

especial feminismos

**"PALAVRAS: COM ELAS
SE FAZ E SE DESFAZ
COMO SE QUER"**

Elena Ferrante

e o artifício da escrita

Fabiane Secches

Psicanalista e doutoranda em Teoria Literária
e Literatura Comparada pela USP

ESTE ARTIGO É UM DESDOBRAMENTO DE MINHA PESQUISA DE MESTRADO sobre o romance *Làmica geniale* (*A amiga genial*), de Elena Ferrante. A obra, mais conhecida como tetralogia napolitana, foi publicada em quatro volumes separados: *Làmica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). No Brasil, os livros foram traduzidos por Maurício Santana Dias e publicados pelo selo Biblioteca Azul, da Globo Livros, com os títulos: *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017).

Ao longo de cerca de mil e setecentas páginas, acompanhamos a história da amizade entre duas mulheres desde a infância compartilhada em Nápoles, no início dos anos 1950, até a velhice, em meados de 2010, quando a narradora, Elena Greco, recebe a notícia do desaparecimento da amiga, Rafaella Cerullo (Lila), em circunstâncias misteriosas. Esse é o fato que desencadeia a obra que lemos – um relato minucioso, em primeira pessoa, que entrelaça a vida de uma à da outra, escrito em resposta à ausência de Lila. Como pano de fundo, temos alguns dos principais acontecimentos históricos ocorridos na Itália na segunda metade do século XX e no início do século XXI, e a repercussão desses eventos na vida das personagens.

Em seus movimentos de aproximação e afastamento, Elena e Lila operam como duas placas tectônicas que mobilizam a narrativa, por vezes causando abalos sísmicos. Não por acaso, o terremoto de 1980 ocupa algumas das páginas mais importantes da obra. Na narrativa de Elena, tese e antítese acabam se sobrepondo mutuamente, sem que ela consiga chegar a qualquer síntese. Em busca de esclarecimento, a narradora examina e reexamina a memória com rigor obsessivo, capturada por um enigma ainda mais insondável do que o desaparecimento da amiga: a indecifrabildade de Lila e da história que viveram, composta por uma teia de ambiguidades formais e temáticas.

Uma das ambivalências mais importantes da obra é a ideia de *smarginatura*, neologismo criado por Ferrante e traduzido como “desmarginação”. Ao acrescentar o “s”, prefixo de negação, à palavra *marginatura*, a autora cria uma representação de sentido oposto: o que antes estava delimitado, agora deixa de estar. O conceito, de definição fugidia, faz referência à ideia de desintegração, mas também pode flertar com as ideias de transfiguração e de metamorfose. A ambiguidade do termo está refletida na tetralogia desde a epígrafe – um trecho de *Fausto* (1808), tragédia de Goethe:

O Senhor: Mas claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. 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 espicace e desempenhe o papel do diabo (GOETHE, apud FERRANTE, 2015, p. 5).

O trecho acima foi retirado de um dos três textos introdutórios de *Fausto*, o “Prólogo no céu”, quando o Senhor (Deus) recebe a visita de Mefistófeles. A ironia de Mefisto contrasta com o tom dos discursos celestiais. Enquanto os anjos Rafael, Gabriel e Miguel ovacionam a perfeição das criações divinas, Mefistófeles não parece tão satisfeito, fazendo críticas à criação que considera a mais controversa: o ser humano. O Senhor menciona Fausto como uma espécie de amostra exemplar e, em uma alusão à história bíblica de Jó, aceita que Mefistófeles o submeta a provações, apostando que Fausto escolherá o caminho do bem no final. É precisamente o momento em que o Senhor autoriza Mefisto a fazê-lo, ressaltando uma dimensão positiva dessas provocações, que Ferrante escolheu como epígrafe: Lila poderia ser considerada uma espécie de figura mefistofélica que coloca a narradora em movimento, ainda que ambas se desafiem mutuamente.



Pois, se uma amiga instiga e incomoda a outra, também é verdade que o afeto que as une ilumina toda a leitura. A relação entre ambas é um exílio onde se refugiam, quando crianças, da brutalidade do entorno. Em uma luta da fantasia contra o bairro, as amigas encontram abrigo na literatura. Quanto a essa ambivalência, em uma entrevista publicada em *Frantumaglia*, Ferrante escreve: “A amizade é um caldeirão de sentimentos bons e ruins em permanente ebulição” (FERRANTE, 2017, p. 364).

