

Lila, uma criança-bruxa: representação da infância em *A amiga genial*, de Elena Ferrante

Bruna Fontes Ferraz *

<https://orcid.org/0000-0002-9136-6838>

Eduarda Duarte Pena **

<https://orcid.org/0000-0002-3411-3316>

Resumo: Analisaremos a representação da infância da personagem Lila de *A amiga genial*, de Elena Ferrante, caracterizada por sua irreverência. Considerando que a descrição de Lila tende a associá-la ao mal, basear-nos-emos, sobretudo, nos estudos de Silvia Federici, para quem a imagem da bruxa foi tecida para perpetuação de uma sociedade capitalista e patriarcal que subjugava a mulher. Assim, marcada pela pobreza e pela violência masculina, Lila ressentiu-se com a própria marginalização, adotando uma língua ferina. Embora tenha sido descrita como uma criança-bruxa por guardar essas características, observaremos que ela não conseguiu resistir às investidas de uma comunidade hostil às mulheres.

Palavras-chave: Representação da infância. Caça às bruxas. Literatura contemporânea de autoria feminina. Elena Ferrante.

Lila, a witch-child: representation of childhood in Elena Ferrante's *My brilliant friend*

Abstract: We analyze the representation of childhood in Lila, a character from Elena Ferrante's *My brilliant friend*, a child defined by her irreverence. Since Lila's portrayal often links her to evil, we primarily draw on the studies of Silvia Federici, who argues that the image of the witch was constructed to sustain a capitalist and patriarchal society that required the subjugation of women. Marked by poverty and male violence, Lila grew embittered by her marginalization, developing a sharp and incisive manner of speech. Although she has been described as a "witch-child" for these traits, we argue that she ultimately could not resist the pressures of a community hostile to women.

Keywords: Representation of childhood. Witch hunt. Contemporary literature by female authors. Elena Ferrante.

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG. Doutora e Mestra em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: bruna.fferraz@gmail.com.

** Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Mestranda em Literatura, Cultura e Tecnologia no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Bolsista da FAPEMIG. E-mail: duduartep@gmail.com.



Lila, uma niña-bruja: representação de la infancia en *La amiga estupenda* de Elena Ferrante

Resumen: Analizaremos la representación de la infancia del personaje Lila de *La amiga genial*, de Elena Ferrante, caracterizada por su irreverencia. Considerando que la descripción de Lila tiende a asociarla con el mal, nos basaremos en los estudios de Silvia Federici, quien sostiene que la imagen de la bruja fue construida para perpetuar una sociedad capitalista y patriarcal que necesitaba subyugar a la mujer. Así, marcada por la pobreza y la violencia masculina, Lila se resintió de su propia marginación, adoptando un lenguaje mordaz. Si bien estas características llevaron a que fuera descrita como una "niña-bruja", observaremos que no logró resistir las embestidas de una comunidad hostil contra las mujeres.

Palabras-clave: Representación de la infancia. Caza de brujas. Literatura contemporánea de autoría femenina. Elena Ferrante.

Elena Ferrante abre sua famosa Série Napolitana¹ com uma epígrafe retirada do poema trágico *Fausto*: “o agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicaçe e desempenhe o papel do diabo” (Goethe, 2004 apud Ferrante, 2023, n.p.). O trecho de Johann Wolfgang von Goethe representa bem a amizade que iremos conhecer ao longo das páginas de *A amiga genial*, livro que narra a infância e a adolescência de Lila e Lenu. A história que temos em mãos é um retrospecto escrito por Lenu, aos sessenta anos, quando descobre o desaparecimento daquela que sempre teve o papel de lhe espicaçar, Lila; por isso decide registrar tudo o que sabe sobre a amiga.

Ao se debruçar por suas memórias, no entanto, Lenu, a narradora da tetralogia de Ferrante, compreende que a amiga, que lhe suscitava fascínio e aversão, revela-se, de certa forma, inapreensível, seja por suas atitudes imprevisíveis, seja por sua recusa em acatar o padrão e a norma. Assim, desde a infância, Lila é descrita por Lenu por seu comportamento adverso e questionador e por suas imprecações e reclamações. Essa

¹ A Série Napolitana é composta por quatro livros: *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014). Também conhecida como Tetralogia Napolitana, a obra se tornou um *best-seller* que fez surgir um movimento cultural em torno de Elena Ferrante e de seus escritos, nomeado como “*Ferrante Fever*” [“Febre Ferrante”] por Giacomo Durzi em seu documentário de título homônimo, lançado em 2017. Além disso, *A amiga genial* foi eleito o melhor livro do século XXI pelo The New York Times em 2024. Apesar de ter atingido o sucesso com a Série Napolitana, Ferrante publicou seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, em 1992, seguido de *Dias de abandono* (2002), *Frantumaglia* (2003), *A filha perdida* (2006) e *Uma noite na praia* (2007). Depois da tetralogia, que garantiu seu reconhecimento mundial, publicou *A vida mentirosa dos adultos* (2019) e *As margens e o ditado* (2022).

característica, associada a uma inteligência excepcional, tornava a menina temida, como se fosse capaz de ações mágicas e sobrenaturais.

Se o poder de encantamento atribuído historicamente e miticamente às mulheres gerou um medo social, tendo servido de desculpa, em muitos contextos no mundo ocidental e patriarcal, para o seu extermínio, observar essas características em uma criança poderia ativar um pânico ainda maior. A impassibilidade de Lila, seu olhar frio e cruel, suas atitudes indiferentes — conforme a enxerga a amiga narradora, não nos esqueçamos —, associa-a a uma força destrutiva, como se ela fosse a própria personificação do mal, como se fosse uma criança-bruxa.

