

ELENA  
FERRANTE

FRANTUMAGLIA

OS CAMINHOS DE UMA ESCRITORA

intrínseca



## DADOS DE COPYRIGHT

---

### **SOBRE A OBRA PRESENTE:**

**A PRESENTE OBRA É DISPONIBILIZADA PELA EQUIPE LE LIVROS E SEUS DIVERSOS PARCEIROS, COM O OBJETIVO DE OFERECER CONTEÚDO PARA USO PARCIAL EM PESQUISAS E ESTUDOS ACADÊMICOS, BEM COMO O SIMPLES TESTE DA QUALIDADE DA OBRA, COM O FIM EXCLUSIVO DE COMPRA FUTURA. É EXPRESSAMENTE PROIBIDA E TOTALMENTE REPUDIÁVEL A VENDA, ALUGUEL, OU QUAISQUER USO COMERCIAL DO PRESENTE CONTEÚDO**

---

### **SOBRE A EQUIPE LE LIVROS:**

**O LE LIVROS E SEUS PARCEIROS DISPONIBILIZAM CONTEÚDO DE DOMÍNIO PÚBLICO E PROPRIEDADE INTELECTUAL DE FORMA TOTALMENTE GRATUITA, POR ACREDITAR QUE O CONHECIMENTO E A EDUCAÇÃO DEVEM SER ACESSÍVEIS E LIVRES A TODA E QUALQUER PESSOA. VOCÊ PODE ENCONTRAR MAIS OBRAS EM NOSSO SITE: LELIVROS.LOVE OU EM QUALQUER UM DOS SITES PARCEIROS APRESENTADOS NESTE LINK.**

---

**"QUANDO O MUNDO ESTIVER  
UNIDO NA BUSCA DO  
CONHECIMENTO, E NÃO MAIS  
LUTANDO POR DINHEIRO E  
PODER, ENTÃO NOSSA  
SOCIEDADE PODERÁ ENFIM  
EVOLUIR A UM NOVO NÍVEL."**

---



ELENA FERRANTE

Frantumaglia  
*Os caminhos de uma escritora*

TRADUÇÃO DE MARCELLO LINO



Copyright © 2013 by Edizioni e/o  
Publicado mediante acordo com The Ella Sher Literary Agency,  
[www.ellasher.com](http://www.ellasher.com)

Os trechos de *Um amor incômodo* (Intrínseca, 2017) reproduzidos em *Frantumaglia* são de tradução de Marcello Lino; os de *Dias de abandono* são de Francesca Cricelli (Biblioteca Azul, 2016) e os da Série Napolitana são de Maurício Santana Dias (Biblioteca Azul, 2015-2017).

TÍTULO ORIGINAL  
La frantumaglia

PREPARAÇÃO  
Karine Simoni

REVISÃO  
Milena Vargas  
Édio Pullig

CAPA  
Angelo Allevato Bottino

IMAGEM DE CAPA  
Andy Bridge/Getty Images

REVISÃO DE E-BOOK  
Manuela Brandão

GERAÇÃO DE E-BOOK  
Intrínseca

E-ISBN  
978-85-510-0227-8

Edição digital: 2017

1ª edição

*Todos os direitos desta edição reservados à*  
Editora Intrínseca Ltda.  
Rua Marquês de São Vicente, 99, 3º andar  
22451-041 – Gávea  
Rio de Janeiro – RJ  
Tel./Fax: (21) 3206-7400  
[www.intrinseca.com.br](http://www.intrinseca.com.br)



[intrinseca.com.br](http://intrinseca.com.br)

# SUMÁRIO

## FOLHA DE ROSTO

## CRÉDITOS

## MÍDIAS SOCIAIS

## PAPÉIS, 1991-2003

Este volume

1. O presente de Befana
2. As costureiras das mães
3. Escrever por encomenda
4. O livro roteirizado
5. A reinvenção de *Um amor incômodo*
6. Hierarquias midiáticas
7. Sim, não, não sei
8. As roupas, os corpos
9. Escrever às escondidas
10. As trabalhadeiras
11. Mentiras que dizem sempre a verdade
12. A cidade sem amor
13. Sem distância de segurança
14. Uma história de desestruturação
15. Suspensão da incredulidade
16. *A frantumaglia*
17. Um posfácio

## TÉSSERAS, 2003-2007

1. Depois de *Frantumaglia*

2. A vida na página
3. Os *Dias* no meio do caminho
4. A Olga imprevista de Margherita Buy
5. O livro de ninguém
6. Como é feia essa menina
7. As etapas de uma busca
8. A temperatura capaz de acender o leitor
9. O vapor erótico do corpo materno

## CARTAS, 2011-2016

Um livro que acompanha outros livros

1. A subalterna brilhante
2. Medo de altura
3. Cada indivíduo é um campo de batalha
4. Cúmplice embora ausente
5. Nunca baixar a guarda
6. Mulheres que escrevem
7. As pessoas exageradas
8. Treze letras
9. Narrar o que foge à narrativa
10. A verdade de Nápoles
11. O relógio
12. A hortinha e o mundo
13. O magma sob as convenções
14. Descontentamento deliberado
15. As mulheres que desmarginam
16. O desperdício da inteligência feminina
17. Apesar de tudo

## SOBRE A AUTORA

## CONHEÇA OUTROS TÍTULOS DA AUTORA

## LEIA TAMBÉM

PAPÉIS  
1991-2003

## ESTE VOLUME

Este volume se dirige a quem leu, amou e debateu *Um amor incômodo* (1992) e *Dias de abandono* (2002), os dois primeiros romances de Elena Ferrante. Com o passar dos anos, o primeiro se tornou um livro reverenciado, no qual Mario Martone se baseou para fazer um lindo filme, e as perguntas sobre a peculiar insociabilidade da autora se multiplicaram. O segundo expandiu ainda mais o público da escritora, leitores e leitoras apaixonados o adoraram, e as indagações sobre a personalidade de Elena Ferrante se tornaram prementes.

Para satisfazer as várias curiosidades desse público exigente e ao mesmo tempo generoso, decidimos reunir aqui algumas cartas da autora à editora Edizioni e/o, além das poucas entrevistas dadas e da correspondência com leitores excepcionais. Os textos esclarecem de modo definitivo — esperamos —, dentre outras coisas, os motivos que levam a escritora a permanecer, há dez anos, fora da lógica da mídia e de suas necessidades.

Os editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri

### NOTA

*A apresentação dos editores à primeira edição de Frantumaglia é de setembro de 2003. As observações ao fim dos capítulos foram organizadas pela editora Edizioni e/o.*

1.

## O PRESENTE DA BEFANA

Cara Sandra,

Você me perguntou, durante o último encontro agradável com você e seu marido, o que pretendo fazer para promover *Um amor incômodo* (é melhor eu me acostumar a chamar o livro pelo título definitivo). Você levantou a questão de maneira irônica, acompanhando-a com um dos seus olhares cheios de divertimento. Não tive coragem de responder na hora, achei que já tivesse sido bem clara com Sandro. Ele se mostrou completamente de acordo com minhas escolhas, e eu esperava que não voltássemos a tocar no assunto nem de brincadeira. Agora respondo por escrito, a escrita elimina minhas longas pausas, minhas incertezas, minha maleabilidade.

