

“O QUE VOCÊ FIZER, EU TAMBÉM FAÇO”: A SUBJETIVIDADE DIALÉTICA NAS PERSONAGENS DE ELENA FERRANTE

“WHAT YOU DO, I DO”: DIALECTIC SUBJECTIVITY IN ELENA FERRANTE'S CHARACTERS

Cecília Schmidt da Cruz (UFSC)¹

Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)²

RESUMO: Neste ensaio trabalharemos a construção social da subjetividade feminina nas personagens da obra de Elena Ferrante, autora da *Tetralogia Napolitana*. A partir desse recorte, visamos pôr em evidência as interseções entre a ficção e o pouco que sabemos sobre a autora, que se preserva atrás de um pseudônimo. Assim, abordaremos sua escrita e sua história sob as lentes da memória e da crítica feminista, que se entrelaçam ao encarmos os rastros das mulheres na literatura através da história.

PALAVRAS-CHAVE: Elena Ferrante; crítica feminista; memória; subjetividade.

ABSTRACT: In this essay, we will work on the social construction of female subjectivity in the characters of the work of Elena Ferrante, author of the *Napolitan Novels*. From this clipping, we aim to highlight the intersections between fiction and the little we know about the author, who is preserved behind a pseudonym. Thus, we will approach her writing and her history through the lens of memory and feminist criticism, which are intertwined as we face the tracks of women in literature throughout history.

KEYWORDS: Elena Ferrante; feminist critic; memory; subjectivity.

“As coisas mais difíceis de
falar são as
que nós mesmas não
consequimos entender”
(Elena Ferrante)

A literatura produzida por mulheres se apresenta em temas não necessariamente novos, mas renovados. Sobre esses

temas nos debruçamos, como leitoras e leitores que inscrevem suas pesquisas no campo dos estudos literários, espaço da ampliação do imaginário e da possibilidade do conhecimento, constituindo, desse modo, uma espécie de fortuna crítica do tempo presente. Em

¹Mestranda em Literatura da UFSC na linha de pesquisa Subjetividade Memória e História

² Professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora e Mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

outras palavras, ao aproximar, na leitura dos textos literários, diferentes lugares subjetivos, teóricos e geográficos, encontramos, nos caminhos de leitura e na construção de um pensamento crítico, o diálogo sempre necessário sobre as histórias que nos contam as mulheres.

Em seu artigo “Mulheres e ficção”, Virginia Woolf (2019) esclarece que a ambiguidade do título de seu texto é intencional, podendo ser lido como a ficção *produzida* por mulheres ou aquela produzidas *sobre* elas. A autora esclarece a dificuldade de se falar da relação entre mulheres e literatura sem nos depararmos com uma série de perguntas “para as quais só iremos obter, como resposta, mais ficção. A resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos” (WOOLF, 2019, p.9). Com isso, a autora nos mostra que a melhor resposta para a questão da relação entre mulheres e ficção é a própria literatura produzida por essas mulheres, e a importância do resgate dessas vozes silenciadas e desencorajadas ao longo dos séculos.

Nossa leitura será aqui centrada na *Tetralogia Napolitana*, de Elena

Ferrante, que vem ganhando espaço no cenário literário internacional desde o lançamento de seu primeiro livro *L'amore Molesto (Um Amor Incômodo)*, no Brasil), em 1992. Contudo foi a partir da publicação da *Tetralogia*, lançada entre 2011 e 2014, que seu sucesso foi consolidado. A obra, constituída por quatro livros, narra a vida de Lila e Lenù, duas amigas que crescem na zona operária de uma Nápoles em franco processo de modernização no período do pós-guerra. Suas obras já foram traduzidas para mais de 40 línguas, sendo distribuídas no Brasil pela editora Biblioteca Azul. Por conta de se valer como estratégia pessoal ou mercadológica de um pseudônimo, Elena Ferrante vem alimentando um verdadeiro enigma em torno de sua identidade, especialmente após o lançamento da tetralogia, retomado agora pelo alcance que está tendo a adaptação fílmica de seu romance de 2006, *A Filha Perdida*³.