Diante disso, interessa-nos investigar, neste texto, a construção da imagem de Lila em sua infância, cujas características físicas e psicológicas desafiam, inclusive, os pressupostos de ingenuidade e pureza que marcam o estereótipo dessa faixa etária. Se Lila, já desde a infância, fora destacada por sua maldade, corroborada pela representação imagética que Lenu fazia dela, à mulher crescida não poderia restar um contexto menos adverso, cujo modelo de feminilidade amedrontava os homens e as mulheres do bairro onde morava em Nápoles. Assim, interessa-nos avaliar como a imagem de Lila serviu, implícita e inferencialmente, para compará-la a uma bruxa, uma criança-bruxa², associação que a acompanhou e determinou suas próprias ações.

Lila é, pois, o “diabo no ombro de Lenu”, para retomar a epígrafe do romance de Ferrante. Ela desperta na amiga sentimentos e emoções dúbias, contrastantes, numa relação que ora tende à perversidade, ora à compaixão. Talvez, por desempenhar esse papel, fisicamente, Lila seja descrita, por Lenu, como uma menina desganhada, suja e cheia de machucados, características que a aproximariam do não humano:

Os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano. Todo movimento dela dizia que fazer-lhe mal

² Observa-se que nem a narradora nem os personagens de *A amiga genial* chegam a usar o epíteto “bruxa” para descrever Lila. No entanto, a representação da menina, os adjetivos usados para analisar suas ações, que ressaltam seu espírito indiferente e maldoso, e as cenas inexplicáveis que contavam com a presença da menina foram tomados, em nossa análise, como exemplos de um pensamento coletivo que criava uma certa aura mágica e sobrenatural que envolvia Lila, gerando, assim, um sentimento de medo. É como se essa reação coletiva e estereotipada marcasse a menina que crescerá amaldiçoada, fadada a um fim trágico.

não serviria para nada, porque, não importa como as coisas saíssem, ela acharia o modo de fazer ainda pior. (Ferrante, 2023, p. 41).

A imagem da menina contraria, assim, o estereótipo da infância, cuja representação — endossada pelo modelo cristão — tende a associar a criança a seres angelicais. A forma como Lenu se descreve fisicamente está, inclusive, dentro de uma representação tradicional eurocêntrica: “eu era uma menina de caracóis louros, bonitinha, feliz de me exibir, mas não insolente, e transmitia uma impressão de delicadeza que enternecia” (Ferrante, 2023, p. 40). Além disso, ela exibia comportamentos complacentes, gostava de agradar a todos e, portanto, nunca se impunha. Lila, por sua vez, evoca a imagem de uma criatura animalesca, quase predadora, pronta para atacar: “era seca que nem aliche salgado, emanava um cheiro selvagem, tinha o rosto comprido, estreito nas têmporas, fechado entre duas bandas de cabelos lisos e muito pretos” (Ferrante, 2023, p. 45).

Nesse sentido, enquanto Lenu representava uma feminilidade dócil e subjugada aos preceitos sociais do mundo patriarcal e da religião cristã, Lila parecia preservar traços de uma feminilidade livre e emancipada: sua natureza questionadora, sua recusa em aceitar a manutenção do estado de opressão e pobreza em que vivia com sua família a distinguiam do padrão imposto à mulher e, conseqüentemente, às meninas durante a segunda metade do século XX.

Além das características físicas das meninas, que reforçavam, no caso de Lenu, e contrariavam, no caso de Lila, os estereótipos projetados às crianças, ressalta-se, ainda, que o olhar de Lila não parecia infantil, como se o corpo diminuto e frágil abrigasse uma mente adulta perversa e diabólica: “os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano” (Ferrante, 2023, p. 41). Por isso, sua sagacidade e inteligência assustavam, pois eram incompatíveis com a capacidade cognitiva do que se espera de uma criança: “sua rapidez mental lembrava o sibilo, o bote, a mordida letal” (Ferrante, 2023, p. 41). A perspicácia da garota é negativamente comparada à investida súbita de um animal perigoso sobre a presa: o ataque tende a ser furtivo e sorrateiro para se alcançar um efeito sinistro e fatal. Por essas imagens, percebe-

se que Lila, mesmo durante sua infância, é representada como uma pessoa traiçoeira e pouco confiável, já que suas ações são sempre inesperadas.

O efeito que Lila exercia sobre Lenu era de ordem quase mágica, inexplicável; isso porque, mesmo contrariando sua própria natureza, a narradora seguia e imitava a amiga como se estivesse enfeitiçada: se Lila enfiasse a mão na boca escura de um bueiro, Lenu fazia o mesmo, independente do seu medo de baratas e ratos; se Lila escalasse janelas e barras de ferro e jogasse o corpo na calçada, Lenu, ingenuamente, imitava a amiga, embora temesse se machucar; se Lila cravasse uma agulha enferrujada em sua palma, Lenu, em seguida, repetia o gesto da amiga (cf. Ferrante, 2023, p. 19). Embora as ações de Lila fossem surpreendentes e, aparentemente, irracionais, Lenu as tomava como um teste cujo prêmio lhe concederia a dádiva da amizade, por isso não questionava, não titubeava, mesmo diante do mais puro temor e de seu instinto de precaução. Lenu não desiste da amiga nem quando esta, traiçoeiramente, toma-lhe sua boneca e a joga num porão. Dessa traição, inclusive, firma-se, paradoxalmente, a amizade entre as duas.

