratrice in prima persona che, sovraccitata dagli spintoni casuali tra lei e il mondo, deformava la forma che si era faticosamente attribuita e da quelle ammaccature e distorsioni e lesioni spremeva fuori altre possibilità insospettate; il tutto mentre avanzava lungo la linea di una storia sempre meno padroneggiata, forse neanche una storia, forse **un viluppo, dentro cui non solo l'io narrante ma l'autrice stessa, un puro fare scritta, era avviluppata.***¹²⁷ (FERRANTE, 2021, p. 61-61).

¹²⁶ Trata-se, portanto, de uma ideia de “verdade” que passa, necessariamente, por quem escreve, já que, conforme já analisamos anteriormente, leva em consideração um olhar subjetivo, específico, sobre o mundo, ciente de que esta é única maneira possível de narrá-lo.

¹²⁷ Na versão em port.: “Desenvolvi uma narradora em primeira pessoa que, superexcitada pelos empurrões aleatórios em sua relação com o mundo, deformou a forma que havia meticulosamente atribuído a si mesma e espremeu outras possibilidades insuspeitadas daquelas contusões, distorções e ferimentos; tudo isso enquanto alinhavava uma história cada vez menos controlada, talvez nem mesmo uma história, talvez **um emaranhado, no qual não só o narrador, mas a própria autora, um puro “fazer escrita”, estava emaranhada.** (FERRANTE, 2021, p. 61-61).

Délia, de *Um amor incômodo*, é assim, conforme descrição da própria autora: mulher culta, dura, autônoma, move-se com frieza dentro das regras fixas de uma pequena história policial até que tudo, incluindo o gênero policial, começa a se desintegrar. Bem como Olga, de *Dias de abandono*: mulher culta, esposa e mãe, que se move com dificuldades dentro das regras fixas de uma pequena história de crise conjugal até que tudo começa a se desagregar, incluindo o gênero “cenar de um casamento”. E assim também é Leda, de *A filha perdida*: culta, divorciada, com filhas já adultas, move-se habilmente no interior das regras fixas de uma pequena história de horror, até que tudo começa a se desintegrar, incluindo o gênero horror. (FERRANTE, 2021, p. 61-62). Ferrante não menciona, nesta descrição, as personagens Elena Greco e Giovanna, de seus últimos livros, visto que elas trazem inovações relacionadas ao modo como estabelecem seu eu narrativo. No entanto, poderíamos, sim, incluí-las nesse rol como personagens cultas, que parecem se mover habilmente no interior das regras fixas do romance de formação, até que tudo começa a se desintegrar, inclusive, o gênero romance de formação. Vale também aproximar essas personagens ferrantianas da G. H., de Clarice Lispector, mulher culta, escultora amadora, independente, que se move com segurança em meio às convenções sociais de uma vida pequeno-burguesa, até que tudo começa a se desintegrar, a se desorganizar, e, então, ela reconhece: “[...] nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver” (LISPECTOR, 2020, p. 10).

Ao escrever, Ferrante veste a pele de suas personagens, ou seja, “imagina-se” nelas – sendo ela própria uma autora culta, que se move habilmente no interior das convenções literárias, até que tudo começa a se desintegrar e sua escrita toma um outro rumo. Em “*Acquamarina*”, a autora enfatiza, como já havia feito anteriormente em entrevistas, que em seus livros não há uma voz narrativa (“*niente voce, niente mimesi di voci*” / “nada de voz, nada de imitação de vozes”), mas uma primeira pessoa feminina feita inteiramente de escrita. Isso lhe permitiu imaginar, e ela insiste propositadamente no verbo imaginar, “*anche la me che scrive non come una donna che tra le molte altre sue attività fa letteratura, ma come esclusivo fare letterario, un’attrice che generando la scrittura di Delia, Olga, Leda, genera se stessa.*”¹²⁸ (FERRANTE, 2021, p. 63).

¹²⁸ Na versão em port.: “[...] também a minha pessoa que escreve não como uma mulher que entre suas muitas outras atividades faz literatura, mas como exclusivo fazer literário, uma autora que gerando a escrita de Delia, Olga, Leda, gera a si mesma.” (FERRANTE, 2021, p. 63).

Para dar prosseguimento à análise sobre o uso, cada vez mais complexo como se verá, que Ferrante faz da primeira pessoa, podemos comparar os seus procedimentos àqueles de Elsa Morante, seu “modelo fascinante”, cujos romances também são histórias que estão sendo escritas por um eu narrador que, no caso dessa autora, pode ser homem ou mulher: Elisa, em *Menzogna e sortilegio*; Arturo, em *A ilha de Artur*; e, Vittorio Manuele, homossexual, em *Aracoeli*. Em *La Storia*, esse eu narrador é misterioso: para narrar as desventuras em série de três gerações de uma família em consequência da Segunda Guerra Mundial, Morante optou pela flutuação entre onisciência e reticência e pela variabilidade dos níveis de enfoque – em geral, observa-se uma narração direta, impessoal, mas, aqui e ali, o narrador, do qual nada sabemos, decide nomear-se como “eu”, como a dizer, “conheço essas pessoas cuja história estou contando, sou uma testemunha do que a História fez com suas vidas”. O leitor só se dá conta de que a história está sendo contada em primeira pessoa, e não em terceira, no início do segundo capítulo, quando se depara com frases, como: “*Oltre al segreto principale di Nora, in famiglia esistevano altri segreti: e uno era che Giuseppe aveva il vizio di bere. Fu, **ch’io sappia**, l’unica colpa di quell’ateo senza malizia*” ou “*Non fosse stato per le ragioni politiche, l’istinto suo, **credo**, era di abbracciarsi col mondo intero*” (MORANTE, 1970, p. 24, grifos meus)¹²⁹. Em outro momento, bem mais à frente, descobre tratar-se de uma narradora: “*Ed io mi sono sempre **immaginata** che nel suo interno scuro e fresco all’odore del vino nuovo si mescolasse quello campestre dei bergamotti e del legname*” (MORANTE, 1970, p. 40, grifos meus).

Trata-se de um eu narrativo que não é um personagem, como nas outras obras de Morante, que não revela a sua identidade, mas que, em alguma medida, se confunde com a voz da autora por ser alguém que lhe serve de “álibi”, no qual ela se personifica, como bem descreve Ferrante ao falar do uso da primeira pessoa em sua própria escrita. Poderíamos considerá-lo como um exemplar *sui generis* do que Morante chamou, no ensaio “Sobre o romance”, de “primeira pessoa responsável”, uma condição moderna. Em um século em que a realidade absoluta, na qual acreditavam os gregos, dá lugar definitivamente, pelo avanço das descobertas científicas, a uma “multiformidade interminável e instável (a chamada ‘relatividade’) do objeto

¹²⁹ Na versão em port.: “Além do segredo principal de Nora, na família havia outros segredos: e um era que Giuseppe tinha o vício de beber. Foi, **que eu saiba**, a única culpa daquele ateu sem malícia”; “Se não fosse por razões políticas, seu instinto, creio, seria o de se abraçar com o mundo todo” (MORANTE, 1970, p. 24); “**E eu sempre imaginei** [em italiano, o gênero fica evidente: “**mi sono sempre immaginata**”] que no interior escuro e fresco, ao cheiro de vinho novo se misturasse aquele campestre das bergamotas e da madeira” (MORANTE, 1970, p. 40).

real”, a escritora considera o uso da primeira pessoa por parte dos romancistas modernos como a opção mais adequada (MORANTE, 2017, p. 90).

[...] no momento de fixar sua verdade através de sua atenção pelo mundo real, o romancista moderno, em vez de evocar as musas, é induzido a originar um eu que narra (protagonista e intérprete) e que lhe possa servir de álibi. Quase como se quisesse dizer em sua defesa: **“Entende-se que aquela por mim representada não é a realidade, mas uma realidade relativa ao eu de mim mesmo, ou relativa a outro eu, diferente na aparência de mim, que em substância, porém, pertence-me, e no qual eu, agora, me personifico por inteiro”**. Assim, mediante a primeira pessoa, a realidade mais uma vez inventada torna-se uma verdade nova. (MORANTE, 2017, p. 91, grifos meus).

Em *Menzogna e sortilegio*, quem narra é Elisa – uma letra diferencia seu nome do de sua criadora, Elsa. Mudam é claro os sobrenomes, mas ainda assim é possível ao leitor mais atento aos dados biográficos da escritora identificar semelhanças entre criadora e criatura, como a complicada relação com os pais. E, no entanto, essa identificação também ocorre com Arturo, um personagem masculino angustiado pelas constantes ausências do pai, um homem misógino, e a falta de uma figura materna (a mãe morreu no parto).

*L'anno in cui – probabilmente - si ambienta l'azione del romanzo di Arturo, cioè l'azione che consiste nell'abbandonare l'isola per altre destinazioni più avventurose e/o pericolose e incerte, è anche l'anno in cui la scrittrice, ancora giovane, si affaccia al mondo degli adulti, con le incertezze e insicurezze di chi non occupa ancora un luogo preciso nella vita e nella società, ed è circondato da difficoltà in tutti gli ambiti siano essi affettivi, familiari, lavorativi ed economici. Potremmo anche sovrapporre le due figure, quella narrativa e quella dell'autrice, in una sorta di Arturo-Elsa oppure Elsa-Arturo senza voler tracciare un percorso biografico, quanto piuttosto per aprire lo spazio a quella nota dichiarazione morantiana che diceva **“Arturo sono io”**. (CARTONI, 2014, p. 68, grifo meu)¹³⁰.*

Délia, Olga, Leda, assim como, mais tarde, Elena e Giovanna, são Elena Ferrante. E, ao mesmo tempo, não o são. São espelhos deformados da autora, assim como ela é um espelho deformado da realidade. Ferrante criou personagens que, à sua semelhança, são mulheres cultas, que escrevem sobre como, em determinadas circunstâncias, como a perda da mãe, o abandono

¹³⁰ Na versão em port.: “O ano em que – provavelmente, ambienta-se a ação do romance de Arturo, isto é, a ação que consiste em abandonar a ilha para outras destinações mais aventurosas e/ou perigosas e incertas, é também o ano em que a escritora, ainda jovem, se confronta com o mundo adulto, com as incertezas e inseguranças de quem ainda não ocupa um lugar preciso na vida e na sociedade, rodeado de dificuldades em todas as esferas, sejam elas afetivas, familiares, profissionais e econômicas.

Podemos ainda sobrepor as duas figuras, aquela narrativa e aquela da autora, em uma espécie de Arturo-Elsa ou Elsa-Arturo, sem a pretensão de traçar um percurso biográfico, mas sim de abrir espaço àquela conhecida declaração morantiana: **“Arturo sou eu”**”. (CARTONI, 2014, p. 68).

pelo marido, a solidão que acompanha a saída de casa dos filhos, dentre outras, experimentaram desvios, sacudidas e solavancos violentos e imprevistos que colocaram em crise a aparente solidez de suas vidas (FERRANTE, 2021, p. 62).

Não é relevante buscar coincidências entre a vida e a personalidade das autoras e de seus eus que narram. A intenção é revelar como elas utilizam a primeira pessoa como uma estratégia para se fixar no “objeto real de sua escolha, visando lhe confidenciar **sua verdade**” (MORANTE, 2017, p. 94, grifos meus). Em “*Acquamarina*”, Ferrante conta que escrever “pessoas, espaços, tempos” com palavras que lhe são induzidas por “pessoas, espaços, tempos”, “em um misturar-se vertiginoso de criadores e criaturas”, faz com que ela, autora, seja a autobiografia de suas personagens-narradoras assim como elas são a sua (FERRANTE, 2021, p. 65). “*Mi è sembrato così di tracciare un perimetro di libertà, dentro cui potevo esibire, senza autocensura, capacità e incapacità, meriti e difetti, lacerazioni inguaribili e suture, sentimenti ed emozioni oscure.*”¹³¹ (Ibidem, p. 63). Ao se identificar com Délia, Olga, Leda, Elena, Elisa, Arturo, entre outros narradores-personagens que povoam seus livros, Ferrante e Morante extraem de suas experiências com o mundo a verdade que torna viva a sua ficção.

Poderíamos dizer que a aventura humana, representada num romance, é sempre subjetiva, porque significa sempre, em sua verdade, o drama humano do romancista (isto é, sua relação singular com o mundo). (MORANTE, 2017, p. 88-89).

Ferrante trata essa questão como um “lugar-comum” da discussão sobre a escrita romanesca, sobre a qual, no entanto, não se furta de produzir novas reflexões em seus ensaios.

Embora conheçamos bastante o corpo dos outros, a única vida anterior que conhecemos de fato é a nossa. [...] é impossível nos transportarmos para a cabeça de outras pessoas: quem escreve corre sempre o risco das simplificações dos manuais de psicologia, e isso é deprimente. Temos a nossa cabeça, e extrair dela um pouco de verdade para dar vida a ficções é um trabalho árduo. (FERRANTE, 2020, s/n)¹³².

Para acreditar nas histórias que deseja contar, no entanto, a autora imagina as suas protagonistas “não como primeiras, mas como terceiras pessoas que deixaram ou estão

¹³¹ Na versão em port.: “Me pareceu assim que seria possível traçar um perímetro de liberdade, dentro do qual eu poderia exibir, sem autocensura, capacidades e incapacidades, méritos e defeitos, lacerações incuráveis e suturas, sentimentos e emoções obscuras.” (Ibidem, p. 63).

¹³² Trecho de resposta às entrevistas de 28 tradutores da obra de Elena Ferrante por ocasião do lançamento do livro *A vida mentirosa dos adultos*, em setembro de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante,70003417132>. Acesso em: 04 nov. 2021.

deixando um testemunho escrito do que viveram” (FERRANTE, 2017, p. 306). Se em todos os seus romances, Ferrante partiu desse pressuposto, ou seja, personagens femininas que contam a sua história para entender a si mesmas, na série napolitana o ato de contar por escrito a própria história se torna parte essencial do desenvolvimento narrativo, assim como em *Menzogna e sortilegio*, de Morante. Os dois romances podem ser considerados, dentre todos os outros escritos por essas autoras, aqueles com maior teor metaficcional, autorreflexivo, embora em seu romance seguinte à série napolitana, *A vida mentirosa dos adultos*, Ferrante inclua um elemento novo relacionado à identidade de quem dá forma literária ao eu narrativo, enovelando ainda mais a figura da “primeira pessoa responsável” de que fala Morante.

5.2.1 “Leia novamente, cara Ivana”

Logo no início desse romance, instala-se a dúvida: quem estaria escrevendo a história narrada pela protagonista Giovanna? Seria, de fato, a própria personagem, como pode parecer à primeira vista? Para entrar no jogo da autora, será preciso ler e reler atentamente o breve prólogo que antecede a narrativa, como assinala Ferrante em resposta a uma tradutora, sugerindo-lhe: “Leia novamente, cara Ivana” (FERRANTE, 2020, online).

*Due anni prima di andarsene di casa mio padre disse a mia madre che ero molto brutta. La frase fu pronunciata sottovoce, nell'appartamento che, appena sposati, i miei genitori avevano acquistato al Rione Alto, in cima a San Giacomo dei Capri. Tutto – gli spazi di Napoli, la luce blu di un febbraio gelido, quelle parole – è rimasto fermo. Io invece sono scivolata via e continuo a scivolare anche adesso, dentro queste righe che vogliono darmi una storia mentre in effetti **non sono niente, niente di mio, niente che sia davvero cominciato o sia davvero arrivato a compimento**: solo un garbuglio che nessuno, nemmeno **chi** in questo momento sta scrivendo, sa se contiene il filo giusto di un racconto o è soltanto un dolore arruffato, senza redenzione.* (FERRANTE, 2019b, p. 9, grifos meus).¹³³

Em resposta à tradutora, que lhe pergunta por que ela substituiu a ótica de suas narradoras anteriores, todas adultas, pelo olhar de uma menina, Ferrante responde que não fez

¹³³ Na versão em port.: “Dois anos antes de sair de casa, meu pai disse à minha mãe que eu era muito feia. A frase foi pronunciada aos sussurros, no apartamento que meus pais, recém-casados, haviam comprado no Rione Alto, no topo da Via San Giacomo dei Capri. Tudo – os espaços de Nápoles, a luz azul de um fevereiro gélido, aquelas palavras – ficou parado. Eu, por outro lado, deslizei para longe e continuo a deslizar mesmo agora, dentro destas **linhas que querem me dar uma história, enquanto, na verdade, não são nada, nada de meu, nada que tenha de fato começado ou se concretizado**: só um emaranhado que ninguém, nem mesmo **quem** neste momento está escrevendo, sabe se contém o fio certo de uma história ou se é apenas uma dor desordenada, sem redenção.” (FERRANTE, 2019b, p. 9).

isso. A diferença é que, desta vez, deixou indeterminada a identidade de quem dá forma literária ao eu narrador de Giovanna.

Preste atenção naquele quem [ver segundo grifo no trecho acima]. É um trecho importante para mim. **Sempre imagino minhas narradoras distantes dos fatos narrados.** Quando põem a mão na escrita, elas já se sentem bem diferentes do que são na narrativa e devem se aproximar o máximo possível daquilo que foram para conseguir falar de si mesmas de alguma maneira. Também no caso de Giovanna, quem narra está um tempo distante em relação aos eventos narrados e tem dificuldade em fazer o relato. Mas, **o fato, digamos, novo para as minhas histórias é que aquele “quem” não é necessariamente Giovanna.** (FERRANTE, 2020, online, grifos meus).

Ao ler e reler o prólogo, dei-me conta, não sem alguma dificuldade, da ambiguidade do texto de Ferrante, que dá margem a duas possibilidades de tradução – uma delas, embora correta, reduz o peso autorreflexivo que Ferrante deseja dar ao livro, como é o caso da feita em português do Brasil por Marcello Lino para o primeiro trecho do romance grifado acima: “[...] linhas que querem me dar uma história, enquanto, na verdade, **não sou nada**, nada de meu, nada que tenha de fato começado ou se concretizado” (FERRANTE, 2020, p. 5). Quando ele traduz “não sou nada”, quando poderia ter optado por “não são nada”, tem-se a mesma impressão da tradutora, para quem a história desse livro pareceu ter sido narrada por uma adolescente: afinal, ainda muito jovem, sem ter, portanto, feito nada de significativo, nada que “tenha de fato começado ou se concretizado”, Giovanna poderia se considerar “nada” e, portanto, pouco merecedora de ter sua história contada naquelas linhas. E, no entanto, trata-se de alguém distante do tempo narrado, a exemplo dos outros “eus” de Ferrante, que narra sobre “*quei brutti anni*” (aqueles anos difíceis) de sua adolescência, desejosa de se ver em retrospectiva, de recuperar, pelo fio da escrita, sua própria trajetória como um modo de entendê-la, de desenrolar um emaranhado complexo de memórias e sentimentos. Esse “quem” de que fala Ferrante poderia ser, portanto, uma Giovanna mais velha, que já não se considera mais a mesma pessoa que foi na adolescência – exatamente como o Arturo, de Morante, que, já adulto, longe da ilha de Procida, escreve de uma “distância infinita”, tentando solucionar, sem conseguir completamente, o mistério de sua vida, como escreve ao final de sua narrativa: “Assim a vida permaneceu um mistério. E para mim mesmo, ainda sou o primeiro mistério!” (MORANTE, 2003, p. 488).

Outra possibilidade, um tanto óbvia e, portanto, menos provável: esse “quem” poderia ser uma referência ao autor implícito, ou autor-modelo, como Umberto Eco denominou a “voz”

anônima que inicia e encerra a história, sobre quem nada sabemos, “ou melhor, sabemos apenas o que essa voz diz entre o primeiro e o último capítulos da história” (ECO, 1994, p. 20-21). Mesmo óbvia, essa possível ênfase à presença da mão por trás da escrita, deixa entrever um viés metaficcional que se coaduna com as reflexões metaliterárias lançadas pela autora em seus textos ensaísticos. A referência às linhas que estão sendo escritas naquele momento por um escritor indeterminado escancara ao leitor o corpo a corpo do escritor com as palavras, em sua luta por ordená-las em uma incessante busca pela verdade literária.

Mas, se considerarmos a estranheza desse prólogo e a evolução das narradoras-personagens da escritora a partir da série napolitana, que para contar suas próprias histórias precisam, necessariamente, contar a história de uma outra (a “outra necessária”), o mais provável é que este autor implícito, este “quem” que escreve, não seja uma “voz”, mas uma outra personagem. Uma personagem, que, depois de adulta, decide olhar para trás, a exemplo de todas as narradoras anteriores da autora (basta lembrar que ela afirma, no prólogo, ter deslizado para longe dos fatos narrados e continuar a deslizar mesmo agora), para contar em primeira pessoa a história de Giovanna, colocando-se a si mesma dentro da história, em segundo plano – esta, sim, a novidade desse romance, visto que nos romances anteriores a narradora era sempre a protagonista.

Esta narradora poderia, por exemplo, ser Ida, a irmã mais nova de Angela, amiga de Giovanna, que, ao final do romance revela-se uma jovem rebelde de acordo com as palavras do pai, “reprovada na escola porque só lê, escreve e não estuda”. Em um encontro entre as duas, Ida revela sua dedicação. Diz: “Gostaria de ir a um lugar onde possa me sentir bem e escrever”. Depois, atendendo ao pedido de Giovanna, tira da bolsa cadernos e folhas esparsas e lê, “sem paixão, velozmente, mas pronunciando com precisão as palavras”, um trecho de uma história sobre um longo desejo não realizado, em que relembra as noites em que Giovanna dormia na cama de Angela, e ela, ainda criança, ouvia os sussurros, abraços e beijos das duas adolescentes, sentindo-se excluída. Ao final da leitura, cai em prantos, e Giovanna seca suas lágrimas com um lenço e lhe dá um beijo na boca (FERRANTE, 2019b, p. 313-314).

A personagem de Ida, ao mesmo tempo que é observadora (ainda que, por vezes, distante) de todos os acontecimentos vividos pela protagonista durante o período narrado, compartilha com ela a rebeldia, o desejo de se distanciar completamente da “vida mentirosa” de seus pais, dos amigos de seus pais, de seus professores. O curto parágrafo que encerra o livro inclui Ida em um destino cheio de expectativas relacionadas ao futuro de ambas: “*Il giorno*

segunte partii per Venezia insieme a Ida. In treno ci ripromettemmo di diventare adulte come a nessuna era mai successo” (Ibidem, p. 326)¹³⁴. Ferrante encerra sua história escolhendo uma construção de linguagem que provoca estranhamento. Ao usar o pronome indefinido “nenhuma”, com a flexão de gênero no feminino, a narradora está se referindo às mulheres, lançando às duas o desafio de ser as primeiras, dentre as mulheres que conhecem, a exercer de fato toda a sua autonomia, sem a preocupação com não desagradar aos homens, a começar pelo pai, um professor universitário ambicioso, que escamoteia as origens humildes por trás do verniz intelectual, e de cuja boca sai a crítica com a qual Giovanna terá que lidar logo no início de sua adolescência: “[...] *sta facendo la faccia di Vittoria*” (FERRANTE, 2019b, p. 11)¹³⁵, comparando-a com sua irmã, com quem rompeu relações e a quem considera vulgar e maldosa.

Assim, a narradora inicia a história que será contada: “*Due anni prima di andarsene di casa mio padre disse a mia madre che ero molto brutta.*” (Ibidem, p. 9)¹³⁶. A frase nasce do julgamento de um homem¹³⁷. E, no entanto, a mãe de Giovanna não discorda do marido, evita contradizê-lo, comportando-se subalternamente a ele, o que a diminui aos olhos da menina de 13 anos e a torna, junto com o pai, cada vez menos digna de admiração – sobretudo, depois que ela descobre que o pai tem um caso com a esposa de seu amigo, sua melhor amiga. Ida e Giovanna optam por um caminho novo, diferente daquele das mulheres adultas apresentadas no livro: o de estabelecer vínculos femininos mais afetuosos como forma de ganhar terreno e fortalecimento em uma sociedade ainda dominada pelos homens. Em *A vida mentirosa dos adultos*, Ferrante dá um passo adiante no modo de narrar de um “eu” emparelhado com uma “outra necessária” visto na série napolitana. Giovanna e Ida – poderíamos conjecturar – parecem se dividir na tarefa de narrar a si mesmas, uma como escritora, a mão que escreve o livro, e a outra ao emprestar a sua história para ser contada em primeira pessoa, em um trabalho colaborativo no qual certamente se fundem na protagonista aspectos da vida e da personalidade de uma e de outra. Essa escolha narrativa indica uma nova postura feminina sobre a qual Ferrante deseja focar o seu olhar, que se relaciona perfeitamente com uma proposição feita em

¹³⁴ Na versão em port.: “No dia seguinte, parti para Veneza junto com Ida. No trem, prometemos nos tornar adultas como nenhuma outra havia feito antes.” (Ibidem, p. 326).

