

**Escrita feminina e narrativa na construção da subjetividade
e da identidade da personagem Lenù na tetralogia
napolitana de Elena Ferrante**

Cristina Carneiro de Menezes

**Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as
Mulheres – As Mulheres na Sociedade e na Cultura**

Junho, 2020

[Versão corrigida e melhorada após defesa pública.]

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos sobre as Mulheres – As Mulheres na Sociedade e na Cultura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Isabel de Chagas Henriques de Jesus.

À minha sobrinha Maria Isabel.

AGRADECIMENTOS

Sempre ouvi falar que escrever um trabalho acadêmico, tal como uma dissertação de mestrado, era um trabalho solitário. Escrever uma dissertação de mestrado distante um oceano da orientadora e boa parte durante a quarentena da pandemia do Coronavírus no Brasil, com um governo desumano, perverso, inapto e genocida, foi ainda mais solitário do que seria, mas também foi providencial. Apesar das dificuldades e angústias do momento e da própria escrita, dedicar-me à produção de conhecimento, a partir da literatura, da filosofia e do feminismo foi, para mim, um jeito de resistir, aprender e sair melhor, em todos os sentidos, desse momento.

Embora tendo sido uma produção solitária, há sempre muitas pessoas a quem agradecer, posto que ninguém é sozinha no mundo.

Primeiro, agradeço à minha mãe, Maria do Carmo Carneiro de Menezes, e ao meu pai, Vicente Cristino de Menezes Neto, pelas primeiras liberdades, com as quais, de maneira responsável, traço o meu caminho.

Agradeço à professora Maria Isabel de Chagas Henriques de Jesus, minha orientadora, por ter aceitado me orientar, mesmo à distância, com atenção e cuidado.

À Patrícia e à Gabriela (Pati e Gabi) pela companhia, pela amizade e apoio durante a estadia em Portugal e depois. Que continuemos juntas. Inseparáveis.

À Joana Angélica, que me proporcionou um ambiente acolhedor de amizade durante a minha estadia em Portugal, ouviu minhas narrativas e se tornou uma amiga-irmã que quero por perto por onde eu for.

Ao amigo Daniel Sampaio e à amiga Carolina do Vale, que, em momentos cruciais, ouviram minhas angústias dissertativas e acalmaram-me.

À Isla Menezes, por ser minha jovem amiga com quem eu sei que posso contar e que me socorreu em meio a uma busca desesperada por um livro.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Cariri (UFCA), que, ao aprovar meu afastamento para capacitação, proporcionou-me uma experiência que transformou a minha vida.

**Escrita feminina e narrativa na construção da subjetividade e da
identidade
da personagem Lenù na tetralogia napolitana de Elena Ferrante**

**Feminine writing and narrative in the subjectivity and identity
construction of the character Lenù in Elena Ferrante's Neapolitan
Tetralogy**

**Scrittura femminile e narrazione nella costruzione della soggettività
e dell'identità del personaggio Lenù nel ciclo de *L'Amica Geniale* di
Elena Ferrante**

CRISTINA CARNEIRO DE MENEZES

RESUMO

A tetralogia napolitana de Elena Ferrante foi publicada entre 2011 e 2014, na Itália, e rapidamente espalhou-se pelo mundo de uma maneira muito abrangente, popularizando e pautando debates entre leitores, especialmente o público feminino, a partir da história de amizade de Lila e Lenù. Com este trabalho, busco compreender o potencial feminista da obra e como a construção da subjetividade e da identidade da protagonista e narradora, Lenù, através da narrativa, é um caminho viável para ressignificar a existência, criando novas formas de estar no mundo. Para isso, analisei a formação feminista da personagem Lenù, as diferentes estratégias de resistência de Lila e de Lenù e a construção da subjetividade e da identidade de Lenù à luz do pensamento de Paul Ricoeur e Seyla Benhabib sobre o tema.

Palavras-chave: identidade, subjetividade, feminismo, escrita, Elena Ferrante.

ABSTRACT

Elena Ferrante's Neapolitan Tetralogy was published between 2011 and 2014, in Italy, and quickly spread across the world in a very extensive way, popularizing and guiding discussions among readers, especially the female audience, based on the story of Lila and Lenù friendship. This study seeks to understand the feminist potential of the Neapolitan Tetralogy and how the construction of subjectivity and identity of the protagonist and narrator, Lenù, through narrative, is a viable way to re-signify existence, creating new ways of being in the world. For this, I analyzed the feminist formation of Lenù, the different resistance strategies of Lila and Lenù and the construction of Lenù's subjectivity and identity through Paul Ricoeur and Seyla Benhabib theories about the theme.

Keywords: identity, subjectivity, feminism, writing, Elena Ferrante.

RIASSUNTO

El ciclo de *L'Amica Geniale* di Elena Ferrante è stato pubblicato tra il 2011 e il 2014, in Italia, e si è rapidamente diffuso in tutto il mondo in modo molto ampio, diffondendo e guidando le discorsi tra i lettori, in particolare il pubblico femminile, basato sulla storia dell'amicizia tra Lila e Lenù. Questo studio cerca di comprendere il potenziale femminista del ciclo de *L'Amica Geniale* e come la costruzione della soggettività e dell'identità del protagonista e narratore, Lenù, attraverso la narrazione, sia un modo praticabile per ri-significare l'esistenza, creando nuovi modi di essere nel mondo. Per questo, ho analizzato la formazione femminista di Lenù, le diverse strategie di resistenza di Lila e Lenù e la costruzione della soggettività e dell'identità di Lenù attraverso le teorie di Paul Ricoeur e Seyla Benhabib sul tema.

Parole-chiave: identità, soggettività, femminismo, scrittura, Elan Ferrante.

Todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito.

Karen Blixen (Isak Dinesen)

Compreender é compreender-se diante do texto.

Paul Ricoeur

Você postou um ensaio, “Como ser um flâneur”, sobre o costume de passear e andar sem destino na cidade e o lugar que isso ocupa na cultura literária. Recebeu algumas críticas por questionar se realmente poderia haver uma flâneuse. Você não achava possível uma mulher vagar pelas ruas com o mesmo espírito e mesmo comportamento de um homem. Uma pedestre estava sujeita a interrupções constantes: olhares, comentários, assobios, assédios. A mulher é criada para estar sempre em guarda: Esse cara não está andando muito perto dela?

Será que não a está seguindo? Como, então, ela poderia relaxar o suficiente para experimentar a perda do senso do eu, a alegria do puro ser que era o ideal da verdadeira flânerie?

Sigrid Nunez, no romance *O Amigo*

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo 1: A autora.....	5
1.1. A questão da escrita feminina	8
1.2. O feminismo na obra de Elena Ferrante.....	13
Capítulo 2: O bairro.....	20
2.1. O “Antes”	20
2.2. As mulheres do bairro.....	23
Capítulo 3: A emancipação.....	26
3.1. A escola.....	26
3.2. A formação feminista de Lenù.....	32
Capítulo 4: A resistência.....	38
4.1. A amizade de Lila e Lenù.....	38
4.2. Desmarginação.....	42
4.3. <i>Frantumaglia</i>	44
5. A narrativa	51
5.1. A questão do sujeito	51
5.2. Identidade pela narrativa	54
Considerações finais	60
Referências bibliográficas	64
Anexo	68

INTRODUÇÃO

Quando, em 2019, reli um determinado trecho do quarto volume da tetralogia napolitana de Elena Ferrante compreendi, de maneira definitiva, a razão pela qual a obra me mobilizou tanto, ao ponto de escolhê-la, de entre todas as possibilidades de objetos de pesquisa, para ser o tema de estudo da minha dissertação de mestrado. Li a tetralogia pela primeira vez entre os anos 2016 e 2017 e, enquanto lia os quatro volumes num espaço de tempo de mais ou menos um ano, indicava para amigas e amigos¹ e oferecia como prenda exemplares do livro, tamanha era a minha vontade de trocar ideias sobre a história e de saber se as pessoas ficariam impressionadas pela obra tanto quanto eu fiquei.

O romance, que não é uma obra teórica ou política (em sentido estrito) sobre o feminismo, e tão pouco é considerado pela autora um romance feminista, colocou-me indiscutivelmente e de maneira consciente no caminho do feminismo. Foi esse o efeito que a obra me provocou. As amigas que leram – nenhum amigo a quem eu indiquei, a leu –, quase todas, também foram muito afetadas pela obra.

Publicada em Itália, em 2011, a tetralogia napolitana chegou a Portugal em 2014; ao Brasil, em 2015². Composto por quatro volumes – *A Amiga Genial*, *História do Novo Nome* (segundo volume), *História de Quem Vai e de Quem Fica* (terceiro volume) e *História da Menina Perdida* (quarto volume)³ – o romance narra a história de vida, da infância à velhice, e de amizade de Elena Greco (Lenuccia ou Lenù) e Rafaella Cerullo (Lina ou Lila).

Lenù e Lila nascem em 1945, em Nápoles, numa Itália que se recompõe depois da Segunda Guerra (1939-1945), num contexto político, social e cultural muito complexo, com

1 “Ferrante’s audience is largely female and booksellers such as Nicola Orichuia, co-owner of I AM Books, reported that nine out of ten buyers are women. The most common response of Ferrante’s male readers has been to view her novels as a unique window onto the female experience, generally unavailable to the male reader” (Bojar, 2018, cap 1, 9 par.). Em português, tradução minha: “O público de Ferrante é majoritariamente feminino e livreiros, como Nicola Orichuia, co-proprietário da I AM Books, disseram que nove em cada dez compradores são mulheres. O retorno mais comum dos leitores masculinos de Ferrante tem sido ver os romances dela como uma janela sem igual para a experiência feminina, geralmente indisponível para o leitor masculino.”

2 Enfatizo o ano em que a obra foi lançada no Brasil porque li o romance pela primeira vez na edição brasileira, da editora Biblioteca Azul, traduzida por Maurício Santana Dias.

3 Editados em Portugal pela Relógio D'Água Editores, traduzidos por Margarida Periquito. A edição portuguesa dá os seguintes subtítulos aos quatro volumes: o primeiro “Infância, Adolescência”; o segundo, “Juventude”; o terceiro, “Tempo Intermédio”; e o quarto volume, “Maturidade – Velhice”.

fortes marcas de uma sociedade patriarcal, sexista, machista e misógina, mas também de muitas mudanças sociais e económicas. Nesse cenário, Lenù e Lila, quando ainda miúdas a frequentar a escola juntas, começam a alimentar o desejo de sair do bairro onde vivem em Nápoles. No entanto, no meio do percurso, elas seguem caminhos diferentes. Lenù consegue sair do bairro para viver em outras cidades, mas Lila nunca sai de Nápoles. Elas seguem a vida separadas. Tornam-se autónomas⁴ e sujeitos de suas próprias vidas através de diferentes estratégias. Mantêm uma relação de amizade flutuante de aproximações e distanciamentos, até um distanciamento mais longo, na maturidade, e o completo desaparecimento, sem deixar rastros, de Lila, na velhice, aos 66 anos. É esse desaparecimento que faz Lenù, a narradora, decidir contar a história.

A complexidade do que é narrado na tetralogia correu o mundo e tornou-se um fenómeno mundial ao ponto de, apenas três anos depois da publicação do quarto volume, em 2017, o realizador italiano Giacomo Durzi produzir um documentário intitulado “Ferrante Fever”⁵, sobre o alcance do livro e sobre como a obra afeta as pessoas. O documentário apresenta depoimentos de escritores como Roberto Saviano, Jonathan Franzen e Elizabeth Strout⁶.

A obra foi traduzida em mais de quarenta países, vendida em mais de cinquenta⁷ e tornou-se série do canal americano HBO⁸, em 2018, que, pela primeira vez, produziu uma série não falada em inglês e, sim, em italiano e napolitano. Após o lançamento da tetralogia, embora Elena Ferrante já tivesse escrito outros romances, foram publicados vários artigos, ensaios e livros⁹ sobre a tetralogia e as demais obras da autora, inclusive sobre a sua opção de manter-se anónima.

4 “Autónomas” no sentido do conceito de autonomia de Seyla Benhabib, “a habilidade para se distanciar de papéis sociais, tradições, histórias, e mesmo dos compromissos mais profundos e assumir uma atitude universalista de questionamento hipotético com relação a esses” (Benhabib, 2017, p. 164).

5 O filme estreou em Lisboa, Portugal, em novembro de 2018.

6 De acordo com a matéria “A 'febre' Elena Ferrante, agora em documentário”, no site português Público, em 16 de novembro de 2016: <https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipilon/noticia/a-febre-elena-ferrante-agora-em-documentario-1751103>.

7 Informação do livro *In Search of Elena Ferrante*.

8 Nos dias de hoje, na Cultura da Convergência (Henry Jenkins), um livro virar minisséries é bem significativo no que diz respeito ao alcance da obra.

9 *The Works of Elena Ferrante – Reconfiguring the Margins* (2016), de Grace Russo Bullaro e Stephanei V. Love; *In Search of Elena Ferrante: The Novels and The Question of Authorship*, de Karen Bojar; *Elena Ferrante Key Words* (2018), de Tiziana de Rogatis; *Naple’s Little Women – The fiction of Elena Ferrante*, de Lisa Mullenneaux; *Drawing Elena Ferrante’s Profile*, organizado por Arjuna Tuzzi e Michele A. Cortelazzo; *Elena Ferrante – Uma longa experiência de ausência* (2020), de Fabiane Secches.; e *The Ferrante Letters – an experiment in collective criticism* (2020), de Sarah Chihaya, Merve Emre, Katherine Hill e Jill Richards.

Karen Bojar, autora do livro *In Search of Elena Ferrante (À Procura de Elena Ferrante)*, acredita que Ferrante conseguiu, através da tetralogia, abordar aspetos da vida das mulheres que lhe permitiram conquistar um público para além da Europa ou América do Norte – “Ferrante has found a receptive audience in places where women’s lives are far more constrained than in Europe or North America”¹⁰ (Bojar, 2018, cap 1, 2 par) – e transcendeu classes sociais e fronteiras culturais: “Ferrante has certainly tapped into aspects of women’s experience that at least to some extent transcend class and cultural boundaries” (Bojar, 2018, cap 1, 2 par).

Grace Bullaro e Stephanie V. Love, organizadoras e autoras do livro *The Works of Elena Ferrante – Reconfiguring the Margins (As Obras de Elena Ferrante – Reconfigurando as Margens)*, que analisa a obra de Ferrante em diversos aspetos, concordam na constatação de que a tetralogia atravessa culturas e sociedades, com uma narrativa clara e complexa:

The content and style of her works appear to reach across cultures and societies, touching readers deeply through her effective poetics, contemporary historical relevance, and the important political, linguistic, interpersonal, and gender issues that she tackles with both complexity and ease. (Love & Bullaro, 2016, p. 1)

A napolitana Tiziana de Rogatis, professora de literatura na Università per Stranieri di Siena, em seu livro *Elena Ferrante's Key Words (Palavras-chave de Elena Ferrante)*, lista três motivos pelos quais acredita que o livro de Ferrante ultrapassou fronteiras. O primeiro motivo diz respeito ao facto de Ferrante, com esta obra, ter reaberto a questão do conceito do génio, historicamente atribuído aos homens; o segundo motivo é a proposta de dois retratos femininos extremamente intensos, vivos e problemáticos; e o terceiro motivo é a elaboração de uma parábola da sobrevivência baseada em vitalidade, não em vitimização:

Last, Ferrante fashions from their story a parable of survival, not of victimhood. The pathos of the victim is actually exorcized by the two friends’ complexity and by their fictional representation as women who, on the one hand, have had to suffer the physical and symbolic violence of male domination (sometimes deluding themselves into thinking they can manipulate and control it), but, on the other hand, have also sought, at various stages in their lives, to develop creative forms of resistance. The survival of Elena and Lila is not just a creative form of struggle against the status quo but also a painful reflection on the colonized parts of their own imagination. (Rogatis, 2018, introdução, tópico 4, 1 par)

10 Todas as citações em inglês e espanhol estão traduzidas para o português do Brasil no Anexo I deste trabalho.

A proposta deste trabalho é analisar, a partir de uma perspectiva feminista, a trajetória subjetiva de Lenù que, ao narrar a sua história de vida, revela as estratégias de resistência das duas amigas para escapar de um destino (ser e estar no mundo) moldado pela sociedade patriarcal e machista. A ideia aqui é aprofundar-se nessa “parable of survival” (Rogatis, 2018) – “parábola da sobrevivência” – e perceber como Lenù dá sentido às ambiguidades, às opressões, às contradições e aos rompimentos ao narrar a trajetória de vida das duas amigas.

A crítica e a teoria feministas são o referencial teórico que enquadra o presente estudo. Será uma análise de cunho bibliográfico, na qual irei confrontar as reflexões teóricas com a obra literária, a partir de categorias que marcam a trajetória de vida de Lenù, em cinco capítulos. No primeiro capítulo, apresento a autora textual e debato a questão da escrita e da presença do pensamento feminista na obra de Elena Ferrante. No segundo capítulo, apresento o contexto histórico e cultural do romance: o bairro napolitano onde Lila e Lenù nasceram; e evidencio como as mulheres do bairro são marcadas pelas opressões de gênero. No terceiro capítulo, abordo a formação de Lenù – a escola e a formação feminista. No quarto capítulo, identifico as estratégias de resistência de Lila e de Lenù e realço a forma como Lenù dá conta do emaranhado da vida e dá sentido à sua trajetória através da narrativa. No quinto capítulo, a partir de teorias de dois autores, Seyla Benhabib e Paul Ricoeur, concluo a minha reflexão sobre a importância de narrar a própria vida para a construção da subjetividade e da identidade, que é a estratégia de Lenù para criar uma nova forma de estar no mundo.

CAPÍTULO 1 – A AUTORA

Elena Ferrante é o pseudónimo de uma escritora italiana, nascida supostamente em Nápoles, que decidiu, desde a publicação de seu primeiro romance, em 1992, manter-se “ausente”. Segundo informações fornecidas por ela em entrevistas ao longo de mais de 25 anos de carreira, Ferrante é graduada em Letras Clássicas, é professora e tradutora, e comunica-se com os leitores e os jornalistas apenas através de sua editora em Itália, via correspondência eletrónica e cartas.

Diante de sua ausência, os media, através de jornalistas, e estudiosos de sua obra procuram desvendar quem é Elena Ferrante, se ela é, de facto, uma mulher que apenas não quer participar da “praxe editorial”, se é um grupo de mulheres, se é um casal (um homem e uma mulher) ou se é um homem ou um grupo de homens quem está por detrás de obra tão potente.

Em *Frantumaglia*¹¹, livro que apresenta entrevistas e reflexões de Elena Ferrante sobre a sua obra, sobre literatura e escrita, embora envergonhados de perguntar o que já sabem desde 1992, muitos entrevistadores insistem na pergunta sobre o seu “anonimato”, ao que ela sempre corrige, dizendo que não é um anonimato, e, sim, uma ausência. Como em 2014, quando respondeu a um jornalista do jornal americano *The New York Times*: “Permita-me: não escolhi o anonimato, os livros são assinados. Escolhi, sim, a ausência” (Ferrante, 2017, p. 274). Para Ferrante, a curiosidade em torno de sua identidade é algo sem interesse, um sinal de que a literatura em si não importa. Ela também considera que essa ausência protege o seu espaço criativo e por isso pretende mantê-la.

Ainda que Ferrante, desde 1992, se mantenha ausente – nem mesmo quando ganhou a VI edição do prémio Procida-Isolda di Arturo-Elsa Morante pelo seu romance de estreia, *L'amore molesto*, compareceu à cerimónia – tal não tem impedido que os jornalistas continuem a investigar a sua identidade e tenham intensificado a procura após a publicação da tetralogia.

A hipótese mais difundida nos media é de que Elena Ferrante seja Anita Raja, uma tradutora que colabora com a editora que publica os livros de Ferrante em Itália, a Edizioni e/

11 Em Portugal, o livro *Frantumaglia*, cujo título em italiano é *La frantumaglia*, foi lançado pela editora Relógio D'Água, com o título *Escombros*. Aqui utilizo a edição brasileira da obra.

o. A hipótese surgiu depois de o jornalista Claudio Gatti publicar um artigo no jornal italiano *Il Sole 24 Ore* analisando os ganhos monetários da editora Edizione e/o e de Anita Raja ao longo dos anos de publicação da tetralogia (Gatti, 2016).

Segundo o mesmo jornalista, Anita Raja é companheira do escritor italiano Domenico Starnone. A partir daí, também começaram as suspeitas de que Elena Ferrante fosse, de facto, um pseudónimo de Starnone. Essa ideia reforçou-se com a comparação dos romances *Il giorni dell'abbandono*, de Ferrante, publicado em 2002, e *Laços*, de Domenico Starnone, lançado em 2014. Ambas as narrativas se situam em Nápoles e contam a história de uma separação; do ponto de vista feminino (*Il giorni dell'abbandono*) e do masculino (*Laços*).

Além disso, em 2016, um grupo de pesquisadores de diversas universidades compararam, através de métodos qualitativos e quantitativos, a escrita de Ferrante com a de outros autores italianos e as semelhanças com a escrita de Starnone foram comprovadas quantitativamente. Os artigos foram publicados no livro *Drawing Elena Ferrante's Profile (Traçando o perfil de Elena Ferrante)*, editado por Arjuna Tuzzi e Michele A. Cortelazzo, publicado pela Padova University Press.

Karen Bojar, professora emérita de Inglês e Women's Studies na Community College of Philadelphia, discorre longamente sobre esta questão no seu livro *In Search of Elena Ferrante*. A princípio, assim como a maioria das leitoras, ela considerava impossível ser qualquer outra pessoa que não uma mulher a escrever de maneira tão consistente sobre a vida de mulheres. No entanto, ao analisar a hipótese de Elena Ferrante ser Anita Raja, Bojar tendeu a acreditar que a tetralogia tenha sido escrita a quatro mãos por Anita Raja e Domenico Starnone, uma vez que Raja não nasceu em Nápoles – e, logo, não conseguiria descrever a realidade napolitana com tamanha minúcia como encontramos nas páginas da série –, mas Domenico, sim, é natural de Nápoles. Então, para Bojar:

If, as I now believe is most likely, Raja and Starnone are the co-authors of Ferrante's novels, we have one author who shares the working class Neapolitan background of Ferrante (and her narrator Elena Greco), but not her gender, and the other co-author who shares the gender of Ferrante, but not her working class background. (Bojar, 2018, cap. 2, 3 par.)

De maneira irónica, a editora da revista literária americana *n+1*, Dayna Tortorici, descartou a possibilidade da tetralogia ser escrita por um homem e não por uma mulher: “If Starnone is behind Ferrante's work, I would like to meet him. No man I know would write so

well and not take credit for it” (Tortorici, 2015).

Já Ferrante recusa a hipótese colocada pelos media de que os seus livros sejam escritos por um homem. Em entrevista concedida à revista americana *Vanity Fair*, em 2015, ao responder à questão colocada pela escritora Elissa Schappell – “Isso me leva à pergunta sobre o gênero, que sei que a senhora, a esta altura, deve achar insuportável, mas (...) notei que, na crítica, quem pergunta com mais frequência, quase obsessivamente, sobre o seu gênero são os homens.” – Ferrante disse, com certa indignação aparentemente cansada:

Ouviu alguma vez, nos últimos tempos, a propósito de livros escritos por homens: são livros escritos por uma mulher ou um grupo de mulheres? A convicção difusa é que o gênero masculino pode imitar o gênero feminino, englobando-o, graças à sua exorbitante potência, ao passo que o gênero feminino não pode imitar nada, sua “fraqueza” o trai logo, não pode fingir a força masculina. (...) Somos talentosas, menos talentosas, talentosíssimas, mas apenas dentro do perímetro reservado às pessoas do sexo feminino, ou melhor, reservado a temas e tons que a tradição masculina considera próprios do gênero feminino. (...) Quando se tornará senso comum que sabemos pensar, sabemos contar histórias, sabemos escrever tão bem, ou até melhor, do que os homens? (Ferrante, 2017, pp. 360-361)

A incredulidade de que uma mulher seja a autora de uma obra grandiosa como a tetralogia napolitana e a suspeição de que haja um homem por detrás dessa obra são reflexos de uma histórica visão machista e patriarcal que, mesmo no século XXI, parece não ter sido completamente superada. No livro *Minha história das mulheres*, a historiadora francesa Michelle Perrot, dá um exemplo do século XIX semelhante à desconfiança em relação à verdadeira identidade da autora da tetralogia napolitana.

