

# Elena Ferrante e a literatura napolitana contemporânea<sup>2</sup>

Matteo Angelo Palumbo<sup>3</sup>  
Università di Napoli Federico II

## Resumo

Tendo como ponto de partida a história do romance napolitano do nosso tempo, o artigo se propõe a responder uma pergunta: a qual linha a obra de Elena Ferrante pertence? O autor apresenta duas categorias. A primeira consiste na reprodução dos fatos; a segunda consiste em “transfigurar” as aparências. A reprodução dos fatos está vinculada a uma identidade artificial, que exclui a dor ou a agonia autêntica. A outra vertente, pelo contrário, foca na face incandescente e feroz da vida, mostrando uma Nápoles escura, afogada nas vísceras de bairros precários. As mulheres de Elena Ferrante não têm nada de idealizado, mas são donas de corpos feridos, deformados pela dor e pela fadiga cotidiana. É nesse contexto que, no âmbito da narração, ocorre a representação literária de um fenômeno que a autora define como “desmarginação”, ou seja, o cancelamento de qualquer identidade convencional e socialmente assumida, através do qual emerge uma dimensão pré-social e pré-humana, na qual o indivíduo é pura matéria, repugnante e obscena. Contudo, a forma das palavras, a maneira como a linguagem articula-se oferece uma possível resistência ao mal, à sua explosão repentina e extensa.

## Palavras-chave

Identidade. Nápoles. Desmarginação.

---

<sup>2</sup> A presente tradução – com exceção das citações, cujo tradutor é explicitamente mencionado nas referências bibliográficas – é de autoria de Leandro Vidal Carneiro Carneiro e de Elvis Freire da Silva. Uma versão reduzida, em italiano, do presente texto foi publicada na revista “Mosaico Italiano” (PALUMBO, M. Elena Ferrante nella letteratura napoletana contemporanea, In: **Mosaico italiano**. XIII (185): 4-15, 2019).

<sup>3</sup> Matteo Angelo Palumbo é docente de Literatura Italiana na Università di Napoli “Federico II”. É colaborador de revistas literárias italianas e estrangeiras. Foi *visiting professor* nas universidades de Marseille – Aix-en-Provence, de Toulouse, de Montpellier, de Liège, e na Johns Hopkins University (Baltimore-USA). É autor de livros como *La coscienza di Svevo* (1976), *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini* (1984), *Saggi sulla prosa di U. Foscolo* (1994) e “*La varietà delle circostanze*”. *Esperimenti di lettura dal medioevo all’Novecento* (2016).

1.

A identidade misteriosa de Elena Ferrante é somente um aspecto de sua fama. Torna-se, inclusive, um elemento secundário, que pouco acrescenta à potência de seus livros. Aquela que se chama de Elena Ferrante reivindica a liberdade de aparecer unicamente nas páginas que escreve. É por elas que quer ser aceita e reconhecida.

De um outro ponto de vista, o mistério desta identidade pode suscitar questões mais complexas, que estão além das bisbilhotices indiscretas e incômodas. Um crítico sólido e refinado como Marco Santagana tentou, há alguns meses, dar um corpo e uma história reconhecíveis àquele nome sem conteúdo. A partir dos indícios que os livros oferecem, ele desenhou um possível *identikit* e traçou seus contornos. A conclusão a que chegou gerou, como era inevitável, consensos e dissensos.

A verdadeira questão, porém, não está tanto na recusa ou no reconhecimento da veracidade dos traços encontrados por Santagana e das conclusões por ele apresentadas. Consiste, na verdade, na definição de um problema de método. Diz respeito a um dilema que envolve Ferrante, mas está, ao mesmo tempo, além dela.

É possível atravessar a ponte que conecta o narrado ao vivido? Quais meios nós temos para encontrar existências e corpos reais dentro do universo e dos arabescos das palavras? Como podemos descobrir o sangue da vida nos mundos imaginários da literatura? Diante de perguntas tão desafiadoras, qualquer um pode dar a resposta que acredita ser a certa.

Os leitores que nesses anos seguiram o ciclo de *L'amica geniale* e os novos leitores que, na Itália, na Europa e nos Estados Unidos, se interessaram pelas histórias de Lenuccia e de Lila alertaram, sobretudo, sobre o irresistível encanto da narrativa. Eles gozaram daquele prazer insubstituível que é o prazer de ler. Foram sugados para a trama dos mundos paralelos e alternativos; vizinho ao vivido, ou mesmo à crônica, e certamente diversos, incomparavelmente distantes de qualquer documento. Fora da realidade e dentro do teatro da imaginação. Este universo de papel, autêntico como podem ser os sonhos, coincide com a Elena Ferrante que os leitores conhecem e amam: um mundo cheio de palavras e de invenções que não nos dá trégua e, volume após volume, nos traça – diria Mario Lavagetto – sobre o tecido vertiginoso dos “e depois...e depois...” (2004, XXII). Terminada a última linha da última página, quando a luz da ficção se apaga, a cortina cobre suas personagens sobre os anos e as paixões que os marcaram.