Não pretendo fazer nada por *Um amor incômodo*, nada que pressuponha o comprometimento público de minha pessoa. Já fiz bastante por essa longa narrativa: eu a escrevi; se o livro for de algum valor, isso deve ser suficiente. Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. Não irei receber prêmios, se quiserem me agraciar com algum. Nunca promoverei o livro, sobretudo na televisão, nem na Itália nem, eventualmente, no exterior. Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita, mas a tendência é que eu limite até isso ao mínimo indispensável. Eu me comprometi definitivamente nesse sentido comigo mesma e com meus familiares. Espero não ser forçada a mudar de ideia. Entendo que isso possa causar algumas dificuldades à editora. Tenho grande estima pelo seu trabalho, afeiçoei-me de imediato a vocês, não quero prejudicá-los. Se vocês não quiserem mais me apoiar, falem logo, eu entenderei. De fato, não é necessário que eu publique esse livro.

Para mim, é difícil expor todos os motivos dessa decisão, você sabe. Quero apenas confidenciar que essa é uma pequena aposta comigo mesma, com minhas convicções. Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não. Exemplos não faltam. Adoro aqueles volumes misteriosos, antigos ou modernos, que não têm um autor definido, mas que tiveram, e têm, uma intensa vida própria. Parecem uma espécie de milagre noturno, como, quando criança, eu esperava os presentes da Befana,<sup>1</sup> ia para a cama muito agitada e, de manhã, ao acordar, os presentes estavam lá, mas ninguém tinha visto a Befana. Os verdadeiros milagres são aqueles que ninguém sabe quem fez, sejam eles os ínfimos portentos dos espíritos secretos da casa ou os grandes prodígios que nos deixam realmente boquiabertos. Ainda tenho esse desejo infantil de encantos, sejam pequenos ou grandes, e ainda acredito neles.

Por isso, cara Sandra, digo com clareza: se *Um amor incômodo* não tiver por si só estofo suficiente, então paciência, quer dizer que você e eu nos enganamos; se, porém, o tiver, seus fios se estenderão até onde for possível, e só nos restará agradecer às leitoras e aos leitores pela paciência por tê-los agarrado e puxado.

De resto, não é verdade que as ações promocionais têm um custo? Serei a autora menos cara da editora. Até de minha presença vocês serão poupados.

Um forte abraço,  
Elena

NOTA

Carta de 21 de setembro de 1991.

---

<sup>1</sup> A Befana é uma personagem folclórica italiana, uma velha que voa em uma vassoura e, na Noite de Reis, entra pela chaminé das casas e deixa doces e

presentes para as crianças boas e pedaços de carvão para as que se comportaram mal. (N. do T.)

## 2.

# AS COSTUREIRAS DAS MÃES

Cara Sandra,

Estou muito agitada com essa história do prêmio. O que mais me confunde, devo dizer, não é o fato de meu livro ter sido premiado, mas sim que o prêmio carregue o nome de Elsa Morante. Para escrever algumas linhas de agradecimento que fossem acima de tudo uma homenagem a uma autora que tanto amei, comecei a procurar nos livros dela trechos apropriados para a ocasião. Descobri que a ansiedade prega peças. Folhee, folhee e não encontrei uma palavra sequer que considerasse adequada, quando, na verdade, eu me lembrava nitidamente de muitas. Terei que refletir sobre como e quando as palavras fogem dos livros e estes acabam parecendo sepulcros vazios.

O que tapou meus olhos nessas circunstâncias? Eu estava procurando um trecho inequivocamente feminino sobre a figura materna, mas as vozes narrativas masculinas criadas por Morante embaçaram minha visão. Eu sabia que trechos assim existiam; contudo, para encontrá-los, precisaria retornar à impressão da primeira leitura, quando fui capaz de ouvir as vozes masculinas como disfarces de vozes e sentimentos femininos. No entanto, para obter algo do gênero, o pior que se pode fazer é ler com a urgência de encontrar um trecho a ser citado. Os livros são organismos complexos, as linhas que nos perturbaram profundamente são o momento mais intenso de um terremoto interno que o texto provocou em nós, como leitores, desde as primeiras páginas: assim, ou localizamos a falha geológica e nos transformamos nessa falha, ou as palavras que pareceram escritas para nós somem e, caso sejam encontradas, parecem banais, ou até mesmo lugares-comuns.

Por fim, recorri à citação a seguir, que vocês conhecem: eu queria que fosse a epígrafe de *Um amor incômodo*; mas é difícil usá-la, pois, ao lê-la hoje, achei-a óbvia, apenas uma passagem irônica sobre a desmaterialização do corpo da mãe por parte do homem meridional. Por isso, caso vocês julguem necessário citar o trecho completo para tornar mais compreensível a leitura de meu texto de agradecimento, transcrevo aqui a página inteira. Elsa Morante resume livremente o que sua personagem, Giuditta, dirá ao filho, comentando a atitude siciliana que o rapaz adotou para marcar o fim, após uma dolorosa humilhação, da experiência teatral da mãe e o retorno dela a um aspecto menos perturbador.

Giuditta agarrou a mão dele e a cobriu de beijos. Naquele momento (disse-lhe em seguida), ele assumira o aspecto típico de um siciliano: daqueles sicilianos severos, honrados, sempre atentos às irmãs para que não saiam sozinhas à noite, não lisonjeiem os pretendentes, não usem batom! E para os quais mãe quer dizer duas coisas: velha e santa. 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. Seus anos são um mistério sem importância porque, afinal de contas, a única idade delas é a velhice. Essa velhice informe tem olhos santos que choram não por si, mas pelos filhos, e lábios santos que rezam não para si, mas pelos filhos. E ai de quem pronunciar em vão, diante desses filhos, o santo nome de suas mães! Ai deles! É uma ofensa mortal!

Esse trecho, peço-lhes, deve ser lido sem ênfase, com voz normal, sem tentar reproduzir os tons declamatórios dos canastrões. Quem o ler deverá destacar apenas, com leveza, *informes, costureiras das mães, corpo de mulher, mistério sem importância.*

E aí está, enfim, minha carta para o júri do prêmio. Espero que seja possível ver que as palavras de Morante não estão de forma alguma desgastadas.

Peço mais uma vez desculpa pelos incômodos que causo a vocês.

Elena

Caro presidente, caros jurados,

De Elsa Morante, cujos livros tanto amo, tenho muitas palavras em mente. Fui procurar algumas antes de escrever para vocês, para nelas me agarrar e delas tirar alguma profundidade. Encontrei pouquíssimas nos lugares onde lembrava que estavam. Várias se esconderam. Reconheci outras, embora eu não as tivesse procurado, ao folhear os livros, e me encantaram mais do que as que eu estava procurando. As palavras fazem viagens imprevisíveis na mente de quem as lê. Eu buscava, dentre outras coisas, palavras sobre a figura materna, tão central na obra de Morante, e vasculhei *Menzogna e sortilegio*, *A ilha de Arturo*, *A história*, *Aracoeli*. Por fim, encontrei em *Lo scialle andaluso* as palavras que, em conjunto, provavelmente eram as que eu procurava.

