

O romance histórico na contemporaneidade: a tetralogia napolitana e o realismo feminista de Elena Ferrante



Ana Lectícia Angelotti

Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS/UFRJ), Brasil
Email: analecticiaangelotti@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a série de quatro livros da escritora italiana Elena Ferrante, mais conhecida como tetralogia napolitana, buscando entender se é possível considerá-la um romance histórico contemporâneo. Em diálogo com historiadores, teóricos da literatura e críticos literários como György Lukács, Erich Auerbach, Mikhail Bakhtin e Fredric Jameson, bem como as filósofas italianas Adriana Cavarero e Luisa Muraro, minha hipótese é que Elena Ferrante utiliza da forma do romance histórico a partir da construção de um realismo feminista enfatizando a realidade social das mulheres na segunda metade do século XX na Itália e incentivando reflexões na atualidade sobre os papéis sociais de gênero através da literatura.

Palavras-chave: tetralogia napolitana; Elena Ferrante; romance histórico; realismo; contemporaneidade

The historical novel in the contemporary: the neapolitan novels and feminist realism by Elena Ferrante

Abstract

The objective of this article is to analyze the series of four books by Italian writer Elena Ferrante, better known as the Neapolitan novels, seeking to understand whether it is possible to consider it a contemporary historical novel. In dialogue with historians, literary theorists and literary critics such as György Lukács, Erich Auerbach, Mikhail Bakhtin and Fredric Jameson, as well as Italian philosophers Adriana Cavarero and Luisa Muraro, my hypothesis is that Elena Ferrante uses the form of the historical novel for the construction of a feminist realism and for

emphasizing the social reality of women in the second half of the 20th century in Italy encouraging current reflections on social gender roles through literature.

Keywords: neapolitan novels; elena ferrante; historical novel; realism; contemporary

Neste artigo, busco refletir sobre a questão do romance histórico na obra da escritora italiana Elena Ferrante, especialmente na sua série de quatro livros, mais conhecida como tetralogia napolitana, na qual Ferrante reconstrói literariamente a cultura histórica italiana de meados do século XX ao início do século XXI, enfatizando a condição feminina desse período. Em um primeiro momento, a tetralogia napolitana pode ser considerada um romance realista moderno típico, de acordo com Erich Auerbach (2015): romances que tratam a vida cotidiana de forma séria, nos quais o mundo da experiência concreta dos indivíduos torna-se o mais interessante. É possível identificarmos também algumas características do romance histórico, como definidos por György Lukacs (2011), que, ao representar momentos de crise histórica, “traz o passado para perto de nós e o torna experienciável” (Lukács, p. 73). Na tetralogia napolitana, Ferrante resgata o passado recente da Itália contemporânea na construção do contexto histórico e social feminino do final do século XX no país.

O passado recente italiano construído por Ferrante em seu enredo é marcado por uma crise do patriarcado e da modernidade, especialmente ao longo da década de 1970. No período pós-Segunda Guerra Mundial, são algumas expectativas de modernização que não ocorreram que marcam o período de formação das duas protagonistas, Elena Greco (Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila). A característica central da forma literária do romance histórico, a representação ficcional de uma crise histórica através da vida dos personagens, é construída a partir de duas vidas individuais, a de Lenu e Lila, mas que são intrinsecamente conectadas por uma forte relação de amizade. É através dessa relação de amizade que acompanhamos as modificações da sociedade na qual as duas amigas nascem e se desenvolvem.

Através da narração de Lenu, em retrospecto de 60 anos de história da Itália, refletimos sobre as mudanças históricas e sociais importantes do país, como a expansão do sistema educacional italiano e a luta feminina por direitos reprodutivos. O que se destaca também na narração de Lenu são os diversos tipos de violência aos quais as duas amigas são submetidas, desde violências dos resquícios da guerra, como também a violência doméstica, de maridos contra esposas, naturalizada nas dinâmicas familiares da época. Todavia, apesar desse cenário agressivo e perigoso para as mulheres, Ferrante parece enfatizar a intensa relação de amizade entre as duas protagonistas como uma estratégia de fortalecimento e enfrentamento às adversidades desse contexto hostil às mulheres. É essa “invenção singular” (2007), nas palavras de Fredric Jameson em sua análise sobre o romance histórico, que acompanhamos na tetralogia napolitana de Ferrante e que nos chama atenção: a forma literária do romance histórico é utilizada por Ferrante para reconstruir mudanças históricas e sociais da Itália contemporânea, enfatizando uma relação de amizade no centro do enredo. Minha hipótese

é que Ferrante constrói um romance histórico no século XXI ao problematizar as desigualdades de gênero na segunda metade do século XX na Itália e, com isso, constrói um realismo feminista, ao propor também as possibilidades de superação das diferenças de gênero através da amizade de Lenu e Lila.

Na tetralogia napolitana acompanhamos a história de 60 anos de amizade das duas protagonistas, Lenu e Lila, desde os anos 1950 até o presente da narração, em 2010. Ao descobrir que sua melhor amiga de infância, Lila, havia sumido completamente, sem deixar nenhum vestígio, Lenu resolve escrever toda a história de amizade das duas, desobedecendo o desejo de sua amiga de desaparecer completamente. Com o objetivo de fixar Lila em suas palavras e, de alguma forma, trazê-la de volta, Lenu escreve uma espécie de biografia de Lila e, ao mesmo tempo, sua própria autobiografia. Desse modo, acompanhamos a formação das duas protagonistas, as dificuldades de construírem de forma autônoma suas trajetórias e os seus processos de conscientização das diferenças de gênero e suas consequências em suas vidas. A amizade das duas amigas é o *topos* mais importante do enredo e é através desse sentimento de fraternidade que acompanhamos as mudanças históricas e sociais da segunda metade do século XX na Itália que atravessam a trajetórias das duas protagonistas, ora aproximando-as, ora afastando-as.

Ao analisarmos a tetralogia napolitana é preciso refletirmos também sobre a performance autoral da autora que assina com o pseudônimo Elena Ferrante desde 1992, visto que ela contribui para a minha hipótese de um realismo feminista construído pela autora. Ainda que não realize aparições públicas desde a publicação de seu primeiro romance, há 32 anos, Ferrante é ativa no debate público, pois concede entrevistas e escreve ensaios sobre os mecanismos de escrita dos seus romances, suas personagens, suas referências literárias e sobre o papel das mulheres enquanto escritoras e sua relação com o cânone literário, especialmente masculino. Além disso, seus supostos dados autobiográficos confundem-se com as características das protagonistas de quase todos os seus romances: mulheres napolitanas, mães, e que realizam uma ascensão social através dos estudos e da escrita.

Meu objetivo é analisar como Ferrante constrói, no conjunto de sua ficção, um realismo engajado, especialmente no cotidiano feminino e nas lutas sociais das mulheres no contexto histórico e social da Itália de meados do século XX até as primeiras décadas do século XXI, mobilizando características do romance histórico e criando até mesmo uma autora-personagem que conduz os debates sobre essas temáticas. Se o romance realista tem por característica tratar o cotidiano de forma séria, o realismo ferranteano enfatiza o cotidiano feminino. Se o romance histórico tem por característica representar um contexto de crise histórica, o realismo ferranteano enfatiza as crises do patriarcado e a emergência das lutas feministas do final do século XX, criando um romance histórico contemporâneo. Em outras palavras: minha hipótese é que o realismo ferranteano está interessado nos debates sobre gênero e as especificidades do feminino na

contemporaneidade e é construído tanto a partir da economia dos enredos de seus romances quanto a partir da performance autoral de Ferrante.

