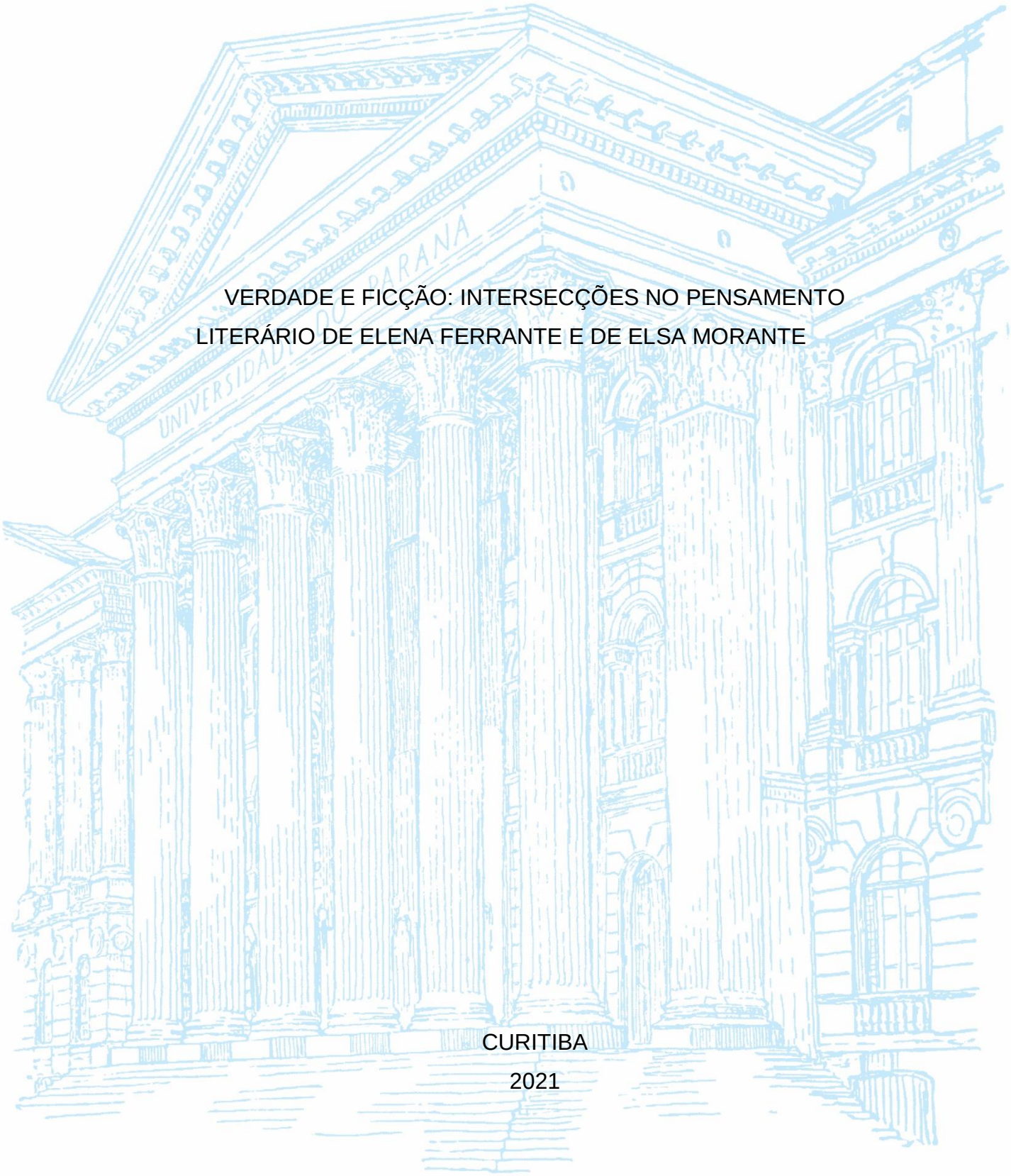
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNALICE DEL VECCHIO DE LIMA



VERDADE E FICÇÃO: INTERSECÇÕES NO PENSAMENTO LITERÁRIO DE ELENA FERRANTE E DE ELSA MORANTE

CURITIBA

2021

ANNALICE DEL VECCHIO DE LIMA

VERDADE E FICÇÃO: INTERSECÇÕES NO PENSAMENTO LITERÁRIO DE ELENA FERRANTE E DE ELSA MORANTE

Monografia apresentada ao curso de Graduação em Letras Italiano, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DELEM), Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Letras Italiano.

Orientador(a): Prof. Dr. Luiz Ernani Fritoli.

CURITIBA

2021

À minha irmã, Caroline, que ao voltar de um período de estudos na Itália, em 2016, trouxe consigo a série napolitana, de Elena Ferrante. Peguei os livros emprestados e nunca mais devolvi.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Ernani Fritoli, pelos encontros (infelizmente, virtuais) de orientação sempre muito proveitosos, que me levaram à escolha de realizar um trabalho comparativo entre Elena Ferrante e Elsa Morante, e pela leitura afetuosa e cuidadosa do texto. E, claro, pelo inestimável aprendizado que tive ao longo dos anos em suas disciplinas de literatura italiana.

Aos demais professores do curso de Letras-Italiano, especialmente à Karine, à Paolletta e ao Gerson, pela generosidade em compartilhar tantos conhecimentos.

À minha orientadora do Doutorado em Estudos Literários, Prof. Dra. Patrícia da Silva Cardoso, por acolher com carinho o meu desejo de estudar a obra de Elena Ferrante, pela leitura atenta e generosa dos meus textos, oferecendo comentários pontuais sempre muito certeiros e enriquecedores, e por participar da banca de defesa desta monografia.

Ao meu marido, Vitor, e aos meus filhos, Francisco e Beatriz, por existirem na minha vida. Aos meus pais e irmãos.

Qualquer instrumento pode definhar ou entrar em decadência, porém, a palavra renasce naturalmente com a vida, todos os dias, fresca como uma rosa.

(ELSA MORANTE, 2017, p. 111)

RESUMO

Este trabalho evidencia o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos ensaísticos. Para isso, propõe uma análise comparativa que identifica valores e pensamentos literários comuns expressos em seus ensaios, cartas e outros textos ditos "não-literários" e de que modo eles se apresentam em seus romances. Como recorte, centraliza-se em uma das discussões mais recorrentes propostas pelas duas autoras em seus textos ensaísticos, a relação entre verdade e ficção, imaginação e realidade. Como *corpus* principal desta análise foram escolhidos os ensaios "Sobre o romance" e "Pró e contra a bomba atômica", reunidos no livro *Pró ou contra a bomba atômica,* e os romances *Menzogna e Sortilegio* e *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante; e as cartas e ensaios presentes no livro *Frantumaglia*, as crônicas escritas para o jornal *The Guardian* e reunidas na coletânea *L'invenzione occasionale*, além dos romances da tetralogia napolitana e da *A vida mentirosa dos adultos*, de Elena Ferrante. Como fundamentação teórica, utilizam-se estudos críticos sobre os ensaios e a obra romanesca de Morante e de Ferrante, além de obras de teoria literária relacionada ao realismo, o foco narrativo e os personagens de ficção.

Palavras-chave: 1. Elena Ferrante 2. Elsa Morante 3. Literatura italiana 4. Literatura comparada 5. Ensaio.

RIASSUNTO

Questo lavoro evidenzia il dialogo stabilito tra la scritta di Elena Ferrante e di Elsa Morante, sia nei romanzi, sia nei testi saggistici. Per questo propone un'analisi comparativa la quale identifica valori e pensieri letterari comuni espressi nei loro saggi, lettere e altri testi detti “non letterari” e il modo in cui essi si presentano nei loro romanzi. Questa analisi si concentra su una delle discussioni più ricorrenti proposte dalle due scrittrici nei loro saggi, il rapporto tra verità e finzione, immaginazione e realtà. Le loro opere sono state studiate nel loro insieme, ma sono state scelti come *corpus* principale i saggi “Sopra il romanzo” e “Pro e contro la bomba atomica”, raccolti nel libro *Pro o contro la bomba atomica,* e i romanzi *Menzogna e sortilegio* e *L’isola di Arturo*, di Elsa Morante; e le lettere e i testi saggistici presenti nel libro *Frantumaglia*, i testi brevi scritti per il giornale *The Guardian* e raccolti nel libro *L’invenzione occasionale*, oltre i romanzi che compongono la tetralogia napolitana e *La vita bugiarda degli adulti*, di Elena Ferrante. Come fondamento teorico vengono utilizzati studi critici sui saggi e i romanzi di Morante e Ferrante, nonché opere di teoria letteraria legate al realismo, al focus narrativo e ai personaggi di fantasia.

Parole chiave: 1. Elena Ferrante 2. Elsa Morante 3. Letteratura italiana 4. Letteratura comparata 5. Saggi.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9
1.1 METODOLOGIA 14
2 REVISÃO DA LITERATURA 18
2.1 ENSAIOS DE FERRANTE E MORANTE: UMA PROBLEMATIZAÇÃO 18
2.1.1 Ferrante ensaísta? 18
2.1.2 Ferrante cronista? 23
2.1.3 Ficção-crítica 26
2.1.4 Morante ensaísta? 28
2.2 VERDADE E FICÇÃO 33
2.2.1 Narrativas em primeira pessoa 33
2.2.2 “Linhas que querem me dar uma história” 38
2.2.3 Narrar a ausência 43
2.2.4 O romance em seu “exercício de verdade” 47
2.2.5 A coisa mais próxima da vida 55
3 CONSIDERAÇÕES PARA TRABALHOS FUTUROS 61
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 64

1 INTRODUÇÃO

Elsa Morante. Elena Ferrante. A similaridade sonora entre os nomes parece confirmar uma afirmação comum entre críticos e leitores: a de que a autora italiana contemporânea tenha criado esse pseudônimo em homenagem à sua romancista preferida. Se a hipótese agrada, não será Ferrante que irá contradizê-la, como escreve a uma leitora: “Nomes e sobrenomes são etiquetas. Minha bisavó, cujo nome carrego e que morreu há tanto tempo que hoje é apenas uma personagem inventada, não ficará chateada.” (FERRANTE, 2017, p. 224).

O leitor de *Frantumaglia* (2017)[1], de Elena Ferrante, esbarrou no nome de Elsa Morante algumas vezes, mencionado nas cartas e entrevistas reunidas no livro, o que o leva a crer que, se o pseudônimo não é uma homenagem velada da autora à sua predecessora, ao menos a admiração por ela é evidente. De fato, Ferrante não esconde em diversas declarações à imprensa: “[...] romance fundamental para mim é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante” (FERRANTE, 2017, p. 362). A autora também incluiu outro romance dela, *A Ilha de Arturo*, em uma lista de 40 livros, da qual fazem parte “histórias de mulheres com dois pés, às vezes com um, no século XX”, publicada em 2020 na plataforma de venda de livros Bookshop.org.

A crítica jornalística, sobretudo, estadunidense, costuma se referir a Ferrante usando frases como “a maior escritora italiana desde os tempos de Elsa Morante”. Exagero ou não, tendo em vista que a Itália produziu outras escritoras de grande talento como Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Grazia Deledda e Anna Maria Ortese, o fato é que as obras dessas duas escritoras guardam muitas proximidades que suscitam, inevitavelmente, a comparação. A ponto de fazer com que Morante tenha recentemente experienciado um renascimento literário décadas após ter sido considerada a melhor escritora da geração do pós-guerra italiano.

A esse respeito, a pesquisadora Fabiane Secches escreve em artigo na revista literária *quatro cinco um*:

> A ironia é que estejamos percorrendo o caminho inverso: embora Morante seja uma das escritoras italianas mais importantes do século 20, foi o sucesso

[1] Esta edição em português do Brasil, da editora Intrínseca, recebeu tradução de Marcello Lino.

> internacional de Ferrante que abriu portas para que sua antecessora também pudesse ganhar o mundo (SECCHES, 2020, online).

De fato, como escreveu Madeleine Schwartz, em artigo na *New York Review of Books*, Morante nunca se tornou famosa em escala internacional. “Seus romances não são muito lidos fora da Itália, 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, trad. minha)[2]. Em 2019, *A ilha de Arturo* recebeu nova tradução nos Estados Unidos pelas mãos de Ann Goldstein, chamada de “o rosto de Elena Ferrante” nos países de língua inglesa devido à elogiada tradução que faz de sua obra. A publicação do livro, primeiro romance de uma mulher a receber o prestigiado Prêmio Strega, em 1957, é o passo inicial de uma grande operação editorial de redescoberta de Elsa Morante em escala internacional.