Vocês decerto as conhecem melhor que eu, e é inútil que eu as transcreva. Elas falam sobre como os filhos imaginam as mães: em estado de perene velhice, com olhos santos, com lábios santos, em roupas pretas ou cinza ou, no máximo, marrons. No início, a autora fala de filhos determinados: “Aqueles sicilianos severos, honrados, sempre atentos às irmãs.” Mas, após poucas frases, deixa de lado a Sicília e passa — ao que parece — a uma imagem materna menos local. Isso acontece com o aparecimento do adjetivo *informe*. As roupas das mães são *informes* e sua única idade, a velhice, também é *informe*, “pois”, escreve Morante, “ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher”.

Parece-me muito significativo esse “ninguém (...) deve pensar”. Isso quer dizer que o informe é tão potente ao condicionar a palavra “mãe” que filhos e filhas, ao imaginarem o corpo ao qual a palavra deveria se referir, só conseguem atribuir suas formas com repulsa. Nem mesmo as costureiras das mães, que também são mulheres, filhas, mães, são capazes do contrário. Aliás, por hábito, de maneira irrefletida, elas cortam sobre o corpo de uma mãe panos que eliminam a mulher, como se a segunda fosse uma lepra para a primeira. Fazem isso e, assim, a idade das mães se transforma em um mistério sem importância e a velhice se torna sua única idade.

Só pensei de modo consciente nessas “costureiras das mães” agora, enquanto escrevo. Mas elas me atraem muito, em especial se as associo a uma expressão italiana que sempre me causou curiosidade, desde criança. A expressão é *tagliare i panni addosso*, cortar os panos sobre o corpo, maldizer. Eu imaginava que essa expressão escondesse um significado pérfido: uma agressão maliciosa, uma violência que rasga as roupas e desnuda escabrosamente ou, ainda pior, uma arte mágica que é capaz de delinear o corpo até a obscenidade. Hoje esse significado não me parece pérfido nem escabroso. Pelo contrário, apaixona-me a conexão entre cortar, vestir, dizer. E acho emocionante o fato de essa conexão ter dado origem a uma metáfora da maledicência. Se as costureiras aprendessem a cortar os panos sobre os corpos das mães, desnudando-as, ou se os ajustassem até recuperar o corpo de mulher que elas têm, que tiveram, estariam despindo-as ao vesti-las, e seus corpos, sua idade, não seriam mais um mistério sem importância.

Ao falar das mães e de suas costureiras, talvez Elsa Morante também falasse da necessidade de reencontrar as verdadeiras vestes delas e de rasgar os hábitos que pairam sobre a palavra mãe. Ou talvez não. De qualquer maneira, lembro-me de outras imagens de Morante (a referência a um “sudário materno”, por exemplo, definido como “tessitura

de um amor jovial sobre o corpo leproso”) dentro das quais seria bom nos abandonarmos para reemergirmos como novas costureiras, prontas para combater o erro do informe.

**NOTA**

*A autora não foi receber o prêmio de melhor obra de estreia conferido a Um amor incômodo pelo júri da VI edição do prêmio Procida, Isola di Arturo — Elsa Morante (1992). Em vez disso, enviou à editora a carta aos jurados aqui transcrita, que foi lida durante a cerimônia de premiação. O texto foi publicado em Cahiers Elsa Morante, sob a organização de Jean-Noël Schifano e Tjuna Notarbartolo, pela Edizioni Scientifiche Italiane, em 1993, e é aqui reimpresso com ligeiras modificações. O trecho supracitado de Elsa Morante se encontra originalmente em Lo scialle andaluso, Einaudi, 1985, pp. 207-208.*

### 3.

## ESCREVER POR ENCOMENDA

Cara Sandra,

Que coisa mais feia vocês aprontaram: ao escrever de bom grado para o aniversário da editora, descobri que escrever por encomenda é uma ladeira fácil de descer e até mesmo satisfatória. O que vai acontecer agora? Vocês me fizeram tirar a tampa e toda a água vai escorrer pelo ralo da pia? Neste momento, sinto-me pronta para escrever qualquer coisa. Querem que eu comemore a compra do carro novo de vocês? Vou buscar em algum lugar uma lembrança de minha primeira viagem de carro e, uma linha após a outra, chegarei às felicitações pelo novo veículo. Querem que eu parabeneze sua gata pelos filhotes paridos? Vou exumar a gata que meu pai me deu e, exasperado com os miados, levou embora em seguida, abandonando-a na estrada para Secondigliano. Querem que eu contribua para um livro de sua editora sobre a Nápoles atual? Vou começar com aquela vez em que eu temia sair de casa por medo de encontrar uma vizinha entrona que minha mãe, revoltada, expulsou e, uma palavra após a outra, chegarei ao medo da violência que nos atinge por tabela hoje, justamente enquanto a velha política retoca a maquiagem e não sabemos onde está o novo que deveríamos apoiar. Preciso pagar um tributo à urgência feminina de aprender a amar a mãe? Contarei como minha mãe apertava minha mão na rua quando eu era pequena, começarei por aí — aliás, pensando no assunto, bem que eu gostaria de fazer isso, guardo um sentimento distante em relação à pele sobre a pele, ela apertava minha mão com medo de que eu me soltasse e saísse correndo pela rua caótica e cheia de perigos, eu sentia o medo dela e ficava com medo — e, depois, vou encontrar um

caminho para executar minha pequena tarefa até citar, como esperado, Luce Irigaray e Luisa Muraro. Uma palavra puxa outra, é sempre possível escrever uma página com uma coerência banal, elegante, aflita e divertida sobre qualquer assunto, trivial ou refinado, simples ou complexo, frívolo ou fundamental.

O que fazer, então: dizer “não” até mesmo às pessoas de quem gostamos e nas quais confiamos? Não é o meu caso. Escrevi as linhas comemorativas, em que tento expressar um sentimento verdadeiro de estima pela nobre batalha que vocês travaram ao longo de todos esses anos e que hoje, acredito, está ainda mais difícil de vencer.

Aí está, portanto, minha mensagem, parabéns. Desta vez, contentei-me em começar por uma muda de alcaparras. Depois não sei. Eu poderia inundar vocês de lembranças, pequenos pensamentos, esboços universalizantes. Não custa nada. Sinto que posso, a mando de alguém, escrever sobre os jovens de hoje, as baixezas da TV, Di Giacomo, Francesco Jovine, a arte do bocejo, um cinzeiro. Tchekhov, o grande Tchekhov, conversando com um jornalista que queria saber como seus contos nasciam, pegou o primeiro objeto ao alcance da mão — justamente um cinzeiro — e disse: “Está vendo isto aqui? Venha amanhã e eu lhe darei um conto intitulado ‘O cinzeiro’.” Linda anedota. Mas quando e como o acaso se transforma em necessidade de escrever? Não sei. Sei apenas que a escrita tem um lado deprimente, quando os nervos da ocasião ficam visíveis. Nesse caso, até a verdade pode parecer artificial. Por isso, para evitar equívocos, acrescento à margem, sem alcaparras nem nada, sem literatura, que meus parabéns são verdadeiros e emocionados.