Assim, em decorrência dessas ações, quando Lila apareceu em sua vida, o primeiro traço que impressionou Lenu foi a sua maldade³. Para ilustrar essa constatação, a narradora recupera uma lembrança que envolvia uma desobediência de Lila, seguida de um acidente sofrido pela professora Oliviero, que reprimia a garota:

Uma vez reduziu a pedacinhos o mata-borrão, meteu os fragmentos um por um no buraco do tinteiro e então começou a pescá-los com a caneta e a atirá-los na gente. Fui tingida duas vezes nos cabelos e uma no colete branco. A professora gritou como só ela sabia fazer, com uma voz de agulha, longa e pontiaguda, que nos aterrorizava, e a mandou direto para o castigo, atrás da lousa. Lila não obedeceu nem se mostrou assustada, ao contrário, continuou atirando a esmo pedacinhos de papel molhados de tinta. Então a professora Oliviero, uma senhora corpulenta, que nos parecia muito velha, embora devesse ter pouco mais de quarenta, desceu da cátedra a ameaçá-la, tropeçou não se sabe bem onde, não conseguiu se equilibrar e foi bater com a cara na quina de um banco. Ficou estirada no pavimento, parecendo morta. (Ferrante, 2023, p. 24).

³ Segundo o texto original de *L'amica geniale*: “Lila comparve nella mia vita in prima elementare e mi impressionò subito perché era molto cattiva” (Ferrante, 2011, p. 22). Destaca-se, nesse fragmento, o uso da palavra “cattiva”, que significa “má”. Usamos aqui a referência ao original, pois a tradução usou o adjetivo “levada” nesse contexto. Como interessa-nos investigar esses lampejos cruéis que fazem parte da personagem, o uso do adjetivo “cattivo” é significativo para a nossa argumentação.

Embora Lenu não culpabilize a amiga pelo incidente que acometeu a professora, há algo inexplicável nessa narrativa, como se Lila tivesse um poder sobrenatural, capaz, inclusive, de promover tragédias. Ressalta-se, ainda, que esse episódio é narrado após evidenciar a característica malévola de Lila, o que promove uma relação de causa e consequência atestada pela memória da narradora, que complementa: “recordo apenas o corpo imóvel da professora, uma trouxa escura, e Lila a observá-la com o rosto sério” (Ferrante, 2023, p. 24), impassível.

Além da maldade, Lila também impressionava pela sua inteligência. Sua esperteza desafiava aqueles com os quais convivia, destoando da sua comunidade e do bairro que circunscrevia e limitava suas ações. Apesar de surpreender os professores e colegas da escola, a capacidade mental da menina a distanciava de seu grupo, gerando, assim, um abismo entre ela e seus familiares e colegas e — por que não? — entre ela e seus professores. Segundo Lenu:

O caso de Lila era diferente. Já na primeira série, estava além de qualquer competição possível. Aliás, a professora dizia que, com um pouco de esforço, ela estaria apta a fazer os exames da segunda e, com menos de sete anos, pular para a terceira série. Com o passar do tempo, o abismo cresceu. Lila fazia mentalmente cálculos complicadíssimos, seus ditados não apresentavam um erro sequer, falava sempre em dialeto como todos nós, mas, quando necessário, exibia um italiano *livresco*, recorrendo até a palavras como *afeito*, *exuberante*, *de bom grado*. De modo que, quando a professora mandava a campo para explicar os modos e os tempos dos verbos, ou resolver problemas matemáticos, qualquer possibilidade de dissimulação ia pelos ares, e os ânimos se exaltavam. Lila era demais para qualquer um [...]. (Ferrante, 2023, p. 40).

Se a genialidade de Lila impediu que o incidente com a professora tomasse dimensões mais graves, afinal, não sofrera nenhuma punição, esse mesmo conhecimento *livresco* e seu anseio de dar continuidade aos estudos a colocariam em problemas com a família, pois, do contexto do qual derivava, não se reivindicava o saber intelectual às mulheres. Pode-se considerar, assim, que a inteligência da menina proporcionou-lhe efeitos dúbios e paradoxais: por um lado, era temida, como se carregasse um conhecimento extremo, ancestral, porém desnecessário às exigências de sua comunidade; por outro, era louvada, embora apenas por um grupo seletivo de pessoas, do qual emergia Lenu.

Talvez, por se mostrar tão genial, Lenu se sentisse presa a ela: “na época já havia algo que me impedia de abandoná-la [...] eu sentia confusamente que, se tivesse fugido com outras meninas, lhe teria deixado algo de meu que ela nunca mais me devolveria” (Ferrante, 2023, p. 26). Lenu sente-se ligada à amiga, não apenas pelo gesto da amizade ou da admiração, mas também por uma dependência físico-emocional que, ao longo da tetralogia, admite vieses quase tóxicos. De todo modo, durante a infância, se essa conotação nociva pode ser antevista por meio de alguns gestos de Lila, sobressai sua irreverência e segurança para lidar com situações adversas e confrontar os adultos. Por isso, Lenu tece elogios que “alçam a amiga a um posto quase mítico” (Secches, 2020, p. 93), como sugere Fabiane Secches em *Elena Ferrante: uma longa experiência da ausência*.

