

# A fotografia no romance *A Vida Mentirosa dos Adultos*, de Elena Ferrante

Daniela Silva Agendes\*

**Resumo:** Este artigo propõe-se a analisar como a fotografia é representada na obra literária *A Vida Mentirosa dos Adultos* (*La Vita Bugiarda degli Adulti*) (2020), da escritora italiana Elena Ferrante. O trabalho pretende estabelecer relações entre este romance de formação e algumas características, práticas culturais e possíveis significações da imagem fotográfica. O referencial teórico sobre a fotografia se baseia principalmente em Sontag (2004), Fabris (2004) e Barthes (1984). A imagem fotográfica parece exercer um papel importante na obra, ainda que – e talvez justamente por isto – se afaste de seu caráter referencial e falhe em testemunhar a realidade.

**Palavras-chave:** Fotografia. Literatura. Romance de formação. *A Vida Mentirosa dos Adultos*.

**Abstract:** This article proposes to analyze how photography is represented in the literary work *The Lying Life of Adults* (*La Vita Bugiarda degli Adulti*) (2020), from the Italian writer Elena Ferrante. The paper intends to establish relations among this *Bildungsroman* and some characteristics, cultural practices, and possible meanings of photographic image. The theoretical framework on photography is based mainly on Sontag (2004), Fabris (2004), and Barthes (1984). The photographic image seems to play an important role in the novel, even though – and perhaps precisely because of this – it moves away from its referential character and fails to testify to reality.

**Keywords:** Photography. Literature. *Bildungsroman*. *The Lying Life of Adults*.

**Resumen:** Este artículo pretende analizar cómo la fotografía es representada en la obra literaria *La Vida Mentirosa de los Adultos* (*La Vita Bugiarda degli Adulti*) (2020), de la escritora italiana Elena Ferrante. El presente trabajo tiene por objeto establecer relaciones entre esta novela de formación y algunas características, prácticas culturales y posibles significaciones de la imagen fotográfica. El marco teórico sobre la fotografía está basado principalmente en Sontag (2004), Fabris (2004) y Barthes (1984). La imagen fotográfica parece ejercer un rol importante en la obra aunque – y tal vez precisamente por ello – se aleje de su carácter referencial y falle en testificar la realidad.

**Palabras clave:** Fotografía. Literatura. Novela de formación. *La Vida Mentirosa de los Adultos*.

---

\* Doutoranda em Letras na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). <http://orcid.org/0000-0002-9505-3142> /E-mail: [daniela.agendes@gmail.com](mailto:daniela.agendes@gmail.com)



## Introdução

A obra literária *A Vida Mentirosa dos Adultos* (*La Vita Bugiarda degli Adulti*) (2020), da escritora italiana Elena Ferrante, que publica sob pseudônimo, é o primeiro romance da autora após a celebrada *Tetralogia Napolitana A Amiga Genial*<sup>1</sup> (2015), fenômeno de recepção mundial. O objetivo deste artigo é analisar o modo como a fotografia é representada no mais recente romance da escritora, com uma perspectiva sobre algumas características, práticas culturais e significações da imagem fotográfica.

*A Vida Mentirosa dos Adultos* é um romance de formação: narra a jornada da protagonista Giovanna rumo à vida adulta, com as tensões desse período de transição. O processo inicia quando a menina passa a apresentar desempenho escolar ruim e escuta uma conversa dos pais, Andrea e Nella, em que ele atribui à má fase ao fato de a filha estar ficando parecida com a tia Vittoria, irmã com quem ele rompeu relações há anos. A frase, dita à meia-voz, provoca em Giovanna um desencanto em relação ao pai, sempre amoroso até então. Ela interpreta que, ao compará-la com a tia, Andrea havia dito que a filha era muito feia. A frase ressoa na menina como uma herança indesejável para além da feiura estética, mas também como uma possível falha de caráter. Sem ter lembrança alguma de Vittoria, a primeira atitude da protagonista é procurar uma fotografia da tia.

A fotografia aparece em diversos momentos da narrativa, em situações importantes para o andamento da história e para o entendimento das relações estabelecidas entre as personagens. Neste trabalho, foram escolhidas as passagens do primeiro momento em que a fotografia é citada no romance. Isso ocorre quando Giovanna procura fotos da tia Vittoria, que fora banida do círculo familiar pelo irmão Andrea, e encontra retângulos pretos desenhados com pincel atômico por cima de onde deveria figurar a tia. Não encontrar respostas na fotografia leva a protagonista ao encontro com Vittoria – o marco inicial de sua jornada de transformação.

---

<sup>1</sup> A *Tetralogia Napolitana* é composta pelos volumes: *A Amiga Genial* (2015), *História do Novo Sobrenome* (2016b), *História de quem foge e de quem fica* (2016a) e *História da Menina Perdida* (2017b).

A concepção fundamental da imagem fotográfica neste trabalho é de objeto culturalmente construído; ela é criada e consumida em determinados contextos sócio-históricos e assume diferentes significados para cada espectador. Além disso, assim como é possível aceitar a relação da fotografia com um referente real, é preciso constatar que ela capta apenas um fragmento da realidade e registra um momento congelado. Dessa forma, não é uma mera duplicação do objeto fotografado. Para essas discussões, serão utilizadas reflexões de teóricos como Sontag (2004), Fabris (2004), Barthes (1984) e Bazin (1991).