Até breve,  
Elena

Em uma das várias casas em que morei quando garota, em todas as estações crescia uma muda de alcaparra na parede virada para leste. Era uma parede de pedra nua, cheia de fendas, e não havia semente que não encontrasse um pouquinho de terra. Mas aquela muda de alcaparra,

mais do que as outras, crescia e florescia de maneira soberba e, ao mesmo tempo, com cores tão delicadas que ficou em minha mente uma imagem de força justa, de energia amena. O camponês que alugava a casa para nós ceifava as plantas todos os anos, mas era inútil. Quando resolveu embelezar a parede, espalhou uma camada uniforme de reboco com as próprias mãos e pintou-a de um azul-celeste insuportável. Esperei muito tempo, confiante, que as raízes da alcaparreira vencessem e, de repente, encrespassem a calma planície da parede.

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

#### NOTA

*A ocasião em questão foi o 15º aniversário da Edizioni e/o (1994). O texto que acompanha a carta foi incluído no catálogo da editora impresso para a circunstância.*

## 4.

# O LIVRO ROTEIRIZADO

Caro Sandro,

Claro que estou curiosa, não vejo a hora de ler o roteiro de Martone; assim que o receber, por favor, mande-o para mim. Temo, porém, que lê-lo só possa servir para satisfazer minha curiosidade, o que significa entender qual parte do meu livro nutriu e está nutrindo o filme de Martone, quais nervos dele o texto tocou, como desencadeou sua capacidade imaginativa. De resto, pensando bem, prevejo que eu vá ficar em uma situação entre o engraçado e o constrangedor: me tornarei leitora do texto de outra pessoa que me contará uma história escrita por mim; imaginarei, com base nas palavras dele, o que já imaginei, *vi*, fixei com minhas próprias palavras, e querendo ou não essa segunda imaginação terá que acertar as contas — irônicas? trágicas? — com a primeira; serei, enfim, leitora de um leitor meu que vai me contar a seu modo, com seus meios, com sua inteligência e sua sensibilidade, o que leu no meu livro. Não sei dizer como vou reagir. Tenho medo de descobrir que conheço pouco meu próprio livro. Receio ver na escrita de outra pessoa (um roteiro é uma redação especializada, imagino, mas tem sempre o intuito de criar uma narrativa) o que eu *de fato* contei e ficar desgostosa; ou descobrir a fraqueza da história; ou simplesmente me dar conta do que falta, do que eu deveria ter contado e, por incapacidade, por medo, por escolhas literárias autolimitadoras, por superficialidade do olhar, não contei.

Mas chega, não quero me estender. Devo admitir que a empolgação com uma nova experiência prevalece sobre as pequenas ansiedades e preocupações. Acho que farei assim: vou ler o texto de Martone abstraído o fato de que se trata de

uma passagem para chegar ao filme dele; vou lê-lo como uma oportunidade para, através do trabalho e da inventividade de outra pessoa, me aprofundar ainda mais não em meu livro, que a esta altura já segue seu próprio caminho, mas na matéria em que resvanei ao escrevê-lo. Aliás, se você o vir ou falar com ele, diga isso, não quero que Martone espere uma contribuição tecnicamente útil.

Agradeço muito por todo o trabalho que você vem tendo.

Elena

#### NOTA

*A carta é de abril de 1994 e se refere ao roteiro de Mario Martone baseado em Um amor incômodo. O diretor enviou o texto a Elena Ferrante com uma carta. Teve início uma correspondência, que publicamos a seguir.*

5.

## A REINVENÇÃO DE *UM AMOR INCÔMODO*

Correspondência com Mario Martone

Campagnano, 18 de abril de 1994

Cara senhora Ferrante,

O que lhe envio agora é a terceira versão do roteiro em que estou trabalhando. Como a senhora pode imaginar, haverá outras que, aos poucos, registrarão modificações, novas ideias, mudanças ligadas ao desenvolvimento dos personagens ou à escolha dos ambientes. De fato, um roteiro se parece com um mapa: quanto mais preciso, mais livre torna a viagem que começa com as filmagens. Até alcançarmos esse momento, nunca paramos de trabalhar nele.

Tentei compreender e respeitar o livro e, ao mesmo tempo, filtrá-lo através das minhas experiências, das minhas lembranças, da minha percepção de Nápoles. Estou tentando dar vida a uma Delia que talvez seja diferente da que a senhora conhece: isso é necessário porque, no romance, a senhora quis velar a imagem dela. A senhora revela o pensamento de Delia, lança ao leitor pontos de apoio decisivos, mas nunca a descreve diante de nossos olhos com a mesma evidência dos outros personagens. Esse prodigioso processo de escrita, que cria o mistério da relação entre Delia e Amalia, precisará se dissolver para mim para que em seguida, espero, se recomponha cinematograficamente: no filme, veremos Delia desde o início. Estou tentando dar a ela uma personalidade que é um cruzamento entre a personagem do seu romance e a atriz que a interpretará, Anna Bonaiuto, de acordo com um método que me é caro (pense, se teve a oportunidade de ver o filme, no

personagem de Renato Caccioppoli e no ator Carlo Cecchi em *Morte di un Matematico Napoletano*). É um modo de tentar aderir à narrativa com concretude cinematográfica: não devemos esquecer que a câmera vai realmente filmar aquele rosto, aquele corpo, aquele olhar.

Os flashbacks, assim como as intervenções das narrações (vozes em off), talvez sejam um pouco excessivos, mas considere que se trata de um material que pode ser montado mais tarde com muita liberdade e que agora me parece melhor manter. Modifiquei algumas ambientações; a senhora verá que troquei, em especial, o quarto de hotel por uma estância termal. Essas mudanças, e outras que provavelmente acontecerão, se devem em primeiro lugar ao fato de eu tentar achar locais verdadeiros que se aproximem do espírito do romance, em vez de recriar cenograficamente os ambientes; e, em segundo lugar, porque às vezes (é o caso do quarto de hotel) ver em uma tela é inevitavelmente diferente de ver com a imaginação. Por esse mesmo motivo, prefiro, por exemplo, que o tio Filippo tenha os dois braços: receio que, do contrário, o espectador fique se perguntando onde está o truque.

Quanto ao período em que o filme se desenrola e ao clima eleitoral que tracei como pano de fundo, queria saber sua opinião: eu não gostaria que fosse gratuito. Envio a cópia de um artigo publicado em *Il Manifesto* que parece captar bem a relação entre a feminilidade de Alessandra Mussolini e o fascismo como dado “antropológico” em Nápoles: uma relação, ao que me parece, não totalmente estranha à história de *Um amor incômodo*.