Há um lema que diz: que Deus me proteja dos amigos, porque dos inimigos me protejo eu. Isso nos mostra que, no fim das contas, o inimigo é fruto de uma simplificação da complexidade humana: na inimizade, a relação é clara, sei que devo me proteger, que devo atacar. Por outro lado, só Deus sabe o que se passa na cabeça de um amigo. A confiança absoluta e o afeto sólido alimentam secretamente ressentimento, engano, traição. Talvez por isso a amizade masculina tenha elaborado ao longo do tempo um código rigorosíssimo. O respeito devoto às suas leis internas e as consequências sem meios-termos de eventuais violações têm uma longa tradição narrativa. Nossa amizade (a amizade entre mulheres), por sua vez, é um território desconhecido, sobretudo por nós mesmas, sem regras certas. Ali pode acontecer tudo e o contrário de tudo, nada é seguro. Sua exploração narrativa avança, portanto, com dificuldade, é uma aposta, uma empreitada árdua. A cada passo, corremos sobretudo o risco de que os bons sentimentos, o cálculo hipócrita ou as ideologias que muitas vezes exaltam de maneira nauseante o vínculo entre irmãs embacem a honestidade da história (FERRANTE, 2017, p. 364).

Do trecho citado, destacamos o jogo de oposições em “sentimentos bons e ruins” e “pode acontecer tudo e o contrário de tudo” (FERRANTE, 2017, p. 364), valorizando a coexistência de forças contrárias. Para a autora, uma história de amizade entre mulheres em que apenas os bons sentimentos sejam valorizados embaçaria “de maneira nauseante” o que chama de “honestidade da história” (FERRANTE, 2017, p. 364). Anos antes, em 1994, escreveu algo para a comemoração de quinze anos de aniversário de sua editora italiana, Edizioni E/O, em que antecipa essa visão de mundo e da literatura:

Em uma das várias casas em que morei quando garota, em todas as estações crescia uma muda de alcaparra na parede virada para leste. Era uma parede de pedra nua, cheia de fendas, e não havia semente que não encontrasse um pouquinho de terra. Mas aquela muda de alcaparra, mais do que as outras, crescia e florescia de maneira soberba e, ao mesmo tempo, com cores tão delicadas que ficou em minha mente uma imagem de força justa, de energia amena. O camponês que alugava a casa para nós ceifava as plantas todos os anos, mas era inútil. Quando resolveu embelezar a parede, espalhou uma camada uniforme de reboco com as próprias mãos e pintou-a de um azul-celeste insuportável. Esperei muito tempo, confiante, que as raízes da alcaparra vencessem e, de repente, encrespassem a calma planície da parede.

Hoje, enquanto busco um caminho para parabenizar minha editora, sinto que isso aconteceu. O reboco rachou, a alcaparra voltou a explodir com os primeiros brotos. Por isso, espero que a Edizioni E/O continue a lutar contra o reboco, contra tudo aquilo que harmoniza através da eliminação. Que o faça desabrochando teimosamente, estação após estação, livros como flores de alcaparra (FERRANTE, 2017, p. 21).

A frase “contra tudo aquilo que harmoniza através da eliminação” poderia ser um manifesto que sintetiza o projeto literário de Ferrante. A autora, que se posiciona “contra o reboco”, está interessada no emaranhado de afetos que compõe o complexo novelo dessa amizade, uma história que não nega o amor, mas tampouco subtrai a hostilidade. Junto ao carinho e à admiração, estão o mal-estar e a inveja. Junto ao companheirismo e à lealdade, espreitam a rivalidade e a desconfiança. A tensão narrativa é resultante desse constante movimento, do deslizamento incessante entre dois polos opostos, e também da nebulosa área de intersecção entre eles.