No Brasil, o livro recebeu tradução recente 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. São sete textos de períodos distintos reunidos, em 1987, em edição organizada pelo crítico literário Cesare Garboli. Destes, sobretudo “Sobre o romance” (1959) e o ensaio que dá nome ao livro (1965) dialogam em muitos aspectos com a reflexão sobre literatura exposta por Ferrante nos textos de *Frantumaglia* (2017) *e L’invenzione occasionale* (2019a, sem tradução brasileira).

Este trabalho se propõe a evidenciar o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a obra de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos “não-ficcionais” acima citados. São, aliás, esses textos de teor ensaístico de ambas as romancistas que serão utilizados como “propulsores” desta análise comparativa, já que neles se revelam valores e pensamentos literários que coincidem de maneira, muitas vezes, surpreendente, e que remetem continuamente ao texto romanesco de suas autoras.

---

[2] Na versão original: “Her novels are not widely read outside of Italy, 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).

Poderíamos 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, que testemunhou conquistas femininas não vistas por Morante. 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 **arrebata**. **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 "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 melodramático do que dramático, e quase esmagadoramente ambiciosos" (SCHWARTZ, 2019, online, trad. minha)[3]. A descrição poderia servir, perfeitamente, para falar dos livros de Ferrante, escritos algumas décadas mais tarde.

Menzogna e sortilegio figura em uma lista de "livros de encorajamento" de Ferrante, ou seja, aqueles que a autora lê vez por outra enquanto escreve, funcionando como uma espécie de "companhia proveitosa" (FERRANTE, 2017, p. 85). No entanto, destaca-se dos demais livros da lista por ser aquele 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).

Não é de se estranhar, portanto, que seu romance *Um amor incômodo*, fruto da descoberta proporcionada pela leitura do romance de Morante, tenha recebido

[3] Na versão original: "Her novels are not difficult, but they 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).

justamente o prêmio Procida, Isola di Arturo – Elsa Morante (1992) de melhor obra de estreia. A escritora, que desde o início optou por se manter descolada da fama de seu pseudônimo, e de suas consequências, não foi receber o prêmio. Em vez disso, enviou, por intermédio de seus editores, uma carta ao presidente e jurados que foi lida durante a cerimônia de premiação e, posteriormente, incorporada aos textos de *Frantumaglia* juntamente com a carta enviada à sua editora, Sandra Ozzola, sob o título “As costureiras das mães”.

Nessa carta, Ferrante confessa estar muito agitada, não porque seu livro será premiado, mas porque o prêmio carrega o nome de Elsa Morante. Conta que a ansiedade a impediu, mesmo após muita procura, de encontrar “um trecho inequivocamente feminino sobre a figura materna” nos volumosos romances da autora cujos livros tanto ama (FERRANTE, 2017, p. 14). Decidiu, recorrer, então, à citação de um trecho do conto *Lo scialle andaluso* (1963), que antecipa a discussão sobre a relação mãe-filho que seria central no romance *A ilha de Arturo*, no qual a narradora discorre sobre como os filhos imaginam as mães: velhas e santas, vestidas em roupas escuras e informes, “pois ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher” (MORANTE apud FERRANTE, 2017, p. 17). Assim, Ferrante conclui sua carta ao júri:

> Ao falar das mães e de suas costureiras, talvez Elsa Morante também falasse da necessidade de reencontrar as verdadeiras vestes delas e de rasgar os hábitos que pairam sobre a palavra mãe. Ou talvez não. De qualquer maneira, lembro-me de outras imagens de Morante [...] dentro das quais seria bom nos abandonarmos para reemergirmos como **novas costureiras**, **prontas para combater o erro do informe**” (FERRANTE, 2017, p. 18, grifo meu).

Embora pareça claro, é importante destacar que, na última frase de seu texto, Ferrante dirige-se, já não mais ao presidente e ao júri, mas às mulheres, leitoras e/ou escritoras, convidando-as a se debruçar, como ela, sobre as palavras de Morante para lidar com as tentativas diárias de aprisionamento feminino nos estereótipos de mulher, mãe, filha, esposa.

E, no entanto, ao contrário de Ferrante e de outras escritoras contemporâneas, Elsa Morante parecia dar às costas ao movimento feminista – algo compreensivo, já que, naquela época, o feminismo na Itália estava apenas começando, e denominar uma literatura de feminina parecia diminuir sua importância, reduzi-la. Como outras escritoras de sua época, Morante definia-se “*scrittore*”, e não “*scrittrice*”, no feminino

– embora esta palavra seja utilizada para definir uma escritora na língua italiana, ao contrário, por exemplo, de *avvocato* ou *medico*, que serve para ambos os sexos. Diferentemente de Ferrante, que aponta como romancistas prediletos muitos nomes femininos, dentre eles, o de Elsa, a escritora romana é taxativa: "Homero, Cervantes, Stendhal, Melville, Tchecov e Verga" (MORANTE, 2017, p. 118). Dizia se sentir “um menino”, identificando-se, com seu personagem-narrador Arturo. “Arturo sou eu”, afirmou. Apesar disso, e talvez por isso mesmo, a discussão sobre os papeis femininos, de mãe, filha, cônjuge, amante, prostituta, feita de forma extremamente ousada e inovadora, está no âmago de seus romances.

Ao escrever sobre a nova tradução de *Arturo’s Island*, a norte-americana Schwartz conta nutrir um grande interesse pelo ressurgimento da obra de romancistas mulheres da metade do século XX que compartilhavam algumas características.

> Essas mulheres foram subvalorizadas. Elas podem ter sido premiadas, mas nunca obtiveram a fama ou o dinheiro de seus colegas homens ou, em muitos casos, de seu marido, mais bem-sucedidos. Elas se distanciaram dos movimentos feministas. Elas eram rudes em um modo profundamente desagradável aos seus contemporâneos, mas agora bem traduzido em anedotas e réplicas (SCHWARTZ, 2019)4.

São mulheres como Elena Greco, a personagem-narradora da tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante, nascida no pós-guerra, exatamente quando Morante estabelecia a sua escrita, que com grande esforço foi capaz de se desatrelar de um ambiente hostil à educação formal, principalmente, das mulheres, e se tornar acadêmica, professora universitária, escritora bem-sucedida – e, ainda assim, pagar um preço alto por suas escolhas, o de ser considerada hostil, arrogante, mãe desinteressada, entre outras inúmeras culpas atribuídas às mulheres que, por vezes, elas mesmas acabam por se atribuir.

Os paralelos entre os textos dessas duas escritoras italianas, priorizando as produções ensaísticas como objeto principal, permitem apreender uma visão de mundo que, de forma mais ampla, se reflete em suas literaturas e no modo como elas as encaram. Tzvetan Todorov aponta, em *Literatura em perigo*, que os textos tidos

[4] Na versão original: “These women were underappreciated in their own lifetimes. They may have gotten prizes and awards, but they never earned the fame or money of their male peers or, in many cases, their more successful husbands. They distanced themselves from the women’s movement. They were rude in ways that were probably deeply unpleasant for their contemporaries but now translate nicely into witty anecdotes and retorts” (SCHWARTZ, 2019).

como não-literários têm muito a nos ensinar sobre uma obra e o pensamento do artista. Ao contrário das investigações formalistas ou estruturalistas, atentas apenas ao texto literário, ele afirma que o “homem” e a “obra”, a “história” e a “estrutura” também são muito bem-vindos (TODOROV, 2009, p. 90-93). Neste sentido, este trabalho empreende, em alguma medida, 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).

1.1 Metodologia

Desde que li *Frantumaglia*, em 2017, senti o desejo de estudar as cartas, entrevistas, bilhetes e ensaios ali reunidos, relacionando o pensamento teórico de Elena Ferrante sobre a própria obra e sobre a literatura em geral com os seus romances. São palavras que trazem luz aos seus romances, que oferecem uma espécie de autobiografia literária (curiosa, visto que escrita sob um pseudônimo) e que dialogam de forma muito interessante com as reflexões de Elena Greco, personagem-narradora da série napolitana, 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 fala cheia de admiração de Ferrante sobre sua escritora predileta, Elsa Morante, levou-me à leitura de seus romances e, por conseguinte, de seus ensaios. E qual não foi a minha surpresa ao identificar o mesmo procedimento metaliterário de sua predecessora: a Morante dos ensaios de *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*, principalmente nas páginas iniciais do livro que está escrevendo, tateando pelos íngremes caminhos da escrita romanesca para contar a sua história. Além disso, a reflexão sobre verdade e ficção são a alma dos ensaios tanto de Morante quanto de Ferrante, levando-me a identificar inúmeras coincidências não apenas em relação à escrita romanesca, mas aos valores e pensamento literários dessas duas autoras, um pouco como se a primeira dialogasse frequentemente com as ideias da segunda, acrescendo-lhe contribuições.

Diante disso, dei-me conta da importância da realização de um trabalho comparativo entre as obras dessas duas autoras que revele aproximações, ao mesmo tempo que permita identificar distanciamentos ou mudanças de perspectiva, relativos aos seus procedimentos narrativos, estilísticos, escolhas de personagens, temáticas e situações, sempre à luz das reflexões sobre literatura produzidas por elas mesmas em seus ensaios. Este trabalho pretende ser um passo inicial nessa direção ao eleger alguns pontos-chave dos romances de Ferrante e Morante para uma breve análise comparativa.

O primeiro deles, e talvez o mais importante, é a autorreflexividade, ou seja, um debruçar-se da literatura sobre a própria literatura que transparece, principalmente, nos romances *Menzogna e Sortilegio*, de Morante, e nos quatro volumes da série napolitana *A amiga genial*, de Ferrante, em um diálogo direto com o interesse das autoras em discutir literatura em textos ensaísticos – Ferrante, sobretudo, tem se interessado cada vez mais pela reflexão metaliterária, respondendo entrevistas com sempre mais boa vontade, ao contrário do que fazia no início de sua trajetória literária, e produzindo novos textos teóricos nos quais reflete, sobretudo, sobre o seu próprio ato de escrita e a sua obra, como os ensaios reunidos no livro *As margens e o ditado*, no qual revela aspectos da gênese de seus livros. O segundo diz respeito a um aspecto que domina boa parte do conteúdo dos textos ensaísticos das autoras, a ideia de verdade da ficção, que está no centro de suas buscas literárias, em reflexões que surgem tanto ficcionalmente, quanto teoricamente.

Os textos dessas autoras são, portanto, a principal fonte de pesquisa que fundamenta esse trabalho. Inicialmente, fez-se uma leitura em panorama de praticamente toda a obra publicada das duas autoras – à exceção dos livros de outros gêneros, que não o romance, de Elsa Morante, por uma questão de tempo. Em seguida, estabeleceu-se o *corpus* central desta análise: de Morante, os ensaios “Sobre o romance” e “Pró ou contra a bomba atômica” e os romances *Menzogna e Sortilegio* e *A ilha de Arturo*; de Ferrante, as cartas e os ensaios presentes no livro *Frantumaglia*, a crônica “O falso, o verdadeiro”, escrita juntamente com outros textos para o jornal *The Guardian,* em seguida reunidos na coletânea *L’invenzione occasionale*, além dos romances da tetralogia napolitana e *A vida mentirosa dos adultos*.

Na introdução, buscou-se reunir trechos de *Frantumaglia* que demonstrassem a importância que a obra de Elsa Morante assume para Ferrante e justificassem a

escolha por um estudo comparativo entre as obras dessas autoras. Também procurou-se revelar o crescente interesse dos leitores por Morante, sobretudo, após o sucesso internacional de sua sucessora, apoiando-se em reflexões, ainda que pouco aprofundadas, pois foram produzidas em artigos para jornal, da estudiosa brasileira Fabiane Secches e da crítica literária estadunidense Madeleine Schwartz.

No tópico Ensaios de Ferrante e Morante: uma problematização, para discorrer sobre as características dos ensaios das autoras, foram utilizadas referências bibliográficas que oferecem fundamentos teóricos sobre o ensaio como gênero, quais sejam, as obras de Alexandre Eulálio, Theodor W. Adorno e Ana Cecilia Olmos. Procura-se, ainda, demonstrar de que modo as autoras incluem-se em um conjunto de autores que oferecem esclarecimentos sobre a sua própria atividade e, no caso de Ferrante, de que modo essa reflexão metaliterária flerta com o ficcional – para isso, utilizam-se as ideias de Leyla Perrone-Moisés sobre os "escritores-críticos" e de Marilene Weinhardt sobre "ficção-crítica", conceito cunhado por ela. Fabiane Secches contribui, ainda, com uma breve discussão sobre o estatuto ficcional (ou não) dos textos ensaísticos de Ferrante.