A tetralogia napolitana

A tetralogia napolitana é uma série de quatro livros da escritora italiana Elena Ferrante, publicada originalmente na Itália entre 2011 e 2014 e no Brasil entre 2015 e 2017¹. Os romances contam a história de 60 anos de amizade das duas protagonistas, Elena Greco (Lenu), e Raffaella Cerullo (Lila), nascidas em um bairro da periferia de Nápoles nos anos 1950. A história começa pelo fim, em 2010, quando Lenu, que também é a narradora da história, descobre que sua amiga Lila havia sumido completamente, sem deixar nenhum vestígio. Lenu se enfurece e decide, contrariando o desejo de Lila, escrever sobre a história de vida da amiga e, consequentemente, acaba escrevendo também sobre a sua própria história.

Ao longo da narração de Lenu, o cronotopo específico construído por Ferrante para a formação das duas protagonistas é o da Itália de meados do século XX até às primeiras décadas do século XXI. Esse é um período de profundas transformações históricas na sociedade italiana. Para Mikhail Bakhtin, cronotopo é uma categoria geral de análise que permite classificar os diferentes modos pelos quais tempo e espaço se articulam narrativamente – ou seja, a relação entre o *cronos*, tempo, e o *topos*, espaço –, em diferentes gêneros discursivos (2018, p. 11). Na tetralogia napolitana, o cronotopo construído por Ferrante é o de mudanças históricas e sociais importantes da segunda metade do século XX na Itália: o fim da Segunda-Guerra Mundial, o milagre econômico italiano nos anos 1950, as disputas políticas violentas entre fascistas e comunistas nos anos 1970, as lutas feministas e as revoltas estudantis.

Especialmente nos dois primeiros livros, *A amiga genial* e *História do novo sobrenome*, acompanhamos a vida cotidiana dos moradores do bairro de origem das duas amigas. Localizado ao sul de Nápoles, o bairro nunca é nomeado pela narradora e é descrito como violento e desigual. Apesar das violências e desigualdades de classe serem evidentes, é a violência e as desigualdades de gênero que marcam a sociabilidade de Lenu e Lila e destacam-se na escrita da narradora. Se para a geração de suas mães, mulheres submissas confinadas ao trabalho doméstico, essa violência era natural, para Lenu, que se torna uma escritora de sucesso e ascende socialmente, é facilmente identificável, em sua narração em retrospecto, o ambiente hostil às mulheres nas quais ela, suas amigas e suas mães nasceram e viveram:

[...] Sem uma razão evidente, comecei a olhar com atenção para as mulheres ao longo da estrada. De repente me veio a impressão de ter vivido com uma

¹ São eles: *A amiga genial*, 2015 [*L'amica geniale*, 2011], *História do novo sobrenome*, 2016 [*Storia del nuovo cognome*, 2011], *História de quem foge e de quem fica*, 2016 [*Storia di chi fugge e di chi resta*, 2013] e *História da menina perdida*, 2017 [*Storia della bambina perduta*, 2014].

espécie de limitação do olhar [...]. Naquela ocasião, ao contrário, vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. [...] Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? (Ferrante, 2016a, pp. 99-100).

Para Erich Auerbach, a característica central do realismo moderno é a representação séria da vida cotidiana, o mundo da experiência concreta dos indivíduos (2015). Na experiência concreta das personagens da tetralogia napolitana, as únicas formas para as mulheres escaparem das suas origens violentas eram ou através do casamento ou dos estudos formais. Essa possibilidade de ascensão social e melhoria das condições de vida através da educação só se torna possível devido ao contexto histórico e social do pós-Segunda Guerra Mundial na Itália. Apesar das condições calamitosas que atingiram Nápoles no pós-Guerra inicia-se, simultaneamente, o período que ficou conhecido como milagre econômico na Itália. Especificamente em Nápoles, a hipótese de historiadores para o seu crescimento econômico é a criação de um plano do governo nos anos 1950 para desenvolver as regiões mais pobres do sul da Itália (Ginsborg, 1990, p. 229). A partir desse período do milagre econômico, inicia-se um esforço do estado italiano em ampliar o acesso à educação formal para que a Itália se tornasse um país moderno. Essa possibilidade de terminar o ensino fundamental e seguir estudando é sugerida para Lenu e Lila pela professora da escola que via nas duas amigas um grande potencial. Todavia, é nesse momento que as trajetórias das duas amigas se separam para sempre: com o apoio dos pais Lenu continua estudando, torna-se uma escritora bem-sucedida e realiza a ascensão social desejada, conseguindo sair da realidade violenta do bairro. Já o pai de Lila não permite que sua filha estude, pois deveria trabalhar e ajudar nas despesas da casa. A proibição do pai confina Lila na realidade pobre e desigual do bairro napolitano para sempre, sob dinâmicas de um casamento violento e influências da máfia camorrista que controlava a sociabilidade do bairro. Essas e outras tentativas fracassadas de Lila são buscas conscientes da personagem em dar um significado para a própria vida, para fugir do sentimento de mal-estar que a dominava, a desmarginação. A desmarginação é o processo pelo qual a personagem passa por um forte mal-estar interno, sentindo que seus contornos vão escapar e adentrar outras pessoas e objetos, perdendo assim suas definições e sua concretude. Lila sente a desmarginação em diversos momentos de sua trajetória e esse sentimento é o traço basilar da sua personalidade instável. É esse sentimento que move Lila em um eterno sofrimento que faz com que toda sua vida seja marcada por esse medo da ruptura, da incapacidade de dar sentido aos acontecimentos. A desmarginação é uma experiência de perda de contornos, de margens, do que nos define enquanto um indivíduo autônomo e com uma identidade única e particular. A desmarginação na vida de Lila sempre se inicia

depois de uma situação violenta, especialmente masculina. Lenu nos narra no primeiro volume da série, *A amiga genial*, um pouco desse processo:

Na ocasião em que me fez esse relato, Lila também disse que o que chamava de desmarginação, mesmo tendo ocorrido de modo claro apenas naquela oportunidade, não era inteiramente novo para ela. Por exemplo, já tinha experimentado muitas vezes a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos. E no dia em que seu pai a jogara da janela tivera a absoluta certeza, justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a numa matéria lisa e macia. Mas naquela noite de Ano Novo lhe ocorreria pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara (Ferrante, 2015, p. 83).