De qualquer maneira, peço que a senhora não hesite em dar, caso deseje, indicações e sugestões, até mesmo detalhadas: para mim, serão preciosas. Espero realmente que o roteiro não a decepcione; ficarei feliz se puder enfrentar o filme contando com a sua confiança.

Despeço-me com afeto e gratidão,  
Mario Martone

\* \* \*

Caro Martone,

Embora tenha tentado lhe escrever várias vezes, seu roteiro me entusiasmou tanto que não consegui ir além das primeiras linhas de uma declaração de estima e admiração pelo seu trabalho. Sinceramente, receio não saber como contribuir com o seu projeto. Decidi, porém, fazer o seguinte: assinalarei a seguir, de forma pedante e com certo constrangimento, os pontos marginais, às vezes totalmente irrelevantes, nos quais seria possível intervir, e o farei da maneira como os anotei enquanto lia, sem grandes pretensões. Muitas anotações parecerão despropositadas, ditadas mais pela maneira como a história e os personagens permaneceram na minha cabeça do que por aquilo que já se tornaram a esta altura. Além disso, talvez não levem suficientemente em consideração seu esforço de reinvenção cinematográfica da personagem de Delia. Peço desculpas antecipadas.

p. 10: A menção a Augusto: Delia é uma pessoa contraída em cada músculo, em cada palavra; gentil e fria, carinhosa e distante. As relações dela com os homens não são experiências, mas experimentos para pôr à prova um organismo estrangulado: experimentos sempre fracassados. Ela não pode, na minha opinião, desfrutar da solidão. Para ela, a solidão não é um parêntese, uma pausa em uma vida densa: é um entrincheiramento transformado em um modo de vida. Todos os seus gestos e as suas palavras formam um nó. A história o desatará. Não me parece útil fazer menção a uma vida normal, formada por frases e sentimentos comuns. Se houvesse um Augusto, Delia não falaria dele. Enfim, eu eliminaria esse nome e a menção à solidão, bem como o “contamos várias coisas um para o outro”.

p. 14: A fala de Maria Rosaria me parece excessiva. Eu a substituiria por outra capaz de dar de imediato um sinal preciso sobre o ciúme do pai. Aproveito para dizer que, talvez, devesse ficar mais claro que o pai *sempre* foi ciumento. Na verdade, é a partir desse ciúme paterno que Delia construiu uma imagem de

*mãe pouco confiável*. Ela se convenceu, quando criança, de que Amalia a pôs no mundo apenas para projetá-la para fora de si, separar-se dela e se entregar aos outros desregradamente. Esse fantasma de Amalia — não a Amalia real — é a encruzilhada entre as obsessões paternas e a sensação de abandono vivenciada por Delia quando criança (menção ao quatinho de despejo, nas primeiras páginas).

pp. 16-17: A segunda fala de Maria Rosaria e a seguinte, de Wanda, me parecem pouco necessárias. Elas dizem coisas que as três irmãs já sabem. São formuladas como perguntas retóricas, talvez úteis para o espectador, mas não para as personagens. Além disso, o tom de Rosaria não contradiz o que ela está falando sobre o marido e sobre si própria? Se o tema é a fuga de Nápoles e da história familiar, talvez fosse melhor que as três irmãs o enfrentassem com formulações que revelem a cada uma algo a respeito das outras.

p. 18: Os corpos das velhas máquinas de costura e sua exploração por parte da menina poderiam introduzir o trabalho que a mãe faz em casa, o tema das roupas (vestir as roupas que ela imagina serem da mãe e que se revelarão escolhidas para ela), a ferida no dedo. Esses são os sinais (máquina, agulha, giz, dedal, almofada de alfinetes, luvas, tecidos e vestidos) que fazem referência ao modo como Amalia escondia ou potencializava o próprio corpo desobediente, a ser punido. Mas também quero destacar que o trabalho de Amalia se refere à batalha, em certos ambientes, para passar, entre os anos quarenta e cinquenta, da pura sobrevivência a formas de vida mais abastadas (o *tailleur* azul-marinho e o capote de lã de camelo de Caserta foram, aos olhos da menina Delia, a prova de uma *outra vida* da mãe, uma vida secreta). Na raiz da história de *Um amor incômodo* está o grande desperdício de energia para passar de um estado de precariedade subproletária aos símbolos de certa fartura paraburguesa. É preciso imaginar que as atividades de Nicola Polledro alimentaram a confeitaria do pai na periferia, que Nicola Polledro teve uma fase de abundância financeira usando a “arte”

do pai de Delia; que, depois, ele descambou para pequenas empreitadas ilegais até que, na velhice, mal conseguia se sustentar à margem das ilegalidades camorristas do filho. É preciso imaginar que o pai de Delia tinha originalmente um talento bruto — talvez o quadro das irmãs Vossi seja de fato dele —, desencaminhado primeiro pela necessidade de sobreviver e, depois, pela necessidade de não ser inferior a Caserta (o bem-estar ostentado por Caserta o tornou invejoso, mau). É preciso imaginar que esse esforço direcionado à mudança de status desencadeou nele tensões e violências mescladas ao ciúme, aos terrores sexuais, às vinganças pelo talento desencaminhado, pela exploração sofrida. Essas intrigas parecem coisa de homem para Delia. Mas são importantes os momentos em que ela se dá conta pela primeira vez de que o trabalho da mãe gerava dinheiro para a família; que o corpo da mãe foi o modelo *nu* do qual nasceu a imagem da “cigana”; que a ruptura entre Caserta e o pai (e a intromissão de Amalia) foi consequência do uso econômico da imagem daquele corpo.

p. 19: Por que há aqui uma voz em off que prepara o episódio do elevador? Não seria melhor ver Amalia, no patamar, chamar Delia, e depois voltar para o episódio?

p. 33: A primeira fala de Delia me parece impertinente. Além do mais, para mim, o violento ciúme do pai sempre existiu. A essa altura, simplesmente, seus motivos para o ciúme se tornam mais complexos e a fúria cresce.

p. 34: A figura do pai de Nicola Polledro — o avô de Antonio — me parece pouco presente (mas talvez eu esteja enganada). No entanto, deve ser identificada com clareza por causa do papel dele. Caserta não vende o bar, mas incentiva o pai confeitiro a fazê-lo. O velho deve ser imaginado como alguém “forçado a trabalhar” por Nicola, que, enquanto isso, *banca o fidalgo*.

p. 38: O tema do quadro poderia ser enriquecido, mais do que no meu livro: é o único momento em que o pai de Delia pode, com eficácia, oscilar entre vaidade e talento traído.

p. 53: A mudança de ambiente (a estância termal em vez do hotel) não me desagradou. Só receio, como já disse, que se perca uma característica da personagem de Delia: o corpo dela se bloqueou em uma espécie de avesso programático da figura sexualmente densa que ela atribuiu à mãe. Ou a cena comunica o sufocamento do corpo de Delia entre repulsa e desejo e, ao mesmo tempo, sua humanidade sofrida, ou corre o risco de ser um mimo erótico dado ao espectador.

p. 68: Eu eliminaria aquele “veja, veja, veja...”. Não me parece ter o tom de Delia.

p. 69: O tema do quadro — insisto — talvez precise de mais um toque. O aspecto da busca por emancipação econômica, social e cultural através da mitificação da arte poderia ser o toque “positivo” do pai, que tem um talento socialmente desfavorecido, não cultivado, mas ambicioso. Não acho, porém, que se trate de acrescentar algo: talvez seja suficiente apenas visualizar, quando o senhor trabalhar com o ator que interpretará o personagem.

p. 74: A fala de Delia é difícil. Deve ser pensada não como uma descoberta (é uma descoberta para o espectador, não para ela), e sim como o esforço para dizer a si mesma uma verdade conhecida, mas que só naquele momento está prestes a se tornar palavra.