A comparação entre a autora e a narradora da *Tetralogia* é inevitável, considerando que a personagem também se chama Elena (Lenù) e ambas são escritoras napolitanas nascidas no final

³Lançado em Veneza dia 3 de setembro de 2021, sob direção e roteiro de Maggie Gyllenhaal, tendo no elenco Olívia Ciolman e Dakota Johnson. Com ótima fotografia (a história se

passa na Grécia) o filme, tal como o romance, traz, segundo a crítica, o abalo à categoria do sublime, o cansaço físico e o conceito de maternidade contemporâneo carrega consigo.

da Segunda Guerra. É importante frisar que o propósito deste ensaio não será tecer considerações acerca das similaridades entre autora e narradora, uma vez que o que se pretende discutir é como a narrativa mostra o desenvolvimento subjetivo de suas personagens principais, partindo do ponto de vista da protagonista-narradora. Cabe considerar que historicamente escritoras mulheres publicaram e ainda publicam obras sob pseudônimos para proteger sua vida privada, já que foram e são alvos de críticas mais mordazes e alcançam um público relativamente menor que escritores masculinos, caso tenham seu nome exposto⁴.

Em seu *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*, Luiz Costa Lima reflete sobre o vínculo de um autor com seu texto e a relação intrínseca entre aquele que escreve e o que é escrito, pois toda leitura de mundo parte de um *eu*, mesmo quando não fala de si: “Entre o autor e a obra não há uma separação esquizofrênica, nem uma mera continuidade. A obra encena experiências imagináveis a partir do

quadro e admissíveis, a partir dos valores de seu autor” (COSTA LIMA, 1984, p.68).

Tendo como palco da narrativa a zona operária de Nápoles⁵, a história conta a amizade entre a narradora e sua amiga de infância, Lila, e suas tentativas de se desvencilharem das garras da desigualdade social na qual nasceram. O recorte aqui dado faz parte de uma pesquisa mais ampla em que será mostrada a subjetividade de personagens femininas em seus anos de formação, e a construção de suas identidades a partir daquilo que lhes é oferecido e negado. Focaremos nossa abordagem nos primeiros dois livros da tetralogia, *A Amiga Genial* (2011) e *A História do Novo Sobrenome* (2012), volumes em que é narrada a infância e adolescência das personagens e o desenvolvimento de sua conturbada amizade em meio à pobreza e a restrições às quais são expostas, agravadas pela violência de gênero em meio a um mundo que muda em ritmo acelerado devido às consequências da Primeira e Segunda

⁴Tal fato pode ser rastreado desde autoras clássicas como George Sand e George Eliot, até exemplos mais contemporâneos, como J.K. Rowling, autora da saga *Harry Potter*, aconselhada pela editora a colocar apenas suas iniciais, para alcançar um público maior.

⁵ A Nápoles da *Tetralogia* é mostrada por outro ângulo no recente filme *A mão de Deus*, lançado

no Brasil em 2 de dezembro de 2021. Centrado nos anos 80 e na autobiografia do cineasta Paolo Sorrentino trabalha com o universo familiar como explora muito bem o espaço masculino não só pelos personagens, mas pelo espectro futebolístico que ronda toda a história. Um contraponto a Nápoles de Lenù e Lila.

Guerra⁶. A questão gênero é trabalhada interseccionalmente à de classe de maneira orgânica e verossímil. Lenù é constantemente assombrada pelo fantasma do andar manco de sua mãe, assim como pelo estado físico e emocional das mulheres do bairro. Ao longo da narrativa, essas questões aparecem de maneira crua, escancarando não apenas a vida miserável da classe operária do sul da Itália no pós-guerra, mas a condição das mulheres dentro dessa classe.

Em *A História do Novo Sobrenome*, ao se deparar com a amiga presa a um casamento infeliz e violento, Lenù divaga sobre a condição feminina ao observar as mulheres de seu bairro na rua:

Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam

sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? (FERRANTE, 2016, p.99)

Embora Lenù se enxergue como uma garota passiva e obediente, é ela quem continua os estudos, enquanto Lila é impossibilitada de seguir estudando pela condição financeira de sua família e pela autoridade violenta do pai, que exige que ela trabalhe em sua sapataria. Aos dezesseis anos, Lila vê uma chance de sair de sua condição, casando-se com o dono da charcutaria do bairro, que mais tarde descobre ser envolvido com agiotagem e por isso possui muito mais dinheiro que o resto do bairro.