Enquanto Lila possuía essa dificuldade intrínseca em formar-se, Lenu constrói sua personalidade e sua trajetória de forma mais estável, apesar de vários entraves. Com o seguimento dos estudos e a progressiva ascensão social de Lenu, seu horizonte de expectativas se expande para além do bairro pobre de origem e, com isso, a narradora acredita que as situações de violências de gênero terminariam. Todavia, no mundo mais abastado da intelectualidade italiana que Lenu acessa, as violências eram, talvez, mais mascaradas, mas não inexistentes. Ao casar-se com um homem pertencente à classe alta intelectual italiana, Lenu encontra-se confinada aos trabalhos de cuidado e doméstico, sem poder se dedicar a sua escrita porque seu marido considerava seu trabalho mais importante e os afazeres do lar como obrigação exclusiva de sua esposa. Quanto mais confinada Lenu se sentia, mais a narradora avançava no seu processo de politização e conscientização das desigualdades de gênero e na certeza de que, independentemente das classes sociais, as mulheres eram sempre vistas como subalternas:

[...] Terminei concluindo que antes de tudo eu devia entender melhor o que eu era. Indagar sobre minha condição de mulher. Tinha me excedido, fizera um enorme esforço para adquirir capacidades masculinas. Acreditava que devia saber tudo, tratar de tudo. O que me importava a política, as lutas? Queria fazer bonito diante dos homens, estar à altura. À altura de quê? Da razão deles, a mais irracional. Tanto esforço para memorizar frases em voga, tanta energia desperdiçada. Tinha sido condicionada pelo estudo, que havia modelado minha cabeça, minha voz. Que pactos secretos assumira intimamente a fim de me destacar? E agora, depois do duro esforço de aprender, o que precisava desaprender? (Ferrante, 2016b, p. 277)

Esse cronotopo construído por Ferrante, ou seja, esse tempo e espaço específicos da história contemporânea italiana que afeta a vida privada das protagonistas na tetralogia napolitana é o que me permite considerá-lo um romance histórico, de acordo com Gyorgy Lukács (2011). Para o filósofo húngaro, o romance histórico é uma forma literária capaz de construir uma interpretação do passado ao examinar os seus momentos de crise históricas e produzir uma “investigação da interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade

da história” (Lukács, 2011, p. 28). Na tetralogia napolitana de Ferrante, o horizonte de expectativas italiano que havia se expandido nos anos 1950 permite a Lenu mudar a trajetória da sua família através dos estudos, formando-se no ensino superior, algo impensável para a geração da sua mãe. Já através da trajetória de Lila torna-se evidente que essa oportunidade não era para todos, visto que Lila tinha um grande potencial, mas não pôde seguir o mesmo caminho da amiga porque precisava trabalhar para ajudar os pais financeiramente. Esse breve período de oportunidades, além de ter sido para poucos, não se estabeleceu firmemente e começa a ruir no início no século XXI porque as promessas de progresso para o país não ocorreram. No primeiro volume da tetralogia, logo após a Segunda Guerra Mundial, apesar dos resquícios de violência da guerra, havia uma atmosfera de prosperidade no bairro pobre das protagonistas, com novas oportunidades de comércio e empregos, como nos narra Lenu:

Naqueles anos da escola média muitas coisas mudaram sob nossos olhos [...]. Em todo o bairro brotavam iniciativas [...] tudo se agitava e desdobrava como para mudar de figura, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas tensões, nas torpezas, e mostrar em vez disso uma cara nova. Enquanto eu e Lila estudávamos nos jardins, o puro e simples espaço que tínhamos à nossa volta, o pequeno chafariz, o arbusto, uma cantina ao lado da rua, tudo mudou. Havia um cheiro permanente de piche, um carro fumegante com o rolo compressor estalava e avançava lento sobre o terreno, trabalhadores de torso nu ou de regata asfaltavam as ruas e a estrada. Até as cores se transformaram. (Ferrante, 2015, p. 100)

Já em *História da menina perdida* (2017), último volume da tetralogia, ao ir embora de Nápoles definitivamente em 1995, a narradora analisa as dinâmicas viciadas dos supostos progressos napolitanos que não geraram nenhum avanço efetivo para a sociedade:

Fui embora de Nápoles definitivamente em 1995, quando todos diziam que a cidade estava renascendo. Mas agora já não acreditava muito nessas ressurreições. Durante os anos, tinha visto o advento de uma nova estação ferroviária, o tímido despontar do arranha-céu de via Novara, os edifícios navegantes de Scampia, a proliferação de prédios altíssimos e reluzentes sobre o pedregulho cinzento da Arenaccia, da via Taddeo da Sessa, da piazza Nazionale. Aquelas construções, concebidas na França ou no Japão e surgidas entre Ponticelli e Poggioreale com a viciosa lentidão habitual, num ritmo contido, logo perderam todo esplendor e se transformaram em tocas para desesperados. Que ressurreição era essa? Apenas uma maquiagem de modernidade espalhada aqui e ali ao acaso, com muita fanfarronice, sobre o rosto corrompido da cidade. Sempre era assim. O truque do renascimento suscitava esperanças e depois trincava, tornava-se crosta sobre crostas antigas. (Ferrante, 2017a, p. 333)

Nesse período da narração de Lenu, na década de 1990, a Itália estava passando por investigações de corrupção sistêmica em seus partidos políticos. O bairro de origem das duas amigas estava ainda mais controlado pela lógica da máfia, a Camorra, que havia começado a comercializar drogas, aumentando ainda mais a violência das relações sociais. A sensação de progresso pós-Segunda Guerra,

narrada por Lenu ao escrever sobre os anos 1950, mostra-se, algumas décadas depois, uma ilusão e a violência dominante no bairro torna-se ainda pior. A crença no progresso tecnológico e no desenvolvimento econômico como o caminho para uma sociedade menos desigual e mais próspera para todos evidencia a crise desse projeto de modernização.

O cronotopo construído por Ferrante, ou seja, o tempo e espaço articulados em sua série de quatro livros é o desse momento de um aumento do horizonte de expectativas, na década de 1950, e suas ruínas ao longo das décadas seguintes. Contudo, esse contexto histórico e social não é o que mais se destaca no enredo e, sim, como essas mudanças afetam a vida das personagens principais de seus romances, Lenu e Lila, e, por isso, podemos considerar a tetralogia napolitana um romance histórico. Teóricos da literatura que refletiram sobre o romance histórico como Lukács e Jameson, apesar de divergências em suas análises, concordam que a definição central dessa forma literária é a forma que os personagens e o contexto histórico e social são intrinsecamente articulados: “o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas”. (Lukács, 2011, p. 38). E para Jameson: “O romance histórico articula uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja pelos costumes, acontecimentos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual, denotado pela categoria narrativa que denominamos personagens” (2007, p. 184).

É necessário analisar as posições das protagonistas da tetralogia que representam os planos existenciais que se articulam com o plano da história, visto que a ênfase na relação de amizade como *topos* central do romance complexifica nossa análise, afinal, as mudanças históricas e sociais não afetam somente uma personagem e, sim, duas, especialmente, a partir da singular relação de amizade das duas protagonistas. A própria estrutura do romance sugere ambiguidades e ambivalências porque toda a história é narrada por uma das protagonistas, essencialmente implicada na história. Com isso, em uma primeira leitura, é possível ficarmos até mesmo em dúvida de quem é a “amiga genial”, título do primeiro romance da série e um dos primeiros questionamentos realizados pelo leitor da tetralogia. Isso porque, apesar da genialidade ser uma característica que Lenu atribui à Lila, é Lila quem chama expressamente Lenu de “minha amiga genial” em um diálogo no dia do casamento de Lila, no qual ela aconselha Lenu a seguir estudando:

“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.”

“Mais dois anos: depois pego o diploma e terminou.”

“Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.”

Dei um risinho nervoso e disse:

“Obrigada, mas a certa altura a escola termina.”

