

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles:** estruturas femininas do parentesco

Carolina Miyamoto Gomes da Conceição

**OURO PRETO – MG – BRASIL**

**Fevereiro de 2025**

Carolina Miyamoto Gomes da Conceição

**Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles:** estruturas femininas do parentesco

Monografia apresentada ao Curso de  
Letras da Universidade Federal de Ouro  
Preto como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Profª Drª Carolina Anglada  
de Rezende

**OURO PRETO – MG – BRASIL**

**Fevereiro de 2025**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS



**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Carolina Miyamoto Gomes da Conceição**

**Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles: estruturas femininas do parentesco**

Monografia apresentada ao Curso de Letras da Universidade Federal  
de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras: Estudos Literários

Aprovada em 13 de março de 2025.

**Membros da banca**

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - Orientadora - Universidade Federal de Ouro Preto  
Profa. Dra. Alice Vieira Barros - Universidade Estadual de Feira de Santana  
Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de  
Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 22/08/2025



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Anglada de Rezende, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em  
22/08/2025, às 18:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de  
outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0965376** e o código CRC **66B8BAF8**.

## AGRADECIMENTOS

A minha família: meu pai, Marcos, porto seguro e amor; minha mãe, Celina, de quem puxei a ânsia de saber; e minha irmã, Luiza, quem, ainda de longe, cuida de mim.

A todos os meus amigos: Mirelly, o coração mais lindo, a amizade mais verdadeira; João, parte de mim que desejo nunca perder e a quem devo o mundo; Gustavo Baggio, a mais importante parte paulista em terras mineiras; e Giovanna Rubio (*in memoriam*), que esteve, está e sempre estará segurando a minha mão, onde quer que estiver.

A Carolina Anglada, orientadora, professora e amiga.

A UFOP, pelo ensino público e de qualidade.

A todos que cruzaram meu caminho nesses últimos anos e me apoiaram, em momentos tempestuosos e felizes.

*Todas as famílias felizes são mais ou menos diferentes; todas as famílias infelizes são mais ou menos semelhantes.*

(Vladmir Nabokov)

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar uma reflexão acerca da representação feminina tendo como parâmetro duas escritoras de temporalidades e localidades distintas – Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles –, mas que convergem quando o assunto é ausência, desaparecimento e parentesco, principalmente associados à figura da mulher, aspectos esses que se materializam, por exemplo, nos conceitos de *frantumaglia* e desmarginação presentes em Ferrante. Ademais, será tratado também sobre a imagem da mulher atrelada à escrita e sobre a particularidade do estilo de narração de cada uma das narrativas aqui estudadas, a saber: a Tetralogia Napolitana, de Ferrante, e *Ciranda de pedra*, de Lygia. Devido à forte influência cultural que permeia ambas as obras, com destaque para conflitos políticos e sociais internos, mas que não são particulares de cada localidade e temporalidade em que se encontram – extravasam os limites geográficos e se constituem como problemas geopolíticos –, será escolhido como ferramenta o Comparatismo, importante para pensar a literatura enquanto fato da cultura, contribuindo, portanto, tanto para um pensamento dos fatores intrínsecos ao campo da literatura quanto para fatores extrínsecos, recorrendo à leitura e à discussão de um repertório filosófico e a uma leitura cerrada das obras e da fortuna crítica das autoras. Desse modo, esta pesquisa pretende alcançar um território ainda não explorado dentro dos Estudos Comparatistas, a comparação das obras de Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles, duas autoras cujas poéticas se centralizam em elementos comuns, mesmo que possivelmente nunca tenham travado um contato direto entre si.

**Palavras-chave:** Elena Ferrante; Lygia Fagundes Telles; Feminino; Abandono; Parentesco; Desmarginação.

## SUMÁRIO

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Introdução .....                                                    | 6  |
| 2. Metodologia.....                                                    | 9  |
| 2.1 A dádiva e a troca .....                                           | 9  |
| 3. Elena Ferrante .....                                                | 17 |
| 3.1. <i>Um amor incômodo, Dias de abandono e A filha perdida</i> ..... | 20 |
| 3.2. Tetralogia Napolitana .....                                       | 27 |
| 3.2.1. As mães e as filhas .....                                       | 37 |
| 3.2.2. Lila e Solara; Lenu, Lila e Nino .....                          | 41 |
| 4. Lygia Fagundes Telles .....                                         | 44 |
| 4.1. <i>Ciranda de pedra</i> .....                                     | 47 |
| 4.1.1. Virgínia, Laura e Daniel; Natércio, Bruna e Otávia .....        | 57 |
| 4.1.2. Virgínia, Afonso, Letícia e Conrado .....                       | 60 |
| 5. Tetralogia Napolitana e <i>Ciranda de pedra</i> .....               | 66 |
| Referências bibliográficas .....                                       | 72 |

## 1. Introdução

O limiar é um artifício retórico interessante, representa metaforicamente a suspensão entre dois opostos e é um procedimento que sintetiza de maneira eficaz o tempo em que vivemos (FERRANTE, 2017a, p. 323).

A fim de discorrer acerca do objetivo desta pesquisa, logo de início recorro a uma citação presente no livro *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora*, de Elena Ferrante, uma das escritoras cujas obras serão objeto de estudo. É importante, se não vital, apreender de tal citação não apenas o conceito apresentado e desenvolvido a partir da associação de “limiar” à palavra “opostos”, em seu plural, como também sua pertinência a ressurgir em cada ponto que se deseja trabalhar aqui.

Partindo da citação, buscando seu contexto, nos deparamos com sua inserção em uma resposta a uma pergunta que compõe uma entrevista, na qual Ferrante é a entrevistada. Apresentamos, aqui, trechos da pergunta e da resposta – para além do que já foi apresentado:

A Série Napolitana está cheia de bate-bocas memoráveis. As brigas, as explosões de raiva dos vários personagens são representadas de maneira magistral. Quase contagiosa. [...] O repertório é incrivelmente vasto. Palavrões vomitados sem parar. Acusações ferozes e absurdas. Cabelos arrancados. Xingamentos cada vez mais fantasiosos. [...] Então, por um lado entendo que o espetáculo do xingamento pode ser triste e degradante, ou até mesmo animalesco. Por outro lado, pergunto: não se trata também de um grito de civilização, a percepção instintiva da pobreza como injustiça? (FERRANTE, 2017a, p. 323).

Nota-se, logo nessa pergunta, direcionadores à compreensão prévia da leitura que vinha sendo feita da tetralogia, dentre eles justamente a violência explicitada na primeira oração. A resposta de Elena, sucinta, permeia o caráter intrínseco à obra, forjado até mesmo em uma discussão metadiscursiva representada pelos “bate-bocas”:

Vamos voltar aos bate-bocas. Sim, digamos que os bate-bocas entre pobres é um limiar. O limiar é um artifício retórico interessante, representa metaforicamente a suspensão entre dois opostos e é um procedimento que sintetiza de maneira eficaz o tempo em que vivemos. Destruído o conceito de consciência de classe e de conflito de classe, mantemos, por meio de palavras, os pobres, os desesperados – cuja única riqueza são as palavras furiosas – no limiar entre a explosão degradante, que animaliza, e a explosão libertadora, que humaniza e dá início a uma espécie de purificação. Mas, na verdade, o limiar é ultrapassado o tempo todo, torna-se guerra sangüinária entre pobres, derramamento de sangue (FERRANTE, 2017a, p. 323).

“Limiar”, a partir das palavras de Ferrante, ganha múltiplos sentidos que fogem de uma única materialização. Tal termo, por si só, não carrega o sentido que possui quando atribuído a um contexto; e a escritora realiza essa atribuição de sentido em momentos diversos de sua breve

resposta: o limiar interno e externo separados entre si por uma “explosão degradante” ou “libertadora” e, principalmente, o limiar como um “artifício retórico”; no caso da passagem, presente nos “bate-bocas entre pobres”. Observamos, desse modo, a passagem que inicia esta pesquisa como a definição que Ferrante se propõe a dar de limiar como um método, o qual ela utiliza com proficuidade na série napolitana e aborda também em seu ensaio “A caneta e a pena”, presente em *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*:

Corria para onde? Bem, delimitando a folha branca não havia apenas as linhas pretas horizontais, mas também duas linhas vermelhas verticais, uma à esquerda e outra à direita. Escrever era movimentar-se dentro daquelas linhas, e aquelas linhas – disso me lembro com muita nitidez – foram a minha cruz. Estavam ali com o intuito de assinalar, também por meio da cor, que, se a sua escrita não ficasse fechada dentro daqueles fios estendidos, você seria punida. Eu, porém, me distraía facilmente quando escrevia e, embora quase sempre respeitasse a margem esquerda, muitas vezes ultrapassava a direita, fosse para completar uma palavra, fosse porque havia chegado a um ponto em que era difícil dividi-la em sílabas e passar para a linha seguinte sem ultrapassar a margem. Fui punida com tanta frequência que a noção de limite se tornou parte de mim e, quando escrevo à mão, sinto a ameaça daquele fio vermelho vertical, embora há muito tempo ele não exista mais nas folhas que uso (FERRANTE, 2023, p. 15).

Aqui, ao contrário de “limiar”, encontramos “limite”. São palavras distintas que carregam significados semelhantes, mesmo que ainda assim diferentes em minúcias; talvez pela dimensão material e finita do limite, o que não observamos na presença de “limiar” nos trechos supra apresentados. O limite enfrentado por Ferrante no ensaio é composto por linhas vermelhas, que demarcam uma folha de caderno e constituem a margem. Todavia, esse limite, materialmente estabelecido em cores e formas, estende-se à dimensão criativa da própria escrita, enjaulando-a similarmente ao que realiza às letras e às palavras:

De modo mais geral, acho que a minha ideia de escrita – e também todas as dificuldades que arrasto comigo – está relacionada à satisfação de ficar plenamente dentro das margens e, ao mesmo tempo, à impressão de uma perda, de um desperdício, por ter conseguido (FERRANTE, 2023, p. 15).

Retomo o que fora apresentado acerca dos opostos, e de qual modo eles se inserem na prosa de Ferrante, mas também em Lygia Fagundes Telles, cuja obra será trabalhada aqui juntamente às de Ferrante – a partir da ótica do Comparatismo e da Antropologia. Tanto em *Ciranda de pedra* quanto na Tetralogia Napolitana, nota-se como o limiar se localiza justamente como esse artifício retórico que “representa metaforicamente a suspensão entre dois opostos”. O limiar, diferentemente do limite – estabelecido, por exemplo, como as linhas de uma folha –, apresenta-se em um território poroso, no qual os dois opostos não se encontram completamente distantes entre si. Em *Ciranda de pedra*, a própria ciranda se materializa como

o limiar, a passagem, entre dois opostos, na qual separam-se os dois núcleos que compõem a obra e que serão apresentados na quinta parte desta pesquisa. Na tetralogia, o limiar se estende a diversas dimensões, sejam geográficas, temporais ou internas às relações, como será explicitado na quarta parte desta pesquisa. É neste último ponto que introduzimos aqui a presença da Antropologia, mais especificamente das obras “Ensaio sobre a dádiva”, de Marcel Mauss, e *As estruturas elementares do parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, justamente quando a união ou o contato entre opostos ocorre pela interseção de um objeto – uma dádiva – de troca.

Utilizando do Comparatismo, abrem-se fronteiras que permitem à pesquisa abordar objetos nunca ora tratados juntos, ou mesmo entrelaçados entre si com outros fios condutores, que possibilitam um novo foco de luz. Este trabalho recorre, portanto, a este dispositivo, buscando em suas raízes as ferramentas que permitem abordar uma pluralidade de tópicos, considerando não apenas a interseção de temáticas em comum, mas também os objetos de estudo individualmente e como um todo, e esse todo, como parte de um amplo cosmos compartilhado, no qual reina a interdiscursividade e a troca, não a identificação de influências. Desse modo, é possível compreender, para além do limiar, outros conceitos que costuram Elena Ferrante a Lygia Fagundes Telles, por exemplo, a ausência.

Pensar Elena Ferrante é pensar, antes de mais nada, nessa ausência mencionada. Todavia, na ausência do que ou de quem? Essa já se inicia propriamente no nome da escritora, um pseudônimo constantemente atrelado à escritora Elsa Morante, já confirmada inspiração de Ferrante<sup>1</sup>. A ausência, entretanto, estende-se às obras, ou melhor, se retém a elas, quando é essa longa experiência de ausência<sup>2</sup> que costura as obras entre si. Ferrante, com uma agulha fina, mescla os retalhos de uma história de amizade cuja duração permeia os sessenta anos, retratados na Tetralogia Napolitana. Entre idas e vindas, conhecemos personagens fruto do desejo da escritora de retratar uma relação de interdependência e liberdade, na qual a escrita permanece como um plano de fundo.

Em Lygia, também é possível notar a abordagem constante do abandono, dentro da esfera familiar, mas também em um diálogo interno entre a personagem e si própria. Em

---

<sup>1</sup> Morante é mencionada em diversos momentos de *Frantumaglia*, principalmente no que tange tanto aos modelos de Ferrante – “Um modelo fascinante é Elsa Morante. Tento aprender com seus livros, mas ela me parece insuperável” (FERRANTE, 2017a, p. 217) – quanto às dúvidas acerca de seu pseudônimo, associado frequentemente ao nome “Elsa Morante” – “Amo muito os livros de Elsa Morante e, se isso a agrada, continue a cultivar sua hipótese. Nomes e sobrenomes são etiquetas” (FERRANTE, 2017a, p. 181).

<sup>2</sup> Expressão chave na definição e abordagem do anonimato de Ferrante, que é intensamente retomado em suas entrevistas e, por consequência, na *Frantumaglia*: “Mas devo dizer que o que nunca perdeu importância nessa minha — a esta altura — longa experiência de ausência é o espaço criativo que ela abriu. Quero voltar aqui à escrita em si” (FERRANTE, 2017a, p. 235).

*Ciranda de pedra* – tal qual no conjunto de obras de Ferrante, a Tetralogia Napolitana –, a inconstância, juntamente aos conceitos de limiar, limite e margem, são imprescindíveis, visto que, ao mesmo tempo que dão luz aos acontecimentos mais marcantes, permanecem à espreita.

Os temas do abandono e do desaparecimento também vitais nas obras, – relacionados entre si ou vistos isoladamente –, os quais observamos em uma profusão, não se prendem a limites geográficos e culturais, além de, é claro, temporais. Tendo em vista a não exclusividade e a particularidade, é possível pensar tais aspectos nas obras dessas duas escritoras que se distinguem principalmente em termos de temporalidade e nacionalidade, mas que, por meio de suas obras e, conseqüentemente, personagens, apresentam-nos histórias envoltas de anseios ambíguos, conflituosos, extremos e mesmo existenciais, retratados principalmente nas imagens de mulheres que ora se encaixam em um pensamento datado – mais especificamente, os anos 1950 –, ora se metamorfoseiam por meio de atos de rebeldia e de fragmentação, sempre atrelados ao conceito de parentesco, em uma dúvida constante acerca da distinção entre os próprios atos e aqueles cuja sombra do passado se encontra presente.

Tendo ciência da breve exposição que foi feita, e que, incontestadamente, é necessária, nada mais justo, portanto, do que entender como cada um desses elementos, isto é, o limiar, o limite e a margem, se encaixam na profusão de interesses que emergem tanto de Elena quanto de Lygia. Todavia, é vital, inicialmente, apresentar os estudos antropológicos que nos nortearão nesse entendimento e ambas as escritoras – e suas obras – que dão nome a esta pesquisa, com breves considerações que nos guiarão a compreender como é possível relacionar escritoras tão distintas, mas ainda assim extremamente próximas.

## **2. Metodologia**

A investigação foi realizada mediante pesquisa bibliográfica referente aos temas transversais que atravessam a obra das duas escritoras em questão. Em um primeiro momento, recorreu-se à antropologia, mais especificamente ao trabalho de Marcel Mauss, “Ensaio sobre a dádiva”, de modo a compreender os sistemas de trocas nos quais se insere a mulher. Reverberações desse trabalho foram encontradas em Simone de Beauvoir e Claude Lévi-Strauss. A obra *Estruturas elementares do parentesco*, de Lévi-Strauss também serviu de referência para o entendimento das posições e funções da mulher nas sociedades.

### **2.1 A dádiva e a troca**

Recusar dar, negligenciar convidar, assim como recusar receber, equivale a declarar guerra; é recusar a aliança e a comunhão. A seguir, dá-se porque se é forçado a isso, porque o donatário tem uma espécie de direito de propriedade sobre tudo o que pertence ao doador (MAUSS, 2003, p. 201).

Compreender as obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa possibilita a reflexão acerca de elementos que permeiam os textos literários, muitas vezes como uma estrutura medular que dá luz aos questionamentos que ora serão discutidos e aprofundados. Desse modo, imergindo nas principais obras aqui tratadas, mas também utilizando-se de parâmetro outras produções tanto de Ferrante quanto de Lygia, é possível chegar a reflexões a respeito da troca. Necessário, antes de se aprofundar em tal aspecto, revelar o modo buscado a fim de criar uma cadeia de informações não soltas, nem generalizantes, mas pertinentes e esclarecedoras.

A escolha da leitura e a retomada de questões apresentadas pelo sociólogo francês Marcel Mauss em “Ensaio sobre a dádiva” se dá justamente pela própria reflexão que o estudioso realiza nos últimos momentos da obra: ao pensar a dádiva em seu contexto contemporâneo e em sua roupagem antecedente às esferas econômicas e jurídicas, ele nos permite pensar acerca da permanência da questão da dádiva e de suas implicações em um âmbito ao mesmo tempo que distinto, não tão longe e afastado. Assim, é vital ressaltar como o presente trabalho não almeja esgotar e generalizar conceitos particulares de etnias demarcadas em cuja presença da dádiva se revela de maneiras particulares. Tal pesquisa visa, antes de tudo, a criar uma extensão de conceitos maussianos para pensar as obras das duas autoras já supracitadas, tendo como guia o sistema de troca, tomando desse modo os devidos cuidados, sempre recorrendo aos textos literários como material basilar para fundamentar o que está sendo proposto.

Antes de mais nada, acreditamos ser primária a exposição de certos conceitos apoiados pela obra já ora mencionada, dessa forma, sendo possível destrinchar aos poucos, dispondo de uma cautela digna de divisões formais. O que será discutido neste capítulo sempre se voltará a uma linha de raciocínio que implica a tentativa constante de não dissociar cada elemento do anterior e do próximo, visto que todos, estando ligados ao conceito da dádiva, compartilham entre si uma preocupação concernente ao ato de trocar, mais do que ao próprio objeto de troca, tendo em vista justamente o caráter contratual e de aliança intrínseco a esse ato, cuja união se estende tanto ao plano material quanto imaterial:

Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se a coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca (MAUSS, 2003, p. 212).

Iniciaremos, então, com os conceitos de dádiva, o princípio de tudo, a prestação total, e as obrigações inerentes a esses conceitos: a obrigação de dar, receber, retribuir e silenciar, tendo em vista que “a prestação total não implica somente a obrigação de retribuir os presentes recebidos, mas supõe duas outras igualmente importantes: obrigação de dar, de um lado, obrigação de receber, de outro” (MAUSS, 2003, p. 201).

Marcel Mauss caracteriza a dádiva conforme sua localidade de troca, mas uma característica que permeia todos esses locais é a individualidade que esses objetos possuem e suas forças no momento da troca, que se espelham consequentemente no momento do “dar” e, futuramente, no de “receber” e “retribuir”. A troca é uma relação permanente, obrigatória, mas ao mesmo tempo livre, isto é, “a vida material e moral, a troca, nele funcionam de uma forma desinteressada e obrigatória ao mesmo tempo” (MAUSS, 2003, p. 232). Ela transpassa todas as esferas da vida social do mesmo modo que cria um vínculo, a união de clãs. Desse modo, como já mencionado, podemos notar como o objeto de troca, em sua individualidade, maneja as interações entre famílias não consanguíneas, em contextos distintos, voltados ao festejo, como o matrimônio. Este nos apresenta de maneira ampla as diversas formas do objeto-dádiva, desde tapeçarias até mulheres, responsáveis pela união entre coletividades distintas e às vezes distantes, objetivo máximo da troca.

Como um conceito inescusável, a troca implica uma dança circular, voltada ao ato de dar, ao de receber e ao de retribuir, como já mencionado acima e como reforçado por Mauss ao longo de toda a obra:

De fato, é como se todas essas tribos, essas expedições marítimas, essas coisas preciosas, esses objetos de uso, alimentos e festas, esses serviços de toda espécie, rituais e sexuais, esses homens e essas mulheres, fossem pegos dentro de um círculo e seguissem ao redor desse círculo, tanto no tempo como no espaço, um movimento regular (MAUSS, 2003, p. 215).

O último ato, o de retribuir, exerce o gatilho do movimento contínuo, pois ao retribuir é necessário se elevar; a riqueza está no ato e sua posição social implica o quão apto o sujeito está em participar, logo, se consumindo para atingir as expectativas impostas no momento em que recebeu. É nesse movimento que se instaura uma dimensão competitiva da troca, de modo que o ato de dar implica não apenas no ato de aceitar, mas também no de retribuir, considerando que “a importância e a natureza dessas dádivas provêm da extraordinária competição que se instala entre os parceiros possíveis da expedição que chega” (MAUSS, 2003, p. 225). Desse modo, “ninguém é livre para recusar um presente oferecido. Todos, homens e mulheres, procuram superar-se uns aos outros em generosidade. Havia uma espécie de rivalidade de quem

poderia dar o maior número de objetos de mais valor” (MAUSS, 2003, p. 212), diz-nos Mauss a respeito do que observa nas sociedades da Polinésia, da Melanésia e no noroeste americano.

Nessas coletividades, aceitar e retribuir se ligam intrinsecamente, visto que o receio de receber se dá justamente pela consciência da obrigatoriedade de retribuir: “Abster-se de dar, como se abster de receber, é faltar a um dever – assim como se abster de retribuir” (MAUSS, 2003, p. 249). Volta-se assim ao que já fora apresentado por Mauss: “Recebe-se uma dádiva como ‘um peso nas costas’. Faz-se mais do que se beneficiar de uma coisa e de uma festa, aceitou-se um desafio; e pôde-se aceitá-lo porque se tem certeza de retribuir, de provar que não se é desigual” (MAUSS, 2003, p. 248).

Justamente nesse princípio que é possível perceber a extensão que Mauss realiza em relação aos sistemas jurídico e econômico:

Todos esses fenômenos são ao mesmo tempo jurídicos, econômicos, religiosos, e mesmo estéticos, morfológicos etc. São jurídicos, de direito privado e público, de moralidade organizada e difusa, estritamente obrigatórios ou simplesmente aprovados e reprovados, políticos e domésticos simultaneamente, interessando tanto as classes sociais (MAUSS, 2003, p. 309).

O excesso a ser cumprido e oferecido se qualifica na denominação de juros – “o *potlatch*<sup>3</sup> deve sempre ser retribuído com juros, aliás toda dádiva deve ser retribuída dessa forma” (MAUSS, 2003, p. 249) –, cuja consequência do descumprimento é justamente a perda da condição de liberdade, isto é, “o indivíduo que não pôde retribuir o empréstimo ou o *potlatch* é desqualificado e perde mesmo a condição de homem livre” (MAUSS, 2003, p. 250), demonstrando, assim, como o *potlatch* fora classificado como “prestações totais de tipo agonístico” (MAUSS, 2003, p. 192).