Por estarmos presos à perspectiva de Lenù, ficamos restritas à maneira que ela própria se enxerga e a todas as inseguranças de uma menina adolescente. Desta forma, não é possível termos certeza do quanto a personalidade de Lila condiz com a realidade da narrativa e quanto seria uma idealização da melhor amiga, que a admira e inveja na mesma proporção. É inevitável questionar o que Lila, dona de uma personalidade tão forte e imponente,

XX. Ao longo da narrativa, as personagens tentam encontrar seu espaço e construir suas identidades em um mundo que diverge cada vez mais daquele em que nasceram.

⁶A experiência das duas guerras pode ser lida como um só ciclo de transformações profundas e aprendizagens de violências inusitadas até então, que tomaram conta da primeira metade do século

veria em uma garota tão tradicional e submissa quanto Lenù se julga ser. Os poucos momentos em que a narradora revela alguma afetação ou brilhantismo, acredita ter sido por influência de Lila, que de algum modo entrou em sua cabeça, levando-a a cometer atos que julga não serem de seu feitio. Nosso único vislumbre ao longo da narrativa do caminho contrário, quando vemos a influência de Lenù em Lila, é através da importância e peso que a amiga lhe confere ao pedir-lhe conselhos sobre sua vida pessoal ou quando a inclui em projetos seus.

O choque entre o feminino e o masculino ao longo da narrativa é latente, em especial quando as protagonistas se deparam com seus pais, irmãos e amigos do bairro agindo de forma violenta para protegê-las ou atacá-las. As duas protagonistas, junto às outras meninas da vizinhança, crescem em meio à agressividade de seus pais apenas para testemunharem seus amigos de infância tornarem-se homens tão violentos quanto eles. Contudo a raiva, retratada de modo tão direto pelo olhar de uma Lenù já idosa, não se restringe apenas aos homens do bairro, mas às mulheres também, embora de maneiras sempre associadas direta ou indiretamente à

disputa pela atenção e cuidado dos homens.

Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim. A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós. Claro, eu teria gostado dos modos gentis que a professora e o pároco defendiam, mas sentia que aqueles modos não eram adequados a nosso bairro, mesmo para quem era do sexo feminino. As mulheres brigavam entre si mais do que os homens, se pegavam pelos cabelos, se machucavam. Fazer mal era uma doença. [...] Estavam mais contaminadas que os homens, porque estes ficavam furiosos continuamente, mas no fim se acalmavam, ao passo que as mulheres, que eram aparentemente silenciosas, conciliadoras, quando se enfureciam iam até o fundo de sua raiva, sem jamais parar (FERRANTE, 2015, p.19)

A *Tetralogia* de Ferrante se inicia com o prólogo intitulado *Apagar os vestígios*, em que somos informados por Lenù, já em idade avançada, que Lila, cuja presença sempre fora imperativa na vida da amiga e de todos ao seu redor, desaparecera sem deixar rastros, como sempre desejara fazer, levando consigo cada foto, roupa, carta e objeto que remetesse à sua memória. No capítulo cinco da obra *Desaparecer de si*: uma

tentação contemporânea, David Le Breton (2018) aborda o desejo humano de fugir de si que leva indivíduos a desaparecerem sem deixar rastros, buscando despojarem-se da *persona* que interpretam no seio social. O autor aponta como na contemporaneidade tal ato é mais difícil de ser realizado com sucesso do que costumava ser no passado, devido aos atuais sistemas de segurança e tecnologias digitais. Contudo, esta busca pela ausência (o *branco*, como Le Breton chama), pode ser atingida de formas menos radicais, como caminhadas, meditações, férias ou qualquer período de tempo em que seja possível desobrigar-se de si. O conceito de *branco* introduzido pelo autor então se refere a esta sensação de saturação do ser frente ao mundo, o limite entre o vínculo social e o nada. Ao buscar *apagar os vestígios*, Lila possivelmente busca o branco apontado por Le Breton, considerando que Lenù diz ter certeza que a amiga não teria se matado por rejeitar a ideia de deixar o legado de seu suicídio para o filho, com quem tinha uma relação conturbada.

No entanto, o desejo de ausência misteriosamente manifestado por Lila, encontrará na narrativa a resistência de Lenù, que se vê desafiada pela amiga. O prólogo serve como explicação para o relato que irá se desenrolar ao longo da

obra, numa tentativa da narradora de não deixar a amiga se apagar:

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

Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória (FERRANTE, 2015, p.17)

Em seu ensaio “Escritores Criativos e Devaneios”, Freud (2006) discorre sobre como os escritores usam da linguagem para expressão da experiência humana. Segundo o autor, ao cruzarmos o limiar entre infância e vida adulta, não paramos de brincar, apenas transferimos nossas fantasias de objetos externos (brinquedos) para divagações internas, ou devaneios. O contrário de brincadeira não seria o *sério*, mas o *real*. Uma criança sabe que suas brincadeiras não condizem com a realidade, mas isso não as impede de levarem o brinquedo a sério.