“Não para você: você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres”. (Ferrante, 2015, p. 312)

Todavia, ao longo da narração fica evidente que é a engenhosidade, a capacidade criativa e imaginativa de Lila que são perseguidas por Lenu ao longo de toda a sua vida, que sempre acreditou que se o potencial de Lila tivesse se desenvolvido, ela teria sido muito melhor que a narradora. No final da sua narração, com 60 anos e uma consolidada carreira de escritora, Lenu ainda acreditava nisso:

Duvidei cada vez mais da qualidade de minhas obras. Entretanto, o texto hipotético de Lila, paralelamente, assumiu um valor inesperado. Se antes o imaginara como uma matéria bruta na qual eu poderia trabalhar em companhia dela, extraindo dali um bom livro para minha editora, agora se transmudou numa obra acabada e, portanto, numa possível pedra de toque. Fiquei surpresa ao me pegar perguntando: e se mais cedo ou mais tarde de seus arquivos sair uma narrativa muito melhor que as minhas? (Ferrante, 2017a, p. 459)

Paradoxalmente, Lila não alcançou nenhum objetivo digno de reconhecimento na sociedade moderna capitalista: não se formou no ensino básico, não construiu uma carreira de sucesso e, se conquistou uma relativa estabilidade financeira, foi devido às negociações com os camorristas mafiosos que controlavam a sociabilidade do seu bairro. É Lenu quem se formou na universidade e tornou-se uma escritora relevante em seu país. Contudo, na perspectiva da narradora, Lila sempre será a potencialidade de genialidade desperdiçada, devido, especialmente, à sua imaginação, seu ímpeto e suas tomadas de decisões assertivas que lhe conferiam uma grandiosidade. No arco narrativo da série sobre as crises entre fascistas e comunistas ao longo dos anos 1970, apesar de expressamente rejeitar filiações políticas, seja com o feminismo ou com o Partido Comunista do qual seu companheiro e seu amigo de infância faziam parte, Lila torna-se uma figura central na articulação das reivindicações por direitos trabalhistas dos operários na fábrica onde trabalhava. Além disso, é empática com a situação de outras pessoas do seu bairro arrumando empregos para conhecidos e ajudando efetivamente no que podia.

Já Lenu, apesar de sua ascensão social, seu sucesso como escritora e de, em determinado momento de sua carreira, tornar-se uma espécie de socióloga das relações corrompidas do seu bairro e de Nápoles, mantém-se sempre com opiniões e análises medianas, analisando sempre todos os lados da situação, sem tomar posições políticas claras e eficientes. Pietro, marido de Lenu, define-a de forma precisa anos após a separação do casal, como lemos através da narração da escritora: “Zombou de mim com simpatia por meu jeito de - segundo ele - sempre tomar posições medianas. Ironizou meu semifeminismo, meu semimarxismo, meu semifreudismo, meu semifoucaultismo, meu semisubversivismo” (ibid., pág. 394). Nesse trecho de Pietro é possível identificarmos que a erudição da narradora não se converte em ação efetiva e se mantém sempre na metade de algo. A própria Lenu, ao longo da turbulenta década dos anos 1970, em um período sem notícias de Lila, fantasia que a amiga deveria estar travando lutas heroicas contra o fascismo, enquanto Lenu mantinha-se na tranquilidade de seu confortável apartamento em Florença:

De noite, todas as fantasias me pareciam fatos acontecidos ou que ainda estavam acontecendo, e eu temia por ela, a imaginava caçada, ferida como tantas e tantos outros na desordem das coisas, e me dava pena, mas também a invejava. Ampliava enormemente a convicção infantil de que ela estava destinada desde sempre a aventuras extraordinárias, e me lamentava por ter fugido de Nápoles, por ter me afastado dela, voltando a sentir a necessidade de estar a seu lado. Mas também me enfurecia por ela ter tomado aquele rumo sem me consultar, como se não me tivesse considerado à altura. No entanto eu sabia bastante sobre capital, exploração, luta de classes, a inevitabilidade da revolução proletária. Poderia ter sido útil participar de algum modo. E estava infeliz. Definhava na cama, triste com minha condição de mãe de família, de mulher casada, todo o futuro aviltado pela repetição até a morte de rituais domésticos na cozinha, no leito conjugal. (Ferrante, 2016b, p. 309)

Ou seja, os acontecimentos históricos afetam as duas protagonistas de formas distintas, especialmente após o processo de ascensão social de Lenu, mas a narradora sempre estabelece comparações entre a sua maneira de lidar com as mudanças sociais e a maneira de Lila, devido à dinâmica estabelecida em sua amizade.

Tratando-se de um protagonismo duplo no enredo, a crise histórica e social da modernidade tardia italiana perpassa tanto por Lila quanto por Lenu, e é possível identificarmos Lila como um símbolo de uma potencialidade não aproveitada, da crise da modernidade, em contraste com Lenu, que representa o progresso efetivo, o projeto de escolarização formal da Itália que deu certo. Contudo, como o protagonismo do enredo encontra-se na amizade das duas amigas, é a comparação das trajetórias das duas amigas que fica evidente. E Lenu sempre coloca em dúvidas os seus sucessos visto que considera a sua amiga genial de infância muito mais interessante que a si mesma. A invenção singular de Ferrante é que, ao construir literariamente o passado recente da Itália contemporânea em seu enredo, os momentos de crise e de mudanças históricas perpassam dois planos individuais e intrinsecamente conectados, o que complexifica a própria configuração literária desse contexto histórico. A forma do romance histórico utilizada por Ferrante compõe uma obra que não tem nem um protagonista individual e, apesar dos posicionamentos medianos de Lenu, tampouco neutro, como é característico do romance histórico clássico de Walter Scott na perspectiva de Lukács, através do qual “forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (Lukács, 2011, p. 29).

Todavia, o ofício de escritora de Lenu e a construção da sua personalidade moderada confere à narradora, se não um caráter de solo neutro, o de uma personagem que analisa minuciosamente as mudanças históricas e o enfrentamento das forças sociais distintas articulando como essas alterações atingiram sua própria vida e a de Lila, a partir das suas perspectivas. Contudo, essa narração enviesada de Lenu não a torna uma narradora do tipo não-confiável porque a narradora deixa claro no prólogo do primeiro volume que vai narrar sua história de amizade com Lila motivada pela raiva, pela irritação que o desaparecimento de Lila gerou nela:

Hoje de manhã Rino me ligou, pensei que ele quisesse mais dinheiro e me preparei para negar. No entanto, o motivo da chamada era outro: a mãe dele tinha desaparecido. [...] Então eu disse a ele: “Tome o tempo que quiser, mas depois ligue e me diga se achou alguma coisa dela, nem que seja um alfinete.”