O conjunto da ópera se denomina “prestação total”: o processo se encontra na totalidade e na coletividade, não podendo ser realizado individualmente. Pensando justamente na impossibilidade de observar a troca como uma transação individual é que se percebe que ela se estende para além do material. Isso se deve justamente, como observado por Mauss, pela finalidade moral acima da econômica:

---

<sup>3</sup> Presente em etnias localizadas no noroeste americano e asiático, o *potlatch*, em tradução livre, “nutrir” e consumir” é “bem mais que um fenômeno jurídico: é um daqueles que propomos chamar “totais”. Ele é religioso, mitológico e xamanístico, pois os chefes que nele se envolvem representam, encarnam os antepassados e os deuses, dos quais portam o nome, cujas danças eles efetuam e cujos espíritos os possuem. Ele é econômico, e convém avaliar o valor, a importância, as razões e os efeitos dessas transações, enormes mesmo quando calculadas em valores europeus atuais. O *potlatch* é também um fenômeno de morfologia social: a reunião das tribos, dos clãs e das famílias, e até mesmo das nações, produz um nervosismo e uma excitação notáveis: os grupos confraternizam e no entanto permanecem estranhos; comunicam-se e opõem-se num gigantesco comércio e num torneio constante” (MAUSS, 2003, p. 242).

Apesar da importância dessas trocas, como o grupo local e a família, noutros casos, são auto-suficientes em matéria de ferramentas etc., esses presentes não servem à mesma finalidade que o comércio e a troca nas sociedades mais desenvolvidas. A finalidade é antes de tudo moral, seu objeto é produzir um sentimento de amizade entre as duas pessoas envolvidas, e, se a operação não tivesse esse efeito, faltaria tudo (MAUSS, 2003, p. 211).

Mesmo não sendo dotados dessa individualidade, ao se refletirem justamente na implicação coletiva por trás da transação, os objetos simulam uma singularidade, como já mencionado por Mauss: “ela [a dádiva] própria dotada de uma potência-individualidade, que fala, afeiçoa-se a seu proprietário, contém sua alma etc.” (MAUSS, 2003, p. 255). Precisamente por essa individualidade englobar em si uma parte de quem realiza o primeiro passo da troca, o de dar, que para além de objeto da troca, há também a doação de si próprio ao outro, como apresentado pelo antropólogo: “mas é também porque as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se ‘devem’ – elas e seus bens – aos outros” (MAUSS, 2003, p. 263). Partindo desses preceitos, é possível notar como ora essa troca é desinteressada, por conta de não ser ela a base econômica, ora obrigatória, por carregar em si uma importância que abarca as esferas sociais internas e externas a determinado grupo.

A partir das principais informações, é possível criar um panorama e destrinchá-lo no decorrer da escrita, ainda mais quando o próprio Mauss, ao final do ensaio, pensa em seu tempo e em sua localidade: “É estudando esses aspectos obscuros da vida social que talvez se consiga iluminar um pouco o caminho que devem tomar nossas nações, sua moral ao mesmo tempo que sua economia” (MAUSS, 2003, p. 309). Por esse motivo que essa curta exposição fora necessária, justamente na tentativa de se compreender os princípios básicos que guiarão a compreensão das obras de Lygia e Elena em um parâmetro único. A procura de pensar o momento atual de Mauss aos olhos dos estudos das dádivas entre diversas sociedades permite que se possa também observar seus fatores em uma escala menor e a partir de um recorte; no caso desta pesquisa, essa perspectiva é desejada a partir do tratamento da mulher como dádiva.

## 2.2. O parentesco da troca

Se a mulher não tivesse sido criada não haveria nem sol nem lua, não haveria agricultura nem fogo (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 79).

Outra obra basilar da Antropologia a qual será utilizada aqui também como fio condutor é *As estruturas elementares do parentesco*, do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Retomamos aqui novamente o mesmo *modus operandi* anterior, refletindo agora acerca do

abandono, em esferas distintas. Desse modo, será discutido sobre o abandono enviesado no parentesco, foco principal – seja consanguíneo, seja por meio de uma ligação matrimonial –, mas também sobre o autoabandono e sobre relações interdependentes.

Na obra de Lévi-Strauss, dentre diversos temas tratados, há a abordagem, já iniciada por Mauss, da troca e da relação entre grupos exogâmicos, permeando, por exemplo, uma relação dualista. Todavia, o foco escolhido pelo antropólogo francês fora a mulher no papel de dádiva. Como já ora mencionado por Mauss, a mulher, dentre outros objetos, é o centro do esquema que permeia diversas culturas. Enquanto Mauss pensa o que obriga sujeitos e culturas a retribuírem, Lévi-Strauss se preocupa com as leis que regem o dar, o receber e o retribuir. Por isso, o casamento, nesse sentido, é uma troca de mulheres entre homens, mais do que uma união.

Adentrando na obra, já de início encontra-se a demonstração acerca do controle das mulheres e da troca, a qual notamos em Mauss. Questionando acerca do incesto e de sua caracterização natural ou cultural, aquele postula o que, em muitas sociedades, se apresenta como relação exogâmica, essa que justamente estabelece a mulher como objeto de troca, a dádiva<sup>4</sup>. Simone de Beauvoir em sua resenha acerca da obra que nomeia este capítulo, aborda justamente, em menor escala, a posição da mulher em meio ao contrato, visto que esta se encontra como “um produto escasso e essencial à vida do grupo” (BEAUVOIR, 1949, p. 184).

A fim de compreender essa passagem de Beauvoir, presente em uma das recepções do estudo de Lévi-Strauss, é possível realizar um processo lógico e diacrônico, no qual de início se encontra o incesto, em seguida, sua proibição e sua consequência nas trocas tanto matrimoniais quanto econômicas, tendo em visto que essas trocas constituem “no espírito do indígena parte integrante de um sistema fundamental de reciprocidade” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 71). “Reciprocidade” se encontra como um termo chave, tendo em vista que são as relações o que possibilita “a passagem do fato natural da consanguinidade ao fato cultural da aliança” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 68), por meio, claro, da proibição do incesto. O resultado dessa reciprocidade, segundo Mauss, é a “mistura”:

Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas

---

<sup>4</sup> “Em resumo, o casamento entre primos cruzados e o casamento por troca têm origem na proibição do incesto” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 181).

saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca (MAUSS, 2003, p. 212).

Lévi-Strauss recorre a uma metáfora que, para além de simplificar a noção de aliança e sua permanência entre a natureza e a cultura, evidencia como essas uniões, enxergadas como misturas por Mauss, resultam na quebra dos limites dos dois núcleos exogâmicos, impondo uma dobradiça que substitui a fronteira, a princípio inacessível, por um limiar:

Porque é precisamente a aliança que fornece a dobradiça, ou mais exatamente o corte, onde a dobradiça pode fixar-se. A natureza impõe a aliança sem determiná-la, e a cultura só a recebe para definir-lhe imediatamente as modalidades (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 69).

A dualidade “natureza-cultura”, como mencionado, ganha destaque no decorrer da obra, e é o fio condutor escolhido por Lévi-Strauss nos primeiros capítulos. Mesmo com as exclusividades de cada parâmetro, “o duplo ritmo de receber e dar” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 68) se encontra presente em ambos:

O domínio da natureza caracteriza-se pelo fato de nele só se dar o que se recebe. O fenômeno da hereditariedade exprime esta permanência e continuidade. No domínio da cultura, ao contrário, o indivíduo recebe sempre mais do que dá, e ao mesmo tempo dá mais do que recebe (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 68).

Os laços, constituídos pela aliança, permitem a coletividade de um grupo se contrapor à coletividade de outro. Não apenas a união evita o conflito, como também permite a constituição de novos núcleos familiares. Desse modo, a troca que oportuniza também é responsável por limitar, nesse caso, as mulheres:

A proibição do incesto tem logicamente em primeiro lugar por finalidade “imobilizar” as mulheres no seio da família, a fim de que a divisão delas, ou a competição em torno delas, seja feita no grupo e sob o controle do grupo, e não em regime privado (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 83).

Desse modo, a dimensão coletiva e grupal das trocas, como é de se imaginar, também se apresenta como marca caracterizante dentro dos laços matrimoniais. É importante entender que a distribuição de objetos de troca se realiza a partir dos homens, que trocam as mulheres, e não o contrário<sup>5</sup>. Logo, esse laço matrimonial mencionado não é constituído pela união entre homens e mulheres, mas sim entre esses homens, por meio de um intermediário, o qual se caracteriza aqui como as mulheres, “a ocasião principal”<sup>6</sup>. Mesmo as mulheres constituindo o

<sup>5</sup> LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 154.

<sup>6</sup> “O laço de reciprocidade, que funda o casamento, não é estabelecido entre homens e mulheres, mas entre homens por meio das mulheres, que são somente a ocasião principal (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 155).

bem por excelência<sup>7</sup>, em certa dimensão associam-se a elas os alimentos, pertencentes a esses conjuntos de valores controlados pelo grupo<sup>8</sup>. Como um alimento se caracteriza como “coisa para distribuir”<sup>9</sup>, é possível evidenciar essa associação mulher-alimento a partir justamente do papel da mulher dentro da comunidade, não apenas como objeto máximo de distribuição em uma dimensão externa ao grupo, mas também como membra ativa da produção do alimento que também será distribuído: “A mulher alimenta os porcos, os parentes tomam-lhes e as aldeias os trocam pelas mulheres” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 71).

Como já mencionado, a partir do movimento de troca, ocorre ao mesmo tempo a união entre grupos e a segregação de núcleos. Segundo o antropólogo, “toda nossa interpretação dos sistemas de parentesco funda-se sobre a noção de troca, que constituiria sua base, ao mesmo tempo comum e fundamental” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 188). Pensando na micro dimensão do sistema de parentesco, o que é possível notar é uma relação artificial de parentesco<sup>10</sup>, principalmente quando retomamos o caráter limitador da troca no que tange às mulheres. Esta limitação resulta no pertencimento a duas dimensões as quais não conseguem modificar<sup>11</sup>, mas também a uma localização nas margens, resultado da classificação mulher-objeto – e, portanto, posse, ou melhor, presente<sup>12</sup>: “quem receberá a dádiva é “um estranho, ‘um homem de fora’, às vezes um inimigo, [...] contudo a mulher vai viver com ele, em sua aldeia, para procriar filhos que nunca serão seus” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 156). Assim, como materializado por Lévi-Strauss, “a mulher irá viver na aldeia do marido, às vezes muito longe dos seus, ao passo que ela mesma e seus filhos serão sempre estrangeiros no interior do grupo ao qual entretanto se acham associados” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 158).

A partir do destrinchamento da obra, fora possível pensar na impressibilidade da mulher nas “estruturas de parentesco” e em sua permanência solitária dentro do ciclo composto pela troca. Com base na breve apresentação, é notável a dupla-dimensão da perda e do ganho, visto que receber implica retribuir, como visto em Mauss. O resultado de uma troca equivalente se pauta no ganho de uma esposa e na perda de uma irmã, ou seja, “as mulheres parentes são mulheres perdidas, as mulheres aliadas são mulheres ganhas” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 170).

---

<sup>7</sup> LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 102.

<sup>8</sup> LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 70.

<sup>9</sup> “O pensamento primitivo é unânime em proclamar que ‘o alimento é coisa para distribuir’” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 71).

<sup>10</sup> LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 107.

<sup>11</sup> “Aquiescendo à união proposta, a moça precipita ou permite a operação de troca, mas não pode modificar a natureza desta” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 155).

<sup>12</sup> “Porque a própria mulher não é senão um dos presentes, o presente supremo, entre aqueles que podem ser obtidos somente em forma de dons recíprocos” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 105).

Indo além, nota-se em que grau se estabelece a importância da troca e, por consequente, de ser o objeto dela – por parte das mulheres do grupo. Lévi-Strauss, a fim de ilustrar quão intrínseco e vital é a troca para os coletivos, realiza uma comparação datada da produção da obra: “É considerado humilhante para uma mulher não ser ‘dada em troca’, e uma esposa adquirida por outro procedimento é colocada em uma categoria que pouco difere da atribuída a uma prostituta em nossa sociedade” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 174). Partindo da constituição das estruturas do parentesco, da indispensabilidade da mulher como dádiva e de sua situação permanente de abandono, pensamos, a partir desse momento, em que parâmetro estruturas femininas do parentesco são construídas a partir de duas obras distantes temporal e geograficamente, isto é, *Tetralogia Napolitana* e *Ciranda de pedra*.

### 3. Elena Ferrante

Elena Ferrante, escritora italiana e autora da *Tetralogia Napolitana* a ser estudada nesta pesquisa, em entrevista para o jornal francês *The Paris Review*, ao ser questionada sobre a decisão de se apresentar ao mundo por meio de um pseudônimo, relata como é o seu processo de escrita, utilizando-se de novos espaços criativos que preencheriam as lacunas que essa sua ausência causa. E é esse sentimento de afastamento que a aproxima cada vez mais do leitor, ser não passivo que, desde o primeiro contato com as obras de Ferrante, testemunha o que está por vir, sempre pronto para ter suas antigas expectativas quebradas e novas a serem construídas. A escritora não busca o pedestal de “autora-heroína” com que a mídia se propõe a nomear os escritores já prestigiados, pelo contrário, submete-se à obra que tomará controle de si própria. Aceitando a obra no centro, permite seu distanciamento do narrador e também sua identificação com a história e a prosa que está sendo desenvolvida livremente; uma história que vive sem ela, mas que com seu acompanhamento a torna mais complexa e viva, ainda mais pensando na construção de uma Nápoles que Elena conhece como alguém cuja adolescência se desenvolveu na cidade conhecida como a periferia da Itália.

A Nápoles retratada por Elena, ou melhor, “Elenas” – Ferrante e Lenu, narradora da *Tetralogia Napolitana* – se assemelha e se resume em um só termo, a violência. A autora, em entrevista para o *L.A. Times*, afirma que afortunados são os que nunca tiveram contato com as diversas manifestações de violência presentes na cidade de Nápoles. De início, crê-se que apenas que essa cidade italiana retinha o poder de transformar sentimentos positivos em negativos; todavia, observa, agora, que esse poder não é exclusivo de lá: “parece para mim que todo o mundo é Nápoles e que Nápoles tem o mérito de sempre ter se apresentado sem uma

máscara” (FERRANTE, 2018, n.p.). De maneira similar à representação de uma cidade em ruínas – social e politicamente –, a caracterização da mulher se encontra para além das fronteiras da Itália. Em relação a um sentimento mais específico, o desaparecimento – ou mesmo o abandono –, Ferrante o apresenta como algo que está além das páginas escritas, que ela e outras mulheres conhecem (talvez todas), e que estaria não só intrínseco, como aparente, em outros sentimentos referentes ao ideal feminino, a uma natureza combativa – como presente em Lila, personagem que, junto a Lenu, constitui a amizade que é o tema central da tetralogia –, que forçam um anseio avassalador de abandono, não apenas físico, mas também identitário e não apenas involuntário, mas realizado pelo próprio indivíduo, forçado por outros por meio da manipulação.

Essas personagens, produzidas pelas palavras escritas, mostram-se naturalmente, sem a presença de Ferrante, sem suas intenções. As personagens a “enganam”: a escritora pensa que as conhece no momento da escrita, mas assim descobre que sabe menos ainda que os leitores. As presenças de Lenu e Lila, por exemplo, não ocorrem por acaso. A escritora italiana possui uma pequena galeria privada cheia de histórias de mulheres e moças, incontáveis, que oprimidas por um ambiente patriarcal, machista e até misógino, estão sempre a um passo desse desaparecimento já mencionado acima, para dentro de sua própria *frantumaglia*, que constituiria um acervo de fragmentos de memórias pessoais e impessoais. Esse termo, mencionado em entrevistas e que posteriormente veio a ser o título do livro *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora* (2017), carrega um grande peso e desempenha um papel vital nas obras de Ferrante, mesmo não sendo mencionado explicitamente. Elena conta que o contato com a palavra veio de sua mãe, que a define como “pedaços e peças de origem incerta que chacoalham em sua cabeça, nem sempre confortavelmente” (2015, n.p.). Ferrante ainda o assemelha aos sonhos, os quais, “mesmo quando você está os recontando, você sabe que está os traindo” (2015, n.p.).

Para além desse termo, outro que marca presença, principalmente na Tetralogia Napolitana, é “desmarginação”, que tem sua primeira ocorrência na noite de ano novo do primeiro livro, *A amiga genial* (2015), e é sentida por Lila, o outro lado da amizade, como a dissolução das margens, não mais uma constituição porosa do limiar ou a delimitação do limite. O que antes era corpo se transmuta em um amálgama com tudo com que se entra em contato.

Entretanto, o significado e o conhecimento de Lenu acerca dessa sensação só é posterior, mais especificamente quando Lila explica a ela, sobre suas diversas aparições. A sensação não seria recorrente, mas quando ocorre, atinge-a com uma força intensa que a desestabiliza, como ocorre no terceiro livro, *História de quem foge e de quem fica* (2016). O

primeiro episódio de desmarginação marca também a mudança da infância para a adolescência no livro:

Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas (FERRANTE, 2015, p. 81).

Como dito, apenas posteriormente é revelado a Lenu sobre essa ocasião, mais especificamente no quarto livro – “Usou precisamente desmarginar. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido [...]” (2017b, p. 168). Tal termo será trabalhado como um dos mecanismos para enxergar o deslocamento físico e psicológico dessa personagem, cujo desaparecimento não é de todo novo:

Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida noutro lugar. E jamais pensou em suicídio, incomodada com a ideia de que Rino tivesse que lidar com seu corpo, cuidar dele. Seu objetivo sempre foi outro: queria volatizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu (FERRANTE, 2015, p. 15).

As personagens, em meio a emoções conflituosas, encontram-se também em situações próprias de disputas e debates, ao que Elena dá o nome de “alienação-inclusão”:

Senti que Elena e Lila eram alienadas em relação à história em todos os seus aspectos: político, social, econômico e cultural – e ainda assim pertenciam a essa história em tudo que falavam ou diziam (FERRANTE, 2015, n.p.).

Necessário ressaltar que Ferrante afirma nunca ter possuído o desejo de escrever sobre temas como a ascensão social ou a aquisição de um status cultural ou político ou mesmo o valor duradouro das origens das classes. Os conflitos e as ansiedades presentes na tetralogia não se tornam visíveis por meio de discussões acaloradas e eruditas, mas sim no plano de fundo da trama, e ainda mais nas vidas das personagens, em suas incertezas, decisões, gestos e linguagem – aqui pensando majoritariamente na distinção entre o italiano e o dialeto napolitano.

A escolha por informações extraídas de entrevistas se deu majoritariamente pela preferência do pseudônimo por parte de Elena e do afastamento das grandes mídias e premiações – até quando esse desejo não foi respeitado. Mesmo com a falta de uma imagem e de uma voz para caracterizar Elena em nossas memórias, sua presença é tocante, principalmente na sua atuação como escritora. Ela afirma que não conseguiria se identificar sem as dificuldades das mulheres, a sua não-ficção e ficção, que a auxiliaram no “tornar-se adulta”, e que, após

vinete anos como romancista, auxiliaram-na na tentativa de escrever acerca do seu próprio sexo e de suas diferenças, utilizando-se dessa diferença como ferramenta. Todavia, quando perguntada acerca da influência literária que sofreu durante seus anos de formação e mesmo após seu começo como escritora, Elena Ferrante afirma que, para além da questão de gênero, a língua é o que a toca, ainda mais em um período de constantes mudanças, no qual “a apresentação de gênero está no risco de ser não apenas não convincente, mas também não muito válido” (2018, n.p.). As palavras, principalmente escritas, são, portanto, o material fundamental para Ferrante, e é utilizando-as que a autora permite o estabelecimento de uma ligação entre nós, os leitores, e as personagens e narradoras-personagens tanto da obra aqui trabalhada quanto de seus outros romances, sempre complexas e dúbias, visto que “na vida, assim como nos romances, estamos cientes dos sofrimentos alheios, nós sentimos sua dor, apenas quando aprendemos a amá-los.”

Gostaríamos, antes de emergir de vez na Tetralogia Napolitana, dispor de algumas linhas para pensar outras obras da escritora italiana, a fim de construir um panorama que envolve as obras. A melhor escolha para adiantar a tópica seria refletir inicialmente sobre a primeira obra de Ferrante, *Um amor incômodo*, pavimentando o caminho; e seguir, depois, para *Dias de abandono* e *A filha perdida*, as duas últimas obras lançadas antes da tetralogia. Desse modo, fortalecendo cada fio, pode-se construir a teia que é a tetralogia, fruto de anos de experiência de uma escritora que já antes publicara.

### **3.1. *Um amor incômodo*, *Dias de abandono* e *A filha perdida***

Pensar *Um amor incômodo* é vital para compreender não apenas as escolhas minuciosas que Elena realizou, mas também para notar como, desde cedo, a mulher, personagem principal em todas as suas obras, encontra-se em uma posição ambígua em relação a si mesma e às outras pessoas, principalmente com sua família e companheiros, como será aprofundado futuramente. Desse modo, escolheu-se aqui tratar das obras anteriores, tendo em vista que antes da tetralogia, houve outras histórias, e mulheres, que abarcavam em si os temas do abandono e da maternidade.

Adentrando a obra, à primeira vista, já percebemos o abandono associado a uma fuga e a uma busca metafóricas; e é nessa premissa que notamos de plano de fundo um jogo com o corpo que se estende da confusão mãe-filha para uma venda da imagem de um corpo. A história gira em torno da morte súbita de Amália, mãe de Dália, personagem cuja história seguimos de perto, em circunstâncias que impulsionarão a filha a compreender o que gira em torno da morte

de sua mãe, sendo obrigada, desse modo, a voltar a um passado cujo foco está em torno da imagem materna, seja em relação à sua “extensão” como filha, seja em relação ao marido e aos homens que marcam presença em suas vidas. Seu corpo e sua presença, assim, pertencem a todos e a ninguém ao mesmo tempo, principalmente a si mesma. Sua felicidade, por exemplo, se pautava em ver os outros felizes: “Ao nos ver felizes, ela ficava mais feliz do que nós” (FERRANTE, 2017c, p. 87); resultado de sua identificação a uma posição de objeto desprovido de importância, sobretudo nas situações em que se encontrava junto ao marido, ganhando valor apenas quando seu corpo era comercializado e distanciado de si.

Assim, a mãe de Dália é o mistério que circunda a obra; sua morte resultou na busca em compreender não só a si mesma como também as circunstâncias que resultaram nesse incidente, ora se afastando, ora se aproximando dessa figura materna, fundindo-se a ela, quando os limites entre o eu e o outro são perdidos. Quando o limite se converte em limiar. A família destruída e a fuga de Amália para longe do marido vai se desenrolando na nossa frente, a imagem do corpo sempre intrínseca a essa fuga: as roupas “vulgares”, os assédios no transporte público e claro, a imagem das ciganas da pintura: Amália, seu corpo-vítima dos abusos do marido, possessivo e ciumento, era o modelo para a pintura de ciganas hiperssexualizadas do ex-marido, pinturas essas que eram vendidas posteriormente pelo maior alvo de ciúmes. Seu corpo era então a moeda de troca, o sustento do homem que se utilizava impropriamente do corpo de quem por muito tempo tentou destruir.

Esses fatos resultam no objetivo de Dália: tentar criar em sua mente a relação entre sua mãe, seu pai e Caserta, conhecido pelas investidas em todas as mulheres da cidade. É a partir dessa tríade que se nota um movimento direto de troca e mesmo de lucro, pois ao mesmo tempo que o patriarca da família se consome de um sentimento possessivo em relação à mulher e a seu conhecido, é este que intercepta a venda de suas pinturas, principalmente aquelas que ele começou a realizar a partir do corpo dela, escolha que gerou em Dália um grande incômodo: “Como era possível que meu pai entregasse, em versões atrevidas e sedutoras, a homens vulgares, aquele corpo que, se necessário, ele defendia com raiva assassina?” (FERRANTE, 2017c, p. 113).