A Elena Ferrante que os leitores conhecem e amam habita dentro do universo de papel construído por ela. A tetralogia propõe questionamentos que têm a ver

com a estética: o autor é uma mulher? É napolitano? E ainda: para conhecer Nápoles é preciso necessariamente ter vivido lá? Não existem outros meios de conhecê-la? É realmente importante especificar de qual bairro escreve Ferrante? Onde vivem Lila e Lenuccia? O bairro de Ferrante é na verdade uma “forma” de bairro – um nome qualquer para referir-se à geografia real – e se relaciona com um outro lugar, ao qual se opõe: o centro da cidade ou qualquer outro ponto que possa ser seguido ou conhecido. Dar um nome não muda a substância narrativa e a função estética. As duas amigas poderiam viver em Fuorigrotta ou mesmo na periferia leste de Nápoles. É possível ter algum conhecimento direto sobre os lugares, mas é a sua vida estética que nos seduz.

## 2.

Mais que perseguir a sombra de uma biografia, podemos tentar nos perguntar a qual linha do romance napolitano do nosso tempo Elena Ferrante pertence. Em um ensaio já famoso, *Le due Napoli* escrito em 1950, Domenico Rea percorre os traços essenciais da literatura napolitana. A reflexão sobre a ideia de cidade conduz à análise sobre os modos como a sua complicada identidade, composta de cenários e de modos heterogêneos, foi representada ao longo do tempo. Nesse quadro, que é, ao mesmo tempo, antropológico, cultural e social, os aspectos de toda uma tradição literária são examinados e discutidos. Observados com um olhar inflexível, esses aspectos revelam os limites ou as virtudes que possuem, oferecendo ao seu apaixonado intérprete, para o bem ou para o mal, preciosas indicações.

Através de uma comparação pontual entre os autores que ilustraram Nápoles, Rea reencontra, sublinhando os perigosos enganos, os próprios modelos e os transforma em fundamento de sua arte. Denunciando uma falência quase geral, que diz respeito a autores não somente do passado, mas, também, ativos e contemporâneos, o autor fixa os pontos estáticos, dos quais um escritor napolitano não pode se distanciar.

Para Rea, Nápoles se identifica com o labirinto de ruelas de Forcella: “este lugar escuro e infernal, onde os homens se chamam ‘gente’ e as crianças ‘criaturas’ (termo que dá uma ideia precisa de um corpo humano indefeso e recentemente vestido de Deus)” (2005, p. 1342). A este universo, trêmulo como um mundo arcaico, faltava, com o passar do tempo, um poeta adequado. Aqueles que haviam tentado narrar a sua essência haviam também alterado sua imagem. Assim, vinham lentamente formando duas realidades incomunicáveis: uma plana e falsa como uma fotografia sem profundidade, simples mancha de cor, e outra terrível e verdadeira, tragicamente plebeia. Esta oposição permite

definir um cânone da literatura napolitana, composto de modelos e de antimodelos. Di Giacomo e Matilde Serao, por exemplo, por modos ou razões diversas, não possuíram “garras suficientemente fortes para se apossarem desta pulsante matéria” (2005, p. 1336). Em Di Giacomo, a língua sofre uma torção no sentido literário e elevado. Ela se imbui de “movimentos setecentescos, inquietudes leopardianas, comoções pascoalianas” (2005, p. 1335), obtendo um efeito de elegância que separa os seus êxitos dos homens e das presenças verdadeiras. Os protagonistas de Di Giacomo acabam afastando-se drasticamente, seja pelo modo como falam, seja pelas ações que praticam, do mundo no qual nasceram. Assumem uma máscara que os esconde. “As criaturas femininas de Di Giacomo”, por exemplo, “são sempre tementes a Deus, ingênuas, apaixonadas, vítimas da sociedade e do macho, traidoras e desconfiadas como boa parte das criaturas da literatura romântica meridional” (2005, p. 1335). Com sua graciosa fisionomia, apresentam-se como uma construção vistosamente literária, próxima aos estereótipos de um universo feminino patético e tradicional: “Em vão procuraremos a fêmea violenta, ácida e triste, que não puxe da garganta uma única linha de uma canção por um ano inteiro. Em vão encontraremos, não sei, uma Madame Marneff balzaquiana. Dessas mulheres Nápoles está cheia, mas a literatura não” (2005, p. 1335).