No subitem Morante ensaísta?, a análise de aspectos do ensaio de Morante é embasada em estudos sobre a produção ensaística da autora: o artigo *Pro o contro la bomba atomica – Riflessioni intorno al saggio di Elsa Morante*, de Silvia Camillotti; o prefácio do maior estudioso de Morante, Cesare Garboli, ao livro *Pró e contra a bomba atômica*, organizado por ele; e, alguns estudos publicados no livro *Elsa Morante e il romanzo*, organizado por Sara Calderoni.

O tópico Verdade-ficção inicia-se com uma análise da escolha pelas duas autoras da primeira pessoa como estratégia de produção de verdade literária, tendo como suporte a reflexão teórica das próprias autoras sobre a questão. Em seguida, estabelece-se uma discussão sobre o conceito de verdade perseguido por Morante, sobre o qual ela discorre em seus ensaios, e que se revela muito próximo ao conceito de "verdade literária" defendido por Ferrante em suas teorizações sobre a escrita – e de que modo essa verdade literária se apresenta nos romances de ambas, sobretudo, nos trechos de teor metalinguístico, no qual suas personagens-narradoras discorrem sobre o próprio ato de escrever.

Para discorrer sobre as ideias de irrealidade x realidade, de verdade x manipulação, do romance como suplência de um discurso falso sobre o mundo e como gênero que se aproxima ou se diferencia da vida, lançadas por Morante e Ferrante

nos ensaios analisados, utilizam-se contribuições de autores, como a já citada Silvia Calderoni, Susan Sontag, James Wood, Henry James, Robert-Louis Stevenson e George Eliot.

Por fim, propõe-se algumas sugestões para trabalhos futuros, relacionadas a um procedimento comum na obra das duas autoras sobre o qual não foi possível entrar em detalhes, devido ao escopo definido para esta análise: a reorganização contínua de temas, personagens e situações que se verifica em seus romances – e que atravessa, inclusive, as obras de uma e de outra. Sugere-se ainda um estudo do uso, por vezes, muito semelhante, que as duas autoras fazem de diferentes gêneros e convenções em seus romances.

2 REVISÃO DA LITERATURA

2.1 Ensaios de Ferrante e Morante: uma problematização

Elsa Morante e Elena Ferrante são conhecidas, principalmente, por seus romances, embora Morante também escrevesse contos, poesia e, esporadicamente e em menor quantidade, ensaios. Já quando se pensa na produção de Elena Ferrante, o que logo vem à mente é sua obra romanesca, formada por cinco romances, com destaque para a Série Napolitana (2011-2014), de quatro volumes, que se tornou fenômeno de vendas mundial e motivou um movimento cultural de leitores conhecido como “Febre Ferrante”. Poucos estudiosos debruçam-se com mais atenção ao livro infantil *Uma noite na praia* (2007) e a um conjunto de textos publicados no livro *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora* (2017) e na coletânea *L’invenzione occasionale (2019a)*, ainda inédita no Brasil.

São textos que costumam ser classificados, assim como os ensaios de Morante, como “não-ficcionais”, mas que denominaremos apenas como “ensaísticos”, visto que foram assinados com um nome inventado, um pseudônimo, o mesmo com que a autora assina seus romances, como se discutirá mais profundamente adiante. *Frantumaglia* é formado por cartas enviadas ou não, contendo respostas a entrevistas, bilhetes, discursos de agradecimento, pequenos artigos e ensaios, entre outros textos, produzidos por Ferrante entre 1991 e 2016 em resposta às demandas de jornalistas, editores, críticos, leitores e cineastas interessados em adaptar seus livros para o cinema, entre outros interlocutores. *L’invenzione occasionale*, por sua vez, reúne 51 textos publicados semanalmente no jornal britânico *The Guardian* ao longo de 2018, traduzidos para o inglês por Ann Goldstein. No livro, os textos, em italiano, são acompanhados por ilustrações do italiano Andrea Ucini.

2.1.1 Ferrante ensaísta?

Mas, afinal, seriam esses textos realmente merecedores de serem debatidos por si próprios? Qual o valor que eles ocupam no contexto da obra de Elena Ferrante? 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 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 (por quem é apaixonada), no qual ouve a opinião do amigo sobre um manuscrito que havia recém-concluído.

> "Li".
> "Já?".
> "Sim, e é um trabalho excelente. Você tem uma grande capacidade de estudo, um rigor admirável e uma inventiva de deixar boca aberta. Mas o que invejo mais é a 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, tradução minha, grifos meus)[5].

[5] Tradução minha, mas há tradução em português: FERRANTE, E. *A amiga genial*. Trad. Maurício Santana Dias. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015b.
Na versão original: "'Ho letto?'.
'Dia 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 texto 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).

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 (principalmente, a carta, contendo respostas a entrevistas, bilhetes, artigos e ensaios, e a 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 curtas, objetivas, que possam ser facilmente editadas e publicadas no espaço limitado do jornal. Em uma tentativa de responder a 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).

Não se sabe se esse longo ensaio de 2003 foi ou não enviado às jornalistas que solicitaram as respostas. O fato é que seu conteúdo repleto de conjeturas e considerações valiosas sobre os dois primeiros romances de Ferrante motivou sua editora, Sandra Ozzola, a convencê-la a publicar “não um ensaio pesado”, mas “uma espécie de *cahier*” reunindo materiais de arquivo que dessem conta do pensamento da 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 – como 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).

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. Nesta 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. Como exemplo desse modo de narrar, cita-se um pequeno trecho no qual, ao falar às duas jornalistas sobre a dor em seus romances no texto que dá nome à coletânea ensaística, Ferrante relembra a origem da palavra *frantumaglia,* recuperando aspectos de sua autobiografia – ou, quem sabe, de sua autobiografia inventada.

> 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 frantummalha) 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, levam 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, de modo geral; a influência de livros e autores em sua formação; 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, complemente 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 que jogam com elementos autoficcionais. No caso de Elena Ferrante, que desde a publicação de seu primeiro romance optou por se manter longe dos holofotes, recusando-se a mostrar seu rosto ou divulgar qualquer tipo de informação de cunho pessoal, o interesse crescente em dialogar com a própria escrita ficcional nasceu justamente da

obrigação de responder, ao menos por escrito, a entrevistas, perguntas de leitores e demandas de seus editores.

2.1.2 Ferrante cronista?

No outono de 2017, o *The Guardian* propôs à escritora que assinasse uma coluna semanal. Tratava-se de algo que a deixou, ao mesmo tempo, "lisonjeada" e "espantada", por se tratar de uma empreitada diversa de tudo o que já havia feito. Aceitou o desafio após um longo período de hesitação, com uma condição: a 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 – algo a que já estava mais acostumada, respondendo por escrito e sob intermédio de seus editores às perguntas de jornalistas.

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:

> 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, trad. e grifos meus)[6].

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 desta dinâmica

[6] Na versão italiana: "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).

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. “Mas, no final, a curiosidade venceu”[7], argumentou, em sua última crônica (FERRANTE, 2019, p. 109, trad. minha).

O resultado dessa experiência com a crônica, gênero intertextual que se equilibra na fronteira da literatura e do jornalismo e que exige uma escrita mais breve e apressada, devido às pressões características do trabalho jornalístico, em cuja prosa prevalece "o confronto casual entre o tema redacional e a urgência da escrita" (FERRANTE, 2019a, p. 6, trad. minha)[8], agradou a escritora, 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.

> 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, trad. minha)[9].

Nesses textos, a escritora cria um campo de discussões sobre literatura 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. 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

[7] Na versão original: “Alla fine è prevalsa la curiosità.” (FERRANTE, 2019, p. 109).
[8] Na versão original: “[...] l’urlo casuale tra il tema redazionale e l’urgenza della scrittura.” (FERRANTE, 2019a, p. 6).
[9] Na versão original: “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).

livros, como a maternidade, a amizade entre mulheres, o ciúme e a educação escolar, o sentimento de infelicidade, a competividade. 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, sobre a leitura de notícias e de romances, sobre a política italiana ou sobre como a atração 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

> 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 (ROGATIS apud FERRANTE, 2019a, orelha, trad. minha)[10].

A escrita de cartas a jornalistas, 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, desejando buscar respostas escritas às 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, a escritora lançou mais um livro, *I margini e il dettato* (algo como As margens e o ditado), dessa vez, reunindo quatro textos inéditos sobre a “aventura de escrever”. São três palestras esclarecedoras sobre os seus procedimentos literários realizadas por ocasião da *Umberto Eco Lectures* e um ensaio feito para o encerramento da conferência dos italianistas sobre Dante e outros clássicos. Nesses textos, a escritora retoma dois temas que ocupam quase todo o espaço de sua produção teórica: a reflexão sobre a escrita, de modo geral, e sobre a participação feminina nas várias instâncias da sociedade, entre elas, a literatura. Conforme texto de divulgação do novo livro, no site da editora e/o, a autora “convida a nos manifestarmos contra ‘a língua má’, historicamente alheia às verdades das mulheres, e propõe uma fusão coral dos

[10] Na versão original: “[...] um punto di vista nomade, al tempo stesso vicino e lontano dalla nostra vita quotidiana. Scavare, andare in profondità sotto questa superficie significa, in particolare, ripensare l’immaginario femminile come uno splendido graffito ancora parzialmente sepolto.” (ROGATIS apud FERRANTE, 2019a, orelha).

talentos femininos”[11]. São temas que, obviamente, relacionam-se intimamente com as questões propostas em seus romances, sobretudo, no romance *A amiga genial*, no qual a narradora-protagonista debate-se, seja com o desafio mais óbvio, o de ser uma mulher que escreve em uma sociedade em que ainda prevalece o pensamento patriarcal, e o de narrar a si mesma e a outras mulheres.

2.1.3 Ficção-crítica

Surgem dessas interações ensaísticas de Elena Ferrante com jornalistas, críticos, leitores e editores textos que se aproximam daqueles escritos por um grupo de autores modernos denominados pela pesquisadora Leyla Perrone-Moisés de “escritores-críticos”, os quais, 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 esses autores, como Ezra Pound, T.S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Italo Calvino e Philippe Sollers, a autora contemporânea produz uma reflexão livre, não acadêmica, sobre literatura, sobretudo a sua própria, que confirma e cria valores, a exemplo do que escreve Perrone-Moisés:

> 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 faz como esses “escritores-críticos” ao escrever sobre literatura a partir de valores que norteiam a sua própria 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).

Os textos teóricos de Ferrante surgem como um espaço paralelo à escrita ficcional, onde a autora, finalmente livre das regras, princípios e valores literários impostos pelas academias ou por qualquer outra autoridade, busca suas razões de escrever, estabelecendo seus próprios princípios e valores. Aos leitores da romancista, essa produção ensaística oferece boas pistas sobre o seu perfil

[11] 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.edizionieo.it/book/9788833573946/i-margini-e-il-dettato. Acesso em: 01/11/2021.

intelectual, a sua ideologia, já que estão ali algumas tomadas de posição filosóficas, políticas, estéticas etc. E, no entanto, é preciso ter em mente, mais uma vez, o fato de que as ideias ali representadas são assinadas por um pseudônimo, o que faz com que esses textos sobre literatura possam ser interpretados como uma espécie de "ficção-crítica", para usar um termo criado pela pesquisadora Marilene Weinhardt ao analisar uma série de "romances históricos" brasileiros que ficcionalizam a história literária. Diferentemente do que propõe Perrone-Moisés, ao cunhar a expressão "escritores-críticos", não se trata de estudar ficcionistas que também exerceram ou exercem a função de críticos. "Aqui se está propondo o uso da expressão para obras em que a crítica faz parte do processo de ficcionalização" (WEINHARDT, p. 93, 2010). Pode-se dizer que Ferrante produz "ficção-crítica" ao criar um espaço no qual inventa-se a si própria como escritora ao falar de si para jornalistas e leitores.

Poderíamos, assim, considerar que *Frantumaglia* e *L'invenzione occasionale*, de Ferrante, são peças do mesmo conjunto de seus romances. O que parece, até mesmo, subentendido na carta que ela escreve à editora Sandra Ozzola, em 2003, na qual aceita reunir em livro 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).