¹³⁵ Em tradução livre: “Está ficando a cara da Vittoria” (FERRANTE, 2019b, p. 11).

¹³⁶ Na versão em port.: “Dois anos antes de ir embora de casa, meu pai disse à minha mãe que eu era muito feia.” (Ibidem, p. 9).

¹³⁷ A frase ecoa um pensamento de Emma Bovary, de Gustave Flaubert, em relação à filha: “[...] *come cette enfant est laide!*”.

“*Storie, io*”: “[...] *dobbiamo confondere, fondere il nostro talento*” (FERRANTE, 2021, p. 117)¹³⁸.

E, no entanto, a “sororidade” que se delineia na amizade entre as duas, ao final do livro, incluindo a revelação da atração sexual entre elas, é consequência de um período de dois anos de intensa reflexão de Giovanna (e de Ida, a personagem-observadora silenciosa) sobre os comportamentos dos adultos ao seu redor – o pai, que trai a esposa; a mãe, que embora também seja professora, comporta-se de maneira subserviente ao marido; o casal amigo de seus genitores, pais de Angela e Ida, intelectuais bem nascidos que sustentam uma vida de hipocrisia social; a tia Vittoria, por quem nutre, ao mesmo tempo, fascinação e repulsa por seu exagero, vulgaridade, impetuosidade, características hostilizadas pelo irmão dela, pai de Giovanna, que deseja apagar suas origens “baixas”. Há, ainda, Roberto, rapaz pobre por quem se apaixona, decidindo tirá-lo de Julianna; e, Corrado, jovem camorrista com quem decide perder a virgindade, menos por desejo sexual e mais como uma forma de desafiar as convenções, livrando-se do peso simbólico que se atribui ao rompimento do hímen. Em meio a essas relações, Giovanna precisa escolher entre viver de acordo com a hipocrisia que a rodeia, tirando boas notas, comportando-se como uma jovem sofisticada e virtuosa ao mesmo tempo em que rouba o namorado de outra mulher, e seguir um outro caminho, atravessado pelo respeito e a fidelidade às outras mulheres e à sua concepção de verdade.

Ao contrário de Lenù, que da infância à velhice estabelece uma relação conturbada com a melhor amiga, Giovanna decide, mas somente ao final do livro, que não irá levar adiante a disputa interna que estabelece com Julianna ao se apaixonar por Roberto, optando por seguir outro caminho, mais árduo justamente porque exige renúncias, mas contrário àquele da mentira estabelecido por seus pais. Ferrante não faz, portanto, uma apologia da sororidade; ao contrário, diante dos impasses de Giovanna, coloca a relação entre mulheres em discussão, problematiza-a, questionando-a, exatamente como fez em seus romances anteriores, sobretudo, na série napolitana. Mas, se na tetralogia as protagonistas crescem no pós-guerra, na periferia de Nápoles, neste romance Giovanna vive a adolescência na parte rica da cidade, nos anos 1990, momento em que se colhem os frutos da luta feminista empreendida pelas gerações anteriores e, ao mesmo tempo, surgem novos desafios. Sobre isso, vale mencionar uma reflexão da própria Ferrante.

¹³⁸ Na versão em port.: “[...] devemos confundir, fundir o nosso talento.” (FERRANTE, 2021, p. 117).

Giovanna está muito distante de Lila e Lenù. Recebeu uma boa educação laica, hiperdemocrática. Seus pais, ambos professores, esperam que a filha se torne uma mulher livre e autônoma, cultíssima e prestigiada. Mas um pequeno evento obstrui o mecanismo predisposto para ela e a menina começa a perceber a si mesma como o fruto estragado de um ambiente mentiroso. Começa, então, desesperadamente, a eliminar de si a própria educação, como se quisesse se reduzir à verdade pura e simples do próprio corpo vivo. Lenù e Lila também tentam arrancar de seus corpos o bairro, mas, enquanto as duas devem arduamente criar instrumentos que as ajudem a se libertar da miséria real e figurada, Giovanna os encontra já prontos em casa e os usa contra o próprio mundo que os proporcionou. **A sua revolta, portanto, já vem equipada, é veloz e determinada. Mas desordenar um “eu” bem cultivado é uma empreitada perigosa. Não mudamos nossa forma para assumir outra que pareça mais verdadeira sem correremos o risco de não nos encontrar mais.** (FERRANTE, online, grifos meus).

Elena Greco reflete sobre si mesma, sobre suas conquistas, tendo como parâmetro, como medida, a vida de outra mulher, sua melhor amiga, Lila, em um movimento que envolve sentimentos antagônicos de acolhimento e negação, afeto e ressentimento, admiração e inveja. Ao contrário de Giovanna, os instrumentos para construir sua autonomia, sua trajetória como mulher livre, culta e bem-sucedida, não estão dados, precisam ser construídos do zero por ela. E isso inclui a construção da sororidade. Ida, a possível “autora” por trás da narrativa de Giovanna, lança mão de seus talentos de escritora para contar a história da amiga que admirava e desejava, tocando, indiretamente, em questões que também lhe dizem respeito e a outras mulheres de sua geração. Já Elena Greco lança-se em uma empreitada mais complexa: falar sobre si mesma, e isso inclui seus fracassos e insatisfações, espelhando-se em outra mulher, a amiga Lila, a quem amava e admirava enormemente, mas, ao mesmo tempo, por quem nutria um sentimento de inveja e ressentimento.

São sentimentos que, frequentemente, andam juntos em uma amizade, de homens ou mulheres, ao contrário do que afirmam os discursos que idealizam a amizade como algo construído somente com sentimentos positivos. Ao colocar no centro de seu romance a intensa relação de amizade entre duas mulheres – algo ainda pouco explorado pela ficção, até mesmo, de escritoras –, Ferrante explora o lugar comum de que mulheres, ao contrário dos homens, não sabem estabelecer entre si vínculos harmoniosos, sem conflitos. De Rogatis lembra que o pacto de recíproca confiança, lealdade, com que historicamente se estabelece a amizade masculina faz parte de um conjunto de regras cavalheirescas relacionadas a um convívio que sempre excluiu as mulheres, relegadas ao ambiente doméstico e à subalternidade – daí uma aparentemente “inabilidade” feminina em conduzir suas relações com outras mulheres. *“Proprio perché per secoli non ha potuto abitare questo spazio pubblico dell’animale politico*

e comunitario, l'amicizia femminile è più fragile, più anarchica, maggiormente esposta alla corrente profonda di quelle ambivalenze strutturali che la storia secolare del codice maschile cerca di contenere e rielaborare." (DE ROGATIS, 2019, p. 58)¹³⁹. Deixada sem regras, nem mesmo aquelas pertencentes à amizade masculina, o laço de amizade entre mulheres é, portanto, *"un territorio con codici fragili dove amare [...] trascina con sé di tutto, sentimenti elevati e pulsioni ignobili [...]"* (FERRANTE apud DE ROGATIS, 2019, p. 58)¹⁴⁰. Além disso, a amizade entre mulheres traz consigo o que Melanie Klein, citada por De Rogatis, chamou de "inveja primária", sentimento que reativa a experiência arcaica experimentada por todos os seres humanos em sua relação inicial com a mãe, que é percebida como um "seio que nutre", mas que, da perspectiva do recém-nascido, nunca oferece alimento suficiente. Isso gera frustração, um intenso desejo predatório e, em contrapartida, um profundo senso de culpa e de perseguição em relação à mãe. *"Nell'amicizia tra Elena e Lila, la presenza dell'una per l'altra ha un analogo potere nutritivo, colpevole e persecutorio, costantemente riscattato però dalla capacità di stare in relazione con questa reciproca fantasia di desiderio, colpa e paranoia."* (DE ROGATIS, 2018, p. 72)¹⁴¹.

Esta complexidade da amizade feminina, desregulada, intensa e imperfeita, na qual competição, inveja e ciúmes convivem, lado a lado, com afinidade, afeto e solidariedade, exigiu da escritora *"imparare a mettere da parte ogni idealizzazione letteraria e ogni tentazione edificante"* (Ibidem, p. 57, grifos meus).

De Rogatis observa que a amizade entre Lenù e Lila é a "variante decisiva" que Ferrante introduz nos romances de formação de artistas mulheres, nos quais o objeto artístico toma forma somente a partir de um mergulho na vulnerabilidade pessoal, na ruína, na expressão de um sofrimento ou de um amor longamente represado ou na descoberta de algo insólito, a exemplo das obras de Virginia Woolf, Tillie Olsen, Doris Lessing, Margareth Atwood e Charlotte Perkins Gilman. No caso da italiana, *"La vulnerabilità e la sua risoluzione, la crisi*

¹³⁹ Na versão em port.: "Exatamente porque por séculos não pôde habitar o espaço público do animal político e comunitário, a amizade feminina é mais frágil, mais anárquica, em grande parte exposta à corrente profunda das ambivalências estruturais que a história secular do código masculino busca conter e reelaborar." (DE ROGATIS, 2019, p. 58).

¹⁴⁰ Na versão em port.: "[...] um território com códigos frágeis, onde amar [...] carrega consigo tudo, sentimentos elevados e pulsões ignóbeis [...]" (FERRANTE apud DE ROGATIS, 2019, p. 58).

¹⁴¹ Na versão em port.: "Na amizade entre Elena e Lila, a presença de uma para a outra tem um análogo poder nutritivo, de culpa e persecutório, constantemente redimido, porém, pela capacidade de estar em relação com essa recíproca fantasia de desejo, culpa e paranoia." (DE ROGATIS, 2018, p. 72).

*costante e l'ispirazione stessa della creatività sono entrambe generate, in questo caso, anche dall'amicizia con un'altra donna [...].*¹⁴² (DE ROGATIS, 2018, p. 49).

O que nos interessa ao abordarmos sentimentos pouco edificantes, como a inveja e a competição, na amizade entre as personagens da série napolitana está menos relacionado a aspectos sentimentais, como a relação amorosa que ambas estabelecem com Nino, ou ao *status quo*, como os respectivos casamentos, a maternidade e a vida profissional, e mais àqueles sobre o fazer literário, a meu ver, centrais na série napolitana. Afinal, quando se propõe a escrever uma espécie de biografia de uma amizade, pouco a pouco ficam evidentes as grandes questões que pairam como fantasmas sobre a cabeça da narradora (às quais procuraremos responder): Seria ela capaz de escrever como Lila? De que modo a escrita de Lila se apresenta em sua própria escrita? O que há na escrita de Lila que tanto a incomoda, a ponto de ela se sentir fracassada enquanto escritora? Afinal, é neste confronto, nesta disputa secreta, que a narradora estabelece com a escrita de Lila, espécie de modelo, de ideal abstrato para a própria escrita, que surge a “*scrittura insodisfatta di sé*”, de que fala Elena Ferrante em seus ensaios, a que Elena dá forma, e sobre a qual falaremos a seguir.

5.3 AS DUAS ESCRITAS DE FERRANTE

5.3.1 Do solipsismo à “outra necessária”

Em “*Aquamarina*”, Ferrante conta que, ao concluir seus três primeiros romances, havia consumado a sua obsessão de adolescente pelo realismo absoluto. Suas personagens mantiveram-se, por uma escolha estética sua, reclusas em si mesmas, “corpos rigorosamente selados”, as únicas fontes de suas narrativas. “*Le mie donne, in conseguenze dell'unico modo che mi pareva adeguato a raccontarle e raccontarmi in modo veritiero, erano finite senza che lo volessi – insisto: non si racconta senza gli spintoni degli altri; questo vecchio principio è rimasto ben fermo – in una sorta di solipsismo [...]*” (FERRANTE, 2021, p. 68)¹⁴³. Solipsismo,

¹⁴² Na versão em port.: “A vulnerabilidade e a sua resolução, a crise constante e a própria inspiração da criatividade são originadas, neste caso, da amizade com uma outra mulher [...].” (DE ROGATIS, 2018, p. 49).

¹⁴³ Na versão em port.: “As minhas mulheres, em consequência do único modo que me parecia adequado de narrá-las e de me narrar com verdade, haviam acabado sem que eu o desejasse – insisto: não se narra sem os empurrões dos outros; este velho princípio manteve-se bem firme – em uma espécie de solipsismo [...].” (FERRANTE, 2021, p. 68).

conforme definição do dicionário Aurélio, é a “atitude que consiste em sustentar que o eu individual de que se tem consciência, com as suas modificações subjetivas, é que forma toda a realidade” (LINHARES apud FERREIRA, p. 1871, 2009). Após romper com a sua obsessão por um realismo impossível, que só havia produzido textos inautênticos justamente porque não se concentravam na verdade subjetiva, do indivíduo, Ferrante não conseguia imaginar outra forma de narrar se não aquela de suas protagonistas reclusas em si mesmas. Delia, Olga e Leda são mulheres solitárias, ensimesmadas, sobre as quais só conhecemos o que elas mesmas são capazes de narrar. Por vezes, nem mesmo elas conseguem explicar seu comportamento, suas atitudes, como quando Leda rouba a boneca da menina na praia, em *A filha perdida*, ato ao qual não consegue dar sentido nem mesmo ao final de sua narrativa.

Mas, como afirma Ferrante, “não se narra sem os empurrões dos outros”. Algumas leituras de escritoras mulheres feitas ao acaso, empurraram-na a um outro modo de narrar, no qual sua costumeira narradora-personagem revela-se ao leitor de um modo novo ao se colocar em fricção com outra personagem, a “amiga genial” ou “a outra necessária”. Esta última expressão, *l'altra necessaria*, foi encontrada pela escritora durante a releitura do livro *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (1997), da filósofa feminista italiana Adriana Cavarero, e acendeu sua fantasia no momento em que esboçava uma nova história sobre mães e filhas que se estenderia por sete décadas, uma tentativa de sair do impasse solipsista, “beco sem saída” em que se encontrava após a publicação de *A filha perdida*. “*Fu, mi ricordo, uno scossone. Mi sembrò che un altro fosse ciò di cui avevo bisogno per uscire dai tre libri precedenti e tuttavia restarci dentro*” (FERRANTE, 2021, p. 70)¹⁴⁴. Para escrever sobre o “caráter narrativo das amizades femininas” em sua análise sobre “o impulso feminino de narrar-se e o desejo de ser narrada” (Ibidem, p. 72, 69), Cavarero retoma uma pequena história de amizade que faz parte de um texto seminal do feminismo italiano, *Non credere di avere dei diritti*, publicado em 1987 pela Libreria delle donne di Milano. Trata-se do encontro entre Emilia e Amalia, tendo como pano de fundo os anos 1970 e as “150 horas”, conquista sindical que originou cursos trienais para trabalhadores que haviam interrompido o estudo. Dentre esses estudantes, estavam Amalia, uma narradora nata, e Emilia, que escrevia de modo aparentemente sem graça, mas que, aos poucos, foi chamando a atenção da colega por sua capacidade de se expressar com verdade e profundidade. Diante da enorme admiração de Emilia pelo que Amalia escrevia, esta

¹⁴⁴ Na versão em port.: “Foi, me lembro, uma chacoalhada. Me pareceu que um outro fosse aquilo de que eu precisava para sair dos três livros precedentes e, ao mesmo tempo, continuar neles.” (FERRANTE, 2021, p. 70).

sentiu-se no dever de escrever sobre fatos da vida da outra e presenteá-la com o texto. Cavarero sintetizou a história da seguinte maneira: “*Detto alla buona: io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti,*” (CAVARERO apud FERRANTE, 2021, p. 72)¹⁴⁵. O entusiasmo de Ferrante não podia ser maior. “*Era quello che io [...] stavo cercando di buttar giù dentro il mio abbozzo di romanzo sterminato con al centro due amiche che intrecciavano, in maniera meno edificante di Emilia e Amalia, i racconti del loro vissuto.*” (FERRANTE, 2021, p. 72)¹⁴⁶.

É preciso mencionar ainda outro livro, retomado por Ferrante após ler a reflexão de Cavarero a seu respeito, que, assim como a história de Emilia e Amalia, colaborou para disparar as engrenagens de sua escrita, fornecendo material para a dinâmica que se estabeleceria entre as personagens Lila e Lenù. Trata-se do romance *A autobiografia de Alice B. Toklas* (1933), no qual Gertrude Stein coloca-se como autora, assinando a autobiografia da amiga e amante Alice, e como personagem, a amiga cuja vida é observada e narrada por uma “outra necessária” – termo criado por Cavarero para se referir, na verdade, não a Emilia, mas a Alice.

È probabilmente muovendo da qui che mi è diventato più nitido il rapporto tra Lenù e Lila, tra le loro scritture. Ed è probabilmente muovendo da qui che ho cominciato a pensare di poter uscire da Olga, Delia, Leda soprattutto, lavorando a una sorta di reciproca alterità necessaria, raccontando cioè un legame tra due persone tanto fuse l'una all'altra, quanto irriducibili l'una all'altra. (FERRANTE, 2021, p. 76-77)¹⁴⁷.

Neste romance que entrelaça os gêneros biográfico e autobiográfico, a narradora fala de si de maneira não usual ao gênero autobiográfico, ocupando um papel menor que o da personagem Gertrude Stein, sua companheira, esta sim, a verdadeira protagonista da história narrada. Trata-se, portanto, de um recorte que leva em consideração a autobiografia de Alice em relação a Stein, retratada por ela, logo no início do texto, como personalidade “genial”. É famoso o trecho, pela audácia de Stein, no qual Alice narra o que pensou ao ver a mulher amada pela primeira vez, em 1907.

¹⁴⁵ Na versão em port.: “Para dizer de modo simples: eu te conto a minha história para que, então, você a conte.” (CAVARERO apud FERRANTE, 2021, p. 72).

¹⁴⁶ Na versão em port.: “Era aquilo que eu [...] procurava colocar dentro do meu esboço de romance inacabado tendo ao centro duas amigas que entrelaçavam, de modo menos edificante que Emília e Amália, as histórias de suas experiências.” (FERRANTE, 2021, p. 72).

¹⁴⁷ Na versão em port.: “Foi movendo-me provavelmente daí que se tornou nítido para mim a relação entre Lenù e Lila, entre as suas escritas. E foi provavelmente a partir daí que comecei a pensar que poderia sair de Olga, Delia e, em especial, de Leda se eu trabalhasse em uma espécie de alteridade recíproca necessária, isto é, se narrasse uma ligação entre suas personagens tão fundidas quanto irredutíveis entre si.” (FERRANTE, 2021, p. 76-77).

Fiquei impressionada com o broche de coral que ela usava e com sua voz. Posso dizer que só três vezes na vida encontrei gênios e a cada vez um sino tocou dentro de mim e eu não estava errada, e posso dizer que em cada caso foi antes do reconhecimento geral da qualidade de gênio deles. Os três gênios de que quero falar são Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead. (STEIN, 2009, p. 11).

Em suas próprias memórias, Alice B. Toklas faz um comentário semelhante, mas significativo, ao associar o objeto à voz da mulher pela qual se enamoraria.

In the room were Mr. and Mrs. [Michael] Stein and Gertrude Stein. It was Gertrude Stein who held my complete attention, as she did for all the many years I knew her until her death, and all these empty ones since then. She was a golden brown presence, burned by the Tuscan sun and with a golden glint in her warm brown hair. She was dressed in a warm brown corduroy suit. She wore a large round coral brooch and when she talked, very little, or laughed, a good deal, I thought her voice came from this brooch. (TOKLAS, 1963, p. 23-24).¹⁴⁸

Tal estratégia narrativa, a de escrever sua história como parte da história contada por outra pessoa, no caso, sua companheira, autoriza Stein a ser absolutamente “descarada”, como escreve Ferrante, colocando-se, sem nenhuma humildade, como figura crucial da história da cultura mundial (como, de fato, foi). Pouco interessada em escrever textos do gênero autobiográfico, Stein vislumbrou que, ao forjar uma autobiografia de sua companheira, poderia contar sua própria história do único modo que lhe parecia adequado ao seu caráter de ficcionista: pela via da invenção. Não seria Alice, obviamente, a escrevê-la, pois, como a própria narradora justifica ao final do romance, “Eu sou muito boa dona de casa, muito boa jardineira, muito boa bordadeira, muito boa secretária, muito boa editora, muito boa veterinária para cachorros e tenho de fazer tudo isso ao mesmo tempo, acho difícil ser além disso uma escritora muito boa.” (STEIN, p. 253). Quem o fará é aquela, do casal, “muito boa escritora”, interessada em criar um texto confessional no qual possa falar sobre si mesma com honestidade – ao contrário de seu conterrâneo Hemingway, cujas memórias, opina Stein maldosamente, não passam de “confissões convenientes”, adequadas para impulsionar sua carreira. Mas, “o que faz Stein para não se manchar com a mesma culpa e escrever sobre a Gertrude real?” (FERRANTE, 2023, p. 75-76). Mantém-se fiel ao poder da ficção de fazer, não com que “o falso pareça

¹⁴⁸ Na trad. em port.: “No cômodo estavam o Sr. e a Sra. [Michael] Stein e Gertrude Stein. Foi Gertrude Stein que roubou completamente minha atenção, como ela faria em todos os muitos anos em que estive em sua companhia até a sua morte, e em todos os anos vazios depois disso. Ela era uma presença marrom dourada, queimada pelo sol toscano e com um brilho dourado em seus cabelos de um castanho quente. Ela estava vestida com um terno de veludo marrom quente. Ela usava um grande broche de coral arredondado e quando falava, muito pouco, ou ria, um bom tanto, eu pensava que a sua voz vinha desse broche.” (TOKLAS, 1963, p. 23-24).

verdadeiro”, mas com que “o verdadeiro mais indizível” seja dito com “absoluta fidelidade” (Ibidem, p.75).

Assim, pela boca de Alice, compreendemos que a personagem de Stein era uma mulher audaciosa, mas também soberba, algo que não seria apreendido em um texto autobiográfico convencional, no qual o autor louva as próprias qualidades e conquistas. Na última página do romance, Stein faz rir ao criar uma espécie de gênese, plena de ironia, para a história que se conclui. O trecho tem início com Alice rememorando a insistência da companheira para que ela escrevesse a sua autobiografia, para a qual já imaginava alguns títulos, como “Minha vida com os grandes”, “Vidas de gênios com quem sentei para conversar” e “Meus vinte e cinco anos com Gertrude Stein”. A narradora revela, por fim, quem de fato escreveu o relato, embora esta não seja exatamente uma novidade para o leitor, visto que se trata de uma autobiografia cuja capa é estranhamente assinada por outrem que não a voz que narra em primeira pessoa.

Cerca de seis meses atrás Gertrude Stein disse, me parece que você não vai nunca escrever essa autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrever para você. Vou escrever com a mesma simplicidade com que Defoe fez a autobiografia de *Robinson Crusoe*. E ela escreveu e aqui está.” (Idem).

Ou seja, Stein informa a Alice que irá escrever a sua autobiografia com a pena da ficção. Elena Ferrante conta que a audácia de Stein ao colocar-se sem nenhum pudor como figura tão reverenciada, ainda que sob a perspectiva da amiga que narra, fê-la emitir “um riso de simpatia” e mudar o título do calhamaço que estava escrevendo de *A amiga necessária* para *A amiga genial*, estabelecendo, assim, já na capa do romance, a mesma ambiguidade que captou na ironia fina de Stein. Ambiguidade esta que surge como “um vertiginoso elemento perturbador da ficção” irradiado pela Alice real.