Mas as coisas não são diferentes para os protagonistas masculinos. Um personagem nascido nas ruas teria um correspondente adequado, em Nápoles, na máscara de Pulcinella que, como ele, é “um herói, mas às avessas” (2005, p. 1337). De Pulcinella, Rea se apressa em sublinhar a dimensão de máscara humaníssima, a figura do herói sem tons sublimes, forçado a lutar em meio a circunstâncias permanentemente hostis. Ele é o servo desonesto, o esperto subversor de todas as regras, que resiste ao engano e à prepotência dos outros não os afrontando de cara limpa, mas os enrolando com as artes da astúcia e da ironia. Esse Pulcinella é o oposto dos pobres de Di Giacomo ou de grande parte dos outros escritores de Nápoles e se transforma no arquétipo do plebeu à maneira de Rea. Ele é um sujeito de carne e, portanto, anterior a qualquer moral.

Assim como acontece com as personagens femininas, “este homem, que podemos chamar de filho da aventura, em Di Giacomo, não existe.” (2005, p. 1338) Mesmo Eduardo De Filippo, sobretudo quando, em *Napoli Milionaria*, põe em cena a consternação de uma família esmagada pela guerra e pelo contrabando, adoça o tema da miséria, da perda e da dor, ao ponto que as ruelas nas quais se desenvolvem os destinos dos homens e das mulheres confusos em meio aos eventos perdem sua enorme carga de angústia. Também para Di Giacomo, a vida desses condenados parece suavizada e,

substancialmente, reformada. A história e a natureza, com o peso de sua herança, são removidas. Sobrevive uma identidade artificial, preenchida por elegia ou melancolia, nunca por dor ou por agonias autênticas.

As coisas devem assumir uma forma nua e terrível, que apenas uma operação estética bem-sucedida concede. Somente “soberanas mentes artísticas, livres de preconceitos”, podem “olhar as coisas de frente” para iluminá-las e “torná-las poesia” (2005, p. 1336). Se esta energia poética vem mais fraca, logo cai na mentira, na mistificação ou, nos melhores dos casos, na informação honesta, que não consegue ir para além do documento.

A oposição crucial é atribuída exatamente a duas categorias que Rea institui: “reproduzir os fatos” e “transfigurar”. Em um caso, a cidade, as ruas e a miséria são, na melhor hipótese, a matéria fiel e inerte do conto; em outra perspectiva, os mesmos temas são “transfigurados”: revelam, justamente, a sua verdade “nua e terrível”. Esta capacidade de “transfigurar” é dom do grande escritor. Representa o limite entre a cegueira e a visão; assinala a diferença entre a mentira e a verdade. Somente quem observou a fundo a face incandescente e feroz da vida pode ser reconhecido como um predecessor. Assim, na genealogia dos modelos literários, Rea, em oposição a Di Giacomo e a Serao, como alternativa a De Filippo e, também, a Mastriani, identifica alguns escritores em cujas obras não se encontram as limitações presentes nos outros autores.

Nasce, assim, um outro cânone, que atravessa os séculos e que transmite aos leitores o sentido dramático de uma outra literatura sobre Nápoles. Esta outra ordem, que compreende as fábulas negras do *Cunto de li cunti*, de Basile, ou a delicada humanidade do teatro de Raffaele Viviani, tem seu próprio e distante precursor em Boccaccio, que mesmo de Nápoles, para Rea, extraía o “espírito”, as “estruturas que sustentam maior parte de suas páginas” (1995, p. 3). Andreuccio da Perugia é a “novela mãe, iluminadora e definitiva de todo o discurso sobre Nápoles, de seus mistérios e de suas armadilhas” (1994, p. 132). A alma escura das ruelas de Nápoles gera estas criaturas: “Aqueles caras, aqueles narizes gotejantes, aquelas faces lívidas, aquela indispensável tosse da gente de cor de cera derretendo dos baixios napolitanos, aquela fúria voraz com a qual se lançam sobre a comida e a engolem de uma mordida, perturbam ainda o leitor” (1995, p. 12).

À energia estilística e à capacidade de expressão é atribuído o dever de tornar visível a humaníssima condição bestial, que governa todos os atos da vida, até o mais amável, e o colore de uma luz amarga.

3.

Que relações tem Elena Ferrante com essa tradição? Com que estilo a atravessa e que resultados obtém? O mundo que a autora coloca em cena não é certamente a Nápoles do mar, com o universo inquieto dos neuróticos e da juventude suspensa narrada em *Ferito a morte*, de Raffaele La Capria. Na verdade, *L'amore molesto*, inicialmente, e *L'amica geniale*, em seguida, mostram uma Nápoles escura, afogada nas vísceras dos bairros precários onde todos os dias conquista-se a vida, onde os corpos carregam, como uma tatuagem, o sinal de sua origem. Desse ponto de vista, a prática literária desses romances é mais ligada à fascinação inventiva de Ortese de *Il mare non bagna Napoli* ou às febris histórias familiares de Starnone de *Via Gemito*. O aspecto que mais interessa é entender com que meios expressivos Elena Ferrante reconstituiu o ar envenenado dos ambientes que descreve e as faces obscuras de suas heroínas.