Frequentemente, Ferrante recorre a formulações que contradizem as anteriores – ou, ao menos, que as colocam em dúvida. Essas hesitações e contradições apontam para uma investigação que talvez esteja no centro da escrita da autora: o confronto entre

ordem e caos, clareza e obscuridade, estrutura narrativa e realidade. É um pouco como ocorre no mito de Penélope, que, à espera de Odisseu, consegue ganhar tempo e evitar um novo casamento argumentando que aceitaria se casar com um novo pretendente quando terminasse de tecer um sudário para o sogro. Durante o dia, Penélope tece na frente de todos, mas, à noite, secretamente, desmancha o trabalho feito. Ferrante, como Penélope, tece hipóteses e depois as retira, voltando a tecer e a desmanchar logo em seguida.

REALIDADE E FICÇÃO

A primeira ambiguidade com a qual nos deparamos na tetralogia napolitana é suscitada pela identificação de autoria: o pseudônimo Elena Ferrante. A ausência de uma figura que o acompanhe tem sido percebida como uma das presenças mais afirmativas no cenário literário contemporâneo. Atualmente, a hipótese mais provável é a que atribui a obra de Ferrante à tradutora Anita Raja. Mas, nas entrevistas, intermediadas por seus editores, a autora segue defendendo a preservação desse espaço, que considera repleto de possibilidades.

Quando questionada sobre as razões pelas quais escolheu o pseudônimo, certa vez respondeu: “Por um desejo um pouco neurótico de intangibilidade” (FERRANTE, 2017, p. 84). Pois essa intangibilidade tem produzido efeitos importantes na recepção da obra, já que uma parte expressiva da crítica e dos leitores acredita que as personagens e o enredo da tetralogia napolitana soam tão verossímeis que só poderiam ser parte de um relato autobiográfico. No entanto, é possível que essa impressão confirme, principalmente, a habilidade de Ferrante em manusear a palavra

“

uma parte expressiva da crítica
e dos leitores acredita que as
personagens e o enredo da
tetralogia napolitana soam tão
verossímeis que só poderiam ser
parte de um relato autobiográfico

escrita, apagando o artifício literário – algo que poderia se aproximar do que Tzvetan Todorov chamou de verossimilhança no texto “Introdução ao verossímil”. A verossimilhança de uma obra pode ser pensada na medida em que ela tenta nos convencer de que se submete não às suas leis internas, mas à própria realidade. Todorov chama de verossímil a máscara com que se dissimulam os procedimentos do texto, criando a ilusão de uma relação direta com a realidade:

Estudar o verossímil significa mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas suas próprias leis, e denunciar a fraseologia que, no interior desses discursos, quer fazer-nos acreditar no contrário. Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la (TODOROV, 2003, p. 113).

Em 2013, o crítico literário James Wood, professor na Harvard University, escreveu com entusiasmo sobre aquilo que chama de “honestidade da escrita” de Elena Ferrante. Em uma resenha bastante elogiosa, Wood chegou a aventar a hipótese de que o uso do pseudônimo estaria relacionado com a provável natureza autobiográfica das obras da autora. Anos mais tarde, em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo, Wood (2017c) afirmou: “Interesso-me pela busca de um autor pela verdade. Acho comovente e animador. Mas também me interesso pelo que descola um texto da realidade. O que o torna autônomo? Qual seu elemento de invenção?”. Ou, pensando nos termos de Todorov: quais máscaras dissimulam as leis do texto, dando a impressão de uma relação direta com a realidade?

No livro *A coisa mais próxima da vida* (2017a), Wood faz referência a uma frase de George Eliot sobre o realismo alemão do século XIX, que está na epígrafe: “A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal”. O trecho propõe um paradoxo que existe na literatura que o crítico admira: é próxima da vida, revelando algo sobre o mundo e sobre as relações, mas, ao mesmo tempo, não é a vida em si mesma. “Os artistas criam essa distância”, comenta à Folha. Em seu livro anterior, *Como funciona a ficção* (2017b), Wood faz uma defesa do realismo como método de representação da realidade, e não como movimento literário vinculado a um período histórico. “Essa queda pelo real diz algo sobre estar vivo hoje, é uma busca pela vida. O que eu gostaria é de expandir a definição de realismo. Estou mais interessado na vitalidade do texto”, argumenta.