Toklas è la reale dattilografa dei testi di Stein, colei che l'aiuta a correggere le bozze. È perciò – come si dice nel testo – la lettrice che conosce più a fondo la scrittura di Stein. E infatti, nella finzione, dà continuamente l'impressione di correggere, aggiungere, chiarire, chiosare, fino al punto che la finta autobiografia pare un testo che le due donne hanno scritto nella realtà, l'una accanto all'altra, l'una che detta, l'altra che sta alla macchina da scrivere, facendo pause, rievocando, ragionando. (FERRANTE, 2021, p. 90)¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Na versão em port.: “Toklas é a datilógrafa real dos textos de Stein, é aquela que a ajuda a corrigir os esboços. É, portanto – como diz o texto –, a leitora que conhece mais a fundo a escrita de Stein. E, de fato, na ficção, dá continuamente a impressão de corrigir, acrescentar, esclarecer, sublinhar, até o ponto em que a falsa autobiografia

Sendo assim, como dizer que Alice é apenas uma personagem usada por Stein para escrever o seu romance, e não uma colaboradora à altura da companheira, alternando-se, com ela, nas posições de “amiga necessária” e “amiga genial”?

Para a italiana, Stein revoluciona ao extrapolar as quatro paredes da forma literária, pondo em xeque o modo tradicional de relacionar história de invenção, verdade autobiográfica, verdade biográfica.

[Lei] prende um genere strutturatissimo come l'autobiografia e lo storpia. Questa è la diversità. [...] Introduce la realtà anagrafica di Alice e sua e di altri, la materia biografica di Alice e sua e di altri, non dentro una forma letteraria agevolmente gestibile, ma dentro la finzione di una forma letteraria agevolmente gestibile, quindi dentro una forma che, proprio in quanto finta, può e deve essere deformata. (Ibidem, p. 87-88)¹⁵⁰.

Seu mérito, afirma Ferrante, é “jogar o velho jogo, recombinao-o e fazendo-o funcionar de acordo com as suas próprias intenções” (FERRANTE, 2021, p. 91). Este “velho jogo”, relembra Ferrante, é aquele praticado pelo romance moderno que, desde a sua origem, busca criar efeitos de verdade fingindo oferecer aos leitores, não histórias inventadas, mas relatos verdadeiros com base em manuscritos, cartas e diários. Mecanismo que, ao mesmo tempo que é recuperado por Stein, ao intitular o livro como autobiografia, é deformado quando ela se nomeia autora desta autobiografia sobre outra pessoa, que, para confundir ainda mais o leitor, não é personagem inventada, mas pessoa real. E, ainda mais estranho, que fala, sobretudo, não de si mesma, mas da própria Gertrude Stein, “genial pessoa real” (FERRANTE, 2021, p. 77). “Stein está mostrando que para escrever sobre a verdadeira Gertrude não basta escrever com verdade, é preciso aplicar força sobre os grandes receptáculos da escrita literária, sobre as formas que no momento parecem as mais convenientes, as mais bonitas, mas na verdade são uma armadilha mortal para a nossa intenção de escrever ‘verdadeiramente’” (Ibidem, 2023, p. 78).

Veremos, adiante, como Ferrante apropria-se em seus romances dessas inovações observadas na obra de Gertrude Stein, seja na construção da ambivalência na relação entre as

parece um texto que as duas mulheres escreveram, na realidade, uma ao lado da outra, uma ditando e a outra que está à máquina de escrever, fazendo pausas, lembrando, raciocinando.” (FERRANTE, 2021, p. 90).

¹⁵⁰ Na versão em port.: “[Ela] adota um gênero estruturadíssimo como a autobiografia e o deforma. Esta é a diferença. [...] Introduce a realidade dos documentos de registro civil de Alice e sua e de outros, a matéria biográfica de Alice e sua e de outros, não dentro de uma forma literária facilmente gerenciável, mas dentro da ficção de uma forma literária facilmente gerenciável, portanto, dentro de uma forma que, exatamente porque é falsa, pode e deve ser deformada.” (Ibidem, p. 87-88).

personagens Lenù e Lila e suas escritas, seja na criação de uma narrativa que subverte os gêneros biográfico e autobiográfico, fazendo-os úteis às suas investigações de ficcionista. Não só se apropria do jogo de Stein, mas supera os paradigmas rompidos, à época, pela escritora estadunidense e, mais tarde, por Elsa Morante, atualizando a tradição moderna como um dos poucos escritores e escritoras contemporâneos corajosos a reafirmar a tendência pós-moderna, levando o experimentalismo adiante e, ainda assim, tornando-se fenômeno de vendas em todo o mundo. Stein atribui-se uma dupla função, de autora, que assina a obra, e de personagem, a quem atribui seu nome verdadeiro. Na série napolitana, quem assina a obra é Elena Ferrante, *persona* de autora, que não se coloca como personagem, mas cujas obras memorialísticas oferecem informações biográficas que coincidem com as da narradora-protagonista do romance, Elena Greco. Tanto Alice B. Toklas quanto Elena Greco são, em uma leitura superficial, as “outras necessárias”, ou seja, aquelas que narram as suas histórias de modo a contar as histórias de suas “amigas geniais”, Gertrude Stein e Raffaella Cerullo. No entanto, nos dois romances, instaura-se a ambiguidade em relação a esses papéis, visto que Alice, tanto na vida real quanto no romance, parece trabalhar em estreita coautoria com Stein, e Lenù e Lila revezam-se nos altos e baixos de suas trajetórias pessoais, ao mesmo tempo que, na dimensão metaliterária do romance, corporificam duas formas de escrita. Ferrante também extrapola o jogo autoficcional de Stein, visto que se exclui da moldura romanesca como escritora de carne e osso, ou seja, como o sujeito empírico que escreve, criando um jogo “alterficcional” entre o romance e sua *persona* Elena Ferrante, “alterônimo” cuja escrita ficcional alimenta-se de seu próprio material autobiográfico e vice-versa, e ao mesmo tempo, como faz Stein, organiza-se dentro desse gênero para, então, desorganizá-lo, deformá-lo.

5.3.1.1 Todas querem ser a “amiga genial”: a inveja e outros sentimentos vergonhosos

Ferrante, declaradamente feminista, ao se apropriar da ideia por trás da história das amigas Amalia e Emilia, distorce, no entanto, a intenção de Cavarero, cujo objetivo é enaltecer a relação entre mulheres, expor a nobreza de seus gestos de reciprocidade. A romancista busca, ao contrário, expor o que está escondido nas entrelinhas, ou seja, a faceta “ignóbil”, “pouco edificante”, da amizade feminina, exibindo-a em toda a sua complexidade. Em *Frantumaglia*, Ferrante conta que a leitura feminista a fez compreender que se quisesse dar forma a si mesma, ou seja, tornar-se uma escritora verdadeira, não bastava aprender com a grande capacidade, a genialidade dos escritores homens que admirava; seria preciso partir de si e de sua relação com

as outras mulheres. Ao mesmo tempo, ao escrever, afirma que procura se afastar dos reducionismos, das esquematizações das teorias.

[...] não me considero uma militante, acho que sou incapaz de fazer militância. Nossas cabeças estão apinhadas de materiais muito heterogêneos, fragmentos de tempos e intenções diferentes convivem e entram em conflito sem parar. Como escritora, prefiro acertar as contas, mesmo que confusas e arriscadas, com aquela superabundância, em vez de me sentir segura dentro de uma esquematização que, como tal, acaba sempre excluindo uma boa quantidade de **coisas verdadeiras porque são perturbadoras**. Olho à minha volta. Comparo o que eu era, o que me tornei, o que se tornaram minhas amigas e amigos, clareza e confusões, fracassos, saltos para a frente.” (FERRANTE, 2017, p. 359, grifos meus).

Na “admiração incontida” de Amalia pelos fragmentos “verdadeiros e profundos” da escrita de Emilia, Ferrante entreviu algo verdadeiro porque perturbador: a inveja, um sentimento não explicitado por Cavarero, mas que decide enfatizar na história de amizade que está escrevendo. Lenù, desde pequena, compete e sente inveja de Lila, e aparentemente a recíproca é verdadeira, sentimentos embaraçosos que se fundem a outros positivos, como a admiração e a afeição mútuas. Há trechos em que a narradora-personagem demonstra isso claramente ao leitor, como, por exemplo, ao lembrar a perturbação que sentiu ao ler o conteúdo da caixa de metal que Lila confiou-lhe, na primavera de 1966, pedindo-lhe que não o lesse – o que ela fez assim que pôde. Mais do que um diário, os oito cadernos ali contidos revelavam, para sua surpresa, “uma teimosa autodisciplina à escrita”. “[...] *più lessi, più mi sentii ingannata. Quanto esercizio c’era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima: perciò era così ben scritta.*” (FERRANTE, 2016a, p. 16)¹⁵¹. O trecho, dentre outros, é uma reelaboração de Amalia dando-se conta do talento para a escrita de Emilia, com sentimentos, como escreveu Ferrante, “bem menos edificantes” do que a mera admiração. Incomodada e, ao mesmo tempo, curiosa, Lena leu e releu, decorou os trechos de que mais gostou, tentando em vão descobrir o artifício daquela escrita. Até que, sem aguentar mais o desgosto de não se sentir a escritora talentosa daquela amizade, leva a caixa até a ponte Solferino, em Florença, atirando-a no Rio Arno. “*Non ce la facevo più a sentire Lila addosso e dentro anche ora che ero molto stimata, anche ora che avevo una vita fuori di Napoli.*” (FERRANTE, 2016a, p. 18)¹⁵².

¹⁵¹ Na versão em port.: “[...] quanto mais lia, mais me sentia enganada. Quanta prática havia por trás da carta que ela havia me enviado de Ischia alguns anos atrás: por isso era tão bem escrita.” (FERRANTE, 2016a, p. 16).

¹⁵² Na versão em port.: “Não aguentava mais sentir Lila dentro de mim, mesmo agora que eu era muito estimada, mesmo agora que eu tinha uma vida fora de Nápoles.” (FERRANTE, 2016a, p. 18).

O gesto, pleno de simbologia, remete à famosa “*risciacquatura in Arno*”, termo usado para expressar a reformulação linguística que Alessandro Manzoni deu ao próprio romance, *Os noivos*, adaptando-o ao dialeto fiorentino, falado em Florença, que considerava a língua italiana por excelência. Como Manzoni, Elena desejava reescrever aquelas linhas jogadas no rio, escolhendo as palavras que lhe pareciam mais adequadas para contar a história daquela amizade de tantas décadas – assim como fez Amalia ao usar a sua escrita para moldar uma pequena biografia de Emilia. Afinal, das duas, quem havia estudado era ela, a escritora era ela.

Lila, ao menos pelo que ficamos sabendo pelo filtro da narrativa de Lenù, também invejava a amiga que pôde estudar, que partiu do *rione* para viver em cidades ricas do Norte da Itália, que viajou, que publicou livros, que se casou com um homem educado e gentil. Basta lembrar de frases em tom amargo e/ou irônico dirigidas por ela à narradora, como “[...] *scrivi, fa’ l’intellettuale, qua siamo rimasti troppo terra a terra per te [...]*.” (FERRANTE, 2016, p. 277)¹⁵³. Ou da cena em que Lenù sacoleja de ônibus até San Giovanni a Teduccio, bairro pobre da periferia de Nápoles onde Lila vivia e trabalhava como funcionária no frigorífico Soccavo, só para contar a ela que havia escrito um romance e que ele seria publicado em abril. A reação de Lila se revela na mudança brusca de tonalidade em seu rosto. “*Era di un colorito giallastro, pareva senza sangue, e tuttavia avvampò. Le vidi il rossore salire su per la gola, per le guance, fino al bordo degli occhi, tanto che li strinse come se temesse che la fiamma le bruciasse le pupille.*” (FERRANTE, 2016a, p. 461)¹⁵⁴.

A essa altura, Elena já sabia que seu romance estava impregnado da escrita de Lila, a ponto de não ser mais possível identificar o que era de uma e o que era da outra. Isso se tornou evidente quando, pouco tempo antes daquele encontro, cerca de um ano após jogar as cartas da amiga no rio, relê a fábula escrita na infância por Lila, *A fada azul*, e sente um “vazio repentino no peito”. Dá-se conta de que a carta que havia recebido da amiga, os cadernos que ela lhe havia confiado e a fábula eram a origem, a pedra fundamental, do que havia escrito.

*[...] mi misi a leggere La fata blu dall’inizio, correndo per l’inchiostro pallido, per la grafia così simile alla mia di allora. Ma già alla prima pagina cominciai a sentire male allo stomaco e presto mi coprii di sudore. Solo alla fine, però, ammise ciò che avevo capito già dopo poco righe. **Le paginette infantile di Lila erano il cuore segreto del mio libro.** Chi avesse voluto sapere cosa gli dava calore e da dove nasceva*

¹⁵³ Na versão em port.: “[...] escreva, banque a intelectual, aqui nos tornamos muito prosaicos para você [...]” (FERRANTE, 2016, p. 277).

¹⁵⁴ Na versão em port.: “Era de um colorido amarelado, parecia sem sangue, e, todavia, enrubescou. Vi o vermelhão subir pela garganta, pelas bochechas, até as bordas dos olhos, tanto que os apertou como se temesse que a flama lhe queimasse as pupilas.” (FERRANTE, 2016a, p. 461).

il filo robusto ma invisibile che saldava le frasi, avrebbe dovuto rifarsi a quel fascicolo di bambina, dieci paginette di quaderno, lo spillo arrugginito, la copertina colorata in modo vivace, il titolo, e nemmeno la firma. (FERRANTE, 2016a, p. 453, grifos meus).¹⁵⁵

Desta vez, Elena não reage com inveja ou ressentimento, como após a leitura dos cadernos de Lila, mas se dá conta de suas afinidades, de como havia em cada uma delas um bom tanto das duas.

La lunga ostilità nei confronti di Lila si dissolse, di colpo ciò che avevo tolto a lei mi sembrò molto più di quanto lei avesse mai potuto togliere a me. [...] sentivo la necessità di farla sedere accanto a me, dirle: vedi come siamo state affiatate, una in due, due in una, e provarle con il rigore che mi pareva di aver appreso in Normale, con l'accanimento filologico che avevo imparato da Pietro, come il suo libro di bambina avesse messo radici profonde nella mia testa fino a sviluppare nel corso degli anni un altro libro, differente, adulto, mio, e tuttavia imprescindibile dal suo, dalle fantasie che avevamo elaborato insieme nel cortile dei nostri giochi, lei e io in continuità, formate, sformate, riformate. (FERRANTE, 2016a, p. 453-454, grifos meus)¹⁵⁶.

A arrogância da escritora de “rigor assimilado na [escola] Normal” e “tenacidade filológica”, que havia escrito um livro “adulto”, diferentemente de Lila, se dissipa quando ela, em seu afã de se mostrar à amiga, vai ao seu encontro em Nápoles e depara-se com uma Lila abatida pelo trabalho exaustivo em um frigorífico, “com as mãos cortadas, descabelada, palidíssima, sem sombra de maquiagem”. E, no entanto, após a demonstração incontida de inveja ao enrubescer com a notícia trazida por Lenù, o rosto de Lila de repente recupera vida e energia, e ela começa a contar com grande empolgação sobre sua nova paixão, compartilhada com o companheiro, Enzo: a linguagem de computação. Lenù apercebe-se, então, com a invertida de Lila, de sua própria soberba.

¹⁵⁵ Na versão em port.: “[...] me pus a ler *A fada azul* do início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir uma dor no estômago e logo me cobri de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. **As paginazinhas infantis eram o coração secreto do meu livro.** Quem quisesse saber o que lhe dava calor e onde nascia o fio robusto, mas invisível que amarrava suas frases devia remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o grampo enferrujado, a capa colorida de modo vivo, e nem sequer a assinatura.” (FERRANTE, 2016a, p. 453).

¹⁵⁶ Na versão em port.: “A longa hostilidade em relação a Lila se dissolveu, **de repente o que eu tinha tirado dela me pareceu muito mais do que ela jamais pôde tirar de mim.** [...] sentia a necessidade de fazê-la se sentar ao meu lado e lhe dizer: veja como somos afinadas, uma em duas, duas em uma, e provar a ela com o rigor que eu achava ter assimilado na Normal, com a tenacidade filológica que aprendera com Pietro, como o seu livro de menina tinha lançado raízes profundas em minha cabeça e ponto de desenvolver ao longo dos anos um outro livro, diferente, adulto, meu, e que, no entanto, não prescindia do seu, das fantasias que tínhamos elaborado juntas no pátio das nossas brincadeiras, ela e eu em continuidade: formadas, deformadas, reformadas.” (FERRANTE, 2016a, p. 453-454).

Capii che ero arrivata fin là piena di superbia e mi resi conto che – in buona fede certo, con affetto – avevo fatto tutto quel viaggio soprattutto per mostrarle ciò che lei aveva perso e ciò che io avevo vinto. Ma lei se ne era accorta fin dal momento in cui le ero comparsa davanti e ora, rischiando attriti coi compagni di lavoro e multe, stava reagendo spiegandomi di fatto che non avevo vinto niente, che al mondo non c’era alcunché da vincere, che la sua vita era piena di avventure diverse e scriteriate proprio quanto la mia, e che il tempo semplicemente scivolava via senza alcun senso, ed era bello solo vedersi ogni tanto per sentire il suono folle del cervello dell’una echeggiare dentro il suono folle del cervello dell’altra. (FERRANTE, 2016a, p. 464, grifos meus)¹⁵⁷.

A descida de Pisa a Nápoles, da soberba ao afeto, feita por Lenù nesse encontro com Lila, dá conta da complexidade de uma amizade profunda e complexa entre mulheres, na qual coexistem, alternando-se, sentimentos contraditórios que, à primeira vista, parecem pô-la em risco, mas, na verdade, favorecem o autodesenvolvimento, são o “empurrão dos outros” que movimenta as duas partes envolvidas. A cena que acabamos de descrever apresenta um conjunto de forças em jogo, uma dinâmica entre bons e maus sentimentos, cujo equilíbrio frágil possibilita que o laço entre as amigas não se rompa. “[...] *la competizione tra donne va bene solo se non è prevalente, se cioè convive con l’affinità, con l’affetto, con una reale reciproca indispensabilità, con improvvisate impennate di solidarietà malgrado le invidie, le gelosie e tutto il corteo inevitabile dei cattivi sentimenti*” (FERRANTE apud DE ROGATIS, 2019, p. 59)¹⁵⁸.

5.3.2 Escrever fora das páginas

Ao contrário de Cavarero, mais interessada em enfatizar os efeitos positivos da amizade narrativa entre duas mulheres, a romancista desejou conhecer as páginas escritas por Emilia e Amalia, descobrir por que elas provocavam tanta admiração uma na outra. “[...] *mi rammaricai di non averli, quei testi, li sentivo vicini ai miei problemi di narratrice, perché sapevo bene cos’è una scrittura diligente e cos’è una scrittura smarginata.*” (Ibidem, p. 74,

¹⁵⁷ Na versão em port.: “Compreendi que tinha chegado lá cheia de soberba e me dei conta de que – de boa-fé, claro, com afeto – fizera toda aquela longa viagem sobretudo para lhe mostrar o que ela havia perdido e o que eu havia vencido. Mas ela percebera isso desde o momento em que eu apareci na sua frente, e agora, arriscando-se a atritos com os colegas de trabalho e multas, estava reagindo e me explicando que de fato eu não tinha vencido coisa alguma, que no mundo não havia nada a ser vencido, que sua vida era cheia de aventuras diversas e insensatas assim como era a minha, e que o tempo simplesmente deslizava sem nenhum sentido, e era bom encontrar-se de vez em quando só para ouvir o som incoerente do cérebro de uma ecoando no som incoerente do cérebro da outra.” (FERRANTE, 2016a, p. 464).

¹⁵⁸ Na versão em port.: “[...] a competição entre mulheres é aceitável somente se não é prevalente, ou seja, se convive com a afinidade, com o afeto, com uma indispensabilidade recíproca real, com surtos repentinos de solidariedade apesar da inveja, do ciúme e de todo o cortejo inevitável dos maus sentimentos” (FERRANTE apud DE ROGATIS, 2019, p. 59).

grifos meus)¹⁵⁹. Imaginava ter acesso ao texto bem-escrito de Amalia e ser capaz de identificar nele a escrita poderosa, porque autêntica, de Emilia. “*Insomma mi immaginai che Amalia avesse addomesticato, col suo saper scrivere bene, i frammenti di Emilia e che proprio di quell’addomesticamento era stata felice Emilia, l’altra necessaria*” (Ibidem, p. 75)¹⁶⁰. Dessa fantasia conta ter nascido a dinâmica entre a escrita de Elena e a de Lila, que, no entanto, desenrolar-se-á de forma bem mais complexa, sem que haja satisfação de nenhuma das partes.

O desejo de ser reconhecida e a vontade de desaparecer. A autodisciplina e a imaginação desregrada. A escrita e a não-escrita. A ambivalência na relação entre as protagonistas da série napolitana é metáfora para as duas modalidades de escrita que se alternam em toda a obra de Ferrante, desde o seu primeiro romance publicado: a diligente e a fora das margens, a aquiescente e a impetuosa. Na cena em que Elena Greco lê os cadernos de Lila, Ferrante revela como a personagem-narradora toma contato com a escrita da amiga e, tal qual Amalia com o texto de Emilia, espanta-se com a qualidade, com a relevância, do que lê. A obsessão com que estuda aquelas páginas revela a apropriação que fará, mais tarde, do modo de ser, da dinâmica daquela escrita. “*Mi dedicai molto a quelle pagine, per giorni, per settimane. Le studiavi, finii per imparare a memoria i brani che mi piacevano [...] Dietro la loro naturalezza c’era di sicuro un artificio, ma non seppi scoprire quale*” (FERRANTE, 2016, p. 17)¹⁶¹.

Di solito le frasi erano di estrema precisione, la punteggiatura molto curata, la grafia elegante come quella che ci aveva insegnato la maestra Oliviero. Ma a volte Lila, come se una droga le avesse inondato le vene, pareva non reggere l’ordine che s’era data. Tutto allora diventava affanoso, le frasi prendevano un ritmo sovrecitato, la punteggiatura spariva. In genere le bastava poco per ritrovare un andamento disteso, chiaro. Ma poteva succedere anche che si interrompesse bruscamente e riempisse il resto della facciata con disegni di alberi contorti, montagne gibbose e fumanti, facce torve. (FERRANTE, 2016, p. 16, grifos meus).¹⁶²

¹⁵⁹ Na versão em port.: “[...] me lamentei por não os ter, aqueles textos, sentia-os próximos aos meus problemas de narradora, porque sabia bem o que é uma escrita diligente e o que é uma escrita desmarginada.” (Ibidem, p. 74).

¹⁶⁰ Na versão em port.: “Enfim, imaginei que Amalia tivesse domesticado, com o seu saber escrever bem, os fragmentos de Emilia, e que Emilia tinha ficado feliz com aquela domesticação, a outra necessária.” (Ibidem, p. 75).

¹⁶¹ Na versão em port.: “Me dediquei muito àquelas páginas, por dias, por semanas. Estudei-as, acabei por decorar os trechos de que eu gostava [...]. Por trás da natureza delas havia seguramente um artificio, mas não soube descobrir qual.” (FERRANTE, 2016, p. 17).