Por último: não me desagradou a atualização eleitoral, desde que fique como uma “paisagem”, um som distante, um detalhe não indispensável.

Espero que o senhor seja indulgente comigo. Sei pouco ou nada de como se lê um roteiro, provavelmente anotei de modo grosseiro coisas que já estavam claras, presentes em seu texto, ou que pouco têm a ver com uma narrativa através de imagens. Nesse caso, jogue tudo fora e guarde apenas a minha admiração pela sua pesquisa, pelo seu trabalho. O que me importa (e me lisonjeia) em meu livro é que tenha servido para desencadear

imaginação e criatividade, que pertencem inteiramente ao senhor.

Com estima,  
Elena Ferrante

\* \* \*

Caro Martone,

Esta última versão me convence ainda mais que a anterior, mas é difícil explicar com clareza por quê. Sei apenas que consegui ler seu texto com uma intensidade e uma participação que o meu, por enquanto, me nega. Quanto mais o senhor reinventa *Um amor incômodo*, mais eu o reencontro, o vejo, sinto o que ele carrega consigo. É uma sensação sobre a qual preciso refletir. Por ora, estou contente com o resultado, tanto pelo senhor quanto por mim.

Sobre a localização de Delia em Bolonha, tenho poucas objeções. Roma não desempenhava papel algum na história: no máximo, atribuía a Delia um endereço mais anônimo, de mulher sozinha, com um pequeno talento que serve para o seu sustento, suficientemente rígida consigo mesma e com os outros para proteger seu equilíbrio precário; mas frágil, ansiosa, de certa maneira infantil quando as visitas da mãe lhe impõem uma regressão na direção da cidade natal. Por outro lado, Bolonha, pelo que sei, sugere algo mais “artístico” e “alternativo”, que, ao menos nas minhas intenções, não existe na personagem. Mas, se o senhor acha que essa cidade será mais útil para a construção do perfil profissional e para a verossimilhança da personagem, tudo bem.

Fico mais empolgada com o fato de o senhor ter decidido localizar a casa de Amalia em um dos imóveis da Galeria. São edifícios que conheço. Parece-me uma boa escolha, tornada ainda mais promissora pela sua sensibilidade em relação à história e às modificações antropológicas daquele espaço. Eu tinha imaginado um beco em uma região menos imponente. Mas

gostei muito da imagem de Delia debruçada sobre a Galeria e acometida pelo ribombar das vozes dialetais.

As modificações que o senhor fez na cena noturna no edifício — suponho que induzidas pela escolha do lugar — também me convencem, embora eu tenha me afeiçoado ao movimento de Delia de alto para baixo (o refúgio adolescente dela fica no *alto*, o que, na minha cabeça — talvez um pouco mecanicamente —, se opunha ao *baixo* do porão da infância: Delia atraiu a mãe para aquele refúgio, Caserta deveria subir até lá; mas os dois encontros fracassam e Delia é obrigada a *descer*, um deslocamento que, de certa forma, está presente em toda a narrativa, e que o senhor — me parece — sintetizou bem ao acentuar a passagem do centro para a periferia. Mas essas são sutilezas: a versão atual da cena me parece bastante tensa, articulada, eficaz).

Resta, a meu ver, o problema do encontro com a mãe no elevador. É um momento importante, no qual a relação mãe-filha descamba abertamente, pela primeira vez, para o ciúme e para uma corporeidade constrangedora (constrangimento, no livro, sintetizado por um gesto: diante da mãe, Delia recolhe a própria mão, leva-a ao coração, depois abre a porta e pede para a mãe sair). Acho que esse é justamente um dos casos em que a voz em off, antecipando a pergunta ciumenta de Delia, atenua a cena e confunde as ideias em vez de esclarecê-las. Não sei qual solução pode ser encontrada para evitar que o espectador ache que se trata de uma visão, e não de uma lembrança: de todo modo, o senhor resolveu muitos problemas e sem dúvida resolverá esse também.

A respeito da voz em off, percebi, ao ler essa última versão e admirar os resultados, que a narrativa em primeira pessoa deve ter sido uma jaula desconfortável para o senhor (a primeira pessoa, uma vez presente, não se conforma em se tornar terceira). Contudo, o senhor encontrou uma saída muito criativa, ora potencializando o olhar de Delia menina, ora inventando o mecanismo dos óculos. Por isso, eu gostaria de encorajá-lo — para além das dificuldades ligadas à cena do elevador — a fazer

um último esforço para eliminar por completo, ou quase por completo, a voz do narrador em primeira pessoa.

No meu livro, essa é a voz de uma Delia que já está fora da história; não pertence à mulher que vive seus dias napolitanos, e sim à mulher que saiu daqueles dias modificada e *agora*, mais uma vez longe de Nápoles, pode narrar o movimento interno e externo ao qual se submeteu. O senhor, por sua vez, a partir do momento em que conseguiu (como de fato aconteceu) construir uma Delia que podemos ver por “dentro” e por “fora” enquanto o movimento se realiza (o final, muito bonito, é a melhor prova desse ótimo resultado), não precisa mais de uma síntese *a posteriori*. Por isso, os fragmentos de voz do narrador que ficaram no seu texto me parecem supérfluos a esta altura e, de certa forma, contradizem a própria origem. Nascidos como trechos de uma voz que narra fatos acabados, não podem funcionar como “pensamentos correntes” de uma terceira pessoa que ainda não sabe o que vai lhe acontecer — a pessoa que vemos agir na tela e que, dentre outras coisas, já tem um mundo interior visualizado de modo eficaz em paralelo.

Sim, se for possível, elimine o que resta da voz do narrador: não deve ser difícil para o senhor a esta altura. Talvez, se não achar uma solução melhor, seja possível manter apenas a introdução, mas sem ajustes no texto atual, exibindo a articulação literária.

Agora eu gostaria de passar a algumas anotações de leitura. Por necessidade, o senhor ocupou plenamente o espaço verbal deixado vazio pela minha narrativa: o dialeto. E o fez com tal naturalidade que — na minha opinião — esse é um dos elementos que contribuem para que eu leia seu trabalho com emoção. Imagino que os ruídos de fundo, as falas não escritas, também vão contribuir para criar aquela maré dialetal que Delia sente como um sinal ameaçador, uma chamada à língua das obsessões e das violências da infância (nesse caso, me agrada muitíssimo que, na cena 17, o senhor evite atribuir diretamente a Caserta a cascata de obscenidades, mas a faça jorrar dos sons

da cidade; também apreciei muito a insistência no ribombar das vozes na cena do almoço).