Tendo em vista que o leitor de *Frantumaglia* ou das crônicas publicadas no jornal *The Guardian* ainda se encontra diante de textos literários assinados pelo mesmo pseudônimo da romancista, pode-se lê-los como uma espécie de ficção – no caso de *Frantumaglia*, um romance epistolar do qual Elena Ferrante é protagonista, e, no caso de *L'invenzione occasionale,* pequenos contos escritos por uma autora que só existe no papel.

> Teríamos, assim, **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, grifos meus).

Por ocasião do lançamento do novo livro, *I margini e il dettato,* a autora-personagem se fez, até mesmo, "ver" e "ouvir" pelo público, no afã de apresentar seus posicionamentos artísticos. As três 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 online, em uma "encarnação teatral" da autora levada à cena pela atriz Manuela Mandracchia.

2.1.4 Morante ensaísta?

Dentre os "escritores-críticos", Perrone-Moisés cita Italo Calvino, que 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.

Assim como a escritora da tetralogia napolitana, Morante também considerava seus ensaios "invenções ocasionais". Parte dos textos reunidos em *Pró ou Contra a Bomba Atômica – e outros escritos*, foram produzidos entre 1959 e 1970, período particular de sua vida, no qual a capacidade da escritura romanesca de "'interrogar sinceramente a vida real, com o intuito de que ela nos devolva sua verdade em resposta" (MORANTE, 2017, p. 84) parecia enfraquecida, dando vantagem a outras formas de composição, tais como o ensaio, o conto e a poesia. Nesse período de "um decênio de intensa reflexão, que, no entanto, não encontra no romance canal privilegiado de expressão" (CAMILLOTTI, 2020, p. 47-48), surgiram "Sobre o romance", publicado em 1959 na revista *Nuovi Argomenti;* "Sobre o erotismo na literatura", em 1961, na mesma revista; "Navona Mia", publicado em 1962, na revista *Illustrazione Italiana;* "Pró ou contra a bomba atômica", que nasce em 1965 como uma conferência proferida em Roma, Milão e Turim; e, por fim, em 1970, "O beato propagandista do Paraíso", publicado no volume *Beato Angelico*, em 1970.

Antes deles, Morante havia publicado sete artigos sob o título "Vermelho e branco", no jornal *Il Mondo*, entre 1950 e 1951, e o artigo "O poeta de toda a vida", sobre Umberto Saba, publicado em 1957, no informativo *Einaudi* e no jornal *Il Punto*. Mas, são sobretudo os textos de 1959, 1961 e 1965 que revelam um certo desconforto existencial, ou *pesanteur*, termo que Morante atribuiu a si mesma em conversa com o crítico Cesare Garboli para se referir a como se sentia durante a escrita de *La Storia*,

no início de 1970. O pesquisador retoma a expressão em seu prefácio à coletânea de ensaios da autora contrapondo-a à *grâce* que se via em seus escritos anteriores. Para Camillotti, a expressão deste desconforto existencial

> será extremamente explicitado em *Aracoeli*, último romance, de certa forma, apocalíptico e alucinado. Parece, portanto, [...] que Morante lance mão da **escrita de ensaios como uma espécie de passagem**, de ponte, [...] **nos quais começa a desenvolver tons escuros** que explodirão poderosamente no último romance (CAMILLOTTI, 2020, p. 48, trad. e grifos meus)[12].

Nesse mesmo ensaio que serve de prefácio ao livro de Morante, 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).

De fato, a discussão sobre realidade e ficção é o cerne dos dois ensaios analisados, nos quais Morante demonstra ter se dado conta – após anos de uma escrita ficcional que alguns críticos, como Garboli, consideraram apartada da realidade, como se realizada "de uma ilha, separada do tempo e do espaço ao redor” (MANICA apud FENOGLIO, 2007, p. 142) – que, diante de um mundo em desintegração, ameaçado pela destruição em massa, "Só a arte, na sórdida invasão da ficção, a qual restitui a realidade, pode representar a única esperança no mundo” (MORANTE, 2017, p. 150). A reflexão sobre verdade e imaginação/ realidade e ficção, também surge em muitos textos teóricos de Ferrante, sobretudo, de *Frantumaglia* e em algumas crônicas, com muitas intersecções com o pensamento de Morante sobre o assunto – como veremos mais detidamente no capítulo a seguir.

Algumas décadas mais tarde, já não resta dúvidas de que, mesmo não sendo ensaísta em primeiro lugar, Morante pode ser considerada “um dos mais ilustres e interessantes expoentes” do gênero no século 20, como considera a pesquisadora

[12] Na versão original: “[…] troverà estrema esplicitazione in *Aracoeli*, romanzo ultimo e, per certi versi, apocalittico e allucinato. Pare quindi che all’interno della sua produzione, Morante ricorra alla scrittura di saggi come a una sorta di passaggio, di ponte, lungo circa un decennio, che inizia a sviluppare toni cupi che poi esploderanno potenti nell'ultimo romanzo.” (CAMILLOTTI, 2020, p. 48).

Chiara Fenoglio em seu artigo "'Feroce solo della sua bellezza': Elsa Morante saggista in *Pro o contro la bomba atomica"* (FENOGLIO, 2018, p. 74). Em seus textos ela exercita a lei formal mais íntima do ensaio assinalada por Adorno (1994), a heresia, ou seja, a contravenção da ortodoxia do pensamento, no sentido de que

> se apresenta como uma indagação que dialoga com o exercício da crítica literária, mas não se identifica plenamente com suas formas institucionalizadas, dado que dissolve os limites conceituais dos saberes filológicos na deriva de uma **enunciação subjetiva que resiste a toda a sistematicidade** (OLMOS, 2020, p. 100-101, grifos meus).

Seus ensaios, embora em um formato mais convencional do que os de Ferrante, que assumem 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 assuntos, seguindo a mesma lógica empregada em seus textos de ficção. Desde o início de sua trajetória como escritora, que se tornou pública com o lançamento da coletânea de contos *O jogo secreto* (1941), a autora compõe romances, contos, poemas e ensaios que se nutrem uns dos outros, que dialogam organicamente, sem uma preocupação em obedecer rigidamente a delimitações artificiais entre os gêneros – do mesmo modo como os textos teóricos produzidos por Elena Ferrante alimentam, em alguma medida, a sua produção ficcional e vice-versa. Muitos poemas da coletânea *Álibi*, como já mencionamos, 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 *La storia*. A introdução de forte teor autorreflexivo de *Menzogna e Sortilegio* dialoga com o pensamento literário da autora que seria exposto em *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, trad. minha)[13].

(E por falar em literatura infantil, abre-se parênteses para mencionar que Elena Ferrante, quem sabe desejosa de seguir por mais este caminho trilhado por sua autora

[13] Na versão original: "[…] una commistione di generi e […] una ricca varietà di registri, nonché di elementi paratestuali tipici della letteratura dell'infanzia." (CALDERONI, 2018, p. 8).

predileta, escreveu o livro infantil *Uma noite na praia*, de 2007, exercitando a mesma intertextualidade presente na produção de Morante. No livro, Ferrante conta com tintas negras a história de uma boneca que se vê perdida na praia, sem sua dona, episódio que surge como um desdobramento do livro *A filha perdida*, publicado um ano antes, sobre uma mulher que rouba a boneca de uma menina na praia, e que depois alimentaria a criação do enredo da tetralogia napolitana. *A amiga genial* começa com o início da amizade entre as meninas Lila, morena e vivaz, e Lenu, loira e tranquila, durante uma brincadeira em que trocam de bonecas perto da janela de um porão. Lila atira Tina, a boneca de Lenu, pelas grades da janela e, desconcertada, Elena, faz o mesmo com Nu, a boneca de Lila. “O que você fizer, eu também faço” (FERRANTE, 2015a, p. 51, trad. minha)[14]. Após uma busca frustrada pelas bonecas no porão escuro e aterrorizante, Lila acusa Don Achille Carracci de roubá-las e decidem bater à porta dele para exigir os brinquedos de volta. O personagem camorrista é uma espécie de personificação do mal, que mais tarde dará vez às figuras de Marcello e Michele Solara. Confuso com as acusações, dá a elas dinheiro, mandando-lhes comprar outras bonecas. Mas, em vez disso, elas compram um livro, *Mulherzinhas* (1868), de Louise May-Alcott, que será uma espécie de referência para as amigas. A partir de sua leitura, decidem se tornar escritoras, desejosas de reproduzir a história de ascensão social pela escrita de May-Alcott e de suas personagens, Jo e suas irmãs.

A espantosa coincidência é que Morante, quando criança, escreveu *A história de uma boneca*, na qual duas meninas, Ida, morena e vivaz como Elsa, e Marcella, loira e tranquila, inspiradas na própria Elsa e em Giacinta, sobrinha de sua madrinha, ganham como presente de Natal, respectivamente, uma boneca e um teatrinho. Os presentes enviam as duas protagonistas a "jogos opostos, que parecem prefigurar os seus destinos: aquele tipicamente feminino da mãe, representado pela boneca de Marcella/Giacinta e aquele de fabuladora/escritora de Ida/Elsa, expresso por meio do teatro de marionetes (ZAGRA, 2018, p. 33-34, trad. minha) [15] . Esta relação, possivelmente antevista na obra de Morante, é retrabalhada sob diversos ângulos desde a escrita de *A filha perdida*:

[14] Na versão original: “Quello che fai tu, faccio io” (FERRANTE, 2015a, p. 51).
[15] Na versão original: “I regali, trovati sotto l’albero di Natale, indirizzano le due protagoniste verso giochi opposti, che sembrano prefigurare i loro destini: quello tipicamente femminile della mamma, mimato attraverso la bambola di Marcella/Giacinta e quello della affabulatrice/scrittrice di Ida/Elsa, espresso attraverso il teatro delle marionette” (ZAGRA, 2018, p. 33-34).

> Percebi tarde que o gesto de roubar a boneca e a fascinação exercida em Leda pela mãe da menina roubada não tinha, tecnicamente, volta. Aqueles dois elementos – o fundo obscuro da relação mãe-filha e uma amizade em botão igualmente obscura – levavam-me sempre mais longe na exploração da relação complicada que se cria entre mulheres. [...] Não é por acaso que, quando iniciei a Série Napolitana, meu ponto de partida foram duas bonecas e uma intensa amizade feminina capturada no momento de seu surgimento (FERRANTE, 2017, p. 296).

A coincidência, ainda que não seja discutida de modo mais aprofundado nesse trabalho, contribui para enfatizar a filiação da obra de Ferrante à da escritora romana).

Assim como a personagem de Ferrante, Elena Greco, que escrevia textos entre o conto e o ensaio, difíceis de ser catalogados, Elsa Morante contrapôs-se a delimitações muito rígidas entre os gêneros, baseadas em convenções acadêmicas, o que nos permite inferir que não dissociava os papeis 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 *Ilíada*, 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).

Nos ensaios analisados, Morante propõe uma discussão teórica sobre o romance que se integra à teoria do romance esboçada por grandes romancistas dos

séculos XX e XXI que escrevem e publicam suas reflexões teóricas sobre o gênero, além de as incluírem eventualmente em suas obras de ficção – algo que, como aponta Perrone-Moisés, é uma característica dessa nova fase do gênero (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 89-90). Dentre os expoentes mais recentes desse grupo de romancistas, pode-se incluir Elena Ferrante, ao lado de outros nomes que refletem sobre o ofício da escrita literária, como Carlos Fuentes, J. M. Coetzee, Vargas Llosa, Orhan Pamuk, Susan Sontag (que também escrevia ficção), Jonathan Franzen, David Lodge, entre muitos outros. No Brasil, pode-se citar Milton Hatoum e Cristovão Tezza, que, junto com seus romances, escreveram uma série de crônicas e ensaios sobre criação literária – Tezza escreveu, ainda, a autobiografia literária, *O espírito da prosa* (2012).