¹⁶² Na versão em port.: “Normalmente, as frases tinham extrema precisão, a pontuação era muito cuidadosa, a grafia elegante como nos havia ensinado a professora Oliviero. Mas, às vezes, Lila, como se uma droga lhe houvesse envenenado as veias, parecia não ser capaz de manter a ordem com que havia começado. Tudo então se tornava difícil, as frases ganhavam um ritmo superexcitado, a pontuação desaparecia. Geralmente, em pouco tempo

Lenù ambiciona escrever como Lila, que na infância impressionou a professora Oliviero com a escrita do conto *La fata blu* e que, sempre de acordo com o que sabemos por meio da narradora, era capaz tanto de produzir uma escrita bela, ordenada, convencional, quanto de subvertê-la, tensionando-a e, até mesmo, destruindo-a. No ensaio “*La pena e la penna*”, que abre o livro *I margini e il dettato*, a *persona* Elena Ferrante fala de sua própria relação com essas duas modalidades de escrita, tornando quase impossível ao leitor não estabelecer correlações com o modo como as personagens da série napolitana corporificam-nas, sendo Lenù a escrita organizada, aquiescente, e Lila a escrita que também sabe ser impetuosa. Não se trata de tentar encontrar na ficção paralelos com o que a autora nos diz em seus ensaios, no sentido de identificar semelhanças que atestem que seus romances, sobretudo a série napolitana, são uma espécie de autobiografia romanceada de uma escritora misteriosa. Trata-se, em vez disso, de atentar para o modo como as teorizações de Ferrante relacionadas à própria escrita atravessam a sua ficção, de um modo muito instigante no caso da série napolitana, já que esses romances são uma espécie de campo de provas, de performance da ideia de literatura que vemos nos ensaios, oferecendo uma carga extra de significação. Na série napolitana, Ferrante cria uma alegoria, personificando essas duas escritas ambivalentes nas figuras de Elena Greco e Raffaella Cerullo, de personalidades opostas, mas complementares.

No ensaio, a escritora começa contando a história de uma menina de nome inventado, Cecilia, por quem nutre grande afeição, que um dia quis mostrar a ela ser capaz de escrever o próprio nome. O medo de errar da criança ao riscar o papel somado à vontade da escritora de ajudá-la guiando suas mãos, fez com que esta última relembresse a própria alfabetização, feita “[...] *nelle righe e tra i margini*”, ou seja, em cadernos nos quais era obrigada a escrever sem ultrapassar as linhas ou as margens, em uma espécie de adestramento da escrita – um método absolutamente comum de alfabetização até, pelo menos, os anos 1970 do século 20, e que, em algumas escolas mais convencionais sobrevive até os dias de hoje. Ferrante vê aí a origem de seus sentimentos ambivalentes em relação à escrita.

Nella mia mania di scrivere, fin dalla prima adolescenza, agiscono probabilmente sia la minaccia di quelle linee rosse – ho una scrittura ordinatissima, e anche quando uso il computer, dopo poche righe vado subito all’allineamento e clicco sull’icona che dà loro la medesima espansione –, sia il desiderio e la paura di violarle. Più in generale, credo che il senso che ho dello scrivere – e anche tutte le difficoltà che mi

ela reencontrava o andamento fácil, claro. Mas também podia acontecer que ela se interrompesse bruscamente e preenchesse o resto da página com desenhinhos de árvores contorcidas, montanhas corcundas e fumegantes, rostos sombrios.” (FERRANTE, 2016, p. 16).

trascino dietro – abbia a che fare con la soddisfazione di riuscire a stare bellamente nei margini e, insieme, con l'impressione di perdita, di sciupio, per esserci riuscita. (FERRANTE, 2021, p. 17)¹⁶³.

Os muitos anos de estudo disciplinado, esforçado, também renderam à Elena Greco uma escrita dentro das margens, feita para agradar, para receber elogios e a aprovação, sobretudo, dos homens. A personagem conta a uma plateia em Montpellier, na França, como tentou, desde menina, “ser masculina na inteligência” como modo de se impor. Sentia-se “inventada pelos homens, colonizada pela sua imaginação.” (FERRANTE, 2015, p. 47). São semelhanças que fazem o leitor identificá-la com a “persona” de sua criadora, Elena Ferrante, que em seus ensaios conta que, ainda menina, desejou escrever como os autores homens que admirava, visto que não gostava de quase nada do que era escrito por mulheres. Tal como sua personagem, sentia-se colonizada em sua imaginação quando, durante a escrita, tinha a impressão de que alguém, geralmente do sexo masculino, dizia-lhe o que deveria escrever e como. Ao final da adolescência, essa “voz masculina” que a guiava deixou de existir, mas restou a impressão de que, por ser mulher, nunca seria capaz de escrever como os grandes escritores. Até que, ao final do liceu, leu as *Rimas*, da poetisa renascentista Gaspara Stampa (1523-1554), atentando-se a um soneto em particular, que versava sobre um dos lugares comuns da tradição poética: a insuficiência da língua diante do amor.

Se, così come sono abietta e vile / donna, posso portar sì alto foco, / perché non debbo aver almeno un poco / di ritrarggelo al mondo e vene e stile? / S'Amor con novo, insolito focile, / ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco, / perché non può non con usato gioco / far la pena e la penna in me simile? [...] (STAMPA apud FERRANTE, 2021, p. 23-24)¹⁶⁴.

Ferrante espantou-se com aquele declarar-se “mulher abjeta e vil” logo no primeiro verso, como a dizer: se eu, mulher de nenhum valor, sou capaz de tanto amor, por que não posso dar forma com palavras a esse sentimento? Se o amor me levou a lugares tão altos, inacessíveis,

¹⁶³ Na versão em port.: “Em minha obsessão por escrever, desde a pré-adolescência, agem provavelmente seja a ameaça daquelas linhas vermelhas – tenho uma escrita ordenadíssima, e mesmo quando uso o computador, após poucas linhas vou logo ao alinhamento e clico sobre o ícone que dá a elas a mesma expansão –, seja o desejo e o medo de violá-las. De forma geral, creio que o senso que tenho do escrever – e todas as dificuldades que carrego comigo – tenha a ver com a satisfação de conseguir ficar belamente dentro das margens e, ao mesmo tempo, com a impressão de perda, de desperdício, por ter conseguido.” (FERRANTE, 2021, p. 17).

¹⁶⁴ Na versão em port.: “Se, tal como sou abjeta e vil / mulher, posso portar tão alto fogo, / porque não devo ter ao menos um pouco / para trazê-lo ao mundo e veia e estilo? / Se Amor com novo, insólito fuzil, sem que pudesse me virar, levou-me a tal lugar, / porque não pode, não com o mesmo jogo / fazer a pena [sentimento de sofrimento] e a pena [instrumento de escrita] em mim iguais?” (STAMPA apud FERRANTE, 2021, p. 23-24).

porque ele não poderia fazer com que minha pena (minha escrita) fosse capaz de reproduzir com palavras a minha pena (meu sofrer) de amor? (Ibidem, p. 24-25). A futura romancista sentia, naquele momento, que sua natureza feminina a impedia de aproximar “*la penna alla pena*” (“a caneta à mágoa/sofrimento”), como se propunha Gaspara Stampa. Anos e muitas leituras depois, deu-se conta de que a poetisa não se limitava a usar um lugar comum da cultura poética masculina, mas operava de maneira inovadora. “[...] *ecco che Stampa mi diceva che la penna femminile, proprio perché impreveduta dentro la lingua scritta di tradizione maschile, doveva fare una fatica enorme, molto coraggiosa – cinque secoli fa come oggi, – per violare l’usato gioco’ e darsi ‘vena e stile’.*” (Ibidem, p. 26)¹⁶⁵.

Gaspara Stampa revelou-se, para Ferrante, uma poetisa que utiliza as convenções da poesia de influência petrarquista para, no entanto, realizar algo completamente próprio, autêntico, a ponto de romper essa tradição, libertar-se dela, alcançando novos voos. Se quisesse ter a impressão de escrever bem, portanto, Ferrante deveria escrever como um homem; mas, só poderia escrever bem, de fato, sendo mulher, se violasse tudo aquilo que havia aprendido nos livros da tradição masculina (Ibidem, p. 27). À época, conta que escrevia, tal como Elena Greco, belos textos, feitos para impressionar professores, amantes, leitores (“*vedette che belle frasi ho scritto, che belle immagini, il racconto è finito, lodatemi.*”) (Ibidem, p. 28)¹⁶⁶, mas que não a deixavam satisfeita. Por vezes, no entanto, via irromper por baixo daquela escrita “bem calibrada, tranquila e aquiescente” uma escrita impetuosa, móvel, aleatória, que ia e vinha sem aviso, escapando de seu controle. Tal escrita, como já dissemos, não é psicografada, ditada, escrita em êxtase ou fruto do inconsciente. Ela deriva da primeira, a escrita habitual, como Dr. Jekyll esconde dentro de si Mr. Hyde (e, assim como a escrita de Elena Greco contém a escrita de Raffaella Cerullo). Ferrante afirma ter encontrado “veia e estilo” próprios quando aprendeu a alternar essas duas escritas em suas narrativas. Para isso, explica que funda seu trabalho na paciência, atuando sobre o solo da tradição, dos gêneros literários, à espera de subvertê-los – à maneira de Gaspara Stampa.

Racconto in attesa che, da uno scrivere ben piantato nella tradizione, insorga qualcosa che scompigli le carte e la donna abieta e vile che sono trovi il modo di dire

¹⁶⁵ Na versão em port.: “[...] eis que Stampa me dizia que a pena feminina, justamente porque impreveduta dentro da língua escrita de tradição masculina, deveria fazer um esforço enorme e muito corajoso – há cinco séculos ou hoje – para violar o ‘jogo de sempre’ e dar-se ‘veia e estilo’.” (Ibidem, p. 26).

¹⁶⁶ Na versão em port.: “vejam que belas frases escrevi, que belas imagens, a narrativa acabou, congratulem-me.” (Ibidem, p. 28).

la sua. Adotto con piacere tecniche di lunga data, ho passato la vita a imparare come e quando usarle. [...]
I generi letterari sono aree sicure, piattaforme solide. Colloco lì un pallido acceno di storia e mi esercito con tranquillo, prudente piacere. Intanto non aspetto altro che il mio cervello mi distraiga, sgarri, e altre me fuori margine – molte – si compattino, mi prendano la mano, comincino a tirarmi con la scrittura dove temo di andare, da dove mi fa male andare [...] (FERRANTE, 2021, p. 36-37)¹⁶⁷.

5.3.2.1 Um romance de formação e “de-formação”

A escrita dupla de Ferrante, dentro e fora das margens, é uma das facetas do caráter metaficcional da série napolitana. Para Santovetti, são obras que podem ser lidas, sobretudo, como narrativas autorreflexivas, por serem romances de formação e, de forma pós-moderna, de “deformação” de uma personagem-escritora que enquanto narra “*ponders, explains, and exposes the very act of writing, its mechanisms, and what it means to be a writer, particularly a woman writer today*” (SANTOVETTI, 2018, p. 8)¹⁶⁸. Um traço constante e específico da metaficção é, justamente, a existência no interior do texto de comentários críticos, reflexivos e autoconscientes do narrador, neste caso uma personagem-escritora, sobre os modos de composição da própria obra. De fato, como vimos, já no prólogo Elena Greco deixa claro o seu propósito de impedir que a amiga seja bem-sucedida em sua decisão de desaparecer sem deixar traços ao declarar ao leitor que irá narrar, no romance que está escrevendo, cada detalhe da história delas (FERRANTE, 2015, p. 19). Duas teóricas da metaficção contribuem para a compreensão do romance metaficcional. De acordo com Patricia Waugh (1984, p. 6), “o menor denominador comum da metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer uma declaração sobre a criação daquela ficção”. Para Linda Hutcheon (1984, p. 39), a narrativa metaficcional deve ser entendida como *mimesis* do processo, ou seja, como uma narrativa em processo de construção, que expõe seu *status* ficcional para o leitor.

Quando Ferrante busca uma escrita desagregadora, que desequilibra e deforma os gêneros e as convenções, faz isso, por exemplo, adicionando uma camada metaficcional ao

¹⁶⁷ Na versão em port.: “Narro à espera que, de um escrever bem plantado na tradição, surja alguma coisa que embaralhe as cartas, e a mulher abjeta e vil que sou encontre o seu modo de dizer. Adoto com prazer técnicas de longa data, passei a vida a aprender como e quando usá-las [...].”

Os gêneros literários são áreas seguras, plataformas sólidas. Coloco ali um pálido aceno de história e me exercito com tranquilo, prudente prazer. No entanto, fico no aguardo de que meu cérebro me distraia, desgarre-se, e outra “eu” fora das margens – muitas – se compactem, me peguem pela mão, comecem a levar-me com a escrita para onde temo, onde me faz mal ir [...].” (FERRANTE, 2021, p. 36-37).

¹⁶⁸ Na versão em port.: “[...] pondera, explica e expõe o próprio ato de escrever, seus mecanismos e o que significa ser um escritor, particularmente, uma mulher escritora hoje.” (SANTOVETTI, 2018, p. 8).

melodrama. As histórias de Ferrante alimentam-se de algumas das ditas fontes “inferiores”, populares, como as fotonovelas, com o objetivo de empolgar os leitores, como afirma a própria escritora, a começar, no caso da série napolitana, pelas imagens das capas, que remetem ironicamente aos romances cor-de-rosa, açucarados, e por um índice dos personagens que ganha corpo a cada volume lançado.

A fotonovela foi um dos meus primeiros prazeres como leitora iniciante. Temo que minha obsessão em obter uma narrativa muito tensa, mesmo ao contar uma história pequena, venha daí. Não tenho prazer algum ao escrever se não sinto que a página é emocionante. Antigamente eu tinha enormes ambições literárias e sentia vergonha desse impulso em direção a técnicas de romances populares. Hoje gosto quando alguém diz que escrevi uma história empolgante, como as de Delly [pseudônimo adotado pelos irmãos Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière, autores de romances “cor-de-rosa” muito populares entre 1910-1950]. (FERRANTE, 2017, p. 241-242).

As capas dos livros da tetralogia, que retratam, nesta ordem, uma cena de um típico casamento napolitano, um casal abraçado, uma mulher com uma criança no colo e duas meninas sentadas lado a lado vestindo asas de borboleta, podem ser percebidas como uma espécie de tributo àquilo que Ferrante, em *Frantumaglia*, chama de “porão da escrita”, referindo-se à leitura fervorosa das “revistinhas femininas” que circulavam em sua casa na juventude, das quais afirma envergonhar-se cada vez menos, atraída por “certos aspectos inferiores da arte de contar histórias”. Eram, como escreve,

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

Há quem não entenda o uso de recursos da literatura popular pela autora, que desde o início do romance joga com as expectativas do leitor, como é o caso do escritor Paolo di Paolo. Para ele, literatos italianos que elogiaram a obra de Ferrante jamais perdoariam em outras escritoras “*un indice di personaggi come quello che apre Storia di chi fugge [...] Ha tutta l'aria del riassunto di una soap tipo Un posto al sole.*” (DI PAOLO, 2014, online)¹⁶⁹. O recurso é,

¹⁶⁹ Na versão em port.: “[...] um índice de personagens como aquele que abre *História de quem foge* [...] Há todo um clima de sinopse de uma novela do tipo *Um lugar ao sol.*” (DI PAOLO, 2014, online).

obviamente, vulgar, mas a vulgaridade é justamente um elemento-chave do livro, aquele do qual Elena Greco passa a vida tentando se distanciar, como analisa a editora de Ferrante, Sandra Ozzola, em entrevista concedida à revista *Slate* (2015). Ao falar sobre a escolha de capas “*low-class*”, feita em comum acordo com a autora dos romances, ela conta que muitas pessoas não entenderam a intenção por trás do jogo de “vestir uma história extremamente refinada com, digamos, um toque de vulgaridade” (KRULE, 2015, online).

Santovetti cita a obra *The melodramatic imagination* (1976), na qual o dramaturgo Peter Brook demonstra, ao investigar a “imaginação melodramática” de escritores como Honoré de Balzac e Henry James, que o melodrama não se limita apenas aos gêneros de entretenimento populares, mas invade até mesmo romances experimentais, revelando uma interconexão sem hierarquias entre formas da alta e da baixa cultura. Mais do que simplesmente adotar as técnicas tradicionais dos romances devorados na adolescência, histórias “*d’amore e tradimenti, di inchieste rischiose, di scoperte orrorifiche, di adolescenze traviate, di vite sventurate che poi hanno fortuna* (FERRANTE, 2021, p. 36)¹⁷⁰, Ferrante atualiza o conceito de “imaginação melodramática” descrito por Peter Brook com o que Santovetti chama de “*postmodernism twist*” (algo como “desvio pós-moderno”) (SANTOVETTI, 2018, p. 2). Dentro do “*grande melodramma*”, que é como a pesquisadora Raffaele Donnarumma denomina a tetralogia napolitana, há um elemento de oposição que o sabotagem, privando-o do costumeiro final feliz, do reestabelecimento da ordem e da recompensa final para o personagem virtuoso. “*Elena Ferrante sceglie insomma il feuilleton, si appropria delle sue leggi con ostinazione, e lo sabotagem, contestando l’illusione che esso ingenera: e cioè che nella vita tutto torni, tutto si ricompatti, tutto acquisti un senso.*”¹⁷¹ (DONNARUMMA, 2015, p. 143, grifos meus). Essa tensão é justamente o que Santovetti considera o elemento de novidade do “projeto melodramático” de Ferrante, combinando o *feuilleton* do século 19 com estratégias pós-modernas e fundindo as artes baixa e alta.

De certo modo, a autora contemporânea avança no experimento já empreendido por Elsa Morante, que fez uso de diferentes gêneros e convenções em seus romances, uma prática que levou parte da crítica, como já mencionamos, a considerá-la “*ottocentesca*”, ou seja, com

¹⁷⁰ Na versão em port.: “[...] de amor e traição, investigações arriscadas, descobertas horríveis, adolescência transviada, vidas desventuradas que depois têm sorte.” (FERRANTE, 2021, p. 36).

¹⁷¹ Na versão em port.: “**Elena Ferrante escolhe o *feuilleton*, apropria-se de suas leis com obstinação, e o *sabotagem*, contestando a ilusão que ele produz: qual seja, que na vida tudo retorna, tudo se refaz, tudo adquire um sentido.**” (DONNARUMMA, 2015, p. 143).

estilo próximo ao dos romances produzidos no século 19, e como *sui generis*, visto que seus textos não diziam respeito nem à *prosa d'arte* nem ao neorealismo, identificados à época como as duas experiências fundamentais e discriminadoras da literatura italiana. Em um movimento que hoje pode ser percebido como claramente inovador, Morante associava com naturalidade, subvertendo-os, elementos da fábula, da autobiografia, do diário íntimo, do melodrama, do romance de formação, do romance histórico, do horror, da literatura infantil, da poesia, do documentário, bem como de um estilo propositadamente rebuscado, no qual a narradora dirige-se frequentemente ao leitor, como fazia Dostoievski ou, no Brasil, Machado de Assis. Seus romances trazem, ainda, inúmeras citações metaliterárias, fazendo da literatura elemento fundamental para a formação de seus personagens-escritores. Tanto Elisa, de *Menzogna e sortilegio*, quanto Arturo, de *Isola di Arturo*, encontram nos livros (de fábulas, livros policiais e de aventuras, romances e tragédias, de história, entre outros) alento para a própria solidão, espaço de imaginação e estímulo para a própria escrita. No entanto, ao buscar a verdade sobre si mesmos, terão que romper com a ilusão produzida por esses textos de que na vida tudo se refaz, tudo adquire um sentido, como escreve Donnarumma na citação anterior, refazendo os próprios passos por meio de uma escrita não completamente desapegada de suas referências literárias, mas que se apropria de suas leis para sabotá-las. Em determinado momento, no fim do livro, o jovem Arturo, que nunca havia deixado a ilha de Procida, toma conhecimento do advento da Segunda Guerra Mundial, dando-se conta de que era preciso abandonar os livros de história sobre os “antigos egípcios, as vidas dos excelentes capitães e as batalhas de todos os séculos passados”.

A atualidade nunca me interessara. Como se tudo fosse crônica ordinária de jornais, estranha à História fantástica e às Certezas absolutas.

Agora, ao ouvir as notícias do mundo que Silvestro me dava, parecia ter dormido durante dezesseis anos, como a moça do conto de fadas: num pátio de ervas daninhas e teias de aranha, entre corujas e mochos com um alfinete enfeitado cravado na testa!” (MORANTE, 2003, p. 475).

Já na tetralogia napolitana, a leitura de *Mulherzinhas* faz Lila e Lenù idealizarem, juntas, uma vida na qual, escritoras de sucesso, a exemplo do que sucede com a protagonista Jo March no romance clássico, serão capazes de se libertar do ambiente opressivo e miserável do *rione*. Mas, a história de ascensão social que as motivou a escrever revela-se incompatível com suas próprias histórias; Lenù, como escritora, terá que reescrevê-la ao seu próprio modo, aprendendo a sabotar as leis que a regem.

Ao romper as margens, as formas da tradição literária, Ferrante não pretende negá-las, destruí-las, como afirma que já quis um dia, em um propósito típico de algumas das vanguardas históricas, que hoje lhe parece, sobretudo, ingênuo – vale lembrar, no entanto, que muitos escritores vanguardistas como Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings e Gertrude Stein, grandes pensadores do Modernismo, escreviam sob o slogan “*make it new*” criado por Pound, em 1934, ao conclamar a criação de obras absolutamente originais, inovadoras, a partir do rearranjo, da reordenação, de uma tradição artística anterior. O objetivo de Ferrante é dar início a um trabalho paciente, no solo conhecido da forma (Beckett, lembra ela, “[...] *diceva che l’unica cosa di cui non possiamo fare a meno, in letteratura e in qualsiasi altro ambito, è la forma*”¹⁷²) até chegar a uma escrita verdadeira, ou seja, cuja relação com o real é perpassada por uma percepção íntima, subjetiva, das experiências vividas, que só é possível como um “ato convulso” (FERRANTE, 2021, p. 38). Em *Dias de abandono*, por exemplo, Ferrante usa a escrita “aquiescente” para criar o que chama de “lento andamento falsamente realístico”, por meio de um modo de ser agregador, coerente, com efeitos de realidade e referências a mitologias antigas e modernas, entre outras que fazem parte da bagagem de leitura da escritora (Ibidem, p. 63-64). O exemplo mais emblemático dessa escrita talvez seja o primeiro parágrafo desse romance, no qual Olga narra, com método, com riqueza de detalhes, o momento em que o marido diz que vai deixá-la.

Un pomeriggio d’aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi. Lo fece mentre sparecchiavamo la tavola, i bambini litigavano come al solito nell’altra stanza, il cane sognava brontolando accanto al termosifone. Mi disse che era confuso, stava vivendo brutti momenti di stanchezza, di insoddisfazione, forse di viltà. Parlò a lungo dei nostri quindici anni di matrimonio, dei figli, e ammise che non aveva nulla da rimproverare né a loro né a me. Tenne un atteggiamento composto come sempre, a parte un gesto eccessivo della mano destra quando mi spiegò con una smorfia infantile che voci lievi, una specie di sussurro, lo stavano spingendo altrove. Poi si assunse la colpa di tutto quello che stava accadendo e si chiuse con cautela la porta di casa alle spalle lasciandomi impietrita accanto al lavandino. (FERRANTE, 2016, p. 7).¹⁷³

¹⁷² Na versão em port.: “[...] dizia que a única coisa de que não podemos prescindir, na literatura e em qualquer outro âmbito, é a forma.” (FERRANTE, 2021, p. 38).