Por outro lado, convence-me pouco o fato de Delia dizer a Giovanna (cena 6) a frase que também (mas não por si só) origina seu bloqueio verbal. Esclareço: não me parece certo que Delia recorra ao dialeto nas primeiras cenas do filme, em um ambiente distante de Nápoles em todos os sentidos, quando, em vez disso, sua cadência e suas frases decididamente dialetais deveriam emergir como uma reação instintiva (*strunz* — seu merda —, ela gritará para o jovenzinho importunador) ou como uma medida da aproximação dela com Amalia; mas, acima de tudo, não me parece certo ouvir aquela frase — vinda da boca de Delia — logo de cara. A frase tem uma história que devemos percorrer de trás para a frente: começaremos com Amalia; ouviremos uma misteriosa menção por parte do tio Filippo; a colocaremos claramente na boca de Delia menina; saberemos que ela a ouviu do velho Polledro e, só no final, entenderemos como ela a readaptou e ouviremos Delia adulta pronunciá-la de maneira libertadora.

Não me convence, enfim, que a frase seja dita no início do filme por Delia (aliás, ela não faria isso; deixaria passar ou diria algo genérico, constrangida, incapaz de tolerar o incômodo causado pela obscenidade materna). Tendo a crer que a frase deva aparecer nítida na boca de Amalia, insuportável para Delia. Será o restante da história que nos fará pensar que aquelas palavras foram pronunciadas por Amalia, talvez em um estado de ansiedade e de instabilidade mental, como um sinal de perigo (Caserta está comigo, seu pai ainda quer me machucar etc.), ou como o desabafo de uma velha bêbada, ou como um ato desorientado de reconciliação.

Enfim, o espectador, a meu ver, deveria ouvir aquelas palavras, com clareza, no fim da cena 5, entre outras obscenidades sussurradas por Amalia ao telefone e logo em seguida ver a expressão atônita de Delia: sua primeira expressão capaz de nos transmitir riqueza interior e sabedoria derivada do sofrimento. “Mamãe, com quem você está?” poderia ser

pronunciado por Delia depois da frase de Amalia, como uma espécie de sobressalto da memória.

Quanto à frase em si, eu gostaria de observar com cautela (não tenho ideias claras a respeito) que ou se trata de algo verdadeira e insuportavelmente obsceno (não é o caso dessa frase) ou se trata de algo que sugere a obscenidade através de uma indeterminação completa. A frase é desse segundo tipo; por isso, eu tenderia a eliminar aquele “sob” que, exatamente por detalhar, pode induzir o espectador a pensar que detalha pouco demais.

Por último, ainda sobre essa questão, durante a leitura tive a impressão de que, no fim da cena 44, quando Polledro se levanta e sai, poderíamos já ver o pai e ouvir a voz de Delia menina repetir a frase do velho Polledro como se Caserta a tivesse pronunciado para Amalia. Em seguida, poderíamos passar para Delia, que diz: “E se eu estiver doente...”; e depois seguir com a cena 12. Isso para deixar a narrativa clara, pois senti a necessidade de saber *diretamente* que uso Delia menina fez das palavras do velho Caserta. Mas talvez eu esteja enganada. Estou escrevendo com pressa, sem o tempo necessário para limar sugestões insensatas.

Há outro tema que me gerou certa preocupação: a exploração econômica do trabalho do pai de Delia.

Para caracterizar as transações entre os três homens, eu apontaria, sim, para um Caserta que, como é dito no livro, negocia com “os americanos”, mas daria mais detalhes. Da maneira como o senhor construiu a introdução da cena do tapa (outra boa solução), ficamos sabendo pouco a respeito do que aqueles três senhores realmente faziam: o grito exultante do tio Filippo não nos revela grande coisa. Se, em vez disso, o senhor desenvolvesse as poucas linhas do livro em que são mencionados os “retratos americanos”, o tio Filippo poderia — por exemplo — chegar, na cena 4, com fotos e dizer em dialeto algo do tipo: “Adda fa’n’atri quattro rittratt’americani. Caserta dice che li vuole subito. Aggiu purtat’e fotografie.” (Tem mais quatro retratos de americanos para fazer. O Caserta disse que quer tudo

o quanto antes. Eu trouxe as fotos.) Perdoe-me esse ridículo esboço pseudodialetal. E nós poderíamos ver detalhadamente as fotos levadas pelo tio Filippo (há alguns indícios descritivos no livro), uma última presa à beirada do cavalete e, em um canto, o retrato que acabou de ser pintado, outros retratos já prontos, misturados a cenas marítimas e campestres. Depois, Delia poderia dizer, na página 31: “Era ele quem negociava com os marinheiros americanos na galeria, fazendo com que pegassem as fotos de família e convencendo-os a encomendar o retrato a óleo da mãe, da namorada, da esposa. Aproveitava-se da saudade e punha comida na mesa de todos nós, inclusive na sua...” As transações de Caserta, pelo menos no que diz respeito ao pai de Delia, consistiriam em contatar marinheiros e transformá-los em comitentes de retratos a óleo baseados em fotos (de si próprios, das namoradas, das mães distantes etc.). O outro intermediário, Migliaro, interviria em seguida para tirar o pai de Delia de um mercado que provavelmente estava se esgotando e para reposicioná-lo em outro mercado muito diferente, em expansão devido ao crescimento da pequena burguesia nos anos cinquenta.

Sugiro essas coisas porque receio que o ponto mais fraco do seu texto, no aspecto visual, seja justamente a definição da atividade de Caserta e do pai de Delia. Se mencionar essas negociações “artísticas” nada improváveis com os americanos, o senhor obterá uma concretude (as fotos, os retratos espalhados pelo quarto) que — ao que me parece — falta por enquanto na irrupção do tio Filippo (muito eficaz, aliás; não deve ser mexida), centrada por completo na “cigana”.

Não tenho nada mais a sugerir, a não ser pequenas anotações que vou listar de acordo com o número da página. Mas atenção: percebo que já me deixei levar. Descobri que, por certas idiosincrasias minhas pouco racionalizáveis, até apaguei o “não?” da fala de Delia na página 5. “Seu pai ainda está na delegacia, não?” Tire o não. Seja indulgente, por favor.

p. 13: O diálogo entre as irmãs está melhor, mas ainda há coisas que eu modificaria. Primeiro, o “muitíssimo” de Delia: me parece vago e suspiroso; eu o substituiria por um número aproximado (mas há a cena em que Delia revelou à mãe seu refúgio no elevador, no último andar. Quando aconteceu? Dois anos antes? Três? Será que Delia pode responder, sem contradições: “Sim. Dois ou três anos?”). Ou então eu deixaria apenas o “sim”, ou o substituiria por “sim, bastante”.