2.2 VERDADE E FICÇÃO

2.2.1 Narrativas em primeira pessoa

> "**Comecei** a **me** sentir mal depois de menos de uma hora dirigindo" (*La figlia oscura*)
> "Esta manhã, Rino **me** telefonou, **acreditei** que quisesse mais dinheiro e me preparei para não dar" (*L'amica geniale*)
> "Uma das **minhas** primeiras vaidades fora o **meu** nome" (*Isola di Arturo*)
> "Já se passaram dois meses desde que **minha** mãe adotiva, **minha** única amiga e protetora, morreu." (*Menzogna e Sortilegio*)

As frases acima, que iniciam romances de Elsa Morante e de Elena Ferrante, revelam o uso da primeira pessoa como um dos pontos em comum mais evidentes entre a obra das duas autoras. Em todos os romances de Ferrante, esse eu narrativo é sempre uma mulher que escreve sobre o seu passado com o objetivo de entender a si mesma – Delia, em *Um amor incômodo*; Olga, em *Dias de abandono*; Leda, em *A filha perdida*; Elena, na tetralogia napolitana; e, de um modo que será problematizado mais adiante, Giovanna, em *A vida mentirosa dos adultos*. Já nos livros de Elsa Morante, quem escreve a própria história são mulheres e homens, de sexualidades distintas: Elisa, em *Menzogna e Sortilegio*; Arturo, em *A ilha de Artur*; e, Vittorio Manuele, homossexual, em *Aracoeli*. Em *La Storia,* esse eu narrador é mais complexo: para narrar as desventuras em série de três gerações de uma família provocadas pela 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. Isso ocorre pela primeira vez somente no início do segundo capítulo, quando o leitor se depara com frases, como: “Além do segredo principal de Nora, em 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” ou “Se não fosse por razões políticas, seu instinto, **creio**, seria o de se abraçar com o mundo todo” (MORANTE, 1970, s/p, trad. e grifos meus)[16]. Em outro momento, descobre tratar-se de uma narradora: “E **eu sempre imaginei** [**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, trad. e grifos meus).

Trata-se de um eu narrante que não é um personagem, como em suas outras obras, que não revela a sua identidade, mas que, em alguma medida, se confunde com a voz do autor por ser alguém que lhe serve de “álibi”, no qual ele se personifica. 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 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).

[16] Na versão original: “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”; “[…] Non fosse stato per le ragioni politiche, l’istinto suo, **credo**, era di abbracciarsi col mondo intero” (MORANTE, 1970, 24); “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).

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 pela ausência do pai, misógino, e a falta de uma figura materna (a mãe morreu no parto).

> 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)[17].

No entanto, não é relevante, ao menos para esta pesquisa, buscar coincidências entre a vida e a personalidade das autoras e de seus eus-narrantes. Pretende-se, na verdade, 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).

Elena Ferrante conta que se ocupa de escritas em primeira pessoa de diversos gêneros – autobiográficas, escritas privadas, relatos –, apropriando-se dos modos de expressão que observa nesses textos para criar "uma escrita de verdade". "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).

A autora cita Italo Svevo, para quem, antes até de seus leitores, o autor é quem precisa acreditar na história que está narrando. "Eu, mais do que na história, preciso

[17] Na versão original: "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).

acreditar – sei lá – em como Olga ou Leda estão escrevendo a própria experiência. É sobretudo a verdade da escrita delas que me envolve" (FERRANTE, 2017, p. 306-307). É por isso que afirma ter dado seu próprio nome ao da narradora-protagonista da tetralogia napolitana, Elena Greco, que, como ela, é uma escritora formada em letras clássicas nascida em um bairro pobre de Nápoles. Os jornalistas costumam lhe perguntar se a personagem homônima não seria um indício de um *roman à clef*, mas Ferrante responde que se trata apenas de um expediente literário, utilizado para promover em si própria a suspensão voluntária da desconfiança (*willing suspension of desbelief*, termo cunhado por Coleridge). "O tratamento fantástico dos materiais biográficos – fundamental para mim – é cheio de armadilhas. Dizer "Elena" me ajudou a ficar presa à verdade" (FERRANTE, 2017, p. 384).

> 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).

(Quem sabe se não foi pelo mesmo motivo que ela passou a assinar seus livros com um pseudônimo que soa como o nome de Elsa Morante? Deslizar a caneta sobre o papel imaginando-se na pele de sua escritora preferida poderia facilitar seu trabalho...)

Na última frase da citação, a autora sugere, com ironia, que não está interessada em escrever, ela mesma, relatos autobiográficos, ao contrário do que imagina uma parte expressiva de leitores, incluindo críticos, para os quais suas personagens e situações soam tão verdadeiras que só poderiam partir de um relato autobiográfico. Esse efeito de "verdade" está mais relacionado à habilidade de manipulação da linguagem da escritora, que cria o que Tiziana de Rogatis chama de uma "fantasia de *memoir*", que faz com que toda a sua escritura seja parte de uma contínua e difusa autobiografia gerada paradoxalmente por seu desejo de anonimato (ROGATIS, 2016, p. 289).

Esse nome que a autora "sente mais seu" é, na verdade, o nome de sua *persona* literária, "voz anônima" cujas memórias narradas em *Frantumaglia* parecem ter alimentado as lembranças de Elena Greco. Em uma entrevista constante nesse

livro, a autora rememora um banho de chuva que tomou com a irmã, durante a infância, em um verão napolitano, quando decidiram desobedecer a mãe e sair para tomar sorvete com dois meninos um pouco mais velhos.

> A certa altura, o ar se tornou negro. Começou a chover, trovões e relâmpagos, o céu líquido caía sobre nós e corria em torrentes rumo aos bueiros. Nossos acompanhantes procuraram um abrigo; eu e minha irmã não; eu já via minha mãe nervosíssima gritando nossos nomes na varanda (FERRANTE, 2017, p. 150).

A cena lembra aquela em que Elena e Lila decidem matar aula para conhecer o mar e, no caminho, são pegas por uma tempestade.

> Uma luz arroxeada rompeu o céu negro, trovejou mais forte. Lila me deu um puxão, me vi correndo sem convicção em direção ao bairro. O vento se levantou, as gotas se tornaram mais densas e em poucos segundos se transformaram numa cascata de água. A nenhuma de nós veio em mente buscar um abrigo. Corremos cegadas pela chuva, as roupas logo encharcadas, os pés nus metidos em sandálias gastas, com pouca adesão ao terreno agora lamacento. Corremos até onde o fôlego nos permitiu. (FERRANTE, 2014, p. 73, trad. minha).[18]

A lembrança do banho de chuva com a irmã foi contada em 2003, muitos anos antes do lançamento do livro *A amiga genial*, o que nos permite supor que as memórias de Elena Ferrante serviram de inspiração para a criação das histórias narradas por Elena Greco. Mas, qual Elena Ferrante: a *persona* que assina os livros e concede entrevistas ou a autora de carne e osso por trás do pseudônimo, que aprecia manipular dados biográficos como matéria de ficção? Seria, é claro, sobre-humano forjar, ao longo de décadas, uma espécie de heterônimo tão rico em memórias inventadas. O mais sensato é imaginar que a autora trabalha, em sua ficção, com um amálgama de memórias verídicas, inventadas, reinventadas, que lhe pertencem ou não, ouvidas e lidas, utilizadas, seja para falar sobre sua própria matéria de escrita, nos textos ensaísticos, seja para compor as histórias de seus romances.

[18] Na versão original: “Una luce violacea spaccò il cielo nero, tuonò più forte. Lila mi diede uno strattone, mi ritrovai poco convinta a correre nella direzione del rione. Si levò il vento, i goccioloni diventarono più fitti, nel giro di pochi secondi si trasformarono in una cascata d’acqua. A nessuna di noi venne in mente di cercarci un riparo. Corremmo accecate dalla pioggia, gli abiti subito zuppi, i piedi nudi dentro sandali consunti che facevano poca presa sul terreno ormai fangoso. Corremmo finché avemmo fiato.” (FERRANTE, 2014, p. 73).

> 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, grifos meus).

Ao se identificar com Elena, Elisa, Arturo, entre as dezenas de outros personagens que povoam seus livros, as duas escritoras analisadas buscam extrair verdade de si mesmas e da realidade para tornar 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 transportamos 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)[19].

2.2.2 “Linhas que querem me dar uma história”

Para acreditar nas histórias que deseja contar, a autora conta que imagina suas protagonistas não como vozes, que narram em primeira pessoa, mas como “terceiras pessoas que deixaram ou estão 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 isso se torna parte essencial do desenvolvimento narrativo, assim como acontece em *Menzogna e Sortilegio*, de Morante. Os dois

[19] 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.

romances podem ser considerados, dentre todos os outros escritos por essas autoras, aqueles com maior teor metaficcional, autorreflexivo, como veremos adiante – 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.

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 atentamente, e então reler, o breve prólogo que antecede a narrativa, como assinala Ferrante em resposta à entrevista de uma tradutora, sugerindo-lhe: “Leia novamente, cara Ivana”) (FERRANTE, 2020, online).

> 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, trad. e grifos meus).[20]

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 isso, mas que, ao contrário de seus romances, desta vez, deixou indeterminada a identidade de quem dá forma literária ao eu 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.

[20] Tradução minha, mas há tradução em português: _____. *A vida mentirosa dos adultos*. Trad. Marcello Lino. 1. ed. São Paulo: 2020.
Na versão original: “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).

> Também no caso de Giovanna, quem narra está um tempo distante em relação aos eventos narrados e tem dificuldades em fazer o relato. Mas, **o fato, digamos, novo para as minhas histórias é que aquele "quem" não é necessariamente Giovanna**" (FERRANTE, 2020, online).

Ao ler e reler o prólogo, dei-me conta, não sem alguma dificuldade, da ambiguidade do texto de Ferrante, que dá margem a uma tradução que, embora correta, reduz o peso autorreflexivo que Ferrante deseja dar ao livro, como é o caso da feita em português por Marcello Lino para o 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, s/n). 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 uma narradora distante do tempo, a exemplo de suas outras narradoras e dos narradores de Morante, que narra sobre "*quei brutti anni*" (aqueles anos feios) 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).

Mas, esse "quem" poderia ser, ainda, uma óbvia 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 relaciona 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, por "uma tonalidade de escrita capaz de tirar, uma camada após a outra, a gaze que cobre a ferida e chegar à sua verdadeira história" (FERRANTE, 2017, p. 330).

Por fim, esse "quem" que escreve poderia ser, ainda, outra personagem, já mais velha, que decide contar a história de Giovanna, colocando-se como mera coadjuvante: Ida, a irmã mais nova de Angela, amiga de Giovanna, que na infância nutria por ela uma grande admiração, e que, ao final do livro, já adolescente, revela-se escritora. Em determinado trecho, Ida tira da bolsa cadernos e folhas esparsas e lê para Giovanna algumas páginas que havia escrito relacionadas à amizade entre elas. Tratava-se da "história de um longo desejo não realizado", sobre uma menina que, durante a noite, ouvia a irmã mais velha e sua amiga sussurrando e beijando-se na cama ao lado, enquanto sofria por ter sido excluída da companhia delas (FERRANTE, 2019b, p. 314). Ao final do livro, Giovanna e Ida deixam Nápoles e partem juntas para Veneza, cidade que esta última definiu como o lugar onde poderia se sentir em paz e escrever (Ibidem, p. 315).

Visto que Ida é a única personagem escritora que integra esse livro de Ferrante, cujos romances anteriores são narrados por mulheres que, sendo escritoras ou não, escrevem suas histórias, é possível supor que ela seja a autora por trás de mais essa história de um "longo desejo não realizado" – o de Giovanna por Roberto, jovem intelectual de origem humilde (tal como o pai dela), noivo de Giulianna, a quem renuncia ao final do romance porque deseja ser melhor do que os adultos aos seu redor, que traem, mentem, levam uma vida de aparências. 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. Ao final do livro, já dentro do trem rumo à Veneza, as duas prometem uma à outra se "tornar adultas como a **nenhuma** jamais havia acontecido" (FERRANTE, 2019b, p. 326, trad. e grifo meus)[21].

Ferrante encerra sua história escolhendo, mais uma vez, uma construção de linguagem que provoca estranhamento. Ao usar o pronome indefinido "nenhuma",

[21] Nella versione originale: "[…] ci ripromettemmo di diventare adulte come a nessuna era mai sucesso." (FERRANTE, 2019b, p. 326).

com a flexão de gênero no feminino, a narradora está se referindo às mulheres e colocando-se – juntamente com Ida – como as primeiras dentre as mulheres que conhece que irá 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 suas origens humildes por trás do verniz intelectual, e de cuja boca sai a frase com a qual Giovanna terá que lidar logo no início de sua adolescência: "Dois anos antes de ir embora de casa, meu pai disse à minha mãe que eu era muito feia" (FERRANTE, 2019b, p. 9). A frase, eco de um pensamento de Emma Bovary em relação à filha *("...come cette enfante est laide!"*) foi dita por um homem – e, no entanto, a mãe de Giovanna não discorda do marido, não demonstra o desejo de contradizê-lo, o que a diminui aos olhos da menina de 13 anos, tornando-a, junto com o pai, cada vez menos digna de admiração.