### **A fotografia como “fonte de mentiras”**

Diversos autores se dedicam a encontrar possíveis definições para a fotografia, porém, neste artigo, parte-se do princípio de que sua concepção varia no tempo e depende das condições históricas e culturais de produção e recepção, dos usos e das práticas em dado momento. Além disso, em si mesma, a imagem fotográfica muda segundo o contexto: “[...] numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma dessas situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado.” (SONTAG, 2004, p. 62).

Há algo de objetivo na fotografia: o fato incontestável de que aquilo realmente esteve lá, em frente a uma câmera, em dado momento. Para Sontag (2004), uma foto pode distorcer, mas, ainda assim, equivale a uma prova de que algo existe, ou existiu, e tem semelhança ao que está na imagem. Bazin (1991, p. 22) segue esse pensamento, ao afirmar: “Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado [...]”.

Entretanto, a fotografia é um produto cultural com diversos usos, para além das funções de registro e de testemunho da realidade. O problema está em reduzi-la à capacidade de reprodução exata do referente, como faz Bazin (1991, p. 22) ao dizer que a foto “[...] se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução”.

É necessário assumir que a fotografia é apenas um fragmento que, com o passar do tempo, tem suas amarras afrouxadas e fica à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a toda sorte de leituras. As imagens fotografadas representam uma fatia de um momento congelado, de tal modo que “não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade.” (SONTAG, 2004, p. 8).

Sontag (2004) não deixa de assumir o fato de que a câmera, em certo sentido, captura a realidade, mas afirma que as fotos são uma interpretação do mundo assim como as pinturas e os desenhos<sup>2</sup>. Dessa forma, ela refuta a visão da fotografia como uma reprodução mecânica e objetiva do referente, sendo possível contrapor sua ideia à de Bazin (1991, p. 22), para quem “A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica”, já que a personalidade do fotógrafo somente entraria em jogo “[...] pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno [...]”. Enquanto isso, Sontag (2004) diz que, mesmo quando o fotógrafo se preocupa em espelhar a realidade, ainda assim é afetado pelo gosto e pela própria consciência.

Barthes (1984) também compara a fotografia à pintura, mas com a finalidade de demonstrar que essa pode representar uma realidade (ou mesmo algo inexistente, diga-se de passagem), sem o pintor tê-la visto, enquanto que, na foto, não se pode negar: o objeto necessariamente real esteve lá, diante da objetiva. É importante fazer uma ressalva ao pensamento do autor, pois, em certa medida, mostra-se insuficiente ao aderir a fotografia a seu referente: ela “[...] tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a fotografia sempre traz consigo o seu referente [...] estão colados um ao outro.” (BARTHES, 1984, p. 15)<sup>3</sup>. Tal afirmação é questionável porque, embora a fotografia seja, em parte, prova factual de certa realidade, a verdade nela presente é incompleta e relativa. O desencontro entre a

---

<sup>2</sup> A correlação entre fotografia e manifestações visuais feitas à mão se deve ao fato de, supostamente, a câmera fotográfica ser capaz de capturar a realidade sem a intervenção humana, por se tratar de uma máquina.

<sup>3</sup> Barthes (1984) critica o debate que posiciona a fotografia no mesmo âmbito de discussões de outras imagens, isto é, de ser ou não uma analogia da realidade. Ele explica que seu enfoque, como realista assumido, não está em ver a fotografia “[...] como uma ‘cópia’ do real – mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte.” (BARTHES, 1984, p. 132, grifos do autor). Ainda assim, o autor considera que o poder de autenticação da fotografia se sobrepõe ao poder de representação.

foto e seu referente se dá pela manipulação – de ângulo, iluminação, enquadramento –, pela escolha do assunto (objeto fotografado) e pelo do momento do clique. A fotografia é, portanto, investida pela subjetividade, ideologia e intencionalidade do fotógrafo.

Além disso, toda foto apresenta múltiplos significados, segundo Sontag (2004). A fotografia guarda muito mais do que aparenta em sua superfície; para alcançar o assunto ao qual ela remete, deve-se ir além: imaginar, sentir, intuir o que está por trás, na realidade representada, e descobrir se ela tem mesmo aquele aspecto. Para a autora, fotos convidam à dedução e à fantasia, dado que, estritamente, em si mesmas, nada podem explicar. Elas registram o mundo e nos dão a conhecê-lo tal como ele aparenta ser, o que não possibilitaria compreendê-lo, já que tal compreensão pressupõe não aceitar o mundo como ele parece ser. Sontag (2004, p. 18) esclarece: “É claro, as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado [...]. Contudo, a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revela”.