As peripécias de Lenù e de Lila traçam duas existências vizinhas e, ao mesmo tempo, afastadas; afins, mas diferentes, destinadas a se entrelaçar através do fio dos anos sem jamais realmente unir-se ou separar-se definitivamente.

Em uma entrevista incluída na reedição de *Frantumaglia*, livro precioso que compila entrevistas e declarações dessa autora invisível, Elena Ferrante declara que o bairro “não é um pano de fundo da história, um bastidor distante, mas um mundo apreendido, mundo percebido, mundo imaginado.” (2017, e-book). A afirmação é clara. Estabelece, de modo peremptório, a diferença entre os modos distintos de representar dois universos literários. De um lado, existe um mundo social que opera como um recipiente rígido: um ambiente estático, um pano de fundo, precisamente, no qual as histórias individuais estão incluídas e determinadas. De outro lado, o bairro é uma realidade palpitante, que entra no sangue e no coração das personagens, que as modela, marcando-as como uma ferida que se fecha, mas não cicatriza por completo. Os três verbos que Elena Ferrante usa (mundo apreendido, percebido, imaginado) abrem a porta sobre os três possíveis itinerários. Aludem a três diversas maneiras de se aproximar do mundo de suas criaturas. São chaves de acesso à forma daquele mundo e contêm os seus núcleos essenciais.

Os três termos são frequentemente pensados sob um único elo. O mundo compreendido, o mundo em que se vive e em que se experiencia, transforma-se em percepção, em relação emotiva com os eventos e com as personagens. Esta ligação conduz ao estágio final, *o mundo imaginado*, que é o lugar da língua e da narrativa. Em tal

dimensão final, a história, os fatos e as paixões se tornam palavra e imagem, estilo e literatura. Como teria dito Rea, a realidade se transfigura e se torna representação estética.

#### 4.

Na definição de *mundo apreendido*, pode classificar-se o conjunto de acontecimentos e de ligações que diz respeito ao plano da Experiência.

Trata-se do plano dos fatos, do papel das personagens, das relações que se estabelecem e se dissolvem e que, em seu movimento, põem em ação a dinâmica da narrativa. Esse conjunto de conexões fixa a tessitura que é a trama da história. Os eventos nos guiam das primeiras às últimas falas dos quatro romances como se estivéssemos sobre um tecido escorregadio, que não para de se mover e arrastar até a última linha da tetralogia. É este o fascínio prepotente da leitura. Escrevia Stevenson: “As palavras, se o livro é eloquente, devem continuar a ressoar em nossas orelhas como o barulho das ondas, e o conto, se se trata de um conto, repetir-se com milhares de imagens coloridas diante dos olhos” (1906, p. 101). Não se pode dizer que o mundo apreendido do bairro, transbordante de paixões primitivas (como o amor ou a fome), perturbado pela destruição da loucura, movimentado pelo medo do mistério e do desconhecido, agitado por relações instáveis, tenazes e eternas, não componha um microcosmo, capaz de conter os ingredientes de uma estrepitosa máquina narrativa. O bairro é um lugar sem idílio, onde os desejos são incandescentes e a violência está sempre à espreita: como uma linguagem primitiva e elementar. Não falta nem mesmo a representação dos conflitos sociais, tendo como pano de fundo a história italiana. Centro de gravidade das ações e dos destinos dos personagens, não se pode subestimar o bairro, mesmo odiando-o e combatendo as suas leis.

No interior desse microcosmo, as mulheres têm uma presença dominante. Estas mulheres não têm nada do antigo defeito idealizador que Domenico Rea reprovava em Di Giacomo. São mulheres donas dos corpos feridos, deformados pela dor e pela fadiga cotidiana. São fragmentos de uma vida dolorosa, que fala através de suas próprias histórias. Em uma passagem de *Storia del nuovo cognome*, segundo volume da tetralogia, pode-se ler um retrato de *mater dolorosa* que preenche a cena. Quase insensivelmente, as mulheres se tornam justamente o símbolo de Nápoles:

vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas,

com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compra, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais do que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? Lila se deformaria como Nunzia? De seu rosto delicado despontaria Fernando, seu andar elegante se transmutaria nas passadas abertas e braços afastados do tronco, de Rino? E também meu corpo, um dia, cairia em escombros, deixando emergir não só o de minha mãe, mas ainda o do pai? E tudo o que eu “estava aprendendo na escola se dissolveria, o bairro tornaria a prevalecer, as cadências, os modos, tudo se confundiria numa lama escura, Anaximandro e meu pai, Folgóre e dom Achille, as valências e os pântanos, os aoristos, Hesíodo e a vulgaridade arrogante dos Solara, como de resto há milênios acontecia na cidade, sempre mais decomposta, sempre mais degradada? (2016, e-book)