Ao falar sobre a escrita, e de como foi difícil para as mulheres ultrapassar a “fronteira de prestígio” por causa da resistência em aceitá-las como escritoras, Perrot apresenta George Sand, pseudónimo de Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), uma das maiores escritoras francesas do século XIX, e discorre sobre as dificuldades de reconhecimento de uma escritora extraordinária. Além de comentários misóginos, mesmo perante a boa receção da obra de Sand (“na França e mais ainda no exterior, até na Rússia”), os críticos acusavam Amandine de não ser a escritora cujo pseudónimo era George Sand: “Suas melhores obras teriam sido inspiradas por homens (Musset) ou mesmo escritas por eles (Pierre Leroux seria o autor de *Spiridion*, ou mesmo de *Consuelo*...)” (Perrot, 2006, p. 99).

1.1. A questão da escrita feminina

A inscrição de um determinado gênero na escrita é um debate consistente na crítica feminista. O que caracteriza uma escrita feminina ou uma escrita praticada por uma mulher? Que elementos estão contidos numa escrita para que se saiba ter sido uma mulher a escrever? Para Hélène Cixous, “It is impossible to *define* a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn't mean that it doesn't exist” (Cixous, 1976, p. 883).

Embora essa não seja uma questão fechada, é importante apontar algumas reflexões nesse campo da crítica feminista, que marcou o feminismo francês, quando teóricas como Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva e Monique Wittig refletiram e escreveram sobre a temática.

Essas teóricas acreditavam, segundo Ann Rosalind Jones, no ensaio “Escrever o corpo: para uma compreensão de *l'écriture féminine*”, que “o pensamento ocidental se tem baseado numa repressão sistemática da experiência das mulheres”. Dessa maneira, as teóricas francesas voltaram-se para o feminino e para a escrita feminina (*l'écriture féminine*) vislumbrando o surgimento de um novo imaginário a partir do corpo feminino sexuado. Para elas, “a subjectividade feminina é derivada da fisiologia e dos instintos físicos, na medida em que estes afectam a experiência sexual e o inconsciente” (Jones, 2002, p. 76).

Pulsão oral, pulsão anal, pulsão vocal – todas estas pulsões são as nossas forças, e entre elas está a pulsão gestativa – tal como o desejo de escrever: um desejo de viver o eu a partir do interior, um desejo da barriga grande, da linguagem, de sangue. (Cixous em Jones, 2002, pp. 82-83)

O corpo sexuado, para esta linha do pensamento feminista francês, é visto como fonte direta da escrita feminina. Jones, no entanto, considera que essa teoria não dá conta das muitas variáveis das questões femininas, nem mesmo das variáveis do corpo da mulher ao longo da vida. Jones faz, então, uma crítica à ênfase das francesas na diferença fisiológica entre homens e mulheres e na sexualidade do corpo como ponto de partida e marca de uma escrita feminina:

Não precisamos de perguntar como é que a Mulher é diferente do Homem (...). Precisamos de saber como as mulheres chegaram ao que são através da história, que

é a história da sua opressão pelos homens e por instituições pensadas por e para os homens. (Jones, 2002, pp. 87-88)

Para as teóricas francesas, a escrita feminina é quase sinónimo de uma libertação da força libidinal das mulheres, o que Jones também critica: “Pergunto-me se uma voz libidinal, mesmo que se defina como não falocêntrica, poderá responder aos problemas económicos e culturais de todas as mulheres” (Jones, 2002, p. 91).

Antes do debate sobre *l'écriture féminine*, o corpo já era um elemento central na tese de Simone de Beauvoir, mas visto numa ótica mais social do que sexual, como explica a pesquisadora brasileira, Ingrid Cyfer, interpretando a tese de Beauvoir: “Ser o segundo sexo é a condição de uma subjetividade corporificada. Mas o corpo comporta a ambiguidade de estar ao mesmo tempo sujeito à natureza e à cultura” (Cyfer, 2015, p. 68). Beauvoir afirma:

Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza (...).

É, portanto, à luz de um contexto ontológico, económico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. (...) o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tão pouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das acções e no seio de uma sociedade (...). (Beauvoir, 2015, v. 1, pp. 78-79)

Adrienne Rich, em seu ensaio “Notas para uma política da localização”, também vê o corpo feminino numa abordagem mais sociológica :

Localizar-me no meu corpo significa mais do que simplesmente compreender o que significa para mim ter uma vulva, um clitóris, um útero e peitos. Significa reconhecer esta pele branca, os lugares aonde ela me tem levado, os lugares aonde ela me tem impedido de ir. (Rich, 2002, p. 20)

Nessa linha sociológica, mas também pensando a linguagem, a teórica cultural franco-chilena Nelly Richard, ao pensar sobre se há ou não características de género que tipificam uma escrita feminina, afirma que a indiferença diante da diferença genérico-social da escrita e da linguagem é como reforçar a manutenção da masculinidade hegemónica como poder estabelecido.

(...) afirmar que a linguagem e a escrita são in-diferentes à diferença genérico-sexual (que não existe diferença entre o masculino e o feminino), equivale a reforçar o poder estabelecido, cujas técnicas consistem, precisamente, em levar a masculinidade hegemônica a se valer do neutro, do im-pessoal, para falar em nome do universal. O neutro da língua, sua aparente indiferença às diferenças, camufla o operativo de ter universalizado, à força, as marcas do masculino, para convertê-lo, assim, em representante absoluto do gênero humano. (Richard, 2002, p. 131)

Segundo Richard, a teoria feminista deixou claro que a língua não é um veículo neutral, “mas um suporte modulado pelo processo de hegemonização cultural da masculinidade dominante. A linguagem, a escrita literária e as normas culturais carregam as marcas deste operativo de violência sociomascuino, que subordina os textos a suas viciadas regras de universalidade” (Richard, 2002, p. 131).

Ainda que Richard considere que haja uma diferença genérico-social na linguagem, ela chama a atenção para o risco que pode ser a criação de um “sistema de propriedade-identidade do feminino”, que por vezes a crítica literária feminista proclama, ao estimular modelos afirmativos e valorativos do “ser mulher”. Para Richard: “Ainda que devemos questionar as assimetrias do poder simbólico, manobrado pelos sinais do gênero a favor da masculinização da cultura, isto não significa que a cultura das mulheres deve obedecer à chave *monossexuada* do feminino” (Richard, 2002, p. 132). Para ela, seria mais condizente com o processo criativo de escrita, independente do gênero do autor do texto, falar de uma “*feminização da escrita*”, “que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (...), para desregular a tese do discurso majoritário” (Richard, 2002, p. 133).

Richard defende uma linguagem que desestabilize: “Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o 'devir-minoritário' (Deleuze-Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial” (Richard, 2002, p. 133). Assim, a questão da escrita feminina não é uma questão de distinção ou de ser uma escrita típica do “ser mulher”, mas de romper com o hegemônico, por vezes apresentando novas possibilidades culturais, sociais, de imaginário, de ser e estar no mundo.

Não basta “ser mulher” (determinante sexual) para que o texto se carregue da potencialidade transgressora das escritas minoritárias. Também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua *produza* (e não simplesmente re-produza) a diferença genérico-sexual. A

pergunta não é, então, a de saber o que seria o “próprio”, o distinto, de uma escrita – “mulher” – como se o texto fosse o veículo expressivo de um conjunto de atributos, predeterminado pelas razões do gênero, em uma realidade externa à literatura – mas *como* textualizar as marcas do feminino, para que a *diferença genérico-sexual* se torne ativo *princípio de identificação simbólico-cultural*. (Richard, 2002, p. 137)

Elaine Showalter também vê na linguagem uma potencialidade transgressora para a escrita feminina. Ao discorrer sobre o tema, ela menciona dois registros de uso da linguagem como forma de resistência e como estratégia contra o silenciamento das mulheres: “(...) numa fase matriarcal da pré-história existiu uma linguagem das mulheres; depois de uma grande batalha entre os sexos, o matriarcado foi destronado e a linguagem das mulheres foi sobrevivendo encobertamente através dos misteriosos cultos (...)” (Showalter, 2002, p. 55); “Há alguma evidência etnográfica de que, em algumas culturas, as mulheres desenvolveram uma forma privada de comunicação devido à necessidade de resistir ao silêncio que lhes era imposto na vida pública” (Showalter, 2002, p. 55).

No ensaio “A crítica feminista no deserto”, Showalter conceptualiza o “território selvagem”, como sendo o espaço que resta, ainda não descodificado pela estrutura dominante (masculina) da linguagem, ou seja, um espaço inexplorado no imaginário, a ser conhecido. Showalter acredita que esse “território selvagem” deva ser a base teórica da diferença das mulheres e um meio de saída do espaço patriarcal:

Nos seus textos, esta torna-se o lugar de uma linguagem revolucionária das mulheres, a linguagem de tudo o que é reprimido (...). Através da entrada voluntária na zona selvagem, dizem-nos outras críticas feministas, uma mulher pode escrever a sua saída dos 'confins limitados do espaço patriarcal'. (Showalter, 2002, p. 68).

A escrita de Elena Ferrante está mais vinculada a essa perspectiva, de uma escrita de transgressão, de resistência, de saída do espaço patriarcal. Inclusive ela afirma não se preocupar em ter uma escrita engendrada num gênero específico, mas reconhece que a escrita tem uma função específica para as mulheres, e é uma função que ajuda a dar conta, ou seja, a resistir:

Com muita frequência, nós, mulheres, nos momentos de crise, procuramos nos acalmar escrevendo. É escrita privada que tem como objetivo governar um mal-estar – redigimos cartas, diários. Eu sempre parti deste pressuposto: mulheres que escrevem sobre si mesmas para entender a si mesmas. (Ferrante, 2017, p. 306)

Para Ferrante, a escrita está vinculada a uma tentativa de dar conta da realidade, das mágoas, das contingências: “As feridas da existência são incuráveis e você escreve e rescreve a respeito esperando ser capaz, mais cedo ou mais tarde, de construir uma história que definitivamente dê conta daquilo” (Ferrante, 2017, p. 378). Na tetralogia, Lenù, a narradora que se torna uma escritora na vida adulta, começa a escrever inicialmente para dar conta de um mal-estar:

Uma manhã comprei um caderno quadriculado e comecei a escrever na terceira pessoa o que me acontecera naquela noite na praia ao pé de Barano. Depois, ainda na terceira pessoa, escrevi o que me acontecera em Ischia. Depois falei um bocadinho de Nápoles e do bairro. (...) Levei vinte dias a escrever aquela história, um lapso de tempo durante o qual não vi ninguém, saía apenas para ir comer. No fim reli algumas páginas, não gostei e desisti. Mas entretanto achei-me mais calma, como se a vergonha tivesse passado de mim para o caderno. (Ferrante, 2015 a, p. 342)

Para Lenù, a escrita é uma forma de dar conta, mas também de existir, de dar sentido e coerência à realidade.

A escritora e jornalista brasileira Eliane Brum conta em seu livro *Meus desacontecimentos* que começou a escrever num domingo para não morrer. “Os domingos me mastigam desde pequena. (...) E foi num domingo que eu escrevi pela primeira vez, para não morrer” (Brum, 2014, p. 95). Para Brum, a escrita não apenas a salvou da morte, mas também lhe deu existência: “Era uma poesia ruim, rebuscada como os livros que eu andava lendo, mas meu pai gostou. Era a primeira vez que um gesto meu chamava de verdade a sua atenção. Meu pai me enxergava” (Brum, 2014, p. 96).

Eliane Brum continua a sua reflexão sobre a escrita e entra na questão do reconhecimento através da escrita: “Ao me enxergar, ele me deu um corpo que eu poderia habitar. Um corpo feminino que, ao ser reconhecido, eu poderia reconhecer. Ao me ver refletida em seu olhar, tornei-me capaz de viver para viver. E não para morrer” (Brum, 2014, p. 97).

Esse processo de reconhecimento da existência pela escrita, narrado por Eliane Brum, é também vivido por Lenù. Ainda na escola, a viver em Nápoles, por volta dos 16 anos, Lenù escreve um texto para uma revista em que Nino Sarratore participa – Nino é o menino de quem Lenù gosta na pré-adolescência e adolescência e com quem mais tarde tem um relacionamento amoroso –, mas o texto não é publicado. A não publicação do texto de Lenù significa para ela um não reconhecimento da sua escrita, logo um não reconhecimento

da sua existência. Enquanto está na expectativa da publicação, Lenù assume a sua ansiedade: “Estava intimamente convencida de que só existiria realmente a partir do momento em que o meu nome aparecesse impresso, Elena Greco, e ia vivendo na expectativa desse dia sem dar muita atenção a Antonio (...)” (Ferrante, 2014, p. 243). Quando descobre que o texto não fora publicado, Lenù fica perplexa:

(...) nada atenuava a desilusão. Lutava para me libertar de uma espécie de turvação na cabeça, uma queda de tensão dolorosa, e não conseguia. Concluí que considerara a publicação daquelas linhas, e a minha assinatura impressa, o sinal de que eu tinha realmente um destino, que a canseira de estudar me elevava, sem dúvida, a algum lugar (...) (Ferrante, 2014, p. 263)

É esta a importância que a escrita tem para a personagem aqui analisada. Escrever era como existir.

1.2. O feminismo na obra de Elena Ferrante

O fundamento da obra de Elena Ferrante é a mulher e os seus enfrentamentos. O primeiro romance, de 1992, intitulado de *L'amore molesto*¹², e *La figlia oscura*, de 2006, são sobre a relação de mãe e filha. Já *I giorni dell'abbandono*, de 2002, é sobre uma mulher que, depois de traída pelo marido e do fim do casamento, busca retomar a vida. A tetralogia napolitana trata tanto o tema da relação de mãe e filha como o da traição e do retorno à vida depois de uma separação, mas os romances vão muito além disso. As personagens dos romances de Ferrante estão vinculadas a uma narrativa comum sobre uma nova forma de identidade feminina, como coloca Tiziana de Rogatis: “These five women are bound by a common narrative about female subjectivity and its ability to dismantle itself and be reborn from *frantumaglia*” (Rogatis, 2018, introdução, tópico 2, 1 par).

Através das relações intersubjetivas – mãe e filha, amigas, mulher e amante – Ferrante aborda, em suas obras, a tentativa das protagonistas de superarem um modelo de mulher cujas características são, por exemplo, a adesão a uma maternidade compulsória, uma abdicação dos próprios desejos, a inferioridade em comparação com os homens (que

12 Os três primeiros romances de Elena Ferrante foram lançados em Portugal, em 2014, reunidos em um único volume intitulado “Crônicas do Mal de Amor”, pela editora Relógio D'Água. No Brasil, eles foram publicados separadamente com os títulos “Uma amor incômodo” (Intrínseca, 2017), “A filha perdida” (Intrínseca, 2016) e “Dias de abandono” (Biblioteca Azul, 2016).

geralmente menosprezam os desejos das mulheres), a educação para o cuidado (especialmente cuidado com os homens), características encontradas, muitas vezes, nas mães, que são mulheres da geração anterior, conformes a esse modelo.

Por entrar de maneira profunda e minuciosa em questões como as mencionadas acima, a obra de Ferrante é vista, pela crítica e pelos leitores, como feminista. Na recensão sobre a tetralogia, no site da editora que publica os livros de Ferrante em Itália, a jornalista e ensaísta italiana Maria Serena Palieri, comenta que a tetralogia tem uma grande dívida para com o feminismo e, se não fosse isso, a obra não seria tão grandiosa:

O tema dessas mais de 1600 páginas é o Duplo. É o tema da simbiose: Sombra e Luz, Amor e Ódio... (...) é um tema milenar. Mas aqui tem um sabor extra, que deriva das conjecturas dos olhares com os quais, (...), as mulheres aprenderam a se olhar. É por isso que *A Amiga Genial* é uma saga que tem muitas milhas de ideologia em dívida com o feminismo: sem isso, não leríamos essa tetralogia, esse magnífico grande romance em andamento. (tradução minha, Palieri, 2015)¹³

Tatiana Faia, leitora e poeta portuguesa, entende a tetralogia como uma obra feminista pelo facto de as protagonistas construírem as suas histórias de vida por conta própria. Ela escreveu no blog Enfermaria 6:

Entendido enquanto romance feminista, um rótulo de resto nem confirmado nem rejeitado por Ferrante, talvez seja este o contributo do romance nesse aspecto: duas mulheres que crescem num bairro pobre, dominado pela corrupção e pela violência da Camorra, e que entendem cedo, e em certo sentido quase inconscientemente, que a única solução é inventarem-se a si próprias apesar das restrições que lhes são impostas. *A Tetralogia* de certo modo diz-nos, nada é tão belo como a força gasta em construir as nossas histórias. (Faia, 2016)

O crítico literário James Wood, na recensão publicada no *The New Yorker* sobre a obra de Ferrante e que ficou conhecida por ser responsável pela difusão da tetralogia nos países de língua inglesa, considera que a obra da autora é marcada pelo pensamento da segunda vaga do feminismo: “Ferrante’s novels could be seen as marked, somewhat belatedly, by the second-wave feminism (...)”. Ele considera ainda que a escrita de Ferrante

13 Recuperado em <https://www.edizionale.it/review/4407>. No original, em italiano: “Il tema in queste 1600 e più pagine è quello del Doppio. È quello della simbiosi: Ombra e Luce, Amore e Odio... (...) E dunque è un tema millenario. Però qui ha un sapore in più, che deriva dalla specularità di sguardi con cui, (...), delle donne hanno imparato a guardarsi vicendevolmente. Ecco perché L’amica geniale è una saga che paga in modo lontano molte miglia dall’ideologia un debito col femminismo: senza, non leggeremmo questa tetralogia, questo spesso magnifico romanzo in progress.”

seja a prática da *écriture féminine*, no sentido em que a tetralogia retrata uma luta por um espaço próprio e o encontro de uma verdadeira linguagem fora do espaço doméstico, fora da maternidade:

Ferrante may never mention Hélène Cixous or French feminist literary theory, but her fiction is a kind of practical *écriture féminine*: these novels, which reflect on work and motherhood, on the struggle for a space in which to work outside the work of motherhood, necessarily reflect on the achievement of their own writing. To get these difficult words onto the page is to have subdued the demands of the domestic space, quieted for precious intervals the commands of children, and found “a language to possess finally as if it were my true language”. (Wood, 2013)

Karen Bojar é mais incisiva, ao considerar a obra de Ferrante, especificamente a tetralogia napolitana, uma obra feminista. Bojar afirma que a obra é vista como um romance de formação feminista: “The Neapolitan Quartet has been seen as a feminist bildungsroman, tracing the growth of Elena Greco’s feminist consciousness and her relationship to the feminist movement of the late 1960s and 1970s” (Bojar, 2018, cap. 11, par 1). Bojar vai mais além e compara a tetralogia com *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir: “Almost all the major themes of feminist thought are contained in The Second Sex – Beauvoir had mapped the terrain. Ferrante did in the form of a novel what Beauvoir had done in a theoretical treatise” (Bojar, 2018, cap. 11, par 1).

Para Bojar, tanto *O Segundo Sexo* como a tetralogia desafiam a noção do homem como a norma universal, exploram o conjunto de temas que dão forma à literatura feminista, como, por exemplo, a ambivalência da maternidade, a violência de gênero e a luta contínua para que os homens assumam responsabilidades domésticas.

Apesar dessa similaridade, Bojar afirma que, ao contrário de Beauvoir, Ferrante comemora a diferença das mulheres: “Unlike Beauvoir, who often reveals a dislike for women and qualities associated primarily with women, Ferrante likes women and embraces much that is traditionally feminine” (Bojar, 2018, cap. 11, par 3). Segundo ela, tanto Lila como Lenù são feministas da diferença por terem experiências de vida radicalmente diferentes das dos homens:

Both Lila and Elena are in some sense “difference feminists”. Having grown up in society where gender boundaries were clearly marked and where transgressing those boundaries was fraught with danger, both see women’s experiences as radically different from men’s. Elena’s feminism is based largely on her intellectual

exploration of feminist theory; Lila's feminism is derived primarily from her experience, but both see men and women as radically different. (Bojar, 2018, cap. 11, 4 par)

O feminismo da diferença surge em contraposição ao feminismo da igualdade, do qual Beauvoir é uma das precursoras. Segundo as críticas do feminismo da igualdade, essa vertente sustenta a igualdade a partir de um modelo masculino de sujeito. A única forma de a mulher se emancipar seria seguindo os passos do sujeito universal masculino. Para uma das expoentes do feminismo da diferença, Luce Irigaray, a reivindicação de igualdade acomoda-se bem ao patriarcado e não mina as suas bases (Femenías, 2000). Assim, para o feminismo da diferença, é necessário ir além da igualdade e da cidadania normativas para encontrar uma diferença que não sofra de falocentrismo:

Se debe, em cambio, buscar más allá de los polos de la dialéctica tradicional, más allá de la igualdad, de la subjetividad e de la ciudadanía normativas; se debe indagar en una diferencia que sea realmente Otra de lo outro, e que no adolezca por tanto de falocentrismo. Es necesario, entonces, des-cubrir esa diferencia fundante, porque la filosofía, la ciencia y la religión, sólo la ocultan sin cesar. (Femenías, 2000, p. 152)

De acordo com a filósofa feminista argentina, María Luisa Femenías, como a mulher foi ocultada do campo da representação, ela não pode transformar os códigos, mas pode transgredi-los. É preciso reinterpretar o mundo a partir da experiência da mulher, não se encaixar num lugar igual ao dos homens. Femenías, sobre a tese de Irigaray, explica a ideia do feminismo da diferença, que vislumbra uma reinterpretação do mundo a partir do ponto de vista da mulher, uma revolução do pensamento:

A juicio de Irigaray, todo tiene que reinterpretarse en virtud de las nuevas relaciones entre el sujeto y el discurso, el sujeto y el mundo, el sujeto y lo cósmico, el micro y el macro cosmos, porque el sujeto ha estado siempre escrito en masculino. En efecto, tanto si el sujeto de la lengua es universal como si es neutro es necesaria una revolución del pensamiento y, consiguientemente, de la ética para que permita su verdadero acceso a las mujeres, puesto que lo neutro de la lengua enmascara la operación de haber universalizado lo masculino como representante absoluto del género humano, y fuerza la invisibilización de las mujeres. (Femenías, 2000, pp. 160-161)

Elena Ferrante, em entrevistas concedidas, relata uma adesão pessoal ao feminismo da diferença: “(...) posso dizer que me interessei um pouco pela psicanálise, bastante pelo feminismo, e que me sinto próxima às ideias da diferença” (Ferrante, 2017, p. 58). Ao revelar

algumas de suas leituras, ela menciona Irigaray e as feministas italianas: “(...) sei muito sobre Luce Irigaray, acompanho o confronto e a guerrilha na Itália entre diferentes linhas de pensamento feminino” (Ferrante, 2017, p. 129).

De entre as linhas de pensamento do feminismo italiano há um linha da diferença condizente com a forma como as protagonistas da tetralogia têm suas experiências. As pesquisadoras italianas Mariateresa Muraca e Rosanna Cima, no artigo “A radicalidade transformadora da diferença. Uma leitura situada de alguns textos do feminismo italiano”, a partir das obras de Carla Lonzi¹⁴, do coletivo Rivolta Femminile e da comunidade filosófica feminina Diotima, procuram uma compreensão da diferença feminina e definem uma vertente do feminismo italiano que tem como princípio existencial o exercício da liberdade. As autoras consideram que a diferença tem a ver com “a peculiaridade de suas experiências [das mulheres] e do seu sentido da existência” (Muraca & Cima, 2015, p. 248). Ainda segundo as autoras, apoiadas na obra de Carla Lonzi, nessa vertente, “a diferença é tratada com respeito ao plano criativo, como necessidade da mulher de buscar a autonomia dos padrões criativos definidos historicamente pelo homem” (idem, p. 249).

A aposta dessa concepção é por um sentido livre da diferença, que não se identifica com o ideal “moderno-masculino de liberdade”. É um feminismo livre e, sobretudo, transformador:

Se trata de abrir do interior do presente, um outro presente, vivo e não repetitivo, gerador de transformações. Porém, para fazê-lo, não basta se contrapor frontalmente, subtrair-se ou resistir à realidade presente: é preciso se implicar nela, torná-la experiência em toda sua ambiguidade, sofrê-la e entendê-la com a razão e o sentir sem se adaptar a ela, e a partir do interior encontrar fios que nos mostrem aspectos imprevistos ou em estado emergente. (Piusi em Muraca & Cima, 2015, p. 256)

Retomando a ideia de Bojar de que Lila e Lenù são feministas da diferença, ela conclui, que, no tempo em que muitas teóricas feministas da contemporaneidade não consideram mais as diferenças entre os gêneros como algo biológico ou mesmo cultural, Ferrante retrata na sua obra profundas diferenças:

14 Na tetralogia, Lenù tem contacto com a obra de Carla Lonzi através do texto “Cuspamos em Hegel”. Lenù comenta: “Impressionou-me cada frase, cada palavra, e principalmente a arrojada liberdade de pensamento. (...) A autora destas páginas chama-se Carla Lonzi. Como é possível, disse para mim, que uma mulher saiba pensar assim?” (Ferrante, 2015b, p. 217).