“

A narradora nos apresenta, com detalhes vívidos, onde, como e do que vivem as personagens. No entanto, esse retorno ao realismo não reflete uma nostalgia, mas sim uma investigação dos critérios de aferição do que é verdadeiro e do que é falso, questão que ganha novos contornos na contemporaneidade

Na palestra “Os retornos do romance e do realismo na obra de Elena Ferrante”¹, Maurício Santana Dias aproximou a busca de Elena Ferrante à de Pier Paolo Pasolini, por uma adesão, cada qual à sua maneira, à verdade da experiência concreta dos sujeitos, sobretudo dos sujeitos marginalizados. Dias ressaltou também um aspecto fundamental da tetralogia: uma adesão que considera quase sociológica, pois as personagens estão situadas no tempo-espaço de maneira inconfundível. A narradora nos apresenta, com detalhes vívidos, onde, como e do que vivem as personagens. No entanto, esse retorno ao realismo não reflete uma nostalgia, mas sim uma investigação dos critérios de aferição do que é verdadeiro e do que é falso, questão que ganha novos contornos na contemporaneidade.

Em *Frantumaglia*, Ferrante comenta o que seria a “verdade” na literatura: “[...] estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. [...] Uma escrita inadequada pode tornar falsa em constituição a mais honesta das verdades biográficas” (FERRANTE, 2017, p. 281).

¹ Proferida durante o Colóquio Internacional Elena Ferrante: Margens, Autorias e Outros Abismos da Ficção, realizado na Universidade Federal do Ceará, de 19 a 20 de novembro de 2018.

A verdade literária é [...] diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. E, quando funciona, não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, resuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades (FERRANTE, 2017, p. 281).

Essa é uma questão que também acompanha Elena Greco por toda a vida. É precisamente a energia que Lila imprime às frases aquilo que tanto admira quanto inveja: “[...] qualquer coisa que Lila aprisionasse na escritura adquiria relevo. [...] Tinha tratado do bairro, dos parentes, dos Solara, de Stefano, de cada pessoa ou coisa com uma precisão implacável” (FERRANTE, 2016, p. 12). Depois, confessa que releu os escritos da amiga muitas e muitas vezes, com angústia e fascínio: “Dediquei-me muito àquelas páginas, por dias, semanas. Estudei-as, acabei aprendendo de cor as passagens de que mais gostava, as que me exaltavam, as que me hipnotizavam, as que me humilhavam. Por trás de sua naturalidade havia com certeza um artifício, mas não soube descobrir qual” (FERRANTE, 2016, p. 14).

DUPLO MOVIMENTO

No curso da tetralogia, Elena tematiza os processos de deslocamento, condensação e figurabilidade próprios da escrita, mas faz um duplo movimento: de um lado, chama atenção para o fato de que a escrita sempre envolve um artifício e, de outro, cria a ilusão de que a história contada é verdadeira. A autenticidade do relato, a princípio, parece mais importante do que o trabalho estético de combinação de palavras. Porém, é precisamente *através* das palavras que a autora constrói um *efeito de autenticidade*.

Ao final da tetralogia, a narradora conclui: “Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade” (FERRANTE, 2017, p. 476). Mas o que seria a “vida verdadeira” se estamos dentro de uma obra de ficção? Assim, Ferrante constrói um novo paradoxo, embaralhando mais uma vez as ideias de vida e obra, realidade e literatura.

REFERÊNCIAS

- | | |
|---|---|
| DE ELENA FERRANTE | FERRANTE, Elena. <i>Frantumaglia</i> . Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. |
| FERRANTE, Elena. <i>Lamica geniale</i> . Roma: Edizioni E/O, 2017. | FERRANTE, Elena. <i>História do novo sobrenome</i> . Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016. (Selo Biblioteca Azul). |
| FERRANTE, Elena. <i>A amiga genial</i> . Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2015. (Selo Biblioteca Azul). | |

FERRANTE, Elena. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016. (Selo Biblioteca Azul).

FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016. (Selo Biblioteca Azul).

OUTRAS REFERÊNCIAS

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Segunda parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

MARCH, Jenny. *Mitos clássicos*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2016.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: *Poética da Prosa*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WOOD, James. *A coisa mais próxima da vida*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017a.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017b.

WOOD, James. Corporações tentam criar literatura global, diz crítico literário James Wood. Entrevista concedida a Maurício Meireles. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 2017c. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921080-corporacoes-tentam-criar-literatura-global-diz-critico-literario-james-wood.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2019.