Em *A Amiga Genial*, o início da amizade entre Lila e Lenù é demarcado na tarde em que ambas brincam de boneca no pátio do prédio em que moravam:

A gente passou a se encontrar no pátio com frequência cada vez maior. Mostrávamos

nossas bonecas, mas sem dar na vista, uma perto da outra, como se estivéssemos sós. A certo ponto experimentamos colocá-las em contato, para ver se se davam bem. E assim veio o dia em que estávamos próximas da abertura do porão com a grade descolada e fizemos uma troca, ela ficou um pouco com minha boneca e eu com a dela, e Lila de repente fez Tina passar pela abertura na grade e a deixou cair. [...] Não disse nada, fiz apenas um gesto sem despeito, como se fosse natural, embora natural não fosse e eu soubesse que estava me arriscando muito. Limitei-me a jogar no porão sua Nu, a boneca que ela acabara de me dar. Lila me olhou incrédula. “O que você fizer, eu também faço”, declarei logo em voz alta, assustadíssima (FERRANTE, 2015, p.47-48)

A partir dessa passagem, se inicia entre as duas personagens um jogo que culminará no desafio final que Lila impõe a Lenù, conscientemente ou não, de não poder mais ser encontrada. A cena das bonecas, portanto, inaugura este jogo de espelhamento entre as duas que se desdobrará ao longo de toda a obra, num efeito de *mise-en-abyme*, que conduz a história ao longo dos quatro livros. Vemos, através dos olhos de Lenù, a simbiose por vezes perturbadora entre as duas personagens, que estrategicamente se agarram uma à outra para sobreviverem ao ambiente ao qual estão

submetidas, numa relação dialética de companheirismo e competição que as conforta e inquieta na mesma medida. No bairro, as duas são seguidamente tratadas como uma entidade só, e a amizade entre ambas, então, serve como uma ferramenta de afirmação subjetiva frente ao um mundo hostil para mulheres, especialmente para as da classe trabalhadora, que vêem suas vidas roubadas pela desigualdade e seus corpos *consumidos* pelos homens de suas vidas.

Ao final da tetralogia, acompanhamos o movimento de volta ao bairro que Lenù faz ao perceber, após anos tentando se encaixar numa outra realidade que não a de sua origem⁷, que a violência está em todo lugar, apenas mais ou menos mascarada. Lila, que nunca fez questão de sair de Nápoles, no entanto, desaparece sem deixar vestígios. Esse movimento contrário das duas ao final da narrativa pode ser lido como o lance final do jogo entre elas. Ao mesmo tempo que Lenù encara a ausência da amiga como um desafio para a própria narrativa, seu relato é também paradoxalmente uma celebração da memória, um jeito de não deixar a amiga e sua história em comum

⁷ Ao terminar o ensino básico, Lenù ganha uma bolsa de estudos na Universidade de Pisa, onde conhece seu futuro marido, com quem vai morar em Florença logo após a formatura. No entanto,

acompanhamos o desconforto da narradora ao experimentar a sensação de não-pertencimento que marcam sua trajetória.

morrerem. O ato de escrever a experiência de mundo das duas torna-se, então, uma expressão de resistência da própria Lenù a deixar-se apagar, e junto a ela toda uma classe cujas vozes foram historicamente caladas.

Se pensarmos pela perspectiva da autoria, podemos dizer que este jogo de identidades que une as protagonistas

durante toda a *Tetralogia* extrapola a própria narrativa, e o efeito de espelhamento chega até a autora: uma escritora que narra a história de uma escritora que narra a história de duas meninas que se desafiam mutuamente vida afora.

REFERÊNCIAS

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **A história do novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2016.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006. v. 9.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginário no Ocidente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

TIMERMAN, Natalia. A nova aparição de Elena Ferrante. **Revista Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-nova-aparicao-de-elena-ferrante/>. Acesso em 06 de setembro de 2021.

WOOLF, Virginia. Mulheres e Ficção. In: WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: PenguinClassics Companhia das Letras, 2019.