Para a narradora, Lila era fulgurante, muito embora, para os outros, ela fosse apenas terrível — “a menina mais detestada da escola e do bairro” (Ferrante, 2023, p. 39). Isso porque sua esperteza assustava e causava certa inveja. Mais do que isso, porém, odiavam a menina por ser extremamente levada. Sem demonstrar medo, Lila desafiava a todos, crianças, adultos, homens e mulheres, e seu comportamento tumultuava a comunidade. Em *Mulheres e a caça às bruxas*, Silvia Federici diz que as pessoas que processavam mulheres por serem bruxas, geralmente, “acusavam-nas de ser encrenqueiras, de ter língua ferina, de armar confusão entre a vizinhança” (Federici, 2019, p. 52), o que nos faz pensar em Lila como a representação de uma menina bruxa.⁴

Além disso, Lila vinha de uma família extremamente pobre, e a pobreza, de acordo com Federici, também era registrada nas acusações. As bruxas “eram mulheres que resistiam à própria pauperização e exclusão social. Ameaçavam, lançavam olhares reprovadores e amaldiçoavam quem se recusava a ajudá-las” (Federici, 2019, p. 52). Lila era, pois, repreendida por não se submeter ao papel de vítima, nem ao da menina, cujo futuro estaria restrito ao casamento e à maternidade.

⁴ A própria Ferrante sugere isso em *As margens e o ditado*, como mostra o seguinte trecho, retirado do pequeno livro ensaístico: “acho que, com o tempo, dei àquela pequena figura de mulher [Lenu] uma postura atual ao vê-la – a testa franzida, o olhar intenso – digitando no computador em um apartamento em Turim, enquanto tentava inventar outras mulheres, mães, irmãs, amigas — *uma amiga-bruxa* [Lila] — e lugares de Nápoles, e pequenas vicissitudes e sofrimentos de parentes e conhecidos, e os últimos sessenta anos de História, extraíndo-os de muitos textos em que já se encontravam escritos. Eu a sentia verdadeira, de uma verdade que me dizia respeito” (Ferrante, 2023, loc. 528, *grifo nosso*).

Como evidência de seu comportamento ousado e incomum (tanto entre crianças quanto entre mulheres), dois exemplos da infância das amigas geniais são paradigmáticos para se pensar sobre o comportamento bruxa da menina: o primeiro refere-se à sua reação diante da agressão que lhe foi imposta pelo pai e o segundo pela indiferença em relação à morte. Privada pela família de continuar os estudos, Lila passou a atormentar enfurecidamente os seus familiares, insultando, sobretudo, o pai. Se alguns filhos não chegavam nem mesmo a desafiar seus genitores, temendo a punição, Lila, corajosa e petulante, não demonstrava ter esse receio. Mesmo assim não foi privada da fúria do pai, cuja ação choca-se frontalmente com o corpo magro e pequeno da filha, escancarando ainda mais a violência do acontecimento:

Tínhamos dez anos, dali a pouco faríamos onze. Eu estava ficando cada vez mais robusta, Lila continuava baixinha, magérrima, leve e delicada. De repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga voou pela janela, passou por cima de minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas. (Ferrante, 2023, p. 76).

Nem diante de tamanha violência, a ira do pai foi amenizada, o qual, da janela, por onde arremessara a filha como se fosse um objeto, continuava a ameaçá-la. Não obstante o sangramento e a dor imposta por um braço quebrado, Lila tentava erguer-se enquanto exibia “um trejeito quase brincalhão” (Ferrante, 2023, p. 76). Embora a narradora tenha se estarrecido com a atitude de Fernando, o pai de Lila, sua agressão não era malvista nem pela comunidade nem mesmo por Lila, já que a punição dos pais aos filhos era legitimada pela sociedade. Lila fora, portanto, punida por se negar a trilhar o caminho dos pais: ou como mão de obra desvalorizada, ou como mulher e mãe servil. Segundo Federici,

[...] em paralelo à legitimação [...] dos direitos de pais e mães castigarem suas crianças como parte de um treinamento para se tornarem a futura mão de obra, a violência doméstica contra as mulheres [...] [era vista] como reação legítima ao não cumprimento, por parte das mulheres, de suas obrigações domésticas. (Federici, 2019, p. 93).

O segundo exemplo que marca um comportamento atípico da menina-bruxa, distante do que seria esperado do público infantil, decorre do assassinato de dom Achille, o personagem temido pelos moradores do bairro e desprezado por seu

envolvimento com agiotagem e com o crime. Golpeado entre a mandíbula e a clavícula, a plástica do assassinato — o sangue esguichara do pescoço do homem, atingindo uma panela de cobre pendurada na parede — impressionara Lila, que, poderíamos dizer, nutria certa admiração pelo feito da assassina, conforme acreditava:

O assassinato impressionara tanto Lila que, quase todos os dias, séria, acrescentando sempre novos detalhes, nos impunha aquela história como se tivesse estado presente à cena. Ao ouvi-la, tanto eu quanto Carmela Peluso nos assustávamos — aliás, Carmela nem conseguia dormir à noite. Nos momentos mais terríveis, quando a linha negra de sangue escorria pela panela de cobre, os olhos de Lila se tornavam duas fissuras ferozes. Seguramente imaginava que o culpado era uma mulher só porque lhe era mais fácil assumir o papel. (Ferrante, 2023, p. 78).

Diferente das amigas, Lila não se assustara com o que acontecera, episódio que, segundo Lenu, fora o mais terrível de sua infância. Nem mesmo isso fora capaz de desanimar a menina, nem de alterar seu comportamento, que seguia firme, com um ponto de vista irresoluto, na certeza de que a assassina “fizera muito bem em matar dom Achille” (Ferrante, 2023, p. 79). Como uma fortaleza diante de intempéries, Lila assume o papel de protetora das crianças do bairro, daquelas com quem convivia e, sobretudo, de Lenu.