O retrato é um exemplo do quanto a imagem fotográfica pode omitir, a despeito de sua suposta natureza mimética, capaz de mostrar a verdadeira identidade do sujeito. Fabris (2004) atenta para o uso de artifícios na composição do modelo a ser fotografado: as escolhas da expressão facial, da atitude mais característica do indivíduo, da pose, do cenário, da vestimenta, da distribuição dos acessórios e dos objetos que o sujeito segura, bem como do enquadramento, com ênfase aos detalhes mais importantes. Com isso, a autora desmonta a premissa de que, através do retrato, seria possível produzir uma semelhança convincente e natural, um retrato íntimo, que captaria quem é a pessoa – seus hábitos, suas ideias e seu caráter. Para ela, “[...] a fotografia é fonte de mentiras, provocadas pelo desejo da clientela de ter uma aparência fidedigna e agradável.” (FABRIS, 2004, p. 27, grifo nosso). E há também a estratégia do retoque, capaz de dissimular a imagem que porventura desagrade o modelo ao escancarar suas feições com exatidão.

No retrato, a pessoa busca capturar sua imagem ideal, a partir da percepção do próprio eu social, e, para isso, se utiliza da pose e dos recursos disponíveis no estúdio. O retrato participa da afirmação moderna do indivíduo, ao configurar sua identidade como identidade social: o retrato é um “[...] meio constitutivo da consciência social de si [...].” (FABRIS, 2004, p. 51). Por meio de recursos simbólicos, o retrato tem a função de tentar

representar o arquétipo da classe a que a pessoa pertence. Dessa forma, o retratado teria legitimada sua identidade pertencente a um grupo.

Alguns desses aspectos da fotografia serão lembrados e discutidos na análise dos trechos selecionados de *A Vida Mentirosa dos Adultos*. A seguir, há um breve resumo sobre o romance e sua autora.

### **Um breve olhar sobre Elena Ferrante e *A Vida Mentirosa dos Adultos***

*A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020), de Elena Ferrante, acompanha o desenvolvimento de Giovanna em um intervalo temporal relativamente curto, nos anos centrais de sua adolescência, dos 12 aos 16 anos de idade; trata-se de um romance de formação. A história é narrada em primeira pessoa por Giovanna já adulta, quando rememora esse período de sua vida, ambientado em Nápoles (Itália), no início da década de 1990<sup>4</sup>. A obra acompanha os percalços da transição de uma infância ingênua e protegida a uma adolescência na qual o desconhecido vem acompanhado do desmoronamento das estruturas de amor e proteção oferecidas pelo lar.

A misteriosa escritora italiana Elena Ferrante publica sob pseudônimo desde 1992, quando lançou *Um Amor Incômodo*. As raras entrevistas são concedidas por escrito, intermediadas por sua editora. Suas obras já foram traduzidas para dezenas de idiomas – o sucesso internacional veio com a *Tetralogia Napolitana A Amiga Genial*, série de livros que acompanha a amizade de duas mulheres da infância à velhice.

A questão em torno da verdadeira identidade de Elena Ferrante gera repercussão entre os leitores e também na mídia. A autora curiosamente diz não ter optado pelo anonimato, mas sim pelo que chama de ausência, pois seus livros são assinados. Além de dizer sentir o peso de se expor em público, a escritora afirma preferir que os livros se

---

<sup>4</sup> Em determinado momento, Giovanna afirma ter nascido em 1979. É possível estimar que a protagonista tem cerca de quarenta anos no momento da narração, já que o livro foi publicado em 2019 (SECCHES, 2021).

afirmem sem o seu patronato. Seu intuito, com isso, é proteger seu espaço criativo (FERRANTE, 2017a)<sup>5</sup>.

Os romances de Ferrante lançados até o presente momento têm mulheres como protagonistas e abordam, com recorrência, questões do feminino, como a violência física e psicológica contra a mulher, a conciliação entre maternidade e carreira, o envelhecimento, *etc.* Também trazem tensões geracionais, principalmente nas relações entre mães e filhas, bem como infâncias marcadas pela violência e pobreza, como resume Mello (2021). São, em geral, histórias de ascensão social pela educação. Em *A Vida Mentirosa dos Adultos*, entretanto, Giovanna percorre o caminho oposto: “[...] é na descida e na demolição que está a jornada de aprendizado de Giovanna”, aponta a pesquisadora Fabiane Secches (2020, n. p.) em entrevista à revista *Cult*. Nesse aspecto, é a primeira vez na obra de Ferrante que uma protagonista se distingue das demais<sup>6</sup>. Giovanna vive a realidade de uma classe média intelectualizada, num lugar privilegiado proporcionado pelos pais: Andrea é professor de história e filosofia; Nella leciona latim e grego.

Apenas no início da adolescência, a menina se aproxima da tia renegada pelo pai, Vittoria, uma empregada doméstica de temperamento difícil que parou de estudar na quinta série e mora num bairro pobre de Nápoles. A partir desse encontro, abre-se para Giovanna um mundo com experiências sociais e culturais diferentes, habitado por personagens que beiram a vulgaridade. Isso serve como ponto de partida para sua defrontação com inúmeras questões existenciais, éticas, religiosas e sexuais. Uma delas é a mentira, um dos fios condutores da história – as mentiras cotidianas e aquelas que as personagens contam para si próprias, tanto os adultos, quanto a menina, que, em sua adolescência, passa a encadear uma série delas. Para Secches (2021, n. p.), “[...] o aprendizado de Giovanna parece ser também uma iniciação no rito da mentira”. Conhecer Vittoria coloca a protagonista frente às contradições dos pais, trazendo uma nova perspectiva sobre quem realmente são eles e as outras personagens que encontrará

---

<sup>5</sup> Há rumores sobre a verdadeira identidade da autora por trás de Elena Ferrante. Porém, neste trabalho, sua opção por não ser revelada será respeitada.