O bairro é indicado por uma passagem de uma carta de Lila ainda adolescente, que retorna muitas vezes aos pensamentos de Lenù: “Nas últimas páginas, escreveu que sentia à sua volta todo o mal do bairro. Aliás, desabafou obscuramente: mal e bem estão misturados e se alimentam reciprocamente”<sup>4</sup>. (2015, e-book)

## 5.

*O mundo apreendido*, envolvido nos aspectos das tramas dramáticas, dos corpos desfigurados e dos destinos despedaçados, cruza com a segunda dimensão elencada por Elena Ferrante. Este outro nível coincide com a classificação que Ferrante chama de *mundo percebido*. O termo *percebido* não parece imediatamente evidente. Precisa ser interpretado e entendido, extraindo das formulações elípticas a riqueza das potencialidades que pode conter. Em um livro belíssimo sobre Francis Bacon, Gilles Deleuze identifica um modo de observar as pessoas cuja potência subversiva recebe o nome de *lógica da sensação*. Ele esclarece o que se deve entender com esta percepção do mundo, que é, ao mesmo tempo, conceitual e representativa. Deleuze descreve analiticamente os efeitos que a lógica da sensação determina: “Segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada. E, positivamente, Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma ‘ordem’ a outra, de um ‘nível’ a outro, de um ‘domínio’ a outro” (2007,

---

<sup>4</sup> “Eu a olhava da janela, sentia que sua forma anterior se rompera e tornava a pensar naquela linda passagem da carta, o cobre explodido e retorcido. Era uma imagem que agora eu usava continuamente, toda vez que notava uma fratura dentro dela ou dentro de mim. Eu sabia – talvez soubesse – que nenhuma forma jamais poderia conter Lila e que, mais cedo ou mais tarde, ela arrebentaria tudo outra vez” (FERRANTE, 2015, p. 261).



p. 43). Além disso, Deleuze acrescenta que esse processo de deformação implica na dissolução do corpo como entidade organizada. A sua estrutura se despedaça, se transforma em cacos, gerando, no lugar de uma superfície humana, uma “zona de indecisão objetiva do homem e do animal” (2007, p. 33).

O processo que Deleuze descreve assume, no universo de Elena Ferrante, a designação de *desmarginação*. Esta experiência, que pertence à Lila, explode os limites dos corpos observados. Arrasta-os em um violento processo de deformação, que cancela qualquer identidade convencionalmente e socialmente assumida, impulsionando o indivíduo em uma dimensão pré-social e pré-humana. Faz do indivíduo pura matéria, repugnante e obscena.

Quando o fenômeno aparece pela primeira vez no romance, a autora utiliza justamente a palavra *sensação*. Precisamente a lógica da sensação, à maneira de Deleuze, rompe a barreira da convenção visível e põe diante dos olhos e da mente uma outra visão, que deixa emergir o que estava antes escondido:

Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se (2015, e-book).

Esta segunda visão rasga o véu que cobre a vida exterior e revela a sua substância obscena e assustadora:

O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava.

Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração a arrasara, sentiu-se sufocar. Muita fumaça, muito mau cheiro, muito relampear de fogos no gelo. Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me atravessando, preciso arrancá-la de mim. Mas naquele instante tinha ouvido entre os gritos de júbilo uma espécie de última detonação, e a seu lado passara algo como um sopro de asa. Alguém estava disparando não mais rojões ou

bombas, mas tiros de pistola. Seu irmão Rino gritava insuportáveis obscenidades em direção às luzes amareladas (2015, e-book).

O trecho, entre os muitos aspectos, interessa porque parece aplicar, de maneira quase didática, o ponto de vista de Deleuze. A catástrofe, que acontece sem aparente destaque, precisa de um estilo que lhe saiba devolver a natureza rompante. O uso do dialeto, conectado à sensação da qual se fala, é impróprio, desfocado. Equivale, ao contrário, à aplicação de uma mancha documentária, insuficiente à experiência em jogo. Coincide com uma hipoteca naturalista, que a lógica da sensação está dilacerando e abatendo. Quem fala estabelece um nexos direto entre a experiência antes desconhecida, sentida como uma obscura perturbação, e a expressão verbal na qual esta cena interior pode representar-se: “A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva” (2015, e-book). A alteração do mundo comum produz um destaque violento da língua cotidiana, natural e primária. A experiência que o personagem está contando precisa de uma outra língua e de um código diferente.