Giovanna e Ida optam por um caminho novo, diferente daquele das mulheres adultas apresentadas no livro, que é o de estabelecer vínculos femininos mais efetuosos como forma de ganhar terreno e fortalecimento em uma sociedade ainda dominada pelos homens. Elena Greco refletia 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. Para contar sua história precisava, necessariamente, narrar a história de Lila, um "outro necessário", a amiga cuja genialidade, ao seu ver, a fazia menos genial, menos satisfeita consigo mesma. Seria ela capaz de escrever como Lila?, é o que parece se perguntar ao longo do romance.

Em *A vida mentirosa dos adultos*, Ferrante dá um passo adiante nesse modo de narrar emparelhado com um "outro necessário" (na verdade, uma outra, visto que suas personagens principais são sempre mulheres). Giovanna e Ida 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 – visto que o autor sempre coloca muito de si, de sua experiência, em seus personagens. Essa escolha narrativa indica uma nova postura feminina sobre a qual Ferrante deseja focar o seu olhar, que se relaciona perfeitamente a uma proposição feita em sua palestra *Storie, io*: "Devemos confundir,

fundir o nosso talento" (FERRANTE, 2021, s/n)[22]. E, no entanto, uma semente dessa nova relação entre mulheres já se apresentava na história da longa amizade entre Lila e Lenu, como veremos a seguir.

2.2.3 Narrar a ausência

Assim como Elisa, a sexagenária Elena Greco, na tetralogia napolitana, começa a escrever a sua história motivada pelo desejo de compreender um enigma deixado por uma ausência. As duas narradoras têm como principais referências para si mesmas, e para a sua escrita, respectivamente, as protagonistas Anna, mãe de Elisa, que nunca lhe demonstrou afeto e preocupação maternais – "Minha mãe foi meu primeiro, e o mais sério, dos meus amores infelizes" (MORANTE, 1948, p. 15)[23] –, e Lila, a melhor amiga de Elena, com quem estabelece um emparelhamento, "constituindo-se quase sempre por oposição" (SECCHES, 2019, p. 31). Para a narradora da tetralogia, escritora de sucesso que, como a própria Ferrante, costuma usar fragmentos de vida como matéria-prima para a sua ficção, o desaparecimento de Lila surge no prólogo de suas memórias 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 "antificção" que parece negar, invalidar a escrita, tão cara a Elena.

> [...] Faz pelo menos trinta anos que 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-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, como a conheço bem, ou pelo menos acho que conheço, tenho certeza de que encontrou o meio de não deixar sequer um fio de cabelo neste mundo, em lugar nenhum (FERRANTE, 2015a, p. 16-17, trad. minha).[24]

[22] Na versão original: "Dobbiamo confondere, fondere il nostro talento". Conferência disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h63tMxGMUQw. Acesso em: 22 nov. 2021.
[23] Na versão original: "Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici […]" (MORANTE, 1948, p. 15).
[24] Na versão original: "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).

Acostumada à relação de competição que se estabeleceu entre ela e Lila desde a infância, a narradora decide, mais uma vez, reagir à escolha da amiga de não deixar vestígios de sua existência, fazendo da escrita seu campo de batalha. “Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória” (FERRANTE, 2015a, p. 19). Estabelece-se, então, um paradoxo:

> 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)

Lila torna-se ficção, assim como Anna, que logo no início de *Menzogna e sortilegio* é apresentada como fábula, no poema da dedicatória do 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; da amiga de Lenu, desaparecida, 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”.

Elisa e Elena escrevem como uma forma de organizar o caos dos acontecimentos passados, na tentativa de encontrar sentidos, respostas às suas indagações, às suas crises, como em geral fazem as mulheres quando escrevem em seus diários. Para contar suas histórias, ambas fazem uso, principalmente, da memória, já que os documentos que possuem são insuficientes para trazer à tona a história que elas desejam contar, aquela que se passou dentro delas e, portanto, de viés pessoal, subjetivo.

Elisa dá continuidade à ficção iniciada por Anna nas cartas que, após a sua morte, ficaram sob a sua posse. Nelas, a mãe, delirante, após saber que seu amado Edoardo estava morto, escrevia para si mesma como se fosse ele, mantendo-se, assim, em sua redoma de ilusão. A ficção de Elisa, no entanto, funciona como um antídoto para o mal causado pela “*menzogna*” familiar: são as mentiras da escrita romanesca, forma que “a nossa antiga doença tomou em mim” (MORANTE, 1948, p. 18, trad. minha)[25].

[25] Na versão original: “[…] il nostro antico morbo ha preso in me.” (MORANTE, 1948, p. 18).

À Elena Greco, Lila confiou uma caixa de metal com oito cadernos, na primavera de 1966, pedindo-lhe que não os lesse – o que ela fez assim que pôde. A leitura perturbou-a porque, mais do que um diário, os cadernos revelavam "uma teimosa autodisciplina à escrita". Escreve: "[...] 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, trad. minha)[26]. Incomodada e, ao mesmo tempo, curiosa, leu e releu, decorou os trechos de que mais gostou, tentando em vão descobrir o artifício daqueles textos. Até que, sem aguentar mais, sobre a ponte Solferino, atirou a caixa de metal com os cadernos no Rio Arno. "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, trad. minha)[27].

O gesto, pleno de simbologia, remete à famosa "*risciacquatura in Arno*", termo usado para expressar a reformulação linguística que Alessandro Manzoni deu ao seu romance *Os noivos*, adaptando-o ao dialeto fiorentino, que considerava a língua italiana por excelência. Como Manzoni, Elena desejava dar sua versão àquelas linhas jogadas no rio, escolhendo as palavras que lhe pareciam mais adequadas para contar a história daquela amizade de tantas décadas. Afinal, das duas, quem havia estudado era ela, a escritora era ela. E, no entanto, a escrita de Lila, como já mencionamos, atravessa a sua escrita, a ponto de não ser mais possível identificar o que é de uma e o que é de outra. Isso se torna visível quando, prestes a publicar seu primeiro romance, 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": [...] na época [quando eram crianças] eu o tinha considerado um livro de verdade e senti inveja" (FERRANTE, 2016a, p. 453, trad. minha)[28]. Dá-se conta de que a carta que havia recebido da amiga, os cadernos que ela lhe havia confiado e, principalmente, a fábula eram a origem, a pedra fundamental, do que havia escrito.

> [...] me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir dor no estômago e logo me cobrir de suor. E somente no final admiti

[26] Na versão original: "Quanto esercizio c'era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima: perciò era così ben scritta." (FERRANTE, 2016a, p. 16).
[27] Na versão original: "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).
[28] Na versão original: "[…] all'epoca l'avevo considerato un libro vero e ne ero stata invidiosa." (FERRANTE, 2016a, p. 453).

> 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 alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, e nem sequer a assinatura. (FERRANTE, 2016a, p. 453, trad. e grifo meus)[29]

E, no entanto, 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. “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” (FERRANTE, 2016a, p. 453-454).

> [...] 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, com 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 no entanto imprescindível 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, trad. e grifo meus)[30].

Percebe-se, pela análise acima, que a tetralogia de Elena Ferrante, assim como em alguma medida *Menzogna e Sortilegio*, é, em paralelo à ficção autobiográfica que está sendo narrada, um romance de formação de uma escrita. 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”, mas, cujo rosto, de repente,

[29] Na versão original: “[...] mi misi a leggere la fata blu dall’inizio, correndo per l’inchiostro pallido, per la grafia cosà simile alla mia de allora. Ma già alla prima pagina cominciai a sentire male allo stomaco e presto mi coprii di sudore. Solo alla fine, però, ammisi 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 il filo robusto ma invisibile che saldava le frasi, avrebbe dovuto rifarsi a quel fascicola 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).

[30] Na versão original: “La lunga ostilità nei confronti di Lila si dissolsi, 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 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).

recuperou vida e energia ao contar que começara a estudar e ao discorrer sobre sua nova paixão, compartilhada com o companheiro, Enzo, a linguagem de computação.

> 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 que eu havia conquistado. Mas ela percebera isso desde o momento em que eu tinha aparecido em sua frente e agora, arriscando-se a atritos com os colegas de trabalho e multas, estava reagindo e me explicando que de fato não tinha vencido coisa 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, trad. e grifo meus)[31].

A descida de Pisa a Nápoles, da soberba ao afeto, feita por Lenu nesse encontro com Lila, revela um caminho que nos faz pensar, inclusive, no que a narradora de Ferrante está propondo: uma busca pela verdade literária, um esforço por relembrar, registrar os acontecimentos e, sobretudo, os sentimentos, tais como eles se deram, sabendo, no entanto, que só é possível narrá-los como fragmento, aquele que a experiência de quem narra é capaz de apreender entre tantos outros fragmentos de realidade, mas, que a escrita vai esclarecendo, organizando até que se chegue, enfim, ao mais próximo possível da realidade. Exatamente como a narradora de Morante se propõe a fazer, como veremos a seguir.

2.2.4 O romance em seu “exercício de verdade”

La menzogna, ou a mentira, também é a herança deixada pela família à Elisa, personagem-narradora de Morante, sobre a qual ela se debruça para entender a si mesma. Logo no início de *Menzogna e Sortilegio*, um catatau de mais de 700 páginas, Elisa dirige-se aos leitores para informá-los sobre essa doença de família sobre a qual irá narrar.

[31] Na versão original: “Capii che erro 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).

> 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, trad. minha)[32].

Mas, ao contrário de Giovanna, 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 –, não foi capaz de construir para si uma vida fora da mentira, alertando os leitores que o doente mais grave de todos "não é outro se não esta que aqui escreve: sou eu, Elisa" (MORANTE, 1948, p. 17, trad. minha)[33].

> […] 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. Essas foram comidas pelas bruxas, e eu pelas fábulas, feiticeiras loucas e rebeldes. (MORANTE, 1948, p. 18, trad. minha)[34].

Quando afirma ter sido consumida pelas fábulas, Elisa estabelece um valor negativo à palavra mentira, desvinculando-a da ideia de invenção literária e 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, trad. minha)[35] 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,

---

[32] Na versão original: "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).

[33] Na versão original: "[…] non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa." (MORANTE, 1948, p. 17).

[34] Na versão original: "[…] 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 consunta 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).

[35] Na versão original: "[…] piena di prodigi, di stravaganze e di follia." (MORANTE, 1948, p. 18).

em silêncio, em sua casa solitária lê partituras de ópera", decidiu fazer uso do gênio da mentira, passando a imaginar suas próprias histórias inspiradas em suas fábulas prediletas (MORANTE, 1948, p. 19, trad. minha)[36]. 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. "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, trad. minha)[37]. 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 se sentisse indiferente diante da realidade, da vida fora de seu mundo imaginário. "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, trad. minha)[38]. 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. "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, trad. minha)[39]. 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, trad. e grifo meus)[40], buscando uma honestidade absolutamente oposta à mentira edulcorante criada por seus antepassados sobre suas próprias vidas. Esta ficção criada por sua família lembra em certa medida o que parece ter feito Lila, na visão de

[36] Na versão original: "[…] come un cantante fallito che in silenzio, nella sua camera solitaria, vada leggendo partiture d'opera […]". (MORANTE, 1948, p. 19).
[37] Na versão original: "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).
[38] Na versão original: "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).
[39] Na versão original: "[…] 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).
[40] Na versão original: "[…] veritiera dal principio alla fine." (MORANTE, 1948, p. 25).

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”.

> 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 havia 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, trad. minha)[41].

Esse processo de se tornar escritora, descrito por Elisa nos trechos iniciais do livro, de alta carga reflexiva, 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.

> 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, trad. minha)[42].

Em sua tentativa de escrever para se curar, para se conhecer a si mesma (“Quem é esta mulher? Quem é esta Elisa?”[43]) e, então, finalmente ter coragem de sair de seu quarto, onde está há 15 anos (“*tre lustri interi*”), a narradora recorre à capacidade da literatura de criar mentiras que revelam a verdade – e de expor o que

---

[41] Na versão original: “Io mi erro accorta da tempo che ognuno si organizza la memoria come gli conviene, tuttora mi sorprendo 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 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).

[42] Na versão original: “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).

[43] Na versão original: “‘Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?’” (MORANTE, 1948, p. 8).