¹⁷³ Na versão em port.: “Em uma tarde de abril, logo depois do almoço, meu marido anunciou que queria me deixar. Fez isso enquanto tirávamos a mesa, as crianças brigavam como sempre no outro cômodo, o cachorro sonhava resmungando ao lado do aquecedor. Disse-me que estava confuso, vivendo momentos de muito cansaço, de insatisfação, talvez de covardia. Falou longamente dos nossos 15 anos de casamento, dos filhos, e admitiu que não tinha nenhuma reclamação a fazer deles ou de mim. Manteve o comportamento composto de sempre, com exceção de um gesto excessivo feito com a mão direita quando me explicou com uma careta infantil que vozes leves, uma espécie de sussurro, estavam-no levando para longe. Depois, assumiu a culpa de tudo o que estava

À medida que a personagem é arrastada para a crise provocada por esse abandono, a ordenação inicial vai dando espaço àquela escrita tão aguardada pela autora, “*convulsa, disaggregante, generatrice di ossimori, bruttabella, bellabrutta, che sventaglia incoerenze e contraddizioni*”¹⁷⁴ (FERRANTE, 2021, p. 64). Nesse momento, a narrativa entra em uma espécie de transe, acompanhando o desvario da personagem, protagonista de episódios de horror psicológico que fogem completamente do que os leitores esperariam de uma obra que se inicia como um romance do gênero “cenas de um casamento”. Em um deles, por exemplo, sem razão aparente, a fechadura da porta de entrada do apartamento emperra, e Olga tenta abri-la de várias formas, sem obter sucesso, até que decide usar a boca, em uma atitude alucinada só interrompida pela dor excruciante provocada pelo golpe de um abridor de cartas em sua coxa esquerda – ato cometido pela filha a seu pedido como forma de alertá-la sobre o próprio ensimesmamento, que a impede de ser responsável, de cuidar da família (“se vir que eu me distraio, me cutuque”). A escrita, nesse momento, tenta mimetizar os sentimentos da personagem, tornando-se tão estranha quanto seu comportamento ao descrever a relação sensorial, animalesca, competitiva da personagem com o objeto emperrado.

Sotto lo sguardo stupefatto di Ilaria, avvicinai la bocca alla chiave, la saggiai con le labbra, ne annusai l'odore di plastica e metallo. Quindi l'afferrai saldamente coi denti e provai a farla girare. Lo feci con uno scatto improvviso, come se volessi sorprendere l'oggetto, imporgli un nuovo statuto, una subordinazione diversa. Ora vediamo chi la spunta, pensai mentre mi invadeva la bocca un sapore pastoso, salato. [...] (FERRANTE, 2002, p. 158-159)¹⁷⁵.

No ensaio “*La costola di Dante*” (“A costela de Dante”), último texto de *I margini e il dettato*, sobre a escrita de Dante, Ferrante substitui o termo “ato convulso”, que usa para se referir a essa escrita que surge de modo imprevisto em sua própria narrativa, por “escrita veloz”, que atribui ao escritor da *Commedia*, capaz de transformar o *dolce stil nuovo*, tradição poética da qual fazia parte, em algo completamente novo e infinitamente melhor. É como o próprio

acontecendo e fechou com cuidado a porta de casa atrás de si, deixando-me imobilizada ao lado da pia.” (FERRANTE, 2016, p. 7).

¹⁷⁴ Na versão em port.: “convulsiva, desagregadora, geradora de oxímoros, feiabela, belafeia, que escancara incoerências e contradições” (FERRANTE, 2021, p. 64).

¹⁷⁵ Na versão em port.: “Sob o olhar perplexo de Ilaria, aproximei a boca da chave, provei-a com os lábios, cheirei seu odor de plástico e metal. Então, agarrei-a firmemente com os dentes e tentei fazê-la girar. Fiz isso com um empurrão repentino, como se quisesse surpreender o objeto, impor-lhe um novo estatuto, uma subordinação diversa. Agora vamos ver quem ganha, pensei enquanto um gosto pastoso, salgado, me invadia a boca [...]” (FERRANTE, 2002, p. 158-159).

Dante-narrador, consciente de sua própria genialidade, faz falar Bonagiunta, seu contemporâneo, no canto XXIV do Purgatório:

*“O frate, issa vegg’io”, diss’elli, “il nodo
che ’Notaro e Guittone e me ritenne
di qua dal dolce stil novo ch’i’ odo!
**Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che de le nostre certo non avvenne;
e qual più a gradire oltre si mette,
non vede più da l’uno a l’altro stilo”**
(DANTE, Purg. XXIV, vv. 55-62, grifos meus).¹⁷⁶*

O poeta do *stil nuovo* dá-se conta do próprio fracasso ao verificar como Dante é capaz de transcrever rapidamente o que o Amor lhe dita, não deixando que nada se coloque no caminho entre o seu interior e o exterior da escritura. Ferrante conta que sofreu ao ler aquela “melancólica constatação de incapacidade”, solidarizando-se com Notaro, Guittone e o próprio Bonagiunta, cuja culpa, em sua opinião, consistiu “[...] *non tanto nel prestare poco orecchio a ciò che Amore spira e ditta, quanto nel non riuscire a stargli sufficientemente dietro, come se la trasformazione della voce in scrittura risultasse angosciosamente lenta.*” (FERRANTE, 2021, p. 126)¹⁷⁷.

Esta sensação de incapacidade, de fracasso, como já vimos, acompanha a narradora-personagem da série napolitana, que vê no conteúdo dos cadernos, da carta, do conto infantil e da própria fala da amiga-rival uma potencialidade expressiva muito superior ao que ela mesma foi capaz de fazer em seus textos. Mas o que impede Elena Greco de escrever como Lila escreveria, se o fizesse? O mesmo que parece ter impedido os poetas do *stil nuovo* de escrever como Dante: uma subserviência às formas, às convenções literárias. Dante, lembra Ferrante, também foi adestrado pelo *stil nuovo*, mas, diante da insuficiência das formas para dizer o que precisava, desatou-se, passando a uma escritura “*quasi come per se stessa mossa*” (quase como se movida por si mesma).

¹⁷⁶ Na versão em port.: “Oh irmão, agora eu vejo”, disse ele, “a barreira / que manteve o Notaro e Guittone e a mim / aquém do *dolce stil nuovo* que eu ouço!/
Eu vejo bem como a sua pena/ Atrás do ditado segue apertada,/ o que não acontece com as nossas/ e a agradar mais se põe além,/ não distingue mais um de outro estilo.” (DANTE, Purg. XXIV, vv. 55-62, grifos meus).

¹⁷⁷ Na versão em port.: “[...] não tanto em não ouvir aquilo que o Amor inspira e dita, mas em não conseguir acompanhá-lo suficientemente, como se a transformação da voz em escritura fosse angustiosamente lenta.” (FERRANTE, 2021, p. 126).

Lila faz esse mesmo movimento para fora das formas, “desmarginando-se”, para usar a metáfora ferrantiana, embora não saibamos se de forma tão bem-sucedida, visto que o romance só nos permite conhecer a escrita de Elena Greco. A um certo ponto do último livro da série, Lenù que saber de Lila: “O que você sabe que eu não sei?”, desejando compreender mais sobre a sua relação amorosa fracassada com Nino. O questionamento, no entanto, ao analisarmos a camada autorreflexiva do romance, poderia estar relacionado também ao seu interesse em descobrir o artifício, o segredo da escrita extraordinária da amiga. O diálogo é interrompido pelo terremoto que assola Nápoles, em 23 de novembro de 1980, provocando em Lila o pior episódio daquilo que chamou, em suas tentativas de nomear o terror sentido, de “*smarginatura*”, algo como perder as margens, dissolver-se. O que acontece a ela nesse momento ajuda-nos a responder, em parte, à pergunta feita pela narradora à amiga sobre o que ela sabe: em sua escrita, Lila sabe, ao contrário de Lenù, escapar das margens da página, ou seja, transgredir as formas, as convenções, de modo a dar vazão a uma escritura própria, verdadeira, assim como desorienta-se, perde-se diante de um acontecimento dramático como um terremoto.

O neologismo “*smarginatura*”, usado pela escritora como metáfora dos sentimentos e experiências disruptivos e traumáticos vivenciados por suas personagens, também pode ser usado para explicar o modo como ela opera as formas e os temas, desestruturando-os e recompondo-os. De fato, De Rogatis afirma que, na série napolitana, “[...] *la metamorfosi e/o smarginatura delle due amiche coincide con una metamorfosi e/o smarginatura delle forme e dei temi.*” (DE ROGATIS, 2018, p. 14)¹⁷⁸. É assim que, como já mencionamos, a escritora vai esgarçando pouco a pouco as regras fixas dos gêneros que orientam suas narrativas – policial, de horror, romance de amor, romance de formação, autobiografia, melodrama –, transformando-os, tirando o chão firme não só de suas personagens, mas de si mesma como autora.

Scrivere davvero per me è diventato nel tempo dar forma a un bilanciarmi/sbilanciarmi permanente, disporre frammenti in un incastro e aspettare di scombinarlo. Così il romanzo d'amore comincia a soddisfarmi quando diventa romanzo di disamore. Il romanzo giallo comincia a prendermi quando so che nessuno scoprirà chi è l'assassino. Il romanzo di formazione mi sembra sulla via giusta quando è chiaro che nessuno si formerà. La bella scrittura diventa bella quando perde la sua armonia e ha la forza disperata del brutto. E i personaggi? Li sento falsi

¹⁷⁸ Na versão em port.: “[...] a metamorfose e/ou “*smarginatura*” das duas amigas coincide com uma metamorfose e/ou “*smarginatura*” das formas e dos temas.” (DE ROGATIS, 2018, p. 14).

quando sono di limpida coerenza e mi appassiono quando dicono una cosa e fanno l'opposto. (FERRANTE, 2021, p. 43)¹⁷⁹.

Nos romances de formação que compõem a série napolitana, evidencia-se, a um certo ponto da leitura, que ninguém se formará, como a própria autora afirma na citação acima grifada. Lenù sai de Nápoles, chega à universidade, torna-se escritora prestigiada e, no entanto, ao longo do livro debate-se cada vez mais, como vimos, com o sentimento de não-pertencimento, de insatisfação com a própria escrita, de incapacidade de ser melhor do que os intelectuais do sexo oposto ou, o que é pior, do que Lila, a amiga que, ao contrário dela, não estudou, não saiu do *rione*, mas que considera genial. Para isso, Ferrante trabalha no interior do discurso da personagem-narradora, que, pouco a pouco, passa a duvidar de sua própria capacidade de ordenar a realidade pela escrita. Em alguns momentos, ela descreve o embate com situações ou personagens que põem em xeque as suas tentativas de perseguir uma escrita elegante, ordenada, lógica, como podemos verificar neste diálogo com Lila, no qual a amiga critica a sua decisão de voltar a morar no *rione* com a finalidade de concluir o seu livro no cenário onde se passa a história. Ao que Lenù responde, fingidamente divertida:

“Non mi scoraggiare. Io, per mestiere, devo incollare un fatto a un altro con le parole, e alla fine tutto deve sembrare coerente anche se non lo è”.
“Ma se la coerenza non c'è, perché fingere?”
“Per mettere ordine. (FERRANTE, 2015, p. 246, grifo meu).¹⁸⁰

Ferrante concorda com sua personagem Lila. Em sua opinião, para que um texto encontre a sua verdade, é preciso embolá-lo no emaranhado inextricável da realidade dos fatos.

Estou convencida de que a realidade dos fatos, a que sempre recorremos como se fosse simples e linear, é um emaranhado inextricável, e a literatura tem como tarefa entrar nesse emaranhado sem esquematismos convenientes. (FERRANTE, 2019, p. 314).

¹⁷⁹ Na versão em port.: “Escrever de verdade para mim tornou-se ao longo do tempo dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um suporte e ansiar para desorganizá-los. Assim, o romance de amor começa a me satisfazer quando se torna romance de desamor. O romance policial começa a prender minha atenção quando sei que ninguém descobrirá quem é o assassino. O romance de formação me parece no caminho certo quando fica claro que ninguém se formará. A bela escritura se torna bela quando perde a sua harmonia e tem a força desesperada do feio. E os personagens? Sinto-os falsos quando são de límpida coerência e me apaixono quando dizem uma coisa e fazem outra.” (FERRANTE, 2021, p. 43).

¹⁸⁰ Na versão em port.: “Não me desencoraje. Eu, por força do ofício, devo unir um fato a outro com palavras, e ao final tudo deve parecer coerente mesmo que não seja.”

‘Mas se não há coerência, por que fingir?’

“Para colocar em ordem.” (FERRANTE, 2015, p. 246).

Os livros de Lenù, apesar do sucesso que fazem com o público, parecem fracassar como ficção, dentre outras coisas, justamente por seu realismo pedante, defeito imperdoável na visão de Lila sobre a escrita romanesca, como descreve a personagem-narradora, que à medida em que narra a própria história vai se havendo com as próprias escolhas como escritora: “[para Lila] *la faccia schifosa delle cose non bastava a scrivere un romanzo: senza fantasia non pareva una faccia vera ma una maschera*” (FERRANTE, 2016, p. 248)¹⁸¹. Mais próxima do que lhe parecia ficção, aos olhos da narradora de escrita insatisfeita, estava a escrita da amiga, cujo potencial entrevia nos cadernos que lhe foram confiados. Em um dos trechos desses volumes, Lila expressa o pavor que sentia ao manter um caso com Nino às escondidas de Stefano, marido violento, sem, no entanto, fazer nenhuma referência à sua história pessoal, criando uma espécie de colagem de feminicídios publicados na seção policial dos jornais e, por vezes, criando suas próprias histórias com base nesses crimes, em um trabalho de invenção. A jovem utiliza material extraído do real – as notícias –, que, no entanto, misturadas, retrabalhadas, são capazes de transcender, tornar-se pura ficção.

Non scriveva mai morirò ammazzata, ma annotava fatti di cronaca nera, a volte li reinventava. Erano storie di donne assassinate, insisteva sull'accanimento dell'assassino, sul sangue dappertutto. E ci metteva i dettagli che i giornali non riportavano: occhi cavati dalle orbite, danni causati dal coltello alla gola o agli organi interni, la lama che trapassava la mammella, i capezzoli tagliati, il ventre aperto dall'ombelico in giù, la lama che raschiava nei genitali. Pareva che anche alla realistica possibilità di morte violenta volesse togliere potenza riducendola a parole, a uno schema governabile. (FERRANTE, 2016, p. 343)¹⁸².

Após se dar conta do quão colado à realidade estava o seu romance sobre o *rione*, Lenù reflete, como já mencionamos, que havia escrito com cuidado e ordem excessivos, ou seja, na direção oposta ao que é a vida em sua “*banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata*” (FERRANTE, 2015, p. 292)¹⁸³. Em seus livros, Ferrante é capaz de acessar o “emaranhado inextricável” da vida justamente pela alternância dessas duas forças (realidade e invenção),

¹⁸¹ Na versão em port.: “[...] a face repugnante das coisas não bastava para escrever um romance: sem fantasia, não parecia uma face verdadeira, mas, sim, uma máscara.” (FERRANTE, 2016, p. 248).

¹⁸² Na versão em port.: “Não escrevia nunca *morrerei assassinada*, mas anotava fatos de reportagem policial, às vezes, reinventava-os. Eram histórias de mulheres assassinadas, insistia na fúria do assassino, no sangue por toda parte. E incluía detalhes que os jornais não noticiavam: olhos arrancados das órbitas, danos causados pela faca na garganta ou em órgãos internos, a lâmina que perfurava o seio, os mamilos cortados, a barriga aberta do umbigo para baixo, a lâmina que raspava os genitais. Parecia que quisesse retirar potência mesmo da possibilidade realista de morte violenta, reduzindo-a a palavras, a um esquema governável.” (FERRANTE, 2016, p. 343).

¹⁸³ Na versão em port.: “[...] banalidade descoordenada, antiestética, ilógica, desforme.” (FERRANTE, 2015, p. 292).

simbolizadas pelas figuras da personagem-narradora Elena Greco, contida, dedicada, disciplinada, organizada, e Lila, caótica, disruptiva, energética, destrutiva, que estabelecem uma relação complexa e ambígua, feita de afeto e ressentimentos, de colaboração e competição. Nos ensaios de *I margini e il dettato*, Ferrante identifica-se com a constância, o esforço, a disciplina de sua personagem-narradora, espécie de alterego de sua persona de autora, ao mesmo tempo que se rebela, buscando ir além, escrever fora das margens, como faz a “outra necessária” corporificada na figura de Lila – necessária justamente porque espicaça, provoca, desempenha o “papel do diabo”, como diz a epígrafe que abre o primeiro volume do romance, uma citação do *Fausto*, de Goethe:

IL SIGNORE: Mas sì, fatti vedere quando vuoi; non ho mai odiato i tuoi simili, di tutti gli spiriti che dicono di no, il Beffardo è quello che mi dà meno fastidio. L'agire dell'uomo si sgonfia fin troppo facilmente, egli presto si invaghisce del riposo assoluto. Perciò gli do volentieri un compagno che lo pungoli e che sia tenuto a fare la parte del diavolo. (GOETHE, 1832, citado por FERRANTE, 2015, p. 7, grifos meus)¹⁸⁴.

Mas, o fenômeno da “desmarginação”, que inclui o escrever fora das margens, embora corporificado na figura de Lila, também é vivido por Elena Greco, às voltas com a tentativa de narrar a própria incapacidade de narrar, o próprio fracasso como escritora diante de um modelo de escrita, o de Lila, que, a despeito de todos os seus esforços, lhe parece inalcançável. Lila, afinal, é sua invenção, sua desmarginação, a experiência que é preciso adentrar em sua busca por uma escrita verdadeira – é quem ela se torna quando a escrita, de modo imprevisto, parece ganhar vida própria, como ocorre em vários momentos do romance que está escrevendo.

Lila também é metáfora para uma escrita que se faz, até mesmo, fora das páginas, na vida. Aos olhos da narradora, a amiga é brilhante em tudo o que faz, seja como estudante, designer de sapatos, comerciante, esposa, amante, trabalhando com computadores e até militando politicamente, a ponto de conjecturar, em *História de quem foge e de quem fica*, se ela não estaria por trás dos atos terroristas praticados por Pasquale e Nadia, suspeitos do assassinado do empresário Bruno Soccavo, seu ex-patrão. Afinal, fantasia Lenù, trata-se de Lila, aquela “*che le cose non le dice, le fa. [...] Lila che muove la gente come personaggi di*

¹⁸⁴ Na versão em port.: “O SENHOR: Mas, claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso **lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicaça e desempenhe o papel do diabo.**” (GOETHE, 1832, apud FERRANTE, 2015b, p. 6).

un racconto” (FERRANTE, 2016, p. 284, grifos meus)¹⁸⁵. É interessante notar como a narradora contrapõe os verbos “dizer”, próprio do *métier* dos escritores, ao “fazer”, próprio das pessoas práticas, que não teorizam nem ficcionalizam. E, logo em seguida, une as duas ações, ao afirmar que Lila tem o poder de influenciar, de mover as pessoas, como se elas fizessem parte de um conto, de uma ficção que está escrevendo, fazendo da vida invenção. Revela-se, no discurso da narradora, uma espécie de disputa que se daria nos territórios da ficção e da realidade, com Lenù esforçando-se por ordenar a realidade em seus romances, na tentativa de buscar sentido para ela, e com Lila “escrevendo” a realidade, alterando-a, por meio de seu engajamento em ações da luta política. O resultado seria, como sempre, satisfatório para a rival, como imagina a narradora: “*E quando la cosa grande si sarebbe compiuta, sarebbe riapparsa trionfante, ammirata per le sue imprese, in veste di capo rivoluzionario, a dirmi: tu volevi scrivere romanzi, io il romanzo l’ho fatto con le persone vere, col sangue vero, nella realtà.*” (FERRANTE, 2016, p. 285)¹⁸⁶.

Lenù atribui a Lila uma capacidade de escrita que se aproxima daquela defendida pelo filósofo Giles DELEUZE, em “A literatura e a vida”:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento. (...) Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 1997, p. 11).

5.4 ESCRITA E NÃO-ESCRITA: VAIDADE E DESEJO DE DESAPARECER

Esse procedimento de desfronteirização entre escrita e vida (que poderíamos chamar, por que não, de “desmarginação”) radicaliza-se ainda mais quando pensamos na obra já mencionada de Mario Bellatin, que recorre a elementos de outras estruturas narrativas para empreender suas ações literárias, como a performance, a fotografia, o cinema, o teatro, no que ele chama de “escrita sem escrita” no espaço. Para ele, “*El único fin de la escritura es abolir su presencia. Generarla para destruirla. No realizar un acto de creación sino uno de*

¹⁸⁵ Na versão em port.: “[...] que não diz, faz. [...] Lila, que move as pessoas como se fossem personagens de um conto.” (FERRANTE, 2016, p. 284).

¹⁸⁶ Na versão em port.: “E quando a *grande coisa* estivesse terminada, reapareceria triunfante, admirada de suas próprias realizações, vestida de líder revolucionária, a me dizer: você queria escrever romances, eu os escrevi com pessoas verdadeiras, com sangue verdadeiro, na realidade.” (FERRANTE, 2016, p. 285).

destrucción constante. En ese sentido cualquier estrategia es buena para escapar de aquella presencia, tan ansiada y temida al mismo tiempo, que es el texto.” (BELLATIN, 2013, p. 64)¹⁸⁷.

O autor mexicano deseja a não-escrita, a “excrita”, para usar uma expressão de Jean-Luc Nancy, por levar o sentido para fora da significação e da interpretação (NANCY, 2003, p. 23-24), em um processo de busca pelo que está além das palavras congeladas no papel, do que não pode ser dito.

Lila representa a “não-escrita”, a “excrita”, seja por se tornar uma espécie de personagem de romance de carne e osso ao viver situações sempre dramáticas e intensas, em oposição à constância e ao tédio que estabelecem a rotina da amiga escritora, seja porque deseja a negação da escrita, a sua destruição, o que pode ser interpretado tanto como uma defesa, uma contraposição à amiga escritora, ofício ao qual ela não pôde se dedicar, quanto como um projeto estético, performático, cujo ato final é justamente o seu desaparecimento.

O surgimento, “talvez pela primeira vez na sua vida [...], da necessidade de se cancelar”, como lembra a narradora no segundo volume da série, teve a participação de Lenù como uma espécie de colaboradora artística, em um evento que pode ser compreendido como a sua própria “autodestruição em imagem” (FERRANTE, 2016a, p. 122). Com cola, tesoura, pedaços de papel preto e tinta colorida, as amigas trabalharam por vários dias com imensa alegria, transformando a fotografia de Lila vestida de noiva, ampliada e exposta pelos irmãos Solara na vitrine da loja de sapatos sem a sua permissão, em uma espécie de *collage* na qual a figura retratada ressurgia em pedaços, fragmentada, talvez de modo semelhante a uma pintura cubista. O resultado final é assim descrito por Elena Greco: “[...] *fui così assorbita dalla parte alta del pannello, dove la testa di Lila non c’era più, che non riuscii a vedere l’insieme. Lì in cima spiccava solo un suo occhio vivissimo, circondato di blu notturno e di rosso.*” (FERRANTE, 2016a, p. 124)¹⁸⁸. No terceiro volume, em uma fala descoordenada que Lenù procura relembrar, recriando-a em discurso direto, Lila relembra o retrato transfigurado ao reafirmar à amiga seu desejo de desaparecer. “*Ah, Lenù, che ci succede a tutti quanti, siamo come i tubi quando l’acqua gela, che brutta cosa è la testa scontenta. Ti ricordi quello che facemmo con la mia foto di sposa? Voglio continuare per quella strada. Viene il giorno che mi*

¹⁸⁷ Na versão em port.: “A única finalidade da escrita é abolir sua presença. Gerá-la para destruí-la. Não realizar um ato de criação, mas de destruição constante. Nesse sentido, qualquer estratégia é boa para escapar daquela presença, tão ansiada e temida, ao mesmo tempo, que é o texto.” (BELLATIN, 2013, p. 64).

¹⁸⁸ Na versão em port.: “[...] estava tão absorpta pela parte de cima do painel, onde já não havia cabeça, que não consegui observar o todo. Lá no alto, apenas um de seus olhos muito vivo se destacava, rodeado de azul escuro e vermelho.” (FERRANTE, 2016a, p. 124).

riduco tutta a diagrammi, divento un nastro bucherellato e non mi trovi più” (FERRANTE, 2016b, p. 315, grifos meus)¹⁸⁹. Em outro momento, não sem que se insinue um certo despeito pelo sucesso de Lenù como escritora, afirma que sua “tecla preferida é aquela que serve para apagar” (FERRANTE, 2015, p. 433).