[...] Como sempre Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás. Fiquei muito irritada. Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo que me ficou na memória. (Ferrante, 2015, pp. 15-17)

A narração de Lenu inicia-se baseada em um sentimento de irritação, deixando evidente que será confiavelmente não-confiável, porque a narradora já nos anuncia: “Fiquei muito irritada. Vamos ver quem ganha dessa vez” (Ferrante, 2015, pp. 15-17). Segundo James Wood, essa é uma forma de identificarmos um narrador confiavelmente não-confiável “Sabemos que o narrador não está sendo confiável porque o autor, numa manobra confiável, nos avisa dessa inconfiabilidade do narrador. Há aí um processo de sinalização do autor; o romance nos ensina a ler o narrador” (Wood, 2017, p. 21). Conforme vamos lendo a narração de Lenu e, simultaneamente, a narradora Lenu, percebemos a complexidade de seu relato marcado por sentimentos ambíguos pela amiga e, também, pela impossibilidade de separar o fio da sua história do fio da história de Lila exatamente porque são muito próximos e, em alguns momentos, tornam-se um só. No segundo capítulo de *História da menina perdida*, último volume da tetralogia, Lenu inicia sua narração assim:

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

Já na última página deste mesmo volume, antes do epílogo, Lenu afirma que, passado os 60 anos de amizade, “o caos dos anos, dos acontecimentos miúdos e grandes, dos humores” (Ferrante, 2017a, p. 15) nunca foram mais importantes do que a relação entre as duas amigas:

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

Em outras palavras: a “invenção singular” de Ferrante na utilização da forma do romance histórico é a construção de uma amizade no centro do enredo que é narrado por uma das amigas em um relato cheio de sentimentos, ambivalências e pontos de vista que nunca serão confrontados com os sentimentos e as perspectivas da outra amiga pertencente à amizade. A partir dessa configuração, o momento de crise histórico representado a partir da vida dos personagens torna-se visível para o leitor a partir da relação de Lenu e Lila.

É Fredric Jameson que em suas reflexões sobre o romance histórico na contemporaneidade nos auxilia a refletir sobre essa não neutralidade de Lenu. Para o crítico literário norte-americano, em Walter Scott, o inventor do romance histórico de acordo com Lukács, há um dualismo ético entre o bem e o mal que é extinguido por George Eliot em seus romances históricos ao criar personagens que podem ser vilões e heróis ao mesmo tempo, com uma vasta complexidade interior (Jameson, 2007, p. 186). É essa originalidade de Eliot que, para Jameson, configura o romance histórico *realista*, que seria diferente das obras de Walter Scott que estariam muito mais próximas de um drama de costumes (ibid.). Nesse romance histórico realista inaugurado por Eliot a originalidade se encontra na profundidade dos personagens que possuem uma interioridade psicológica complexa, o que torna mais ambígua a divisão ética entre o bem e o mal (ibid., p. 189).

A narração de Lenu deve ser considerada também a partir dessa perspectiva. Sua suposta passividade é cheia de ambivalências e quase todas as atitudes da sua vida só são feitas para superar Lila, mesmo que, em uma primeira leitura da tetralogia, as duas amigas pareçam representar dois polos antitéticos da moralidade. É a própria Lila quem as define dessa forma, Lila, a cruel, e Lenu, a boazinha: “Desde pequena, fizemos um pacto: a cruel sou eu” (Ferrante, 2016b, p. 135). Contudo, ao longo da narração de Lenu, encontramos sentimentos ambíguos da narradora por Lila que poderiam ser tipicamente atribuídos a um vilão, como a inveja e o ódio da melhor amiga. O próprio desejo inicial de Lenu de seguir Lila quando crianças é baseado na inveja: “É provável que essa tenha sido minha maneira de reagir à inveja, ao ódio e de sufocá-los. Ou talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava” (Ferrante, 2015, p. 39). O mesmo procedimento pode ser percebido na construção de Lila que é descrita ora como genial, ora como uma espécie de bruxa com poderes malignos, mas, ao mesmo tempo, capaz de atitudes e sentimentos nobres típicos de uma heroína, como nos períodos de estabilidade financeira nos quais ajudava todos os parentes e conhecidos do bairro, os empregando ou os ajudando financeiramente.

Se no contexto histórico e social da escrita de Scott de seus romances históricos, no início do século XIX, fundador dessa forma literária, segundo Lukács, era possível existir um personagem mediano e neutro, Jameson nos lembra que George Eliott, já em meados do século XIX, construiu também um romance histórico mais complexo a partir da perspectiva da interioridade dos protagonistas. Na tetralogia napolitana, um romance histórico realista escrito no século XXI, me parece ainda mais difícil a possibilidade de um “solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (Lukács, 2011, p. 29),

especialmente a partir da configuração de que uma das personagens principais é também a narradora, narrando os acontecimentos a partir de sua perspectiva, portanto, sem neutralidade. Além disso, trata-se da narração de uma amizade entre duas amigas mulheres que, historicamente em nossa sociedade patriarcal, foram incentivadas a competirem entre si.

O realismo feminista

Apesar das decepções que as duas protagonistas passam nas construções de suas respectivas trajetórias, há um elemento central que as une e parece ser o mais importante dentre todos os elementos de suas formações: a amizade. É na infância que Lenu se encanta com a inteligência e autenticidade de Lila e decide segui-la para sempre: “Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse” (Ferrante, 2015, p. 38).

A amizade de 60 anos de Lenu e Lila é baseada em uma confiança mútua, mas também em muitas disputas e competições. Lila é vista por Lenu como detentora de uma inteligência e criatividade únicas. Quando crianças, as duas leem juntas o romance *Mulherzinhas* (1868) e decidem que vão escrever em conjunto um romance para tornarem-se ricas e fugirem da realidade pobre e violenta do bairro onde viviam. Contudo, Lila se antecipa e escreve sozinha um livretinho intitulado *A fada azul* que encanta Lenu para sempre e que, segundo a narradora, é a gênese de seu primeiro livro e, conseqüentemente, de toda a sua carreira como escritora. Até o final da sua narração, Lenu mantém-se convicta que Lila, que havia escrito somente esse livro infantil em toda a sua vida, era uma escritora muito melhor que ela e que se a amiga tivesse conseguido seguir estudando, seria muito mais brilhante que Lenu.

Além dessa obsessão de Lenu pela inteligência de Lila, que permanece ao longo de toda relação entre elas, as duas amigas passam por várias dinâmicas ao longo dos anos, dependendo das respectivas fases de suas vidas. Logo depois de seu primeiro divórcio, é Lenu quem ajuda Lila a organizar sua vida e manter-se saudável. Anos depois, quando Lenu se divorcia, a ajuda de Lila no cuidado de suas filhas é essencial para que a narradora continue construindo sua carreira profissional de escritora. O que se mantém evidente é o apoio mútuo entre Lenu e Lila e a centralidade da amizade das duas em suas vidas, sendo essa relação mais importante que seus respectivos casamentos ou até mesmo suas relações com seus filhos. Essa forte relação de amizade construída por Ferrante parece dialogar com a teoria do *affidamento*, elaborada nos anos 1980 na Itália pelo feminismo da diferença, do qual faziam parte escritoras italianas importantes, como Luisa Muraro. O *affidamento* - em português, confiança - é um ideal político de confiança mútua entre mulheres e de estabelecimento de uma relação de mentoria com uma mulher, substituindo a rivalidade feminina presumida pela sociedade patriarcal (Muraro, 2017, p. 225). Para a pesquisadora Stefania Lucamante em sua pesquisa

sobre as novas formas do romance italiano de escritoras mulheres no século XX, é possível também uma espécie de *affidamento* profissional através do qual uma mulher confia no maior conhecimento da outra em busca de referências e de melhoria do seu próprio trabalho (2008, p. 28). Na tetralogia napolitana, Lenu estabelece uma relação explícita de mentoria com uma mulher mais velha e experiente quando se casa com Pietro e passa a ser aconselhada por sua sogra, Adele. Pertencente à classe alta italiana, com contatos importantes em toda a sociedade culta, Adele ajuda Lenu a entrar no mercado literário e ter seus livros publicados, a se vestir e a se comportar em eventos importantes. É evidente que existe em Adele também um interesse em transformar Lenu, de origem humilde e sem o decoro das classes mais cultas, em um par à altura de seu filho abastado, mas Lenu têm consciência dessa intenção de Adele e se aproveita da situação para realmente construir seus contatos e sua carreira no mundo literário.