<sup>6</sup> Em sua obra mais conhecida, a *Tetralogia Napolitana*, a protagonista Elena Greco sai do bairro pobre e violento onde cresceu por meio do ingresso na vida intelectual.

em sua trajetória. Até mesmo a fascinação inicial pela tia é quebrada nesse processo de transformação do olhar infantil.

Mello (2021) propõe que a narrativa de *A Vida Mentirosa dos Adultos* tem como particularidade subverter, reconfigurar e mesmo deformar o que se entende por um típico romance de formação. Se o gênero *Bildungsroman* clássico apresenta um processo pelo qual a(o) protagonista constrói sua subjetividade e identidade próprias, nesta obra de Ferrante, diferentemente, a narradora apresenta a impossibilidade da formação do “eu” em sentido pleno. Um sinal apontado pela pesquisadora é que Giovanna, já adulta, começa a narrar sua história da seguinte forma:

Eu, por outro lado, escapei para longe e continuo a escapar também agora, dentro destas 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: só um emaranhado* que ninguém, nem mesmo quem neste momento escreve, *sabe se contém o fio certo de uma história* ou se é apenas uma dor embaralhada, sem redenção. (FERRANTE, 2020, p. 9, grifos nossos).

A protagonista não apresenta o “eu” como uma personalidade unificada, senão como “um emaranhado”. Mello (2021) considera como central na narrativa o constante risco de desintegração do “eu”, como indica a afirmação de Giovanna sobre não ser nada de seu, nada concretizado. A narradora apresenta a impossibilidade de formação de “[...] sua personalidade singular: o enredo do romance é posto em marcha pela herança de uma identidade alheia, uma presença do passado no presente [...]” (MELLO, 2021, p. 144), algo perceptível pela fuga para longe e pela insegurança em encontrar o fio certo da própria história. Assim, Giovanna não desenvolve sua essência interior e nem uma identidade diferente das pessoas que pertencem à família, à mesma classe e círculo social, já que não percorre o processo de formação como indivíduo em si e para si, em um sentido que se aproxime àquele do termo alemão *Bildung*, aponta Mello (2021).

### **A (im)possibilidade de identificação pela fotografia**

Em *A Vida Mentirosa dos Adultos*, Giovanna sempre foi uma boa aluna até que, aos doze anos, começou a ter notas ruins. Certo dia, sem saber que estão sendo ouvidos pela filha, seus pais têm uma conversa na qual a mãe, Nella, relaciona a má fase às mudanças da primeira adolescência. Porém, o pai contraria a esposa: “Não tem a ver com a adolescência: está ficando a cara de Vittoria.” (FERRANTE, 2020, p. 12). Na verdade, o que Andrea sussurra para a esposa, aos ouvidos de Giovanna, é que a filha é muito feia: “Foi assim que, aos doze anos, soube pela voz de meu pai, sufocada pelo esforço de mantê-la baixa, que eu estava ficando igual à sua irmã, uma mulher na qual – eu ouvira sempre dizer – feiura e maldade coincidiam perfeitamente.” (FERRANTE, 2020, p. 13). A gravidade da sentença é amplificada pelo fato de Nella não discordar de Andrea com a veemência esperada e desejada pela filha, assim como pelo momento de fragilidade vivido no início da adolescência.

O acontecimento desperta o conflito que leva Giovanna pelo rito de passagem de uma infância protegida, centrada no nicho familiar e num círculo social abastado, para a complexidade de um mundo diverso. A menina percorre um caminho descendente ao bairro e à realidade pobres de tia Vittoria, de quem não tinha lembranças. Ela sequer a considerava alguém da família, só a tendo visto raríssimas vezes, em ocasiões das quais só recordava o asco e o medo que seus pais sentiam.

O pai de Giovanna vivia como se não tivesse parentes. Nos raros dias de visitas à família, a menina sentia o clima tenso, mas desconhecia as questões familiares. Para ela, os parentes de seu pai constituíam um perigo inexplicável: eram “[...] silhuetas ululantes de repugnante descompostura, em especial aquela tia Vittoria, a mais sombria, a mais descomposta [...]” (FERRANTE, 2020, p. 19).

Quando confrontada pela semelhança com a tia maldita, Giovanna “[...] desce, em busca de tia Vittoria, das origens paternas, de seu próprio rosto” (MELLO, 2021, p. 151). A menina sentiu urgência de saber como era a tia e que tipo de pessoa ela era, pois, até então, “[...] era um espantalho da infância, uma silhueta seca e endiabrada, uma figura desgrenhada à espreita [...]” (FERRANTE, 2020, p. 14). A protagonista fica aturdida com o possível mal que avançava sobre si mesma, de modo que, desesperada, convenceu-se de que “[...] se eu quisesse me salvar, devia ir ver como era realmente o rosto de tia Vittoria.” (FERRANTE, 2020, p. 15).