Aqui notamos explicitamente a importância de Elsa Morante para Ferrante, visto que, em sua *Frantumaglia*, a autora cita a influência de Morante em *Um amor incômodo*; há uma associação entre as costureiras para mulheres, em Morante, e Amália, a qual ocorre pela abordagem que Ferrante realiza acerca do corpo das mulheres em suas obras. Em Morante, a menção às costureiras se dá quando a escritora trata das roupas destinadas e mais apropriadas para as mulheres que eram mães, uma preocupação social: “A cor apropriada para as roupas

das mães é o preto, ou, no máximo, o cinza ou o marrom. Suas roupas são informes, pois ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher” (FERRANTE, 2017c, p. 15). Essa é a citação que Ferrante, em sua *Frantumaglia*, busca para entender a figura materna. Pensar e não pensar no corpo da mulher é uma dicotomia complexa: em *Um amor incômodo*, por exemplo, o que se nota é a impossibilidade de se pensar na imagem, mas também o fato de que essa é a única coisa que ocorre, desde os assédios já citados até o que era pensado pelo ex-marido, a exclusividade dela para ele: “Ele, tão furioso, tão rancoroso e, ao mesmo tempo, tão ávido por prazer, tão briguento e tão apaixonado por si mesmo, não sabia aceitar que ela tinha com o mundo uma relação amigável, por vezes alegre” (FERRANTE, 2017c, p. 101). Devido a isso, tudo é motivo para uma reação inflamada, principalmente quando a atribuição da culpa se dá ao “objeto”, como notável quando apenas um leve toque acontecia – “Talvez para puni-la por ter sentido no tecido do vestido, na pele, o calor do corpo de outro homem” (FERRANTE, 2017c, p. 53) – ou quando era ela o alvo de um assédio: “Ah, sim: por agradar, ele a punia com tapas e socos” (FERRANTE, 2017c, p. 101). De qualquer maneira, a individualidade desse objeto era relativa.

Tendo em mente como é improvável a dissociação dessas experiências de Amália e de Délia, e de suas próprias aparências e a constante ameaça de se encontrar uma na outra, a possibilidade de um entrave na obra é pressentida. Na relação mãe-filha também se encontra uma tentativa constante, e falha, por parte de Délia, de não refletir acerca do próprio corpo que a gerou. Nota-se, ao longo da obra, uma confusão em compreender em que momento ambas se separam, resultando justamente na hesitação da filha em se permitir pensar na mãe e em seu corpo, talvez por nele já se encontrar e se confundir: sem uma identidade própria a qual recorrer – visto que desde cedo estivera à frente do espelho da mãe –, confunde suas ações e seus sofrimentos com os dela, fazendo-a sofrer no lugar da filha. A figura da mulher-filha demarcada por linhas tracejadas se funde ao contorno da mãe para sempre incompleta, criando alguém que ora fora Amália, mas agora é Délia, composta, porém, pelos traços de Amália. Ao final da obra, não assimilando detalhes concernentes à morte em si, Délia chega à conclusão de sua busca, não por compreender aspectos inerentes a uma ocasião específica com início e fim, mas ao se aproximar de sua mãe – uma ação ininterrupta e permanente –, revelando, assim, a si mesma e a ela:

Remexi na bolsa e peguei minha carteira de identidade. Observei a foto por bastante tempo, tentando reconhecer Amália naquela imagem. Era uma foto recente, tirada especialmente para renovar o documento vencido. Com uma caneta, enquanto o sol queimava meu pescoço, desenhei em volta das minhas feições o penteado da minha mãe. Alonguei meus cabelos curtos a partir das orelhas, criando duas faixas amplas

que se fechavam em uma onda negríssima sobre a testa. Esbocei um cacho rebelde sobre o olho direito, contido com dificuldade entre a linha dos cabelos e a sobancelha. Olhei-me, sorri para mim mesma. Aquele penteado antiquado, em uso nos anos quarenta, mas já raro no final dos anos cinquenta, ficava bem em mim. Amalia existira. Eu era Amalia (FERRANTE, 2017c, p. 140).

Estendemos essa reflexão para *Dias de abandono* e *A filha perdida*, agora para tratarmos de outra dimensão: a maternidade. Da citação acima, pode-se desprender a noção de troca já abordada aqui nesta pesquisa. Contudo, a exclusividade desse ato se dá nos participantes dessa “transação”: o corpo que gesta e aquele que é gestado. Nesse ponto – dentre outros – se entrelaçam as obras de Ferrante, incluindo, posteriormente, a tetralogia. O fenômeno de se confundir com o corpo gerador, como presente em *Um amor incômodo*, ganha outra dimensão nas duas obras posteriores da autora; a perspectiva se altera, e o que antes era a reflexão acerca do reflexo do antepassado, nesses casos é a projeção de si nos descendentes.

Em *Dias de abandono*, travamos contato com Olga, mãe-escritora abandonada. Longe do (ex) marido, a personagem percorre cada dia sendo assolada por pensamentos obsessivos: “As crianças, o cachorro, as compras, o almoço e a janta, o dinheiro. Tudo que mostrava as consequências práticas do abandono” (FERRANTE, 2016b, p. 17). Partindo de sua própria caracterização de “sozinha” e “assustada”, surgem questionamentos e pensamentos sobre sua posição como mãe em um território instável que é o encontrar-se desamparada, de repente, sentimento proveniente não apenas do abandono marido, mas do receio prospectivo de “perder” os filhos também. Estendendo a compreensão do abandono para toda a esfera familiar, amplia-se também a violência com que se trata dele. No filho, Olga enxergava a extensão do marido e o apagamento de si e de suas origens: “Ah, sim, eu desejava feri-los, os filhos, eu desejava ferir sobretudo o menino que já tinha até o sotaque de Turim, até Mario caía nessa, apagando a arte da cadência napolitana” (FERRANTE, 2016b, p. 66). No que tange à filha, Ilaria, refletia em como nela se enxergava e de que modo talvez ela também se reconhecia na mãe: “Às vezes me dava a impressão de que ela não gostava de mim, como se reconhecesse no meu rosto algo de si que ela mesma detestava, um mal secreto seu” (FERRANTE, 2016b, p. 56). No ápice dos trinta e oito anos lembrava a si como menina e a filha como a si mesma, isto é, mais velha: “Imaginei-a velha, os traços deformados, próxima à morte ou já morta, e ainda assim, um pedaço de mim, a aparição da menina que fui, que teria sido, por que aquele ‘teria sido’?” (FERRANTE, 2016b, p. 89) A reflexão do tempo e da ancestralidade é outro aspecto que se estende às outras obras, e que aparece em *Dias de abandono* no cerne do desespero: “O tempo é um respiro, pensei, hoje sou eu, daqui a pouco minha filha, tinha acontecido com a minha

mãe, com todas as minhas antepassadas, talvez ainda acontecesse a elas – a elas e a mim, simultaneamente, acontecerá” (FERRANTE, 2016b, p. 89).

Em *A filha perdida*, o abandono parte da protagonista, Leda, com a premissa de que “às vezes, precisamos fugir para não morrer” (FERRANTE, 2016a, p. 55). Tomamos conhecimento de que Leda um dia fugira de casa – deixando suas filhas sobre o cuidado do marido – em meio aos acontecimentos presentes no primeiro plano: durante um período de férias, Leda trava contato com uma família em uma viagem à praia, com mais atenção à jovem mãe, Nina, sua filha, Elena, e sua boneca, Nani. Já no início da obra, notamos a sensação da protagonista no que tange o ato de ser mãe, reflexão que se dilata ao longo da obra, principalmente durante os momentos em que Leda observa a família:

Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, onde o pai vivia e trabalhava havia anos, descobri, com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma – pelo contrário, estava leve, como se só então as tivesse definitivamente posto no mundo. Pela primeira vez em quase vinte e cinco anos, não senti mais aquela ansiedade por ter que tomar conta delas (FERRANTE, 2016a, p. 7).

É a partir do contato com a família *a priori* externo, e posteriormente mais próximo, com a busca da boneca que futuramente se perdeu, que acessamos a memória da narradora por meio de episódio de *flashbacks*, percebendo os sentimentos mistos provenientes da relação materna com suas duas filhas, “um turbilhão de aflições”<sup>13</sup>. O reflexo do espelho da mãe-narradora e de suas filhas é sinônimo de angústia, associada principalmente à fuga daquela: “Eu achava que todo sofrimento que atingisse as minhas filhas era fruto do já comprovado fracasso do meu amor” (FERRANTE, 2016a, p. 47), tanto que procurava olhá-las buscando não ela, mas outros:

Na verdade, pensando bem, o que eu mais amava nas minhas filhas era o que me parecia estranho. Delas – eu sentia – agradavam-me mais os traços que haviam puxado ao pai, mesmo após o fim tempestuoso do casamento. Ou os traços que tinham vindo de seus antepassados, dos quais eu nada sabia (FERRANTE, 2016a, p. 48).

Na relação entre Nina e Elena, e desta com Nani, transparece o sentimento de culpa, ao notarmos uma relação maternal idealizada, talvez inerente à ação da jovem mãe: “A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina” (FERRANTE, 2016a, p. 14). A boneca entra justamente nesse plano

---

<sup>13</sup> FERRANTE, 2016a, p. 33.

perfeito da relação, no qual não há equívocos, nem espaço para a infelicidade<sup>14</sup> e para o esgotamento<sup>15</sup>, em contraste com sua própria experiência. O ato de cuidar de uma boneca se principia na infância da narradora, e se materializa na relação materna quando a narradora se encontra com a boneca:

Brincadeiras. Dizer às meninas tudo, desde a infância: mais tarde, elas é que vão pensar em inventar para si um mundo aceitável. Eu mesma estava brincando naquele momento, uma mãe não é nada além de uma filha que brinca, aquilo me ajudava a refletir (FERRANTE, 2016a, p. 100).

De maneira similar, ela descreve a relação mãe-filha-boneca quando as vê pela primeira vez:

Uma vez, eu as vi brincarem juntas com a boneca. Divertiam-se muito: vestiam-na, despiam-na, fingiam untá-la de protetor solar, davam-lhe banho dentro de um baldinho verde, secavam-na com a toalha, esfregando-a para que não ficasse com frio, apertavam-na no peito como se a estivessem amamentando ou entupiam-na de papinhas de areia, mantinham-na ao sol ao lado delas, deitada na mesma toalha das duas (FERRANTE, 2016a, p. 14).

Assim, diversas relações de espelhamento são criadas, todas envoltas do objeto “boneca”, que carrega em si a distinção de um objeto vivo, dotado de características humanas<sup>16</sup>, além de vital nas relações da obra; talvez aqui tomado como dádiva, dotado de alma, tal como Mauss a descreve como “Dotada de uma potência-individualidade, que fala, afeiçoa-se a seu proprietário, contém sua alma etc.” (MAUSS, 2003, p. 255) e no seguinte trecho: “Cada uma dessas coisas preciosas, cada um desses signos de riqueza possui sua individualidade, seu nome, suas qualidades, seu poder” (MAUSS, 2003, p. 256)”. Há, por fim, o “tornar-se boneca”, extrapolando o inanimado do objeto em direção a uma vida própria. A narradora – uma criança brincando com sua boneca; uma *voyeur* observando a brincadeira entre uma mãe e filha; uma adulta se apoderando de uma boneca roubada, e dela retirando um filho – fora, também, a boneca de sua filha: “fui pacientemente a boneca de Bianca nos seus primeiros anos de vida” (FERRANTE, 2016a, p. 37); brincadeira resultada da proibição de acesso à sua própria mãe, de seu cabelo, rosto e corpo e do desejo de triunfar na maternidade, mesmo quando as consequências se voltavam ao cansaço e às dores dos cabelos arrancados por um pente que a

<sup>14</sup> “Parecia que a pequena Bianca, logo após o seu lindo nascimento, havia mudado de maneira brusca e roubado traiçoeiramente toda a minha energia, toda a minha força, toda a minha capacidade de fantasia” (FERRANTE, 2016a, p. 99).

<sup>15</sup> “Eu não conseguia abrir um livro havia meses, estava esgotada e com raiva, o dinheiro nunca bastava, eu dormia pouquíssimo” (FERRANTE, 2016a, p. 38).

<sup>16</sup> “Nani, Nani. A boneca, impassível, continuava a vomitar. Você jogou na pia todo o seu limo, muito bem. Abri os lábios dela, alarguei com um dedo o furo da boca, deixei a água da torneira escorrer dentro dela e depois a sacudi forte para lavar bem a cavidade turva do tronco, do ventre, e enfim retirar a criança que Elena havia posto dentro dela” (FERRANTE, 2016a, p. 100).

atingira como uma boneca viva, que ora cuidou e ora fora cuidada, mas à espreita da desconfiança de suas próprias ações quando comparadas às de uma mãe que também brincou de “ser a mãezinha de uma boneca”, uma *mammucia*: “O que é uma boneca para uma criança? Tive uma com belos cabelos cacheados, cuidava muito bem dela, nunca a perdi. Chamava-se Mina. Minha mãe dizia que fui eu que lhe dei aquele nome. Mina, mammina. A palavra *mammuccia* me veio à mente, um antigo termo usado para “boneca”, há muito fora de moda. Brincar de ser a mamãezinha de uma boneca” (FERRANTE, 2016a, p. 37).

-----

Após o lançamento das três obras, e de um longo período de ausência do mercado editorial, Ferrante lança o primeiro volume da série que se destacaria como sua obra prima. Fora necessário, portanto, pensar em uma Elena Ferrante antes e após a tetralogia, e, por conseguinte, em quais pontos suas obras anteriores a apoiaram na construção desta última. Questionada frequentemente sobre a relação entre suas obras, responde, a um entrevistador, o seguinte:

Não acho esse romance [primeiro volume da tetralogia, *A amiga genial*] tão diferente dos anteriores. Há muitos anos, tive a ideia de escrever sobre a intenção de uma pessoa idosa de desaparecer – o que não significa morrer – sem deixar rastro da própria existência. Seduzia-me a ideia de uma história que mostrasse como é difícil apagar-se, literalmente, da face da Terra. Depois a história se complicou. Introduzi uma amiga de infância que atuava como testemunha inflexível de cada pequeno ou grande evento da vida da outra. Por fim, percebi que o que me interessava era explorar a fundo duas vidas femininas cheias de afinidades, porém divergentes. Foi o que fiz. Claro, trata-se de um projeto complexo, a história abarca umas seis décadas. Mas Lila e Elena são feitas da mesma matéria que alimentou os outros romances (FERRANTE, 2017a, p. 201).

Assim Ferrante desenvolve suas obras que a fizeram ganhar o reconhecimento: a partir tanto do fio condutor do desaparecimento quanto da presença de amigas que se sobrepõem, se confundem, não havendo distinção ou limite entre quem ama e quem é amado. Contudo, como já previsto na citação acima, a matéria que alimentara a criação de Lila e Lenu provém da mesma natureza daquela que gerou as obras anteriores. No centro dessa matéria, encontra-se justamente a figura da mulher, muitas vezes em crise:

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, 2017a, p. 217-218).

e de sua presença como mãe: “Os papéis de filha e de mãe são centrais nos meus livros; às vezes, acho que não escrevi sobre outra coisa. Toda a minha inquietude foi parar ali”.

Mesclando-se desse modo o feminino ao parentesco, surgem os ecos das mulheres reais que travam ou travaram contato com Ferrante, com seus sofrimentos e combatividade – duas características intrínsecas a suas protagonistas. Desse “amálgama”<sup>17</sup>, como definido pela própria escritora, surgem suas mulheres, sempre dádivas cujas individualidade transformam-nas em misturas, destruídas e reconstruídas quando são trocadas.

### 3.2. Tetralogia Napolitana

O desejo de Elena Ferrante em escrever uma história sobre uma amizade resultou nos quatro volumes que compõem a série denominada de “napolitana”. Após escrever três obras, com um longo intervalo de tempo entre elas, a escritora se arrisca em lançar quatro densos livros que carregam, em suas páginas, uma longa trajetória de vida, ou melhor, uma série de passagens da trajetória de personagens cujas histórias ora seguem caminhos distintos dos da infância, ora permanecem onde estão, em um movimento circular cujo ponto de partida e de destino são os mesmos. Ainda assim, todos esses movimentos têm como concentração um bairro na cidade de Nápoles, que, como o próprio nome da tetralogia apresenta, é o principal cenário, mesmo quando não é a cidade na qual a narrativa presente toma forma<sup>18</sup>. É notável a importância e a ambiguidade que a cidade ganha já nas obras anteriores de Elena, nas quais as personagens principais têm em comum, dentre diversas características, a origem humilde em bairros da cidade de Nápoles, cidade esta que, como supramencionado, é o cenário da infância da escritora: “Nápoles é a minha cidade e não consigo prescindir dela, mesmo quando a detesto. Vivo em outro lugar, mas preciso voltar lá com frequência, porque só ali tenho a impressão de me redimir e de voltar a escrever com convicção” (FERRANTE, 2017a, p. 260).

É, portanto, pelas ruas de Nápoles que se inicia a história, mais especificamente nos apartamentos e nos arredores do bairro. É nesse cenário que uma amizade, já de início marcada por uma relação de poder, se origina. Lenu, ou melhor, Elena Greco, e Lila, ou Rafaella Cerullo, travam seu primeiro contato direto brincando de bonecas (notemos essa repetição do objeto dadivoso) no período de suas infâncias. Antes de tudo, é imprescindível entender como é dividida a tetralogia: para além da divisão em quatro obras, há subdivisões que concernem aos

---

<sup>17</sup> FERRANTE, 2017a, p. 217.

<sup>18</sup> Mesmo Nápoles sendo o cenário principal da tetralogia, toda a história é escrita por uma Lenu que se encontra em Turim. A breve menção a Turim e a Nápoles, e suas associações a, respectivamente, Lenu e Lila, já demarcam um fato que se estenderá por toda a obra: Lenu, nascida em Nápoles, se refugia em cidades e países a fim de escapar de sua cidade-natal; Lila, por outro lado, como a própria amiga afirma “nunca saíra de Nápoles na vida” (FERRANTE, 2015, p. 14).

estágios de vida das duas personagens em destaque, mas também de outras cujas vidas também temos acesso durante o decorrer da narrativa. A nós é apresentada a infância, a juventude, a idade adulta e a velhice; o que, ao mesmo tempo que facilita a compreensão de detalhes da vida das personagens, restringe o conhecimento de certos momentos, ainda mais quando logo de início temos ciência de que a história a qual teremos acesso é uma descrição desenvolvida por uma das personagens, Lenu, em uma tentativa de preservar a imagem da outra, Lila.

Logo no primeiro capítulo, já é notável o planejamento de Ferrante acerca de uma história que já estava sendo construída do início ao fim, como quando diz: ““Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória” (FERRANTE, 2015, p. 17). O próprio ato de escrever sobre outra pessoa, como a escrita de Ferrante, baseou-se em um trecho que ela lera acerca da necessidade do “outro”: “O outro necessário [...] é uma finitude que permanece irremediavelmente um outro em toda a insubstituibilidade, frágil e não julgável, da sua existência” (FERRANTE, 2023, p. 36). É a partir da necessidade que Ferrante, portanto, não apenas escolhe o nome do primeiro livro que compõe a tetralogia, ao passar do protótipo *A amiga necessária* para *A amiga genial*<sup>19</sup>, como também desenvolve a medula espinhal de toda a narrativa. Já na possível escolha do adjetivo “necessária” é fácil notar em que âmbito se desenvolvem as relações durante toda a tetralogia: a partir não só de uma carência, como também de uma indispensabilidade e de uma demanda, assim, já é possível adiantar que os relacionamentos desenvolvidos por Ferrante baseiam-se em dois lados de uma mesma moeda, sendo um lado intrinsecamente competitivo; e o outro, de certa forma, modelador<sup>20</sup>, como notável desde a infância das duas personagens já supramencionadas.

O motivo pela escolha do título da primeira obra já foi desvelado; o que ainda permanece é a incerteza acerca de quem esse adjetivo é atribuído. A princípio, esta não é uma questão de suma importância, mas recorrendo a referenciais teóricos como Agamben, é possível compreender a qualificação de “genial” ou mesmo de “gênio” com outros olhos. Pensando na

---

<sup>19</sup> “Não posso jurar, mas acho que, a partir daquele momento, depois de ter chamado por um certo período o meu calhamaço de *A amiga necessária*, passei a chamá-lo de *A amiga genial*” (FERRANTE, 2023, p. 40).

<sup>20</sup> O uso desses dois adjetivos – “competitivo” e “modelador” – já se estabelece logo na primeira obra, estendendo-se ao longo de toda tetralogia. Pode-se explicar essa dupla-dimensão logo em um momento trivial da vida das duas amigas: a primeira infância; período vital de desenvolvimento da criança. Juntas, Lila e Lenu adentram o ensino fundamental. Logo de início se trava entre elas uma disputa, cuja pertinência permanecia apenas para a segunda: “Estávamos na primeira série da escola fundamental. Estávamos apenas começando a aprender o alfabeto e os números de um a dez. A melhor da turma era eu, sabia reconhecer todas as letras, sabia dizer um dois três quatro etc., era continuamente elogiada pela caligrafia, ganhava os distintivos tricolores que a professora costurava. Apesar de tudo a professora Oliviero, de surpresa, embora Lila a tivesse feito cair, mandando-a para o hospital, disse que a melhor da classe era ela” (FERRANTE, 2015, p. 18).

própria etimologia – escolha primária de Giorgio Agamben –, percebe-se, na língua italiana, o que o escritor denomina de “aproximação entre *genio* [gênio] e *generare* [gerar]” (AGAMBEN, 2007, p. 13). Isto é, uma ligação entre o ato de gerar e o termo aqui trabalhado. Essa conexão é materializada justamente na representação da cama aos latinos, o objeto conhecido como *genialis lectus* – o qual pode-se ser entendido como um início de contrato, a exemplo da definição de Lévi-Strauss: ““É no terreno da vida sexual, de preferência a qualquer outra, que a passagem entre as duas ordens [natureza e cultural] pode e deve necessariamente efetuar-se” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 49). Essa associação de genial ao leito e, conseqüentemente ao ato sexual e à reprodução, se apresenta como uma dimensão importante para a compreensão da dupla destinação desse adjetivo em Ferrante, principalmente no que concerne à importância da dimensão materna que em breve será abordada. O que se nota com veemência na tetralogia é a constante discussão acerca do sentido de “ascensão” e de materialização, ou da dimensão física, da genialidade de ambas as personagens-matriz. Recorremos aqui ao diálogo que materializa a tensão desse uso:

“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.”  
 “Mais dois anos: depois pego o diploma e terminou.”  
 “Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.”  
 Dei um risinho nervoso e disse:  
 “Obrigada, mas a certa altura a escola termina.”  
 “Não para você: você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres” (FERRANTE, 2015, p. 312).

A fim de contextualizar essa passagem, adiantamos uma das relações que serão destrinchadas ao final desta parte, aquela de Lila e seu noivo, Stefano Carracci, conhecido, desde o início, como o filho do salsicheiro, dom Achille. Tal diálogo ocorre logo antes da cerimônia de casamento de Lila, a qual demarca a principal mudança na trajetória de vida de personagem – o casamento logo jovem, pautado majoritariamente na ascensão da família Cerullo – e a terceira parte da obra, denominada “juventude”, que inicia o segundo livro da tetralogia, *História do novo sobrenome*. “Genial” aqui está sendo direcionado de Lila a Lenu, e, por meio da oração “você precisa estudar sempre”, notamos em que ponto esse adjetivo se associa não apenas à conclusão do estudo, mas às constantes renovação e dedicação a ele. Levando em consideração o decorrer da obra, a genialidade vai se perpetuando em uma conjuntura demarcada não apenas pelo estudo, mas também pelo casamento, pela reprodução e pelo estatuto da troca.

Seguindo o que fora apresentado por Agamben, que “Genius era, de algum modo, a divinização da pessoa, o princípio que rege e exprime a sua existência inteira” (AGAMBEN, 2007, p. 13), pode-se entender em que ponto a atribuição dessa qualidade entre as amigas

reforça e materializa a dependência constitutiva dessa amizade. A flutuação desse adjetivo é um mistério aos próprios leitores que, possuindo acesso às descrições de Lenu da infância de ambas as amigas, acreditam a princípio que a “a amiga genial” é justamente Lila, com seu histórico escolar e sabedoria excelentes, motivos de inveja por parte de Lenu. Com o pedido de Lila, estruturada em uma quase confissão, há a mudança de perspectiva, com Lenu ocupando esse lugar disputado entre ambas; disputa, claro, elaborada apenas pela narradora-escritora.