Entretanto, até o fim da narração de Lenu torna-se evidente que a relação mais próxima do *affidamento* de Muraro na tetralogia napolitana é a relação de Lenu e Lila, tanto nos momentos de confiança entre elas, nos quais as duas se ajudam efetivamente, quanto de uma forma mais excêntrica, na qual a motivação da narradora em tornar-se a melhor aluna da escola e escritora era, em grande parte, superar a suposta genialidade de Lila. Até os 60 anos de idade, Lenu acreditava que Lila iria, repentinamente, aparecer com textos brilhantemente escritos e que superariam todos os seus livros já escritos, ganhadores de prêmios literários. Esse sentimento de subalternidade de Lenu motivou-a toda vida a dedicar-se para superar a amiga, o que torna Lila, de uma forma deturpada, uma espécie de mentora, por impulsionar Lenu a sempre ir em frente.

Além da amizade, a maternidade é uma questão central na tetralogia napolitana e nos romances anteriores de Ferrante. Segundo a pesquisadora Laura Benedetti, para entender a cultura italiana do século XX é preciso estudar a maternidade e suas representações na literatura e é esse o seu objetivo em seu livro *The tigress in the snow: Motherhood and literature in twentieth-century Italy* (2007). Fortemente marcada pela influência do catolicismo, as personagens mães foram representadas como imaculadas, tendo como única característica um amor incondicional pelos seus filhos (Benedetti, 2007, p. 4). É só a partir de meados dos anos 1970 que se inicia uma mudança nas representações literárias da maternidade, com mães sendo representadas como pessoas autônomas e com desejos, em consonância com os movimentos feministas que se organizavam na Itália, questionando especialmente a maternidade e o papel social que esta impunha. O livro da filósofa Carla Lonzi intitulado *Vamos cuspir em Hegel* é considerado o primeiro manifesto feminista dos anos 1970 na Itália e focava especialmente na questão da diferença feminina, sendo a maternidade um marcador essencial dessa diferença (ibid., p. 85). É na década de 1970 que ocorrem algumas mudanças significativas no status legal da mulher italiana, como a queda da proibição de informações sobre controle de natalidade em 1971; em 1975, foi instaurado o novo código da família que garantia maior igualdade entre homens e mulheres no casamento e em relação aos seus filhos (ibid., pp. 75-76). Essas vitórias são fruto da organização feminina que debatia intensamente a organização familiar e o papel

social da mulher, divulgando revistas com suas ideias centrais para a construção de uma nova mulher italiana que fosse autônoma e responsável pelas decisões sobre o seu próprio corpo. (ibid., p. 86). Na tetralogia napolitana, Lenu consegue as pílulas anticoncepcionais para Lila em um encontro informal com uma médica que não era ginecologista, mas se dizia em uma missão de ajuda às mulheres:

A médica nos esperava no portão, de avental branco. Era uma mulher sociável, com uma voz aguda. Convidou-nos ao bar e nos tratou como se fôssemos velhas amigas. [...] Por fim, depois de muitas recomendações, recebemos uma receita cada uma. A médica se recusou a receber pagamento porque –disse– era uma missão que ela e outros amigos tinham assumido. Ao se despedir –precisava voltar ao trabalho–, em vez de nos dar a mão, nos deu um abraço. (Ferrante, 2016b, p. 188)

Já nos anos 1980, Benedetti pontua que se inicia uma ênfase na relação mãe-filha na literatura italiana e o primeiro romance de Ferrante, *Um amor incômodo*, publicado em 1992 na Itália, é um dos exemplares desse novo momento. A maternidade é uma questão central também na tetralogia napolitana, especialmente a relação de Lenu com a sua mãe e com suas três filhas. Apesar do seu casamento com um homem culto e intelectual, seu marido não aceitou a escolha de Lenu de tomar as pílulas anticoncepcionais que chegavam ao país nos anos 1970, pois acreditava que “se alguém realmente precisa escrever, escreve de qualquer jeito, mesmo esperando um bebê” (Ferrante, 2016b, p. 222), deixando evidente seu conservadorismo patriarcal apesar de sua intelectualidade. Recém-casada e sem o acesso às pílulas anticoncepcionais, Lenu engravidou rapidamente de sua primeira filha, Adele, apelidada inicialmente pela narradora de Ade que, em italiano, significa Hades, o mundo inferior, o inferno.² Esse apelido é representativo do período conturbado que Lenu passa logo após o nascimento de sua filha e a dificuldade em conciliar os cuidados com o bebê e seu trabalho intelectual, sem nenhuma ajuda de seu marido.

Ao longo da trajetória de ascensão social e da construção de sua carreira de escritora, acompanhamos o processo de conscientização de Lenu acerca das desigualdades de gênero através dos estudos da teoria feminista e a aproximação dos movimentos feministas dos anos 1970. O livro de Lonzi é citado pela narradora (Ferrante, 2016b, p. 275) como essencial em sua formação enquanto uma mulher escritora e para o seu entendimento da sua própria condição enquanto uma jovem mãe casada que estava confinada aos trabalhos domésticos, sem a possibilidade de dedicar-se aos estudos e à escrita.

É interessante enfatizar que se os movimentos feministas da Itália nos anos 1970 discutiam intensamente a gravidez e a considerava antitética às lutas feministas (Benedetti, 2007, p. 87), na tetralogia napolitana é somente depois do nascimento de suas filhas que Lenu se aproxima desses debates e começa a entender a sua condição enquanto mulher e mãe. Foi preciso que a narradora se sentisse

² Nota do tradutor de *História de quem foge e de quem fica*, Maurício Santana Dias, na página 236 da edição da Biblioteca Azul, 2016.

oprimida pela condição de esposa e mãe para se aproximar das leituras feministas da época e começasse os seus próprios questionamentos sobre os papéis sociais que estava desempenhando.

É somente ao passar por esse processo de conscientização do papel social exigido pela mulher ao ser mãe que Lenu consegue entender a sua relação conturbada com a sua mãe, marcada por sentimentos de repulsa. Desde pequena, a narradora sentia aversão pela figura da mãe, uma mulher pobre com um andar manco e é esse desejo de distanciar-se de sua figura materna um dos motivos de sua forte ligação com Lila, em uma substituição do exemplo da figura materna pela figura de sua amiga de infância (Rogatis, 2019, posição 1008). Para Lenu, Immacolata se ressentia das oportunidades que sua filha tivera e ela, não, o que dificultava uma relação amorosa entre as duas. É somente no final da vida de sua mãe que as duas se desculpam pelos desentendimentos ao longo dos anos de relação e Immacolata admite que sempre confiara em Lenu e que ela era sua filha preferida. Essa compreensão das diferenças com a própria mãe também dialoga com outra ideia central da filósofa Luisa Muraro. Para Muraro, para pensarmos as reivindicações femininas e a questão da diferença sexual é essencial resgatar a ordem simbólica que estabelecemos com nossas mães ao nascermos, visto que são elas que nos dão a linguagem (2017, p. 48). A própria prática do *affidamento* seria uma das formas para negociarmos essa ordem simbólica com a mãe (ibid., p. 49). Para além da complexidade da filosofia de Muraro, na relação de Lenu e sua mãe vemos uma reconciliação com a figura materna que é importante para que a narradora entenda também questões com as suas próprias filhas.