A primeira forma planejada por Giovanna para conhecer a tia é pela fotografia, como alternativa à provável proibição dos pais para um encontro. A foto possibilitaria dar um rosto à mera silhueta de Vittoria, bem como oportunizar a Giovanna a ressignificação e a reapropriação de seu rosto e de seu corpo, ameaçados pela comparação. A protagonista parece procurar algo que a fotografia é capaz de revelar, conforme Barthes (1984, p. 154): ela “manifesta sua essência genética”. A menina busca sua origem familiar, ou, conforme o autor, sua linhagem, a qual:

proporciona uma identidade mais forte, mais interessante que a identidade civil – mais tranquilizadora também, pois o pensamento da origem nos apazigua, ao passo que o do futuro nos agita, nos angustia; mas essa descoberta nos decepciona, porque, ao mesmo tempo que afirma uma permanência (que é a verdade da espécie, não a minha), faz explodir a diferença misteriosa dos seres oriundos de uma mesma família (BARTHES, 1984, p. 154-156).

No romance, Giovanna aparenta agitar-se não só pelo futuro, que poderia reservar uma semelhança irreversível com a tia e esfacelar seu desejo de ser bonita como os pais, mas também pelo passado, ainda nebuloso. Aqui, parece presente o risco de desintegração da personalidade percebido por Mello (2021) no romance, bem como uma evidência de que a protagonista busca seu “eu” pela herança de uma identidade alheia e de uma presença do passado no presente: as fotografias seriam um registro desse passado, o que poderia dar forma ao presente.

Estando na adolescência, fase característica de (trans)formação da identidade, ela escolhe buscar a si mesma em uma foto da tia. A fotografia revela uma certa persistência da espécie e, às vezes, proporciona algo que jamais seria percebido em um rosto real: “um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente. Em tal foto, tenho o ‘focinho’ da irmã de meu pai” (BARTHES, 1984, p. 153). Entretanto, o autor diz que, ao retalhar o corpo, a imagem fotográfica fornece apenas um pouco de verdade, a qual não seria a verdade do indivíduo.

Na narrativa, Giovanna encontra álbuns organizados por sua mãe, Nella, nos quais se vê “[...] fotografada uma quantidade descabida de vezes, do nascimento até hoje.” (FERRANTE, 2020, p. 21). Isso corrobora com a constatação de Sontag (2004, p. 92): “hoje é comum a pessoa ter muitas fotos de si mesma em todas as idades, uma vez que a câmera oferece a possibilidade de um registro completo”.

A fotografia como um rito da vida em família é presente nessa prática de Nella. Conforme Sontag (2004), para a maioria das pessoas, o ato de fotografar é tido mais como passatempo do que como arte. Trata-se de um rito social, através do qual as famílias constroem uma crônica visual de si mesmas, formando um conjunto de imagens que testemunha sua coesão. A autora destaca: “As câmeras acompanham a vida da família [...]. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas.” (SONTAG, 2004, p. 11). Além disso, cada foto é um momento singular, que se converte em um objeto que as pessoas guardam e podem olhar outras vezes.

Nesses álbuns, Giovanna percebe que os parentes do lado materno figuram com frequência, já os do paterno são raríssimos, e Vittoria não aparece: “[...] olhei várias vezes, esperando encontrar uma figura, ainda que ao fundo, que me lembrasse não sei como uma mulher da qual eu não tinha lembrança alguma.” (FERRANTE, 2020, p. 22). Em uma caixa de metal do fundo do armário, ela encontra fotografias em preto e branco da primeira adolescência de seu pai, onde, em três ou quatro delas, ele:

[...] estava surpreendentemente ao lado de *um retângulo preto desenhado com pincel atômico*. Não foi preciso muito para que eu entendesse que aquele retângulo, extremamente preciso, era um trabalho tão obstinado quanto secreto realizado por ele. Imaginei-o fechando com a régua que mantinha sobre a escrivaninha uma parte da foto dentro daquela figura geométrica e depois passando cuidadosamente o pincel atômico em cima, tomando cuidado para não ultrapassar as margens preestabelecidas. Que trabalho paciente, não tive dúvida: *os retângulos eram rasuras, e debaixo daquela tinta preta estava tia Vittoria*<sup>7</sup>. (FERRANTE, 2020, p. 22-23, grifos nossos).

Aqui, diferentemente do que propõe Barthes (1984), a fotografia familiar não apazigua Giovanna. Rasuradas, tais fotos não são capazes de elucidar sua origem, através de uma imagem à qual se compara. É possível inferir que, para a protagonista, o retrato (ainda que não dela mesma) seria capaz de dar-lhe uma sensação de pertencimento a um ou outro grupo, como Fabris (2004) diz ser possível. Ao equiparar-se, Giovanna tiraria a prova e teria legitimada sua identidade ligada ou ao grupo da tia, considerada

---

<sup>7</sup> Não há, no romance, a confirmação explícita de que foi Andrea o responsável por desenhar os retângulos, tampouco se é tia Vittoria quem figura embaixo deles. Entretanto, a interpretação de Giovanna será considerada verdadeira para fins desta análise.

feia e má, ou ao de seus pais, belos e bondosos, o que a ajudaria na construção de sua consciência social (FABRIS, 2004).