Se Lila quer desvanecer como dados perdidos em um computador, para usar outra metáfora tecnológica, Lenù, por sua vez, empreende, em uma espécie de revanche, o trabalho contrário: quer rememorar a sua história emparelhada à da amiga, materializando-a, perenizando-a, em um romance autobiográfico. Já no prólogo do romance, com Lila desaparecida sem deixar rastros, a narradora deixa clara a sua intenção de refazer a história de ambas de modo a trazê-la de volta, fazê-la presente. “*Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi era rimasto in mente*” (FERRANTE, 2015, p. 19)¹⁹⁰. Para a protagonista, o desaparecimento de Lila é compreendido como uma afronta, uma nova forma de competição entre as duas, já que soa como a antítese de seu próprio ofício, ou seja, como uma espécie de “antifícção” que parece negar, invalidar a sua escrita.

Sono almeno tre decenni che mi dice di voler sparire senza lasciare traccia, e solo io so bene cosa vuole dire. Non ha mai avuto in mente una qualche fuga, un cambio di identità, il sogno di rifarsi una vita altrove. [...] Il suo proposito è stato sempre un altro: voleva volatizzarsi; voleva disperdere ogni sua cellula; di lei non si doveva trovare più niente. E poiché la conosco bene, o almeno credo di conoscerla, do per scontato che abbia trovato il modo di non lasciare in questo mondo nemmeno un capello, da nessuna parte. (FERRANTE, 2015a, p. 16-17, grifos meus).¹⁹¹

Habituada à relação de competição que se estabeleceu entre as duas desde a infância, a narradora decide reagir à escolha da amiga de não deixar vestígios de sua existência, fazendo da escrita seu campo de batalha. Estabelece-se, então, um paradoxo:

¹⁸⁹ Na versão em port.: “Ah, Lenù, o que acontece com as pessoas, somos como o encanamento quando a água congela, que coisa terrível é a mente descontente. Você se lembra daquilo que fizemos com minha foto de noiva? Quero continuar por aquela estrada. Chegará o dia em que me reduzirei em diagramas, me tornarei uma fita perfurada e você não me encontrará mais.” (FERRANTE, 2016b, p. 315).

¹⁹⁰ Na versão em port.: “Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comeci a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória.” (FERRANTE, 2015, p. 19).

¹⁹¹ Na versão em port.: “Há pelo menos trinta anos ela me diz que quer sumir sem deixar rastros, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida em outro lugar. [...] O seu propósito foi sempre outro: queria volatizar-se, queria dissipar cada célula de seu corpo, 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.” (FERRANTE, 2015a, p. 16-17).

Lila deseja desaparecer, mas é a partir de seus vestígios que Elena reconstrói a amiga em suas páginas. A jornada que busca retê-la, domesticá-la, recolhe tanto quanto apaga vestígios, pois, à medida que escreve, **Lila vai se transformando em personagem, integrando a ficção, desaparecendo da vida e se transformando em literatura.** (SECCHES, 2020, p. 89, grifos meus).

Lila torna-se ficção, assim como Anna, a mãe de Elisa de *Menzogna e sortilegio*, apresentada como fábula no poema-dedicatória que abre o livro (“*Dedica per Anna, ovvero, Alla Fabula [...]*”). Nos dois romances, a história se constrói pela ausência – dos familiares de Elisa, sobretudo, da mãe, já todos mortos; de Lila, desaparecida por vontade própria, um pouco ao modo como Sigmund Freud escreve no *Mal-estar da civilização*: “A escrita foi, em sua origem, a voz de uma pessoa ausente”. E, no entanto, assim como no romance de Morante, Lenù só é capaz de trazer de volta, em sua escrita, a sua Lila imaginária, aquela com quem estabeleceu, ao longo de todos os anos de amizade, uma medida comparativa. Ao contar a história da amiga, a narradora revela-se cada vez menos confiável: ao mesmo tempo em que afirma que irá contar “cada detalhe da nossa história” (FERRANTE, 2015, p. 19), pretendendo-se fiel aos fatos, faz a defesa de sua própria escrita, de sua literatura, rechaçada por Lila. Quando escreve que conhece bem Lila, ou ao menos que crê conhecê-la (“*E poiché la conosco bene, o almeno credo di conoscerla*”, conforme já citado), o leitor desconfia de suas intenções. Se a conhece realmente, por que não acreditou nela quando disse que desapareceria caso fizesse referências a sua vida em seu novo livro? Por que insistiu que os aspectos da realidade do *rione* inseridos em seu romance deveriam ser lidos apenas como ficção?

E, no entanto, neste romance que está escrevendo, de teor autobiográfico, ao mesmo tempo em que se defende das acusações de Lila, faz, ainda que de forma oblíqua, um *mea culpa*, uma espécie de revisão de suas escolhas como escritora. Trata-se de uma escrita complexa, na qual a narradora, ao refletir sobre a própria relação com uma “outra necessária”, que a espicaça e a desafia, experimenta outra forma de narrar, na qual abre brechas que oferecem ao leitor a entrevisão de um discurso subterrâneo, crítico, contraditório ao seu próprio apego ao real, à lógica e à coerência. Permite-se, assim, escorregar para as margens, apontar para a incompreensão dos acontecimentos, o desconhecimento sobre si mesma, seus fracassos e fragilidades.

O desaparecimento de Lila e sua transformação em ficção é, ainda, metáfora para um modelo de escrita defendido por Ferrante em seus ensaios: aquele em que o autor desaparece para dar lugar à linguagem. Para que isso ocorra, é preciso abandonar a vaidade, o desejo de

prestígio e reconhecimento do próprio nome, algo que a escritora foi, em partes, capaz de fazer ao deslocar os louros de sua fama à sua persona de autora, mas não Elena Greco. O romance *Isola di Arturo*, de Morante, inicia com uma frase significativa para pensarmos sobre a escolha de Ferrante, justamente por associar o adjetivo “ vaidade ” ao substantivo “ nome ”: “ Uma das minhas primeiras vaidades fora o meu nome ” (MORANTE, 2003, p. 27). Quem escreve por trás do nome Ferrante abdica de ver seu nome e seu retrato nas capas dos livros, preferindo invisibilizar-se como sujeito empírico para se incluir com mais liberdade no interior de seus romances e ensaios. “ Quando nos oferecemos ao público como puro e simples ato de escrever – a única coisa que realmente importa na literatura –, nos tornamos indissociavelmente parte da narração ou dos versos, parte da ficção ” (FERRANTE, 2017, p. 293-294). A frase de Ferrante remete a uma reflexão feita pelo escritor Silas Flannery, personagem-narrador do capítulo VIII do livro *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino, a respeito do bloqueio criativo sentido ao imaginar ter às costas, enquanto escreve, o olhar de uma multidão de leitores. “ Os leitores são meus vampiros ”, afirma, desejando desaparecer da cena e deixá-los ver somente a folha inserida na máquina de escrever e seus dedos batendo nas teclas.

Come scriverei bene se non ci fosse! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva si metesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l’esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. (CALVINO, p. 199, 2006)¹⁹².

Assim como Lila desejava reduzir-se a diagramas, a uma fita perfurada, utilizando metáforas relacionadas à informática, campo de conhecimento em que estava mergulhada, Silas Flannery deseja ser apenas uma mão amputada que escreve, neutralizando, assim, sua singularidade como indivíduo. Afinal, escreveu Ferrante, “ Nossa singularidade como autores é apenas uma nota na margem. Pegamos todo o resto do depósito de quem escreveu antes de nós, das vidas, dos sentimentos mais íntimos dos outros. ” (FERRANTE, 2017, p. 201). Este depósito equivale àquilo que o personagem de Calvino define como “ *scrivibile che attende d’essere*

¹⁹² Na versão em port.: “ Como escreveria bem se não existisse! Se aquele incômodo obstáculo que é a minha pessoa não estivesse entre a folha em branco e a fervura de palavras e histórias que ganham forma e desaparecem sem que ninguém as escreva. O estilo, o gosto, a filosofia pessoal, a subjetividade, a formação cultural, a experiência vivida, a psicologia, o talento, os truques do ofício: todos os elementos que fazem que o que escrevo seja reconhecível como meu, me parecem uma jaula que limita as minhas possibilidades. ” (CALVINO, p. 199, 2006).

scritto, il narrabile che nessuno racconta.”¹⁹³ (CALVINO, 2006, p. 200). Seu desejo de ser apenas um conjunto de estratégias narrativas criadoras de um mundo inventado, sem rosto, nome e currículo, representa o desejo de muitos escritores finalmente concretizado por Elena Ferrante, *persona* de autora que “não tem nada de misteriosa, já que se manifesta, às vezes até demais, dentro da sua própria escrita, lugar no qual sua vida criativa se desenrola com absoluta plenitude. [...] O resto é comuníssima vida privada.” (FERRANTE, 2017, p. 390).

E, no entanto, se escreve, se reflete a respeito de sua própria criação literária, a autora, assim como Elena Greco, não é desprovida de vaidade. Afinal, como Lila diz a Lenù, “*Per scrivere, bisogna desiderare che qualcosa ti sopravviva. Io invece non ho nemmeno la voglia di vivere, non ce l’ho mai avuta forte come ce l’hai tu.*” (FERRANTE, 2015, p. 433)¹⁹⁴. Na mesma conversa, Lila, um tanto por despeito, por ressentimento, é sarcástica sobre o desejo de reconhecimento, de prestígio, da amiga, tensionando uma reflexão que a autora aprofunda dentro e fora dos romances, em seus ensaios: “[...] *quante storie per un nome: famoso o no, è solo un nastrino intorno a un sacchetto riempito a vanvera con sangue, carne, parole, merda e pensierini.*”¹⁹⁵ (Idem). Mas, se à Elena sobra vaidade, é justamente a carência dessa característica em Lina, somada ao seu desejo de se desatrelar do próprio nome, jogá-lo fora, esquecer-se dele, enfim, autodestruir-se, que a levou à ruína, na opinião do personagem Armando Gagliani, filho da professora Gagliani, ao defender a própria vaidade e a de Elena Greco, responsabilizando Lina pela perda da filha: “*Se sei vanitoso stai attento a te e alle tue cose. Lina è senza vanità, perciò s’è persa la figlia*” (FERRANTE, 2016, p. 326)¹⁹⁶. A definição de vaidade dada pelo personagem, “estar atento a si mesmo e as suas coisas”, é um tanto duvidosa, mas remete ao conceito de “vigilância” descrito por Ferrante na carta-ensaio *Frantumaglia* ao dizer que as protagonistas de seus primeiros romances (Delia, em *Amor incômodo*, e Olga, em *Dias de abandono*) são “**mulheres que exercem uma vigilância consciente sobre si mesmas**”.

A palavra vigilância ficou manchada por seus usos policiais, mas não é uma palavra ruim. Contém o oposto do corpo entorpecido pelo sono, é uma metáfora hostil à

¹⁹³ Algo como “aquilo que é possível ser escrito e que espera por ser escrito, o narrável que ninguém narra.” (CALVINO, 2006, p. 200).

¹⁹⁴ Na versão em port.: “Para escrever, é preciso desejar que algo sobreviva a você. Eu, no entanto, não tenho nem mesmo vontade de viver, nunca tive do modo como você tem.” (FERRANTE, 2015, p. 433).

¹⁹⁵ Na versão em port.: “Quanta história por causa de um nome: famoso ou não, é somente uma etiqueta em um saquinho recheado ao acaso com sangue, carne, palavras, merda e pensamentinhos.” (Idem).

¹⁹⁶ Na versão em port.: “Se você é vaidoso, está atento a si mesmo e às suas coisas. Lina não tem vaidade, por isso, perdeu a filha.” (FERRANTE, 2016, p. 326).

opacidade, à morte. Demonstra, por sua vez, a ideia de vigília, de atenção, sem apelar para o olhar, e invoca o gesto de se sentir vivo. Os homens transformaram a vigilância em atividade de sentinela, de carcereiro, de espião. A vigilância, porém, quando bem entendida, está mais para uma disposição afetiva de todo o corpo, uma expansão e uma germinação por cima dele e à sua volta. (FERRANTE, 2017, p. 110).

Olga sai da crise provocada pelo abandono promovendo uma vigilância sobre si mesma com a ajuda da filha, confiando-lhe, como já dissemos, o abridor de cartas e pedindo-lhe que, se a visse distraída, sem escutar ou responder, espetasse-a, o que a faria se lembrar pela dor da necessidade de viver (Ibidem, p. 111). Sua vigilância conecta-se, ainda, com o exercício de escrever. “Para Olga, escrever é resistir e entender” (Ibidem, p. 79). A acusação de Armando, de acordo com a aceção de Ferrante do que significa “estar atento a si mesmo e as suas coisas” parece injusta, soa mais como uma forma de justificar os efeitos da própria vaidade e da de Elena, visto que Lila, tal como as outras personagens da escritora, é, sim, uma mulher vigilante “às suas coisas”, ao trabalho, à família e, até mesmo, às filhas de Elena. Além disso, como as demais personagens de Ferrante, escrevia em seus cadernos como modo de entender, de se aquietar, de resistir.

Na série napolitana, há uma polifonia de vozes¹⁹⁷ formada, sobretudo, pelas vozes de Lenù e Lila, mas também de outros personagens, que, sob o filtro narrativo da personagem-escritora, problematizam questões relacionadas à escrita, entre elas, a vaidade do escritor. Santovetti afirma que

*Elena Ferrante portrays herself in Elena Greco, the successful writer who in the novels enjoys the **celebrity status** which Ferrante, the real writer, denies herself; however, with a stroke of genius, she is also, unquestionably, Lila, the one who carries out the mission of **disappearance** ('cancellarsi era una sorta di progetto estetico') so rigorously enacted by Ferrante in real life. (SANTOVETTI, 2018, p. 22)¹⁹⁸.*

¹⁹⁷ Conforme PIRES, V. L.; TAMANINI-ADAMES, F. A. (2010, p. 66), “O filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoiévskiana e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo da linguagem, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita. Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos.”.

¹⁹⁸ Na trad. em port.: “Elena Ferrante retrata a si mesma em Elena Greco, a escritora de sucesso que nos romances deleita-se com o status de celebridade que Ferrante, a escritora real, nega para si; porém, com um toque de mestre, ela é também, inquestionavelmente, Lila, aquela que tem a missão de desaparecer (‘apagar a si mesma era uma espécie de projeto estético’), tão rigorosamente colocada em ação por Ferrante na vida real.” (SANTOVETTI, 2018, p. 22).

À vaidade do escritor, soma-se a soberba, sentimento que transparece na *Autobiografia de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, quando a escritora usa a voz de outra pessoa, sua companheira real, para falar de si elogiosamente, e que Ferrante faz ressoar na Série Napolitana, no ato de narrar a melhor amiga feito por Elena Greco. Seria este um ato de generosidade ou, ao contrário, de grande arrogância? Ou, como aponta Nicola Lagioia ao entrevistar Ferrante, não seria este um modo de “deixar inócuas as pessoas que amamos, mesmo correndo o risco de magoá-las”? À reflexão do jornalista Ferrante admite, identificando-se, assim, com Lenù, que escrever é “um ato de soberba” que, por muitos anos, a envergonhou. “Não importa como eu tente explicar, o fato é que arroguei-me o direito de aprisionar os outros dentro daquilo que acredito ver, sentir, pensar, imaginar, saber. É um dever? É uma missão? Quem me chamou, quem me atribuiu esse dever e essa missão? [...] é evidente que só eu me autorizei a mim mesma.” (FERRANTE, 2017, p. 408-409). A alternativa à vaidade e à soberba do escritor, no entanto, não é o apagamento total de si mesma praticado por Lila – que, aliás, se houvesse tido oportunidades, teria se tornado escritora –, mas um equilíbrio obtido pelo “redimensionamento do próprio eu”, que Ferrante coloca em prática ao liberar a sua escrita de si própria como sujeito empírico, considerando-a como “aquilo que se separa de nós assim que se completa” (Ibidem, p. 409).

5.5 DO “EU E TU” AO “NÓS”

Elena Greco e Raffaella Cerullo, como já dissemos, representam duas escritas e dois modos de ser escritora que parecem opostos, excludentes, mas que são interdependentes. Se a escrita aquiescente de Lenù, em algum momento, não cresce a ponto de extravasar, “desmarginar”, não se transforma em escrita impetuosa, inovadora; já a escrita impetuosa não se concretiza sem suor, sangue e lágrimas, fruto de um trabalho que, em seu início, é apenas mediano, esforçado, embora consistente. Vale retomar a análise que fizemos da cena do terremoto, que desestabilizou Lila, mostrou toda a sua vulnerabilidade. “*In quei secondi di terremoto lei si era spogliata di colpo della donna che era stata fino a un minuto prima – quella che sapeva calibrare con precisione pensieri, parole, gesti, tattiche, strategie [...]*”. Por sua vez, Elena, apesar de assustada com os tremores debaixo de seus pés, mantém-se firme, dando-se conta de sua própria força. “*Io non avrei mai potuto subire una metamorfosi così brusca, la*

mia autodisciplina era stabile, il mondo mi restava intorno con naturalezza anche nei momenti più terribili.” (FERRANTE, 2015, p. 160)¹⁹⁹.

Os comportamentos opostos revelam à protagonista que a escrita fora das margens, extraordinária, da amiga-rival não se sustenta sem ter como pilar a escrita aquiescente que ela exerce tão bem, palavra por palavra, ordenadamente, graças a um exercício disciplinado e paciente de muitos anos. A fragilidade de Lila impediu-a de contar sua história, sob a forma de um romance; quem a conta é Lenù, em sua constância e disciplina. Quem inventa tudo, incluindo a escrita de Lila, é o seu próprio ato de escrever – parafraseando a frase de Ferrante em *Frantumaglia*, “O que inventa tudo é meu ato de escrever” (FERRANTE, 2017, p. 308). São **suas** as “frases ordenadas”, as “imagens harmônicas” que traduzem os sentimentos que lhe foram narrados por Lila em um jorro de palavras desconexas após o terremoto. **Só ela, das duas**, era capaz de dar-se peso, de continuar no centro de tudo, a despeito do que acontecesse.

[...] Lila invece – ora mi pareva chiaro, e questo mi insuperbi, mi calmò, mi intenerì –, faticava a sentirsi stabile. [...] Quando, malgrado la sua ingegneria preventiva sulle persone e sulle cose, la colata prevaleva, Lila perdeva Lila, il caos pareva l’unica verità, e lei – così attiva, così coraggiosa – si cancellava atterrita, diventava niente.” (Ibidem, p. 165, grifos meus)²⁰⁰.

São dois modos de ser, de estar no mundo, que poderiam ser sintetizados por esse breve diálogo pós-terremoto, iniciado por Elena: “O mundo voltou ao seu lugar”. Ao que Lila replica: “Qual lugar?” (FERRANTE, 2015, p. 169).

Quando se leem os ensaios de Ferrante, confirma-se a percepção de identificação da *persona* de autora com sua personagem-narradora, o que não significa, ressalte-se mais uma vez, que se trata de um eu autobiográfico, mas de um eu de autor que escreve *pari passu* com suas narradoras e que, portanto, mistura-se a elas em um “*enlearsi*” (“em+lei+arsi”, algo como “tornar-se ela”), termo que a autora utiliza para falar do processo de identificação que, de acordo com sua interpretação, ocorre entre Dante e sua grande personagem feminina, Beatriz, a quem confere “*competenze scientifico-teologico-mistiche che sono le sue, che estrae dai suoi studi,*

¹⁹⁹ Na versão em port.: “Naqueles segundos de terremoto, ela havia se despido de um golpe da mulher que era um minuto atrás – aquela que sabia calibrar com precisão pensamentos, palavras, gestos, táticas, estratégias [...]” “Eu jamais poderia sofrer uma metamorfose tão brusca, a minha autodisciplina era estável, o mundo mantinha-se em torno a mim com naturalidade até mesmo nos momentos mais terríveis.” (FERRANTE, 2015, p. 160).

²⁰⁰ Na versão em port.: “[...] Lila, ao contrário – agora me parecia claro, e isso me deixou orgulhosa, me acalmou, me enteneceu –, lutava para se sentir estável. [...] Quando, apesar da sua engenharia preventiva sobre as pessoas e as coisas, prevalecia o material em fundição, Lila perdia Lila, o caos parecia a única verdade, e ela – tão ativa, tão corajosa – ela se cancelava aterrorizada, tornava-se nada.” (Ibidem, p. 165).

da una sua costola” (FERRANTE, 2021, p. 150)²⁰¹. Ferrante também extrai suas narradoras-escritoras de uma de suas costelas, em um trabalho de criação, de invenção, baseado em experiências vividas: “*Scrivo persone, spazi, tempi, ma con parole che mi sono indotte da persone, spazi, tempi, in un rimescolarsi vorticoso di creatori e creature, di forme con forme.*”²⁰² (FERRANTE, 2021, p. 64-65). Nesse sentido, Elena Greco seria, de certo modo, seu alterego, ao passo que Lila é a personagem que ambas, autora e narradora, admiram por representar a escrita a que aspiram, que idealizam, aguardada como um “levantar voo” de suas escritas diligentes. Em entrevista à jornalista iraniana Shiva Akhavan Rad, publicada no jornal *The Guardian*, a autora explica que Lila guarda menos semelhanças com ela e mais com mulheres que conhece, muito “complicadas”, “extraordinárias”, “sensíveis” e, ao mesmo tempo, “sedutoras e terríveis”, de vidas sofridas, que se movem de maneira rápida e imprevista a ponto de ser difícil agarrá-las até mesmo na escrita. “*Of course, to describe Lila I also drew on myself, on the part of me that I know least and which frightens me. But if I hadn’t settled inside the more controllable Lenù, I wouldn’t have been able to write about Lila.*” (RAD, 2022, online)²⁰³. Pode-se dizer que as amigas representam os gestos ambivalentes que movem não só a escrita de Ferrante, mas de outros escritores capazes de transitar, não sem dificuldades, de uma escrita moldada pela formação literária, pela prática disciplinada, a uma escrita que se liberta, sai da fôrma, estabelecendo seus próprios parâmetros.

Como já dissemos, não temos acesso à escrita extraordinária de Lila, afinal, o eu que escreve e publica é aquele de Lenù e, portanto, só conhecemos o que esta última nos conta. Mas, se acaso a autora tivesse optado, como cogitou, por incluir citações de trechos de textos de Lila, teríamos acesso a uma escrita tão surpreendente, tão original, quanto considera a narradora? Pode até ser que sim, mas, ao fazer essa opção, comprometer-se-ia a intenção da autora de criar uma escritora-narradora que, narrando a vida de outra mulher, está narrando a si

²⁰¹ Na trad. em port.: “competências científico-teológico-místicas que são as suas, que extrai dos seus estudos, de uma sua costela” (FERRANTE, 2021, p. 150). O termo “*inlearsi*” é usado por Ferrante à maneira como Dante, no Par., Canto XXII, 127, utiliza o neologismo “*inlearsi*” para falar de uma identificação do poeta-personagem com a luz celestial, com Deus. Assim como no Par., Canto IX, 73-81, ele usa os verbos “*inluiarsi*”, “*intuarsi*”, “*inmiarsi*” (tornar-se ele, tornar-se você, tornar-se eu), na parte em que imagina a felicidade celeste como um fundir-se e confundir-se com Deus.

²⁰² Na versão em port.: “Escrevo pessoas, espaços, tempos, mas com palavras que me foram induzidas por pessoas, espaços, tempos, em um turbilhão vertiginoso de criadores e criaturas, de formas com formas.” (FERRANTE, 2021, p. 64-65).

²⁰³ Na versão em port.: “É claro, para descrever Lila também recorri a mim mesma, à parte de mim que eu menos conheço e que me assusta. Mas se eu não tivesse me acomodado dentro de Lenù, a mais controlável, eu não teria sido capaz de escrever sobre Lila.” (RAD, 2022, online).

mesma, comparando suas fraquezas à força da outra e vice-versa, seus defeitos às qualidades da outra e vice-versa, em um processo de equiparação que Ferrante descreve em “*Storie, io*” como complexo e contraditório ao “absorver Lila tirando sua potência” e “potenciar Lila, absorvendo-a”.