é falso, ilusório, não-real. O romance promove um jogo que inverte conceitos e que está no cerne do pensamento literário de Morante em seus ensaios: a ficção, 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, com tudo aquilo que, simbolizado por ela, promovia "a desintegração da consciência humana, em seu cotidiano desgastante e uso alienante com o mundo" (MORANTE, 2017, p. 146)? "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, trad. minha)[44]. 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 masculina – 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 no romance *A filha perdida* como uma expressão usada pela mãe de Leda para indicar uma perturbação, sentimento que é reconhecido pela jovem Nina: "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, trad. minha)[45]. O trabalho da escritora é o dar

[44] Na versão original: "Potrebbe sembrare contraddittorio, ma ciò che Morante chiama irreale 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).

[45] Tradução minha, mas há tradução em português: FERRANTE, Elena. *A filha perdida*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
Na versão original: "'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).

conta de expressar esse descontrole, esse desequilíbrio emocional, produzido por uma “realidade irreal”, para usar as palavras de Morante, frutos da ignorância, das desigualdades sociais e da violência, e, em seguida, retomar o fio de uma escrita que coloque as personagens de volta ao 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 ao 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, de dar sentido a esse emaranhado.

Para Morante, como vimos, “a arte é um retrato da realidade”, capaz de revelar o irreal, a ficção, travestidos de realidade, por exemplo, ao descrever 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 de *Menzogna e Sortilegio* 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 à cultura das classes predominantes no período em que escrevia, representada pela burguesia (ou o 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, colocando-o diante do espelho e 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).

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. O romance em seu "exercício de verdade", capaz de renovar a realidade, se faz, portanto, "**instrumento político e poético**", mesmo fora de qualquer convicção ideológica (CALDERONI, 2018, p. 10-11, trad. e grifos meus)[46].

Muitas décadas mais tarde, Susan Sontag defendeu o romance justamente por seu componente ético, em oposição às narrativas infinitas, coletivas e anônimas advindas com a informática e o hipertexto.

> 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 consequente embotamento do sentimento, oferecido pela glutonaria de histórias sem fim disseminadas por nossa mídia (SONTAG, 2008, p. 227-229, grifos meus).

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 força e

[46] Na versão original: "Ne emerge una visione morantiana della letteratura non tanto come utopia o pura finzione, ma come quesito morale, di coscienza civile: segno rinnovato di realtà contro l'irrealtà del potere. Il romanzo nel suo essere 'esercizio di verità', capace di rinnovare la realtà stessa, si fa pertanto 'strumento politico e poetico' anche al di fuori di qualsiasi convinzione ideologica." (CALDERONI, 2018, p. 10-11).

capacidade para tentar escapar ao seu destino do que a pobre e amedrontada personagem de Morante. Assim como Lila, após a morte da filha, vai se perdendo emocionalmente até que desaparece sem deixar pistas, Ida termina sua vida em um hospital psiquiátrico após a morte do filho mais novo, Useppe. “[...] a razão, que sempre lutava para permanecer em seu cérebro incapaz e medroso, finalmente abandonou-a” (MORANTE, 1978, p. 620, trad. minha)[47].

Já na tetralogia de Ferrante, romance de formação que abrange um arco temporal de seis décadas, de meados da década de 1950 a meados de 2010, o contexto político e social vai ganhando importância na narrativa à medida que Elena amadurece, passando a se interessar por temas 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, bairro periférico de Nápoles onde as amigas cresceram, 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.

> 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 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, trad. minha)[48].

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 Europa, sentindo-se inferiorizada, jogada de volta às suas

[47] Na versão original: “[…] 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).
[48] Na versão original: “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).

origens, politicamente incapaz, “fêmea que teria feito bem em não abrir a boca”, desviando-se por algum tempo dos encontros públicos (Ibidem, p. 77)[49].

2.2.5 A coisa mais próxima da vida

Esse 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. Se a vida é, como afirma o escritor Robert Louis-Stevenson, “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). Stevenson faz esta afirmação para dizer que o romance se diferencia da vida, que é descontrolada, 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)[50]. 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 novelos emaranhados me atraem. [...] Encontrar o fio da meada é fácil, 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:

---

[49] Na versão original: “[…] femmina che avrebbe fatto bene a non metter bocca” (FERRANTE, 2015c, p. 77).
[50] Na versão original: “Art is the nearest thing to life.” (ELIOT, 1856, p. 54).

> 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 conjeturas 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, preencherei 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, trad. e grifos meus)[51].

É com imaginação, buscando chegar à verdade de que é capaz – visto que quem narra é sempre um espelho deformante, que se expressa a partir de sua própria experiência –, que Elisa rememora a sua infância ao lado dos pais e que Elena Greco fala sobre Lila. Ao se lembrar, mal-humorada, de que a amiga costumava criticá-la por não cuidar direito de suas filhas, dá-se conta dessa relatividade:

> [...] 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, trad. minha)[52].

O escritor precisará da agulha e da linha da escrita ficcional para costurar, dar unidade, à *frantumaglia* interna de uma personagem. E, no entanto, como pontua Morante em “Sobre o romance”,

---

[51] Na versão original: “Leggo e rileggo i miei appunti, guardo e riguardo il video, ascolto e riascolto perplessa. La mia amica mi sta davvero raccontando le cose come sono andate? Perché, mentre parla, guarda con insistenza verso destra? Che cosa c’è a destra che non vedo nella registrazione e non ho visto nella realtà? E come mi comporterò quando passerò alla scrittura? Cercherò di ipotizzare che cosa si nasconde sulla destra, che cosa forse lei mi nasconde? Ripulirò il suo linguaggio? Mimerò il suo confondersi? Attenuerò il disordine espressivo, lo esagererò per renderlo ben visibile? Dubiterò del suo racconto, avanzerò ipotesi, colmerò vuoti? Insomma lo sforzo di fedeltà non potrà prescindere dalla mia immaginazione, dalla ricerca di coerenza fantastica, dall’assegnazione di un ordine e un senso, perfino dalla mimesi della mancanza di ordine e senso. Ogni uso letterario dalla scrittura, per via della sua congenita artificialità, comporta sempre una qualche forma di finzione. Il discrimine è piuttosto quanta verità la finzione riesce alla fine a catturare.” (FERRANTE, 2019a, p. 17-18).

[52] Na versão original: “[...] cosa pensasse realmente dei miei comportamenti di madre non lo so. Le 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” (FERRANTE, 2015c, p. 16).

> 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).

A comparação entre escrita e costura é, como vimos na introdução, muito cara à 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 de criação da mãe costureira, uma mulher de grande beleza, e o seu próprio, de escritora:

> [...] 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)

A autora conta, em *Frantumaglia*, que a história de amizade entre Lila e Lenu 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 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). Anos mais tarde, ela revela, em um dos ensaios reunidos no livro *A margem e o ditado*, referências literárias, para além de experiências pessoais, que alimentaram a criação do livro, entre eles, o livro *Autobiografia de Alice B. Toklas* (1933), de Gertrude Stein, na qual a escritora estadunidense narra a sua vida como se a autora do livro fosse Alice B. Toklas, sua companheira de vida (FERRANTE, 2021, s/n).

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 jato”, 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, 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. “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. 322, 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 crescia 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).

Para escrever, Elena Ferrante parte, como vimos, do real, de fatos, lembranças, experiências pessoais que, no entanto, transportadas para os romances, por vezes, parecem tão perturbadoras como se estivéssemos lendo uma obra de Franz Kafka ou de Samuel Beckett. Em *A filha perdida*, Leda, uma mulher adulta, professora universitária divorciada, viaja à praia sozinha depois que as filhas, já crescidas,

decidem viver com o pai no Canadá. Na praia, o encontro com uma jovem mãe e sua filha pequena despertam memórias e sentimentos dolorosos, que desencadeiam reações tão imprevisíveis quanto roubar a boneca da menina e levá-la para casa. Já a série napolitana começa com o desaparecimento sem explicação de uma das protagonistas, Raffaella Cerullo, a Lila, que parece marcar o final da longa história de amizade narrada por Elena. A personagem, ao longo do romance, vive, como já mencionamos, um processo de "*smarginatura*", no qual vai, aos poucos, desaparecendo da vida e se transformando em literatura. Também há cenas e diálogos tão impactantes por sua violência que, se não soubéssemos da existência deles pelos jornais, nos pareceriam inverossímeis, como a cena em que o pai de Lila, furioso com o comportamento da menina de apenas nove anos, atira-a pela janela, quebrando-lhe um braço. Ou quando Melina, uma vizinha das protagonistas, literalmente enlouquecida de amor por um homem casado, devora um pedaço de sabão diante de Lina e Lenu. Ou, ainda, quando a amiga delas, Ada, ao se tornar amante de Stefano, marido de Lila, diz-lhe que se não for embora, deixando-a ficar com ele, irá matar seu filho; em seguida, começa a chorar e a fazer faxina na casa da rival.

Narrar o que lhe parece insuportável, para Ferrante, é uma forma de chegar a uma verdade que, em alguma medida, flerta com aquela que se apresenta aos leitores de livros como *A metamorfose*, de Kafka; *Fome*, de Knut Hamsun, e *Fim de partida*, de Beckett. Estas histórias, escreve James Wood,

> não são representações de atividades humanas típicas ou prováveis, e ainda assim são textos efetivamente verdadeiros. E pensamos: é assim que eu me sentiria se eu fosse um pária dentro de minha família, um inseto (Kafka), um louco (Hamsun) ou um velho mantido numa lixeira alimentado a base de mingau (Beckett) (WOOD, 2017, p. 203-204).

Para chegar a este efeito de verdade desejado, a autora conta que escreve com desprazer, como se estivesse "matando enguias".

> [...] 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)

A descrição sobre o seu método de trabalho lembra aquela feita por Lenu, no terceiro volume da série napolitana, *História do novo sobrenome*, sobre como escreveu seu primeiro livro.

> 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, tradução minha).

Toda a escrita da narradora da tetralogia napolitana parece seguir esse mesmo procedimento, procurando organizar e esclarecer, examinando e reexaminando acontecimento vividos. Cabe a nós, leitores, nos juntar a ela na tentativa de interpretá-los.

A pesquisadora Fabiana Secches, autora do livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*, considera que a autora faz um duplo movimento: por um lado, chama a atenção para o fato de que a escrita é artifício, e, por outro, tenta apagar o artifício, criando a ilusão de que a história contada é verdadeira.

> 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).

3 CONSIDERAÇÕES PARA TRABALHOS FUTUROS

Os livros de Elena Ferrante, lidos em sua totalidade, revelam um trabalho de reorganização contínua de temas, personagens e situações. Em seu primeiro livro, *Dias de abandono*, Olga, a narradora-protagonista, é abandonada pelo marido, que decide viver com a amante. Na série napolitana, é Elena Greco quem abandona marido e filhas para viver com o amante, Nino. Quando jovem, Elena deseja estudar e sair de casa para não repetir o destino miserável da mãe, por quem sente repulsa; já adulta, reconhece em suas filhas muito de si e, ao mesmo tempo, quase nada. Antes dela, Delia, narradora de *Um amor incômodo*, volta à Nápoles para enterrar a mãe, a costureira Amalia, com que mantinha uma relação distante, e em suas tentativas de descobrir a verdade por trás de sua morte termina por confundir-se com ela. Estes são apenas alguns poucos exemplos de inúmeros entrelaces entre as histórias de uma autora que parece desdobrar diante de nós um grande tecido costurado a partir da escrita de suas histórias. “Há algo compartilhado pelas suas personagens que nos permitiria tratar de seus conflitos como um único nó constituinte, que as acompanha do âmbito subjetivo ao social”, escreve a leitora Gabrielle Gonçalvez (in SECCHES, 2020, p. 255).

Temas como a relação mãe-filha e o abandono, que ocupam lugar central nessa tessitura, são constantemente analisados, dissecados, revirados sob diferentes ângulos e pontos de vista, e formam uma representação em mosaico da realidade que parece levar em consideração a afirmação de Henry James de que “a experiência jamais é limitada e jamais é completa”.

> [a experiência] é uma imensa sensibilidade, um tipo de teia de aranha gigante, feita dos mais nobres fios de seda, suspensa na câmara da consciência, capturando toda partícula levada pelo ar em sua trama. É a atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa [...] ela capta a mais ínfima sugestão de vida, ela converte a própria pulsação do ar em revelações. (JAMES; STEVENSON, 2017, p. 37-38).