A relação de Lenu com suas três filhas também é central na reflexão sobre o papel social da maternidade. Depois de seu divórcio com seu primeiro marido, Lenu precisa da ajuda de Lila na criação de suas filhas para conseguir construir sua carreira de escritora, devido a impossibilidade de conciliação entre uma agenda de trabalho de uma profissional da escrita e a criação de três crianças. Apesar de vários momentos de culpa, Lenu não deixa de priorizar sua própria formação pessoal e, por alguns momentos nos quais sentia-se exultante em divulgações de livros e viagens, esquecia das suas próprias filhas que ficavam sob os cuidados de Lila. Todavia, esse abandono materno de Lenu por alguns períodos foi necessário para que ela se estabelecesse como uma escritora de renome e, portanto, garantir futuramente a estabilidade de suas filhas ao terem, não somente um pai, mas também uma mãe bem-sucedida:

Claro, era difícil me afastar das meninas e deixar de ser mãe delas nem que fosse por poucos dias. Mas essa separação também se tornou uma prática habitual. E os sentimentos de culpa eram logo substituídos pela necessidade de agradar ao público. A cabeça se enchia de milhares de coisas, Nápoles e o bairro perdiam consistência. Outras paisagens se impunham, chegava a cidades lindas que eu nunca tinha visto, sentia que seria bom morar ali. [...] E os vínculos maternos se enfraquecem, às vezes me esquecia de ligar para Lila, dar boa noite às meninas. Somente quando percebia que eu era capaz de viver sem elas é que caía em mim e voltava atrás. (Ferrante, 2017, p. 288)

Na tetralogia napolitana de Ferrante, tanto a amizade quanto a maternidade são representadas a partir de sentimentos complexos e ambíguos, sem idealizações sacras das figuras da mãe como representantes de um amor incondicional pelos seus filhos. Se o romance histórico tem como característica a representação de momentos de crises históricas através de seus personagens, Lenu e Lila retratam através de suas vidas as transformações que as reivindicações feministas e suas conquistas de direitos trouxeram para suas vidas, evidenciando uma crise dos valores patriarcais vigentes até então na Itália. O realismo feminista que sugiro aqui como hipótese de leitura do realismo ferranteano é o realismo engajado neste contexto histórico e social descrito ao longo deste texto, enfatizando que uma relação de amizade entre duas mulheres pode ser a ligação afetiva mais importante na vida de uma mulher. É evidente que o termo feminista possui um grande lastro teórico, mas aqui o termo refere-se ao contexto de mudanças sociais importantes, na segunda metade do século XX, na sociedade italiana profundamente patriarcal ficionalizada na tetralogia napolitana de Ferrante. Minha hipótese é que um realismo feminista seria uma ficionalização séria de um cotidiano que focalize as condições femininas, suas especificidades e reivindicações para uma vida menos desigual para as mulheres.

O fio condutor de todos os quatro romances da tetralogia napolitana é a narração de Lenu, ou seja, acompanhamos a reconstrução de 60 anos de memórias da narradora sobre a vida de sua amiga, Lila. Ao utilizar a forma literária do romance histórico, a escolha de Ferrante por esse formato também nos chama atenção porque se aproxima da teoria do “eu narrável” da filósofa italiana Adriana Cavarero. A narração da tetralogia é feita por Lenu, por escrito e em retrospecto e, ao escrever a biografia da amiga desaparecida, a narradora também escreve a sua autobiografia. Para a filósofa italiana Adriana Cavarero - uma das influências de Ferrante, confirmada pela própria autora em suas entrevistas - essa é a originalidade da obra de Ferrante que inaugura um novo gênero, ao criar a “biografia de uma *relação em andamento*”³ (Cavarero, 2020, p. 239. Grifos originais). Além disso, Ferrante parece representar literariamente a teoria do *narratable-self* desenvolvida por Cavarero: para a filósofa italiana, surge com Rousseau a falácia de que o indivíduo teria capacidade de se narrar de forma autônoma e transparente. Para Cavarero, um “eu narrável” sempre precisa de um outro para contar a sua história. Essa é a filosofia da narração de Cavarero que, em Ferrante, ganha traços feministas por termos uma mulher narrando a vida de outra mulher.

O caráter feminista dessa representação de Ferrante é acentuado se pensarmos que o objetivo de Lenu é deixar por escrito uma vida feminina que quis apagar-se, desintegrar-se, desaparecer sem deixar vestígios, dando forma ao sentimento de mal-estar intenso que Lila sentia. A nomeação de um sentimento é um passo principal para a tentativa de resolvê-lo ou, ao menos, entendê-lo. Ferrante parece contribuir com essa tentativa com a criação dos neologismos em seus romances como a palavra *desmarginação*, bem como a explicação que a autora nos dá sobre a

³ “What permeates Ferrante’s tetralogy and characterizes its originality is in fact the biography of a relationship in progress.” (Cavarero, 2020, p. 239). Tradução minha.

palavra napolitana *frantumaglia*,⁴ o que me parece fazer parte de um esforço de nomear o indizível feminino para, quem sabe, pensarmos formas de superar essas experiências.

A representação da desmarginação na tetralogia napolitana, na tentativa de Lila em colocar em palavras um sentimento inexplicável, parece aproximar-se da ideia de afeto de Fredric Jameson (2013). Para o crítico norte-americano, o afeto é um dos polos dos pares antitéticos que compõem o realismo, oposto ao impulso narrativo. Diferentemente das emoções, que já são decodificadas e determinadas por serem estados de consciência, o afeto trata do corpo material mais imediato, de uma sensação corporal de difícil definição pela linguagem. A criação da palavra *desmarginação* pela personagem Lila parece ser a tentativa de nomear um tipo de afeto, de sensação corpórea incompreensível e sem precedentes e, por isso, sem palavra existente para nomeá-lo. É só no último volume da tetralogia, *História da menina perdida*, que Lila explica um pouco melhor esse sentimento, durante o mal-estar que sofreu ao passar por um terremoto que destruiu Nápoles nos anos 1980:

Usou precisamente *desmargar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmargina e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim –*não era assim de jeito nenhum*–, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infindáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais –que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas– se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada. (Ferrante, 2017a, p. 168-169. Grifos da autora)

A dificuldade de nomeação e explicação da desmarginação sentida por Lila parece ser um desafio à Ferrante de representar um sentimento de mal-estar feminino, originado por situações de violência, geralmente masculinas. Me parece que a representação de um sentimento resistente à linguagem representa o esforço

4 A *frantumaglia*, segundo Ferrante, é um vocábulo dialetal napolitano que era utilizado pela sua mãe quando esta passava por um forte mal-estar interno. A ideia da desmarginação de Lila surge da *frantumaglia*. Ferrante define a *frantumaglia* como: "A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar" (Ferrante, 2017b, p. 106).

de Ferrante em “[de] alguma forma apreender sua essência fugaz e forçar seu reconhecimento”⁵, sendo essa uma tarefa dos romancistas e poetas, segundo Jameson (2013, p. 31).