The Neapolitan novels are infused with this sense of female experience as fundamentally different from male experience, a difference rooted as much in biology as in culture. At a time when many feminist theorists no longer see conceptions of male and female as anchored in biology or rigidly determined by culture but rather understand gender as fluid, the Neapolitan novels portray deep and abiding gender difference. (Bojar, 2018, cap. 11, 5 par)

Mesmo que pesquisadores, leitores e analistas vejam os romances de Ferrante como obras feministas, a autora nega a vinculação de sua obra com a militância:

O feminismo foi muito importante para mim. Aprendi a pesquisar dentro de mim, graças à prática da autoconsciência, e foi o pensamento feminino que me suavizou o olhar. (...) Contudo, não escrevo para dar voz a uma ideologia, escrevo para contar, sem mistificações, aquilo que sei. (Ferrante, 2017, p. 324)

Ela afirma ainda:

O percurso através das culturas feministas é uma parte indispensável da minha experiência, da minha maneira de estar no mundo, mas, para mim, narrar não significa fazer da minha história uma peça de batalha político-cultural, mesmo que justa. (Ferrante, 2017, p. 332)

Embora se recuse a encaixar a sua obra num movimento de militância, Ferrante afirma a presença do pensamento feminista na sua formação pessoal, o que acaba por se refletir nos seus romances e gerar interpretações e leituras com perspectivas feministas por parte dos leitores. Em *Frantumaglia*, comenta:

Quando escrevo, construo uma história. Eu a fabrico com minha experiência, meus sentimentos, minhas leituras, minhas convicções e, sobretudo, com minhas profundezas mais secretas e descontroladas, embora elas muitas vezes entrem em choque com as boas leituras e as convicções certas. (Ferrante, 2017, p. 92)

Ferrante comenta ainda: “Amei e amo o feminismo devido ao pensamento complexo que soube produzir tanto nos Estados Unidos quanto na Itália e em muitas partes do mundo” (Ferrante, 2017, p. 359). É essa perspectiva feminista complexa e cheia de ambiguidades que cerca a experiência das mulheres, ao tentarem inventar-se a si próprias, que transparece na tetralogia.

Lila e Lenù são resultado dessa complexidade produtiva e potente do feminismo, especificamente do feminismo da diferença, como vimos. Elas apostam na construção de uma

experiência feminina própria, apesar das opressões, dos limites de gênero socialmente impostos e das oscilações na vida de mulheres que querem romper com o que está convencionado:

Minhas mulheres são fortes, cultas, conscientes de si próprias e de seus direitos, justas, mas, ao mesmo tempo, expostas a colapsos repentinos, a subordinações de todo tipo, a sentimentos ruins. É uma oscilação que pertence a mim, que conheço bem e que também afeta minha modalidade de escrita. (Ferrante, 2017, p. 270)

Além de Lila e Lenù representarem esse empenho por uma genuína experiência feminina de vida, elas também representam a pluralidade das possibilidades dessa experiência entre as mulheres. Lila e Lenù são diferentes de diversas maneiras, usam estratégias de resistência diferentes, agem a partir de lugares sociais diferentes, são contraditórias, entram em conflito. Através delas, Ferrante ressalta a potência do pensamento feminista, que é potente e vital através das contradições, da complexidade e da pluralidade proporcionada pela diferença, como expõe Nelly Richard, ao responder à pergunta: “Ao que se deve a vitalidade teórica que hoje demonstra o feminismo?”:

Talvez ao fato de que o feminismo seja o projeto que se viu mais diretamente afetado pelo debate pós-moderno, sobre a identidade e a diferença (por serem, precisamente estas, as duas categorias que organizavam sua narrativa de gênero), o que o levou, então, a aperfeiçoar suas habilidades para criar gestos duplos, desdobrados, que lutassem em múltiplas frentes ao mesmo tempo, e, até mesmo, em direções às vezes contrárias. (Richard, 2002, p. 158)

CAPÍTULO 2 – O BAIRRO

A narrativa da tetralogia napolitana começa em 2011, quando a narradora, Elena Greco (Lenù), decide contar a sua história, cruzada com a da amiga de infância, Raffaella Cerullo (Lila), que desaparece, aos 66 anos de idade, sem deixar qualquer rasto material da sua existência.

Lila e Lenù são amigas desde crianças. Conhecem-se na escola que ambas frequentavam, num bairro napolitano pobre, onde nascem e crescem. Ao longo de quase toda a vida, elas mantêm uma amizade ambivalente, com disputas subjetivas, ruturas, afastamentos, mas também assente numa união cúmplice primeiramente manifestada pelo desejo mútuo de fuga de um contexto que as oprime e subordina. Sair do bairro, para elas, significava fugir da realidade violenta de Nápoles, significava furtar-se ao destino das mulheres do bairro.

Com o passar do tempo, os caminhos das meninas diferenciam-se, mas elas continuam amigas até um afastamento mais longo na vida adulta e o completo desaparecimento de Lila. Foi esse acontecimento que despoletou a narrativa, quando Lenù, num tom de disputa semelhante ao que sempre teve ao longo dos anos com Lila, escreve: “Vamos ver quem vence, desta vez, disse para mim. Liguei o computador e comecei a escrever os pormenores da nossa história, tudo aquilo que me ficara na memória” (Ferrante, 2014, p. 16).

Neste capítulo, pretendo, então, contextualizar o ambiente de onde Lila e Lenù queriam sair quando miúdas, apresentar o bairro e as mulheres do bairro.

2.1. O “Antes”

Quando Lila e Lenù se tornam amigas, na escola, Itália, especificamente o sul de Itália, onde fica a cidade de Nápoles, passava por profundas transformações sociais, após a Segunda Guerra Mundial. No bairro onde as meninas crescem sentia-se ainda uma atmosfera com resquícios do fascismo e da guerra, a atuação obscura da Camorra (a máfia napolitana), a ameaça do comunismo, mas também os ares da transformação económica e social do pós-

guerra, como assinala Bullaro Love:

In terms of historical context, Ferrante's works confront the changes, contradictions, and setbacks that characterize post-World War II (WWII) Italy. In these years, while leaving behind the politics of fascism, Italy embraced capitalist consumerism and the values of high modernity. The economic boom of this period transformed Italian society in important ways, pulling many Italians out of poverty and instilling in youth possibilities of education and upward mobility unavailable to any prior generation. (Love & Bullaro, 2016, p. 2)

Lila e Lenù, desde cedo, percebem que existe um tempo a ser superado, socialmente falando, que elas definem como um “antes”. Esse “antes” surge, ao longo do romance, como algo obscuro, um tempo violento e de coisas não ditas, que talvez fizessem parte do passado, mas que, de certa maneira, ainda regia o bairro.

Fatos ocorridos em tempos obscuros. Dom Achille¹⁵ devia ter-se manifestado em toda a sua monstruosa natureza antes de nós nascermos. <<Antes>>. Lila usava essa expressão muitas vezes, na escola e fora dela. Mas parecia que não lhe importava tanto aquilo que acontecera antes de nós – acontecimentos de um modo geral obscuros, sobre os quais os adultos guardavam silêncio ou se pronunciavam com muita reticência –, como o facto de ter realmente havido um antes. (Ferrante, 2014, p. 26)

Já na adolescência, perto do final de 1959, quando Lila e Lenù têm 14 anos, Lila descobre o que há por detrás desse obscurantismo e passa a olhar o bairro e os seus habitantes a partir da revelação que tem sobre o “antes”, como narra Lenù, ao contar que Lila lhe revelou um “mundo terrível que não dava escapatória”:

O fascismo, o nazismo, a guerra, os aliados, a monarquia, a república, ela transformou-os em ruas, casas, rostos, dom Achille e o mercado negro, Peluso o comunista, o avô camorrista dos Solara, o pai Silvio, um fascista ainda pior do que os filhos, Marcello e Michele, e o seu pai, Fernando, o sapateiro, e o meu pai, todos, todos, todos aos seus olhos manchados até ao tutano por culpas tenebrosas, todos eles criminosos empedernidos ou cúmplices condescendentes, todos comprados com farelos. Ela e Pasquale encerram-me num mundo terrível que não dava escapatória. (Ferrante, 2014, p. 121)

Esse mundo terrível que não dava escapatória era o bairro napolitano, era Nápoles, uma cidade cheia de conflitos, resquícios do passado, caótica e violenta. Elena Ferrante

15 Dom Achille vem a ser o personagem ligado ao nazi-fascismo. É comerciante poderoso, rico e agiota. No início da trama é assassinado. Lila casa com um de seus filhos, Stefano.

explica, no romance *L'amore molesto*, que também tem a cidade como cenário, como Nápoles é pensada:

Nápoles, no meu livro e nas intenções de quando escrevi, é pensada como pressão, uma força obscura do mundo que paira sobre os sujeitos, soma do que chamamos de 'a ameaçadora realidade atual', fagocitose, por meio da violência de todos os espaços de mediação e relação ao redor e dentro dos personagens. (Ferrante, 2017, p. 66)

O bairro napolitano da tetralogia é também pensado como pressão, como se aos moradores estivesse reservado um destino no qual a violência fosse compulsória. Durante quase toda a narrativa, o bairro é comandado pelos irmãos Solara, que são camorristas, poderosos, violentos, desejados pelas mulheres e respeitados pelos moradores. São ameaçadores por terem poder e serem violentos, mas são também responsáveis pelo desenvolvimento económico do bairro e, quando estão interessados, pela resolução de problemas dos seus habitantes.

Os Solara fazem parte da vida de Lila e de Lenù; fazem parte da vida de todos do bairro, como constata Lenù, em visita a Nápoles, depois de eles serem assassinados:

Eram a prova de que eu e milhares de outras pessoas honestas de toda a Nápoles tínhamos estado dentro do mundo dos Solara, tínhamos participado na inauguração dos seus estabelecimentos, tínhamos comprado bolos no seu bar-pastelaria, tínhamos festejado os seus casamentos, tínhamos comprado os seus sapatos, tínhamos sido visitas das suas casas, tínhamos comido à mesma mesa, tínhamos recebido de modo direto ou indireto o seu dinheiro, tínhamos suportado a sua violência, e tínhamos feito de conta que não era nada conosco. Marcello e Michele, quer quiséssemos ou não, faziam parte de nós (...). (Ferrante, 2016, p. 332)

As pessoas do bairro viviam nesse sítio produzido e conduzido pelos Solara e todos respiravam essa atmosfera do universo camorrista que a atuação deles impunha, com as características marcantes dos movimentos afinados com o pensamento fascista, dentre elas, a hierarquia dos sexos. Segundo Michelle Perrot, “recolocar as coisas e os sexos em seus devidos lugares” é o que fazem os regimes totalitários como o fascismo italiano, o nazismo alemão e outros regimes. “Esses regimes fazem da diferença dos sexos e de sua hierarquia um princípio absoluto” (Perrot, 2006, p. 144). Assim, a atuação da Camorra contribuía para a opressão e a violência de género que as mulheres do bairro sofriam.

2.2. As mulheres no bairro

No bairro, homens e mulheres são marcados pelo binarismo dos papéis de gênero, de maneira nítida. A mãe de Lenù é dona de casa e o pai porteiro da Câmara Municipal. A mãe de Lila é dona de casa e o pai sapateiro. Na narrativa, as mulheres adultas aparecem quase sempre dentro de casa, a cuidar da casa e da família. Elas não têm voz nem autoridade. Mesmo quando discordam dos maridos, recolhem-se ao silenciamento.

Quando as mulheres do bairro trabalham nos negócios da família, não chegam a ter poder de decisão, com exceção de Lila, que é a resistência. As mulheres acompanham o que ocorre na rua pelas janelas, mal saem de casa: “As mulheres, assim que ouviram o ruído das rodas no pátio, assomaram-se às janelas, incluindo a minha mãe e eu. Havia uma grande curiosidade” (Ferrante, 2014, p. 45).

Lenù percebe a infelicidade de sua mãe dentro dessa lógica: “Não era feliz, com certeza, as tarefas da casa consumiam-na e o dinheiro nunca chegava. Zangava-se muitas vezes com o meu pai, que era porteiro na câmara” (Ferrante, 2014, p. 33). Tanto era a oprimida vida doméstica o destino das mulheres que Lenù, após o exame final da escola média, inferindo que os pais não a deixariam continuar os estudos, começa a fazer o que acreditava lhe caber: “Comecei por iniciativa própria a ajudar a minha mãe a limpar a casa, a cozinhar, a cuidar da desordem que os meus irmãos deixavam atrás de si, a ocupar-me de Elisa, a mais pequena” (Ferrante, 2014, p. 94).

Lila, a quem os pais não permitem continuar a estudar, após a primária, tenta inserir-se na sapataria do pai, mas, após ousar desenhar um modelo de sapato e produzi-lo com a ajuda do irmão Rino, o pai cerceia-lhe a ousadia criativa e ela assume a sua função dentro de casa: “Dos sapatos, durante algum tempo não se voltou a falar. Lila decidiu que o seu papel era ajudar a mãe, ir às compras, cozinhar, lavar a roupa, estendê-la ao sol, e nunca mais foi à sapataria” (Ferrante, 2014, p. 143). Com o tempo, Lila troca de função, mas continua exercendo um papel de gênero historicamente consentido às mulheres: o de noiva. Casar, ser esposa de alguém, era o destino das mulheres do bairro:

Lila assentou o papel de noiva de Stefano. E até nas conversas que tínhamos, quando eu arranjava algum tempo, me pareceu sempre satisfeita com aquilo que era, como se já não visse nada para além disso, não *quisesse* ver mais nada, a não ser o casamento, uma casa, filhos. (Ferrante, 2014, p. 216)

As mulheres descritas no livro vivem a cuidar da casa, do marido, dos filhos; quando muito trabalham por necessidade ou para ajudar nos negócios da família, mas sem poder de decisão. Já os homens ocupam a vida pública do bairro: eles comandam os negócios da família, andam pelas ruas sem serem importunados, frequentam os bares, e ajustam contas com outros homens, geralmente usando da violência, como ilustra bem a seguinte cena no bar Solara:

Ali, dava-se pancada e levava-se. Depois os homens voltavam para casa exasperados pelas perdas ao jogo, pelo álcool, pelas dívidas, pelos prazos, pelas pancadas, e à primeira palavra torta batiam na família, um chorrilho de dislates que davam origem a outro dislate. (Ferrante, 2014, p. 64)

No casamento, a vida das mulheres do bairro não era nada fácil, cheia de opressões e violências. Lila, que enfrenta a opressão e assume os próprios desejos, não escapa de ser violada e de sofrer violência por parte do marido, ainda na lua de mel.

O resultado dessas opressões, da combinação de subserviência e violência – “the lives of women are defined by a combination of subservience and violence” (Rogatis, 2018) –, de tudo o que sofrem essas mulheres, é descrito por Lenù, quando se dá conta da existência dos corpos das mulheres mais velhas:

O único físico de mulher que observava com preocupação crescente era o corpo claudicante da minha mãe. (...) Mas naquela ocasião vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram submissas. Iam caladas, de lábios apertados e ombros descaídos, ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se, magríssimas, com os olhos e as faces encovadas, ou com os traseiros largos, artelhos inchados, peitos pesados com os sacos das compras, e as crianças pequenas agarradas às saias a pedirem colo. E, santo Deus, tinham mais dez, no máximo mais vinte anos do que eu. No entanto pareciam ter perdido os traços femininos tão importantes para nós, raparigas, e que evidenciávamos com a roupa, com a maquilhagem. Tinham sido devoradas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre por se assemelhar, ou pelos trabalhos, ou pela chegada da velhice, da doença. Quando principiava essa transformação? Com o trabalho doméstico? Com as gravidezes? Com as pauladas? (Ferrante, 2015 a, p. 83)

No entanto, não eram apenas “as mães de família do bairro velho” que sofriam essas opressões e violências. O mesmo acontecia com as contemporâneas de Lila e Lenù. Gigliola, que foi colega de escola das meninas, e seguiu o destino de um *bom casamento* – casou com Michele Solara –, sofre todo o tipo de opressão. Numa conversa com Lenù, Gigliola tenta

disfarçar a realidade, ao contar como é uma mulher de sorte porque vai casar-se com um dos comandantes do bairro:

Mas eu tenho o Michele, ainda bem, que é bonito, inteligente, manda em toda a gente, decidi finalmente casar-se comigo e já viste para onde me trouxe, nem imaginas o festim que ele preparou, fazemos um casamento como nem o xá da Pérsia fez quando se casou com a Soraya. Sim, ainda bem que o apanhei quando era miúda, fui a mais espertalhona. (Ferrante, 2015b, p. 157-158)

Logo em seguida, Gigliola se desarma e desabafa sobre as humilhações que sofre no relacionamento com Michele:

O Michele, disse, nunca está presente, é como se eu me fosse casar sozinha. E de repente perguntou-me, como se quisesse de facto uma opinião: tu achas que eu existo? Olha para mim, na tua opinião eu existo? Bateu no peito florido com a mão aberta, mas fê-lo como que para me demonstrar praticamente que a mão a trespassava, que o corpo, por culpa de Michele, não existia. Ele ficara com tudo dela, imediatamente, quando ainda era quase uma criança. Ele consumira-a, amarfanhara-a (...). (Ferrante, 2015b, p. 158)

Perdidas as defesas iniciais, Gigliola conta ainda que Michele a trata diante de toda a gente como “um trapo do chão”: “E eu sei porquê. Nunca gostou de mim. Casa-se comigo para ter uma escrava de confiança, todos os homens se casam para isso” (Ferrante, 2015b, p. 158). Lenù, então, pergunta-lhe: “Porque deixas que ele te diga essas coisas?”, ao que Gigliola responde: “Porque senão não se casa comigo” (Ferrante, 2015b, p. 158).

Mesmo consciente de sofrer humilhações e sabendo que Michele não gosta dela, Gigliola afirma querer casar com ele. Diferente de Lila e Lenù, Gigliola não vê saída, não vê como escapar. Mas Lila e Lenù, desde miúdas queriam escapar, saindo do bairro, pois acreditavam que era a única maneira de livrar-se dessa violência. Às vezes, ir embora é a única saída, como recorda Paola Gambarota, através de Bojar:

According to historian Paola Gambarota¹⁶, the longing to escape was especially common among women: “In order to evade that daily violence, that daily force that you were subjected to—and there are some small things but really very difficult things—you just have to go away.... And this has happened to so many of us. You just have to get away. You just have, at a certain point, a feeling that there is nothing that you can change.” (Bojar, 2018, cap. 12, 12 par)

16 Historiadora italiana que pesquisa e leciona sobre a história de Nápoles e o fascismo.

CAPÍTULO 3 – A EMANCIPAÇÃO

Lila e Lenù veem a escola como um meio através do qual poderão escapar do bairro. Elas procuram uma emancipação pelo conhecimento, como se a educação fosse um caminho possível para superar o “antes”. A escola, no pós-guerra em Itália, era, de facto, uma possibilidade de mobilidade social e de modernização. No entanto, com o impedimento de Lila de continuar os estudos, o destino das amigas diverge: Lenù dá continuidade à sua formação e segue um percurso académico e intelectual, fora de Nápoles, enquanto Lila permanece na cidade, casa, trabalha numa fábrica de enchidos e, posteriormente, trabalha com computação.

A partir desses dois caminhos – história de quem vai e de quem fica¹⁷ –, vemos como Lenù transforma a sua visão e o seu estar no mundo através dos estudos, e se emancipa, de facto, pelo conhecimento.

Neste capítulo, pretendo mostrar como essa transformação de Lenù ocorre, até ela passar por um segundo momento de formação pessoal, que acontece quando do seu contacto com o pensamento feminista.

3.1. A escola

Desde o primeiro momento em que a escola surge na narrativa, através de Lenù, é claramente representada como um lugar bom, cheio de possibilidades, desafios, perspectivas, uma grande novidade na vida do bairro, especialmente para as meninas. A escola é também tida como um oásis no bairro, em oposição à casa, como descreve Lenù: “Desde o primeiro dia que a escola me parecera um lugar muito mais bonito do que a minha casa. Em todo o bairro, era o sítio onde me sentia mais em segurança, ia para lá cheia de entusiasmo” (Ferrante, 2014, p. 33).

Lila e Lenù estudam juntas até à quinta classe, alimentando o desejo de escapar do bairro. Ao terminarem esse período da escola, e devido às elevadas capacidades demonstradas, ambas são estimuladas a continuar os estudos, situação que exigia a aprovação

¹⁷ Faço referência ao título do segundo volume da tetralogia, *História de Quem Vai e de Quem Fica*. Neste volume é quando é narrada a separação dos destinos das amigas.

em dois exames. Uma das professoras, a professora Oliviero, então, conversa com os pais de ambas as meninas para convencê-los a deixarem-nas ter aulas particulares preparatórias para os exames. É neste momento que os caminhos das duas amigas seguem rumos diferentes. Lila interrompe os estudos e Lenù continua, mesmo com certa desconfiança da família:

Discutiram muito. A princípio a minha mãe estava contra e o meu pai indeciso; depois, o meu pai mostrou-se cautelosamente a favor e a minha mãe resignou-se a ser um pouco menos contrária; finalmente decidiram deixar-me fazer o exame, mas sempre na condição de eu ser ótima aluna, senão tiravam-me imediatamente da escola.

Mas os pais de Lila disseram que não. (Ferrante, 2014, p. 48)

Embora, nessa altura, Lenù desconhecesse a estrutura escolar – o primário, o secundário, o liceu e a universidade –, no final de cada nível, os professores estimulavam-na a continuar. Apesar de algumas dificuldades na escola média, ultrapassou-as com o apoio da professora Oliviero, que foi, mais uma vez, decisiva na continuidade do seu percurso escolar:

A professora Oliviero apresentou-se em minha casa nessa mesma tarde sem ter avisado, lançando o meu pai na mais total angústia e exasperando a minha mãe. Exigiu que ambos lhe jurassem que me iam matricular na escola secundária mais próxima. Ofereceu-se para arranjar ela própria os livros de que eu precisaria. (Ferrante, 2014, p. 98)

No final de cada período escolar, era necessário convencer os pais de Lenù que a escola era um recurso importante, uma vez que a sua frequência contrariava a lógica reprodutiva tradicional, quer relativamente ao estatuto social de quem nascia naquele bairro, quer aos papéis de género consentidos, nomeadamente no que dizia respeito ao destino das mulheres.

Além da persistência da professora Oliviero, havia o esforço de Lenù para continuar a ter boas notas, passar de um período para outro, mostrando aos pais que valia a pena manterem-na na escola. “Impus a mim própria uma disciplina que aprendera na escola média: estudava toda a tarde, até à hora do jantar, e depois, das cinco da manhã até às sete, quando eram horas de ir para a escola” (Ferrante, 2014, p. 122).

Foi assim que Lenù passou pela escola. Enfrentando algumas humilhações, com muita persistência, algumas vezes com dúvidas sobre se adiantaria tanto esforço. Vivía conflitos internos: por vezes, comparava o seu caminho com o de Lila, pensava ser a vida de

Lila – que na altura, fora da escola, vivia o mundo do comércio, a ajudar seu pai e seu irmão na sapataria – muito mais interessante.

À medida que Lenù estudava e se submetia às imposições escolares – “Regressei à escola, fui absorvida pelos ritmos torturantes que os professores nos impunham. Muitos dos meus colegas começaram a desistir, e a turma a reduzir-se” (Ferrante, 2014, p. 144); “Fui reabsorvida pelo estudo e, para evitar que os professores me apanhassem impreparada, comecei de novo a estudar até às onze da noite e a pôr o despertador para as cinco e meia” (idem, p. 200) – a solidão impunha-se na sua vida, uma espécie de estranhamento de não mais se identificar, de não mais se saber do bairro: “Fui avançando dia após dia, sempre preocupada em confirmar aos professores, aos colegas, a mim própria, a minha assiduidade e diligência. Mas entretanto crescia-me aqui dentro um sentimento de solidão, sentia que aprendia sem energia” (Ferrante, 2014, p. 149); “Durante meses estudara afincadamente, sentindo-me só e feia” (idem, p. 222).

Esse sentimento de solidão e estranhamento era sempre reforçado quando pensava em Lila e comparava a sua realidade com a da amiga:

Lila permanecera ali, claramente vinculada àquele mundo, do qual ela imaginava ter colhido o melhor. E o melhor era aquele rapaz, aquele casamento, aquela festa, o jogo dos sapatos para Rino e para o pai. Nada que tivesse a ver com o meu percurso de rapariga estudiosa. Senti-me completamente só. (Ferrante, 2014, p. 257)

Neste ponto entendemos como toda a dedicação de Lenù resulta numa mudança profunda da sua visão do mundo, do seu estar no mundo e, conseqüentemente, do seu destino.