Essa possibilidade anularia, inclusive, a camada metarreflexiva que se instaura com a leitura dos ensaios: a presença de um eu de autor, uma persona literária, que fora do romance, em seus textos críticos, questiona-se, assim como sua personagem Elena Greco, sobre a própria capacidade de narrar a escrita de Lila. “[...] *io che scrivo insieme a Lenù, io, l’autrice, saprei fare la scrittura di Lila? Quella scrittura straordinaria non la sto inventando proprio per raccontare l’insufficienza della mia?*” (FERRANTE, 2021, p. 111)²⁰⁴.

Trata-se de um romance no qual a autora explora sentimentos que aparecem frequentemente em ficções que têm escritores como personagens ou narradores: a insegurança a respeito do próprio talento, da própria capacidade de escrita, o sentimento de insatisfação e de fracasso. Poderíamos associar esses sentimentos à chamada “síndrome do impostor”, termo criado pela psicologia para definir o fenômeno no qual indivíduos bem-sucedidos autopercebem-se como uma fraude intelectual, atribuindo seus méritos a fatores que independem de seus talentos ou esforços. Uma matéria publicada no site do médico Dráuzio Varella (MANZINI, 2022) informa que, apesar de não ser classificada como transtorno mental pela Organização Mundial de Saúde (OMS), a síndrome é um fenômeno comum, que afeta, principalmente, grupos socialmente vulneráveis, como pessoas não brancas e a comunidade LGBTQIAP+. São pessoas que precisam se esforçar mais, impor-se mais, para superar o preconceito, a marginalização. Na vida adulta, Lenù, oriunda da periferia napolitana, sente-se impostora ao ascender academicamente e, depois, como escritora, seja diante das pessoas que a rodeiam pertencentes a classes sociais mais altas e à elite intelectual, como os Airola, família de seu marido, seja diante de Lila, a quem, apesar de não ter terminado os estudos e de nunca ter concretizado suas aspirações a se tornar escritora, tem em mais alta conta do que a si mesma. Esse sentimento não diminui, ao contrário, potencializa-se, quase ao final do livro, quando, aos cinquenta anos, dava sinais de cansaço. “*Leggere e scrivere erano diventati un mestiere, che*

²⁰⁴ Na versão em português: “[...] eu que escrevo junto com Lenù, eu, a autora, saberia escrever como Lila? Não estou inventando aquela escrita extraordinária justamente para narrar a insuficiência da minha?” (FERRANTE, 2021, p. 111).

come tutti i mestieri cominciava a pesarmi.” (FERRANTE, 2015, p. 410)²⁰⁵. Seu maior pesadelo nesse período era imaginar que Lila estivesse escrevendo um livro perfeito, muito melhor do que todos os que já havia escrito, que “*sarebbe diventato la prova del mio fallimento e leggendolo avrei capito come avrei dovuto scrivere ma non ero stata capace. A quel punto la cocciuta autodisciplina, gli studi faticosissimi, ogni pagina o riga che avevo pubblicato con successo si sarebbero dissolti [...]*” (FERRANTE, 2015, p. 437)²⁰⁶.

Mas, à parte sentir-se impostora, a narradora dá-se conta de suas reais limitações. Sim, Lila fracassa ao não realizar o sonho de se tornar escritora, pois na infância foi impedida pela família de estudar e, na adolescência, impelida a se casar. Mas, não fracassa em sua escrita, pois produziu textos que impressionaram fortemente suas únicas leitoras, a professora Olivieri, que leu o conto *La fata blu*, e a própria Lenù, que também leu seus cadernos e as cartas destinadas a ela. Já Lenù é bem-sucedida ao se tornar escritora, tornando-se reconhecida e incensada, mas fracassa ao se distrair com o sucesso, com as luzes dos holofotes sobre si, deixando, assim, de perseguir os atributos de uma escrita fora do comum, como a de Lila, que manipula a linguagem, que utiliza as palavras certas para que algo vivo e verdadeiro surja, acabando por reconhecer que seus livros nunca extrapolaram o mediano, o meramente satisfatório.

Diante desse sentimento de insatisfação da narradora a respeito da própria escrita, em uma obra que apresenta a relação de amizade entre mulheres de um modo complexo, com todas as suas qualidades e imperfeições, seria, de fato, incoerente imaginar um trabalho colaborativo, nos quais textos de Lila se somassem aos de Lenù. Antes da crise que a abateu, em 2002, a narradora conta que ainda se sentia realizada e, por isso, a certeza de que Lila estava escrevendo um livro extraordinário não a perturbava. Ao contrário, fazia com que ela imaginasse uma espécie de parceria, ao estilo observado por Ferrante no livro de Cavarero, no qual Amalia põe em belas palavras os fatos contados por Emilia. Seria ela, a amiga escritora, a responsável por tornar legível “*un disordinato accumulato di cose buone mal formulate, di cose splendide collocate al posto sbagliato.*” (FERRANTE, 2015, p. 430-431)²⁰⁷.

²⁰⁵ Na versão em port.: “Ler e escrever haviam se tornado um ofício, que como todos os ofícios começava a me pesar.” (FERRANTE, 2015, p. 410).

²⁰⁶ Na versão em port.: “[...] tornar-se-ia a prova do meu fracasso e ao lê-lo entenderei como deveria ter escrito, mas não havia sido capaz. Então, a teimosa autodisciplina, os estudos faticosíssimos, cada página ou linha que publiquei com sucesso seriam dissolvidas [...].” (FERRANTE, 2015, p. 437).

²⁰⁷ Na versão em port.: “um desordenado acúmulo de coisas boas mal formuladas, de coisas esplêndidas colocadas no lugar errado.” (FERRANTE, 2015, p. 430-431).

Mi sarebbe piaciuto che Lila un giorno mi telefonasse per dirmi: ho un dattiloscritto, uno scartafaccio, uno zibaldone, insomma un testo mio che mi piacerebbe tu legessi e che mi aiutassi a sistemare. L'avrei letto subito. Ci avrei messo le mani per dargli una forma accettabile, probabilmente di passaggio in passaggio avrei finito per riscriverlo. (FERRANTE, 2015, p. 430-431, grifos meus)²⁰⁸.

Como seria possível misturar as palavras de Lila e de Lenù, de forma colaborativa, tendo em vista o desejo da narradora de reescrever, de pôr em ordem as ideias da amiga, aprisionando-as na mesma gaiola em que a sua escrita se encontra reduzida? Como isso seria possível, tendo em vista o fato de que seus livros não agradam a Lila? Ferrante escreve, em “*Storie, io*”, que fundir as duas escrituras seria como oferecer um final improvável, que só se tornaria possível em *A vida mentirosa dos adultos*, romance que, como já analisamos, sugere uma colaboração a quatro mãos entre Giovanna, a narradora-personagem, e uma *persona* de escritora que especulamos ser sua amiga Ida. Embora a série napolitana, em relação aos romances anteriores de Ferrante, de personagens ensimesmadas, seja uma narrativa que se constrói tendo no horizonte uma outra, inaugurando um “*io e te*”, um recíproco “*inleinarsi*” de Lenù e Lila, há ainda muita solidão.

Existe, de certa forma, colaboração em um sentido *latu*, pois Lila assume, ao longo dos anos, os papéis de principal referência, incentivadora dos estudos, eventual coautora em reportagens, leitora e crítica sem papas na língua de Lenù. A leitura conjunta, em voz alta, de *Mulherzinhas*, foi o empurrão inicial que as fez desejar ser escritoras. A rivalidade entre elas é, também, uma espécie de colaboração – talvez seja mais correto dizer “empurrão”, utilizando o termo que Ferrante cita nos ensaios –, tendo em vista que, na infância, Lenù estudava para tirar notas melhores do que Lila e, na vida adulta, o temor de que a amiga escrevesse um livro extraordinário fez com que escrevesse *Uma amizade*. A série napolitana, por sua vez, é escrita como uma tentativa de trazer de volta a amiga desaparecida pelo poder do artifício, a magia da ficção; de fazê-la adentrar em seu computador, como uma vez ela havia ameaçado fazer, e alterar a sua escrita, contando ela própria a sua história. E, no entanto, a escritora termina o livro sem que Lila retorne para fazer a sua parte; dando-se conta, em sua solidão, de que aquela longa narrativa era unicamente sua.

²⁰⁸ Na versão em port.: “Gostaria que Lila um dia me telefonasse para dizer: tenho um manuscrito datilografado, um caderno de anotações, de esboços, enfim, um texto meu que eu gostaria que você lesse e me ajudasse a organizar. Eu o leria imediatamente. Meteria as mãos nele para lhe dar uma forma aceitável, provavelmente de passagem em passagem acabaria por reescrevê-lo.” (FERRANTE, 2015, p. 430-431).

Ciò che Lila ha spesso minacciato di fare – entrarli nel computer – non l'ha fatto, forse non era nemmeno capace di farlo [...]. Lila non è in queste parole. C'è solo ciò che io sono stata capace di fissare. A meno che, a forza di immaginarmi cosa avrebbe scritto e come, io non sia più in grado di distinguere il mio e il suo. (FERRANTE, 2015, p. 447, grifos meus)²⁰⁹.

Lenù amava Lila, desejava compartilhar com ela a sua escrita, em uma espécie de colaboração artística, intelectual, que só se tornaria possível a uma geração posterior de mulheres escritoras. Testemunhas e participantes dos primeiros movimentos feministas na Europa, as duas jovens fizeram parte de uma geração que experimentava a sororidade ainda como um aprendizado – aqui retoma-se o conceito de sororidade, analisado anteriormente, associando-o à colaboração artística entre as duas amigas, visto que esta última também está atravessada pela complexidade das relações entre mulheres, que, como vimos, envolvem admiração e afeto, mas também inveja e ressentimento, pelas dificuldades vividas por elas, por seus fracassos e insatisfações. Ou seja, assim como a sororidade, a colaboração artística feminina em Ferrante não é idílica, idealizada, mas aparece como uma construção que parece culminar com o modo como se realiza a narrativa de *A vida mentirosa dos adultos*.

No segundo volume da série napolitana, Elena Greco reflete sobre “a solidão feminina intelectual” provocada pelo fato de que as mulheres estavam tão ocupadas e afastadas umas das outras cumprindo seus deveres de esposas, mães e trabalhadoras em uma sociedade de modelo patriarcal que não podiam reunir-se e somar “energia intelectual”, “compreensão” e “imaginação” em prol da criação de algo próprio, desatrelado dessa cultura e do poder machistas. A escrita insatisfeita de Lenù está, em boa medida, relacionada a essa solidão da mulher que escreve.

Quando Pietro era al lavoro e Dede era a scuola ed Elsa giocava a pochi passi dalla mia scrivania e io mi sentivo finalmente un po' viva scavando nelle parole e tra le parole, finivo a volte per immaginarmi che cosa sarebbe stata la mia vita e quella di Lila se avessimo fatto entrambe l'esame di ammissione alla scuola media e poi il liceo e poi tutti gli studi fino alla laurea, gomito a gomito, affiatate, una coppia perfetta che somma energie intellettuali, piaceri della comprensione e dell'immaginazione. Avremmo scritto insieme, avremmo firmato insieme, avremmo tratto potenza l'una dall'altra, ci saremmo batutte spalla a spalla perché ciò che era nostro fosse inimitabilmente nostro. È un dispiacere la solitudine femminile delle teste, mi

²⁰⁹ Na versão em port.: “Aquilo que Lila frequentemente ameaçou fazer – entrar em meu computador – não o fez, talvez não fosse nem mesmo capaz de o fazer [...]. Lila não está nestas palavras. Há apenas aquilo que eu fui capaz de fixar. A menos que, de tanto imaginar o que ela teria escrito e como, eu não seja mais capaz de distinguir o meu e o dela.” (FERRANTE, 2015, p. 447).

dicevo, è uno sciupio questo tagliarsi via l'una dall'altra, senza protocolli, senza tradizione. (FERRANTE, 2016, p. 323)²¹⁰.

No final do ensaio “*Storie e io*”, Ferrante acena para uma nova perspectiva narrativa em seus romances: do solipsismo inicial de suas narradoras, passando por uma narradora que narra a história de uma outra para narrar-se a si mesma, até chegar, finalmente, a uma verdadeira colaboração, na qual uma narradora-personagem misteriosa conta a história de Giovanna em primeira pessoa, com a participação ou, ao menos, o consentimento da própria Giovanna. A autora lembra que, dentre as leituras que serviram como “empurrões” à escrita da série napolitana, estava um poema de Emily Dickinson (1830-1886):

*La stregoneria fu impiccata, nella Storia,
ma la Storia e io,
troviamo tutta la stregoneria che serve
intorno a noi, ogni giorno* (DICKINSON apud FERRANTE, 2021, p. 114, grifos meus)²¹¹

Naquele momento, estava mais interessada nos versos que imbricavam, com um conjuntivo, a História a um indivíduo, “*Storia e io*”, e que lhe sugeriam a imagem de “uma mulher que se senta à mesa e escreve como um desafio, quase um acerto de contas” com a História. Não havia se apercebido, naquele momento, que o poema não contrapunha “*io*” e “*Storia*”, ao contrário, gerava um “*noi*” e um espaço “*intorno a noi*”. Mas, reconhece que não poderia haver um “*noi*” que percorresse o fio de uma narrativa cujos personagens femininos estavam no olho do furacão dos acontecimentos históricos, ao mesmo tempo que vivenciavam seus problemas pessoais. Mais tarde, enquanto projetava a história de Giovanna, deu-se conta de que o pecado de Lenù e Lila era ter acreditado que poderiam vencer sozinhas – a primeira quando era criança, ao escrever *La fata blu* em segredo; a segunda, depois de adulta.

²¹⁰ Na versão em port.: “Quando Pietro estava no trabalho e Dede na escola e Elsa brincava a poucos passos da minha escrivania e eu me sentia finalmente um pouco viva escavando as palavras e entre as palavras, terminava, às vezes, por imaginar o que teria sido a minha vida e a de Lila se ambas tivéssemos feito o exame de admissão ao ensino médio e depois o liceu e depois todos os estudos até a graduação, lado a lado, uma dupla perfeita que soma energia intelectual, prazer de compreender e de imaginar. Teríamos escrito juntas, teríamos assinado juntas, teríamos extraído potência uma da outra, teríamos lutado lado a lado para que aquilo que era nosso fosse inimitavelmente nosso. É um desprazer a solidão das cabeças femininas, me dizia, é um desperdício este distanciar-se uma da outra, sem protocolos, sem tradição.” (FERRANTE, 2016, p. 323).

²¹¹ Na versão em port.: “Na História, as bruxas foram enforcadas/ porém eu e a História/ temos toda a bruxaria de que precisamos/todo dia entre nós.” (FERRANTE, 2023, p.99, trad. de Marcello Lino). Ver original: “*Witchcraft was hanged, in History, but history and I, we find all the sorcery we need around us, every day.*” (DICKINSON, online).

Chiuse nella distinzione tra chi dalla cattiva lingua trae solo piccoli libri e chi invece riesce a fare libri inevitabili, Lena approdava alla pochezza e deperibilità delle proprie opere, tra l'altro riconosciuta dalle sue stesse figlie, e Lila si sottraeva a ogni pubblicazione, si dava a una fuga permanente. (FERRANTE, 2021, p. 114-115)²¹².

A citação acima demonstra um reconhecimento da autora desses dois modos de ser escritora que inviabilizam, tornam essas duas escritas insuficientes – uma porque morre na praia, pois nunca chega a ser impetuosa, liberta das formas, e a outra porque nem se realiza, em seu desejo de se autoapagar, de desaparecer sem deixar rastros. E, no entanto, a escritora não poderia contar essa história de outro modo, visto que as duas amigas são fruto do seu tempo, debatendo-se historicamente em uma rede da qual não conseguem escapar. Essas narradoras, como as anteriores, são mulheres da geração de Ferrante, às voltas com desafios que hoje parecem superados, como o direito ao voto, o advento da pílula anticoncepcional, a aceitação do divórcio pela sociedade, a entrada no mercado de trabalho, a própria autonomia intelectual, dentre outros. A cena das filhas de Lenù já crescidas folheando os livros da mãe e escarnecendo dos trechos que liam é a demonstração de que a escrita de Elena Greco obsolesceu, deixou de ressoar em quem a lê, talvez justamente porque não se nutriu da força de um “nós”. Já *A vida mentirosa dos adultos* é protagonizada por Giovanna, uma adolescente dos anos 1990, cujas decisões levam em consideração outras mulheres e cuja história é contada por outra mulher, uma espécie de *ghostwriter*, uma amiga escritora a quem confiou sua história e com quem confunde, funde os talentos, para criar uma escrita feminina verdadeira – que vai de encontro à língua má, a “*lingua cattiva*” de que fala a autora, inventada pelos homens e que historicamente não a prevê.

²¹² Na versão em port.: “Encerradas na distinção entre quem da língua má extrai somente “livrinhos” e quem, ao contrário, consegue escrever livros inevitáveis, Lena viu-se diante da insuficiência e da perecibilidade de suas obras, o que foi reconhecido até mesmo pelas próprias filhas, e Lila excluía a possibilidade de publicar, vivia em uma fuga permanente.” (FERRANTE, 2021, p. 114-115).

6 CONCLUSÃO

Ao escrever o projeto desta tese, tentei, a princípio, afastar o “fator autoria” do meu objetivo principal, o de analisar a dimensão crítica e metaliterária dos textos ensaísticos de Elena Ferrante e o diálogo que eles estabelecem com a dimensão autorreflexiva de seus romances. Desejava, por meio desse trabalho comparativo, revelar aspectos da Ferrante “escritora-crítica”, espécie de duplo da romancista, que pensa a própria escrita ficcional enquanto a escreve em romances e ensaios, algo que ainda não havia sido feito de forma aprofundada em estudos anteriores. Mal sabia eu em que “emaranhado” estava me metendo, parafraseando a própria escritora que, em um de seus ensaios, conta que, ao escrever uma carta a um editor, usando a primeira pessoa do singular pela primeira vez, viu-se em meio a um emaranhado promissor (“quanto mais avançava, mais me enrolava, e quanto mais me enrolava, mais me envolvia”).

Eu sabia, é claro, que não poderia fechar os olhos para o fato de que esses textos ensaísticos, embora possam (e devam) ser lidos como textos críticos de um autor interessado em investigar a própria produção literária, justamente por serem assinados com o mesmo pseudônimo que assina os romances, também podem (e devem) ser analisados como pertencentes ao mesmo estatuto destes últimos, a ficção, tornando a investigação sobre autoria indispensável à análise. Me enfadava, no entanto, a ideia de ter de adentrar em tema tão “batido” pela mídia: a polêmica ao redor da identidade do sujeito empírico por trás do nome Elena Ferrante, que (à primeira vista) não me parecia relevante, visto que “O pseudônimo é uma diferenciação, um desdobramento do nome, que não muda absolutamente nada no que tange à identidade” (LEJEUNE, 2014, p. 28).

Mas, logo me dei conta de que os relatos autobiográficos assinados pelo nome Ferrante poderiam não dizer respeito (ao menos em parte) à escritora que o criou. Sendo, assim, já não estaríamos lidando com o simples pseudônimo de um autor que não deseja atrelar sua obra à sua identidade de sujeito empírico. Percebi que, na verdade, o que não me interessava abrigar em minha análise era a discussão rasa que se impôs, por alguns anos, sobre a legitimidade ou não do sujeito empírico de manter em segredo a sua identidade. A discussão teórica produzida por autores que se debruçaram sobre a autoria literária, à medida que eu sistematizava melhor os procedimentos de Ferrante, tornou-se absolutamente indispensável para compreender que este nome falso, inventado, era, não um nome ficcional em substituição a um real, mas uma

figura de autora feita apenas de escrita, uma personagem que, por sua autonomia, assemelha-se aos heterônimos de Fernando Pessoa, mas que difere deles por estar descolada de um ortônimo conhecido. Sua ficcionalidade, no entanto, não inviabilizou o objetivo desta tese de conhecer melhor a “escritora-crítica”, que, no entanto, como fomos descobrindo, atua, não no campo da crítica, mas da “ficção-crítica”, termo tomado de empréstimo de Marilene Weinhardt para delimitar uma reflexão sobre literatura que se faz no interior do conjunto de obras ficcionais dessa persona de autora, que incluem textos narrativos e não-narrativos. Persona que, como concluímos, não sendo nem pseudônimo, nem heterônimo, escolhemos denominar de “alterônimo”, outro termo tomado de empréstimo, desta vez, da pesquisadora portuguesa Maria da Assunção Morais Monteiro, e ampliado de modo a designar essa escritora-personagem que se desdobra de sua criadora, e, então, descola-se dela, ganhando independência.

À medida que iam sendo publicados em livros, os textos ensaísticos de Elena Ferrante, em intertextualidade com seus romances, tornavam cada vez mais borradas as fronteiras entre ficção e realidade, ficção e ensaio, narrativa e não-narrativa, em um transbordamento de discussões sobre a escrita literária absolutamente inovador. Isso se deve ao “espaço de absoluta liberdade criativa” gerado pela decisão da escritora, já na publicação de seu primeiro romance, de se descolar de seus livros, atribuindo-os a uma personagem de autora. Mas, esse potencial criativo só foi sendo descoberto aos poucos, à medida que argumentava em defesa de sua escolha a jornalistas e leitores. Foi assim, justificando-se em cartas à imprensa, que Ferrante passou a se interessar cada vez mais em investigar a própria escrita em textos ensaísticos e, ao mesmo tempo, em aprofundar a dimensão autorreflexiva de seus romances. Inventando-se para os jornalistas em suas respostas, articulou um projeto ousado de escrita de si, que, aos poucos, vai se configurando como absolutamente original, à medida que a ação da ausência estrutural do autor sobre a escrita vai sendo explorada com mais desenvoltura, o que se verifica, principalmente, em seus dois últimos romances e nos ensaios de *As margens e o ditado*.

Ao criar uma autora inventada que fala sobre si e sobre a escrita em textos ensaísticos e autobiográficos e assina romances cujas personagens-narradoras são espécies de alteregos de si mesma, em um *mise en abyme* entre livros, Ferrante utiliza, como demonstramos, estratégias da autoficção, modalidade em que o autor faz de si personagem de uma narrativa que borra os limites entre o autobiográfico e o ficcional. Mas, assim como não pode ser considerada um heterônimo por não se vincular a um ortônimo conhecido, a escritora também não cria, de fato, autoficções, visto que sua obra pertence exclusivamente ao campo ficcional. Nomeamos, então,

esse campo de experimentações literárias inaugurado por ela de “alterficção”. Se na autoficção o referente é um autor que se autorretrata em uma espécie de biografia problemática de si mesmo (daí o falso prefixo “auto”, de autoficção), na “alterficção” de Ferrante esse autor é uma figura inventada, ou seja, um “outro” autor, a quem chamamos “alterônimo” (daí o prefixo “alter” de alterficção), que se autorretrata em uma espécie de autobiografia ainda mais problemática do que a da autoficção, movendo-se entre livros.

É impressionante como Ferrante, de escrita realista, fluida, cujas aproximações com recursos populares como o melodrama fizeram parte da crítica, sobretudo, italiana, torcer o nariz, seja capaz de propor tantas revoluções literárias pela experimentação radical em torno da própria ausência estrutural, equilibrando-se em um jogo sofisticado entre “alta” e “baixa” culturas, melodrama e autoficção, trabalho com as formas e os gêneros literários e implosão dessas estruturas, denominado muito apropriadamente por Santovetti de “*pós-modernism twist*” ou “desvio moderno”. Nesse sentido, esta tese oferece-se como uma revisão do status da obra de Ferrante, filiando-a a narrativas autorreflexivas, que subvertem os gêneros e as formas literárias, em um trânsito entre o moderno e o pós-moderno, de autores italianos que a precederam, como os romances *Um viajante em uma noite de inverno*, de Italo Calvino, e *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante, com quem também dialoga no campo dos textos críticos e teóricos sobre literatura.