A coragem e a sabedoria de Lila a aproximam, assim, cada vez mais, da imagem de uma bruxa. Embora a caracterização desta esteja associada a uma mulher idosa, Lila apresentava, sobretudo em sua insolência infantil, uma série de características que marcavam essas mulheres: ressentia-se de sua marginalização, ameaçava e atacava aqueles que a ofendiam e mantinha vivo o saber de suas ancestrais, numa explícita valorização do poder feminino, como demonstra o episódio do assassinato de dom Achille, o qual defendia ter sido cometido por uma mulher.

Segundo Federici, historicamente, as mulheres sempre foram vistas como “tecelãs da memória”, “aquelas que mantêm vivas as vozes do passado e as histórias das comunidades, que as transmitem às futuras gerações” (Federici, 2019, p. 84). As mulheres eram colocadas como verdadeiras contadoras de histórias e também como responsáveis por partilhar o conhecimento e o saber “relativos às curas medicinais, aos problemas amorosos e à compreensão do comportamento humano, a começar pelo comportamento

dos homens” (Federici, 2019, p. 84). Lamentavelmente, essa sabedoria foi demonizada e rotulada como “fofoca”, *gossip*, para usar o termo apresentado por Federici, tornando-se mais um motivo para degradar as mulheres e chamá-las de bruxas. Para Lenu, Lila possuía um saber quase ancestral, como evidencia no trecho a seguir:

Antes. Lila usava frequentemente essa fórmula, na escola e fora dela. Mas parecia não se importar tanto com o que tinha acontecido antes de nós — eventos em geral obscuros, sobre os quais os adultos se calavam ou se pronunciavam com muita reticência —, e sim com o fato de ter havido um antes. Era isso que na época a deixava perplexa e às vezes até nervosa. Quando ficamos amigas, me falou tanto daquela coisa absurda — antes de nós — que terminou passando o nervosismo para mim. Era o tempo longo, longuíssimo, em que não existíamos [...]. (Ferrante, 2023, p. 28-29).

Lila parecia conhecer um mundo anterior a elas, o que impressionava Lenu, e se valia de sua astúcia e da ingenuidade da amiga para impor suas próprias vontades, manipulando situações na expectativa de, com isso, alterar o próprio futuro, numa fuga incessante do destino que lhes parecia premeditado como integrantes de um bairro pobre e violento. Talvez, por isso, visando fugir ao desígnio materno que assinalava as meninas, Lila tenha pegado a boneca de Lenu e a jogado pela abertura da grade de um porão. Impressionada com a maldade da amiga — “sabia que Lila era malvada, mas nunca esperei que me fizesse uma coisa tão cruel” (Ferrante, 2023, p. 47) —, Lenu imitou seu ato e jogou a boneca da amiga no porão — “o que você fizer, eu também faço” (Ferrante, 2023, p. 48).

Atribuído como cruel por Lenu, o gesto de Lila talvez tenha determinado um futuro com mais possibilidades à narradora, perspectiva que nem a menina-bruxa conseguira garantir para si própria. Afinal, como veremos adiante, as bonecas perdidas foram substituídas por um livro, permitindo, metaforicamente, uma via de escape por meio dos estudos.

No momento da perda da boneca, no entanto, esse cenário promissor ainda não era vislumbrado, e as meninas, mesmo Lila, com seus olhos ferozes e suas feições frias e indiferentes, temiam pelos brinquedos amados. Por isso, enfrentando seus medos, desceram até o porão, mas não obtiveram êxito no resgate. Diante disso, Lila afirmou para Lenu que dom Achille, o contrabandista e agiota, que nesse momento da trama

ainda não havia sido assassinado, havia roubado as bonecas. Como acreditava na amiga de olhos fechados, Lenu foi tomada pelo medo e acabou adoecendo pela possibilidade de um homem tão tenebroso ter pegado sua querida boneca. Vê-se, portanto, que a sabedoria de Lila fazia com que Lenu acatasse todas as suas ideias e a seguisse cega e fielmente.

Nas palavras de Jean-Michel Sallmann, “o bruxo é um indivíduo capaz de modificar o destino de um outro indivíduo (*sors* em latim significa ‘sorte’ ou ‘destino’, *sorcier* é a palavra francesa para bruxo) por meio de procedimentos rituais ou simbólicos” (Sallman, 2002, p. 22 *apud* Menon, 2008, p. 2). Já na infância, Lila mostra que tem potencial para modificar o destino de Lenu: se, por um lado, as ações cotidianas de uma criança levada reverberavam uma mudança de comportamento da narradora, que, sem questionar, imitava a amiga, por outro, elas apontam para uma mudança mais substancial, capaz de ditar o futuro de Lenu, afinal foi Lila quem suscitou na narradora o desejo de se tornar escritora.

A perda das bonecas — símbolo de uma maternidade imposta às mulheres, que são preparadas para esse fim já desde a infância⁵ — permite uma mudança de paradigma: ao invés de usar o dinheiro que ganharam de dom Achille para restituir os brinquedos, Lila tem a ideia de adquirir um exemplar de *Mulherzinhas*, livro de Louisa May Alcott. Segundo Walter Benjamin, em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, seria equivocado pensar que a brincadeira da criança é determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, muito pelo contrário, é a criança quem deposita seu imaginário no brinquedo e na brincadeira: “a criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se padeiro, quer esconder e tornar-se bandido ou guarda” (Benjamin, 2009, p. 93). As meninas napolitanas, assim, depositam no livro adquirido

⁵ A relação das bonecas com a maternidade pode ser explicada por uma ideia de Walter Benjamin, presente em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, segundo a qual “as crianças não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem”, por esse motivo, seus brinquedos se tornam “um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo” (Benjamin, 2009, p. 94). Diante das imposições da maternidade às mulheres, a boneca se torna uma ponte entre a criança e a sua ação na idade adulta, como se estivesse sendo preparada para o futuro, respondendo, assim, às pretensões de uma sociedade patriarcal.

uma esperança poderosa, conferindo a ele a capacidade de, literalmente, levá-las a outros “mundos”.