Enquanto Lenù se submetia à torturante disciplina escolar, Lila, depois de impedida de continuar na escola, envolvia-se com a vida do bairro e ficava noiva de Stefano, filho de dom Achille, destino condizente com a socialização consentida para uma mulher no final dos anos 1950, como explica Cavanaugh, usando a aprendizagem da língua italiana¹⁸ como

¹⁸ A aprendizagem da língua é muito simbólica para a Itália do pós-guerra. Isso porque foi apenas depois da Segunda Guerra Mundial que o italiano se tornou uma língua, de facto, nacional, no país. Na escola do bairro ensinava-se o italiano. A língua italiana era uma espécie de distintivo educacional e social. De acordo com Cavanaugh, “It was not, however, until after WWII that Italians began to learn and speak Italian in earnest, despite gains spurred by the beginning of universal education before the war and the centralist of Mussolini in the 1920s and 1930s. Indeed, in the Neapolitan Novels, with Elena, Lila, and many others of their generation are bilingual speakers of Italian and Neapolitan, their parents and older generations are depicted as speaking little or no Italian. Although widely attributed to the spread of television and radio, socioeconomic transformations and specially the true universalization of education through primary and then middle school after WWII were what effected this change. All children went to school and stayed in school long (...) – and the only language of instruction was Italian.” (Cavanaugh, 2016, pp. 50-51) | Em português, tradução minha: “Não foi, no entanto, até depois da Segunda Guerra Mundial que os italianos começaram a aprender e falar italiano a sério, apesar dos

medida de outras transformações subjetivas e sociais, como medida de mudança de visão do mundo.

While Elena's increasing use of and orientation toward Italian transforms who she is, how she makes a living, where she lives and travels, as well as her most intimate relationships, Lila's turn away from Italian and school indexes and shapes how her life progresses within the narrow confines of Naples and their neighborhood. (Cavanaugh, 2016, p. 58)

Durante a cerimônia de casamento de Lila, Lenù, ao observar algumas situações, compreende de onde vêm o estranhamento e a solidão que sente. No copo-d'água, após a cerimônia na igreja, Lenù dá-se conta de como agem as pessoas do bairro. Com um certo ar de reprovação face aos comportamentos das pessoas, mas ainda se incluindo como alguém do bairro, ela analisa:

A plebe éramos nós. A plebe era aquela luta por comida e vinho, aquela altercação sobre quem é que devia ser servido primeiro e melhor, aquele chão sujo que os criados de mesa pisavam para a frente e para trás, aqueles brindes cada vez mais ordinários. A plebe era minha mãe, que tinha bebido e agora estava encostada ao ombro do meu pai, que estava sério, e ria-se, de boca escancarada das alusões sexuais do comerciante de metais. Riam-se todos, até Lila, com o ar de quem tem um papel a desempenhar e o leva até ao extremo. (Ferrante, 2014, p. 263)

Lenù constata que não mais compartilha o mundo com Lila, reconhecendo que seguiram caminhos diferentes:

Embora continuássemos, tanto eu como ela, a morar no mesmo bairro, embora tivéssemos a mesma infância, embora vivéssemos ambas o nosso décimo sexto ano de vida, de repente encontrámo-nos em mundos diferentes. Eu, com o passar dos meses, ia-me transformando numa rapariga desleixada, despenteada, caixa-de-óculos, inclinada sobre os livros esfrangalhados, que exalavam o mau-cheiro dos volumes comprados com grande sacrifício no mercado de coisas usadas, ou arrançados pela professora Oliviero. Ela, passava de braço dado com Stefano, penteada como uma diva, com vestidos que a fazia parecer uma atriz ou uma princesa. (Ferrante, 2014,

ganhos obtidos com o início da educação universal antes da guerra e do centralismo de Mussolini nas décadas de 1920 e 1930. De facto, na Tetralogia Napolitana, enquanto Elena, Lila e muitos outros de sua geração são bilíngues de italiano e napolitano, seus pais e gerações mais velhas são descritos como falantes de pouco ou nenhum italiano. Embora amplamente atribuída à disseminação da televisão e do rádio, as transformações socioeconômicas e especialmente a verdadeira universalização da educação, através da escola primária e do ensino médio depois da Segunda Guerra Mundial, foram os fatores que efetivamente geraram essa mudança linguística. Todas as crianças foram para a escola e permaneceram na escola por muito tempo (...) - e a única língua de instrução era a italiana.”

p. 211)

A enfatizar o seu aspeto estudantil, debruçada sobre os livros, Lenù reconhece-se no mundo, inclusive corporalmente, de maneira diferente da de Lila. A escola posicionou-as em realidades diferentes, inaugurando em Lenù uma nova personalidade, como sublinha Stephanie V. Love:

The embodied psychological and social consequences of the school's mission to create a new type of modern personhood, that culturally and linguistically ruptures with the past, play a central role in the development of the characters' subjectivities and alterities throughout the Napolitan Novels. (Love, 2016, p. 73)

E, finalmente, Lenù, ao ir de boleia com os amigos do bairro ao copo-d'água de Lila, admite não mais pertencer ao bairro:

Foi durante esse percurso até à Via Orazio que comecei a sentir-me claramente uma estranha, que a minha própria estranheza tornava infeliz. Crescera com aqueles rapazes achava os seus comportamentos normais, a sua linguagem violenta era a minha. Mas havia seis anos que seguia diariamente um percurso que eles ignoravam completamente, e que eu, pelo contrário, enfrentava de forma tão brilhante que revelara ser a mais competente. Com eles não podia usar nada daquilo que aprendia todos os dias, tinha de conter-me, de certo modo autodegradar-me. Aquilo que eu era na escola, ali era obrigada a pô-lo entre parêntesis, ou a usá-lo à traição, para os intimidar. Perguntei-me o que fazia eu naquele automóvel. Estavam ali os meus amigos, é certo, estava o meu namorado, íamos para a festa do casamento de Lila. Mas essa festa, precisamente, confirmava que Lila, a única pessoa de quem eu ainda precisava apesar das nossas vidas divergentes, já não pertencia àquele mundo, e, faltando ela, qualquer ligação entre mim e aqueles jovens esgotara-se. (Ferrante, 2014, p. 255)

A solidão, o estranhamento e a constatação de Lenù de não mais pertencer ao bairro caracterizam uma crise de identidade. De acordo com o sociólogo francês Claude Dubar, a passagem de uma forma identitária a outra gera crises identitárias que “perturbam a auto-imagem, a auto-estima, a própria definição que a pessoa dava 'de si para si mesma’”. É como se a antiga configuração identitária se tornasse “insustentável, inviviável, corporalmente insuportável. Ela faz sofrer em toda parte, é estafante de levar, impossível de suportar” (Dubar, 2009, p. 198). Lenù fala em conter-se e autodegradar-se: “Com eles não podia usar nada daquilo que aprendia todos os dias, tinha de conter-me, de certo modo autodegradar-me. Aquilo que eu era na escola, ali era obrigada a pô-lo entre parêntesis (...)” (Ferrante, 2014, p.

255).

No livro *A Crise das Identidades*, Dubar define algumas formas identitárias e como ocorre a passagem de uma forma para outra. Ele trabalha com o conceito de identidade nominalista ou existencialista, que tem uma perspectiva mutável, e é o conceito que interessa aqui. Segundo ele, essa perspectiva existencial “recusa considerar que existem pertencimentos 'essenciais' (em si) (...). O que existe são modos de identificação, variáveis no decorrer da história coletiva e da vida pessoal (...)” (Dubar, 2009, p. 14).

Para ele, há duas grandes formas identitárias, a comunitária e a societária. A forma comunitária de identidade “designa o pertencimento a um grupo local e à sua cultura herdada (língua, crenças, tradições)” (Dubar, 2009, p. 71). Já a forma societária “é aquela que implica o questionamento das identidades atribuídas e um projeto de vida que se inscreve na duração” (idem, p. 73). A forma societária de identidade é, ainda, segundo o autor, “um processo biográfico que se acompanha de crises”, que tem “um olhar ético que dá um sentido à existência inteira” (idem, p. 73). A esse tipo de forma identitária Dubar associa à “identidade narrativa”, de Paul Ricoeur (que abordaremos mais à frente).

A crise identitária gerada pela passagem da forma identitária comunitária para a societária “requer um 'trabalho sobre si mesmo', uma modificação de certos hábitos, uma perturbação das rotinas anteriores” (Dubar, 2009, p. 196). Para isso, é preciso “mudar de referências, de modelos, de crenças, de valores, mudar-se 'a si mesmo'. Para enfrentar isso, seria preciso 'requestionar tudo', resignar-se a perder aquilo a que a gente se apega há tanto tempo e que acaba de ceder... Melhor renunciar a isso” (Dubar, 2009, p. 198).

Essa grande passagem, sempre incerta, não raro dramática, mas também potencialmente emancipadora, da dominação dos vínculos comunitários que coagem, determinam, encerram as subjetividades individuais 'tomadas' em identificações coletivas e relações de dominação temíveis (dos homens sobre as mulheres, dos velhos sobre os jovens, dos dirigentes todo-poderoso sobre os executantes subordinados etc.) (...) A construção das identificações pessoais, subjetivas, plurais não significa a ausência ou a abolição de qualquer coletivo, mas a construção de outro tipo de coletivo, diferente do anterior, mais “societário”, isto é, ao mesmo tempo livremente escolhido e voluntariamente regulado. (Dubar, 2009, p. 253)

De acordo com Dubar, para a reconstrução identitária nessa passagem, é necessário uma intermediação entre as “antigas identificações” e as “novas gestações”. Para ele, a formação contínua pode, às vezes, fazer esse papel, que é o que ocorre com Lenù. A formação

escolar conduziu-a de uma forma identitária a outra. Também a Escola Normal, a mudança para Pisa, para onde vai viver pouco depois do casamento de Lila, vão proporcionar novas referências, novas experiências, novas identificações, embora sempre com crises, posto que a forma societária de identidade é “um processo biográfico que se acompanha de crises”.

3.2. A formação feminista de Lenù

A universalidade do referencial masculino está presente na tetralogia napolitana de várias formas. Embora as mulheres sofram as opressões, as importunações, as ameaças e tenham as suas vontades e desejos desrespeitados e desqualificados, principalmente pelos homens, elas procuram o reconhecimento deles. Isso gera uma insegurança, uma baixa auto-estima e uma tentativa insistente em agradar, em ser generosas para com os homens, o que leva a situações de opressão. Vejamos alguns exemplos de como isso se dá, a partir das relações amorosas de Lenù, e como ela toma consciência desse processo ao ter contacto com o movimento feminista da segunda vaga.

Quando, ainda adolescente, Lenù percebe a força magnética que o seu corpo causa nos homens, depois que Gino (um colega da escola), ao fazer uma aposta com os amigos, faz Lenù mostrar-lhe os seios:

Deu-me dez liras e subimos os três em silêncio até ao último andar de um prédio que ficava a poucos metros do jardim. Ali, ao pé da porta de ferro que dava para o terraço, onde eu era perfeitamente delineada pelos delicados segmentos de luz, levantei a blusa e mostrei os seios. (...)

(...)

Aquele episódio ficou-me gravado na memória. Senti pela primeira vez a força magnética que o meu corpo exercia sobre os homens (...)” (Ferrante, 2014, p. 75).

O corpo e a beleza, na adolescência das meninas do bairro, estavam associados à vontade de ser vista, reconhecida e desejada pelos homens: “Como sempre, [Lila] parecia não ter necessidade nenhuma das atenções masculinas. Nós, pelo contrário, ali ao frio, no meio do caos, sem essas atenções nada significávamos” (Ferrante, 2014, p. 139); “O corpo em mutação de Lila começara a emanar qualquer coisa que os machos sentiam, uma energia que os atordoava, como o som já próximo da beleza que se avizinha” (idem, p. 112); “Começara a sentir-me bonita de novo, e queria que os olhos deles me dessem prova disso. Mas pareciam

todos absorvidos pela festa do fogo-de-artifício (...)” (idem, p. 136). Não ter a atenção dos rapazes era como se as meninas nada significassem.

Quando Lenù vai viver para Pisa, no início dos anos 1960, para cursar a Escola Normal, descobre a sua insignificância social ao deixar de estar vinculada a Franco, com quem namorara. Ao conhecer Franco, Lenù passa por uma reeducação da sua visão de mundo: “Com Franco apanhei muitos hábitos (...). Ele interessava-se muito por aquilo a que chamava a minha reeducação, e eu deixei-me reeducar com prazer” (Ferrante, 2015 a, p. 266). Com ele, Lenù vai a Paris, tem contacto com a política – Franco era militante comunista – e tem uma vida social intensa.

Ele instruíra-me, eu aprendi a movimentar-me na esteira dele. Franco era muito alegre, atencioso para as pessoas, atrevido, audaz. (...) Eu aprendera a exprimir-me em privado, e mais raramente em público, apoiando-me no seu prestígio. E era eficiente, ou pelo menos estava a tornar-me. Encorajada pelas suas certezas, conseguia por vezes ser mais atrevida do que ele, e por vezes mais eficaz. (...) (Ferrante, 2015 a, p. 319)

No entanto, Lenù não se apaixona por Franco e, ao afastar-se dele, percebe como não é valorizada nem reconhecida por mérito próprio.

E assim que Franco, contra a sua vontade, saiu da minha vida, o medo reinstalou-se com força. Tive a prova daquilo que já sabia. O seu desafio financeiro, a sua boa educação, o prestígio de jovem militante de esquerda (...) tinham-lhe dado uma aura que, na qualidade de sua noiva, ou namorada, ou companheira, se estendera automaticamente a mim, como se o puro e simples fato de me amar fosse a asserção pública das minhas qualidades. Mas a partir do momento em que ele perdeu o lugar na Normal, as suas qualidades empalideceram, não mais se propagaram a mim. Os alunos de boas famílias deixaram de me convidar para passeios e festas de domingo. Houve quem voltasse a gozar comigo por causa do meu sotaque napolitano. (Ferrante, 2015 a, p. 319)

Ocorre nessa situação o que Lúcia Amâncio descreve a respeito das diferentes perceções dos indivíduos do sexo masculino e feminino. Segundo Amâncio, a perceção do sexo feminino é orientada pelos “conteúdos homogeneizantes da sua categoria de pertença e não por atributos individualizantes” (Amâncio, 2010, p. 54). Como a categoria feminina é associada ao polo negativo, o feminino é valorizado apenas quando associado ao masculino, como ocorre com Lenù, que, mesmo bem sucedida na Escola Normal, ao contrário de Franco, não é reconhecida pelos colegas.

(...) o estereótipo masculino organiza-se sob a forma do que os autores¹⁹ designam por *cluster* da competência, composto por traços de independência, racionalidade e auto-afirmação, todos eles valorizados socialmente, e o estereótipo feminino é composto pelo pólo oposto destes traços, negativamente valorizados, e ainda pelo *cluster* da expressividade afectiva, única dimensão que é positivamente valorizada no estereótipo feminino. (Amâncio, 2010, p. 50)

A experiência de Lenù com Pietro, com quem se casa depois de romper com Franco, segue essa lógica da “identidade social negativa” (Amâncio, 2010) das mulheres.

Pietro é um aristocrata e professor universitário. Lenù casa-se com ele, em 1969, e mudam-se para Florença quando termina a Escola Normal. Com Pietro, Lenù percebe que os seus desejos muitas vezes não são atendidos e que não é reconhecida pelo marido. Antes mesmo de casar, ao comunicar a Pietro o desejo de tomar a pílula anticoncepcional para não engravidar de imediato, ele ignora o desejo dela:

Disse-lhe que tencionava tomar a pílula para não ter filhos, que me parecia urgente tentar, antes de mais, escrever outro livro. Estava certa de que ele concordaria logo comigo. Mas afinal, para minha surpresa, mostrou-se contrário. (...) por fim resmungou que se uma pessoa tem de facto alguma coisa para escrever, escreve de qualquer maneira, mesmo se estiver à espera de bebé. (Ferrante, 2015b, p. 176)

Em um outro momento, Lenù narra como Pietro a reconhece apenas como reprodutora e como a humilha, desprezando as suas capacidades intelectuais, que, de acordo com os estereótipos de polarização das categorias masculino e feminino, estão associadas ao *cluster* masculino:

(...) o meu marido nunca me elogiava, pelo contrário, reduzia-me à qualidade de mãe dos seus filhos, queria que apesar de eu ter estudado não fosse capaz de ter um pensamento autónomo, humilhava-me humilhando aquilo que eu lia, aquilo que me interessava, aquilo que eu dizia, e parecia disposto a amar-me só na condição de me demonstrar constantemente a minha nulidade. (Ferrante, 2015b, p. 231)

Lenù separa-se de Pietro e tem uma relação com Nino. Nino Sarratore também nasceu no bairro e estudava na mesma escola. Desde a pré-adolescência, Lenù admirava-o e sentia atração por ele, especialmente por Nino também ter afinidade com os estudos e com a

¹⁹ Lígia Amâncio faz referência aos autores do estudo sobre estereótipos masculino e feminino. De acordo com a referência dela: BROVERMAN, I. K., BROVERMAN, D. M., CLARKSON, F. E., ROSENKRANTZ, P. S. (1972), *Sex-role stereotypes: A current appraisal. Journal of Social Issues*, 28, 2, 59-78.

escrita. Ela via nele uma referência de masculinidade: “Como era diferente de qualquer outra figura masculina. Em Nápoles inteira não havia um só semelhante a ele. E estimava-me, apesar de eu ainda ir para o terceiro ano do liceu e ele ir para a universidade” (Ferrante, 2015 a, p. 134). Lenù sentia-se reconhecida por Nino e identificava-se com ele: “Senti com orgulho que me assemelhava a ele, tinha a mesma vontade de adquirir uma identidade culta, de impor, de dizer: são estas as coisas que sei, é isto que estou a tornar-me” (Ferrante, 2015 a, p. 160).

Nino sai do bairro antes de Lenù e perdem o contacto. Nino ressurgiu durante o lançamento do primeiro livro de Lenù, em Milão, onde ele lecionava. Reencontram-se mais tarde, através de Pietro, que conheceu Nino no meio universitário de Florença. A partir desse reencontro, Lenù e Nino reaproximam-se e, ela, que já vivia uma crise em seu casamento com Pietro, envolve-se emocionalmente com Nino.

Na altura dessa relação, Lenù já tinha contacto com o pensamento feminista e até escrito um livro sobre como as mulheres são inventadas pelos homens. Ainda assim, ela queria ser reconhecida por Nino: “Tinha a impressão de que almejar a aprovação de Nino me tornava a escrita mais fácil, me soltava” (Ferrante, 2015b, p. 283).

O relacionamento de Lenù com Nino revela muito da socialização feminina de tudo suportar e tudo fazer para agradar e ser amada. Lenù separa-se de Pietro, muda-se de Florença para Nápoles, rompe com a família de Pietro, torna a sua vida numa confusão para estar com Nino, enquanto ele mantém o casamento com Eleonora (nesta altura, Nino também já se tinha mudado de Milão para Nápoles). Lenù suporta situações como essa para estar junto de Nino, mas reconhece a dificuldade de lidar com a ambiguidade de ser consciente, mas se submeter:

Nesses momentos vi-me de repente tal como era: submissa, sempre disposta a fazer o que ele queria, tendo o cuidado de não me exceder para não lhe causar problemas e não lhe desagradar. Desperdiçava o meu tempo a cozinhar para ele, a lavar a roupa suja que deixava pela casa, a ouvir contar todas as suas dificuldades na universidade, (...); recebia-o sempre com alegria, queria que ele estivesse melhor na minha casa do que na outra, queria que ele repousasse, que se abrisse, enternecia-me porque ele estava sempre carregado de responsabilidades; chegava mesmo a perguntar-me se por acaso Eleonora não o amaria mais do que eu, uma vez que ela aceitava todas as afrontas desde que sentisse que ele ainda era seu. Mas às vezes não aguentava mais e gritava-lhe, correndo o risco de as meninas ouvirem: quem sou eu pra ti, explica-me porque me encontro nesta cidade, porque te espero todas as noites, porque tolero esta situação. (Ferrante, 2016, pp. 123-124)

Os relacionamentos amorosos de Lenù deixam transparecer as opressões que as mulheres sofreram e, muitas vezes, ainda sofrem na sociedade. Mesmo fora do bairro, Lenù se sente oprimida. Percebemos que ela, que narra a história aos 66 anos, conta a sua trajetória com consciência dessas opressões e humilhações. Esse processo de consciencialização foi marcante na segunda vaga do feminismo, vivida pela própria Lenù na tetralogia.

Lenù teve o seu primeiro contacto com o movimento feminista através de sua cunhada Mariarosa, no início dos anos 1970. Em certa ocasião, Mariarosa vai a Florença à apresentação de um livro e, nesse evento, surge a primeira oportunidade de Lenù participar de um encontro de mulheres: “Foi uma bela sessão, que originou, da parte de um grupinho variegado de raparigas e mulheres adultas, o convite para ir a casa de uma delas, uma vez por semana, para falar – assim me disseram – de nós” (Ferrante, 2015b, pp. 216-217).

Nesses encontros de tomada de consciência característicos daquele momento do feminismo, as mulheres procuravam entender-se fora das opressões e da socialização a que estavam acostumadas. Neste trecho da tetralogia, Lenù comenta esses encontros, dando um retrato fiel do que neles se passava.

Conversávamos muito sobre nós. Mas apesar de sermos todas mulheres - (...) -, tínhamos uma grande dificuldade em compreender o que era uma mulher. Todos os nossos gestos, ou pensamentos, ou conversas, ou sonhos, quando analisados a fundo pareciam não nos pertencer. E essa análise exasperava as mais frágeis, que suportavam mal o excesso de reflexão e consideravam que, para tomarem o caminho da liberdade, bastava simplesmente cortar com os homens. Eram tempos movediços, arqueavam-se em onda. Muitas de nós recebavam o regresso à calma da base e mantinham-se na crista, agarrando-se a fórmulas extremas e olhando para baixo com medo e com raiva. (Ferrante, 2015b, pp. 272-273)

De acordo com bell hooks, esses encontros eram uma espécie de catarse, um momento de confissão das mulheres, em que elas se identificavam entre si, através da partilha de vivências comuns:

No início do movimento feminista contemporâneo, os grupos de conscientização frequentemente se tornaram espaços em que mulheres simplesmente liberavam a hostilidade e a ira por serem vitimizadas, com pouco ou nenhum foco em estratégias de intervenção e transformação. Em um nível mais elementar, muitas mulheres machucadas e exploradas usavam o grupo de conscientização como terapia. Era o local em que expunham e revelavam abertamente a profundidade de feridas íntimas. Essa característica confessional servia como ritual de cura. Através da conscientização, mulheres adquiriram força para desafiar o poder patriarcal no trabalho e em casa. (hooks, 2018, cap. 2, para. 2)

Esses encontros foram fundamentais para Lenù refletir sobre si, enquanto mulher. Por outro lado, eles permitiram desconstruir a tentação de identificação com o masculino que ela própria encarnou, aderindo à sua lógica e esperando o seu reconhecimento. Lenù passa a ter uma consciência de si:

Acabei por concluir que antes de mais tinha de compreender melhor o que eu era. Averiguar a minha natureza de mulher. Tinha-me excedido, esforçara-me para adquirir capacidades masculinas. Julgava que devia saber tudo, ocupar-me de tudo. O que me importava a política, as lutas. Queria fazer figura diante dos homens, estar à altura. A altura do quê. Da razão deles, a mais racional. Esforçar-me tanto para memorizar fraseados em voga, trabalho desperdiçado. Fora condicionada pelo estudo, que me moldara a cabeça, a voz. Que pactos secretos celebrara comigo mesma, para me distinguir. E agora, depois da dura canseira de aprender, o que teria de desaprender. (Ferrante, 2015b, p. 219)

Embora, num primeiro momento, Lenù fosse cética em relação a esses encontros, com o tempo, ela reconhece o quanto aprendeu com o esforço doloroso de questionamento proporcionado por essas reuniões. Ao divulgar o seu livro por várias cidades, Lenù conta como percebeu a importância dos encontros:

Contei que observara na minha mãe e nas outras mulheres, desde miúda, os aspectos mais humilhantes da vida familiar, da maternidade, da sujeição aos homens. Falei de como, por amor a um homem, podemos ser levadas a manchar-nos de todas as infâmias possíveis perante a outras mulheres, perante os filhos. Falei da relação difícil com os grupos feministas de Florença e de Milão, e ao fazê-lo uma experiência que subvalorizara tornou-se inesperadamente importante, descobri em público o que tinha aprendido por assistir àquele esforço doloroso de sondagem. Contei que procurara sempre, para me impor, ser homem na inteligência - eu sempre me senti inventada pelos homens, colonizada pela sua imaginação, era o meu exórdio todas as noites (...). (Ferrante, 2016, p. 45)

Nesse processo de consciencialização, Lenù sentia-se a desaprender, a desestruturar-se e recompor-se de uma outra forma: “Andei de um lado para o outro reconhecendo-me, noite após noite, numa ideia sugestiva de desestruturação generalizada e, simultaneamente, de nova composição” (Ferrante, 2016, p. 46).