A relação com o “Genius”, definida pelo estudioso italiano, se apresenta na interação entre esta abstração e o eu-interior. Em Ferrante, para além do gênio individual, notamos como o gênio está personificado e varia entre as duas personagens, criando a ligação entre ambas na dependência e na negação. O trecho abaixo de Agamben nos esclarece sobre esse duplo movimento:

É preciso ser condescendente com Genius e abandonar-se a ele; a Genius devemos conceder tudo o que nos pede, pois sua exigência é nossa exigência; sua felicidade, nossa felicidade. Mesmo que suas – nossas! – pretensões possam parecer inaceitáveis e caprichosas, convém aceitá-las sem discussão (AGAMBEN, 2007, p. 14).

Tendo em vista a impossibilidade de não aceitar as conveniências de “Genius”, há a definição de *genium suum defraudare* – fraudar o próprio gênio – “[que] significa, em latim, tornar triste a própria vida, ludibriar a si mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 14). Olhar para o sujeito, como se olha para um campo de tensões – “cujos pólos antitéticos são Genius e Eu” (AGAMBEN, 2007, p. 15) – ganha outra dimensão quando pensamos justamente nos embates internos de cada personagem e naqueles entre duas pessoas que mantêm entre si a transmutabilidade do gênio como “a nossa vida, enquanto não nos pertence” (AGAMBEN, 2007, p. 18). Esta parte não pertencente constitui a face dupla do ser humano, rompendo “a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 15). Esse, pode-se dizer, é o ponto em que se encontram os já mencionados caracteres modelador e competitivo da amizade, não em uma constituição de duplos, mas sim de personagens independentes que mantêm entre si uma ligação, cujo fio-condutor ora se encontra em livre alinhamento, ora permanece embaralhado e cheio de nós. Elena Ferrante já menciona a inexatidão de compreender ambas as amigas como um duplo uma da outra:

Se as duas amigas tivessem o mesmo ritmo, seriam uma o duplo da outra, se manifestariam alternadamente como voz secreta, imagem no espelho ou alguma outra coisa. Mas não é o que acontece. O ritmo se rompe desde o início e o descompasso não é gerado apenas por Lila, mas também por Lenu. Quando o ritmo de Lila se torna insustentável, quem lê se agarra a Lenu. Mas se Lenu derrapa, o leitor se entrega a Lila (FERRANTE, 2017a, p. 239).

Recorremos, por fim, a uma citação de Agamben que concretiza a influência do gênio a partir do ato da escrita, abordado em diversos momentos por Lenu, mas também pela própria Ferrante. Para além de uma exemplificação de um ato do “Eu” em distanciamento à ação do “Genius”, a escrita é retratada, pelo estudioso, como um ato de impessoalidade:

Escrevemos para nos tornarmos impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar (AGAMBEN, 2007, p. 16).

Ferrante, ao falar do ato da escrita, respondendo a uma pergunta sobre um sentimento de culpa associado à redação de um romance, apresenta uma tese que se assemelha a de Agamben, visto que a “impessoalidade” permitiria a construção de um território frutífero à “apropriação indevida”, pautada duplamente na identificação com autores e com aqueles que escreveram anteriormente, mas também com pessoas cujas vidas são exteriorizadas a partir da escrita de um outro alguém:

Escrever – e não apenas ficção – é sempre uma apropriação indevida. Nossa singularidade como autores é uma pequena nota na margem. Pegamos todo o resto do depósito de quem escreveu antes de nós, das vidas, dos sentimentos mais íntimos dos outros. Sem que nada e ninguém possa nos autorizar a fazer isso (FERRANTE, 2017a, p. 298).

-----

Voltando à descrição da infância, agora já com o plano de fundo base das relações, as bonecas já ora mencionadas marcam o que poderia ser considerado o gatilho para uma epifania que segue inconstante ao longo da vida de Lila e Lenu. Não é estranho o aparecimento desses objetos quando já antes Ferrante utilizava da boneca como “personagem” de vital importância na narrativa, na qual ela insere conscientemente um possível simulacro da relação que se desenvolverá tanto entre as personagens principais, quanto entre suas filhas, o que culminará no ápice logo ao final da tetralogia. Todavia, entender a presença da relação materna como um espelhamento e uma simulação na(s) história(s) de Ferrante é um território instável, como a própria autora estabelece ao ser questionada sobre *A filha perdida*, romance que carrega em si – como já ora apresentado –, similarmente ao primeiro e ao último volume da tetralogia, a presença e o jogo das bonecas ao compor um panorama no qual confundem-se a ilusão em buscar uma representação em miniatura da realidade e a dimensão particular de cada relação que não se estende a uma representação genérica: “Leda acha que vê na relação entre a menina

Elena e sua boneca uma espécie de miniatura feliz da relação mãe-filha. Mas uma miniatura é sempre uma simplificação. E as simplificações cegam” (FERRANTE, 2017a, p. 191). Nesse caso, o que está em jogo é a relação entre Leda, personagem principal da obra, Elena e a boneca pertencente à última; sendo Elena filha de Nina, cuja vida está sendo observada por alguém que, em outro plano, reflete acerca de sua própria relação com as filhas.

Winnicott nomeia as bonecas, entre outros objetos, de “objetos transicionais”, esses “apresentados por bebês em seu uso da primeira possessão que seja 'não-eu” (WINNICOTT, 1975, p. 11). Nota-se que fora utilizado, no parágrafo anterior, o termo “personagem” para se referir às bonecas pertencentes ao(s) universo(s) constituídos por Ferrante. Reiterando, é possível, com efeito, compreendê-las também como objetos, tanto ao retomar o que o psicanalista inglês apresenta como um caminho à aceitação da diferença e da similaridade<sup>21</sup> – visto sua importância, por exemplo, na “exteriorização” de Lenu e Lila – quanto ao caráter de dádiva que esses brinquedos possuem, retomando, assim, a noção de troca apresentada pelos antropólogos franceses.

Na tetralogia, a possível dimensão instável surge a partir da conexão entre o princípio da amizade “genial” e a já vida adulta das duas amigas. A ligação é mais direta, e similarmente traiçoeira. Há um contraste entre o nome da boneca-perdida, Tina, retomada ao final da obra e o nascimento das filhas de Lila e Lenu, respectivamente, Tina e Imma. Aqui seria possível observar um procedimento às avessas daquele apresentado por Winnicott? O autor menciona que “o nome dado pelo bebê a esses primeiros objetos é frequentemente significativo e em geral apresenta uma palavra empregada pelos adultos, parcialmente incorporada a ele (WINNICOTT, 1975, p. 16); em Ferrante, é possível pensar na escolha deliberada por parte de Lila pelo nome da filha, espelhando assim, o princípio da amizade. É nesse ponto que se confundem as ações; “Tina” e “Imma” são referências, respectivamente, a Nunziatina, mãe de Lila, e a Immacolata, mãe de Lenu. Em certo ponto, Tina desaparece – a Tina de Lenu e a Tina de Lila. Assim, nota-se um destino similar entre as homônimas, mesmo que não houvesse entre elas, no princípio da escolha, uma relação intrínseca.

Como já é possível prever por meio do que fora apresentado, o que logo de início aparece a nós, se choca ao final. Essa estratégia narrativa não fora apenas uma escolha de Ferrante, como também de Lenu, a narradora e autoridade no recorte escolhido ao seu objetivo com esse, possível, relato. Relatar e contar sobre Lila é a missão inicial e principal de Lenu,

---

<sup>21</sup> “Mas o termo objeto transicional, segundo minha sugestão, abre campo ao processo de tornar-se capaz de aceitar diferença e similaridade” (WINNICOTT, 1975, p. 17).

que já aparece nas primeiras páginas do primeiro capítulo. Após ter sido notificada do súbito sumiço da amiga – “Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás” (FERRANTE, 2015, p. 17) – e tendo conhecimento que ele é fruto de um desejo da própria amiga, resolve dispor de diversas páginas como modo de ter controle sobre uma história com diversas facetas, mas apenas um observador: “Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória” (FERRANTE, 2015, p. 17).

Percorrendo uma narrativa linear, como já ora mencionado, temos – aos poucos – acesso, pelos olhos de Lenu<sup>22</sup>, a uma história desenvolvida com, a princípio, um único objetivo. Percebemos, ao final da leitura de todos os volumes, como a escrita foi arquitetada do início ao fim, como já discutido anteriormente, sendo, para além de um romance de Ferrante, um exercício metaliterário por parte de Lenu: “Terminei este relato que achei que não terminaria nunca. Terminei e o reli pacientemente não tanto para cuidar um pouco da qualidade da escrita, mas para verificar se, mesmo numa única linha, seria possível encontrar a prova de que Lila se infiltrou em meu texto e decidiu contribuir para escrevê-lo” (FERRANTE, p. 471). É a partir, portanto, dessa escrita unilateral pautada em acessos de Lenu à sua memória de uma vida toda, que se constrói o que conhecemos de personagens vitais à história, tanto nos momentos “fillers” quanto nos “turning points”<sup>23</sup>.

Mesmo com o objetivo de resgatar a memória da amiga, é Lila, objeto central e gatilho da escrita de Lenu – que a esse ponto já ganhara renome com suas obras –, quem desaparece, justamente ao ser descrita a partir de um cenário pautado em instabilidade, insegurança e competitividade. Sua personalidade e materialização ocorre por meio de um olhar alheio, e mesmo quando a autora busca em seus contatos com Lila e com a própria escrita desta, o que observamos é uma falta de identificação. É necessário compreender que em momento algum possuímos acesso direto ao que é escrito pela própria Lila. O que conhecemos sobre ela e sua personalidade passou pelo filtro da amizade, do relato, das informações adquiridas acerca dela e, principalmente, de sua escrita, seja seu pequeno e bem-sucedido livro *A fada azul*<sup>24</sup>, ou seus

<sup>22</sup> “Durante toda a vida tinha contado uma história sua, de redenção, usando meu corpo vivo e minha existência” (FERRANTE, 2017b, p. 475).

<sup>23</sup> Resgato aqui uma discussão importantíssima apresentada por Moretti no capítulo intitulado “Serious century”, de *The bourgeois. Between history and literature*, que por sua vez deriva-se de outra citação a qual o autor recorre: “A cardinal function is a turning point in the plot; fillers are what happens between one turning point and the next” (MORETTI, 2013, p. 71).

<sup>24</sup> “Eram umas dez folhas quadriculadas, dobradas e atadas por um alfinete de costureira. Havia uma capa desenhada com pastéis, me lembro até do título: se chamava *A fada azul* e era apaixonante, cheio de palavras difíceis” (FERRANTE, 2015, p. 64).

cadernos<sup>25</sup>, que foram lidos por Lenu, e dos quais extraiu finalmente um lado de Lila ao qual não tinha acesso diretamente<sup>26</sup>. Desse modo, nós, leitores, nos afastamos cada vez mais de sua “real” constituição, tanto devido à mediação alheia quanto a uma possível ficcionalização de uma memória de longo prazo. Buscamos em *Um amor incômodo*, uma citação que permeia justamente a incerteza de um resgate ao passado: “A infância é uma fábrica de mentiras que perduram no imperfeito: a minha, pelo menos, havia sido assim” (FERRANTE, 2017c, p. 131). Talvez a infância de Lenu percorreu um caminho similar; e seu relato, fruto de seu objetivo, carregue em si a instabilidade do passado e da própria amizade, esta destrinchada por Ferrante em diversas oportunidades:

A amizade feminina foi deixada sem regras. Não lhe foram impostas sequer as regras masculinas e, ainda hoje, é um território com códigos frágeis no qual amar (no nosso idioma, a palavra amizade tem a ver com amor) arrasta de tudo consigo, desde sentimentos elevados até impulsos ignóbeis. Consequentemente, contei a história de uma ligação muito forte que dura toda uma vida e que é feita de afeto, mas também de desordem, instabilidade, incoerência, subordinação, subjugação, maus humores (FERRANTE, 2017a, p. 208).

A ânsia da narradora em escrever, que percorre toda sua vida, é compartilhada com Lila na infância e na juventude, sendo o ponto de partida um livro que comprou. A aquisição é seguida da frase que alterou a compreensão das duas meninas acerca dos limites sociais e geográficos: “‘Vamos escrever um, nós duas’, disse Lila certa vez, e a coisa me encheu de alegria” (FERRANTE, 2015, p. 64). Um livro sem margem entre as duas, definido apenas pelos limiares e passagens entre Lila e Lenu.

O dinheiro para esse livro é adquirido no mesmo dia em que as garotas estão brincando com suas bonecas, como já mencionado. Durante um momento de tensão, presenciamos uma das cenas que nos guiam no entendimento da relação entre elas:

A culpa era dela. Num tempo não muito distante – dez dias, um mês, quem sabe, na época ignorávamos tudo sobre o tempo –, ela pegara minha boneca traiçoeiramente e a jogara no fundo de um porão” (FERRANTE, 2015, p. 21).

---

<sup>25</sup> “Na primavera de 1966, em um estado de grande agitação, Lila me confiou uma caixa de metal que continha oito cadernos. Disse que não podia mais guardá-los em casa, temia que o marido pudesse lê-los [...] Não era um diário, embora ali figurassem relatos minuciosos de fatos de sua vida a partir do final da escola fundamental. Mais parecia o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita” (FERRANTE, 2016d, p. 11).

<sup>26</sup> Notamos, em diversos momentos do segundo livro da tetralogia – intitulado *História do novo sobrenome* – uma menção constante por parte da narradora, Lenu, aos cadernos de Lila, principalmente como ferramenta recorrida na descrição do ponto de vista de Lila, o qual só pode ser feito justamente por suas palavras. Desse modo, há, na obra, frases como “Só fiquei sabendo pelos seus cadernos...” (FERRANTE, 2016d, p. 356); “Sem contar o que ela nunca me disse, mas me deixou, o que eu não sabia e depois li em seus cadernos” (FERRANTE, 2016d, p. 337); e “Ainda bem que só mais tarde li os seus cadernos” (FERRANTE, 2016d, p. 295).

Tentando resgatar a boneca, descem e a procuram. Não a achando, buscam onde menos desejam procurar: na casa de dom Achille, personagem que assombrava seus pensamentos e o supracumulo dos medos advindos das histórias que circulavam no bairro. O resgate falha, mas mesmo não conseguindo o que desejavam, são “recompensadas”, por meio da troca da boneca, com dinheiro, que usam para o comprar este livro, ou melhor, o passe que mudou a trajetória de vida das duas: *Mulherzinhas*. É a partir dele que um movimento em direção à ascensão ocorre, não apenas pelo contato com um livro, mas também pela proximidade com uma história que gira em torno de uma escrita<sup>27</sup> e que espelha o que elas mais desejam: dinheiro e posição social para assim saírem de uma vida nos bairros de Nápoles, envolta de violência.

As ruas, o bairro e os apartamentos são compostos por essa violência que se encontra no âmbito “extra-literário”, como apresentado no final do terceiro e início do quarto capítulo do volume, logo após uma briga entre as duas amigas e colegas da escola, liderados por Enzo, resultando na “cabeça quebrada” de Lila: “Sangue. Em geral, escorria das feridas só depois de uma troca de maldições terríveis e obscenidades lamentáveis. Seguia-se sempre essa sequência” (FERRANTE, 2015, p. 27). No entanto, a violência se perpetua em todas as esferas, e em todas as famílias, seja uma violência majoritariamente física, uma violência psicológica, ou violências intrínsecas a outros âmbitos, sociais, econômicos e políticos, movimentos esses que circundam as obras explicitamente ou nas entrelinhas, em discussões acerca do cenário político de uma Itália a partir dos anos de 1960 e de movimentos sociais em ebulição, os quais circulam tanto nos arredores do bairro quanto em outras partes de Nápoles e da Itália, locais dotados de personagens da obra que pertencem a contextos distintos aos dos personagens do bairro, mesmo muitos possuindo a mesma origem daqueles que habitam os minúsculos apartamentos<sup>28</sup>. Fato é que a violência permeia a obra, e suas descrições se apresentam logo no início do primeiro volume, criando, desse modo, uma familiarização do leitor com esse sentimento incômodo, que

---

<sup>27</sup> A escrita em *Mulherzinhas* é central. A obra em si é fruto da escrita de Jo, uma das quatro irmãs. De maneira similar à de Lenu, a narradora-personagem utiliza-se da escrita como forma de registrar uma história na qual participa. Durante a descrição da vida de cada uma das filhas do casal, nos deparamos com a própria trajetória de Jo como escritora, trajetória esta que se torna basilar às duas amigas, visto que fora por meio da escrita que uma mudança social e econômica ocorreu tanto para Jo quanto para Lenu: “*Mulherzinhas*, o romance que induzira Lila a escrever *A fada azul* e que me levou a me tornar o que eu era hoje, a autora de muitos livros e principalmente de uma novela de notável sucesso que se chamava *Uma amizade*” (FERRANTE, 2017b, p. 475).

<sup>28</sup> Cabe aqui uma breve menção à família Sarratore, composta pelo patriarca, a matriarca e os dois filhos do casal. O que se nota com a mudança deles, fruto de uma ascensão social, é uma alteração geográfica, mas não completa no que tange à influência do bairro ou da cidade de Nápoles a esses antigos moradores. Ferrante aborda constantemente a existência de grupos distintos em suas obras, mesmo quando suas margens não são delimitadas: quem nasceu em Nápoles e permaneceu, quem nasceu na mesma cidade e para longe se mudou ou ainda quem em Nápoles nunca viveu. Suas protagonistas, com exceção de Lila, permanecem no segundo grupo. Fugindo de Nápoles e, por conseguinte, de suas infâncias, voltam para a cidade em momentos decisivos, notando que a cidade ainda se encontra como um participante em suas vidas.

se estende ao longo da vida, normalizando-a, assim como Lenu talvez fizera e relata: “Não tenho saudade de nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim” (FERRANTE, 2015, p. 29).

O que acreditamos ser vital aqui é justamente compreender como é a partir das relações que a história se desenvolve, por meio desses choques e fissuras, envoltos da violência onipresente. É a fim de compreender relações, dentre as diversas que se encontram na obra, cada uma com sua importância e complexidade, que se busca, a princípio, trazer o foco para algumas. A apresentação de uma infância fora vital, pois é a base para os eventos que ocorreram; como também é essencial a velhice, tendo em mente que é o desenlace dos acontecimentos, ou melhor, o final dos relatos. É a partir desses momentos que notamos a pertinência de muitas relações, tanto o início quanto o fim. Desse modo, abordaremos com mais atenção o contato entre Lenu e Lila e suas mães e filhas; entre Lila e os Solara; entre Lenu e Nino; e, por fim, entre Lila e este último. Temos ciência da menção a nomes que podem ser, a princípio, desconhecidos; todavia, eles, em suas complexidades e em suas existências individuais, ganham significados distintos quando se encontram envoltos de outras pessoas<sup>29</sup>, ainda mais quando a aparição deles, constantes e pertinentes, são uma ferramenta consciente da narradora-personagem para construir o contexto ideal em que deseja trabalhar. Desse modo, notamos que as relações, ao mesmo tempo que são o ponto central da obra, tendo em mente justamente a relação entre as duas amigas, ainda assim são elementos que ora realizam um movimento de contraste, afetando diretamente essa principal relação, ora constituem existências que de modo direto ou indireto afetarão não apenas a relação principal, como também a própria escrita de Lenu – a que se realiza a frente de nossos olhos ou aquelas já ora concluídas – e sua busca não por Lila, nem pela eternização dela, mas pela existência de uma imagem desta.

Observar e analisar essas relações é olhar aos olhos de Lenu construções sociais já desbotadas e finalizadas, em um plano material: todas já se encontram em uma dimensão passada, que ainda assim atua no momento “presente” em que Lenu se vê confrontada – pela última vez? – por Lila, quando aquela recebe em sua residência as bonecas Tina e Nu<sup>30</sup> que

---

<sup>29</sup> Utilizando-se do termo *frantumaglia*, Ferrante aborda cada indivíduo como um sujeito social: “Na mais absoluta tranquilidade ou envolvidos em eventos tumultuados, em segurança ou em perigo, inocentes ou corrompidos, somos a mesma aglomeração dos outros” (FERRANTE, 2017a, p. 217).

<sup>30</sup> “Abri com cautela um lado do embrulho e foi o suficiente. Tina e Nu saltaram da memória antes mesmo que as libertasse inteiramente do invólucro. Reconheci de imediato as bonecas que, uma depois da outra, quase seis décadas antes, tinham sido jogadas — a minha por Lila, a de Lila por mim — num subsolo do bairro” (FERRANTE, 2017b, p. 474-475).

estiveram desde o início presentes na história, abertamente ou nas entrelinhas. A única relação, entretanto, que permanece em constante movimento é a das duas amigas: “A Série Napolitana é uma história concebida de maneira que a relação mais intensa, mais duradoura, mais feliz e mais devastadora seja aquela entre Lila e Lena. Essa relação perdura, enquanto as relações com os homens nascem, crescem e defínham” (FERRANTE, 2017a, p. 208).

Para ilustrar, recorreremos à viagem de verão que fizeram a Ischia em certo momento da juventude e em momentos triviais da vida de Lenu<sup>31</sup>, cuja ascensão já se realizara. Em momentos de calculada tranquilidade como cenário, a imagem de Lila e, principalmente, sua presença como indivíduo independente e dependente de Lenu, e vice-versa, atizam a faísca que completará o livro em seu propósito da abordagem da amizade. Outros relacionamentos se formam, ganham força e a perdem em seguida durante a trajetória de vida das personagens, mas apenas um permanece firme em sua inconstância, gerando fantasmas que assombram, principalmente, Lenu; a sombra de Lila e à espreita da amizade.

### 3.2.1. As mães e as filhas

O início da relação entre as amigas é seguido de perto pela apresentação da relação de ambas com suas respectivas famílias, tendo em vista que a proximidade dos apartamentos gerava, conseqüentemente, uma aproximação entre cada núcleo. O plano individual se encontra em choque com o plano coletivo das discussões nas escadarias, no pátio e a constante presença de opiniões que se situam como uma densa fumaça em cada quarto, em cada ladrilho<sup>32</sup>. Escolhemos trabalhar aqui a relação mãe-filha tendo em vista que ela ganha foco na trama de

---

<sup>31</sup> Ischia, de maneira similar a Nápoles, mas em menor medida, marca momentos triviais da vida das personagens, principalmente a de Lenu. Sua imagem como uma cidade litorânea já denota a mudança interna da personagem quando esta viaja até lá pela primeira vez após ter a visitado apenas pequena. Cabe aqui uma breve fala de Ferrante acerca da falta de acesso ao mar por parte de crianças napolitanas que ilustra como a saída do bairro se materializa como um elemento modelador: “Nasci em uma cidade litorânea, mas descobri tarde o mar, que só se tornou parte de mim quando eu já era adulta. É difícil explicar, mas, muitas vezes, entre as áreas miseráveis e as áreas ricas, existem distâncias intransponíveis. Para mim e para as minhas colegas, deixar as ruas pobres que conhecíamos desde que nascemos e ir até as ruas desconhecidas com belos edifícios e a avenida litorânea com uma bela vista do golfo era uma aventura cheia de riscos” (FERRANTE, 2017a, p. 255).