Analogamente às considerações de Benjamin, quando brincam com as bonecas, podemos imaginar que Lila e Lenu almejam receber o mesmo cuidado que dedicam aos brinquedos. Entretanto, o objeto de desejo das meninas é substituído ao perceberem que, no contexto onde vivem, nunca teriam esse tipo de cuidado. Lila e Lenu passam, então, a alimentar uma esperança de mudar o entorno e, até mesmo, alterar o futuro já previsto a meninas pobres e vulneráveis: o casamento prematuro e a maternidade. A leitura do livro de Louisa May Alcott faz com que elas sintam vontade de estudar e escrever, pois pensavam que assim poderiam enriquecer e obter o cuidado desejado de forma autônoma. Logo, Lila convida Lenu a escrever um livro com ela, porém, acaba fazendo esse trabalho sozinha e produz um romance, intitulado *A fada azul*.

Lenu é atravessada pelo livro de Lila e nutre por ele uma mistura de inveja e extremo fascínio. *A fada azul* é mencionado ao longo de toda a tetralogia napolitana, inclusive, em momentos nos quais Lenu compara sua escrita, de uma adolescente e estudiosa, com a escrita da pequena Lila:

Lila sabia falar por meio da escrita; diferente de mim quando escrevia, diferentemente de Sarratore em seus artigos e poesias, diferentemente até de muitos escritores que eu tinha lido e lia, ela se expressava com frases de um extremo apuro, sem nenhum erro, mesmo sem ter continuado os estudos, mas — além disso — não deixava nenhum vestígio de inaturalidade, não se sentia o artifício da palavra escrita. (Ferrante, 2023, p. 222).

Pode-se dizer, assim, que o texto de Lila faz com que Lenu busque incessantemente por uma escrita que o supere. Nessa busca, Lenu acaba se tornando, oficialmente, uma escritora. Portanto, Lila, essa criança-bruxa, foi capaz de modificar o destino de sua amiga por meio de um procedimento simbólico: a escritura, ratificando a afirmação de Jean-Michel Sallmann. Infelizmente, porém, o mesmo ela não conseguiu fazer com o seu próprio futuro. Reflexo de uma projeção social patriarcal, que fadava as mulheres à economia da casa e à reprodução, Lila, não obstante sua sabedoria, não consegue se desvencilhar das amarras do bairro onde morava. Ainda criança, a menina foi impedida de dar continuidade aos seus estudos. Para seu pai, era inconcebível que prosseguisse estudando, tanto por ser mulher, quanto pela condição financeira da

família, que não era boa. Por isso, ele se enfurecia com Lila ao sinal de qualquer insistência relacionada à escola — e ela insistia, se rebelava contra o pai. Nas palavras de Lenu:

Muitas vezes, enquanto esperava que descesse para o pátio, ouvia seus gritos que vinham da janela. Lançava insultos no pior dialeto das ruas, tão pesados que, ao ouvi-los, me vinham pensamentos de ordem e de respeito, não me parecia justo que ela tratasse os adultos daquele modo [...]. (Ferrante, 2023, p. 74-75).

Novamente, nota-se, em Lila, o comportamento hostil apontado em mulheres que eram acusadas como bruxas. Em seu texto, Federici questiona esse comportamento: “por trás das ameaças e das palavras maldosas, não deveríamos captar um ressentimento nascido pela injustiça sofrida, uma forma de rejeitar a marginalização” (Federici, 2019, p. 52). E é justamente isso que Lila faz ao insultar sua família, que lhe negava o direito do conhecimento. Apesar da relutância, Lila não obteve sucesso, pois foi obrigada a abandonar a escola para se dedicar aos afazeres domésticos e ao negócio do pai.

Entre os onze e os dezesseis anos, no capítulo que relata a adolescência das amigas geniais, Lila se torna atraente aos olhos dos rapazes e homens do bairro, incluindo Marcello Solara, filho de um agiota local. Interessados na independência da filha e no apoio financeiro que poderiam ganhar, sua família a pressiona para que se case com Marcello. Lila, para escapar de um casamento que não a agradava — por repugnar os Solara —, casa-se com Stefano Carracci, filho de dom Achille, que aparentava apreciá-la e a tratava com mais respeito. A família de Lila apoia seu casamento com Stefano pelos mesmos motivos já apontados: para se livrar das despesas que a filha lhes trazia e conseguir algum retorno monetário.

Em *História social da criança e da família*, Philippe Ariès diz que, no século XVII, “a ideia de infância estava ligada à ideia de dependência” (Ariès, 2014, loc. 750). Segundo o autor, só era possível sair da infância ao sair da dependência. Apesar da narrativa de Ferrante ser contextualizada durante a segunda metade do século XX, essa concepção sobre a infância se faz presente nas atitudes da família de Lila. Nesse sentido, seu casamento aos dezesseis anos marca o fim de sua infância, pois é quando para de depender de seus pais e passa a depender do marido.