CAPÍTULO 4 – A RESISTÊNCIA

Neste capítulo, a partir da ideia de que Lila e Lenù representam o feminismo da diferença, como sugerido no primeiro capítulo, pretendo abordar a pluralidade de possibilidades das vivências femininas, destacando a ambivalência da amizade entre elas e as diferentes estratégias de resistência das duas amigas em busca de experiências genuínas. Como, neste trabalho, pretendo compreender como ocorre a formação subjetiva e identitária de Lenù, vou, primeiro, discorrer sobre a amizade de Lila e Lenù a partir da formação do sujeito nas relações intersubjetivas.

4.1. A amizade de Lila e Lenù

A relação de amizade de Lenù e Lila é ambivalente, com uma permanente tensão de sentimentos. Lenù tem um “sentimento de subalternidade” em relação a Lila e considera a amiga melhor e mais capaz em tudo, mas também, por vezes, considera que o facto de Lila não ter saído do bairro limita as suas capacidades. Ou seja, Lenù vê a amiga como uma referência, ao mesmo tempo em que desaprova, em Lila, o não ter conseguido concretizar o cimento da amizade entre ambas, que assentava na fuga do bairro.

Esse conflito atravessa vários momentos da vida delas e sob diferentes perspetivas: quando crianças e adolescentes, centra-se no estudo e na beleza – “Lila é mais bonita do que eu. Portanto, eu era segunda em tudo. Fiz votos para que ninguém se apercebesse disso”. (Ferrante, 2014, p. 39) – e, quando adultas, passa pela maternidade, pelo trabalho, pela escrita, pelos casamentos, pela relação com Nápoles e pela relação com Nino, com quem ambas, primeiro Lila e depois Lenù, se relacionam afetivamente.

Como já vimos, as trajetórias de vida de Lila e Lenù começam no mesmo ponto de partida – a escola e o desejo de sair do bairro –, mas logo os caminhos se diferenciam, quando Lenù vai morar em Pisa, depois em Florença, e só reencontra Lila eventualmente, quando de passagem por Nápoles, e quando retorna à cidade natal por um período de tempo, após o fim de seu casamento. Mesmo afastadas geograficamente e levando vidas completamente

distintas, Lila nunca deixa de ser uma referência ambivalente para Lenù:

(...) mesmo quando vivi em outras cidades e quase nunca nos encontrávamos, e ela normalmente não me dava notícias e eu me esforçava para não as pedir, a sua sombra ora me estimulava, ora me deprimia, ora me inchava de orgulho, ora me desinchava, não me deixando sossegar. (Ferrante, 2015b, p. 79)

Lenù reconhecia que, apesar de todas as mudanças na sua vida, continuava a sentir-se uma subalterna de Lila: “Senti que nunca conseguiria libertar-me dessa subalternidade, o que me pareceu insuportável” (Ferrante, 2015b, pp. 174-175).

Lila, ao descontinuar os estudos, segue a vida esperada para uma menina nascida no bairro: casa-se aos 16 anos, passa a trabalhar no comércio, sofre violência doméstica, tem uma vida difícil, trabalhando numa fábrica de Nápoles. Lenù, cuja saída de Nápoles e a consequente formação académica lhe permitiram ter uma vida mais confortável a escrever livros e artigos, ao ver a vida da amiga, tem sentimentos ambíguos pelo facto de ter seguido um caminho diferente:

Queria voltar a mergulhar no bairro, a ser como era dantes. Queria pôr de parte o estudo, os cadernos cheios de exercícios. Preparar para quê, aliás. Aquilo que eu podia vir a ser fora da sombra de Lila não contava para nada. (Ferrante, 2015 a, p. 24)

É como se Lenù não existisse sem Lila, mas, muitas vezes, quando Lila estava perto demais, Lenù reagia, querendo afastar-se ou menosprezando o universo da amiga. Rivalidade e inspiração, ciúmes e apoio, forças distintas mantinham a amizade entre elas, como explica Bojar:

For Elena, Lila was both a rival and a source of inspiration. What Elena did by herself did not excite her; only what Lila touched mattered to her. When Lila became obsessed with designing a pair of shoes that she hoped would make her family rich, Elena developed an all-consuming interest in shoes; when Lila, no longer attending school appeared to lose interest in academic subjects, Elena felt her own interest waning. She needed Lila to unlock her own creative potential and she both valued and resented Lila’s superior talents. Yet despite the rivalry and jealousy, Elena and Lila were there for each other when it mattered. Elena returned to Naples to nurse Lila back to health when she was seriously ill; Lila was always ready to take care of Elena’s children when she had to travel to advance her career. Love and mutual support coexisted with hostility and jealousy. Elena described their relationship as

“tangled”; the four Neapolitan novels are her attempt to disentangle that knot. (Bojar, 2018, cap. 5, 27 par)

Essas forças díspares da amizade entre elas contribuíram para o processo subjetivo de ambas e permitiu-lhes manter a amizade por meio das tensões causadas pelos sentimentos ambíguos, como podemos analisar a partir da questão do sujeito nos pensamentos de Jean-Paul Sartre e de Simone de Beauvoir, apresentados por Ingrid Cyfer no artigo “Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e 'a questão do sujeito' na teoria crítica feminista” (2015).

Cyfer descreve como se dá a formação do sujeito na relação com o Outro no processo de constituição subjetiva, de acordo com Sartre. Segundo a sua descrição, o olhar do Outro sobre o sujeito transforma-o em objeto e provoca uma espécie de vergonha por fazer crer que se é “apenas isso”, um objeto, uma platitude. Ao tornar-se “apenas isso”, o por ora objeto motiva-se para voltar a ser sujeito e, ao olhar para o Outro, torna-o objeto e volta a ser sujeito. Isso ocorre como um jogo sem fim, em que se é sujeito e objeto alternadamente, nunca sujeito e objeto ao mesmo tempo:

O olhar do outro produz uma mudança ontológica no *self*, que é registrada como vergonha ou orgulho, e esses sentimentos revelam a mim não apenas que eu sou um objeto fixo da percepção do Outro, mas também que o Outro me percebe como apenas isso. E é a necessidade de aliviar a minha vergonha, provando que eu sou mais do que apenas um ser reificado que motiva minha relação subsequente com o Outro, ou seja, que motiva a luta de vida e de morte de Hegel (...). Para escapar da condição de objeto aprisionado pelo olhar do Outro, é preciso reivindicar ser um sujeito. O modo de fazê-lo é olhar de volta ao Outro, de modo a reduzi-lo a um objeto em meu mundo. Ao capturar o Outro com meu olhar, eu recupero a mim mesmo, uma vez que não poderia ser objeto para um objeto. Assim, tornar o Outro objeto para mim é o modo de tornar-me sujeito. (Cyfer, 2015, p. 65)

Lenù mantém esse movimento sem fim de orgulho-vergonha, sujeito-objeto com Lila. Ao sentir-se como subalterna está a sentir-se como objeto, como se fosse apenas o que é diante do olhar de Lila; em seguida ela menospreza Lila, tornando Lila objeto para tornar-se sujeito. Essa relação de tensão motiva uma necessidade de dar sequência à relação, como descreveu Cyfer. Olhando por essa perspectiva, é por isso que Lenù não consegue libertar-se de Lila, embora tente, ao longo de toda a narrativa, afastar-se, não dar notícias. Este é o jogo sujeito-objeto do pensamento sartreano com o qual podemos ler a relação de Lila e Lenù.

Para Simone de Beauvoir, que pensa o processo de constituição do sujeito a partir de uma perspectiva da ambiguidade, a manutenção das relações intersubjetivas não resulta de um

movimento objeto-sujeito linear, como definido por Sartre. Beauvoir considera que os indivíduos têm uma consciência permeável ao discurso dos outros e a manutenção dessa relação dá-se através de uma reciprocidade, onde cada um é sujeito e objeto simultaneamente. Para isso, é preciso admitir a ambiguidade, reconhecer a alteridade e colocar-se em risco:

Assumir nossa ambiguidade, portanto, implica, colocarmo-nos em risco. Esse é o primeiro passo para nos fazermos sujeitos.

No entanto, para isso é preciso também reconhecer no Outro um sujeito, o que para Beauvoir significa reconhecer sua alteridade, admitir que o Outro não nos refletirá. Trata-se, portanto, de um olhar para o Outro que não é mero narcisismo, como em Sartre. Afinal, para reconhecer o Outro como sujeito, é preciso abdicar de tentar manipular ou controlar o julgamento que terá de mim. Será preciso expor-me ao seu livre julgamento. Trata-se, portanto, aqui também, de assumir riscos, em particular o risco de desapegar-se de uma autoimagem petrificada e segura, permitindo que o Outro nos diga quem somos (...). (Cyfer, 2015, pp. 71-72)

Tiziana de Rogatis, alinhada ao pensamento de Simone de Beauvoir, entende a amizade de Lila e Lenù a partir desse reconhecimento mútuo, numa perspectiva feminista de amizade entre mulheres, fundada na ambiguidade:

It is interesting to learn that “one draws strength from the other” not only thanks to their supportiveness and mutual respect but also thanks to their rivalry, which leads them to appropriate from one another, at a cost, dolls and men, writing and future plans. (Rogatis, 2018, cap. 3, tópico 3, par 6)

Segundo Rogatis, essas subjetividades ambíguas e contraditórias têm a ver com a verdade eclética da história das mulheres. Dessa maneira, as personagens de Ferrante retratam de que forma as mulheres podem contar uma história diferente, ter uma experiência genuína de não vitimização e cheia de vitalidade.

Survival is therefore the arc not of exemplary subjectivities but subjectivities who are, by necessity, ambiguous and contradictory, purveyors of the underground world able to accommodate that subterranean space and tell a different story: a story not of victimhood, and that is therefore always vital.

Women today are now looking to the eclectic yet clear truth of the feminist story, to its universal power, in a world in which an international, anti-feminist, homophobic, and xenophobic fundamentalism is taking shape that women readers counter with the international force of Ferrante’s storytelling. (Rogatis, conclusão, tópico 6, 2-3 par)

Essa contradição e essa ambiguidade, no entanto, ainda causam estranheza entre

muitas mulheres, bem como as tortuosidades enfrentadas por Lila e Lenù ao longo de suas vidas, nem sempre com conclusões harmoniosas, fáceis ou suaves. Isso porque, o enfrentamento subjetivo sempre foi simbolizado pelos homens, mas apenas na contemporaneidade tem sido simbolizado de maneira vasta e acessível pelas mulheres, como conclui Rogatis:

Still, at various events in Italy and abroad, I have heard many women voice concerns that the quartet is ultimately a negative tale, that the final balance of Elena and Lila's lives is bitter, or excessively bitter. But the point is that every person's development and self-individuation is also a form of solitude, and at least partially destructive. If anything, what remains difficult to process is that this existential hardship, which men have long experienced and symbolized, pertains to women too, and women can render it interesting and imbue it with meaning. (Rogatis, conclusão, tópico 6, 3 par)

Na tetralogia, essa dificuldade existencial (*existential hardship*) a que se refere Rogatis está representada por dois fenômenos que ocorrem com Lila e Lenù, e que têm a ver com a resistência delas: a *smarginatura*²⁰ ou desmarginação, no caso de Lila, e a *frantumaglia*²¹, no caso de Lenù.

4.2. Desmarginação

Os destinos diferentes seguidos por Lila e Lenù produziram diferentes formas de resistência. Embora Lila nunca tenha saído do bairro, tinha consciência de si e não suportava passivamente as opressões, como escreve Bojar: “However, Lila was far from provincial. She may not have left Naples before her disappearance at the age of sixty-six, but her mind roamed far and wide” (Bojar, 2018, cap. 12, 13 par).

A subjetividade de Lila, irrequieta e impermanente, traduzia-se num movimento de fluxo e de vai-e-vem que governava a sua vida, como definem Silva e Brunello, no artigo “Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de Quem Foge e de Quem

20 A *smarginatura* ocorre textualmente na tetralogia e é traduzida como “desmarginação”, tanto na edição brasileira como na edição portuguesa do romance. Neste trabalho, utilizarei o termo traduzido.

21 O termo *frantumaglia* não ocorre textualmente na tetralogia, mas adotei-o para me referir ao que Lenù sente, a partir das definições que Elena Ferrante dá à palavra no livro *La Frantumaglia*. Adoto o termo no original, uma vez que, na edição brasileira do livro (*Frantumaglia*), que é utilizada neste trabalho, o termo não é traduzido para o português. Embora traduzido como “escombros” na edição portuguesa do livro (*Escombros*), a minha opinião é manter “*frantumaglia*” por considerar que “escombros” pode reduzir o verdadeiro significado atribuído pela autora. Além da edição brasileira não ter traduzido, na edição de língua inglesa, traduzido do italiano para o inglês por Ann Goldstein, o termo também foi mantido no original, que nem sequer é em italiano e, sim, num dialeto não especificado da mãe de Ferrante.

Fica”:

Desde criança, essa personagem já entendia a dimensão dos conflitos sociais em seu bairro. (...) já entendia as posturas fascistas de Stefano e dos Solara, entendendo o jogo de ambos que oscilavam entre pretensões de monarquistas e de democratas–cristãos. Mesmo apenas com a quinta série do fundamental, Lila é capaz de grandes saltos, porém sempre num movimento de vai-e-vem, de construção e desconstrução, em que seus passos são incertos e carregados de sedução, malícia e ambiguidade. Seja desenhando sapatos, vivendo com as mordomias de gerente, trabalhando como operária em uma fábrica de embutidos ou operando o Sistema 3 da IBM (uma inovação para a época), Lila demonstra excelência, como se entendesse toda a lógica dos ofícios. Uma lógica, no entanto, para a qual ela nega clareza, permanência ou redenção em suas atitudes. (Silva; Brunello, 2019, pp. 215-216)

Nessa impermanência, mas em fluxo, Lila, em situações limite, não aguentava a pressão sobre si e como que se evadia, física e mentalmente, vivendo experiências de desmarginação, a forma como ela respondia quando queria escapar ou ampliar-se de alguma maneira.

O seu primeiro episódio de desmarginação acontece na passagem de ano de 1959 para 1960, quando Lila participa numa festa com as pessoas do bairro. “O coração batia-lhe descontroladamente. Começou a sentir aversão pelos gritos que saíam das gargantas de todos (...), como se aqueles sons obedecessem a leis novas e desconhecidas” (Ferrante, 2014, pp. 69-70).

Mais tarde, quando Lila sofre pressões no trabalho da fábrica, é acusada de furto e enfrenta o patrão, tem um outro episódio de desmarginação, gerado por todo o turbilhão mental e físico que enfrenta. Quando a sensação de descontrolo, típica dos seus episódios de desmarginação passa, Lila consegue organizar melhor os acontecimentos:

Acabou. O encaixe das coisas voltou a unir-se, o corpo recompôs-se lentamente, enxugou. Lila agora tremia, e estava tão cansada que as paredes lhe giravam em volta, teve medo de desmaiar. (...) Ah, pressionar assim os homens e impeli-los, como bichos obedientes, para fins que não eram os que lhes interessavam. Não, não, basta, no passado fizera-o por diversos motivos, quase sem dar por isso (...); agora já não queria, teria de se desenrascar sozinha, com o guarda, com os colegas de trabalho, com os estudantes, com Soccavo, até com a sua cabeça cheia de pretensões, que não era capaz de se conformar e que, desgastada pelo choque com as pessoas e as coisas, estava a ir-se abaixo. (Ferrante, 2015b, p. 98)

Para Lila, a desmarginação funcionava como uma forma de perda de controlo para,

em seguida, ganhar novo fôlego e consciência, e continuar resistindo. Como expõem Silva e Brunello:

A desmarginação é um fato pontual no âmbito da narração, é uma espécie de revelação individual por que passam as personagens de Ferrante, remetendo ao desejo de fuga, de escape desde condições subjetivas e existencialistas até de condições econômicas, políticas, culturais e sociais. Ela se dá até mesmo por vias de sintomas físicos e psíquicos, como uma nova tomada de consciência de que é preciso resistir, persistir ou abandonar a si e aos outros. (Silva, Brunello, 2019, pp. 213-214)

É como se Lila, que tinha uma percepção fora do comum, não conseguisse dar conta da realidade. O esforço despendido na tentativa de adaptação, levava-a a transbordar em certas situações-limite. Lenù reage e resiste de maneira diferente às situações limite. Ela ganha novo fôlego e resiste procurando dar uma coerência, um sentido para o caminho que a vida toma, a partir de tudo o que aprende, de tudo o que vive, de todas as mudanças pelas quais passa.

4.3. *Frantumaglia*

Enquanto Lila permanece no bairro, resistindo no mesmo ambiente onde cresceu, e passando pelos episódios de desmarginação para ganhar consciência e fôlego para continuar, Lenù procura dar conta de todas as contradições, ambiguidades, tribulações que enfrenta no seu percurso de vida dando uma ordem narrativa aos acontecimentos. Debruça-se sobre o bairro, sobre as pessoas, sobre Lila, sobre ela própria, para dar sentido e coerência ao caminho que a vida toma. Por causa dessa necessidade, Lenù decide narrar a sua história de vida cruzada com a da amiga, para, através da escrita, tentar compreender os caminhos por ambas percorridos e, porventura, dar sentido ao seu próprio percurso existencial.

Depois de uma vida fora da cidade que a viu nascer, de ter casado, de ter duas filhas, de se ter separado de Pietro, Lenù regressa a Nápoles quando consolida a relação com Nino. Tem uma terceira filha de Nino, separa-se dele e volta a viver no bairro da infância. Numa conversa com Lila, Lenù revela a sua necessidade de dar coerência aos factos. Lila pergunta a Lenù o que a motivou a voltar para o bairro:

“O que te fez decidir?”, perguntou-me Lila algum tempo depois da mudança. (...)
“É uma experiência.”

“Experiência do quê?”

(...)

“Experiência de reorganização. Tu conseguiste ter uma vida toda aqui, eu não, sinto-me em pedaços dispersos.” (Ferrante, 2016, pp. 229-230)

Lila repreende-a, diz que também se sente aos pedaços e Lenù justifica a sua necessidade de reunir os factos pela profissão de escritora que tem:

“Não me desanimes. Eu, por profissão, tenho de unir um facto a outro com palavras, e no fim tudo deve parecer coerente, mesmo que o não seja.”

“Mas se a coerência não existe, para quê fingir?”

“Para pôr ordem. Lembras-te do romance que te dei a ler e de que não gostaste? Nele tentei encaixar aquilo que sei de Nápoles dentro daquilo que depois aprendi em Pisa, em Florença, em Milão. Agora entreguei-o à editora e acharam-no bom. Vão publicá-lo.” (Ferrante, 2016, p. 230)

Lenù procura fazer uma síntese dos acontecimentos, do que aprendeu, e compreender o rumo das coisas para seguir adiante. Periodicamente, em situações limite ou depois de alguns acontecimentos relevantes, Lenù sente-se mal, fica meio deprimida, como se a realidade lhe escapasse, como se não conseguisse encontrar um sentido. Esse mal-estar, essa angústia, dão-se de várias formas. Por vezes, em forma de dúvida, por não saber se todo o seu esforço estudantil vai resultar no que deseja para si; por vezes, sente-se angustiada por não conseguir compreender as atitudes de Lila; ou sente-se inquieta por, mesmo tendo saído do bairro, ainda carregar as marcas do dialeto na linguagem; ou angustia-se com a tentativa de conciliar a vida familiar com a profissional; ou sente-se confusa com a insegurança de, mesmo com todo o esforço e a dedicação com relação aos estudos, às leituras e à escrita, ainda não estar completamente segura de seu trajeto como escritora.

Na tetralogia, Lenù começa a sentir a oscilação desses desconfortos na adolescência: “Começou um período de indisposição. Engordei, sob a pele do peito despontaram-me dois rebentos duros, floriram-me pêlos nas axilas e na púbis, tornei-me triste e nervosa” (Ferrante, 2014, pp. 74-75). Depois, Lenù já muda de humor: “Naquele período senti-me forte. Na escola comportara-me de forma perfeita, contei à professora Oliviero os meus sucessos, e ela elogiou-me” (Ferrante, 2014, p. 128). Na juventude, Lenù volta a ter um período de instabilidade: “Fui tomada por uma exaustão que, por mais que tentasse repousar, não queria passar. Pela primeira vez fiz gazeta. Faltei à escola, creio, quinze dias (...)” (Ferrante, 2015 a, p. 25). Já a viver em Pisa, depois de três anos de equilíbrio, inicia-se um novo estranhamento:

O último ano em Pisa mudou a ótica com que vivera os primeiros três. Fui tomada por um desamor pela cidade, pelas colegas e pelos colegas, pelos professores, pelos exames, pelos dias gelados, pelas reuniões políticas nas noites temperadas, ao pé do Batistério, pelos filmes no cineforum, por todo o espaço urbano, sempre o mesmo (...). (Ferrante, 2015 a, p. 318)

À medida que Lenù vai amadurecendo, consegue definir melhor esse sentimento:

Nessa altura descobri dentro de mim um emaranhado de fios, cujas pontas eram impossíveis de encontrar. Eram velhos e descorados, ou novos em folha, por vezes de cores vivas, outras vezes sem cor, fininhos, quase invisíveis. Aquele estado de bem-estar terminou de repente (...). (Ferrante, 2015b, p. 183)

Mas novamente, ela volta a sentir-se segura e otimista:

De repente voltei a sentir-me invulnerável e invencível, como numa época passada da minha vida, em que me parecia que tudo me era permitido. Nascera afortunada. Até quando a sorte me parecia adversa, estava a trabalhar para mim. É claro que eu tinha qualidades. Era organizada, tinha memória, trabalhava com afinco, aprendera a usar os instrumentos postos a funcionar pelos homens, sabia dar coerência lógica a qualquer amontoado de fragmentos, sabia agradar. (Ferrante, 2015b, pp. 317-318)

É possível associar essa oscilação repetitiva dos humores de Lenù a uma tentativa de superar a condição da mulher do passado. Como expõe Ferrante, suas personagens vivem numa oscilação “entre uma arraigada adesão às expectativas masculinas e os novos modos de ser mulher” (Ferrante, 2017, p. 386), ainda que essas “expectativas masculinas” não venham necessariamente dos homens, mas da sociedade patriarcal que coloca a mulher num lugar de pressões, opressões e sujeições, como observa Rogatis:

The established history of male dominance—which, even in the most developed parts of the world, has resulted in a system of pressures, restrictions, and biases—makes this process of fragmentation and fusion cyclical for women, who, says Ferrante, are “increasingly constrained in our actions to subject ourselves to punishing trials involving the reorganization of our private life and admission to public life” (fr 89). For Ferrante, “[the] female ‘I’ in particular, with its long history of oppression and repression, tends to shatter as it’s tossed around, and to reappear and shatter again, always in an unpredictable way” (fr 322). (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par)

No livro com entrevistas e correspondências, o *Frantumaglia*, Elena Ferrante define um estado nomeado *frantumaglia*, que ela aprendeu com sua mãe, que é como um mal-estar complexo, sem definição precisa:

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia. (...) Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta no cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, (...), estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. (Ferrante, 2017, p. 105)

Ferrante também associa a *frantumaglia* a uma necessidade de narrativa, à matéria-prima da narrativa ou a um sentimento que pede uma ordem por meio da narrativa: “A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa” (idem, p. 106). *Frantumaglia* é também fragmentos de memória.

Em entrevista a seus editores – Sandra Ozzola e Sandro Ferri –, em 2015, Ferrante afirma que na sua experiência de escrita de romances existe um *antes* e um *depois*: “Na minha experiência, existe um *antes*, feito de fragmentos de memória, e um *depois*, no qual nasce a história” (idem, p. 278). Quando Ferri a interroga sobre o que quer dizer com “fragmentos de memória”, Ferrante responde:

Um material heterogêneo difícil de definir. Sabe quando você tem em mente poucas notas de um tema, mas não sabe o que é e, se o cantarola, ele acaba se tornando uma canção diferente daquela que o estava atormentando? Ou quando você se lembra de uma esquina, mas não consegue lembrar onde fica? Para pôr uma etiqueta nesses fragmentos, uso uma palavra que minha mãe utilizava: *frantumaglia*. São pedaços e caquinhos cuja proveniência é difícil de definir e que fazem barulho na sua cabeça, às vezes até chegam a causar mal-estar. (Ferrante, 2017, pp. 278-279)

Por fim, a autora aproxima *frantumaglia* ao ato da escrita: “O ato da escrita é a passagem contínua daquela *frantumaglia* de sons, emoções e coisas à palavra e à frase, à história de Delia, Olga, Leda, Lenù [todas personagens de livros de Ferrante]” (idem, p. 309).