<sup>32</sup> A solidão que assola as personagens se choca com o sufocamento incessante do bairro. Para além de cada núcleo familiar, presente em um ambiente cuja dimensão é mínima, há o embate constante das vozes e dos gritos, que saem das janelas e se direcionam ao pátio, local onde crianças passavam o tempo, sempre envoltas de termos de baixo calão. Um evento que ilustra essa tensão, e que se torna um acontecimento importante é a briga entre Melina e Nadia, esta casada com Donato Sarratore, e aquela amante deste: “Assim, de desaforo em desaforo, as duas mulheres começaram a se xingar sempre que se cruzavam na rua ou pelas escadas, palavras duras, ferozes. Foi a partir daí que comecei a ficar com medo. Uma das tantas cenas terríveis de minha infância se inicia com os gritos de Melina e de Lidia, com as ofensas que se lançam das janelas e depois nas escadas; continua com minha mãe, que se precipita pela porta de casa e surge no patamar da escada, seguida por nós, crianças; e termina com a imagem, para mim ainda hoje insuportável, das duas vizinhas rolando agarradas pelos degraus, a cabeça de Melina batendo no piso do patamar, a poucos centímetros dos meus sapatos, como um melão branco que escapou das mãos” (FERRANTE, 2015, p. 31-32).

maneira vital, na compreensão tanto das relações entre as principais personagens quanto delas mesmas. Esse é um *leitmotiv* importante em Ferrante: a maternidade, a visão desromantizada do desejo, do processo de gravidez e dos eventos posteriores a ela. O olhar de ser mãe, de ser filha, e de ser ambas; notamos isso em *Um amor incômodo*, em *A filha perdida*, em *Dias de abandono* e, em seu ápice, na tetralogia. Como a própria Ferrante apresenta em *Frantumaglia*, a relação materna não poderia deixar de transparecer em suas obras. ela encontra em sua própria infância, convergida com outras as quais teve acesso, o vislumbre que presenciamos materializado nas obras. O antagonismo de relações e um sentimento competitivo se estendem ao período da gravidez, esse que em si já muitas vezes carrega uma disputa hostil no próprio corpo da gestante.

Pensando especificamente na tetralogia, lhes apresento aqui, ou lhes recordo, duas personagens vitais: Immacolata e Nunzia, respectivamente mães de Lenu e de Lila. A primeira aparição de ambas no recorte que a narradora-personagem e autora realiza data logo do início, justamente quando é abordada também a trajetória escolar das pequenas Lila e Lenu, e um arquétipo de ambas as mães. Nunzia fora representada brevemente ao longo de toda a tetralogia, estando restrita ao local da casa, a qual gostaria de carregar Lila a fim de ajudá-la a “fazer as compras, cozinhar, lavar roupa, estendê-la ao sol”, atos que a distanciavam da sapataria do pai, na qual estava interessada e onde gostaria de trabalhar durante a infância. Deliberadamente Lila desiste da ideia de produzir os croquis de sapatos, se ocupando de tarefas domésticas desde o ano novo em que primeiramente se desmarginou.

O espaço de mãe é reservado a princípio a Immacolata, que por um longo período da narrativa da filha, não fora apresentada pelo nome – este que futuramente é oferecido à neta, filha mais nova de Lenu. O momento de nomeação e início de uma aproximação à mãe dá-se durante a gravidez da narradora, que questiona o anseio da mãe de ter seu nome repassado à neta: “Tentei me justificar, mas sem empenho. Disse: mãe, tente entender, você se chama Immacolata, não posso dar um nome assim à minha filha, eu não gostaria” (FERRANTE, 2016c, p. 262). Immacolata, antes de ganhar seu nome na história, fora descrita, por Lenu, como uma figura toda torta, com os sapatos velhos, os cabelos sem brilho, o dialeto forçado a um italiano cheio de solecismos<sup>33</sup>.

Ao tentar apagar os rastros da mãe, para que eles não se propagassem a filha, como se estenderam a ela, Lenu, deliberadamente, escolhe ocultar o nome da mãe, e talvez reduzir o nome da filha à um apelido, de “Immacolata” a apenas “Imma”. Desde a infância tentara se

---

<sup>33</sup> FERRANTE, 2015, p. 85.

desvencilhar da mãe, com medo de que dela, a mãe, em algum momento saísse, mancando e com um olho torto, e que, desse modo, ninguém gostasse mais dela<sup>34</sup>. Talvez pelos seus modos explosivos, talvez por estar distante do modelo que Lenu reconhecia e almeja alcançar, materializado na culta professora Oliveira, a narradora tentava a cada momento se reconstruir, seja por meio dos estudos contínuos, seja por meio do descontentamento com sua aparência e das tentativas constantes de alterá-la desde a infância, recorrendo a maquiagem e acessórios. Aquele a que tinha mais afeto e que exibia juntamente a seus sucessos escolares era o bracelete de prata da mãe, o qual, na adolescência esteve presente como uma ferramenta de transformação em meio a um entendimento da própria beleza, juntamente a viagem a Ischia. Após um longo período, Lenu volta a usar o bracelete dado pela mãe, justamente com a proximidade da morte desta. Doente, Immacolata permaneceu internada por um período que a aproximou cada vez mais da filha. Falava da infância, das peripécias com as amigas, mas também da certeza da morte que desde sempre a assolava. Chegando cada vez mais próxima desta, se contentava na fragmentação que ela causaria, desse modo, despedindo-se da filha. A cada visita tentava deslizar para seu interior, para que pelo menos uma parte dela pudesse ainda habitar na filha, como um dia esta a habitou.

Acontecera. O contato com a mãe não apenas passou a ser desejado e não recriminado, como de fato uma porcentagem da mãe se estendeu à filha. Assim, o desabafo que dera no limiar entre a vida e a morte, mostrou-se paradoxal: Lenu, como a mãe relatou, sendo ela mesma – “você é você” (FERRANTE, 2017b, p. 214), conseguira colocar as coisas no lugar. Contudo, ela não era apenas ela mais, mas sim também a mãe; da mesma forma que a neta também se tornara pertencente a agora falecida avó. No momento em que faleceu, só Lenu e Imma se encontravam no quarto, sendo, “naquele espaço de doença, tudo o que de vivo e de são ainda permanecia dela” (FERRANTE, 2017b, p. 215).

Mesmo distante, fria e grosseira, Immacolata se apresentara ao final como o porto seguro a que Lenu poderia recorrer. A preocupação de uma mãe que se mantinha contida nas margens estivera sempre em ebulição, resultando em um tratamento explosivo ao lidar com as constantes preocupações que não pudera compartilhar com o marido, com os filhos, com ninguém. Assim, aceitar a morte da mãe não foi uma tarefa fácil para Lenu, tendo em vista justamente que o momento em que conheceu a mãe Immacolata, desmanchando a imagem da mãe torta e manca e desmanchando também as margens e quebrando o código que seguira de mulher, mãe e filha. Lenu, finalmente compreendendo internamente as razões da mãe a partir

---

<sup>34</sup> FERRANTE, 2015, p. 89.

do modo diferente que estiveram juntas durante a doença, cultivou em si o que nela antes a repugnava, ora como modo de se livrar da culpa de ter consciente e frequentemente se distanciando, ora como forma de a inserir em si mesma. Agora que não era apenas filha, como também mãe. Os limites se convertem em limiares:

Meu sentimento de culpa queria forçá-la a durar. Recolocava em minhas gavetas uma de suas presilhas, um lenço, tesouras, mas todos me pareciam objetos insuficientes, até o bracelete era muito pouco. Talvez tenha sido por isso que, tendo minha gravidez ressuscitado a fígada na anca — o que perdurou mesmo depois do parto —, preferi não procurar um médico. Cultivei aquele incômodo como um espólio guardado em meu próprio corpo (FERRANTE, 2017b, p. 216).

Amparando-se nas palavras ditas ao final da vida, Lenu vê a si mesma de outra maneira. As palavras que sempre gostaria de ter ouvido da boca da mãe finalmente são proferidas, e nelas está a convicção de que a filha, diferentemente de si mesma, conseguira acumular recursos e alterar a maneira de ser, distanciando-se do bairro. A fim de provar à mãe de que nunca seria abatida, recomeçou a cuidar de si mesma, principalmente após uma gravidez complicada. Ao mesmo tempo que se tornara combativa, em oposição à situação de “mulher frágil” dos meses anteriores, esses atrelados à gravidez, aproximava-se cada vez mais da mãe, assumindo o seu também combativo tom de voz.

Para além de ver a mãe por outra lente, Lenu se coloca em seu lugar, em seu corpo torto e manco de mãe. Após o parto, conseguia ver o reflexo de sua mãe em si e compreendia a natureza combativa da maternidade, principalmente quando nada mais restava a si além da incerteza de um futuro no qual enxergava o passado de sua mãe, de sua vó, de suas ancestrais: “Definhava na cama, triste com minha condição de mãe de família, de mulher casada, todo o futuro aviltado pela repetição até a morte de rituais domésticos na cozinha, no leito conjugal” (FERRANTE, 2016c, p. 309).

Contrastava seu corpo ao da sua mãe, e ademais notava nesse contraste algo belo que não enxergava na imposição das figuras masculinas da família, cujos contornos se infiltravam em seu corpo, e em todos que conhecia e que intrinsecamente continham em si o resultado do contínuo consumo por parte do “corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença” (FERRANTE, 2016d, p. 99). Ao amamentar, resgatava a dúvida acerca do corpo da mulher, e sua constituição e mutabilidade no que tange ao cuidado com o filho, da gestação a nutrição. Assim sua preocupação juvenil com a aparência e as tentativas constantes de desfazer da aparência dos Greco dá espaço à compreensão de seu corpo a partir do de sua mãe:

Pensei que houve um momento em que eu também estive na barriga de minha mãe, e suguei seu peito. Um peito grande como o meu, talvez até maior. Até pouco antes de adoecer, meu pai aludira àquele peito muitas vezes, de modo obsceno. Nunca a tinha visto sem sutiã, em nenhuma fase da vida. Estava sempre escondida, não confiava em seu corpo por causa da perna. No entanto, ao primeiro copo de vinho, rebatia as obscenidades de meu pai com palavras não menos pesadas, em que se vangloriava de suas belezas, numa exibição de despudor que era puro teatro (FERRANTE, 2017b, p. 195).

O peito em que se alimentava é o mesmo com que alimenta suas filhas. As brigas das quais fugia são as mesmas que realizava ora com Pietro, ora com Nino. É, portanto, em momentos extremos de conforto e desconforto que os corpos de mãe e filha se fundem ou que trocam de lugar, como dádivas nem sempre conscientemente ofertadas.

### **3.2.2. Lila e Solara; Lenu, Lila e Nino**

Como já fora apresentado, Lila se casara com Stefano, visando distância de Marcello Solara. O mais velho dos irmãos Solara fora primeiramente apresentado na tetralogia logo no primeiro volume, juntamente a seu irmão, Michele, ambos associados ao auxiliarem o pai, proprietário do Bar Solara, na “punição”, com um porrete, a quem negava em pagar a conta, a quem lhes devia dinheiro e não pagava no prazo e, por fim, a quem fazia acordos e posteriormente não os cumpria<sup>35</sup>. Marcello subitamente se interessara por Lila, até mesmo se infiltrando no núcleo familiar dos Cerullo e demonstrando desejo de adquirir o primeiro modelo de calçado que Lila desenvolvera. Esse princípio de relação durou até o momento em que começara a se envolver com Stefano, que similarmente ao Solara, possuía uma condição financeira que interessava aos outros membros da família, mas que não era tão repugnado igual ocorria com os Solara, principalmente no que tangia à desconfiança sobre a procedência desses recursos.

O casamento entre Lila e Stefano marca o final do primeiro volume e o início do segundo, mas também é a passagem concreta da mudança de paradigma das duas amigas que buscavam durante a infância o baú de tesouro. Ao demonstrar interesse por Lila, o mais velho dos irmãos Solara é visto pela família Cerullo justamente como esse baú, cujos tesouros vão desde presentes até a transformação da loja de sapatos Cerullo, para que esta não apenas vendesse os modelos projetados por Lila, como também para que sua influência saísse dos limites rígidos do bairro. Contudo, Stefano, para além dos recursos, ganhara a atenção de Lila, mesmo que a aproximação entre ambos resultasse na busca por uma forma de se desvencilhar

---

<sup>35</sup> FERRANTE, 2016, p. 41.

completamente das investidas de Marcello, como notável em uma conversa entre as duas amigas:

“Nunca gostei de Marcello, me dá nojo.”

“Você ficaria noiva de Stefano só para expulsar Marcello de sua casa?”

Pensou um instante e respondeu que sim (FERRANTE, 2015, p. 241).

Ao final, Lila estava contente, pois conduziu sua família a uma ascensão de vida e a si mesma à felicidade: “Tinha encontrado uma saída para o projeto dos sapatos, tinha dado uma oportunidade ao irmão e a toda a família, tinha se livrado de Marcello Solara e se tornara a noiva do jovem próspero mais estimado do bairro” (FERRANTE, 2015, p. 135). A mudança, mesmo tendo como fio condutor a atuação de uma figura masculina, ainda conferia a Lila uma posição distinta na família e no bairro: a já temida criança que um dia ameaçara Marcello Solara com um trinchete se transformara, desde antes do casamento, em alguém a quem deveriam temer e respeitar.

A união das duas famílias por meio do matrimônio, como apresentado por Lévi-Strauss é “uma ocasião particularmente favorável para a abertura ou o desenvolvimento de um ciclo de trocas” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 102), ciclo este que não fora um processo súbito, mas sim desenvolvido a partir da manipulação do pensamento da família Cerullo em relação aos Solara e da própria Lila em relação a Stefano. Pode-se enxergar a aceitação final de Lila ao casamento por duas vias, ambas iniciadas pela mesma proposição de que “Dom Achille estava se retirando de seu filho e o devolvendo a seu lado benévolo, flexível” (FERRANTE, 2016d, p. 303). Lila ou acreditava – em sua condição de ainda adolescente – que não se deveria observar os filhos a partir da sombra dos pais, que aqueles cresciam para ser pessoas distintas, ou que esta seria a escolha cujos resultados seriam os melhores em meio a essa aporia em que se localizava desde quando Marcello pela primeira vez se confessou a ela.

Lila se enganara: não apenas Stefano convidara Marcello ao casamento – ignorando a ordem da noiva – como também dera a ele o sapato que comprara dos Cerullo. Nesse momento, já ficara claro como Lila fora apenas o meio para que Stefano e Marcello, detentores de parte do capital que circulava no bairro, estabelecessem um contrato comercial entre si. A relação “artificial de parentesco” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 107) entre Lila e Stefano começou a se

deteriorar logo na lua de mel, fortalecendo, por outro lado, a relação entre as duas figuras masculinas que tentaram, a todo custo, domar o gênio de Lila.

Em uma viagem que fizeram juntas a Ischia, aproximaram-se de Nino, por quem Elena cultivava uma paixão desde a infância. Fora nessa ocasião que Lila e Nino também começaram a se envolver. Fugindo do casamento abusivo, Lila via no jovem intelectual a chance de retomar o tempo perdido quando abandonou os estudos para se casar ainda jovem, assim, “[h]avia na história deles algo de intenso, de sublime, afinidades eletivas” (FERRANTE, 2016d, p. 236). Ambos viam seus interesses refletidos nessa relação temporária, cuja duração, em primeira instância, seria apenas o tempo que a viagem durasse.

Na época, o romance com o Sarratore era impossível para ambas as amigas. Lila era casada, e Lenu observava Nino em um pedestal ao qual nunca chegaria, o que, ao mesmo que tempo a desanimava, a estimulava a almejá-lo ainda mais, visto que o quão distante dela e do bairro ele estivesse, mais próximo ele estaria dos espaços que Lenu gostaria de frequentar:

Nem eu nem ela jamais o teríamos. Mas ambas poderíamos obter sua atenção durante todas as férias, ela como objeto de uma paixão sem saída, eu como sábia conselheira que mantinha sob controle tanto à loucura dele quanto a dela (FERRANTE, 2016d, p. 240).

Revertendo o pensamento da jovem Lenu, ambas o tiveram mesmo não o tendo de fato. Lila e Nino, após a volta à Nápoles, encontravam-se frequentemente em um apartamento alugado e na loja de sapatos. A máscara um dia caíra, e Nino revelou-se similar a Stefano, com uma agressão mais psicológica do que física, mas ainda violenta, a qual se estendeu ao relacionamento deste com a outra amiga, quando descrevera Lila resgatando as vezes em que estiveram juntos na cama a fim de diminuí-la, visto que “conheceu muitas mulheres, sabe o que é uma boa conduta sexual feminina e, conseqüentemente, sabe reconhecer uma ruim” (FERRANTE, 2016c, p. 168).

A dimensão sexual, perpassando cada relação, reforça o olhar de dominação que cada pessoa com quem Lila e Lenu se envolveram, com exceção de Enzo, tinha sobre o corpo com que entrava em contato. Lila possuía plena consciência da teia em que era presa a cada vez que se via em uma situação similar, ainda mais quando a perda de sua virgindade fora fruto do estupro do então recente noivo, atribuindo ao ato sexual uma característica ou dolorosa ou impassível:

Acrescentou com um léxico ainda mais brutal que tinha feito ora por força, ora por curiosidade, ora por paixão, tudo o que um homem podia querer de uma mulher, mas

que, até quando Nino desejara ter um filho, e ela engravidara, o prazer que, especialmente naquela circunstância de grande amor, se dizia que deveria existir nunca houve (FERRANTE, 2016c. p. 166).

A relação entre Lenu e Nino era sustentada justamente pelos atos sexuais constantes a cada vez que se viam, e fora justamente o sexo que também acabara com a relação entre ambos: a traição de Nino, resultando na reaproximação de Lenu a Lila.

Nino era muito inteligente, Nino era extraordinariamente culto. Sua propensão a foder por aí não derivava de uma exibição de virilidade tosca e boçal, fundada em lugares-comuns em parte fascistas, em parte meridionais. O que ele tinha feito, o que estava fazendo comigo, era filtrado por uma consciência muito afinada. Ele manejava conceitos complexos, sabia que agindo daquela maneira me ofenderia até me destruir (FERRANTE, 2017b. p. 237).

Antes, era a concretização de um sonho de menina que realizava a manutenção dessa relação para Lenu, resultando em momentos em que constatava que seu amor por ele era maior que o que sentia por suas filhas. Longe de Lila, Lenu precisava de outro modelo a seguir, e em Nino o estabeleceu. Partindo com ele, abandonando as filhas, ela apenas estava subvertendo o que era esperado para si. Ele, por outro lado, apenas repetia o que para Lenu era uma experiência única. Utilizava-se das mulheres com que se relacionava a fim de se elevar por meio do rebaixamento delas, concordando com elas para assim domá-las e dobrá-las ao bel-prazer do contrato de troca, amparando-se no que acreditava ser a obrigação delas por com ele estarem:

No conjunto das obrigações recíprocas de que uma mulher faz parte há uma categoria cuja execução depende em grau máximo da sua boa vontade. São os serviços pessoais, quer sejam de ordem sexual quer doméstica (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 155).

Notável, enfim, o valor dado pelas amigas a essas relações em oposição àquele dado por seus companheiros. Lila fora, em suas relações amorosas mais marcantes, o elo entre diferentes mundos, do mais abastado com Stefano e os Solara, até o mais culto com Nino. Permeando territórios instáveis, não soube encontrar um porto seguro para chamar de seu, apenas o falso sentimento de família resultado da entrega de sua imagem e de seu corpo, objeto-dádiva. O destino, neste caso, foi semelhante às duas amigas: Lenu, com sua ascensão acadêmica, não pôde deixar de ser também um “presente” entre famílias e entre si e seus companheiros, integrando, desse modo, o acervo de mulheres-dádiva desenvolvidas por Ferrante e, como poderemos observar, por Lygia Fagundes Telles.

#### 4. Lygia Fagundes Telles

“Eu sempre digo que comecei a escrever antes de saber escrever”. A frase que inicia a entrevista da escritora paulistana para a obra *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles* é uma síntese, brevíssima, da trajetória de uma das escritoras brasileiras mais marcantes, não apenas de sua geração. Cercada por histórias desde a infância – seu pai, advogado, “tinha uma especial predileção pelos escritores românticos” (1998, p. 28) –, Lygia, desde cedo, emerge em sonhos, “um desgarramento de tudo” (1998, p. 28), que está presente em sua obra que será analisada nesta pesquisa, e também, como já mostramos, na noção de *frantumaglia* de Elena, mas que, diferentemente de um “descaso” com a realidade que a escritora sentia quando jovem, associa-se a uma realidade que está fora da obra por meio desses elementos fantasmagóricos, como quando escreve: “A realidade é que o pai, a mãe, Luciana, os móveis, as roupas – tudo aquilo desaparece como se fizesse parte de um delírio” (TELLES, 2009, p. 187). Tal obra marca o início de uma nova fase da escritora, o abandono de suas obras anteriores, que, devido ao seu caráter ginásial, não apresentavam o melhor de si, sendo destinados ao isolamento permanente: “Não há mais tempo, entende? Num país como esse, onde ninguém lê nada, ficar lendo coisas da juventude, as juvenilidades de um escritor, é perda de tempo!” (1998, p. 29).

Lygia, justamente por conta dessa ficção tão presente em tudo que escreve, assume a responsabilidade de escrever contos e romances, não crônicas. A tendência para o romance é discutida por ela principalmente no que diz respeito às suas personagens: a sua ficção, de tão complexa e exigente em seus detalhes, chega a se confundir com a realidade, sendo trabalhada sempre no limiar entre o fantasioso e o efeito de real, o delírio e a consciência, como objetos transicionais entre campos distintos. E é a partir dessa fusão que ela e suas criações se tornam “uma só matéria”, não limitadas, como nos contos.

Pensar Lygia Fagundes Telles em suas obras é, portanto, uma tarefa complexa e tem a ver com a aporia, isto é, com uma jornada labiríntica sem horizontes definidos, na qual a única saída é voltar ao centro. O anseio de inventar e acrescentar sempre transformou o que, para quem está de fora, seria uma chave biográfica de interpretação: a memória, como a escritora afirma, é invenção. A ficção, o “irreal”, principalmente o fantasioso derivado do Romantismo, auxiliaram-na não apenas em sua escrita, mas em uma fuga da realidade, durante sua morada em uma pensão, “levando uma vida pobre” (1998, p. 31). Já adianto um trecho de *Ciranda de pedra* em que o narrador conclui: “Felizes, só os alienados como Otávia. Os contemplativos como Conrado. Ou então os inconscientes como Rogério” (TELLES, 2009, p. 145). Tais personagens serão apresentados em detalhes em seguida. Ainda assim, é possível adiantar que todos pertencem à ciranda que dá nome ao livro.

No ato de inventar, portanto, para além de competência, há o amor, e ambas as qualidades funcionam em conjunto para a realização de uma obra: “para escrever é preciso ter a competência, que junta percepção e paciência, e o amor, aquela entrega total que significa convivência” (1998, p. 34). Lygia, em suas obras, apresenta ambos os elementos em harmonia, conservando um desejo de ser lida e amada, acima de ser compreendida, construindo um caminho entre ela e o interlocutor, seja ele, o leitor, um crítico ou não, e, para que isso aconteça, abandona o anseio de ser apreciada apenas pela leitura especializada, atingindo um público amplo, sem um ideal em mente.

Diretamente atrelado ao intuito de ser apreciada além da compreensão, suas personagens não se abrem totalmente a nós, não são dados e características a serem assimilados, mas sim enigmas, como cada ser humano. A preocupação se detém principalmente na representação das mulheres, e sua própria condição – como mulher nesta sociedade – permitiu a retratação das vivências que diferenciariam entre escritores e escritoras: “*Ciranda de pedra* é um romance que não poderia ter sido escrito por um homem. Se fosse, seria diferente, compreende?” (1998, p. 38). É possível afirmar, com base em entrevistas, que a busca de Lygia por estabilidade financeira, se mantendo sozinha sem estar à custa de um casamento, por exemplo, influenciou diretamente sua escrita; também ao apresentar personagens que mesmo se apegando e se adequando a fim de estarem estabilizadas, no final buscam se encontrar em si mesmas, exteriores a um mundo onde o masculino e a repressão estão ligados intrinsecamente.