Tudo isso evidencia que o capital move tudo: Lila foi impedida de estudar por falta de dinheiro, e foi obrigada a se casar precocemente também por dinheiro. Federici defende que a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII foi impulsionada pelo nascente sistema capitalista, uma vez que as mulheres foram “as mais severamente empobrecidas pela capitalização da vida econômica e que a regulação da sexualidade e da capacidade reprodutiva delas foi a condição para a construção de formas mais rígidas de controle” (Federici, 2019, p. 22). Federici ainda ressalta que as mulheres representavam uma ameaça ao desenvolvimento desse sistema, pois inspiraram um medo nos homens que comandavam tais mudanças nos países e comunidades em que viviam: “as mulheres foram aterrorizadas por acusações fantásticas, torturas terríveis e execuções públicas porque seu poder social — um poder que, aos olhos de seus perseguidores, era obviamente significativo, mesmo no caso das mulheres mais velhas — precisava ser destruído” (Federici, 2019, p. 71).

O poder social da mulher sempre foi significativo e ainda é. Hoje, o que se vê é que essa perseguição não chegou ao fim, muito pelo contrário, ela ainda se alimenta do capitalismo e da globalização e vem sendo cada vez mais normalizada: “a nova violência contra as mulheres tem sua raiz nas tendências estruturais constitutivas do desenvolvimento capitalista e do poder estatal em todas as épocas” (Federici, 2019, p. 91). Os exemplos que a autora apresenta sobre a nova fase de perseguição em países europeus, africanos e asiáticos evidenciam que a caça às bruxas não está mais vinculada especificamente ao momento histórico dos séculos XVI e XVII:

Ela adquiriu vida própria, de modo que os mesmos mecanismos agora podem ser usados em sociedades diversas, quando nelas houver pessoas que precisam ser ostracizadas e desumanizadas. As acusações de bruxaria, na verdade, são o mecanismo supremo de alienação e distanciamento, na medida em que tornam as pessoas acusadas — que ainda são principalmente mulheres — seres monstruosos, dedicados à destruição de suas comunidades, transformando-as, portanto, em não merecedoras de qualquer compaixão e solidariedade. (Federici, 2019, p. 138).

Portanto, quando chamamos Lila de criança-bruxa estamos, por um lado, enfatizando que, ainda na infância, ela era estigmatizada e depreciada, pois já demonstrava um poder social que ameaçava a ordem capitalista e patriarcal do espaço

no qual vivia; por outro, propomos restituir o sentido emancipatório e audaz que tal signo carrega, apontando para o prestígio da mulher, sua sabedoria e feminilidade como símbolos de um saber ancestral. Nesse sentido, a imagem da bruxa, que culturalmente foi associada ao mal e, por isso, temida, representa, na verdade, o poder social feminino, o qual a sociedade busca continuamente subjugar.

No bairro napolitano, onde o catolicismo vigorava de forma opressora, a imagem da bruxa foi utilizada para legitimar a violência contra as mulheres, de modo que Lila e Lenu sabiam, desde a infância, quais limites poderiam ou não ultrapassar, conheciam as regras sub-reptícias necessárias para a sobrevivência, sabiam lidar com a fome, a violência, a agressão dos pais e dos colegas de rua, pois foi nesse contexto em que cresceram. Essa realidade adversa suscitou, no entanto, nas meninas, comportamentos contrastantes: enquanto Lenu aspirava evadir desse bairro que a aprisionava e a impedia de ter uma vida digna, Lila, por sua vez, atribui para si mesma a obrigação “quixotesca” de salvar o bairro, como se esse lugar tivesse se imiscuído de tal maneira a ela que lhe fosse impossível se afastar do seu local de origem.

A exposição dos paradoxos de Nápoles não é, obviamente, uma característica do texto da Ferrante, mas um problema urbano sobre o qual muitos intelectuais já apontaram reflexões. Parece intensificar esse contraste, a força destrutiva que o catolicismo assume, afinal em qual lugar, “melhor do que no seio da Igreja, este povo pode entregar-se em maior segurança à sua imensa barbárie”? (Benjamin, 2013, p. 9). Com as palavras que o filósofo alemão Walter Benjamin usou para descrever Nápoles, ressaltamos a presença ubíqua da religião nessa cidade, sobretudo, nos bairros periféricos, onde as igrejas se tornam pontos de referência assim como os murais da Madonna estampados em suas esquinas (cf. Benjamin, 2013, p. 12).

Embora os princípios cristãos apontem para o amor e o cuidado ao próximo, em Nápoles, o catolicismo não pode salvar o povo da miséria e da barbárie: “ele é o suporte de uma lenda, da data do calendário que assinala um martírio, legitimando os seus excessos” (Benjamin, 2013, p. 9). Excessos que, durante a Inquisição nos séculos XVI e XVII, torturaram e mataram inúmeras mulheres condenadas por bruxaria.

É, portanto, nesse cenário de contradições e desigualdades, maculado pelo sangue, que Lila e Lenu passam a sua infância (e, no caso da primeira, toda a vida). O bairro como presença espectral, mesmo quando Lenu, por exemplo, tenta se afastar dele, condiciona suas ações, seus medos, limitando e cerceando física e simbolicamente os lugares que as meninas poderiam frequentar. No caso da narradora, embora ela saia de Nápoles para estudar e buscar uma vida diferente da dos seus amigos e familiares em outras cidades no norte da Itália, é para a cidade natal que anseia voltar quando as coisas não dão certo. Já Lila, fadada a viver no bairro da infância durante toda a vida, foi, paulatinamente, resignando-se às funções sociais que se esperavam dela.