Diante disso, podemos deduzir que as oscilações e as inquietações de Lenù para dar uma coerência e um sentido aos acontecimentos é similar ao estado de *frantumaglia* descrito

por Ferrante. É um estado *anterior* – é um *antes* – que acaba por impulsionar Lenù a escrever para dar ordem, coerência, sentido, para conseguir seguir o seu caminho, resistindo.

Aproximando-se da ideia de que a *frantumaglia* é um estado *anterior* à escrita, Tiziana de Rogatis a percebe como um rito de passagem, um momento de dor que prepara um novo estado de estabilidade.

Frantumaglia can be defined as a liminal process (Turner 50), a rite of passage, when a person enters an extraordinary state of metamorphosis and painful creativity. As in initiation rites (such as *frantumaglia*), this disorderly and transitional phase is followed by a post-liminal phase during which the transition to a new stage in life is consolidated. (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par)

No caso de Lenù, o rito de passagem é atravessado pela escrita, que a faz ganhar novo fôlego, reequilibrar-se para, posteriormente, vivenciar novas experiências e, porventura, novas inquietações, seguindo, assim, em equilíbrios cíclicos. A escrita de sua história com Lila é justamente uma tentativa de ordenar os “fragmentos de memória” deixados com o desaparecimento de Lila, para que ela possa seguir adiante.

Esses novos equilíbrios cíclicos permitem que, aos poucos, de um novo equilíbrio a outro, Lenù se vá transformando e, com isso, empurrando a sua realidade para novas formas de relação, novas formas de estar no mundo. Esse movimento – equilíbrio por equilíbrio – dá-se de forma ambígua, com o reaparecimento de velhos fantasmas, mas é encarado com resistência:

O que elas esperavam da vida [as personagens de Ferrante] – são mulheres que tentaram romper com a tradição de suas mães e avós – não se concretiza. Em vez disso, concretizam-se velhos fantasmas, os mesmos com os quais as mulheres do passado se depararam. A diferença é que elas não os suportam passivamente. Lutam e dão conta deles. Não vencem, mas simplesmente chegam a um acordo com as próprias expectativas e encontram novos equilíbrios. (Ferrante, 2017, p. 219)

Rogatis enfatiza os benefícios desses, embora confusos, novos equilíbrios, que são transformadores :

Ferrante underscores the shaky yet substantial benefits of those existential and narrative arcs that—unlike the first phase of repressive surveillance—no longer follow Platonic models of perfection but rather the messy truth of “new equilibriums,” within which the chronologies of mother and daughter, the inheritance

of grief, and creative and vital claims can coexist: Old ghosts arrive... the same ones with whom the women of the past had to reckon. The difference is that these women don't submit to them passively. Instead, they fight, and they cope. (fr 203) *Frantumaglia* is therefore not just an entropic process, but a ritual, wherein women enact a “transformative performance” (Turner 69) with significant dramatic and cinematographic contents (de Rogatis 72). (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 3 par)

O avanço dos equilíbrios e a consciencialização das mulheres, que a experiência de Lenù representa, foram possíveis devido a uma mudança no paradigma da vigilância. De uma vigilância repressiva (“repressive surveillance”) para uma vigilância expressiva (“expressive surveillance”): “(...) in Ferrante’s writing, pain settles into awareness, what was decomposed is recomposed, and repressive self-surveillance gives way to “expressive” surveillance (Alsop 472)” (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par). A vigilância expressiva é uma vigilância de si, como descreve Ferrante, no livro *Frantumaglia*, ao analisar as personagens de seus primeiros livros:

(...) são mulheres que exercem uma vigilância consciente sobre si mesmas. As mulheres das gerações anteriores eram muito vigiadas pelos pais, irmãos, maridos, pela comunidade, mas vigiavam pouco a si mesmas e, se o faziam, era imitando quem as vigiava, como atormentadoras de si próprias. Delia e Olga são, pelo contrário, o fruto de uma vigilância nova e antiquíssima, uma vigilância que tem a ver com a necessidade de expandir a própria vida. (Ferrante, 2017, p. 110)

Em Lenù, encontramos esta vigília de si própria, como se houvesse uma consciência crescente do que quer e do que não quer para a sua vida. A escrita como *rito de passagem* para Lenù, como forma de resistência para expandir a própria vida, exige – e ao mesmo tempo é resultado – consciencialização de si e promove a passagem progressiva dos novos equilíbrios.

Em 2002, com 58 anos, Lenù recebe a visita das suas três filhas, em Turim, onde vivia, e faz uma reflexão sobre o que alcançou ao longo do processo de novos equilíbrios cíclicos e de consciência de si:

Pensei: quanto me esforcei e que caminho tão longo percorri. A cada passo podia ir-me abaixo, mas isso não aconteceu. Fui-me embora do bairro, voltei para lá, e consegui ir-me embora uma vez mais. Nada, nada me abateu, juntamente com estas raparigas que gerei. Pusemo-nos a salvo, pu-las todas a salvo. (Ferrante, 2016, p. 404)

O longo caminho percorrido, com muitos momentos difíceis, fazem parte da narrativa de vida de Lenù, que resultou numa realidade bem mais confortável para as filhas: “(...) não encontram nenhuma das dificuldades com que eu me debati. Têm modos, vozes, exigências, pretensões, consciência de si, como eu ainda hoje não ousa permitir-me.” (Ferrante, 2016, p. 405). Essa batalha subjetiva de Lenù para conter a própria fragmentação foi alcançada pela persistência em dar sentido e coerência aos acontecimentos, em dar uma ordem narrativa à *frantumaglia*.

5. A NARRATIVA

No capítulo anterior, discorri sobre como Lenù alcança consciência de si e promove equilíbrios periódicos ao dar uma ordem narrativa à sua vida através da escrita. Neste capítulo, pretendo demonstrar como o processo da narrativa proporciona a construção da subjetividade e da identidade e promove a criação de novas formas de estar no mundo.

5.1. A questão do sujeito

A questão do sujeito está na base das diferentes vertentes de um interessante debate do feminismo contemporâneo. Isto porque a crise da Modernidade²², ao questionar o modelo de sujeito moderno – masculino, uno, absoluto, estável, racional e livre – abriu novas possibilidades de se pensar essa categoria.

De acordo com a filósofa feminista argentina, María Luisa Femenías, primeiro, os pensadores pós-modernos criticaram a Modernidade e o que resultou dela – a cultura de

22 Sobre a crise do sujeito na Modernidade: “En efecto, el 'sujeto', como categoría filosófico-política, surgió, al menos teóricamente, con la modernidad. Los desarrollos y los análisis modernos sobre el sujeto, que involucran a los filósofos, pongamos por caso, desde Descartes a Bergson y desde Hobbes a Marx, muestran que, más allá de las profundas diferencias que los separan, suponen un sujeto que, individual como en Descartes, trascendental como en Kant o colectivo como en Hegel, es, en principio, varón racional y libre. Racionalidad y libertad son las características esenciales que posibilitan que este sujeto moderno sea cognoscente, agente de elecciones voluntarias y de responsabilidad moral y legal. El mundo que está frente a él es imagen, objeto, espectáculo o representación de una conciencia fundante y autoconstituyente. La autonomía del individuo radica en su libre voluntad y en su carácter racional, gracias al cual destruye y reconstruye el orden del mundo. Esta es la situación concreta que define al hombre y la que mejor expresa su autonomía; tal es también el alcance de su voluntarismo y el contraste que le permite tener conciencia de su autonomía. Pero, este sujeto, definido como universal y abstracto, pronto mostró sus limitaciones” (Femenías, 2000, p. 53).| Em português, tradução minha: “De facto, o 'sujeito', como categoria político-filosófica, surgiu, pelo menos teoricamente, com a modernidade. Os desenvolvimentos e as análises modernas sobre o assunto, envolvendo filósofos, digamos, de Descartes a Bergson e de Hobbes a Marx, mostram que, além das profundas diferenças que os separam, representam um sujeito que, individualmente como em Descartes, transcendental como em Kant ou coletivo como em Hegel, ele é, em princípio, um homem livre e racional. Racionalidade e liberdade são as características essenciais que tornam este sujeito moderno conhecível, agente de escolhas voluntárias e de responsabilidade moral e legal. O mundo à sua frente é uma imagem, um objeto, um espetáculo ou uma representação de uma consciência fundadora e auto-constituída. A autonomia do indivíduo reside no seu livre arbítrio e no seu caráter racional, graças aos quais ele destrói e reconstrói a ordem do mundo. Essa é a situação concreta que define o homem e a que melhor expressa sua autonomia; é também a extensão de seu voluntarismo e o contraste que lhe permite ter consciência de sua autonomia. Mas, esse assunto, definido como universal e abstrato, logo mostrou suas limitações.”

massas, a violência fundamentalista, a fome e as epidemias espalhadas pelo planeta, por exemplo –; posteriormente, apresentaram propostas filosóficas nascidas da crise dos grandes relatos, que, segundo eles, legitimam o sujeito moderno (Femenías, 2000).

Com a *morte do sujeito* e a proposta pós-moderna de um sujeito fragmentado, pulverizado e descentrado, pensadoras feministas aderiram a esta ideia e puseram sob suspeita a categoria “mulher”. Como lutar contra um tipo de sujeito – o sujeito moderno – e ser a favor de outro – o sujeito-mulher? Porém, feministas críticas do desconstrucionismo pós-moderno alertaram que o sujeito-mulher não entrou em questão com a crise da Modernidade, uma vez que apenas o sujeito masculino, racional e livre era reconhecido.

(...) por un lado, mientras que el pensamiento moderno solo reconoce – estrictamente hablando – sujetos varones, como vimos en la denuncia de Irigaray, al punto de que es posible equiparar sujeto a varón, por el otro, la posmodernidad tiende a disolver la noción misma de sujeto librándonos a una variable impersonal emergente. ¿Cómo entonces se impulsa, promueve, o favorece la agencia, la autonomía, y la visibilidad de las mujeres? (Femenías, 2000, p. 58)

Negar à mulher a possibilidade de se construir como sujeito, em favor de uma ideia de sujeito pulverizado e impessoal, próprio do pensamento pós-moderno, é como negar a história de opressão e invisibilidade vivida pelas mulheres ao longo do tempo. É como retirar às mulheres a possibilidade de se constituir enquanto sujeito político pelo qual reivindicar direitos para suplantar as opressões vividas, e, ainda, é como se as mulheres estivessem a perder a oportunidade de simbolizar a questão existencial, durante tanto tempo apropriada livremente pelo sujeito masculino, universal e hegemónico, inclusive através dos tais grandes relatos.

Nelly Richard destaca um viés do pensamento pós-moderno que prejudica as mulheres como categoria política, que é o facto de, ao adotarem a ideia de um sujeito fragmentado e pulverizado, fluído e multifacetado, os pós-modernos consideram a diferença sexual uma diferença como outras quaisquer. Para a autora, no entanto, a diferença sexual não é como outras diferenças, uma vez que muitas estruturas se formaram sob o binarismo masculino/feminino:

(...) a diferença sexual é, para esta filosofia [a filosofia pós-metafísica], uma diferença entre outras: uma das tantas e sutis variações do processo de pluralização do Uno, que se viu liberado pela crítica antimetafísica do dogma da identidade-

centralidade-totalidade. (...) a diferença masculino/feminino estrutura toda a economia discursiva da simbologia da representação sexual e social. (...) a diferença masculino/feminino agencia não somente os respectivos significados da diferença sexual, mas todo o conjunto de figurações discursivas que derivam de seu binarismo de pensamento e identidade. (Richard, 2002, p. 160)

Richard aponta ainda um detalhe importante sobre a pulverização do sujeito, que ocorre justamente quando as mulheres começam a tornar-se autônomas de maneira mais ampla na sociedade:

(...) é suspeita a coincidência que leva a pós-modernidade a certificar a dissolução da identidade e do sujeito, justo quando as conquistas teóricas e políticas do feminismo permitem garantir certas condições de autodefinição para as mulheres, o que as converte, por fim, em sujeitos, em atores de si mesmas. (Richard, 2002, p. 158)

As críticas da adesão do feminismo ao pós-modernismo reconhecem que a pulverização do sujeito hegemônico permitiu movimentos de libertação, autodenominação e o surgimento de novos agentes coletivos (Femenías, 2000). Richard acredita que a implosão do sujeito moderno impulsionou o feminismo a repensar o feminino a partir de uma perspectiva plural.

A implosão do sujeito e os descentramentos do eu, que a teoria contemporânea radicalizou em sua demanda anti-humanista da “morte do sujeito” (ao menos, da morte do ego transcendental da racionalidade metafísica), exigem do feminismo repensar a identidade sexual, já não mais como a auto-expressão coerente de um eu unificado (o “feminino” como modelo), mas como uma dinâmica tensional, cruzada por uma multiplicidade de forças heterogêneas que a mantêm em constantes desequilíbrios. (Richard, 2002, p. 138)

No entanto, mesmo diante da potência do rompimento com o sujeito moderno, Richard lembra que reivindicar a construção de um sujeito e de uma identidade não quer dizer que devemos buscar uma universalidade excludente como fez o sujeito masculino moderno, mas, sim, buscar novas possibilidades de pluralidade subjetiva:

Não resta dúvida de que o feminismo fez bem em romper com univocidade do pertencimento de gênero, para abrir o eu sexuado a deslizamentos e fissurações, capazes de torná-lo *internamente* múltiplo e contraditório; essa abertura também faz com que o eu-mulher se conecte transversalmente com os diversos processos de subjetivação que realizam aqueles “outros inadequados” (Trinh T. Minh-ha), aos quais o feminismo convida a participar de sua diferença. (Richard, 2002, pp. 162-

163)

Mesmo reconhecendo a importância desse rompimento, a teórica feminista Seyla Benhabib contesta a *morte do sujeito* e pensa que essa ideia não seja compatível com o feminismo. Segundo Benhabib, ao classificar questões relacionadas com reivindicações identitárias como “essencialistas”, o feminismo contemporâneo alinhado às ideias pós-modernas acaba por eliminar uma utopia que viabilizaria o feminismo. Embora seja importante o alerta dos pós-modernos quanto ao facto de utopias e pensamentos fundacionistas darem errado – gerando opressões e trazendo consequências indesejadas –, a utopia não pode ser eliminada por completo, pois as mulheres têm muito a perder desistindo da esperança.

The retreat from utopia within feminist theory in the last decade has taken the form of debunking as “essentialist” any attempt to formulate a feminist ethic, a feminist politics, a feminist concept of autonomy and even a feminist aesthetic. (...) Postmodernism can teach us the theoretical and political traps of why utopias and foundational thinking can go wrong, but it should not lead to a retreat from utopia altogether. For we, as women, have much to lose by giving up the utopian hope in the wholly other. (Benhabib, 1992, p. 230)

Diante dessas questões, envolvendo o pós-modernismo, a morte do sujeito e as identidades, tanto Benhabib quanto o pensador francês, Paul Ricoeur, propõem uma terceira via de construção do sujeito e da identidade pela narrativa de vida, e é a partir da abordagem deles que vou analisar o percurso de Lenù.

5.2. Identidade pela narrativa

A constituição da subjetividade através do ato de narrar é uma via apresentada tanto por Paul Ricoeur quanto por Seyla Benhabib, que corrobora a estratégia de Lenù de dar conta da própria fragmentação, dando coerência e procurando um sentido para o seu percurso existencial.

Ao rejeitar a ideia de sujeito do pós-modernismo e a de sujeito moderno (cartesiano), Paul Ricoeur propõe uma terceira via para a questão da subjetividade. Para ele, “a identidade pessoal só se pode estabelecer de modo narrativo”, uma vez que a identidade “não é estática, mas construída ao longo do tempo e num perpétuo diálogo com a alteridade” (Fernandes,

2008, p. 79).

No artigo “Identidade narrativa e identidade pessoal – uma abordagem da filosofia de Paul Ricoeur”, a autora Sara Fernandes, ao analisar a questão da identidade na obra de Ricoeur, explica que, para o pensador, uma identidade narrativa é “uma subjectividade capaz de construir continuamente histórias sobre si própria, esforçando-se, em especial, por enfrentar/conferir sentido ao inédito (e, por isso, surpreendente), enquadrando-o na sua história pessoal” (Fernandes, 2008, p. 81). De acordo com Fernandes,

[A identidade] é essa perpétua re-configuração, essa constante aplicação reflexiva das múltiplas histórias verídicas narradas a si e sobre si própria.(...) Por isso, a identidade construída a partir das narrativas que vamos elaborando sobre nós – a identidade narrativa – é uma identidade instável e mutável; é uma identidade que «não cessa de se fazer e de se desfazer». (Fernandes, 2008, pp. 81-82)

Segundo Ricoeur, “a identidade narrativa não é uma identidade estável e sem falhas”, e é “oriunda da retificação sem fim de uma narrativa anterior por uma narrativa ulterior, e da cadeia de refigurações que daí resulta” (Ricoeur, 1985, p. 427). Desse modo, o processo de construção da identidade narrativa é um processo de vida inteira. Segundo Fernandes, a construção da identidade pessoal é “uma permanente auto-reflexão, movida pelo desejo de se auto-compreender. A subjectividade, enquanto se mantiver na existência, ver-se-á forçada a dissolver narrativas/sentidos anteriores de si, a rejeitá-los e a criar novos modelos de vida com que se possa identificar” (Fernandes, 2008, p. 93). Esse movimento “é uma luta pela autenticidade da existência, pela construção de ideais/projectos de vida que tornem um percurso individual de existência digno de ser vivido pelo próprio, em que o mesmo se reveja” (Fernandes, 2008, p. 93) e, desse modo, se criem novos modos de ser.

A construção da identidade narrativa proposta por Ricoeur é viável através da vigilância – o tipo de vigilância já mencionado acima – e do exame de vida, como ele expõe: “Ora, uma vida examinada é, em ampla medida, uma vida depurada, explicada pelos feitos catárticos das narrativas tanto históricas quanto fictícias veiculadas por nossa cultura” (Ricoeur, 1985, p. 425).

Seyla Benhabib também defende a ideia de uma narrativa de vida inteira para a construção da subjectividade, de um modelo narrativo de identidade, o *self* narrativo (Cyfer, 2015): “esta é uma tarefa interminável, pois a narração é também um projeto de recordação e resgate. Só podemos mais ou menos resgatar, mais ou menos recontar aquelas memórias

entranhadas no corpo” (Benhabib, 2017, p. 160).

A proposta do modelo narrativo de Benhabib é sustentada pela materialidade e pela corporeidade de um sujeito situado, capaz de agenciar a sua vida, autodeterminar-se e desafiar a sua situação para construir a própria identidade inserindo-se numa rede de relações, nem sempre harmoniosas, como resume a pesquisadora colombiana María Nohemí González Martínez:

En *Situated self*, Benhabib (1992) expone que los sujetos tienen la capacidad para retar su situación, para contribuir a la constitución de su propia identidad y a su propio lugar en el mundo. La identidad del *yo* es un producto que se gesta en el proceso de socialización, donde el cuerpo es un elemento básico para dar consistencia y continuidad a las experiencias. En un primer momento, a partir de generalidades simbólicas, que extrae del sistema social en el que vive y, posteriormente, a través de un proceso de progresiva diferenciación e individuación, el sujeto establece una creciente independencia frente a los sistemas sociales a la hora de legitimar e integrar sus actos en una biografía coherente. (Martínez, 2012, pp. 211-212)

Ao situar-se e autodeterminar-se, o “sujeito situado” procura integrar os seus atos em uma biografia coerente. Ao contrário da lógica pós-moderna, que, ao propor um tipo de sujeito descentrado e pulverizado, ignora as demandas por coerência e estabilidade próprias da subjetividade, Benhabib defende a legitimidade da procura por coerência e a tentativa de dar significado à trajetória de vida.

Teorias da subjetividade fragmentária e dispersa, que estiveram tão em voga no auge do pós-modernismo, ignoraram essas demandas por estabilidade e compreensão. Pensou-se que a dispersão do sujeito – sim, com efeito, a “morte” do sujeito – era algo bom. Porém, a busca por coerência em um mundo material e cultural cada vez mais fragmentário e a tentativa de gerar significado a partir das complexidades das histórias de vida não são erradas, nem injustas, nem sem significado. (Benhabib, 2017, p. 165)

Benhabib alerta que a procura por estabilidade e coerência não prescinde de conflitos, de ruturas e de instabilidades que alteram a linearidade do caminho. Não há linearidade e plena harmonia, o que há é a capacidade do sujeito de, a partir de sua capacidade de fazer escolhas, recordar e reconfigurar a sua trajetória, num processo de ressignificação permanente. Porém, não basta a capacidade de escolha, com o livre arbítrio, mas também a qualidade dessas escolhas. A identidade narrativa tem a ver com a capacidade de trilhar o

caminho que se escolhe, a partir de uma vigilância expressiva e de uma habilidade de reconfigurar as circunstâncias:

Por lo tanto, la identidad no se refiere a la capacidad de albedrío. La identidad no solo se refiere al potencial de elección, sino a la efectividad de las elecciones del sujeto como un individuo finito, concreto y corpóreo que configura y presenta las circunstancias de su nacimiento y de su narrativa coherente, en la que puede representar la historia de su vida. Este sujeto es contrario del ser *descentrado* y *fracturado* que propone el posmodernismo. Es un ser *conexo* y *relacional*. (Martínez, 2012, p. 212)

Diante do que foi colocado até aqui, é possível perceber a conduta de Lenù – em face do sentimento de fragmentação que sentia – para adotar uma persistente tentativa de dar coerência aos acontecimentos de sua vida numa narrativa. Lenù sente-se fragmentada, mas, em sua procura por uma experiência feminina genuína e através de sua formação intelectual e feminista, ela assume uma materialidade e uma corporeidade que faz dela um *sujeito situado* capaz de determinar o seu caminho, que a leva a desenhar a sua própria biografia.

A partir da noção de que a identidade narrativa não é “estável e sem falhas” e que é tecida ao longo de uma vida, por meio de reconfigurações constantes pelo sujeito situado, podemos pensar a trajetória de Lenù. A vida dela é repleta de falhas, conflitos, ruturas e instabilidades que, em seu movimento de vigilância expressiva, consciência de si e equilíbrios cíclicos, ela vai integrando-os em sua narrativa e criando sentido, transformando sua realidade e inaugurando novas formas de estar no mundo.

Quando, em determinado momento, Lenù se dá conta de que “masculinizou” o cérebro para ser reconhecida – posto que este era o caminho que ela sabia para o reconhecimento –, ao participar nos encontros de consciencialização das mulheres, ou seja, ao ter contacto com o pensamento feminista, ela passa a refletir, reconhece o que vinha a fazer, e procura reconfigurar sua postura perante a isso. Em seguida, Lenù escreve um livro sobre a invenção das mulheres pelos homens, para desvendar a engrenagem dessa estrutura.

A construção da identidade de Lenù e sua formação como sujeito é um movimento incessante, de reconfigurações, tal como colocam Ricoeur e Benhabib. Lenù situa-se no bairro, sabe onde está e o que a realidade do bairro significa para a vida de uma mulher. Então ela desafia a sua situação e determina o seu destino. Lenù tem a capacidade de agência do *sujeito situado*, defendido por Benhabib: está sempre presente e vigilante em face do caminho que pretende trilhar, mesmo que para isso seja necessário terminar – com sofrimento – os

quatro relacionamentos amorosos – cada um por um motivo diferente, mas com uma matriz comum: continuar os estudos, conseguir escrever ou, simplesmente, atender ao seu desejo de não querer continuar; distanciar-se e aproximar-se de Lila entre sofrimentos e alegrias para com a amiga; ir embora da cidade natal e voltar quando necessário para ter uma “experiência de reorganização”.

A possibilidade de construir a identidade e se formar como sujeito a partir da retomada da materialidade, da ação, da narrativa e das reconfigurações constantes – identidade narrativa e sujeito situado – é uma via possível para o feminismo, ou para uma experiência de natureza feminista. É a proposta de Benhabib, em contraposição à ideia pós-moderna de sujeito descentrado e pulverizado: “un sujeto en alguna medida autónomo, dotado de intencionalidad y responsabilidad, con la reflexividad propia de un sujeto hacedor que siempre está sustentando sus actos” (Martínez, 2012, p. 218).