Esses retratos lembram a ideia de Sontag (2004), pois guardam bem mais do que aparentam na superfície. Para alcançar a tia, Giovanna ainda precisa imaginar e intuir o que está por trás da imagem. Ela terá que descobrir a história da realidade representada na imagem, assim como a tia em pessoa, ainda que num tempo diferente do registro fotográfico. Se fotos sem rasuras explícitas já levam à dedução e à fantasia e, em si mesmas, nada podem explicar, como diz Sontag (2004), isso é ainda mais evidente nas fotos alteradas do romance.

O tema da preservação da imagem é lembrado por Fabris (2004). Para ela, a fotografia está sujeita a alterações que colocam em dúvida seu caráter indicial. A autora cita a exposição “Identidade para quem precisa!”<sup>8</sup>, de Cristina Guerra, que levou a público fotos ampliadas de identidades de anônimos com alterações e manchas por processos de retoque e má lavagem dos negativos. Ela analisa que tais fotografias põem em xeque a ideia de imagem inalterável e desmentem a crença na objetividade, já que aspectos técnicos trazem à tona as manipulações a que as fotos estão sujeitas no momento da revelação. E conclui: “A aparência, desse modo, deixa de estar conotada à ideia de algo que se mostra de imediato para assumir o significado de ilusão, de disfarce, de simulação. O sujeito nada pode nesse processo” (FABRIS, 2004, p. 73), no sentido de que sua aparência, na fotografia, é fruto de transformação ocorrida à revelia, conferindo-lhe uma identidade frágil.

Nesse sentido, na referida passagem da obra literária, nem Vittoria, o sujeito rasurado, nem Giovanna, espectadora da foto pintada, podem algo: a menina tenta restaurar a imagem, raspando-a com delicadeza com uma faca, mas só o branco do papel aparece. A tia fora apagada da história familiar; não há, aqui, o testemunho da coesão da família, que, segundo Sontag (2004), poderia ser obtido pelas imagens fotográficas.

---

<sup>8</sup> As identidades exibidas nas fotografias da exposição são oriundas de alterações nos negativos, devido a operações de retoque com lápis grafite e lavagens mal efetuadas, realizados na tentativa de corrigir imperfeições causadas por iluminação inadequada no momento das fotografias. As imagens ficaram cada vez menos definidas devido à reação dos produtos residuais da lavagem, enquanto os retoques feitos com grafite ganharam mais destaque, o que ocasionou manchas que, se não desfiguraram o rosto das pessoas, no mínimo as recobrem de tatuagens (FABRIS, 2004).

Nesse caso, a fotografia não assume uma de suas funções citadas por Sontag (2004) – a de preencher as lacunas do passado. Assume, sim, outro aspecto ressaltado pela autora: o de omitir mais do que revelar. As revelações somente ocorrem em outro momento da narrativa, depois de Giovanna conhecer Vittoria e vir a descobrir alguns segredos da família.

Diante da impossibilidade de se identificar pela fotografia, Giovanna fica obsessiva por se olhar no espelho:

*Eu queria entender se minha tia estava de fato aflorando em meu corpo, mas, como não sabia qual era seu aspecto, acabei por procurá-la em cada detalhe meu que mostrasse uma mudança. Assim, traços nos quais até então eu não havia reparado se tornaram evidentes: as sobrancelhas muito densas, os olhos pequenos demais e de um castanho sem luz [...] Aqueles eram elementos do rosto de tia Vittoria ou meus e apenas meus? Eu deveria esperar uma melhora ou piora? Meu corpo, aquele pescoço comprido que parecia prestes a se partir como o fio da teia de uma aranha, aqueles ombros retos e ossudos, aqueles seios com seus mamilos escuros que continuavam a inchar, aquelas pernas finas que subiam demais, quase chegando às minhas axilas, aquela era eu ou a vanguarda da minha tia, ela em todo o seu horror? (FERRANTE, 2020, p. 25-26, grifos nossos).*

A interferência da rasura coloca as fotos do trecho analisado na contramão dos pensamentos de Bazin (1991) e Barthes (1984), pois a existência inequívoca do objeto nelas representado e a aderência ao referente tornam-se passíveis de questionamento. Frente a um simulacro, resta para Giovanna a agitação da incerteza com relação ao futuro no que diz respeito a sua aparência e a seu caráter, elementos constitutivos da própria identidade: “[...] guardei dentro de mim a ameaça de parecer com a irmã rasurada do meu pai.” (FERRANTE, 2020, p. 25).

### **O domínio e o desejo de matar por meio da fotografia**

Na mesma ocasião em que remexe os álbuns de fotos da família, há uma fotografia que deixa Giovanna ainda mais ansiosa, a única em que Andrea não era criança ou adolescente, mas um jovem que sorria, algo raro nas fotos tiradas antes de ele conhecer a esposa – ainda que o sorriso não se dirigisse a ninguém. Ao lado dele, na foto:

[...] havia dois daqueles retângulos, extremamente precisos, *dois caixões nos quais, em um tempo certamente diferente daquele momento cordial da foto, fechara o corpo da irmã* e sabe-se lá de mais quem. [...] E depois havia as sombras, sombras compridas, uma delas evidentemente de um corpo feminino. Meu pai, embora obstinado em apagar as pessoas que estavam ao seu lado, deixara a marca delas na calçada. (FERRANTE, 2020, p. 23-24, grifo nosso).

A passagem evidencia a seguinte questão:

As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. (SONTAG, 2004, p. 43).