Essa trama intertextual é, certamente, uma das várias características da obra de Ferrante que a assemelha à de Morante, que também reorganizava situações, personagens e temas. Basta lembrar, por exemplo, que a relação infeliz entre Elisa e Anna, de um amor filial sem retorno, repete-se na relação entre Arturo e seu pai, Wilhelm. Assim como Elisa pela mãe, Arturo nutre pelo pai uma admiração que beira

a idolatria, até que pouco a pouco, dá-se conta de suas mentiras e desconsiderações, e do amor incondicional passa à desilusão e, em seguida, à compaixão. Os dois personagens também têm em comum a solidão e a escrita: Elisa, após a morte de Rosaria, passa a viver sozinha em um velho apartamento, onde se torna escritora; Arturo passa a infância e a adolescência sozinho na ilha de Procida, acompanhado de seu barco e de sua cadela. Ali, no quarto do castelo onde vive, começa a escrever – ao final do livro, declara ao seu único amigo, Silvestro, que não via desde a primeira infância (período em que foi cuidado por ele como uma espécie de "ama de leite", como Arturo o chamava ironicamente, na ausência de uma mãe ou, ao menos, de uma ama de leite), e com quem escapa da ilha: "[...] pegue todas as folhas escritas, não deixe nenhuma, pois são importantes, e **eu sou um escritor**" (MORANTE, 1978, p. 481, grifos meus). Esta intertextualidade entre obras é aqui mencionada superficialmente, pois não se relaciona diretamente com a análise desta proposta, mas revela um trabalho de investigação profunda das duas autoras sobre questões que lhes interessam de perto, relacionadas aos seus interesses íntimos e motivadas por sua própria experiência com o real.

É um tópico que, certamente, pode render um estudo comparativo à parte, visto que essa coincidência temática atravessa, também, as obras de uma e de outra, quando ambas tratam da adolescência, da relação mãe-filha/o, da formação do escritor, da escrita dentro da escrita, dentre outras coincidências.

Seria bem-vindo, ainda, um estudo do uso que as duas autoras fazem de diferentes gêneros e convenções em seus romances, uma prática que, entre outras características, levou a crítica a denominar a obra de Morante de "*ottocentesca*", ou seja, com estilo próximo ao dos romances do século 19. Há na obra de Morante, assim como na de Ferrante, a presença de elementos da fábula, da autobiografia, do diário íntimo, do melodrama, do romance de formação, do romance histórico, do horror, entre outros. Morante inclui ainda a literatura infantil, a poesia, o documentário, utiliza um estilo propositadamente rebuscado e dirige-se frequentemente ao leitor, como fazia Dostoievski ou, no Brasil, Machado de Assis, entre outros elementos que fizeram dela uma autora *sui generis* à sua época, que "foge de todos os clichês". "[...] não dizem respeito a ela nem a *prosa d'arte* nem o *neorealismo*, identificados como duas experiências fundamentais e discriminadoras da literatura italiana" (MERCHESCHI, 2018, p. 14, trad. minha).

Ferrante, por sua vez, também se afasta, em alguma medida, da prosa romanesca atual, quando, à maneira de Morante, não tem medo de misturar moldes convencionais e tradicionais, como o melodrama, a elementos mais contemporâneos, como a autoficção, para contar suas histórias, provando que quando a palavra bem usada funciona, “não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades” (FERRANTE, 2017, p. 281).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ensaístas Elsa Morante e Elena Ferrante são inseparáveis das ficcionistas Elsa Morante e Elena Ferrante, sobretudo, esta última, que ao produzir textos metaliterários sobre a própria produção ficcional opta por assiná-los com o mesmo pseudônimo com que assina seus romances, produzindo uma ambiguidade no estatuto desses ensaios: seriam eles uma espécie de ficção continuada fora dos livros, em conferências, entrevistas e conversas com leitores?

Nesses textos ensaísticos, as autoras elaboram e reelaboram teoricamente aquilo que irão colocar ou já colocaram em prática em seus romances e produzem uma reflexão sobre os valores que norteiam a sua produção ficcional, tendo ao centro a busca por uma verdade literária que revela as mentiras produzidas fora dos livros por uma falsa realidade, alienante e fragmentadora, de acordo com o pensamento de Morante. “Todos os reacionários de qualquer partido preferem a arte falsa, a qual não provoca nada além de um bem-vindo sono da razão” (MORANTE, 2017, 116).

No caso de Elena Ferrante, toda a sua produção ensaística, de algum modo, diz respeito aos dilemas do fazer ficcional, a leitura, a escrita, o mercado editorial, incluindo as crônicas que, quando não tratam da escrita em si, estão relacionadas a temas correlatos, como a relação entre mãe-filha ou a amizade entre mulheres, dois dos *leitmotiven* da autora. Já Morante produz sobretudo ensaios metaliterários, como os analisados neste trabalho, não necessariamente relacionados à sua própria obra, mas que dissertam sobre temas e valores nos quais acredita e com os quais procura estruturar sua produção ficcional, como a busca por uma verdade, a primeira pessoa responsável, o escritor como aquele que desperta os seus semelhantes do “sono da razão”, produzindo um aumento de vitalidade, entre outros.

Em ambas as autoras, pode-se dizer que a escrita ensaística serve como um campo de estudos, um laboratório, no qual produzem reflexões levadas aos romances. Em *Pró ou contra a bomba atômica*, Morante propõe um encontro frente a frente do escritor com o mundo que se desdobrará nos seus romances mais engajados política e socialmente: *La Storia* e *Aracoeli*. E, no entanto, a realidade do mundo em confronto com uma hipotética irrealidade da literatura, a sua racionalidade em confronto com a fábula e o sonho, não convencem Morante. “Nenhuma equação hegeliana entre real e racional pode ser filtrada de suas páginas ensaísticas: ao contrário, a urgência da atualidade é percebida como um confronto vivo com o irreal,

como necessidade de tomar posição literariamente a respeito das pulsões tanatológicas do mundo" (FENOGLIO, 2018, p. 76, trad. minha)[53].

Certamente, não se verifica em Morante um interesse pelo ensaio como forma de autobiografia literária, ao contrário dos textos ensaísticos de Ferrante, nos quais é possível refazer detalhadamente os caminhos de sua escrita (ainda que este caminho possa ser ficcional). De fato, *Frantumaglia*, nas edições em língua portuguesa, espanhola e de língua inglesa, tem como subtítulos, respectivamente, *Os caminhos de uma escritora*, *Un viaje por la escritura* e *A writer's journey*. Ao repensar seus próprios gestos como romancista em cartas, artigos e ensaios feitos sob encomenda, Ferrante afirma que descobriu o prazer de buscar respostas escritas para as perguntas de leitores, críticos e jornalistas, como já mencionado: "Há vinte anos, eu tinha dificuldade, no final, desistia. Hoje me parecem uma ocasião útil: suas perguntas me ajudam a refletir", conta, em entrevistas de 2016 (FERRANTE, 2017, p. 384). O gosto tardio por este trabalho teórico, em diálogo íntimo com sua ficção, mostra-se cada vez mais intenso, como demonstram as entrevistas que ela concede, além dos artigos e outras produções textuais de sua autoria publicados em jornais e revistas de circulação internacional, como, por exemplo, o longo bate-papo por escrito publicado no jornal *Financial Times* no qual a escritora e a artista da *performance* Marina Abramovîc se revezam em perguntas e respostas uma à outra (2021).

Ao escrever sob um pseudônimo, Ferrante manifesta suas ideias, seus pensamentos por meio dele, afinal, um pseudônimo é uma extensão do próprio autor – diferentemente do heterônimo, que é "o autor fora da sua pessoa". Quando reúne entrevistas, crônicas e outros textos plenos de "mentiras verdadeiras" em livros, ela apresenta um conjunto de valores que estão expressos em sua literatura ficcional. Não é relevante se os fatos narrados condizem ou não com a realidade, pois a literatura é justamente "um mundo autônomo, feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve" (FERRANTE, 2017, p. 264). Nesse sentido, Ferrante estaria oferecendo, em *Frantumaglia* e em *L'invenzione occasionale*, "obras que podem ser lidas como uma 'autobiografia em afeto', ainda que não o sejam, inteiramente, em uma transmutação das experiências de vida e dos afetos ligados a

[53] Na versão original: "Nessuna hegeliana equazione tra reale e razionale filtra dalle sue pagine saggistiche: al contrario l'urgenza dell'attualità è sentita come scontro vivo con l'irreale, come necessità di prendere posizione letterariamente rispetto alle pulsioni tanatologiche del mondo." (FENOGLIO, 2018, p. 76).

elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27). Pode-se, portanto, afirmar que esses textos são parte de sua ficção, que extrapola seus romances para continuar a se formar sob a forma de entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. São, ainda, uma contribuição importante ao ensaísmo literário, dialogando e dando novos sentidos, mais contemporâneos, às discussões sobre o estatuto da ficção empreendidas por outros escritores-ensaístas, como sua antecessora, Elsa Morante, entre muitos outros.

Este trabalho não pretendeu esgotar a análise comparativa entre as obras e o pensamento literário de Elsa Morante e Elena Ferrante, tendo em vista os inúmeros pontos de identificação desta última com a primeira; as diversas proximidades entre suas obras, sejam éticas (seus valores e pensamentos literários) ou estéticas (relacionadas a procedimentos estilísticos e narrativos); e, ainda, o fato de que pouco, praticamente nada, se estudou de modo aprofundado sobre as duas autoras no campo da literatura comparada. Ao se ater na discussão sobre verdade e ficção e na autorreflexividade presente nos romances dessas autoras em conexão direta com a discussão metaliterária proposta em seus ensaios, esta análise pretende servir como ponto de partida para novas produções acadêmicas dispostas a desbravar o enorme espaço de intersecção entre as suas obras e o seu pensamento sobre literatura.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno** – Sociologia. São Paulo: Ática, 1994, pp. 167-187.

CALDERONI, Sara. In: _____. (coord.). **Elsa Morante e il romanzo**. Milano: Marco Saya Edizioni, 2018.

CALVINO, I. Cronologia introduttiva a Italo Calvino. Mario Barenghi e Bruno Falcetto. In: **Il castello dei destini incrociati**. Milano, Oscar Mondadori, 1994.

CAMILLOTTI, Silvia. ***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, 01/2020, p. 47-53. Università Ca'Foscari, Venezia.

DE ROGATIS, T. Elena Ferrante e il *Made in Italy*. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano. In (a cura di): D. Balicco. ***Made in Italy* e cultura.** Palermo, Itália: Palumbo, 2016, p. 288-317.

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.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Hildegard Feist (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, G. ***The Natural History of German Life***. Westminster Review, vol. LXVI, July 1856, p. 51-79. Disponível em: http://georgeeliotarchive.org/items/show/100. Acesso em: 19 nov. 2021.

EULÁLIO, A. O ensaio literário no Brasil. **Língua e Literatura**, USP: São Paulo. (17). p. 9-54, 1989.

FENOGLIO, C. "Feroce solo della sua belezza": 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.

FERRANTE, E. **A amiga genial**. Trad. Maurício Santana Dias. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015b.

_____. **A vida mentirosa dos adultos**. Trad. Marcello Lino. 1. ed. São Paulo: 2020.

_____. ***Frantumaglia***: os caminhos de uma escritora. Trad. de 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. *E-book*.

_____. ***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.

_____. ***Storie, io***. Conferência disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h63tMxGMUQw. Acesso em: 22 nov. 2021.

GARNER. An Operatic Italian Classic Gets a Fresh Translation. **New York Times**. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/03/11/books/review-arturos-island-elsa-morante-ann-goldstein.html. Acesso em: 04 out. 2021.

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.

MORANTE, E. **A ilha de Arturo**. Trad. Loredana de Stauber Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

_____. **A ilha de Arturo** – memória de um garoto. Trad. 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. Trad. Davi Pessoa Carneiro. São Paulo: Editora Âyiné, 2017.

OLMOS, Ana C. **Escritas descentradas**: o ensaio dos escritores na América Latina (1970-2010). Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2019.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SACOMAN, A. C.; BRASIL, U. 'Escrever é como girar a faca na ferida', revela Ferrante. 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.

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. 158 f, 2019. 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.

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.

SONTAG, SUSAN. **Ao mesmo tempo.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WEINHARDT, M. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 1, p. 91-116, jan./jun. 2010.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

ZAGRA, Giuliana. Ritratto della scrittrice attraverso le sue carte. In: CALDERONI, Sara (coord.). **Elsa Morante e il romanzo**. Milano: Marco Saya Edizioni, 2018, p. 29-44.