Entre os assuntos discutidos pela escritora durante a entrevista, envolvendo principalmente essa presença da personagem feminina em protagonismo – marca dos livros de Lygia, a construção de *Ciranda de pedra* foi um deles, especialmente por esse ser o romance que marca o início de sua maturidade. Tal obra é repleta e plena de assuntos que mesmo hoje em dia ainda são pauta de discussões acaloradas, como a homossexualidade, o abandono familiar e as questões identitárias, mas que desde os anos 50 já se encontravam presentes nas obras da paulistana. Lygia os apresenta a nós por meio de uma linguagem fantasiosa, rodeada de elementos da natureza, em sua própria *animalia*. Em pequenos detalhes, enxergamos o que permearia a história toda: desde a formiga que Virgínia – personagem principal da trama – mata no início da obra, até o pequeno círculo de cinco anões de jardim no gramado da casa de Natércio – pai de Virgínia –, estes últimos representando “a impossibilidade de justiça, a impunidade e a impossibilidade de liberdade” (1998, p. 37), que poderia ser parte de uma sinopse da obra aqui tratada. Lygia, enfim, não apenas demonstra coragem em sua escrita, como também abraça o risco de errar.

Esta parte da pesquisa se iniciou justamente com a primeira frase da entrevista, e nada mais justo do que terminar com a última, potente, declaração:

Mas essa certeza de que posso servir ao próximo, essa esperança, não vai desaparecer enquanto eu for viva. É uma forma de amor. Acho que é isso. No fundo, a literatura é uma forma de amor (1998, p. 43).

Lygia estava certa desde 1998, pois agora, após seu recente falecimento, a escritora carrega a esperança de uma literatura repleta de poder, “o poder do consolo, da compaixão” (1998, p. 41) que não porta apenas sua voz e suas observações, mas também as de mulheres que, desde sempre desprezadas, desapareciam e rebelavam-se.

#### 4.1. *Ciranda de pedra*

Realizando-se o movimento contrário ao que fora realizado na apresentação da obra de Ferrante, aqui busca-se analisar apenas a obra que nomeia este capítulo. A escolha se dá justamente por essa ser a obra que inicia a escrita “madura” de Lygia, que até aquela data só havia publicado contos. Isso não ocorreu em Ferrante, como fora estabelecido anteriormente nesta pesquisa: nas obras antecedentes à tetralogia, configura-se o terreno no qual *A amiga genial* habita; tendo sido necessário, desse modo, analisá-las mesmo que brevemente. Seguindo esse movimento às avessas a princípio, nos reestabeleceremos, voltando ao método utilizado na análise anterior, isto é, recorrendo a observação dos principais relacionamentos que compõem a obra; assim, realizando um panorama geral de uma obra a qual carrega em si a complexidade de relações frequentemente em ebulição.

Essa obra de estreia fora bem recebida não apenas por sua estrutura como um romance orgânico, com “artifício e verossimilhança”<sup>36</sup>, mas também devido à construção de personagens a cuja vida temos acesso brevemente, mas de maneira satisfatória para que possamos ter um panorama geral. Detenhamo-nos primeiramente na escrita de Lygia, ou melhor, em sua escrita na obra aqui analisada, visto que restringir Lygia a apenas uma “escrita” é limitar a fluidez da qual a escritora se utiliza em suas obras, principalmente quando comparamos suas obras e notamos entre elas ora mudanças mais subjetivas, ora outras mais escancaradas. O que emerge em comum de seus romances, à primeira luz, é a preferência pelo uso do discurso indireto livre, notável também nos contos. Esse é outro ponto de distância entre a obra de Ferrante e a de Lygia; enquanto em Ferrante há um narrador em primeira pessoa, personagem, registrando suas

---

<sup>36</sup> “[A] literatura é, ao mesmo tempo, artifício e verossimilhança” (WOOD, 2009, p. 6).

memórias e as de outras pessoas, em Lygia há um narrador que apresenta as falas das personagens ora por meio do discurso indireto, ora por meio do direto, com a particularidade de se encontrar em uma posição na qual o limiar entre a personagem e a narração se revela extremamente apagado, em quase um “desvelar de segredos”<sup>37</sup>.

É o uso desse estilo que nos aproxima da personagem Virgínia, desde o início do romance, quando somos confrontados pela confusão e anseios de uma jovem em sua proximidade à fase da adolescência em uma cena trivial:

Virgínia encostou-se à parede e pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. “Se entrar aí nessa fresta, você morre!”, sussurrou soprando-a para o chão. “Eu te salvo, bobinha, não tenha medo”, disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga (TELLES, 2009, p. 15).

A formiga, o monólogo e a comparação já nos guiam e antecipam elementos que frequentam a trama com recorrência. A menção a animais e insetos é constante e não se restringe apenas a sua aparição em contato com as personagens humanas, mas sim em comparações que enriquecem a construção das personagens, ainda mais em uma tentativa de pensar neles como seus duplos. Isso fora realizado por Silviano Santiago no posfácio *O avesso da festa*, o qual acompanha o romance em edição recente da obra:

Ao identificar Virgínia com o inseto (no caso, uma formiga), o discurso romanesco a transporta a outro lugar, reflexivo, e a diferente/semelhante sistema de circulação. A formiga é o duplo de Virgínia, diferente dela porque não pressente a morte. Companheira na crise e anjo zeloso. Ao se abrir à experiência do inseto, Virgínia afirma pelo mal a personalidade desnorteada, ainda em formação” (SANTIAGO, 2009, p. 207).

Sendo a formiga, seu duplo, os avisos e as ofertas de ajuda são destinados a si mesma, da mesma forma que a morte friamente e confusamente realizada. Retomamos aqui, rapidamente, duas passagens, uma de *História da menina perdida* e outra de *Dias de abandono*, ambas obras de Ferrante, que abarcam justamente a imagem da formiga:

Naquela fase, parei até de lutar contra as formigas, que com frequência e de bom grado apareciam no banheiro de casa: preferia deixá-las vivas e observá-las, Alfonso afirmava que elas sentiam antecipadamente a catástrofe (FERRANTE, 2017b, p. 178).

---

<sup>37</sup> “A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – ‘terceira pessoa íntima’ ou ‘entrar no personagem’” (WOOD, 2009, p. 12).

As crianças tinham acabado de ir para a escola quando percebi que a casa fora invadida por formigas (FERRANTE, 2016b, p. 48).

Não precisamos nos atentar a nomes, mas sim à relação que podemos estabelecer entre as formigas e a catástrofe, ou mesmo ao instável. Notemos que estamos tratando de obras sem prévia ligação, apenas, nesse caso, um inseto e, conseqüentemente, uma reação: o caos. Todavia, mesmo nos focando só em *Ciranda de pedra* já conseguimos pensar em como a formiga, sendo o duplo de nossa personagem principal, implica em sua personalidade desnorteada em meio a situações de desvios, se comportando tal qual uma... formiga.

A onisciência do narrador também é de se mencionar, por se transformar em si no interno da personagem, como ocorre em uma comparação que retrata o que fora supracitado e que retoma tanto a *animalia* quanto o nome “Otávia”, irmã de Virgínia: “Virgínia imobilizou-se. Ser cobra machucava os cotovelos, melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda. ‘E eu sou feia e ruim, ruim, ruim!’”, exclamou dando murros no chão” (TELLES, 2009, p. 16). O limiar se esvaiu de vez, e o limite está longe de ser localizado. Há, claro, a ocorrência de discurso direto, marcado classicamente pelo uso de aspas; porém, a revelação do que se passa no interior de Virgínia não pode ser classificado nem como um discurso direto, nem como um discurso indireto. Seu desejo de ser borboleta, isto é, de ser parecida com a irmã, é exposto juntamente com suas ações, sem diferenciá-las estilisticamente.

É, portanto, a partir desse artifício que a história de Virgínia nos é apresentada. O retrato às avessas de uma família tradicional dos anos 1950 da cidade de São Paulo<sup>38</sup> é construído aos nossos olhos em uma narrativa que se inicia *in media res*, no momento em que a protagonista está partindo para a casa do pai. Sem uma introdução prévia, conhecemos as personagens tanto por meio dos pensamentos de Virgínia quanto nas conversas travadas entre ela e as pessoas que constituem seu ciclo social mais próximo. Há, em um primeiro momento, a separação de dois núcleos, ou famílias, demarcados. Desse modo, possuímos, desde o início, acesso às suas divergências logo nessa visita que Virgínia irá realizar, saindo de um núcleo e se deslocando, temporariamente até outro.

O primeiro é o que Virgínia se encontra em grande parte da primeira parte da obra, e em toda sua infância, mesmo que essas memórias quase nunca sejam resgatadas e cheguem até nós. Dividindo uma casa com a mãe, Laura, o padrasto, Daniel, e a empregada doméstica Luciana, Virgínia, em seus monólogos e pensamentos, relata o constante anseio em partir, sair

---

<sup>38</sup> O avesso na “descrição de uma família”, para retomar uma expressão do romance, contrapontava de modo crítico as atividades culturais que enobreciam as festividades cívicas em torno do quarto centenário da capital (SANTIAGO, 2009, p. 205).

da casa cuja história está marcada pela relação adúltera entre a mãe e o padrasto e pela doença da mãe, cada dia mais presa por raízes e isolada em seu próprio cômodo, como evidencia a filha em seus devaneios ao observar um calendário presente na cozinha:

Os piqueniques de Daniel teriam que ser todos dentro do quarto, com as venezianas fechadas. Nem sol, nem árvores, nem relva. E ele não encontraria nenhuma flor para oferecer, só raízes, as raízes que a doente via brotar entre os dedos (TELLES, 2009, p. 21).

No simples calendário há uma cena idílica de piquenique, uma micro representação que a transporta em seus pensamentos para o outro núcleo, ao qual deseja pertencer; isso em um movimento símile a um fluxo de memória, um possível resultado do uso do discurso indireto livre, tal como define Wood “O escritor está livre para direcionar o pensamento informado, para dobrá-lo às palavras do personagem [...] Estamos perto do fluxo de consciência, e é essa direção que toma o estilo indireto livre no século XIX e no começo do século XX” (WOOD, 2009, p. 13). Leiamos Lygia:

Ali estavam dois namorados sentados debaixo de uma árvore, num piquenique com morangos e flores transbordando de um cestinho. Ela estava radiosa no seu vestido esvoaçante, os *cabelos louros* soltos até os ombros, o chapelão de palha atirado na relva. O moço vestia um *suéter branco*, *calças de flanela também brancas* e estava inclinado sobre a moça, como se lhe aspirasse o perfume. Era um pouco parecido com Conrado assim com seu ar de príncipe. “Mas e essa burra? Com quem ela se parece?”, perguntou a si mesma franzindo os lábios. Lambeu lentamente os dedos enlambuzados de manteiga. Um dia ainda esfregaria gordura naqueles cabelos. Podia ainda furar aqueles olhos. E então, adeus piquenique! O namorado fugiria aos pulos. Riu baixinho. Aos pulos. E de tudo só restariam a árvore, a relva e o cestinho de morangos (TELLES, 2009, p. 21, grifos nossos).

O que a princípio é uma descrição objetiva de uma gravura se transmuta em uma disputa interna e no florescimento de sentimentos efervescentes de uma jovem. A menção à cor branca e aos cabelos louros já sinalizam as duas pessoas, Otávia e Conrado, ambas pertencentes ao segundo núcleo e no qual se encontra a ciranda de pedra. O que diferencia e auxilia a compreender quando se fala dele e quando se fala dela, para além da menção de nomes, é o tratamento que Virgínia dá para descrevê-los enquanto reflete consigo mesma, visto que a aparência não é o suficiente, por serem “até parecidos, nem que fossem irmãos...” (TELLES, 2009, p. 19). Assim, nota-se já a predileção e a paixão que Virgínia sente por Conrado, o vizinho da família de seu pai, e o ciúmes de Otávia, a irmã que se aproxima cada dia mais do amado. Recorrendo ao discurso indireto livre, Lygia sintetiza os sentimentos conflituosos da pequena ao adicionar, após um discurso direto – “Mas e essa burra? Com quem ela se parece?” –, excertos do que poderia ser um monólogo interno da personagem – resgatando a noção de Benveniste de que

“o ‘monólogo’ é um diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte” (BENVENISTE, 1989 p. 87) –, intercalando-os com o que transparecia ao exterior: as risadas.

A mutabilidade dos sentimentos, variando da paixão ao ódio e ao ciúme, segue o fim da infância e o início da adolescência de Virgínia, e se materializa em suas relações com os integrantes de ambos os núcleos. O segundo, dessa forma, é composto por seu pai Natércio, a governanta alemã Frau Herta, suas irmãs Bruna e Otávia, e os colegas de suas irmãs: os irmãos Letícia e Conrado e Afonso, que morava com os avós numa chácara e dizia-se poeta; esses cinco últimos compondo o que Virgínia denomina “ciranda de pedra”, em uma comparação com a roda de anões de pedra que compõe a decoração do jardim da casa de Natércio juntamente a uma fonte. Essas relações sempre costuradas com uma linha de dois polos serão delimitadas futuramente nesta pesquisa. Todavia, partindo de uma visão panorâmica desse retrato de família, pode-se já adiantar a dualidade e o isolamento característicos de ambas as partes. Como penetrar então a bolha? Virgínia se materializa nesse ponto de interseção entre ambas as partes, sendo assim uma estrangeira permanecendo não como membro, mas sim como dádiva, evocando o que postula Lévi-Strauss: “A mulher irá viver na aldeia do marido, às vezes muito longe dos seus, ao passo que ela mesma e seus filhos serão sempre estrangeiros no interior do grupo ao qual entretanto se acham associados” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 158). Isso que será mais visível quando analisarmos as relações de maneira mais cerrada.

-----

Como supramencionado, a obra é segmentada em duas partes. Na primeira, Virgínia, após desejar tanto se mudar para a casa do pai, deixa as preocupações com a mãe para trás, mas ainda não se inserindo na ciranda de pedra, mesmo com suas tentativas incessantes de também participar. Lygia se utiliza da imagem da roda dos anões e de sua impenetrabilidade para figurar as tentativas frustradas de Virgínia:

Rindo ainda, aproximou-se dos anõezinhos que dançavam numa roda tão natural e tão viva que pareciam ter sido petrificados em plena ciranda. No centro, o filete débil da fonte a deslizar por entre as pedras. “Quero entrar na roda também!”, exclamou ela apertando as mãos entrelaçadas dos anões mais próximos. Desapontou-se com a resistência dos dedos de pedra. “Não posso entrar? Não posso?”, repetiu mergulhando na fonte as mãos em concha. Atirou a água na cara risonha do anão de carapuça vermelha (TELLES, 2009, p. 79)

É apenas após uma sucessão de eventos, os quais culminam em uma terceira mudança – ao internato –, que Virgínia consegue, finalmente, não apenas ter acesso à roda, mas controlá-la. Contudo, isso ocorre a partir da destruição da personagem a qual acompanhamos na primeira parte da obra: a menina confusa, que rói as unhas e, no centro de uma aporia, cede lugar a uma jovem culta, com todas as cartas na manga e no controle das rédeas, ou melhor, da roda. Antes, Virgínia, inserida na casa de Natércio de vez, confronta verdades com as quais, em sua inocência de alguém que ainda não compreende o significado de palavras – quiçá a história de seu círculo familiar –, não estava preparada para lidar: a distância estabelecida pelo pai; a morte da mãe – e o esquecimento de todos dela; o subsequente suicídio de Daniel; e a descoberta que desestrutura por fim a já inexistente base familiar de Virgínia: não ser filha de Natércio, e sim de Daniel. Desse modo, não só ele foi o pivô da separação, como também a própria filha. A infidelidade, condenada por Bruna, perpassa a obra. Ultrapassa a dimensão afetiva, atingindo a do parentesco. Fruto de uma traição, antes Virgínia acreditava estar traindo o pai, Natércio, permanecendo com a adúltera. Posteriormente, confirma-se a deslealdade com o “verdadeiro” pai e seu abandono. Todavia, a figura paterna é Daniel, não mais Natércio. Assim, na instabilidade, não conseguia mais se encontrar, visto que o que antes conhecera já se desmanchara, restando apenas si mesma e a certeza de querer pertencer, mesmo que isso resultasse em se abdicar.

Observando-se como uma inimiga, a qual devesse inspecionar<sup>39</sup>, julga a aparência e os comportamentos, as lágrimas que caem quando desejava se fazer “uma coisa pequenina, uma coisa miserável que inspirasse piedade”. Comparando-se à irmã, evidencia a predileção a se odiar, a se olhar no espelho e lá encontrar a imagem de alguém que gostaria de mudar – e futuramente mudou: “Deixou-se levar em silêncio, baixando os olhos ao passar diante do espelho do armário. Tinha vontade de esmurra aquela sua figura espichada, de cabelos pretos e escorridos, iguais aos da bruxa de pano que Margarida comprara na feira” (TELLES, 2009, p. 18). Em sua própria aparência, como apresentado, Virgínia se afasta, ao não se parecer com alguém, como descrito pela irmã, mas também se aproxima, no caso de Daniel, já que em seu rosto estavam as marcas dele, de sua paternidade e, conseqüentemente, da traição.

Herdou do pai, além da cara, dos gestos e do andar na ponta dos pés<sup>40</sup>, o pensamento da morte, enxergando-a não como um tabu. Refletindo sobre a morte justamente por estar sempre

---

<sup>39</sup> “Como se a imagem refletida fosse a de uma inimiga a quem devesse imparcialmente inspecionar” (TELLES, 2009, p. 41).

<sup>40</sup> “— Você é a cara dele. Tem até os mesmos gestos, o mesmo jeito de andar assim na ponta dos pés, para não chamar a atenção dos outros...” (TELLES, 2009, p. 88).

em contato com a doença da mãe, Virgínia não apenas teve contato direto com esta experiência por meio das notícias do, enfim, falecimento da mãe e do suicídio de Daniel, como desde antes já pensava nela, em seus monólogos ou em conversas com o próprio Daniel. Ainda no início da obra, os devaneios de Virgínia, em sua solidão, se voltam à morte da então menina de doze anos:

Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. Viu-se morta, com a grinalda da sua primeira comunhão. Trazidas por Frau Herta, vestidas de preto, chegavam Bruna e Otávia debulhadas em pranto. "Nós te desprezamos tanto e agora você está morta". Aos pés do caixão, quase desfalecido de tanto chorar, o pai lamentava-se: "Era a minha filhinha predileta, a caçula, a mais linda das três!". Muito pálido dentro da roupa escura, Conrado apareceu com um ramo de lírios. "Ia me casar com ela quando crescesse." Alguém se aproximou de Frau Herta. "Mas e onde está Daniel, por que não veio ao enterro?" e Frau Herta, em voz bem alta, para quem quisesse ouvir: "Ele fugiu com Luciana, fugiram os dois, a estas horas estão se divertindo juntos, rindo e cantando era uma vez duas ninfas que moravam num bosque..." (TELLES, 2009, p. 18).

É a partir dos fluxos de consciência da personagem que retomamos seus enseios, que ora se explicitam em falas, ora apenas em seus diálogos consigo mesma. No caso do excerto apresentado anteriormente, sobressai o desejo de Virgínia de ser lembrada e reconhecida pela família, ou melhor, pelo segundo núcleo, evidenciado aqui pela aparição de Otávia, Frau Herta, Natércio e Conrado. Além disso, tendo ciência de que esse pensamento é anterior à descoberta da paternidade, há o desejo da separação de Laura e Daniel, com esse fugindo.

Visar à morte ainda permanece em sua fase adulta. Tentando escapar frequentemente do *status quo*, Virgínia o reafirma, reestabelecendo constantemente padrões e quadros estáticos de uma família em crise e de uma jovem fragmentada. Querer se encaixar à roda é desejar permanecer no padrão; controlá-la é transformá-la em uma arma, que destrói a si mesma e aos outros. Fugir, seja em seus devaneios, seja fisicamente, é apenas manter em repouso sentimentos e conflitos com os quais terá que lidar futuramente. Assim, pensar na morte e aceitá-la é a confirmação de que o que Virgínia deseja, como alguém que permanece no limiar, é estar onde não está.

Desejando pertencer, nota que terá que separar-se de si mesma e da configuração que envolve sua construção, não notando que é nesse movimento que ela se afasta cada vez mais da inerência: ao se mudar para a casa de Natércio, para se inserir em um ambiente no qual acreditava, erroneamente, que teria afeto, tem a realização de que se encontra em uma encenação de uma família burguesa paulista dos anos 1950, a qual não pertence. Deseja, então, voltar ao seu núcleo anterior, a Laura, Daniel e mesmo a Juliana, com quem possuía suas

desavenças. Mas já é tarde: Laura morrera, Daniel se suicidara e Juliana, mesmo com a insistência de Virgínia em ser levada com ela – “— [...] Luciana, me leva embora com você, eu não quero ficar aqui, tenho medo dele [Natércio], me leva embora!” (TELLES, 2009, p. 91) –, vai embora. Resta, assim, apenas ela mesma. Contudo, a personagem não quer voltar à antiga Virgínia, nem deseja lidar com aquela que se materializava no momento. Como forma de contornar essa aporia, decide se isolar no internato, preparando a nova Virgínia que não chorará mais as lágrimas “deladoras”, nem roerá mais as unhas, mas ainda caminhará na ponta dos pés, tal qual o pai, Daniel.

-----

Tentar desvencilhar-se de sua anterior Virgínia configura uma fuga, e a sucessivas tentativas de desentrelaçar-se de si mesma para criar uma imagem nova de si, enquanto percorre a ciranda, como notaremos em sequência, resulta apenas em encarar-se no espelho a cada vez que realiza o movimento:

Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. Agarrar-se só ao presente, nua de lembranças como se acabasse de nascer. Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. Mil vezes já tentara romper o fio, mas embora os elos fossem diferentes havia neles uma relação indestrutível. E o fio ia encompridando cada dia que passava, acrescido a cada instante de mais uma parcela de vida. Chegava a senti-lo dando voltas e mais voltas em torno do seu corpo numa sequência sem começo nem fim (TELLES, 2009, p. 172).

O que resulta da constatação é outra fuga; não há como ser diferente, visto que desde o início, em sua partida da casa da mãe à casa de Natércio, acreditava que “Era errado ir embora e, contudo, sentia que seria errado também se ficasse” (TELLES, 2009, p. 55). A situação se repete anos depois. Agora, após notar que não poderia pertencer à roda, conclui que, mesmo necessitando realizar as escapadas que projeta dentro de si – visto que este é o único lugar pertencente a ela, mesmo igualmente instável –, necessitava dos afetos não humanos, diferentes daqueles dos quais gostaria exacerbadamente quando criança, e que conseguira na fase adulta:

E os anos todos que vivera percorrendo, de norte a sul, o mundo que criara dentro de si?! E aqueles longos anos de desvairados sonhos não seriam as fugas verdadeiras, com os pés ancorados? “E mesmo que seja esta uma fuga”, admitiu com humildade. Podia ser a mais frágil das soluções mas não lhe daria, pelo menos por ora, nenhum sofrimento (TELLES, 2009, p. 187).

Essa última fuga devolve Virgínia a suas “Virgínias” interiores e anteriores, além de concluir o romance de formação. Em um ambiente idílico, a personagem se desenlaça das amarras, e, finalmente, se liberta e permite se encontrar vulnerável, condição que julgava quando nova – retalhando-se – e após deixa o internato – construindo para si mesma uma casca de besouro. No campo, perto de um rio corrente – em contraste à fonte que acompanha a ciranda de anões de pedra –, tem sua epifania ao relembrar a vida e questionar sua escolha: “Não, não, tudo aquilo era memória, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida que corria como aquele rio era tão belo, tão forte! O sonho era o futuro. Tinha apenas que libertar-se e viver” (TELLES, 2009, p. 196).