Segundo Martínez, a proposta de Benhabib impulsiona as vozes contidas nas subjetividades femininas através de identidades narradas:

Su propuesta, entonces, está centrada en una genealogía que consiga detonar las voces contenidas en la subjetividad femenina, es decir, que contradigan el discurso oficial. Esta recuperación histórica se crea cuando se indaga en las actividades y en la vida de los sujetos. Por lo tanto, las voces contenidas se presentan en forma de una identidad narrada y situada. No obstante, la autora deja clara su voluntad de dejar anclada la racionalidad. (Martínez, p. 213)

Lenù e Lila são a expressão dessas identidades forjadas por uma subjetividade feminina situada. Elena Ferrante dá voz a essas subjetividades que não são essencialistas, mas traçam seus caminhos e tecem as suas identidades, com instabilidades, sentindo-se fragmentadas, mas sabendo que têm experiências de vida marcadas pelo feminino, a serem elaboradas e simbolizadas, e capazes de transformar a realidade.

Para Benhabib, é impensável pensar uma subjetividade fora da narrativa. Ela enfatiza a capacidade que nós temos de sermos autoras de nossa própria história.

The strong version of the Death of the Subject thesis is not compatible with the goals of feminism. Surely, a subjectivity that would not be structured by language, by narrative and by the symbolic codes of narrative available in a culture is unthinkable. We tell of who we are, of the “I” that we are, by means of a narrative. “I was born on such and such a date, as the daughter of such and such . . .” etc. These narratives are deeply colored and structured by the codes of expectable and understandable biographies and identities in our cultures. We can concede all that, but nevertheless

we must still argue that we are not merely extensions of our histories, that vis-à-vis our own stories we are in the position of author and character at once. The situated and gendered subject is heteronomously determined but still strives toward autonomy. I want to ask how in fact the very project of female emancipation would be thinkable without such a regulative ideal of enhancing the agency, autonomy and selfhood of women.(Benhabib, 1992, p. 214)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho referi de que maneira a tetralogia napolitana de Elena Ferrante me afetou. De entre outras consequências, a obra colocou-me no caminho do feminismo, de forma mais consciente, e decidi estudar o tema. Assim, o fio que conduziu a presente pesquisa foi uma leitura feminista da mesma que encontra eco em muitos outros leitores, mas, principalmente, leitoras. Questionei, então, qual a importância da tetralogia na ressignificação da existência, a partir de uma análise da protagonista e narradora, Lenù.

Após situar a autora, Elena Ferrante, com informações dadas em entrevistas sobre si e sobre o que pensa, analisei a tetralogia a partir da perspectiva da formação feminista da autora, da narradora e do debate sobre escrita feminina entre teóricas feministas. Percebi que a tetralogia napolitana proporciona o percurso do pensamento feminista tanto por meio da formação de Lenù como da ação de Lila e de Lenù, promovendo, através do relato dessas experiências, o despertar das leitoras pela perspectiva feminista.

A formação de Lenù como feminista é explícita, ela participa de encontros de consciencialização – típicos de uma determinada agenda da segunda vaga do feminismo – e, depois de tornar-se escritora, escreve um livro sobre “a invenção das mulheres pelos homens”. O percurso formativo de Lenù, de onde foram determinantes os encontros com outras mulheres, mas também a sua persistência na construção de um percurso próprio, aproximam-nos daquele que foi o mote da segunda vaga do feminismo: *o pessoal é político*. Judith Butler, num ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista, descreve o que significa “o pessoal é político”:

A teoria feminista buscou entender como estruturas culturais e políticas, sistêmicas ou que atravessam certa organização social, são determinadas e reproduzidas por atos e práticas individuais; e como a análise de situações ostensivamente pessoais é esclarecida quando essas situações são colocadas em relação com um contexto cultural compartilhado e mais amplo. Os impulsos feministas – tenho certeza que existem mais de um – emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são mais apenas meus, e que isso me coloca em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto. (Butler, 2019, pp. 217-218)

Na narrativa, Lenù explicita a importância da narrativa da experiência individual e o seu efeito potencialmente mobilizador, em termos sociais e políticos.

(...) espontaneamente, transformava pequenos eventos privados em reflexão pública. Todas as noites improvisei com sucesso, partindo da minha experiência. Falei do mundo de que provinha, da miséria e da degradação, das fúrias masculinas e também femininas (...). Conteï que observara na minha mãe e nas outras mulheres, desde miúda, os aspectos mais humilhantes da vida familiar, da maternidade, da sujeição aos homens. (...) Falei da relação difícil com os grupos feministas de Florença e de Milão, e ao fazê-lo uma experiência que subvalorizara tornou-se inesperadamente importante, descobri em público o que tinha aprendido por assistir àquele esforço doloroso de sondagem. (Ferrante, 2016, p. 45)

Acompanhar a consciencialização de Lenù desperta os “impulsos feministas” pelo reconhecimento da condição feminina e de um conjunto de atos emancipadores, trilhados pela protagonista e pela sua amiga, Lila, o que torna a obra potencialmente propícia a leituras pela perspectiva feminista.

Analisei ainda a questão da escrita feminina, a partir dos debates sobre o tema e concluí que a questão da escrita na obra de Ferrante não é uma questão de estilo, mas de dar voz a experiências genuinamente femininas, tanto que, para muitas mulheres que leem o romance, é inconcebível ser outra pessoa que não uma mulher a escrever o livro. Esse efeito ocorre também dentro da própria história narrada. Em um determinado episódio, Gigliola, contemporânea de Lenù na escola, comenta com ela sobre o seu primeiro livro, que conta experiências de uma mulher. Gigliola acredita que Lenù viveu o que está narrado no livro e Lenù nega, dizendo que foi a personagem quem viveu o que está escrito. Daí Gigliola argumenta: “Sim, mas escreveste-as muito bem, Lenù, tal e qual como acontecem, com a mesma porcaria. São segredos que só se conhecem se formos mulheres”. Depois desse comentário, Lenù fica cismada: “Mas ficou-me gravado, sobretudo, que ela tivesse reconhecido na *porcaria* da minha história a sua própria experiência de *porcaria*. Era um facto novo, não soube como avaliá-lo” (Ferrante, 2015b, p. 68).

Ao narrar experiências genuinamente femininas, Ferrante dá voz ao que por muito tempo não foi possível, pelo ainda muito masculinizado e excludente universo literário. Assim, a escrita feminina em Elena Ferrante configura-se enquanto narrativa de resistência e de elaboração da “dificuldade existencial” feminina. Para além disso, a atuação de Lila e de Lenù – ao escapar de situações opressoras e vivendo experiências genuínas, sem vitimização,

por meio de estratégias de resistência – são exemplares de como é possível criar formas de estar no mundo de maneira autônoma e emancipada, que é a intenção primordial do feminismo.

A partir da análise das formas de resistência de Lenù, que procura construir-se como sujeito, dando coerência à sua trajetória de vida através da escrita, pondo em ordem a *frantumaglia*, refleti sobre a importância da estratégia narrativa para ressignificar a existência e a importância da construção de uma subjetividade e de uma identidade narrativa, em contraposição à ideia de morte do sujeito do pós-modernismo. Essa é uma questão dos nossos tempos, mas, no caso das mulheres, é ainda atravessada pela condição da experiência feminina num mundo machista, sexista e patriarcal.

Apoiando-me nos conceitos de Ricoeur e Benhabib de identidade narrativa e de sujeito situado, percebi, através da história de Lenù, como construir-se como sujeito narrativo é uma via possível num mundo fluído e pulverizado, inclusive, para não perder o fio da conquista histórica e política das mulheres, não perder a capacidade de resistência e a possibilidade de elaborar a luta existencial. “Na primavera saiu o livro, que, muito mais do que a licenciatura, me deu uma nova identidade” (Ferrante, 2015 a, p. 370), diz Lenù depois da publicação de seu primeiro livro. Tecer a própria narrativa é uma forma de estar na realidade, traçar o próprio caminho e responsabilizar-se coletivamente.

Em *Elena Ferrante's Key Words*, num capítulo intitulado “Elena Ferrante and the Power of Storytelling in the Age of Globalization” (*Elena Ferrante e o poder da narrativa na era da globalização*), Tiziana de Rogatis analisa como o mundo globalizado, o declínio das principais ideologias e a velocidade traumática das transformações sociais, têm levado a uma retomada da importância das narrativas – deixadas de lado por escritores modernistas e pós-modernos –, com a intenção de uma negociação discursiva e de se compreender a realidade.

Restoring and greatly exacerbating certain traits of nineteenth-century capitalism and widespread inequality (Steger 105), neoliberalism now has the dizzying and devastating ability to bring cultures into contact with one another and set them at odds. Faced with increasingly clear, opposing, and contemporaneous identity-related phenomena, faced with the division between global subjects in a liminal state of transformation and those in a state of inflexible narrow-mindedness, writers are restoring the nineteenth-century plot to the center of representation and narrative truth: its development, its complex web of characters, and its capacity for combining genres and forms for both experimental and communicative purposes. If the novel has returned to being an emblematic story, to presenting us with a social repertoire

and shared vocabulary, that is because today cohabitation with the Other, the traumatic speed of social transformations, and the decline of major ideologies are now urgently compelling a “discursive negotiation” (Calabrese 47) that depends on our ability to make sense of reality through stories. (Rogatis, 2018, conclusão, tópico 4; 2 par)

Para Rogatis, Ferrante, diante da necessidade de nossa imaginação coletiva para interpretar a realidade atual, ordenou e interpretou a realidade, de forma poderosa, na tetralogia napolitana: “Through her eclectic, didactic, and psychological concept of storytelling, Ferrante has tapped into this profound need of our collective imagination and honed a powerful tool, in the form of The Neapolitan Novels, for ordering and interpreting reality” (Rogatis, 2018, conclusão, tópico 4; 3 par).

Diante disso, concluo que a tetralogia napolitana de Elena Ferrante é um marco literário não apenas por trazer questões para as mulheres, para as feministas, mas para refletirmos sobre o tempo que estamos a viver. O que foi aqui estudado é apenas uma parte, não esgotada, do que a obra pode gerar de reflexão, tanto sobre o feminismo como sobre a contemporaneidade. A tetralogia de Elena Ferrante tem sido amplamente debatida em palestras, debates, pesquisas acadêmicas – muitas no âmbito da Literatura e da Psicanálise – que buscam, a partir da história de Lila e de Lenù, compreender a realidade em que vivemos e, assim, produzirmos novas formas de estar no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ELENA FERRANTE

- Ferrante, E. (2014). *A Amiga Genial*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ferrante, E. (2015^a). *História de Quem Vai e de Quem Fica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ferrante, E. (2015b). *História do Novo Nome*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ferrante, E. (2016). *História da Menina Perdida*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ferrante, E. (2017). *Frantumaglia. Os caminhos de uma escritora* (1^a ed.). Rio de Janeiro: Intrínseca.

REFERÊNCIAS GERAIS

- Amâncio, L. (2010). *Masculino e Feminino – a construção social da diferença* (3^a ed.). Porto: Edições Afrontamento.
- Beauvoir, S. de (2015), *O Segundo Sexo – volume 1* (2^a ed.). Lisboa: Quetzal Editores.
- Benhabib, S. (1992). *Situating the Self – gender, community and postmodernism in contemporary ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Benhabib, S. (2017). Diferença sexual e identidades coletivas: a nova constelação global. *Cadernos de Filosofia Alemã*, 22 (4), 145-170. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/141850/136948>
- Bojar, K. (2018). *In Search of Elena Ferrante*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Broverman, I. K., Broverman, D. M., Clarkson, F. E., Rosenkrantz, P.S. (1972). Sex-role stereotypes: A current appraisal. *Journal of Social Issues*, 28 (2), 59-78.
- Brum, E. (2014). *Meus desacontecimentos* (2^a ed.). Porto Alegre, Arquipélogo Editorial.
- Bullaro, G. R., & Love, S. (Ed.). (2016). *The Works of Elena Ferrante – Reconfiguring the Margins*. New York: Italian and Italian American Studies (Palgrave Macmillan).

Butler, J. (2010). Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (Cap. 7, pp. 213-230). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Cardoso, J. A. (2016, novembro 16). A “febre” Elena Ferrante, agora em documentário. *Público*. <https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipilon/noticia/a-febre-elena-ferrante- agora-em-documentario-1751103>.

Cavanaugh, J. R. (2016). Indexicalities of Language in Ferrante’s Neapolitan Novels: Dialect and Italian as Markers of Social Value and Difference. In G. R. Bullaro, & S. V. Love (Org.), *The Works of Elena Ferrante – Reconfiguring the Margins* (Cap. 2, pp. 45-69). New York: Italian and Italian American Studies (Palgrave Macmillan).

Chihaya, S., Emre, M., Hill, K., & Richards, J. (Ed.) (2020). *The Ferrante Letters – an experiment in collective criticism*. New York: Columbia University Press.

Cixous, H. (1976). The Laugh of Medusa. *Signs*, 1 (4), 875-893. Chicago: The University of Chicago Press. Recuperado de: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/66416/mod_resource/content/1/cixous-the-laugh-of-the-medusa.pdf.

Cyfer, I. (2015). Afinal, o que é uma mulher? Simone de Beauvoir e “a questão do sujeito” na teoria crítica feminista. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 94, 41-77. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452015000100003&script=sci_abstract&tlng=pt

Dubar, C. (2009). *A crise das identidades – a interpretação de uma mutação*. São Paulo: Edusp.

Durzi, G. (Realizador). (2017). *Ferrante Fever* [filme]. Greenwich Entertainment.

Faia, T. (2016, 26 mar.). Pequenas coisas mais literais: A tetralogia napolitana de Elena Ferrante. *Blog Enfermaria 6*. <http://www.enfermaria6.com/blog/2016/3/26/pequenas-coisas-mais-literais-a-tetralogia-napolitana-de-elena-ferrante>.

Femenías, M. L. (2000). *Sobre Sujeto e Género: lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.

Fernandes, S. M. de M. R. (2008). Identidade narrativa e identidade pessoal – Uma abordagem da filosofia de Paul Ricoeur. *Philosophica*, 33, 75-94. Recuperado de <https://repositorio.ul.pt/retrieve/69992/Philosophica%2033-4.pdf>

Gatti, C. (2016, outubro 2). Ecco la vera identità di Elena Ferrante. *Il Sole 24 Ore*. <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml>

hooks, b. (2015). *O feminismo é para todo mundo* (1ª ed.). Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos.

- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência* (2ª ed.). São Paulo: Aleph.
- Jones, A. R. (2002). Escrever o corpo: para uma compreensão de l'écriture féminine. In A. G. Macedo (Ed.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp. 75-95). Lisboa: Cotovia.
- Love, S. V. (2016). "An Educated Identity": The School as a Modernist Chronotope in Ferrate's Neapolitan Novels. In G. R. Bullaro, & S. V. Love (Org.), *The Works of Elena Ferrante – Reconfiguring the Margins* (Cap. 3, pp. 71-97). New York: Italian and Italian American Studies (Palgrave Macmillan).
- Martínez, M. N. G. (2012). La narración y situación de la categoría de identidad: la estrategia ideológica de Seyla Benhabib. *Psicogente*, 15 (27), 207-220. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4975/497552360017.pdf>.
- Mullenneaux, L. (2016). *Naple's Little Women: the fiction of Elena Ferrante*. New York: Penington Press.
- Muraca, M., & Cima, R. (2015). A radicalidade transformadora da diferença. Uma leitura situada de alguns textos do feminismo italiano. *INTERthesis*, 12 (2), pp. 246-261. doi: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2015v12n2p246>.
- Palieri, M. S. (2015, 14 jan.). In debito com il femminismo. *Edizioni e/o*. <https://www.edizionieo.it/review/4407>.
- Perrot, M. (2006). *Minha história das mulheres* (2ª Ed.). São Paulo: Contexto.
- Rich, A. (2002). Notas para uma política da localização. In A. G. Macedo (Ed.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp. 16-35). Lisboa: Cotovia.
- Richard, N. (2002). *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ricoeur, P. (1985), *Tempo e narrativa – tomo III*. Campinas: Papyrus.
- Rogatis, T. de (2018). *Elena Ferrante's Key Words*. New York: Europa Editions.
- Secches, F. (2020). *Elena Ferrante – uma longa experiência de ausência*. São Paulo: Claraboia.
- Showalter, E. (2002). A crítica feminista no deserto. In A. G. Macedo (Ed.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp. 37-74). Lisboa: Cotovia.
- Silva, E. R. S., & Brunello, Y. (2019). Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante. *Olho d'água*, 11(1), 209-223.

Recuperado de <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/575/516>

Tortorici, D. (2015). Those like us on Elena Ferrante. *N+1 Magazine*. <https://nplusonemag.com/issue-22/reviews/those-like-us/>

Tuzzi, A., & Cortelazzo, M. A. (Ed.). (2018). *Drawing Elena Ferrante's Profile*. Padova: Padova University Press.

Wood, J. (2013, janeiro 14). Women on the verge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>.

Anexo - I

As traduções das citações em língua inglesa e espanhola foram feitas por mim e são traduzidas para o português do Brasil.

Introdução

Original	Tradução
<p>Ferrante has found a receptive audience in places where women’s lives are far more constrained than in Europe or North America. (Bojar, 2018, cap 1, 2 par)</p>	<p>“Ferrante encontrou uma audiência receptiva em lugares onde a vida das mulheres é muito mais oprimida do que na Europa ou na América do Norte.”</p>
<p>Ferrante has certainly tapped into aspects of women’s experience that at least to some extent transcend class and cultural boundaries. (Bojar, 2018, cap 1, 2 par)</p>	<p>“Ferrante certamente explorou aspectos da experiência das mulheres que, pelo menos até certo ponto, transcendem fronteiras culturais e de classe.”</p>
<p>The content and style of her works appear to reach across cultures and societies, touching readers deeply through her effective poetics, contemporary historical relevance, and the important political, linguistic, interpersonal, and gender issues that she tackles with both complexity and ease. (Love & Bullaro, 2016, p. 1)</p>	<p>“O conteúdo e o estilo dos trabalhos dela parecem atingir culturas e sociedades, tocando profundamente os leitores através de sua poética eficaz, de relevância contemporânea histórica e das importantes questões políticas, linguísticas, interpessoais e de gênero que ela aborda com complexidade e clareza.”</p>
<p>Last, Ferrante fashions from their story a parable of survival, not of victimhood. The pathos of the victim is actually exorcized by the two friends’ complexity and by their fictional representation as women who, on the one hand, have had to suffer the physical and symbolic violence of male domination (sometimes deluding themselves into thinking they can manipulate and control it), but, on the other hand, have also sought, at various stages in their lives, to develop creative forms of resistance. The survival of Elena and Lila is not just a creative form of struggle against the status quo but also a painful reflection on the colonized parts of their own imagination. (Rogatis, 2018, introdução, tópico 4, 1 par)</p>	<p>“Por último, Ferrante formula, a partir da história delas, uma parábola de sobrevivência, não de vitimização. O <i>pathos</i> da vítima é, de fato, exorcizado pela complexidade das duas amigas e pela representação ficcional como mulheres que, por um lado, tiveram que sofrer a violência física e simbólica da dominação masculina (às vezes se iludindo pensando que poderiam manipular e controlar), mas, por outro lado, também procuraram, em vários estágios de suas vidas, desenvolver formas criativas de resistência. A sobrevivência de Elena e Lila não é apenas uma forma criativa de luta contra o <i>status quo</i>, mas também uma dolorosa reflexão sobre as partes colonizadas de sua própria imaginação.”</p>

Capítulo 1 – A Autora

Original	Tradução
<p>If, as I now believe is most likely, Raja and Starnone are the co-authors of Ferrante’s novels, we have one author who shares the working class Neapolitan background of Ferrante (and her narrator Elena Greco), but not her gender, and the other co-author who shares the gender of Ferrante, but not her working class background. (Bojar, 2018, cap. 2, 3 par.)</p>	<p>“Se, como agora acredito que é mais provável, Raja e Starnone são os coautores dos romances de Ferrante, temos um autor que compartilha o conhecimento napolitano da classe trabalhadora de Ferrante (e de sua narradora Elena Greco), mas não o sexo e o gênero; e o outro coautor que compartilha o gênero de Ferrante, mas não sua formação na classe trabalhadora.”</p>
<p>If Starnone is behind Ferrante’s work, I would like to meet him. No man I know would write so well and not take credit for it. (Tortorici, 2015)</p>	<p>“Se Starnone está por trás da obra de Ferrante, eu gostaria de conhecê-lo. Nenhum homem que eu conheço escreveria tão bem sem tomar os créditos por isso.”</p>
<p>It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn't mean that it doesn't exist. (Cixous, 1976, p. 883)</p>	<p>“É impossível definir uma prática feminina de escrita, e essa impossibilidade permanecerá, pois essa prática nunca pode ser teorizada, encerrada, codificada – o que não significa que ela não exista.”</p>
<p>These five women are bound by a common narrative about female subjectivity and its ability to dismantle itself and be reborn from <i>frantumaglia</i>. (Rogatis, introdução, tópico 2, 1 par)</p>	<p>“Essas cinco mulheres estão ligadas por uma narrativa comum sobre a subjetividade feminina e sua capacidade de se desmontar e renascer da <i>frantumaglia</i>.”</p>
<p>Ferrante’s novels could be seen as marked, somewhat belatedly, by the second-wave feminism (...). (Wood, 2013)</p>	<p>“Os romances de Ferrante podem ser vistos como marcados, de certa forma tardiamente, pelo feminismo da segunda onda (...).”</p>
<p>Ferrante may never mention Hélène Cixous or French feminist literary theory, but her fiction is a kind of practical <i>écriture féminine</i>: these novels, which reflect on work and motherhood, on the struggle for a space in which to work outside the work of motherhood, necessarily reflect on the achievement of their own writing. To get these difficult words onto the page is to have subdued the demands of the domestic space, quieted for precious intervals the commands of children, and found “a language to possess finally as if it were my true language. (Wood,</p>	<p>“Ferrante pode nunca mencionar Hélène Cixous ou a teoria literária feminista francesa, mas sua ficção é uma espécie de prática da <i>écriture féminine</i>: esses romances, que refletem sobre trabalho e maternidade, sobre a luta por um espaço para trabalhar fora do trabalho da maternidade, necessariamente reflete sobre a conquista de sua própria escrita. Colocar essas difíceis palavras na página é ter subjugado as demandas do espaço doméstico, aquietado os comandos das crianças por intervalos preciosos e encontrado “uma linguagem para finalmente</p>

2013)	possuir como se fosse minha verdadeira linguagem”.”
The Neapolitan Quartet has been seen as a feminist bildungsroman, tracing the growth of Elena Greco’s feminist consciousness and her relationship to the feminist movement of the late 1960s and 1970s. (Bojar, 2018, cap. 11, par 1)	“A tetralogia napolitana tem sido vista como um romance de formação feminista, traçando o crescimento da consciência de Elena Greco e sua relação com o movimento feminista dos anos 1960 e 1970.”
Almost all the major themes of feminist thought are contained in <i>The Second Sex</i> – Beauvoir had mapped the terrain. Ferrante did in the form of a novel what Beauvoir had done in a theoretical treatise. (Bojar, 2018, cap. 11, par 1)	“Quase todos os grandes temas do pensamento feminista estão contidos em <i>O Segundo Sexo</i> – Beauvoir mapeou o terreno. Ferrante fez na forma de romance o que Beauvoir fez em um tratado teórico.”
Unlike Beauvoir, who often reveals a dislike for women and qualities associated primarily with women, Ferrante likes women and embraces much that is traditionally feminine. (Bojar, 2018, cap. 11, par 3)	“Diferente de Beauvoir, que frequentemente revela uma antipatia pelas mulheres e pelas qualidades associadas fundamentalmente às mulheres, Ferrante gosta das mulheres e abraça muito do que é tradicionalmente feminino.”
Both Lila and Elena are in some sense “difference feminists”. Having grown up in society where gender boundaries were clearly marked and where transgressing those boundaries was fraught with danger, both see women’s experiences as radically different from men’s. Elena’s feminism is based largely on her intellectual exploration of feminist theory; Lila’s feminism is derived primarily from her experience, but both see men and women as radically different. (Bojar, 2018, cap. 11, 4 par)	“Ambas, Lila e Elena, são, de alguma maneira, “feministas da diferença”. Crescidas numa sociedade onde os limites de gênero eram nitidamente marcados e onde a transgressão desses limites era cheia de perigo, as duas veem as experiências das mulheres como radicalmente diferente das dos homens. O feminismo de Elena é largamente baseado na sua exploração intelectual da teoria feminista; o feminismo de Lila deriva principalmente da experiência dela, mas ambas veem homens e mulheres como radicalmente diferentes.”
Se debe, em cambio, buscar más allá de los polos de la dialéctica tradicional, más allá de la igualdad, de la subjetividad e de la ciudadanía normativas; se debe indagar en una diferencia que sea realmente Otra de lo outro, e que no adolezca por tanto de falogocentrismo. Es necesario, entonces, descubrir esa diferencia fundante, porque la filosofía, la ciencia y la religión, sólo la ocultan sin cesar. (Femenías, 2000, p. 152)	“Por outro lado, é necessário olhar além dos pólos da dialética tradicional, além da igualdade, da subjetividade e da cidadania normativas; é necessário procurar uma diferença que seja realmente Outra do outro, e que, portanto, não sofra de falogocentrismo. É necessário, então, descobrir essa diferença fundamental, porque a filosofia, a ciência e a religião apenas a ocultam incessantemente.”
A juicio de Irigaray, todo tiene que reinterpretarse en virtud de las nuevas	“Na opinião de Irigaray, tudo deve ser reinterpretado em virtude das novas relações