O *sentimento de repulsa* que, agora, aparece pela primeira vez toma a forma do próprio *horror*. E o horror dilacera a coesão do corpo. Violenta seus confins. Desarticula as partes das quais é organicamente composto. Os ossos, juntos, já não mantêm a unidade da pessoa, que se despedaça em cacos. Torna-se carne explodida, que não estabelece mais nenhuma unidade com o esqueleto. O horror e o monstruoso que a personagem sente são o fruto desta segunda visão, que vai além da imagem banal das coisas externas e descobre, na identidade destas, um sentimento de tormento e de angústia.

Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro” (2015, e-book).

Deleuze observa que “o corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura” (2007, p. 30). No interior desta decomposição, justamente aquilo que é mais familiar, a pessoa mais próxima, torna-se, de repente, estranha e desconhecida. Torna-se, literalmente, perturbadora. Esta é a transformação que acontece ao irmão:

E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha (2015, e-book).

A sensação descobre o magma animal sob a casca humana. A metamorfose aparece como um calafrio sinistro, de cuja inevitabilidade a mulher não pode escapar. Por meio da *desmarginação*, que corrói os contornos dos corpos e os violenta, a vida aparece como epifania do caos e como horror: “Mas naquela noite de Ano Novo lhe ocorrera pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara” (2015, e-book).

Poucas páginas após esta descrição, o evento se repete com a mesma ordem e quase com as mesmas palavras. Elena Ferrante sanciona a regularidade de um evento, fixado como um grande tema na arquitetura do romance. Novamente aparecem a alteração dos contornos, a dissipação do corpo, a erupção da matéria, e, ligado a este despedaçamento, o sentimento de horror e de angústia. A *desmarginação* tem uma lei e uma fenomenologia que conduzem ao mesmo resultado. Torna-se a medida e o sinal do mal escondido nas coisas humanas:

Foi – me disse – como se, numa noite de lua cheia sobre o mar, uma massa preta de temporal avançasse sobre o céu, engolisse toda a claridade e destruísse “a circunferência do círculo lunar, deformando o disco luminoso e reduzindo-o à sua verdadeira natureza de bruta matéria insensata. Lila imaginou, viu, sentiu – como se fosse real – seu irmão se rompendo. Diante de seus olhos, Rino perdeu a fisionomia que sempre tivera desde quando se recordava dele, a fisionomia do rapaz generoso, honesto, as feições amenas da pessoa confiável, os traços amados de quem desde sempre, desde que tinha memória, a divertira, ajudara, protegera. Ali, em meio a explosões violentíssimas, no frio, entre a fumaça que queimava as narinas e o cheiro violento do enxofre, alguma coisa violou a estrutura orgânica de seu irmão e exerceu sobre ele uma pressão tão intensa que desfez seus contornos, e a matéria se expandiu como um magma, revelando-lhe de que realmente era feito. Cada segundo daquela noite de festa lhe causou horror, teve a impressão de que quando Rino se movia, quando se expandia em torno de si mesmo, toda margem cedia, e também ela, suas margens, se tornavam cada vez mais fluidas e cedidas (2015, e-book).

A *desmarginação* corrói as formas de todos aqueles que estão ao redor de Lila. O marido é observado por Lila durante a primeira noite de núpcias com o temor que uma análoga decomposição possa atacá-lo e possa aniquilá-lo. Lila observa-o inquieta,

como temia uma possível perturbação do corpo do marido, sua deformação pelos impulsos internos do desejo ou da raiva ou, ao contrário, das intenções

sub-reptícias, das vilezas. Especialmente de noite temia acordar e encontrá-lo deformado na cama, reduzido a excrescências que explodiam por excesso de humor, a carne que pendia descolada, e com ela tudo ao redor, os móveis, todo o apartamento e ela mesma, sua esposa, esmagada, tragada por aquele fluxo imundo de matéria viva. (2016, e-book)

No fundo, a própria Lila, na sua existência, encontra uma metamorfose igual. Desta vez, a desmarginação entalha a sua identidade e insinua-se como um veneno potente dentro dos seus pensamentos. O seu nome perdido de moça se torna esposa e, subordinada ao sobrenome do marido, torna-se o símbolo de uma aniquilação que a possui:

Página | 26

ela havia sido arrastada em crescendo por uma sensação insuportável, uma força cada vez mais premente que a estava aniquilando. Aquela impressão se acentuara e acabara por prevalecer. Subjugada, Raffaella Cerullo perdera a forma e se dissolvera dentro do perfil de Stefano, tornando-se uma emanção subalterna dele: *a senhora Carracci*” (2016, e-book).