A mudança brusca de Virgínia, e seu desprendimento no que tange à opinião alheia ocorre de maneira súbita. O uso do discurso indireto livre, podemos concluir, é exiguamente projetado para que haja de fato a quebra das paredes entre personagem e narrador, mais especificamente entre este e Virgínia. A “cena final” nebulosamente se apresenta a nós. Com o cenário de um sonho, que se materializa como esse futuro desejado por Virgínia, e por meio da natureza e do interesse romântico, Conrado, voltamos à gravura do calendário: ela toma o lugar de sua irmã, e se materializa como a moça, agora morena, de branco na companhia de um “príncipe”.

Contudo, não há piquenique, mas um beijo quase infantil e um adeus, acompanhados por um anseio, por parte da jovem, de observar e registrar a fotografia, mental, da cena que idealizou por anos: estar junto a Conrado e finalmente visitar o campo ao qual nunca era verdadeiramente convidada: “— Fique exatamente aqui onde está. No meio do caminho eu me voltarei para vê-lo assim, debaixo deste resto de sol. Quero levar isto comigo, entende? E assim saberei que ainda é dia” (TELLES, 2009, p. 200). Da mesma forma que a imagem se forma, ela se desmancha, restando apenas o companheiro, sem a luz que, de certa maneira, o diviniza: “Quando julgou ter atingido a metade, voltou-se. Lá estava Conrado, na mesma posição em que o deixara, de pé na clareira. Mas os frouxos raios de sol que o iluminavam já tinham desaparecido. “Apagou-se”, pensou ela acenando-lhe pela última vez” (TELLES, 2009, p. 200). Reter-nos-emos à associação do apagamento da luz, da sutileza com que os raios desaparecem, à quebra de expectativa com a vida que vinha sendo costurada à frente dos olhos de Virgínia, à constatação de que se enganara quando se enroscava cada vez mais na trama dos cinco anões, Conrado, Otávia, Bruna, Letícia e Afonso:

“Os cinco”, pensou Virgínia encaminhando-se para a roda de pedra. Ali estavam os cinco de mãos dadas, cercando obstinados a fonte quase extinta. Achou-os mais reais, mais humanos em meio da névoa da manhã que lhes emprestava uma atmosfera de

sonho. Em cada um deles como que havia um segredo, um mistério. “Que sabe você de nós?”, Otávia perguntara. Virgínia acariciou a carapuça de uma das cabeças: “Nada” (TELLES, 2009, p. 193).

Todavia, pode-se entender o último capítulo da obra como nada menos que um sonho da pequena Virgínia, assim que ela recupera sua outra “menina”, fugitiva de dentro de si, e observa os que estavam a sua volta como mero humanos, com as instabilidades e as controversas que ela própria tinha e os quais julgava:

O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe viraram histórias de semideuses e não de seres humanos inseguros, medrosos. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das meninhas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto da doente. E aquela que fugia, voltava depois contando coisas extraordinárias (TELLES, 2009, p. 195).

Não sabendo “nada” dos integrantes da roda, mas ao mesmo tempo sabendo tudo o que precisava – a natureza humana de todos os seres humanos –, a protagonista finalmente volta a si mesma por meio da viagem ao desconhecido. Ela, que tanto sonhava, muitas vezes acordada, sonhou com o encontro, o primeiro e o último, com o amado, que estava concreto em seu produto da mistura de príncipe e de “São Francisco de Assis”<sup>41</sup>, descrito assim pelo narrador, em seu uso de discurso indireto livre, devido a seus sinais de benevolência aos outros, demonstrados desde o início da obra, no episódio da formiga:

Pensava em Conrado a lhe explicar que os bichos são como gente, têm alma de gente, e que matar um bichinho era o mesmo que matar uma pessoa. “Se você for má e começar a matar só por gosto, na outra vida você será bicho também, mas um desses bichos horríveis, cobra, rato, aranha...” (TELLES, 2009, p. 166).

A distinção “claro-escuro”, que encerra a obra no jogo dos raios solares, evidencia a dimensão idílica dessa interação. Na leitura da obra, temos acesso aos momentos em que Virgínia passa no escuro, mas nos quais afinal se sente segura: “Sentia-se protegida assim no escuro, era como se estivesse abrigada no interior de uma concha. Deitou-se num enrodilhamento de feto. Era como se estivesse num ventre.” (TELLES, 2009, p. 186). A imagem de conforto associada à gestação é distinta, mas comprova o caráter protetivo do escuro para Virgínia, no qual não se sente observada e pode, assim, descansar. A perda da luz, juntamente à recuperação de Virgínia de si mesma, à desestruturação completa do limiar e à dispensabilidade da desmarginação – observar-se de fora –, completa o cenário da gravura de

---

<sup>41</sup> TELLES, 2009, p. 167.

calendário, que, similarmente ao real, fora “enlambuzado” de manteiga, a fim de o destruir, dando espaço a uma nova gravura: Virgínia com uma passagem de ida a sua solidão libertadora, distanciando-se da ciranda, a qual, mesmo tentando forçar a entrada, não consegue pertencer.

#### **4.1.1. Virgínia, Laura e Daniel; Natércio, Bruna e Otávia**

Partindo de um panorama geral da obra, iremos nos deter nas relações de maneira mais cerrada, isto é, compreenderemos os pontos já apresentados na seção anterior iniciando com o núcleo familiar mais próximo: a mãe, o pai e o padrasto, ou ainda, a mãe e os dois pais de Virgínia; além das duas irmãs, Bruna e Otávia. Voltemos à reflexão sobre a identificação de Virgínia e a sua permanência em um processo de formação contínuo da infância à juventude. A personagem não teve, em sua primeira infância, o modelo ao qual recorrer visto que se encontrava em meio ao momento decisivo de separação de Laura e Natércio, e a junção daquela a Daniel, evento em que Otávia e Bruna não participaram, estando atreladas majoritariamente à figura de Natércio, muitas vezes não se atrelando, nessa infância, à mãe, como mencionado pela própria Laura: “Minhas filhas... Eram minhas? Bruna, que parecia uma inimiga, pronta sempre para me julgar. Tão dura. E Otávia sempre tão distante, lá longe com seus cachos...” (TELLES, 2009, p. 37). As irmãs têm o pai, Natércio, como modelo a ser seguido ou a ser subvertido, como veremos na seção seguinte; Virgínia, por outro lado, não consegue ao menos realizar a “descrição de família”, tarefa à qual foi designada. Utiliza-se, assim, de imagens genéricas, a princípio medíocres, para futuramente pensar em uma composição na qual todos eram “educados” e “limpos”, como apresentado por seu monólogo interiorizado:

Podia escrever sobre um homem do campo voltando para casa, a enxada no ombro, contente porque sabe que à sua espera estão a mulher e os filhinhos. Na realidade, o homem devia ser esfarrapado e sujo, cercado de crianças barrigudas e piolhentas, mais encardidas do que um tatu. Mas não usava escrever sobre gente assim, nas composições todos tinham que ser educados e limpos como Conrado, o homem podia mesmo se parecer com Conrado, correndo ao seu encontro, “Virgínia, Virgínia!” (TELLES, 2009, p. 30).

A imagem de uma família para Virgínia é, a princípio, aquela composta pela imagem de Conrado. Não há a composição em que ela é a família, salvaguardada por seus responsáveis. Há, contudo, uma imagem burguesa composta justamente por aquele que Virgínia idealiza como seu par, em um retrato de uma família ainda não desmoronada, igual ocorrera com a sua. Virgínia, sem desejar, consulta-se com Daniel, que apresenta uma solução a ela, quando esta afirma não achar graça ao ato de descrever uma família:

— Não, meu bem, o tema é bom. Cada menina pode descrever sua própria família, certo? Então você descreveria a nossa. — Fez uma pausa. Parecia falar consigo mesmo. — A minha família, Laura e Virgínia. Minha família — repetiu baixinho. E noutro tom: — Por que você não fala sobre a casa do seu pai, sobre suas irmãs? (TELLES, 2009, p. 32).

Em um ato falho, Daniel revela seu desejo, mas quando se corrige, abre margem para Virgínia vislumbrar, a princípio, a possibilidade de ser quem ela deveria ser: uma filha com pais que poderiam auxiliá-la em sua construção de identidade, diferentemente de uma fragmentação constante. Aqui se materializa a distinção entre as duas famílias, aquela cujo núcleo é Laura, e a outra cujo núcleo é Natércio, em sua posição típica de patriarca. Virgínia, descontente com as duas opções, ao responder a Daniel, exterioriza ao que visa: “— Boa ideia! E ponho minha mãe morando lá também, faz de conta que nada mudou, que é como antes” (TELLES, 2009, p. 32). Mal sabe ela que os núcleos não poderiam convergir, que há alguns limites rígidos e incontornáveis.

Essa descrição se estabelece como uma representação em menor escala da relação entre cada um dos personagens que dão nome a esta seção, com exceção daquela entre Daniel e Natércio. Esquecendo-nos um pouco de Virgínia, foquemos no casamento – falho – entre Laura e Natércio, tendo em vista como esse poderia se projetar, e se projeta, não só nas relações que Virgínia estabelece com certos membros da ciranda de pedra, mas também na imagem que nos é apresentada das irmãs de Virgínia, fruto apenas dos vislumbres da caçula.

O que a diferencia das irmãs é justamente o que tange o olhar sobre a mãe: Bruna, a partir de sua religião conservadora, condena a figura materna se utilizando de uma citação de sua companhia, a Bíblia: *Se um homem dormir com mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel* (TELLES, 2009, p. 45); Otávia, como ocorre em toda a extensão da obra, permanece impassível, de certa maneira até “em cima do muro”, no que tange a tecer uma opinião sobre a relação entre a mãe e o pai. Um dos únicos momentos em que presenciamos um diálogo frutífero entre ela e a irmã mais nova ocorre à luz da descoberta de Virgínia acerca da impotência do amado. Juntamente à realização de que quem observava como semideuses nada mais eram do que um elo em corrente controlada pela imagem do pai, conjugara-se à frente da personagem o desaparecimento dos polos, a dualidade bem-mal que, desde pequena, permeava o imaginário, se evidenciando nas imagem projetadas em seu(s) núcleo(s) familiar(es): Daniel, o vilão, Natércio, um herói, juntamente a Conrado, e a incerteza na definição da mãe, resgatando alguns termos utilizados por Otávia em sua exposição:

“Ouça, querida”, disse Otávia certa vez, “não fique assim com essa mentalidade de donzela folhetinesca, não separe com tanta precisão os *heróis* dos *vilões*, cada qual de um lado, tudo muito bonitinho como nas experiências de química. Não há gente completamente boa nem gente completamente má, está tudo misturado e a separação é impossível. O mal está no próprio gênero humano, ninguém presta. Às vezes a gente melhora. Mas passa” (TELLES, 2009, p. 148, grifos nossos).

A irmã do meio desempenha o papel de um meio termo no que poderia ser visto como um embate entre dois extremos na relação Laura-Natércio; porém, um meio termo que tende a se desviar dos dois opostos, e não se atrair de maneira similar a eles. No romance, não há sequer um momento de contato entre Natércio e Otávia, já que esta, diferentemente de Bruna, falava “pouco, desatenta e enfasiada, [sendo] sempre uma pessoa a mais na mesa (TELLES, 2009, p. 77). Por outro lado, seu apreço pela mãe, e sua similaridade a ela, imergia nos retratos que criava. Virgínia, por fim, está isolada com suas próprias indagações sobre a família, não obtendo permissão de saber sobre eles, visto que, como ela mesma estabelece em relação às irmãs, “quando as duas se uniam, ela teria, mesmo, que ficar de fora” (TELLES, 2009, p. 52). Assim, constrói sua visão da mãe, do pai e de Daniel a partir do contato que travara com todos. Isso justifica a confusão gerada quando conversa ou pensa na mãe, visto que o anseio pelo retorno da família tradicional se encontra em constante contraste com os vislumbres de uma desestruturação desta por parte da relação de constante cuidado entre Laura e Daniel, com ele “retirando as raízes da enferma”, em contraste à relação desigual do casamento anterior. Essa disparidade se evidencia na constante retomada que Laura realiza do dia em conheceu o amado, marcado por uma discussão com Natércio seguida por uma confissão de medo que se repete, futuramente, na voz de Virgínia quando descobre a verdade sobre seu parentesco:

Mas o que era verdade? E o que era mentira? E o pai? O que era o pai? Por que se fechava assim, sempre arredo, gelado, por que não dizia as coisas claramente, com naturalidade?! Seria mesmo aquilo que ela dizia, um homem que só pode inspirar medo? Nesse caso, não tivera culpa nenhuma em ir com Daniel que era delicado, bom. Pois não lhe fizera as vontades, sempre? “O sanatório não, Daniel, você prometeu.” E Virgínia esfregou os olhos úmidos. Até o fim (TELLES, 2009, p. 85).

A filha, após a descoberta, observa Daniel, de fato, pela primeira vez, ato similar ao da mãe. A partir desse momento, compreende seus esforços em se aproximar dela, mesmo sabendo que é um desejo que não resultará em frutos. De maneira similar, enfim reflete acerca do distanciamento de Natércio, como pai, constatando que: “ele queria esquecer e eu não deixava, eu com os olhos do outro, com o andar do outro, lembrando a traição, ressuscitando tudo” (TELLES, 2009, p. 176). A súbita mudança no conceito de “pai” causa em Virgínia novamente a mudança de paradigma, e uma aproximação, como consequência, da mãe.

Na tentativa de se aproximar de Natércio, cuja constituição de centro de família burguesa o cristaliza em uma imagem de “arredio” e “gelado”, Virgínia, ao contrário, se afasta cada vez mais dele. O “besouro”, como definido por Laura e resgatado por Virgínia, que é quem atrela a figura do pai a esta imagem, se apresentava impenetrável pela “formiga”, Virgínia, e pela “mariposa”, Laura, a qual “se deixava envolver sem nenhuma resistência no viscoso tecido cinzento”, a teia. Ao final, há uma conclusão na relação, quando nossa personagem exprime a Natércio a vontade de partir, culminando em um breve diálogo no qual ele revela, nas entrelinhas, a impossibilidade de tê-la amado mesmo desejando, uma situação que não poderia ser diferente visto a ruptura que a traição causara.

Virgínia, oferecendo seu último, de muitos, “adeus”, a Natércio, se aproxima do pai, construindo seus próprios anseios e personalidade, e da mãe, se desenlaçando da constituição a qual sempre esteve retida: o núcleo burguês em que todos os membros orbitam o patriarca. Assim, Virgínia realiza sua fuga, ao mesmo tempo similar e diferentemente a de Laura; esta assume a condição de “prima-dona de subúrbio” (TELLES, 2009, p. 36), revertendo seu papel de matriarca e sofrendo com o castigo que já caíra sobre ela, como evidenciado por Bruna (TELLES, 2009, p. 45), divino ou patriarcal. Contudo, o emaranhado da teia ainda conseguia ser penetrado, apenas pelo “delicado” Daniel.

Virgínia, por outro lado, tem a chance de fugir com seu São Francisco de Assis, similarmente caracterizado a Daniel; mas seu escape se configura em um deslocamento completo da bolha em que estava aprisionada. Desejando estudar e trabalhar, de certa maneira emula parte do destino de Laura, o “desvencilhar-se”. Contudo, se agarra à persistência do saber e passa a retirar ela mesma as raízes, suas e de Conrado: ao repassar o livro que ora ganhou de Daniel para o então burguês, oferece a este também sua chance de subverter ao seu destino de patriarca.

#### **4.1.2. Virgínia, Afonso, Letícia e Conrado**

Tendo ciência de que não seria possível pertencer à roda a partir da relação com as irmãs, Virgínia altera seu foco aos outros. Não é a partir da amizade, porém, que conquistará um espaço, mas sim sendo objeto de desejo, ainda mais ao se desvencilhar da antiga Virgínia, com quem possuía uma relação pautada majoritariamente na baixa autoestima, frequentemente reforçada pela solidão, como evidenciado pela falta de convite por parte dos “anões”: “Mas por que vocês não convidam Virgínia?”. Sentiu-se abandonada, largada lá atrás” (TELLES, 2009, p. 51). Essa constatação é seguida logo por um sonho, o qual, ao mesmo tempo que

representa o seu desejo, se presencia como um prenúncio: “Viu-se no meio do grupo. Falava desembaraçadamente e todos ouviam, deslumbrados” (TELLES, 2009, p. 56).

O internato é o local em que a mudança, a qual culmina em ser ouvida por todos, estando no meio do grupo – mesmo que não necessariamente pertencente a ele –, e que se inicia logo antes de sua partida da casa de Natércio, se revela – juntamente ao desconhecido destino de Virgínia – como o distanciamento dos locais em que ou estava ou desejava estar, a casa de Laura e a casa de Natércio. Nesse período, travara pouquíssimo contato exterior, enquanto se aproximava cada vez mais de si, e de sua constituição, de seus “mortos”<sup>42</sup>. Recorrendo ao estudo e à leitura, infiltrava-se cada vez mais no pai, sempre resgatando seus últimos presentes: livros. As lembranças se atrelavam a essa imagem, uma memória reconstruída agora com um sabor de melancolia, visto que buscava em cada momento o segredo que Daniel não pudera revelar:

Sentou-se na poltrona, apanhou o livro que Daniel lhe dera e aconchegou-o contra o peito, como se quisesse aquecê-lo. “Fique com ele, um dia você vai ler e vai gostar.” Inclinou a cabeça para o ombro, entregando-se humilde àquela carícia que ele começara sem terminar. “Era meu pai” (TELLES, 2009, p. 92).

Para além disso, o que restara de sua antiga constituição, após sua transformação de “patinho feio” em “cisne”, digna de uma leitura burguesa, fora justamente o traço que herdou do pai: o andar na ponta dos pés. Obedecendo, anacronicamente, ao pai, segue, mesmo não desejando, a visão que ele tem dela no futuro:

— Será morena e quieta como a tarde, de uma beleza quase velada. E terá olhos de espanto, lustroso, como os da gazela (TELLES, 2009, p. 65).

Amará a música e a poesia. E um belo dia conhecerá um príncipe que se ajoelhará aos seus pés. Virgínia, meu reino te espera! (TELLES, 2009, p. 65)

A resposta da pequena Virgínia também possui um caráter antecipatório. Ao afirmar “que não é o príncipe vira um sapo” (TELLES, 2009, p. 65), cristaliza sua figura destituída de uma *doxa* que rege o ambiente ao qual pertence, aquela cujas engrenagens giram para o bel-prazer de manter em funcionamento a máquina da qual nem Laura realmente escapara. O que permanece, desse modo, é a beleza velada e o amor pelas belas artes, características “imãs” que atraem principalmente dois membros da ciranda: Afonso e Letícia.

---

<sup>42</sup> “Creio, sim, na sobrevivência da alma, mas isto porque sinto os meus mortos em redor. Eles continuam embora nenhuma força consiga governá-los. Mortos e vivos, estão todos por aí completamente soltos. E a confusão é geral” (TELLES, 2009, p. 134).

Afonso é o primeiro a notar Virgínia, mencionando de cara a beleza da jovem: “— E que bonita você está! Meu Deus, parece até um milagre!” (TELLES, 2009, p. 114). A superficialidade da aparência, contudo, não é o suficiente para colocá-la permanentemente na roda: a ponte se constrói até a metade, interrompida pela certeza de que, como confessado por Virgínia, ele faria tudo por ela, menos se casar com ela<sup>43</sup>. Nem a traição de Afonso, nem a de Bruna — com quem é casado e quem o está traindo — será o estopim de um divórcio, que interromperia o conforto do casal e dos filhos, mantendo, assim, o retrato estático de uma família. É por meio da carta da aparência que Afonso abre caminho e acesso a quem antes descartara; e é também resultado de um dessas tentativas de subverter a “incontaminabilidade” de Virgínia, que um dos desejos dela se realiza: de estar acima da irmã Otávia, mesmo tendo plena consciência do plano articulado por quem a elogia:

— Quando vi Otávia pensei que nada mais pudesse encontrar de tão sedutor. Mas você, Virgínia... Não é que passou sua irmã? (TELLES, 2009, p. 161).

“Diz isso porque quer dormir comigo”, pensou ela sorrindo candidamente. Mas com esta ou aquela intenção, alguém acabara de lhe dizer o que jamais sonhara ouvir. Ficou eufórica (TELLES, 2009, p. 161).

Ao constatar que não será Afonso quem afrouxaria o laço que mantém a ciranda unida, decide partir para Letícia, a qual, como a própria Virgínia afirma: “fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda” (TELLES, 2009, p. 122). A irmã de Conrado, similarmente a Afonso, apresenta sua investida à personagem nos primeiros meses após sua volta do internato, mas diferentemente do poeta, conseguiria incluir Virgínia na roda, sem escondê-la. A partir disso, Virgínia constata a aporia que a segue desde criança, uma série de decisões a serem tomadas cuja consequência é o constante descontrole acerca de suas decisões, e das consequências delas. Assim, a sequência “se alterar e pertencer” não é linear, e na relação com Letícia, finalmente percebe que não poderia pertencer sozinha, apenas acompanhada de um outro alguém que já à roda pertencia. Ainda assim, a corda que Letícia joga é fisgada por Virgínia, só até o ponto em que sua imaginação é minimamente alimentada, quando em seus pensamentos surge a imagem de Conrado:

Virgínia deteve o olhar mortiço na face árida da amiga. Os cabelos cinzentos eram de Conrado. Os cabelos e os olhos de cantos tristemente caídos. Baixou as pálpebras pesadas. “Faz de conta que é ele. É ele”, repetiu num atordoamento. Afrouxou os músculos e relaxou a posição tensa no momento em que sentiu a boca de Letícia roçar-

---

<sup>43</sup> TELLES, 2009, p. 138.

lhe pelo pescoço e subir lenta até alcançar-lhe os lábios. Entregou-se passiva ao beijo demorado. Fechou os olhos. “Conrado, Conrado...” (TELLES, 2009, p. 153).

Passando de mão em mão, Virgínia sabe que chegaria, por fim, a vez de Conrado. Contudo, antes que isso aconteça, ela tem a resolução de que a cada vez que se desloca de pessoa a pessoa, mais distante de si se encontraria. Ela nota a futura fragmentação quando se estende às mãos de alguém que nem na roda se encontrava, Rogerio, vizinho de Leticia e amante de Bruna: “— Daqui a pouco ficarei em cacos na sua mão — balbuciou. E como sentisse que ele afrouxava o braço, animou-o novamente. — Mas eu quero que seja assim” (TELLES, 2009, p. 171).

Ao fugir ao apartamento dele, em uma noite de Natal, finalmente observa por fora o relacionamento que possui com a roda, e como esse seria um movimento que não teria fim, tendo em vista que “a dança era antiga e exaustiva justamente porque ficara de fora, desejando participar e sendo rejeitada. E rejeitando-a para logo em seguida esforçar-se por entrar. Admitiram-na, finalmente. Mas era tarde, jamais acertaria o passo” (TELLES, 2009, p. 173). Ficara com Afonso como maneira de desestruturar o poderio de Bruna; buscara Letícia como um escape ao anseio de estar com Conrado; e decide-se por Rogério por uma só noite, tentando causar em todos um sentimento que, para ela, talvez se configurasse como desejo.

Pensando que estava no controle e no centro ao mesmo tempo, Virgínia cai de seu recentemente construído trono. As traições e as mentiras não eram só de conhecimento de Virgínia, mas compartilhadas entre os membros da roda, juntamente a outros segredos aos quais ela não teve acesso, como assim constata, pela primeira vez nomeando o grupo diretamente como “ciranda”: “Virgínia, jamais saberia porque nenhum deles, hem?... Eram traidores mas não delatores. A estranha ciranda!” (TELLES, 2009, p. 158). Virgínia nunca acertaria o passo, restando a si mesma a fuga, situação similar ao final da primeira parte da obra; porém, antes que pudesse ir embora sem uma despedida, encontra-se com Conrado, finalmente.