Se, ainda segundo Jameson, “a arte do romance histórico consiste na habilidade com que [a interseção entre um plano público ou histórico e um plano existencial ou individual] é configurada e exprimida, em uma invenção singular que se produz de modo imprevisito em cada caso” (2007, p. 184), me parece que a invenção singular de Ferrante é a criação de um romance histórico baseado em um realismo feminista. Ao utilizar a forma literária do romance histórico, a autora constrói literariamente a crise de meados do século XX na Itália através de duas protagonistas intrinsecamente conectadas por um sentimento de amizade. A relação entre duas mulheres no centro do enredo, a criação de neologismos para nomear sentimentos de mal-estar tipicamente femininos a partir da personagem Lila, bem como a própria performance autoral de Ferrante evidenciam a construção desse realismo. Apesar dos contextos violentos às mulheres nos quais Lenu e Lila nascem e crescem, a ênfase de Ferrante, potencializada por sua própria performance autoral em seus textos ditos não-ficcionais, parece ser na construção de relações entre mulheres, seja uma relação de amizade, entre mãe-filha, entre leitoras e autoras.

Para Lucamante, Ferrante é uma das autoras italianas da contemporaneidade que estão construindo uma nova epistemologia do romance ao enfatizarem questões femininas e feministas “[construindo] distintamente textos nos quais tanto a tradição literária italiana quanto agentes externos de influência as ajudaram no processo de repensar os laços teóricos e estéticos entre autor, texto e leitor na construção do romance (2008, p. 3). No caso de Ferrante, a autora utiliza uma forma literária canônica, como a do romance histórico, a favor do seu projeto de ficcionalização de uma Itália contemporânea a partir de perspectivas femininas.

A performance autoral de Ferrante

Esse realismo focado na condição feminina e suas especificidades é encontrado também nos outros cinco romances de Ferrante que também possuem narradoras mulheres, em primeira pessoa, escrevendo em retrospecto algum acontecimento traumático que vivenciaram. Além disso, essas temáticas também são debatidas e refletidas por Ferrante em seus três livros ditos não-ficcionais, nos quais estão reunidos ensaios e entrevistas da autora.⁶ Apesar de sua identidade pessoal ser até hoje desconhecida, desde a sua primeira publicação em 1992, Ferrante tem um papel público ativo e escreve sobre a sua vida pessoal, seus

5 “I am also insisting on the resistance of affect to language, and thereby on the new representational tasks it poses poets and novelists in the effort somehow to seize its fleeting essence and to force its recognition.” (Jameson, 2013, p. 31). Tradução minha.

6 São eles: *Frantumaglia*, 2017 [*La frantumaglia*, 2013], *L'invenzione occasionale*, 2019 e *As margens e o ditado: Sobre os prazeres de ler e escrever*, 2023 [*I margini e il dettato*, 2022].

processos de escrita e elaboração de seus romances, sempre enfatizando questões de gênero em uma chave feminista, mesmo que a autora não reivindique essa alcunha feminista. Suas reflexões partem, essencialmente, da desigualdade de gênero e, mesmo que, inicialmente, seus romances pareçam “um triste hino às ilusões do século XX” (Ferrante, 2017b, p. 404), ao olharmos de forma mais ampla para sua obra, parece existir uma proposta de imaginar outras experiências possíveis para as mulheres, trazendo para o presente teorias e filosofias feministas importantes como a do *affidamento*, de Muraro, ou a teoria do *eu-narrável*, de Cavarero, bem como na sua criação de neologismos como a desmarginação e a *frantumaglia* para debater experiências tipicamente femininas.

Ferrante discute em sua obra sobre o contexto histórico e social da Itália em meados do século XX, as especificidades femininas, bem como sobre literatura e sociedade em seus textos ditos não-ficcionais. Para a socióloga Bruna Della Torre, talvez, o realismo feminista que Ferrante constrói em sua obra possa ser uma forma de pensar novos futuros:

Talvez essa literatura figure uma recusa em considerar a transformação radical da sociedade como uma ilusão. Quem sabe a tetralogia, afinal, consista não numa nostalgia do passado, mas num resgate das esperanças de um passado que, como mostra o sucesso de Ferrante, ainda encontra eco no presente. (Torre, 2023)

Me parece que a obra de Ferrante gera muitos “ecos no presente”, visto que a autora reelabora diversos questionamentos sobre o feminino e o feminismo através de sua performance autoral e de seus romances, incentivando novos diálogos: o sucesso de Ferrante foi chamado de Febre Ferrante em muitos países como Estados Unidos, Brasil e França. Em 2017 foi lançado um documentário chamado *Ferrante Fever* que analisa a popularidade de Ferrante, apresentando leitores famosos de sua obra. Além do seu sucesso editorial, também há um aumento de pesquisas acadêmicas sobre a sua obra, especialmente nos Estados Unidos, como também aqui no Brasil. Me parece que esse caráter da obra de Ferrante de misturar história, ficção e teoria iniciou uma experiência coletiva de leitura que impele seus leitores a estudarem, debaterem e analisarem sua obra. Consequentemente, por tratar de questões sobre as diferenças de gênero, Ferrante contribui para a criação de um vocabulário para nomear experiências essencialmente femininas, como *frantumaglia* e *desmarginação*, possibilitando a imaginação de formas de superar essas experiências de mal-estar feminino, a partir da ludicidade e da imaginação, procedimentos típicos da literatura.

Bibliografia

- » Auerbach, E. (2021). Na Mansão de La Mole. Em: Auerbach, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (pp. 405-441). São Paulo: Perspectiva.
- » Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34.
- » Benedetti, L. (2007). *The tigress in the snow: Motherhood and literature in twentieth-century Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- » De Rogatis, T. (2019). *Elena Ferrante's key words*. Europa Editions. E-book.
- » Ferrante, E. (2015). *A amiga genial* (trad. de Maurício Santana Dias). São Paulo: Biblioteca Azul.
- » Ferrante, E. (2016a) *História do novo sobrenome* (trad. de Maurício Santana Dias). São Paulo: Biblioteca Azul.
- » Ferrante, E. (2016b). *História de quem foge e de quem fica* (trad. de Maurício Santana Dias). São Paulo: Biblioteca Azul.
- » Ferrante, E. (2017a). *História da menina perdida* (trad. de Maurício Santana Dias). São Paulo: Biblioteca Azul.
- » Ferrante, E. (2017b). *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (trad. de Marcello Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca.
- » Ginsborg, P. (1990). *A History of Contemporary Italy: 1943-80*. Penguin UK. E-book.
- » Jameson, F. (2007). O romance histórico ainda é possível? Em *Novos Estudos CEBRAP*, 77, 185-203.
- » Jameson, F. (2013). The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present. Em: Jameson, F. *The Antinomies of Realism* (pp. 27-44). Londres: Verso.
- » Lucamante, S. (2008). Writing is always playing with the mother's body: mothers' rewrites. Em: Lucamante, S. *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel* (pp. 28- 108). Toronto: University of Toronto Press.
- » Lukács, G. (2011). *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- » Muraro, L. (2017). *The symbolic order of the mother*. Nova York: SUNY Press.
- » Pinto, I.; Milkova, S.; Cavarero, A. (2020). Storytelling philosophy and self writing—preliminary notes on Elena Ferrante: An interview with Adriana Cavarero. *Narrative*, v. 28, (número 2), 236-249.
- » Torre, B. (2023, 7 de dezembro). *Elena Ferrante e o realismo feminista*. Blog da Boitempo. <https://blogdaboitempo.com.br/2023/03/23/elena-ferrante-e-o-realismo-feminista>.
- » Wood, J. (2017). *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP Editora.