Lila se sente *cancellarsi*, anulada: e é este o verbo mais adequado. A mudança do sobrenome se torna a expressão concreta do seu destino de mulher, destinada a perder a individualidade:

Enquanto trabalhávamos com pincéis e tintas, me contou que começara a ver naquela fórmula um complemento de direção a um lugar, como se *Cerullo em Carracci* fosse uma espécie de *Cerullo vai à casa de Carracci, se precipita em, é absorvida por, se dissolve em*. E [...], a partir de sua viagem de núpcias e das porradas até chegar àquele arraigar-se, no vazio que sentia dentro de si, de uma coisa viva e desejada por Stefano, ela havia sido arrastada em crescendo por uma sensação insuportável, uma força cada vez mais premente que a estava aniquilando. Aquela impressão se acentuara e acabara por prevalecer. Subjugada, Raffaella Cerullo perdera a forma e se dissolvera dentro do perfil de Stefano, tornando-se uma emanção subalterna dele: *a senhora Carracci*. (2016, e-book).

No fundo, o título do último volume, *Storia della bambina perduta*, estende o destino de desaparecimento à filha e se torna o prólogo do definitivo e voluntário apagamento de Lila das páginas do romance.

## 6.

Falta considerar um elemento: o bairro como mundo imaginário. Parece-me que esta definição é bastante importante e não pode separar-se do projeto estético de que nasce a obra inteira. A questão diz respeito ao modo de imaginar aquele ambiente e colocar em palavras a matéria que ele fornece. No fundo, *L'amica geniale* conta também

como duas garotas se aproximam da escritura e como esta experiência as marcas de maneira significativa. Esse percurso de formação diz respeito a Lila não menos do que a Lenù. Se esta se tornará escritora de profissão, terá sempre ao seu redor a sombra da outra, retomando-a em uma variação sem fim, e escutará ininterruptamente o som áspero das suas palavras. Respirará o seu sentido secreto. Repetirá, às vezes, até mesmo inadvertidamente, empobrecendo a força dos velhos enunciados. *L'amica geniale*, a partir desta perspectiva, é o romance de uma escritura dual, que, como a ambiguidade do título anuncia, diz respeito às duas mulheres:

E sua vida se apresenta continuamente na minha, nas palavras que “pronunciei, dentro das quais há muitas vezes um eco das suas, naquele determinado gesto que é uma readaptação de um gesto dela, naquele meu a menos que é assim por um seu a mais, naquele meu a mais que é a caricatura de um seu a menos. (2016, e-book)

O bairro é a matéria do texto, mas o princípio essencial é a capacidade de reinventá-lo por meio das palavras. Domenico Rea diria que a capacidade de transfigurar os fatos e de infundir sangue e vida às suas carcaças é o sinal de uma operação estética eficaz. O dialeto, vimos em um trecho acima, é, para Elena Ferrante, uma solução frágil. Oferece palavras contaminadas, *molhadas no líquido da saliva*. É preciso de outro para que a vida do bairro se torne existência pulsante e esteticamente verdadeira. O primeiro passo daquela aventura criativa que se oferece como uma experiência comum é delineado como “o jogo da invenção afinada” (2016, e-book):

Tínhamos doze anos, mas caminhamos sem tempo pelas ruas fervilhantes do bairro, entre a poeira e as moscas que os velhos caminhões de passagem deixavam para trás, como duas velhinhas fazendo o balanço de suas vidas cheias de desilusão, bem apegadas uma à outra. Ninguém nos compreendia, só nós duas – pensávamos – nos entendíamos. [...] Havia algo de insustentável nas coisas, nas pessoas, nos prédios, nas ruas, que somente reinventando tudo, como num jogo, se tornava aceitável. Mas o essencial era saber jogar, e eu e ela, eu e ela apenas, sabíamos fazê-lo (2015, e-book).

*Reinventar* é o verbo da imaginação, com que a realidade é elaborada. Modificada, torna-se mais autêntica e verdadeira. As palavras são o trâmite com o que este jogo criativo se desenvolve. Mostram razões escondidas. Dão coerência a destinos opacos e iluminam as ações que lhes dizem respeito. Um sentido aparece e dá ordem aos eventos:

Pareceu-me – formulado com palavras de hoje – que não apenas sabia dizer bem as coisas, mas que estivesse desenvolvendo um dom que eu já conhecia: melhor do que fazia quando menina, tomava os fatos e os transformava com

naturalidade em eventos cheios de tensão; reforçava a realidade enquanto a reduzia em palavras, injetava-lhes energia. Mas também percebi com prazer que, tão logo ela começava a fazê-lo, imediatamente eu sentia em mim a capacidade de fazer o mesmo, e tentava, e me saía bem (2015, e-book).