Com “mãos de príncipe”<sup>44</sup> e frequentemente associado a um, Virgínia nos apresenta a idealizada paixão de infância. Por não possui contato direto com Conrado, a menina o descreve a partir de uma éfrase de ora uma gravura, já mencionada anteriormente, ora uma descrição de família que estava tentando formular:

Naquelas mãos só podia aparecer o pinho de uma espada de outro com pedras preciosas, mas uma espada só de enfeite, desde que ele era incapaz de matar uma

---

<sup>44</sup> “Lembrou-se então da formiga e instintivamente olhou para as próprias mãos. A mãos de Conrado eram mãos de príncipe. Jamais aqueles dedos esmagaram qualquer coisa” (TELLES, 2009, p. 17).

formiga. "Se você matar bichinhos só por gosto, um dia você poderá ser um bichinho também..." (TELLES, 2009, p. 31).

Estando na posição de patriarca no cenário que Virgínia projeta, o personagem, ao contrário do esperado, não se aproxima à imagem de Natércio, mas sim sobremaneira à de Daniel, também descrito a partir de adjetivos “doces”. A linha tênue que separava a ambos na imaginação de Virgínia desaparece em um de seus sonhos, após desejar profundamente não ter sonhos ruins:

Havia agora no gramado um enorme sol vermelho, e no meio do sol São Jorge, montado num cavalo branco, enterrava a lança na boca do dragão. Daniel, que de modo obscuro estava ligado a Conrado, veio vindo com um rolo de gaze na mão. Pôs-se a desenrolar a gaze, que foi serpenteando pelo gramado até o casarão com janelas de grades... Debatendo-se para não ver de novo a megera desdentada, tapou os olhos. Apagou-se o sol. Ouviu então a voz de Conrado. Podia ser também a voz de Daniel: “Boa noite, Virgínia!”. Relaxou os músculos. Sorriu. E estendendo os braços deixou-se mergulhar na escuridão (TELLES, 2009, p. 76).

Como um momento decisivo, esse sonho se apresenta a nós. Por meio dele se revela por fim o que tanto Virgínia procurava: a imagem de um salvador. Não qualquer um, mas sim um que fugisse de sua constituição fria e postulada. Mas as imagens se confundem, e Virgínia não consegue aceitar nem o pai nem o amado como esse salvador. Aquele já se foi, e mesmo quando estava presente era obstruído pelo peso da traição; este tem sua boa índole contraposta à impotência, confessada pela irmã – “Seu amado nunca conheceu mulher alguma, meu caro irmão é impotente, entendeu agora? Impotente!” (TELLES, 2008, p. 178) – e sinal da impossibilidade de contemplar Virgínia com a salvação, que nesse ponto já se “queimara”, e, diferentemente dele, não conseguira, por toda a vida, “amar o inútil. Criar pombos sem pensar em comê-los, plantar roseiras sem pensar em colher as rosas, escrever sem pensar em publicar, fazer coisas assim, sem esperar nada em troca” (TELLES, 2008, p. 135). Apenas sozinha Virgínia se permite observar o externo à roda, tendo em vista que, da mesma forma que tudo relembrava Natércio do casamento falido, tudo a fazia recordar da roda. Distanciando-se do centro urbano, Virgínia vai ao campo, onde entra em contato com a natureza, que a ela parecia inédita e se apresentava como um contraponto às preocupações da cidade: “Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho no qual a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza (TELLES, 2008, p. 196). Lembremos que esta “natureza”, mesmo desconhecida, visto que nunca tivera acesso à casa do campo a que a roda se destinava frequentemente, é ainda um ambiente controlado, “uma selva

podada”. Virgínia percebe isto também, tanto que não aceita o convite do amado de passar ao menos o ano novo com ele:

— Hoje é o último dia do ano. Podíamos ficar juntos, Virgínia. Quer mesmo ir?

— É preciso, meu amor. A despedida não pode se arrastar, ficaria dolorida demais (TELLES, 2008, p. 200).

Ela deseja acessar o desconhecido por completo a partir da dissociação que só pode ser completa. Voltando a seus mortos, “que estão todos por aí completamente soltos” (TELLES, 2008, p. 134), Virgínia consegue por fim ressuscitar, acima de nascer, visto que “mais importante do que nascer é ressuscitar” (TELLES, 2008, p. 197). Quando se direciona para seu interno, busca as antigas Virgínias que matara com o intuito de se adequar. Não mais realiza isto, ressuscita trazendo consigo todas as suas versões que alguma vez desmarginaram.

Observando com que facilidade Virgínia se entrelaça nos dedos dos membros da roda que poderiam inseri-la no círculo, utilizaremos como parâmetro a visão de Virgínia como uma dádiva no que tange a essas relações. A princípio, os núcleos que Virgínia orbita não se constituem como exogâmicos, tendo em vista que ambos, com suas peculiaridades, são vistos como a família da jovem. Todavia, como fora apresentado ao longo desta seção, Virgínia não pertence totalmente a nenhuma dessas constituições, estando à margem dos núcleos, estes que por si só são permeáveis. Segundo Pinto, resgatando o contexto histórico-social em que a obra se projeta, pós-suicídio de Getúlio Vargas, “a família já não vive fechada sobre si mesma, mas expõe-se agora a costumes que entram em conflito com as tradições sociais” (PINTO, 1990, p. 118), resultando em um novo modelo de família, o qual se projeta na produção de Lygia. A partir da crise dos valores, a família tradicional se “despedaça”, e os fragmentos se formulam como novos, e distintos, núcleos familiares.

Cabe a uma dádiva estabelecer uma relação entre as duas famílias, e Virgínia desempenha esse papel. Pertencendo a uma posição externa às que está ligada, a dádiva nunca pertencerá a nenhuma delas. A solidão e a inclinação ao sexual como modo de desatar os nós que a prendiam se desmascaram como uma tentativa falha de uma ação que nunca teria êxito, visto que mesmo precipitando e desejando a troca, nunca poderia modificá-la, similarmente como acontece com Lila. Diz-nos Lévi-Strauss: “Aquiescendo à união proposta, a moça precipita ou permite a operação de troca, mas não pode modificar a natureza desta” (LÉVI-STRAUSS, 1982, p. 155). Posto isso, elas constituem, juntas e separadamente, mulheres-dádivas entre famílias infelizes, mas mais ou menos semelhantes.

## 5. Tetralogia Napolitana e *Ciranda de pedra*

Adentrando agora nas principais obras, podemos notar, desde o início, a presença da busca por algo, que de certa maneira se torna em ambas as escritoras um plano de fundo ao longo das páginas. Refletindo acerca das principais personagens, notamos em Lenu, Lila e Virgínia uma tentativa constante de se transportarem do lugar onde se encontram para uma realidade alternativa que ora formulam em suas mentes, ora buscam no exterior de suas vidas cotidianas. As três visam a um futuro distinto e de certa maneira idealizado, justamente por iniciarem desde cedo essa procura: as meninas italianas possuem desde pequenas a consciência do local em que vivem, da precariedade, da violência e das rixas que permeiam suas vidas e as das outras famílias que viviam no complexo de apartamentos. A própria cidade de Nápoles se personifica aqui como essa imagem do mal que assola a todos. Assim, a tentativa de mudança se atrela a uma fuga da residência, do bairro e da cidade. Notamos esse anseio como intrínseca à escrita de Ferrante. Não apenas Lenu foge de Nápoles, como também Délia, Olga e Leda, por meio da ascensão, principalmente pela escrita<sup>45</sup> e pelo matrimônio. A fuga de Virgínia é mais particular, é uma troca de famílias e um desejo de pertencer a uma ciranda cuja rotação havia observado apenas de fora. Todas alternam entre planos sociais conforme mudam de localização, logo, se alteram ao passo que o ambiente se modifica. Percebemos como Lila se distingue das outras duas, na verdade, ela é a única que muda estando em um mesmo ambiente, não necessitando de ir para longe a fim de ter um panorama distinto de localização de origem. Ela se utiliza, assim, dos acontecimentos que transformaram sua vida em um dilúvio de tragédias como modo de se segurar ao bairro, ora enfrentando esse catálogo de perdas<sup>46</sup>, ora apenas

---

<sup>45</sup> Além de Lenu, Olga, personagem de *Dias de abandono* também é escritora. Utiliza-se dessa escrita como forma de subverter o que antes aprendera nas ruas de Nápoles, seja a língua – “Quando eu era novinha gostava do linguajar obscuro, me dava uma sensação de liberdade masculina” (FERRANTE, 2016b, p. 19) – seja a própria imagem que possui à mente de uma esposa abandonada, fruto do contato que teve com a mulher a qual denomina de “pobre coitada”, moradora do bairro onde morava em Nápoles – “Talvez eu tivesse ao meu lado, rígida como uma estátua sepulcral, a mulher abandonada das minhas memórias infantis, a pobre coitada” (FERRANTE, 2016b, p. 43). Desse modo, por meio da escrita, decide tentar projetar o que desejara de si mesma após o abandono de seu próprio marido: “Pareciam-me emocionalmente burras, eu queria ser diferente, queria escrever histórias de mulheres com muitos recursos, mulheres com palavras indestrutíveis, não um manual da esposa abandonada com o amor perdido como o primeiro pensamento da lista” (FERRANTE, 2016b, p. 43). É possível fazer um breve paralelo entre a relação de assombração de Olga e a pobre coitada e Lenu e Melina. Todas as mulheres que se encontram, em algum momento, marcadas pelo abandono.

<sup>46</sup> Esse “catálogo de perdas” já é perceptível no início da obra de maneira geral, em uma listagem de mortes de pessoas cujos nomes mencionados não são conhecidos (FERRANTE, 2015, p. 24-25). Para além disso, as causas mencionadas também ilustram o cenário que rodeava os moradores: “nosso mundo era assim, cheio de palavras que matavam: crupe, tétano, tifo exantemático, gás, guerra, torno, escombros, trabalho, bombardeio, bomba, tuberculose, supuração.” (FERRANTE, 2015, p. 25). Estendendo para os outros momentos da vida, são mencionadas também outras mortes, e, indo além, outras causas de perda que não necessariamente se voltam ao falecimento, mas sim a tragédias como traição e desaparecimento.

deixando ser levada pelas lutas que para lugar nenhum a levam<sup>47</sup>. Esta, possuindo a palavra com que se defende, não necessita de recorrer à fuga, mesmo sofrendo as consequências de pertencer. Lenu e Virgínia, em cada fuga, deixam para trás as suas antigas versões. Ao tentar resgatá-las, constataam que o passado é um território já nebuloso, à frente devem seguir, seja por meio de uma viagem sem data de volta, seja por meio de um desaparecimento, a princípio, sem rastros.

De qualquer forma, o ato de desejar – sempre restringido por outros – dá luz para esses romances de formação que seguem, em Ferrante, desde a infância à velhice; e, em Lygia, da infância ao fim da juventude, início da idade adulta. Na tetralogia, o contato que Lenu e Lila possuem com a escrita, ponto culminante na mudança de perspectiva acerca do mundo, dá-se justamente pelo roubo da boneca. O homem que “patrocinou” o anseio pela leitura, Don Achille, é a figura que as aterrorizava desde a infância; sua sombra assustando-as ao atravessarem a porta da frente do apartamento do último andar. Todavia, o ato permitiu a coragem de enfrentar e o ganho de moedas que possibilitaram a já mencionada compra de uma edição de *Mulherzinhas*, que as guiaram para compreender e desejar a fonte de dinheiro – ou melhor, o baú de tesouro – que a escrita proporcionaria a elas. Assim nasceu o anseio em ambas de escrever, relatar e enriquecer, por meio da mediação de outra figura, não por acaso um homem.

A figura masculina permeia os quatro livros como essa sombra da ascensão de Lila e de Lenu. Ela esconde em si o que acredita ser a força de tudo, e de certa forma é, pois está intrínseco nessa imagem o deslocar de ambas as personagens, ou melhor, as trocas mediadas por eles, com base nelas. Atrelando a ideia de dádiva a essa ideia falsa de ascensão, percebemos como aquela realiza um papel chave não só por impactar as relações familiares, mas também por constituir um jogo estratégico no qual a mulher se encontra no centro, atirada de um lado ao outro. A beleza de Lila começou a captar a atenção de todos que a cercavam e gerou assim o desejo de atrelá-la a si; com diversos pedidos de casamento e uma relação com Marcello Solara, Lila se encontrava no centro da mudança que se iniciara em sua família: jantares, televisão nova etc., tudo presente de seu talvez – e desejado por todos – marido. Um dinheiro

---

<sup>47</sup> Trabalhando em uma fábrica de embutidos, Lila se encontra em uma situação insalubre, se vendo forçada a participar como símbolo de uma causa que não parte de si. Elena, em um sentido contrário, prospera. Nessa situação oposta entre ambas as amigas que ressurgem o contato, pautado talvez pela recente ânsia de Lenu de se envolver em assuntos de caráter social e político: “Meu adestramento para encontrar uma ordem estabelecendo conexões entre elementos distantes tinha me tomado pela mão.” (FERRANTE, 2016c, p. 306) Busca em Lila a faísca e o meio para se encontrar pertencente, ao atribuir a ela características que não poderia atribuir a si mesma: “Lila, que conectou, está conectando, nosso conhecimento pessoal da miséria e da opressão com a luta armada contra os fascistas, contra os patrões, contra o capital.” (FERRANTE, 2016c, p. 307).

cuja origem era sempre motivo de fofocas e desconfiança, um dinheiro, princípio de agiotagem, que circulava no bairro, e agora na casa da família Cerullo após o casamento não com Marcello, mas com Stefano, filho de dom Achille.

Parece, assim, que a ascensão só poderia ocorrer por intermédio da figura masculina, pois mesmo quando Lila desenvolve os sapatos que futuramente fazem sucesso para além do bairro, levando o nome da família Cerullo, as ruas distantes da precariedade, a imagem e o poder dos croquis feitos por Lila e os modelos desenvolvidos por seu irmão, Rino, demoram a sair de um projeto repudiado pela figura paterna. Esse anseio de Lila apenas recebe atenção quando se torna a ponte para o relacionamento que elevaria, por fim, o status da família Cerullo. Esse jogo que gira em torno do sapato e, claro, da futura loja que será aberta, na verdade se desenvolve a partir da imagem da própria Lila: sua imagem ainda é vital<sup>48</sup>, visto que é necessária para a venda, para a ascensão do negócio e para o fim das desavenças. Desse modo, é ela a moeda de troca. Necessário pensar que mesmo com o fim de tal negócio, é ela que circula e permite a circulação, não os Solara, mesmo quando até para a ela está atrelada uma imagem negativa.

Todavia, percebemos que o gatilho para esse momento inicial é a mudança no que tange ao olhar de todos sobre o que antes sempre fora renegado: a saída da infância para a juventude traz consigo também um olhar de cobiça ao corpo em desenvolvimento, cujas linhas, curvas, de tão impropriamente tocadas – mesmo sempre repreendidas a se esconderem –, vão aos poucos se desfazendo; o resultado só poderia ser assim a desmarginação, impondo à dispersão no ambiente ou o abandono. Lila, ao se sentir desejada, perde o interesse. Virgínia, por outro lado, nota, de início, que é nas relações que retomar o tempo perdido, sempre almejado, mas nunca ora realizado: envolvendo-se com cada membro da roda ela se encontra em todas as partes que a constitui, mas nunca de fato pertencente a ela. A inconstância da permanência gera dúvidas acerca da motivação de tal ato, muitas vezes questionado. A competição dá a primeira luz, e esse ato e sentimento desmedidos percorrem o ato de troca que ocorre com as personagens

---

<sup>48</sup> Para além da criação de sapatos, sua imagem se encontra literalmente materializada na loja por meio de uma foto sua, tirada na data de seu casamento e presente em uma das paredes do recinto: “permanecia uma forma sedutora e tremenda, uma imagem de deusa monócula que avançava seus pés bem calçados para o centro da sala” (FERRANTE, 2016d, p. 123). Essa imagem é subvertida quando subitamente pega fogo; a imagem de Lila, tanto a construída a partir de sua foto quanto aquela caracterizada pela pessoa física se alteram, talvez prenúncio da queda do casamento. Antes deusa, agora Lila se torna bruxa, por ter sido atribuída a ela a autoria da destruição de uma imagem, idealizada e símbolo da ascensão da família Solara e Cerullo, e daquela que surge com o matrimônio: “[Gigliola] atribuiu a culpa à própria Lila, isto é, à sua imagem deformada que se incendiara sozinha, como acontecia ao diabo quando, para transviar os santos, assumia feições femininas, mas os santos invocavam Jesus e o demônio se transmudava em chama” (FERRANTE, 2016d, p. 138). Acusação que se espalhou e a qual Lila retruca: “Melhor você ir embora, aqui dentro nós duas somos bruxas, somos muito perigosas” (FERRANTE, 2016d, p. 139).

aqui tratadas, como também no próprio ato de troca abordado por Mauss. Intrinsecamente competitivo é o ato de trocar: por consequência, uma ascensão atrelada a ele ocorre: “Levando em conta as hierarquias, é preciso atingir o objetivo antes que os outros, ou melhor que os outros, provocar assim trocas mais abundantes das coisas mais ricas, que são naturalmente propriedade das pessoas mais ricas” (MAUSS, 2003, p. 225).

Na relação entre Lila e Lenu, percebemos como, mesmo com um crescimento, a primeira ainda busca e encoraja a segunda a mudar, a sair do bairro, pois acredita assim, desde o começo, que esse seria o modo de se desatrelar de tudo, mesmo Lila permanecendo em Nápoles. Assim, de fato, Lenu segue o caminho que acredita ser o correto: os estudos, a faculdade e a filiação com pessoas de renome. Lila projeta em Lenu as ambições que desde início possuem; não foi a amiga genial quem enfrentou a crise de um sistema, mas sim aquela que estudou. Esse estudo, exteriormente à ficção, é o impulso para uma mobilidade social que deu início a uma separação limitada pela mentalidade em que o estudo demarca o sucesso e o insucesso. Em um sistema no qual há apenas uma vaga a ser preenchida, não há espaço para compatibilidade, apenas para a simpatia falsa; as margens se afinam e se fragmentam quando, em terceira pessoa, é possível se enxergar, de fora, em um círculo delimitado pela ambição e pela troca.

O resultado de ser o objeto de consumo e desejo não permite uma fixação da matéria em um só corpo. As imagens se distorcem, seja as que são observadas, seja a da própria matéria que compõem o observador. É notável, como já supramencionado e já ora trabalhado, o sentimento de desmarginação que permeia o corpo de Lila ao longo de sua vida. A perda da constituição se inicia em um momento de mudanças, durante um ano novo. Sabe-se, posteriormente, que a vida dela estava traçada a uma inconstância, cuja única certeza era ser justamente a moeda de troca. Podemos, talvez, interpretar a *frantumaglia* como uma espécie de premonição, enraizada e presente no sangue das mulheres que compõem o universo de Ferrante, mesmo externamente, quando se pensa que esse conceito fora apresentado a ela por sua mãe. Seja no ano novo, seja em um terremoto, ou mesmo em momentos pontuais, o sentimento que assola Lila se transmite a Lenu. Sentir-se presa é perder-se, todavia, estar sem as amarras nos braços é também um ato de estar perdida, e o sentimento é ambíguo: horror e prazer, assombro e orgulho. Para o “perder-se” derivado da *frantumaglia*, visto como uma “forma de um corpo feminino desfazer-se por força de ódio, por urgência de vingança ou de justiça, e perder sua constituição”, não é atribuído um sujeito específico. O corpo que cai é o da mulher, nesse contexto napolitano, mas também no contexto brasileiro, com Virgínia. A atração de Ferrante

por imagens de crises de “lacs rompidos, permite a afronta com o que aterroriza suas personagens, ou nós mesmos.

Virgínia, tal qual Lila e Lenu, se desmargina e se fragmenta de sua constituição forçada. A personagem, buscando estar onde não está, se localiza no centro, sua constituição é de início o que não possui, renegando o que ao seu alcance se encontra. Nota-se porque o final se apresenta de maneira crua e direta: ao fugir, Virgínia nota que quem ela é não se baseia estritamente em onde se encontra ou com quem está. Claro, ela poderia seguir com Conrado, que, por fim, a deseja, como todos da roda; todavia, ela segue para longe dela. Observando exteriormente, controlando o movimentar e o giro e, agora, se distanciando completamente, Virgínia atravessa as três fases que também correspondem ao caminho de Lenu: 1) nota sua constituição prévia a partir do referencial familiar, 2) questiona e deseja o contextualmente inalcançável e 3) segue o caminho até uma ruptura que desestabiliza o território ora estável. Lenu, entretanto, não segue esse último passo, visto que sua ruptura, que não é leve, nem fácil, não é completa. Interessante pensar no adjetivo “completo”: Lenu tenta a toda maneira se sobressair ao bairro de origem sua e de Lila, escrevendo, mudando-se, graduando-se e entrando em relacionamentos, mas até que ponto essa incessante corrida é frutífera? É transparente a preocupação que a segue até a velhice, competindo mentalmente, como o papel de dádiva implica, com alguém que já se foi, utilizando-se dos artifícios da escrita e da ficção. Lenu, desse modo, nunca se “desmarginalizou” ou sofreu a *frantumaglia* de maneira completa. Lila, ao contrário, notou, por meio da desmarginação que a aterroriza, que nunca seria possível se desvencilhar de tudo ao menos que desaparecesse, não morrendo, mas fugindo sem deixar rastros próprios, apenas aqueles contados e descritos por Lenu, em sua inconfiabilidade de narradora personagem, a qual, por meio da escrita, recria as margens da Lila com que travou contato, para que esta possa se dispersar, existindo em suas versões passadas constituídas pelo olhar de quem a seguiu de perto e de longe, da infância à velhice.

Parece que seguimos caminhos distintos que nos levaram ao mesmo destino; e essa faixa de chegada pode ser evidenciada e resumida precisamente pelo limiar, acompanhado de perto pelo limite e pela margem, em suas desconstruções. Seguindo de maneira obediente esse caminho nada linear, o que resultaria tanto da permanência quanto da fuga é a instabilidade, que desde o início é um antagonista. O terreno fronteiro ao qual Lila, Lenu e Virgínia pertencem pode ser observado pela oscilação do concreto ao flutuante, no caso da primeira e da terceira. No que tange a Lenu, ocorre a constante manutenção das linhas para que essas não se rompam, mesmo em momentos que sente que está próxima de se desmarginar, como na fuga com Nino, ela consegue recuperar suas margens, após apenas “uma impressão de que o piso

sob nossos pés — a única superfície com a qual era possível contar — tremia” (FERRANTE, 2017b, p. 405). Um tremor, mas não um desmoronamento. Após uma longa – e necessária – digressão, assim retornamos ao início desta pesquisa a fim de finalizá-la, estabelecendo a dobradiça para que a porta se abra a novos prismas, sem limites.

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Genius*. In: *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BEAUVOIR, Simone. Simone de Beauvoir. “Les Structures Élémentaires de la Parenté, par Claude Lévi-Strauss”, *Les Temps Modernes* 7(49): 943-9 (October), 1949.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_. *A filha perdida*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2016a

\_\_\_\_\_. *As margens e o ditado: sobre a escrita*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca. 2023.

\_\_\_\_\_. *Dias de abandono*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

\_\_\_\_\_. *Frantumaglia. Os caminhos de uma escritora*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.

\_\_\_\_\_. *História da menina perdida*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

\_\_\_\_\_. *História de quem foge e de quem fica*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016c.

\_\_\_\_\_. *História do novo sobrenome*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016d.

\_\_\_\_\_. *Um amor incômodo*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.

MORETTI, Franco. *Serious century*. In: *The bourgeois: between history and literature*. London/New York: Verso, 2013.

PINTO, Cristina Ferreira. A decadência da família brasileira ou A descentralização do Pai. In: *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira: Lygia Fagundes Telles*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

WINNICOTT, Donald. Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago. 1975

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.