Nesse jogo “alterficcional” que se configura a partir da publicação de *Frantumaglia*, observou-se, pelo grande interesse dos leitores em relação a essa obra, a inauguração de uma escrita “autobiográfica”, de produção ensaística, na qual a história da vida privada, ordinária, extraliterária, de quem escreve dá lugar à sua “história de artista”, ao debate sobre os mundos criados no interior de seus livros – um desejo de muitos escritores finalmente concretizado. Nessa escrita autobiográfica que se coloca, de modo peculiar, “como uma ficção não muito diferente da literária”, revela-se a “verdade de quem escreve”, que nada tem a ver com confissões sobre a vida fora dos livros, mas com a expressão de pontos de vista, interesses, sentimentos, pensamentos conectados ao fazer artístico.

Vimos, nesta tese, como as teorizações de Ferrante relacionadas à própria escrita atravessam sua ficção de uma maneira peculiar, inovadora, já que os romances se revelam campo de provas, lugar de performance da ideia de literatura apresentada nos ensaios. A literatura, no entanto, oferece carga extra de significação às ideias e conceitos sobre os quais debruçou-se a ensaísta, como a sororidade, a escrita feminina, a escrita dentro das convenções

versus a escrita disruptiva, “desmarginada”, entre outros, ao encená-las, revelando todos os seus ângulos, explorando seus aspectos menos óbvios, menos edificantes. O espaço da crítica, construído, inicialmente, como mera obrigação de responder jornalistas, tornou-se prática prazerosa, na qual essa voz, essa sensibilidade chamada Ferrante cria um campo amplo de discussões éticas e estéticas relacionadas à própria literatura que extrapola os romances, misturando diferentes gêneros e formas narrativas e criando uma brecha ficcional na realidade.

REFERÊNCIAS

Obras de Elena Ferrante

FERRANTE, E. **As margens e o ditado**: sobre os prazeres de ler e escrever. Tradutor: Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

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

_____. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradutor: Marcello Lino. 1. ed. São Paulo: 2020.

_____. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Tradutor: Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. **I giorni dell'abbandono**. 4. ed. Roma: Edizione e/o, 2016c.

_____. **I margini e il dettato**. Roma: Edizione e/o, 2021.

_____. **La figlia oscura**. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2006c.

_____. **L'amica geniale**. 19. ed. Roma: Edizione e/o, 2015a.

_____. **L'amore molesto**. 6. ed. Roma: Edizione e/o, 2016b.

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

_____. **La vita bugiarda degli adulti**. Roma: Edizione e/o, 2019b.

_____. **L'invenzione occasionale**. Roma: Edizione e/o, 2019a.

_____. **Storia del nuovo cognome**. 14. ed. Roma: Edizione e/o, 2016a.

_____. **Storia della bambina perduta**. 3. ed. Roma: Edizione e/o, 2015c.

_____. **Storia di chi fugge e di chi resta**. 12. ed. Roma: Edizione e/o, 2016d.

FERRANTE, E.; STROUT, E. 'I felt different as a child. I was nearly mute': Elena Ferrante in conversation with Elizabeth Strout. **The Guardian**. 5 mar. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/mar/05/i-felt-different-as-a-child-i-was-nearly-mute-elena-ferrante-in-conversation-with-elizabeth-strout>. Acesso em: 23 mar. 2022.

THE GUARDIAN. **Elena Ferrante's Weekend column**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/elena-ferrantes-weekend-column?page=3>. Acesso em: 01 ago. 2019.

UMBERTO ECO LECTURES. LA SCRITTURA SMARGINATA. TRE LEZIONI DI ELENA FERRANTE. ACQUAMARINA. Interpretação: Manuela Mandracchia. Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” dell’Università di Bologna, ERT/Teatro Nazionale in collaborazione con Edizioni E/O. 18 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIhKJfMSauk>. Acesso em: 22 nov. 2021.

UMBERTO ECO LECTURES. LA SCRITTURA SMARGINATA. TRE LEZIONI DI ELENA FERRANTE. LA PENA E LA PENNA. Interpretação: Manuela Mandracchia. Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” dell’Università di Bologna, ERT/Teatro Nazionale in collaborazione con Edizioni E/O. 17 nov. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j6tIVfa1K_4. Acesso em: 22 nov. 2021.

UMBERTO ECO LECTURES. LA SCRITTURA SMARGINATA. TRE LEZIONI DI ELENA FERRANTE. STORIE, IO. Interpretação: Manuela Mandracchia. Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco” dell’Università di Bologna, ERT/Teatro Nazionale in collaborazione con Edizioni E/O. 19 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h63tMxGMUQw>. Acesso em: 22 nov. 2021.

Textos relacionados a Elena Ferrante

AGUILAR, A. Elena Ferrante: “A obsessão de Lena com coerência é um pecado capital contra a verdade”. *El País*. 25 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/05/cultura/1446727025_558899.html. Acesso em: 14/06/2022.

ALMEIDA, M. C. de. **Vedere le donne affacciate alle finestre**: formação, escrita e subjetividade feminina na tetralogia napolitana de Elena Ferrante, 2019, 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ALMEIDA, M. C. de. *Mise en abyme*, espelhamento e autor postulado: uma leitura da tetralogia napolitana, de Elena Ferrante. *Entrelaces*, v. 11, n. 04, 2021, pp. 173-186.

BRITO JR., A. Vigilância e autocontrole em *Um Amor Incômodo*, de Elena Ferrante. *Entrelaces*, v. 11, n. 04, 2021, pp. 111-132.

DANTAS, T. S. **Ali onde está o assombro**: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. 2019, 139 f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

DEL VECCHIO-LIMA, A. **Verdade e ficção**: intersecções no pensamento literário de Elena Ferrante e de Elsa Morante. Orientador: Luiz Ernani Fritoli. 70 f. Monografia (Graduação em Letras Italiano) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

DE ROGATIS, T. Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano. In: Balicco, D. (org.). **Made in Italy e cultura**: indagine sull'identità italiana contemporanea. Palermo, Itália: Palumbo, 2016, p. 288-317.

_____. **Elena Ferrante**. Parole Chiave. Roma: Edizione e/o, 2018.

DIAS, M. S. Um livro-cidade. **Revista Quatro cinco um**. 1 nov. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/um-livro-cidade>. Acesso em: 17 ago. 2020.

DI PAOLO, P. Il caso Ferrante, il romanzo italiano secondo il New Yorker. **La Stampa**, 13 out. 2014. Disponível em: <https://www.lastampa.it/cultura/2014/10/13/news/il-caso-ferrante-il-romanzo-italiano-secondo-il-new-yorker-1.35601618/#:~:text=%C3%88%20un%20libro%20pieno%20di,cos%AC%20allusivi%20da%20sembrare%20finti>. Acesso em: 25 jan. 2023.

DONNARUMMA, R. Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante. **Allegoria**. Anno XXVIII, terza serie, n. 73, gennaio/giugno 2016. Palermo: G. B. Palumbo Editore, p.138-147.

DOSSIÊ À procura de Elena Ferrante. **Cult**. São Paulo, ano 26, mar. 2023, ed. 291.

DOSSIÊ – Elena Ferrante. **Entrelaces**. v. 11, n. 4. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, 2021.

_____. **Entrelaces**. v. 12, n.14. Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, 2022.

EDIZIONI E/O. Disponível em: <https://www.edizionieo.it>. Acesso em: 01/11/2021.

_____. **Elena Ferrante**. Disponível em: <https://www.edizionieo.it/author/61/elena-ferrante>. Acesso em: 01/11/2021.

_____. **I margini e il dettato**. Disponível em: <https://www.edizionieo.it/book/9788833573946/i-margini-e-il-dettato>. Acesso em: 01/11/2021.

EUROPA EDITIONS. **Elena Ferrante's Recommended Reading**. Disponível em: <https://uk.bookshop.org/lists/elena-ferrante-s-recommended-reading>. Acesso em: 16 jan. 2023.

GALLAGHER, C. Ficção. In: **A cultura do romance**. MORETTI, F. (org.). Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GATTI, C. Elena Ferrante: An Answer? **The New York Review of Books**, 2 out. 2016. Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer>. Acesso em: 19 ago. 2019.

LIMA, A. D. V. de. A presença-ausência do autor nas cartas “ficcionais” de Dalton Trevisan e Elena Ferrante. In: TAUFER, A. L.; ALÓS, A. P.; DAUDT, M. I. (Orgs). **Literatura, história e memória**. Porto Alegre: Bestiário, 2023, v. 2, pp. 90-102.

_____. **Verdade e ficção**: intersecções no pensamento literário de Elena Ferrante e de Elsa Morante. 2021. 70 f. Monografia (Graduação em Letras Italiano) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

_____. Verdade e invenção: diálogos literários entre Elena Ferrante, Henry James e Robert Louis Stevenson. **Entrelaces**, v. 11, n. 04, 2021, pp. 223-240.

MOMIGLIANO, A. The Ferrante effect: In Italy, women writers are ascendants. **The New York Times**, 9 dec. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/12/09/books/elena-ferrante-italy-women-writers.html>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MOURA, A. J. F. M. Cinque domande a Maurício Santana Dias a proposito di Elena Ferrante. **Mosaico Italiano**. ano XIII, n. 185. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2019, pp. 30-33.

OLIVEIRA, P. T. S. de. **Apagar vestígios**: ausência, forma e autoria na Série Napolitana, de Elena Ferrante. 2021, 145 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2021.

O'ROURKE, M. Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows. **The Guardian**. 31 out. 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/31/elena-ferrante-literary-sensation-nobody-knows>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PINHEIRO, I. M. O que escapa à margem: quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na tetralogia *A amiga Genial*, de Elena Ferrante. **Revista Garrafa**, v. 16, n. 45.1, 2018, p. 174 - 189. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/22095>. Acesso em: 27 set. 2023.

RAD, S. A. The power of women: acclaimed Italian author Elena Ferrante on patriarchy and protest in Iran. **The Guardian**. 26 nov. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2022/nov/26/the-power-of-women-acclaimed-italian-author-elena-ferrante-on-patriarchy-and-protest-in-iran>. Acesso em: 08 dez. 2022.

ROTHMAN, J. Knausgård or Ferrante? **The New Yorker**, 25 mar. 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/Knausgård-or-ferrante>. Acesso em: 23 jan. 2023.

SACOMAN, A. C.; BRASIL, U. ‘Escrever é como girar a faca na ferida’, revela Ferrante. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante,70003417132>. Acesso em: 04 nov. 2021. Entrevista.

SECCHES, F. **Elena Ferrante**: uma longa experiência da ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.

_____. **Uma longa experiência da ausência**: a ambivalência em ‘A amiga genial’, de Elena Ferrante. 2019, 158 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura comparada. São Paulo, 2019.

_____. Uma vida sem mulheres. **Revista Quatro cinco um**. 1 mar. 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/uma-vida-sem-mulheres>. Acesso em: 19 nov. 2021.

SANTOVETTI, O. (2016). Lettura, scrittura e autoriflessione nel ciclo de *L'amica geniale* di Elena Ferrante. **Allegoria**. Anno XXVIII, terza serie, n. 73, gennaio/giugno 2016. Palermo: G. B. Palumbo Editore, pp. 179-192.

TUZZI, A.; CORTELAZZO, M. A. What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer. **Digital Scholarship in the Humanities**, v. 33, n. 3, set. 2018, pp. 685-702. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/lhc/fqx066>. Acesso em: 25 jan. 2023.

WOOD, J. Women on the verge. **The New Yorker**, 13 jan. 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: 30 out. 2023.

Sobre o ensaio

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, G. (org.). **Theodor W. Adorno – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994, pp. 167-187.

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. In: **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. Paulo Roberto Pires (org.). São Paulo: IMS, 2018.

BERARDINELLI, A. **50 anni di letteratura italiana (1945-1995)**. Lezioni, settembre, 1995. Catedra Extraordinaria Italo Calvino. Quaderni n.1. Edizioni: Mariapia Lamberti e Franca Bizzoni. Traduzione: José Luis Bernal. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Facultad de Filosofía y Letras, 1996, pp. 65-80.

EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. **Língua e Literatura**, ano XIV, n. 17. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1989, pp. 9-54.

KLEIN, A. I. O artista como crítico: sobre Italo Calvino ensaísta. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2011: Curitiba, PR – Centro, Centros; ética e estética. Benito Martinez Rodrigues (org.). **Anais...** Curitiba: ABRALIC, 2011. e-book. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0543-1.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

OLMOS, A. C. **Escritas descentradas**: o ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010). Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019.

OZICK, C. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote. Paulo Roberto Pires (org.). São Paulo: IMS, 2018.

Obras de Elsa Morante

MORANTE, E. **A ilha de Arturo**. Tradução: Loredana de Stauber Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

_____. **A ilha de Arturo** – memória de um garoto. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Carambaia, 2019.

_____. **Menzogna e sortilegio**. Torino: Einaudi, 1948.

_____. **La Storia**. Torino: Einaudi, 1974.

_____. **Aracoeli**. Torino: Einaudi, 2015.

_____. **Lo sciallo andaluso**. Torino: Einaudi, 2015.

_____. **Pró ou Contra a Bomba Atômica** – e outros escritos. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. São Paulo: Editora Âyiné, 2017.

Sobre Elsa Morante

CALDERONI, S. In: _____. (coord.). **Elsa Morante e il romanzo**. Milano: Marco Saya Edizioni, 2018.

CAMILLOTTI, S. *Pro o contro la bomba atomica*: riflessioni intorno al saggio di Elsa Morante. **DEP – Deportate, esuli, profughe. Rivista Telematica di Studi sulla memoria femminile**, n. 41/42, jan. 2020, p. 47-53. Università Ca'Foscari, Venezia.

CARTONI, F. L'isola di Arturo. Il passaggio dal microcosmo al macrocosmo. **Cuadernos de Filología Italiana**. n. 63, 2014, V. 21, p. 63-74.

FENOGLIO, C. “Feroce solo della sua bellezza”: Elsa Morante saggista in *Pro e contro la bomba atomica*. In: CALDERONI, Sara (coord.). **Elsa Morante e il romanzo**. Milano: Marco Saya Edizioni, 2018, p. 73-86.

GARNER, D. An Operatic Italian Classic Gets a Fresh Translation. **New York Times**. 11. mar. 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/03/11/books/review-arturos-island-elsa-morante-ann-goldstein.html>. Acesso em: 04 out. 2021.

SCHWARTZ, M. The Disillusionist. 7 fev. 2019. **New York Review of Book**. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2019/02/07/elsa-morante-disillusionist/>. Acesso em: 04 out. 2021.

Referencial teórico e outras obras

ALIGHIERI, D. **Divina Commedia**. Roma: Newton Compton Editori, 2014.

ARRIGUCCI JR. Teoria da narrativa: posições do narrador. Conferência de abertura das atividades do Departamento Científico da SBPSP do ano de 1998. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, n.31 (57), set. 1998, pp. 9-43.

ARQUIVO PESSOA. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em: 31 jan. 2022.

BARENGHI, M.; FALCETTO, B. Cronologia introdottiva a Italo Calvino. In: CALVINO, I. **Il castello dei destini incrociati**. Milano, Oscar Mondadori, 1994.

BARTHES, R. **La préparation du roman I e II** – Notes de cours et le séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. France: Seuil/IMEC, 1978.

_____. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Col. Roland Barthes).

BELLATIN, M. Aquí el texto; allí, la realidad. **Qué leer**, n. 190, Barcelona, 2013, pp. 62-65. Entrevista concedida a Lolita Bosh.

_____. **Obra Reunida II**. México DF: Alfaguara, 2014.

_____. **Underwood portátil. Modelo 1915**. Callao, Peru: Sarita Cartonera, 2005.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. ed. 778. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1980.

BUENO, R. I. As cartas do leitor crítico Dalton Trevisan. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 29, n. 1, mar. 2020, pp. 305-319.

BUREAU, S. A. O. A literatura-*selfie*: novas tendências na autoficção francesa contemporânea. In: MELLO, M. E. C. de; FELLOWS, M. R. M.; KLEIMAN, O. (org.). XV ENCONTRO INTERNACIONAL ABRALIC – CRUZAMENTO DE OLHARES BRASIL/EUROPA: ENTRE EXPERIÊNCIAS LITERÁRIAS E TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS, 2016, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2017, pp. 569-579.

CALLADO, A. Contos de Dalton Trevisan mordem o leitor. **Folha de São Paulo**. 10 dez. 1994. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/10/ilustrada/14.html>. Acesso em: 19 mar. 2024.

CALVINO, I. **Il castello dei destini incrociati**. Milano, Oscar Mondadori, 1994.

_____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Mundo escrito e mundo não escrito** – Artigos, conferências e entrevistas. Mario Barenghi (org.). Tradução: Maurício Santana Dias. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società.** Milano: Mondadori, 2002.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Se una notte d'inverno un viaggiatore.** Milano: Oscar Mondadori, 2006.

CAVIGLIOLI, D. Karl Ove Knausgård : "J'ai créé un monstre que je ne contrôle plus". **L'Obs.** 19 set. 2014. Disponível em: <https://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2014/20140919.OBS9702/karl-ove-Knausgård-j-ai-cree-un-monstre-que-je-ne-contrrole-plus.html>. Acesso em: 30 out. 2023.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** – Capitalismo e esquizofrenia. v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DE MAN, P. Autobiography as De-facement. **MLN**, v. 94, n. 5, Comparative Literature. Dec., 1979. p. 919-930. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2906560?&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 21/05/2015.

DICKINSON, E. **Witchcraft was hung, in History.** [1836 – 1886]. 1 manuscript. Emily Dickinson Collection [selections]. Disponível em: <https://acdc.amherst.edu/view/EmilyDickinson/ed0528#page/1>. Acesso em: 24 jul. 2023.

DIDEROT, D. **Obras IV – Jacques, o fatalista e seu amo.** Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DOUBROVSKI, S. **Fils.** França: Ed Galilée, 1977.

DURAS, M. **Escrever.** Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. São Paulo: Relicário, 2021 (Col. Marguerite Duras).

EASTHOPE, A. **Poetry as discourse.** London: Methuen, 1983.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, G. The Natural History of German Life. **Westminster Review**, v. LXVI, July 1856, p. 51-79. Disponível em: <http://georgeeliotarchive.org/items/show/100>. Acesso em: 19 nov. 2021.

ERNAUX, A. **O acontecimento**. Tradução: Isadora de Araújo Pontes. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

EUROPA Editions. [Citação de Elena Ferrante sobre Tiziana De Rogatis na revista chinesa **San Lian Sheng Huo Zhou Kan.**] Disponível em: <https://www.europaeditions.com/book/9781609455644/elena-ferrante-s-key-words>. Acesso em: 20 out. 2023.

FERREIRA, A. B. de. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FONSECA, R. **O romance morreu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 535-536.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola. [Leituras Filosóficas].

_____. **O que é um autor?** Tradução: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FREUD, S. **O mal-estar na civilização**. In: Freud, S. **Obras Completas**. Tradução: Souza, P. C. v. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUX, J.; MOREIRA, M. R. (2008). Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. **Remate de Males**, n. 28, v. 2, p. 197-210.

GENETTE, G. **Narrative discourse revisited**. Ithaca: Cornell University Press, [1983] 1988.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. London: Methuen, 1984.

JAKOBSON, R. **Sobre el realismo artístico**. In: Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Traducción: Ana María Nethol. Argentina: Siglo ventuno editores, 1976.

JAMES, H.; STEVENSON, R. L. **A aventura do estilo**. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson. BEDRAN, Marina (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

JASINSKI, I. **Escrita nômade e ação literária: escribir sin escribir de Mario Bellatin**. In: XIV CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. Belém, 2015. **Anais...** Belém, 2015. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456014753.pdf. Acesso em: 15 jul. 2021.

KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRULE, M. “Dressing a refined story with a touch of vulgarity”: An interview with Elena Ferrante’s art director. **Slate**. 28 ago. 2015. Disponível em: <https://slate.com/culture/2015/08/elena-ferrante-neapolian-novels-cover-design-an-interview-with-the-publisher-or-europa-editions-on-the-books-dreamy-illustrations.html>. Acesso em 01 fev. 2023.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

LIMA, R. A. de; STUCHI, M. O eu é outro: primeira e terceira pessoa na autoficção. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 16, n. 1, 2018, pp. 1-29.

LIMA, A. D. V. de. **Escrevendo em voz alta: as crônicas de Cristovão Tezza no jornal Gazeta do Povo**. Curitiba, 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

LINHARES, T. **Diário de um crítico – de 1979 a 1982**, v. VI. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUDMER, J. **Aquí América latina. Una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

MANZINI, I. Síndrome do impostor: quem pode desenvolver, sintomas e tratamento. **Portal Drauzio Varella**, 18 out. 2022. Disponível em: <https://drauziovarella.uol.com.br/psiquiatria/sindrome-do-impostor-quem-pode-desenvolver-sintomas-e-tratamento/>. Acesso em: 04 dez. 2022.

MAURI, P. Maschera d'autore. **Treccani**. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/maschera-d-autore_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/. Acesso em: 30 out. 2023.

MELO, J. M. de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.

MONTAIGNE, M. **Os Ensaios I e II**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOSER, B. Tesouro bem guardado. **Revista Quatro cinco um**, ano 7, n. 72, 2023. Entrevista concedida por Clarice Lispector em 1976 a Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro.

NANCY, J. **El sentido del mundo**. Tradução: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003.

NORONHA, J. M. G. (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OMMUNDSEN, W. **Metafiction?** Reflexivity in contemporary texts. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, F. **ASPECTOS [a]**. [Prefácio para a edição projectada das suas obras]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4233>. Acesso em: 30 out. 2023.

_____. [Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 30 out. 2023. Publicada pela primeira vez in *Presença*, n. 49. Coimbra: jun. 1937.

_____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 95. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4233>. Acesso em: 30 out. 2023.

_____. Tábua bibliográfica. **Casa Fernando Pessoa**. Disponível no site <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/fernando-pessoa/textos/tabua-bibliografica>. Acesso em: 20 out. 2023.

_____. **Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo...** [rascunho de uma carta a Adolfo Casais Monteiro – 1935]. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4264>. Acesso em: 30 out. 2023.

PIGLIA, R. Ficção e autoria: o escritor enquanto crítico. **Travessia – revista de literatura**, n. 33, ago.-dez. 1996, pp. 47-59.

PIRES, V. L.; TAMANINI-ADAMES, F. A. Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2010, pp. 66-76. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49272>. Acesso em: 30 out. 2023.

KNAUSGÅRD, K. O. **Minha luta**. [Série de cinco romances]. São Paulo: Companhia das Letras, 2009-2011.

MONTEIRO, M. da A. M. **Da heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à alteronímia em Miguel Torga**. Vila Real, Portugal: UTAD, 2003. 71 p. (Ensaio; 24).

RÓNAI, P. Um gênero brasileiro: a crônica. In: HOWER, A.; PRETO-RODAS, R. (orgs.). **Crônicas brasileiras**: a portuguese reader. Center for Latin American Studies, University of

Florida, 1971.

SAER, J. J. **El concepto de ficción**. 4ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014, 296 p. (Col. Los Tres Mundos).

SANTIAGO, S. Prosa literária atual no Brasil. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHMID, W. **Der textaufbau in den erzählungen Dostoevskijs**. Amsterdam: Grüner, 1973.

_____. **Autor Implícito**. Tradução: Gisele da Costa Lipimam Pereira. Repositório Digital de Textos de Narratologia. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022. Título Original: Implied Author. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/geni/recursos-para-pesquisa/enciclopedia-de-narratologia/>>. Acesso em: 10 ago. 2023.

STEIN, G. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: CosacNaify, 2009.

TOUTES les histoires. In: Histoire(s) du cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. Paris, França, 1988. 1 documentário de oito episódios (266 min.), sonoro, legenda, color.

TREVISAN, D. **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **234 – Ministórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013b.

VASCONCELOS, S. G. T. **A formação do romance inglês – ensaios teóricos**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2007.

WALDMAN, B. **Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan**. Hélio de Seixas Guimarães (org.). Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

WAUGH, P. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Methuen, 1984.

WEINHARDT, M. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 1, jan./jun. 2010, pp. 91-116.

WOOLF, V. **The Diary of Virginia Woolf**, v. II (1920-1924). Edição: Anne Olivier Bell. Londres: The Hogarth Press, 1978.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZENITH, R. **Pessoa: a biography**. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2021.