A narração *reforça* a realidade. *Dá energia* à sequência dos fatos, tornando-os potentes e eficazes. Para que aconteça esta alquimia, que torna as coisas mais verdadeiras do que parecem, são necessárias palavras adequadas e um estilo conveniente. Como um tipo de defesa preventiva das próprias escolhas, Elena Ferrante deixa que a sua protagonista, lendo uma carta de Lila, enuncie o modelo do seu próprio livro e as razões que o governam:

Lila sabia falar por meio da escrita; diferentemente 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. Eu lia e, ao mesmo tempo, podia vê-la, escutá-la. Sua voz era um fluxo que me arrebatava e me transportava como quando discutíamos entre nós, e, no entanto, era inteiramente depurada das escórias de quando se fala, da confusão oral; tinha a ordem viva que eu imaginava devesse caber ao discurso dos que tivessem a sorte de nascer da cabeça de Zeus, e não dos Greco, dos Cerullo (2015, e-book).

Neste trecho, há alguns sinais precisos do projeto literário sobre o qual se funda *L'amica geniale*. *Fra si curate*, mas nenhum traço de *innaturalezza* ou com o *artificio della parola scritta*. A língua não é mimética, mas é literária: completamente *depurada dos resíduos de quando está se falando, da confusão do oral*. Neste sentido, ambiciona estar mais próxima a um modelo altíssimo como Elsa Morante do que à voz modesta dos narradores naturalistas. Talvez, apenas esta potência imaginativa encontre um sentido nas coisas e torne o horror das vidas humanas menos cego:

Lila se mostrou perplexa, disse que tinha pensado nisso e que a vida em estado puro a aterrorizava. Expressou-se com certa ênfase, exclamou: “A vida sem ver e sem falar, sem falar e sem ouvir, a vida sem uma veste, sem um invólucro, é disforme”. Não recorreu exatamente a estas palavras, mas com certeza usou disforme e o fez com um gesto de repulsa (2016, e-book).

A forma das palavras, a eficácia no modo como são empregadas, oferece uma possível resistência ao informe do mal, à sua explosão repentina e extensa: como se as suas potências pudessem dar uma veste à *desmarginação* dos corpos e frear a ameaça do caos, devolvendo um sentido ao horror da pura matéria.

## Referências

DELEUZE, G. **Francis Bacon: Logica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Equipe de tradução coordenada por Roberto Machado.

FERRANTE, E. **Frantumaglia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. Tradução de Marcello Lino. E-book.

\_\_\_\_\_. **A amiga genial**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. Tradução de Mauricio Santana Dias. E-book.

\_\_\_\_\_. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. Tradução de Mauricio Santana Dias. E-book.

LAVAGETTO, M. Il romanzo oltre la fine del mondo. In: SVEVO, I. **Romanzi e continuazioni**. Milano: Mondadori, 2004.

REA, D. Le due Napoli. In: \_\_\_\_\_. **Opere**. Milano: Mondadori, 2005.

\_\_\_\_\_. Molto dialetto e molta língua. In: TORTORA, G. (org.), **Il risveglio della ragione. Quarant'anni di narrativa a Napoli 1953-1993**. Cava dei Tirreni: Avagliano, 1994.

\_\_\_\_\_. **Boccaccio a Napoli**. Napoli: Dante&Descartes, 1995.

STEVENSON, R. L. **Essays**. New York: Charles Scribner's Sons, 1906.

## **ELENA FERRANTE E LA LITERATURA NAPOLITANA CONTEMPORANEA**

### **Sintesi**

Página | 30

Muovendo dalla storia del romanzo napoletano del nostro tempo, l'articolo pone una questione: a quale linea l'opera di Elena Ferrante può essere ricondotta? L'autore ricostruisce, sulla scia di un contributo di Domenico Rea, due categorie. La prima consiste in una scrittura che riproduce i fatti, mentre la seconda consiste nella "trasfigurazione" delle apparenze. La rappresentazione che poggia sulla riproduzione dei fatti è vincolata a un'identità artificiale, che esclude il dolore o l'agonia autentica. L'altra linea, per contro, mette a fuoco il volto incandescente e feroce della vita, mostrando una Napoli oscura, affogata nelle viscere dei quartieri precari. Le donne di Elena Ferrante non hanno nulla di idealizzato, ma sono donne dai corpi feriti, deformati dal dolore e dalla fatica quotidiana. In tale contesto narrativo sorge una rappresentazione letteraria segnata da un fenomeno che l'autrice definisce come "smarginatura", cioè a dire la cancellazione di un'identità convenzionalmente e socialmente acquisita, a vantaggio di una dimensione presociale e preumana, nella quale l'individuo è pura materia, ripugnante e oscena. Tuttavia, la forma delle parole, la maniera in cui il linguaggio viene articolato nei romanzi di Elena Ferrante, offre una possibile resistenza al male, alla sua esplosione repentina ed estesa.

### **Parole chiave**

Identità. Napoli. Smarginatura.