<p>relaciones entre el sujeto y el discurso, el sujeto y el mundo, el sujeto y lo cósmico, el micro y el macro cosmos, porque el sujeto ha estado siempre escrito en masculino. En efecto, tanto si el sujeto de la lengua es universal como si es neutro es necesaria una revolución del pensamiento y, consiguientemente, de la ética para que permita su verdadero acceso a las mujeres, puesto que lo neutro de la lengua enmascara la operación de haber universalizado lo masculino como representante absoluto del género humano, y fuerza la invisibilización de las mujeres. (Femenías, 2000, pp. 160-161)</p>	<p>entre o sujeito e o discurso, o sujeito e o mundo, o sujeito e o cósmico, o micro e o macro cosmos, porque o sujeito sempre foi escrito no masculino. De fato, se o sujeito da linguagem é universal e neutro, é necessária uma revolução do pensamento e, conseqüentemente, da ética para permitir seu verdadeiro acesso às mulheres, uma vez que a neutralidade da linguagem mascara o funcionamento de se ter universalizado o masculino como representante absoluto do gênero humano e força a invisibilidade das mulheres.”</p>
<p>The Neapolitan novels are infused with this sense of female experience as fundamentally different from male experience, a difference rooted as much in biology as in culture. At a time when many feminist theorists no longer see conceptions of male and female as anchored in biology or rigidly determined by culture but rather understand gender as fluid, the Neapolitan novels portray deep and abiding gender difference. (Bojar, 2018, cap. 11, 5 par)</p>	<p>“A tetralogia napolitana é permeada por essa ideia de experiência feminina como fundamentalmente diferente da experiência masculina, uma diferença enraizada tanto na biologia quanto na cultura. Numa época em que muitas teóricas feministas não veem mais as concepções de homem e mulher como ancoradas na biologia ou rigidamente determinadas pela cultura, mas entendem o gênero como fluido, a tetralogia napolitana retrata diferenças profundas e permanentes de gênero.”</p>

Capítulo 2 – O bairro

Original	Tradução
<p>In terms of historical context, Ferrante’s works confront the changes, contradictions, and setbacks that characterize post-World War II (WWII) Italy. In these years, while leaving behind the politics of fascism, Italy embraced capitalist consumerism and the values of high modernity. The economic boom of this period transformed Italian society in important ways, pulling many Italians out of poverty and instilling in youth possibilities of education and upward mobility unavailable to any prior generation. (Love, Bullaro, 2016, p. 2)</p>	<p>“Em termos de contexto histórico, as obras de Ferrante se confrontam com as mudanças, contradições e contratemplos que caracterizam a Itália pós-II Guerra Mundial (WWII). Nesses anos, enquanto deixava para trás a política do fascismo, a Itália abraçou o consumismo capitalista e os valores da alta modernidade. O <i>boom</i> econômico desse período transformou a sociedade italiana em aspectos importantes, tirando muitos italianos da pobreza e instilando as possibilidades de educação e mobilidade ascendente, que eram inacessíveis a qualquer geração anterior, para</p>

	os jovens. ”
According to historian Paola Gambarota, the longing to escape was especially common among women: “In order to evade that daily violence, that daily force that you were subjected to— (...)—you just have to go away.... And this has happened to so many of us. You just have to get away. You just have, at a certain point, a feeling that there is nothing that you can change.” (Bojar, 2018, cap. 12, 12 par)	“De acordo com a historiadora Paola Gambarota, o desejo de escapar era especialmente comum entre as mulheres: “Para fugir daquela violência diária, daquela força diária a qual você estava submetida – (...) – você só precisa ir embora.... E isso aconteceu com muitas de nós. Você apenas tem que fugir. Você apenas tem, em um determinado momento, a sensação de que não há nada que possa mudar.””

Capítulo 3 – A emancipação

Original	Tradução
While Elena’s increasing use of and orientation toward Italian transforms who she is, how she makes a living, where she lives and travels, as well as her most intimate relationships, Lila’s turn away from Italian and school indexes and shapes how her life progresses within the narrow confines of Naples and their neighborhood. (Cavanaugh, 2016, p. 58)	“Enquanto o crescente uso e orientação de Elena para o italiano transformam quem ela é, como ela ganha a vida, onde ela vive e para onde viaja, bem como transforma seus relacionamentos mais íntimos, Lila se distancia do italiano e dos índices escolares e progride conforme sua vida se forma dentro dos estreitos limites de Nápoles e de seu bairro.”
The embodied psychological and social consequences of the school’s mission to create a new type of modern personhood, that culturally and linguistically ruptures with the past, play a central role in the development of the characters’ subjectivities and alterities throughout the Napolitan Novels. (Love, 2016, p. 73)	“As consequências psicológicas e sociais incorporadas durante a missão escolar de se criar um novo tipo de personalidade moderna, que culturalmente e linguisticamente rompe com o passado, desempenham um papel central no desenvolvimento das subjetividades e alteridades dos personagens ao longo da Tetralogia Napolitana.”

Capítulo 4 – A resistência

Original	Tradução
For Elena, Lila was both a rival and a source of inspiration. What Elena did by herself did not excite her; only what Lila touched mattered to her. When Lila became obsessed with designing a pair of shoes that she hoped	“Para Elena, Lila era uma rival e uma fonte de inspiração. O que Elena fazia sozinha não a animava; apenas o que Lila tocava importava para ela. Quando Lila ficou obcecada em desenhar um par de sapatos que

<p>would make her family rich, Elena developed an all-consuming interest in shoes; when Lila, no longer attending school appeared to lose interest in academic subjects, Elena felt her own interest waning. She needed Lila to unlock her own creative potential and she both valued and resented Lila’s superior talents. Yet despite the rivalry and jealousy, Elena and Lila were there for each other when it mattered. Elena returned to Naples to nurse Lila back to health when she was seriously ill; Lila was always ready to take care of Elena’s children when she had to travel to advance her career. Love and mutual support coexisted with hostility and jealousy. Elena described their relationship as “tangled”; the four Neapolitan novels are her attempt to disentangle that knot. (Bojar, 2018, cap. 27 par)</p>	<p>ela esperava que fizesse sua família rica, Elena desenvolveu um interesse por sapatos que a consumia; quando Lila, que não frequentava mais a escola, parecia perder o interesse em assuntos acadêmicos, Elena sentiu o próprio interesse diminuir. Ela precisava de Lila para desbloquear seu próprio potencial criativo e ela ao mesmo tempo que valorizava se ressentia dos talentos superiores de Lila. No entanto, apesar da rivalidade e do ciúme, Elena e Lila estavam lá uma para a outra quando necessário. Elena voltou à Nápoles para cuidar de Lila quando ela estava gravemente doente; Lila estava sempre pronta para cuidar das filhas de Elena quando ela precisava viajar para avançar em sua carreira. Amor e apoio mútuo coexistiam com hostilidade e ciúme. Elena descreveu o relacionamento delas como "emaranhado"; os quatro romances napolitanos são sua tentativa de desembaraçar esse nó”.</p>
<p>It is interesting to learn that “one draws strength from the other” not only thanks to their supportiveness and mutual respect but also thanks to their rivalry, which leads them to appropriate from one another, at a cost, dolls and men, writing and future plans. (Rogatis, 2018, cap. 3, tópico 3, par 6)</p>	<p>“É interessante perceber que “uma extrai força do outra”, não apenas pela capacidade de apoio e respeito mútuo, mas também pela rivalidade, que as leva a se apropriarem uma da outra a um custo, bonecas e homens, escrita e planos futuros.”</p>
<p>Survival is therefore the arc not of exemplary subjectivities but subjectivities who are, by necessity, ambiguous and contradictory, purveyors of the underground world able to accommodate that subterranean space and tell a different story: a story not of victimhood, and that is therefore always vital. Women today are now looking to the eclectic yet clear truth of the feminist story, to its universal power, in a world in which an international, anti-feminist, homophobic, and xenophobic fundamentalism is taking shape that women readers counter with the international force of Ferrante’s storytelling. (Rogatis, conclusão, tópico 6, 2-3 par)</p>	<p>“Sobrevivência é, desse modo, não o arco de subjetividades exemplares, mas de subjetividades que são, por necessidade, ambíguas e contraditórias, fornecedoras do mundo subterrâneo, capazes de acomodar esse espaço subterrâneo e contar uma história diferente: uma história que não é de vitimização, e que, logo, é sempre vital. “Hoje as mulheres estão olhando para a verdade eclética e evidente da história feminista, para seu poder universal, em um mundo em que um fundamentalismo internacional, anti-feminista, homofóbico e xenofóbico toma forma e as mulheres leitoras respondem com a força internacional da narrativa de Ferrante.”</p>
<p>Still, at various events in Italy and abroad, I have heard many women voice concerns that</p>	<p>“Ainda assim, em vários eventos na Itália e no exterior, ouvi muitas mulheres</p>

<p>the quartet is ultimately a negative tale, that the final balance of Elena and Lila’s lives is bitter, or excessively bitter. But the point is that every person’s development and self-individuation is also a form of solitude, and at least partially destructive. If anything, what remains difficult to process is that this existential hardship, which men have long experienced and symbolized, pertains to women too, and women can render it interesting and imbue it with meaning. (Rogatis, conclusão, tópico 6, 3 par)</p>	<p>expressarem preocupações de que a tetralogia é, em última análise, um conto negativo, de que o saldo final da vida de Elena e Lila é amargo ou excessivamente amargo. Mas o ponto é que o desenvolvimento e a auto-individuação de cada pessoa também são uma forma de solidão, e, no mínimo, parcialmente destrutiva. De qualquer forma, o que permanece difícil de processar é que essa dificuldade existencial, que os homens há muito experimentam e simbolizam, também se refere às mulheres, e as mulheres podem torná-la interessante e imbuí-la de significado.”</p>
<p>However, Lila was far from provincial. She may not have left Naples before her disappearance at the age of sixty-six, but her mind roamed far and wide. (Bojar, 2018, cap. 12, 13 par)</p>	<p>“No entanto, Lila estava longe de ser provinciana. Ela pode não ter deixado Nápoles antes de seu desaparecimento aos 66 anos, mas sua mente vagava por toda parte.”</p>
<p>Frantumaglia can be defined as a liminal process (Turner 50), a rite of passage, when a person enters an extraordinary state of metamorphosis and painful creativity. As in initiation rites (such as frantumaglia), this disorderly and transitional phase is followed by a post-liminal phase during which the transition to a new stage in life is consolidated. (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par)</p>	<p>“<i>Frantumaglia</i> pode ser definida como um processo liminar (Turner 50), um ritual de passagem, quando uma pessoa entra em um estado extraordinário de metamorfose e dolorosa criatividade. Como nos ritos de iniciação (como a <i>frantumaglia</i>), essa fase desordenada e transitória é seguida por uma fase pós-liminar na qual a transição para uma nova etapa da vida é consolidada.”</p>
<p>The established history of male dominance—which, even in the most developed parts of the world, has resulted in a system of pressures, restrictions, and biases—makes this process of fragmentation and fusion cyclical for women, who, says Ferrante, are “increasingly constrained in our actions to subject ourselves to punishing trials involving the reorganization of our private life and admission to public life” (fr 89). For Ferrante, “[the] female ‘I’ in particular, with its long history of oppression and repression, tends to shatter as it’s tossed around, and to reappear and shatter again, always in an unpredictable way” (fr 322). (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par)</p>	<p>“A instituída história da dominação masculina - que, mesmo nas partes mais desenvolvidas do mundo, resultou em um sistema de pressões, restrições e preconceitos - torna cíclico esse processo de fragmentação e fusão para as mulheres que, segundo Ferrante, são "cada vez mais coagidas em suas ações a se sujeitarem a julgamentos punitivos envolvendo a reorganização da vida privada e a admissão à vida pública”(fr 89). Para Ferrante, "o 'eu' feminino, em particular, com sua longa história de opressão e repressão, tende a se despedaçar à medida que é lançado no mundo, e reaparecer e se despedaçar novamente, sempre de maneira imprevisível”</p>

<p>Ferrante underscores the shaky yet substantial benefits of those existential and narrative arcs that—unlike the first phase of repressive surveillance—no longer follow Platonic models of perfection but rather the messy truth of “new equilibriums,” within which the chronologies of mother and daughter, the inheritance of grief, and creative and vital claims can coexist: Old ghosts arrive... the same ones with whom the women of the past had to reckon. The difference is that these women don’t submit to them passively. Instead, they fight, and they cope. (fr 203) <i>Frantumaglia</i> is therefore not just an entropic process, but a ritual, wherein women enact a “transformative performance” (Turner 69) with significant dramatic and cinematographic contents (de Rogatis 72). (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 3 par)</p>	<p>“Ferrante destaca os benefícios instáveis, porém substanciais, dos arcos existenciais e narrativos que - diferentemente da primeira fase da vigilância repressiva - não seguem mais os modelos platônicos de perfeição, mas a verdade confusa dos "novos equilíbrios", dentro dos quais as cronologias de mãe e filha, a herança da tristeza e reivindicações criativas e vitais podem coexistir: chegam os velhos fantasmas... os mesmos com os quais as mulheres do passado tiveram que contar. A diferença é que essas mulheres não se submetem a eles passivamente. Em vez disso, elas lutam e enfrentam. (fr 203) <i>Frantumaglia</i> não é, portanto, apenas um processo entrópico, mas um ritual, no qual as mulheres encenam uma “performance transformadora” (Turner 69) com conteúdo dramático e cinematográfico significativo (de Rogatis, p. 72).”</p>
<p>“(…) in Ferrante’s writing, pain settles into awareness, what was decomposed is recomposed, and repressive self-surveillance gives way to “expressive” surveillance (Alsop 472)” (Rogatis, 2018, cap 3, tópico 7, 1 par)</p>	<p>“(…) nos escritos de Ferrante, a dor instala-se na consciência, o que foi decomposto e a auto-vigilância repressiva dão lugar à vigilância “expressiva””.</p>

Capítulo 5 – A narrativa

Original	Tradução
<p>(...) por un lado, mientras que el pensamiento moderno solo reconoce – estrictamente hablando – sujetos varones, como vimos en la denuncia de Irigaray, al punto de que es posible equiparar sujeto a varón, por el otro, la posmodernidad tiende a disolver la noción misma de sujeto librándonos a una variable impersonal emergente. ¿Cómo entonces se impulsa, promueve, o favorece la agencia, la autonomía, y la visibilidad de las mujeres? (Femenías, 2000, p. 58)</p>	<p>“(…) por um lado, enquanto o pensamento moderno reconhece apenas - estritamente falando - sujeitos masculinos, como vimos na denúncia de Irigaray, a ponto de ser possível equiparar um sujeito a um masculino, por outro, o pós-modernismo tende a dissolver a própria noção de sujeito, liberando-nos para uma variável impessoal emergente. Como, então, se impulsiona, promove ou favorece a agência, a autonomia e a visibilidade das mulheres?”</p>
<p>The retreat from utopia within feminist theory in the last decade has taken the form of debunking as “essentialist” any attempt to formulate a feminist ethic, a feminist politics,</p>	<p>“O recuo da utopia na teoria feminista na última década tomou a forma de desmascarar como "essencialista" qualquer tentativa de formular uma ética feminista, uma política</p>

<p>a feminist concept of autonomy and even a feminist aesthetic. (...) Postmodernism can teach us the theoretical and political traps of why utopias and foundational thinking can go wrong, but it should not lead to a retreat from utopia altogether. For we, as women, have much to lose by giving up the utopian hope in the wholly other. (Benhabib, 1992, p. 230)</p>	<p>feminista, um conceito feminista de autonomia e até uma estética feminista. (...) O pós-modernismo pode nos ensinar as armadilhas teóricas e políticas de por que as utopias e o pensamento fundacionistas podem dar errado, mas não deve levar a uma retirada da utopia por completo. Pois nós, como mulheres, temos muito a perder desistindo da esperança utópica do outro.”</p>
<p>En <i>Situated self</i>, Benhabib (1992) expone que los sujetos tienen la capacidad para retar su situación, para contribuir a la constitución de su propia identidad y a su propio lugar en el mundo. La identidad del yo es un producto que se gesta en el proceso de socialización, donde el cuerpo es un elemento básico para dar consistencia y continuidad a las experiencias. En un primer momento, a partir de generalidades simbólicas, que extrae del sistema social en el que vive y, posteriormente, a través de un proceso de progresiva diferenciación e individuación, el sujeto establece una creciente independencia frente a los sistemas sociales a la hora de legitimar e integrar sus actos en una biografía coherente. (Martínez, 2012, pp. 211-212)</p>	<p>“No <i>Situated self</i>, Benhabib (1992) expõe que os sujeitos têm a capacidade de desafiar sua situação, de contribuir para a constituição de sua própria identidade e seu próprio lugar no mundo. A identidade do eu é um produto criado no processo de socialização, onde o corpo é um elemento básico para dar consistência e continuidade às experiências. A princípio, a partir de generalidades simbólicas, que extrai do sistema social em que vive, e, posteriormente, através de um processo progressivo de diferenciação e individuação, o sujeito estabelece uma crescente independência dos sistemas sociais quando se trata de legitimar e integrar seus atos em uma biografia coerente.”</p>
<p>Por lo tanto, la identidad no se refiere a la capacidad de albedrío. La identidad no solo se refiere al potencial de elección, sino a la efectividad de las elecciones del sujeto como un individuo finito, concreto y corpóreo que configura y presenta las circunstancias de su nacimiento y de su narrativa coherente, en la que puede representar la historia de su vida. Este sujeto es contrario del ser descentrado y fracturado que propone el posmodernismo. Es un ser conexo y relacional. (Martínez, 2012, p. 212)</p>	<p>“Portanto, a identidade não se refere à capacidade de agência. A identidade refere-se não apenas ao potencial da escolha, mas à eficácia das escolhas do sujeito como indivíduo finito, concreto e corporal que configura e apresenta as circunstâncias de seu nascimento e sua narrativa coerente, na qual ele pode representar a história de sua vida. Esse sujeito é contrário ao ser descentrado e fraturado que o pós-modernismo propõe. É um ser conectado e relacional.”</p>
<p>un sujeto en alguna medida autónomo, dotado de intencionalidad y responsabilidad, con la reflexividad propia de un sujeto hacedor que siempre está sustentando sus actos. (Martínez, 2012, p. 218)</p>	<p>“um sujeito, em alguma medida autônomo, dotada de intenção e responsabilidade, com a reflexividade de um sujeito-criador que está sempre sustentando suas ações.”</p>
<p>Su propuesta, entonces, está centrada en una genealogía que consiga detonar las voces contenidas en la subjetividad femenina, es</p>	<p>“Sua proposta é, então, focada em uma genealogia que consegue detonar as vozes contidas na subjetividade feminina, ou seja,</p>

<p>decir, que contradigan el discurso oficial. Esta recuperación histórica se crea cuando se indaga en las actividades y en la vida de los sujetos. Por lo tanto, las voces contenidas se presentan en forma de una identidad narrada y situada. No obstante, la autora deja clara su voluntad de dejar anclada la racionalidad. (Martinez, p. 213)</p>	<p>elas contradizem o discurso oficial. Essa recuperação histórica é criada ao se investigar as atividades e a vida dos sujeitos. Portanto, as vozes contidas são apresentadas na forma de uma identidade narrada e situada. No entanto, a autora deixa clara sua vontade de deixar a racionalidade ancorada.”</p>
<p>The strong version of the Death of the Subject thesis is not compatible with the goals of feminism. Surely, a subjectivity that would not be structured by language, by narrative and by the symbolic codes of narrative available in a culture is unthinkable. We tell of who we are, of the “I” that we are, by means of a narrative. “I was born on such and such a date, as the daughter of such and such . . .” etc. These narratives are deeply colored and structured by the codes of expectable and understandable biographies and identities in our cultures. We can concede all that, but nevertheless we must still argue that we are not merely extensions of our histories, that vis-à-vis our own stories we are in the position of author and character at once. The situated and gendered subject is heteronomously determined but still strives toward autonomy. I want to ask how in fact the very project of female emancipation would be thinkable without such a regulative ideal of enhancing the agency, autonomy and selfhood of women.(Benhabib, 1992, p. 214)</p>	<p>“A versão forte da tese da Morte do Sujeito não é compatível com os objetivos do feminismo. Certamente, uma subjetividade não estruturada pela linguagem, pela narrativa e pelos códigos simbólicos da narrativa disponíveis em uma cultura é impensável. Contamos quem somos, o “eu” que somos, por meio de uma narrativa. “Nasci em tal e tal data, como filha de tal e tal. . . ” etc. Essas narrativas são profundamente coloridas e estruturadas pelos códigos de biografias e identidades esperáveis e compreensíveis em nossas culturas. Podemos admitir tudo isso, mas, no entanto, ainda devemos argumentar que não somos meramente extensões de nossas histórias, que, diante de nossas próprias histórias, estamos na posição de autor e personagem de uma só vez. O sujeito situado e de gênero é determinado de maneira heterônoma, mas ainda se esforça em direção à autonomia. Quero perguntar como, de fato, o próprio projeto de emancipação feminina seria pensável sem esse ideal regulador de melhorar a agência, a autonomia e a auto-identidade das mulheres.”</p>

Considerações finais

Original	Tradução
<p>Restoring and greatly exacerbating certain traits of nineteenth-century capitalism and widespread inequality (Steger 105), neoliberalism now has the dizzying and devastating ability to bring cultures into contact with one another and set them at odds. Faced with increasingly clear,</p>	<p>“Restaurando e exacerbando enormemente certas características do capitalismo do século XIX e a desigualdade generalizada (Steger 105), o neoliberalismo agora tem a capacidade vertiginosa e devastadora de colocar culturas em contato umas com as outras e colocá-las em desacordo. Diante de</p>

<p>opposing, and contemporaneous identity-related phenomena, faced with the division between global subjects in a liminal state of transformation and those in a state of inflexible narrow-mindedness, writers are restoring the nineteenth-century plot to the center of representation and narrative truth: its development, its complex web of characters, and its capacity for combining genres and forms for both experimental and communicative purposes. If the novel has returned to being an emblematic story, to presenting us with a social repertoire and shared vocabulary, that is because today cohabitation with the Other, the traumatic speed of social transformations, and the decline of major ideologies are now urgently compelling a “discursive negotiation” (Calabrese 47) that depends on our ability to make sense of reality through stories. (Rogatis, 2018, conclusão, tópico 4; 2 par)</p>	<p>fenômenos cada vez mais claros, opostos e contemporâneos relacionados à identidade, confrontados com a divisão entre sujeitos globais em um estado liminar de transformação e aqueles em um estado de mente estreita e inflexível, os escritores estão restaurando a trama do século XIX no centro da representação e verdade narrativa: seu desenvolvimento, sua complexa rede de personagens e sua capacidade de combinar gêneros e formas para fins experimentais e comunicativos. Se o romance voltou a ser uma história emblemática, a nos apresentar um repertório social e um vocabulário compartilhado, é porque hoje a convivência com o Outro, a velocidade traumática das transformações sociais e o declínio das principais ideologias estão agora urgentemente obrigando a “negociação discursiva” (Calabrese 47), que depende de nossa capacidade de compreender a realidade através de histórias.”</p>
<p>“Through her eclectic, didactic, and psychological concept of storytelling, Ferrante has tapped into this profound need of our collective imagination and honed a powerful tool, in the form of The Neapolitan Novels, for ordering and interpreting reality” (Rogatis, 2018, conclusão, tópico 4; 3 par).</p>	<p>“Por meio de seu conceito eclético, didático e psicológico de contar histórias, Ferrante aproveitou essa profunda necessidade de nossa imaginação coletiva e honrou uma ferramenta poderosa, na forma da tetralogia napolitana, para ordenar e interpretar a realidade.”</p>