Episódio mais emblemático para representar a força de atração e repulsão que o bairro exercia sobre as amigas é o da praia, quando, numa tentativa malograda, decidem não ir à escola e ultrapassar os limites do bairro para conhecer o mar. A ideia certamente partira de Lila, mas foi Lenu quem, pela primeira vez até então, sentia o prazer de estar livre. Quanto mais se afastavam do local de origem, mais alegre se sentia a narradora, mesmo exposta ao desconhecido ou, talvez, justamente por isso, porque vislumbrava um mundo para além dos confins do bairro, onde novas possibilidades poderiam se abrir a ela. Diferentemente do que se poderia esperar, esse afastamento operou um efeito contrário em Lila, que se agitava, virava e olhava continuamente para trás, suave, sentindo-se, aparentemente, insegura e em perigo por ter se distanciado do bairro.

Quando começaram a cair as primeiras gotas de chuva, Lila, amedrontada, saiu correndo de volta para casa, arrastando consigo a amiga. Assim, a própria Lenu, ao constatar a “inversão de comportamento” entre as duas, vislumbra as amarras que ligavam Lila ao bairro:

Verificara-se uma curiosa inversão de comportamento: eu, apesar da chuva, teria continuado o caminho, me sentia longe de tudo e de todos, e a distância — o descobrira pela primeira vez — apagava dentro de mim qualquer vínculo, qualquer preocupação; Lila bruscamente se arrependera do próprio plano, tinha renunciado ao mar, quisera voltar aos limites do bairro. Eu não conseguia entender. (Ferrante, 2023, p. 72).

Curiosamente, embora sempre fora a mais irreverente, esse episódio aponta para como certos estigmas perpetrados socialmente no sentido de domesticar a mulher acabaram por também acometer a menina-bruxa que, se, por um lado, mostrava-se

destemida e pronta a desacatar as normas vigentes, por outro, acaba por se resignar às condições impostas pelo bairro. É como já dizia o escritor francês Émile Zola, “não se vive impunemente em determinados lugares” (Zola *apud* Dimas, 1994, p. 11), e, obviamente, Lila não passa impune à pobreza, à miséria, ao pensamento machista e conservador da sua comunidade.

Apesar de “cair no padrão” quando, ainda muito jovem e contra a sua vontade, casa-se e torna-se mãe, Lila continua rompendo com ele inúmeras vezes na fase adulta: pelo adultério, pelo divórcio, por não amar incondicionalmente o primeiro filho... Vemos, assim, que a personagem de Ferrante nunca se rende por completo, deixando claro que, mesmo diante das tentativas de queimá-la, a bruxa que carrega dentro de si resiste.

Talvez, possamos dizer que seu ato final como bruxa é o seu desaparecimento. Aos sessenta anos, Lila decide sumir sem deixar vestígios de sua vivência, surpreendendo a todos e desafiando, mais uma vez, Lenu, pois é essa atitude que leva a narradora a escrever a história de sua amiga-bruxa (para usarmos o termo que a própria Ferrante emprega ao se referir a Lila em *As margens e o ditado*): “vamos ver quem ganha dessa 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, 2023, p. 17).

Ao desaparecer, além de fazer com que aqueles à sua volta percam qualquer tipo de controle que tinham sobre ela, Lila também acaba cumprindo, pela última vez, o papel que sempre cumpriu na vida de Lenu, o do diabo que a espicaça. Como afirma Ferrante, “sem Lila, Elena não existiria como escritora”, e nem a autora escreveria com tanto afínco sem sua personagem: em *Frantumaglia*, ao ser perguntada se gosta mais de Lila ou de Lenu, responde que aprecia as duas, mas que nutre mais amor por Lila, porque ela a obriga a trabalhar com afínco (cf. Ferrante, 2017b, loc. 3206). Lila é, pois, mesmo ausente, capaz de modificar o destino de Lenu e daquela que a criou.

Tal poder não seria alcançável dentro de uma representação comum da infância. Por isso, desde pequena, Lila precisava ser mostrada como uma criança-bruxa, uma menina pronta para enfrentar, instigar, ensinar e, acima de tudo, resistir às forças que tentavam controlá-la.

Referências

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinícius Mazzar, posfácio de Flávio Di Giorgi. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Nápoles. In: BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 9-18.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- FEDERICI, Silvia. **Mulheres e a caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERRANTE, Elena. **L'amica geniale**. Roma: Edizione E/O, 2011.
- FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.
- FERRANTE, Elena. **Dias de abandono**. Tradução de Francesca Cricelli. 1 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.
- FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.
- FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b. E-book.
- FERRANTE, Elena. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2020.
- FERRANTE, Elena. **A amiga genial: infância – adolescência**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.
- FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome: juventude**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**: tempo intermédio. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**: maturidade – velhice. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado**: sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução de Marcello Lino. 1 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. E-book.

FERRANTE, Elena. **Fever**. Direção: Giacomo Durzi. Produção: Alessandra Acciai, Giorgio Magliulo, Roberto Lombardi. Roteiro: Laura Buffoni, Giacomo Durzi. Itália: Malia, QMI, MiC, Film Commission Regione Campania, Sky Arte, RAI, 2017.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Uma tragédia. Primeira parte. Tradução de Jenny KLABIN SEGALL. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius MAZZARI. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004.

MENON, Maurício Cesar. Da Bruxa na Literatura Brasileira do Século XIX. **XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante**: uma longa experiência da ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.

Recebido em 03/01/2025.

Aprovado em 10/04/2025.