Foi o que aconteceu com os irmãos, conforme se nota por um diálogo de Nella com a filha: na juventude, Vittoria se apaixonara “por um homem casado que já tinha três filhos, um marginal”, e Andrea “como irmão mais velho, interveio” (FERRANTE, 2020, p. 40), causando o rompimento da relação. O homem era o policial Enzo, que, aliás, pode-se pensar ser a segunda pessoa coberta por um retângulo na foto<sup>9</sup>. Para Nella, Vittoria poderia ter se arruinado como amante de Enzo. A esse “bem” feito pelo irmão, Vittoria teria retribuído a eles, segundo a mãe de Giovanna, “[...] com todo o mal possível.” (FERRANTE, 2020, p. 40).

A atitude de Andrea é um exemplo do exercício de posse e de domínio sobre a fotografia. Considerando que a foto não é somente semelhante a seu tema, mas “uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele<sup>10</sup>” (SONTAG, 2004, p. 87), o objetivo do irmão de Vittoria vai muito além de desfigurar a representação dela num objeto. A intenção parece ser de, simbolicamente, matá-la. Ele poderia simplesmente ter rasgado as fotos nas partes onde ela aparece e tê-las jogado fora, mas preferiu, como Giovanna observa, desenhar caixões por cima de sua imagem.

<sup>9</sup> Apesar de não haver confirmação, na narrativa, de que é mesmo Enzo a pessoa coberta pelo outro retângulo, assim se pode deduzi-lo, tendo em vista o fato de posteriormente Nella mostrar à filha uma foto sem rasuras na qual Vittoria está sorrindo para o irmão, tendo ao lado Enzo e a avó de Giovanna. Além disso, sabe-se que os dois homens e a tia Vittoria eram amigos antes da briga sobre a casa da família, que levaria Andrea e Enzo a romperem relações.

<sup>10</sup> Embora esta análise seja referente a uma aquisição negativa da imagem fotográfica, é importante destacar que Sontag (2004, p. 87) fala do sentido positivo da possibilidade de se ter, pela fotografia, “[...] uma posse vicária de uma pessoa ou de uma coisa querida”.

De fato, a temática da morte circunda as personagens na narrativa, seja por meio do desejo e da ameaça de matar, seja por meio de ações que vêm a concretizá-la, mesmo que indiretamente. Para Nella, a invejosa Vittoria queria a morte de Andrea. Giovanna pergunta à mãe: “Tia Vittoria quer que o papai morra?”, e Nella responde: “É feio de se dizer, mas é isso mesmo.” (FERRANTE, 2020, p. 40). A cunhada teria jogado toda a família contra os três, depois da morte dos avós de Giovanna. Nella não esclarece outro motivo para Vittoria ter feito isso além da intervenção de Andrea em seu relacionamento amoroso.

Já na versão de Vittoria, em conversa com Giovanna após se conhecerem, o irmão foi responsável pela desgraça de sua relação e até mesmo pela morte de seu amado. A tia conta que Enzo se intrometeu na discussão familiar sobre a venda da casa herdada pelos cinco irmãos; Andrea reagiu com xingamentos e acabou ameaçado por Enzo com um revólver. Depois, Andrea se enfureceu e contou à esposa de Enzo, Margherita, que o marido a estava traindo. Isso, segundo Vittoria, acabou “[...] com a minha vida, a de Enzo, a de Margherita e a daquelas três crianças pequenas” (FERRANTE, 2020, p. 90). Enzo morreria poucos meses depois da separação causada por Andrea: “Sim, de desgosto. Adoeceu por causa do seu pai, que foi o motivo da nossa separação. Ele o matou.” (FERRANTE, 2020, p. 91).

A ação de pintar retângulos que parecem caixões nas imagens de Vittoria e Enzo pode ser vista como um exemplo do uso da fotografia não somente como registro do passado, mas como uma nova forma de lidar com o presente (SONTAG, 2004). Andrea, após ter rompido com Vittoria, rasura as fotos antigas, ressignificando-as conforme a situação atual.

Além disso, pode-se inferir que o pai de Giovanna é tocado por suas fotos com Vittoria e Enzo da forma como opera o “*punctum*” (BARTHES, 1984, p. 46). O *punctum* diz respeito à dimensão afetiva da foto, em contraposição ao *studium*, que se refere à conotação cultural, segundo Barthes (1984). O *punctum* ocorre quando as personagens fotografadas saem da foto e tocam o espectador; é algo que parte da cena como uma flecha e lhe transpassa: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46, grifo do autor). Mortificado,

Andrea reage à foto de forma a devolver aquilo que lhe punziu, tentando apagar e levar à morte a irmã e Enzo, cobertos por caixões.

### Considerações finais

A forma como a fotografia é abordada por Ferrante nas passagens analisadas do romance *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020) reforça o caráter subjetivo da imagem fotográfica. Conforme o contexto de recepção, ela assume diferentes interpretações, o que afasta seu aspecto meramente referencial.

Além disso, a fotografia se distancia, por vezes, ainda mais do objeto representado, por ser corrompida em sua materialidade, seja pela ação humana (no caso, pelo pai de Giovanna), seja pela ação natural do tempo:

[...] mesmo que esteja fixada em suportes mais duros, não se torna menos mortal: como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece; só resta jogá-la fora. (BARTHES, 1984, p. 139).

Na obra literária, a fotografia aparece como um possível mecanismo constitutivo da identidade no período inicial da adolescência de Giovanna, visto que ela procura fotografias de tia Vittoria para se comparar e ter respostas sobre sua aparência e, por extensão, seu caráter, após ouvir de seu pai que estava ficando a cara da tia, uma mulher feia e maldosa. Nos retratos da tia, a menina busca sua origem e anseia por dar sentido a seu rosto e corpo, sem sucesso, pois encontra fotos rasuradas. Sendo assim, conforme a análise realizada neste artigo, a impossibilidade de identificação pela fotografia parece ser um elemento do enredo que dificulta a formação da personalidade da protagonista, característica observada por Mello (2021) neste romance, que o distancia do clássico *Bildungsroman*, visto que o “eu” formado não é unificado e coeso.

A fotografia é um elemento importante nas passagens analisadas e, conseqüentemente, no romance como um todo, ainda que – e talvez justamente por isto

– falhe em testemunhar a realidade. O fato de Giovanna não enxergar a imagem da tia nos retratos, assim como o fato de duvidar da explicação da mãe a respeito da frase dita pelo pai, fazem a personagem encontrar Vittoria pessoalmente, o que inicia sua jornada de (trans)formação. Não adianta Nella dizer à filha que a tia:

[...] não é mais uma pessoa, mas somente um modo de falar; pense que, certas vezes, quando seu pai está sendo antipático, eu grito em tom de piada: cuidado, André, você está ficando a cara de Vittoria. (FERRANTE, 2020, p. 41).

Tampouco têm efeito as seguintes palavras da mãe após Giovanna dizer que queria ser bonita como os pais:

- Não quero ser inteligente, mamãe, quero ser bonita como vocês dois — exclamei.
  - Você ainda vai ser muito mais bonita.
  - Não, porque estou ficando a cara da tia Vittoria.
  - Você é muito diferente dela, isso não vai acontecer.
  - Como você sabe? Com quem posso falar para saber se está acontecendo ou não?
  - Eu estou aqui, sempre estarei.
  - Não é suficiente.
  - O que você propõe?
- Quase sussurrei: — Preciso ver minha tia. (FERRANTE, 2020, p. 41-42).

O mundo forjado pelos pais não mais supre os anseios da adolescente, porque, nessa fase, “[...] o jovem precisa lidar com a morte simbólica do outro primordial (lugar ocupado pelas figuras parentais) que lhe forneceu a imagem e os traços de seu corpo infantil e passa a interrogá-lo.” (MACEDO, 2021, p. 182). A ingenuidade fica para trás na personalidade da menina, que foi capaz de interpretar como caixões os retângulos nas fotos da tia. Não há mais espaço para o corpo e para a identidade infantis, segundo Macedo (2021). Conhecer a tia provê à protagonista novas ancoragens identificatórias, diferentes daquelas planejadas pelos pais.

Reconhecer em Vittoria “uma beleza tão insuportável que considerá-la feia se tornava uma necessidade” (FERRANTE, 2020, p. 57) e “[...] um rosto tão marcadamente atrevido a ponto de ser feiíssimo e lindíssimo ao mesmo tempo” (FERRANTE, 2020, p. 73) são apenas algumas das tensões causadoras da ruína da idealização de Giovanna

sobre os pais. Tais percepções também fazem parte do processo no qual ela se vê cada vez mais parecida com a tia, para depois perder a fascinação inicial por Vittoria.

*A Vida Mentirosa dos Adultos* explora a fotografia em diversas outras passagens, o que faz deste trabalho uma contribuição inicial à investigação da imagem fotográfica nessa obra literária. O romance parece fornecer um universo rico para o estudo das relações entre fotografia e literatura, bem como para um olhar específico às questões de gênero envolvidas no enredo.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-26.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.

FERRANTE, Elena. **A Amiga Genial**: infância, adolescência. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a. Edição digital. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-frantumaglia-elena-ferrante-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 21 dez. 2021.

FERRANTE, Elena. **História da Menina Perdida**: maturidade, velhice. Tradução: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c.

FERRANTE, Elena. **A Vida Mentirosa dos Adultos**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

MACEDO, Sybele. Os percalços da adolescência em meio às mentiras do mundo adulto. **Estilos da Clínica**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 180-184, 2021.

MELLO, Luiza Larangeira. Descida ao Inferno: Identidade, Mobilidade e Formação em A Vida Mentirosa Dos Adultos, de Elena Ferrante. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 18, n. 1, p. 131-154, 2021.

SECCHES, Fabiane. A nova aparição de Elena Ferrante. [Entrevista concedida a] Natalia Timerman. **Revista Cult** – Exclusivo do site, São Paulo, out. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-nova-aparicao-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

SECCHES, Fabiane. A vida mentirosa de Giovanna. **Revista Cult** – Exclusivo do site. 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/a-vida-mentirosa-de-giovanna/>. Acesso em: 5 jan. 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Edição digital. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-sobre-fotografia-susan-sontag-em-pdf-mobi-e-epub/>. Acesso em: 22 out. 2021.

**Recebido em 01/06/2022.**

**Aprovado em 21/07/2022.**