Depois, a resposta de Maria Rosaria continua a me incomodar; talvez eu sinta um perigo implícito em todas as falas em dialeto: o estereótipo à espreita da interpretação com cadência napolitana, queixosa, açucarada, tremulante, exagerada, de um sentimentalismo exibido que não transmite sentimentos. É verdade que existe de fato uma comunicação em napolitano que tem essas características (e, no texto, ouvimos aqui e ali seus ecos no tio Filippo e na senhora De Riso); mas eu não intensificaria isso na escrita com uma imitação pejorativa de uma interpretação no teatro, no cinema etc. Eu faria uma Maria Rosaria que procura conter a comoção com um seco “Era mamãe que tinha que pegar o trem e ir até sua casa em Bolonha”, quase uma bronca; depois o choro, com o qual Wanda é apresentada, com certo incômodo.

p. 25: Na fala da senhora De Riso, no fim da página, não é melhor “este apartamento”, eliminando “na galeria”?

p. 28: Pensei que, na velha foto amarelada, mostrada após a carteira de identidade (que Delia naturalmente não abre), seria bom que Amalia também aparecesse e que nós pudéssemos ver bem o rosto e o penteado dela. É necessário que o espectador tenha uma imagem fotográfica bem definida de Amalia na carteira de identidade para que possa ficar mais surpreso quando Delia, após a briga com Polledro, verifica a carteira e descobre que a foto (antiga) foi retocada. Mas serve qualquer outra invenção que nos permita ver Amalia em fotografia *antes* de chegarmos à cena com Polledro e à surpresa da carteira de identidade.

p. 32: Percebo algo pouco natural nessa fala importante, mas não sei o que é. Talvez seja aquele “seminua”, que me parece redundante, em especial se, de resto, o tom — e a expressão — da atriz for correto. Pensei também que talvez esse seja um dos pontos em que Delia deva deixar escapar um pouco de dialeto, com calma, sem exageros, mas como se, de repente, ela ouvisse as vozes de então. Algo do tipo: “Facette bbuono. Non voleva ca chella zingara finisse a centinaia di copie nelle fiere di paese...” (Ele fez bem. Não queria que um monte de cópias daquela cigana fossem parar nas feirinhas dos vilarejos...) Mas não quero exagerar: estou metendo demais o bedelho no seu trabalho?

p. 54: Eu queria dizer que é muito bonita aquela anulação de uma mãe forte demais com a respiração que embaça o vidro; e é ainda mais bonito que a mãe e Caserta voltem, idosos, enquanto o vidro desembaça, entre a multidão da sala de jantar camorrista-eleitoral.

p. 56: Eu tiraria o “Delia” da fala de Polledro no fim da página. Ele se dirige a ela e ponto final: está pensando nos próprios problemas, não quer estabelecer um contato verdadeiro com aquela pessoa particular chamada Delia; é por isso que ela é irônica na fala seguinte.

p. 57: A fala de Polledro não me parece clara. Talvez seja melhor: “Você é que foi à loja. Não fui eu que procurei você.”

p. 65: Delia não deveria discar o número de telefone no fim da página 48? Não fica confuso terminar com um toque e começar com outro?

p. 69: Eu gostaria que o pai cedesse mais e dissesse, ao fim da página: “...o que ela pensava: se me amava, se nunca me amou. Era uma mentirosa” etc.

Para esse personagem, eu gostaria, ainda mais do que no meu livro, e quase para contrabalançar essa cena que acho terrível, de um momento precedente “de bondade”. Por exemplo, no fim da página 4, a menina poderia terminar indo até o pai, que

já voltou ao cavalete e está diante da “cigana”, ou que já está esboçando um dos novos retratos encomendados. O homem a sentaria em seus joelhos, talvez de um jeito distraído, ela não aceitaria aquele contato, e ele perguntaria: “O que aconteceu? Quem fez você chorar?” Ela se soltaria, esquiva: “Ninguém”, e ele voltaria a pintar. Mas não sei se é possível fazer isso, tendo em vista que já existe a ótima cena com as assistentes.

p. 71: A segunda fala do pai, “O que ela estava fazendo?”, não é pouco? Não seria melhor: “O que ela estava fazendo com Caserta”? E depois a fala de Delia também deveria ser mais dura: “Sim, era mentira, mas você não demorou nada para acreditar em uma menina, não é mesmo? Para você, ela era uma vagabunda até se dissesse bom dia a outro homem! Você não pensou duas vezes antes de acreditar em mim! Acreditou em mim do mesmo jeito que eu acreditava em você quando eu a via ir até lá e pensava: ‘Se ela for, é mesmo uma vagabunda.’” Ou algo parecido. De qualquer maneira, é aqui que Delia poderia deslizar mais uma vez para o dialeto.

p. 72: Quanto à terceira fala do pai, é melhor especificar: “Eu tinha vinte e cinco anos quando o pintei. Vendi...” etc.

p. 75: Não gosto da fala “Veja”. Com o “Onde você está?” já dá para intuir que Delia acha que está sendo vigiada.

p. 76: Na terceira fala de Delia, eu eliminaria o “nojento”; é um comentário redundante, o que estamos vendo já é repugnante. Além disso, eu acrescentaria: “Eu disse ao meu pai...” Ou então (na minha opinião, seria melhor) o “Venha cá etc.” poderia ser dito pelo velho Caserta, e Delia adulta, depois de repeti-lo para si mesma, poderia finalmente admitir: “Contei ao meu pai que Caserta tinha dito e feito a Amalia aquilo que, na verdade, aquele velho tinha dito e feito a mim.”

Terminei, espero ter feito com diligência aquilo que o senhor me pediu. Prevejo que essas anotações chegarão às suas mãos quando já tiver começado a filmar e não terão utilidade alguma.

Paciência. De qualquer maneira, foi um grande prazer me debruçar sobre o seu texto e imaginar o que poderia ser oportuno: em certos momentos, foi como pôr de novo as mãos no meu texto. Fiquei contente com esse envolvimento, que eu não esperava ou fingia não esperar porque tinha medo. Por favor, desconsidere os narcisismos mal controlados, os respingos de soberba, as intrusões imodestas.

Com amizade, com gratidão,  
Elena Ferrante

\* \* \*

Roma, 29 de janeiro de 1995

Cara Elena,

O filme já está pronto. Ainda faltam algumas fases de pós-produção (sonorização e mixagem, correção fotográfica da cópia final), mas o copião, que já podemos projetar, contém fundamentalmente tudo. *Amor Molesto* estará nos cinemas em abril.

A última vez que lhe escrevi foi em agosto e estávamos a um mês do início das filmagens: os meses seguintes foram tão intensos que é difícil tentar contar agora, em uma carta, o conjunto de emoções e reflexões desse período empolgante e exaustivo. Posso apenas tentar dizer como lhe sou grato por me dar a possibilidade de realizar esse filme, que amo por completo e de modo totalmente independente do sucesso que poderá alcançar. A confiança que eu ficaria verdadeiramente feliz por não ter traído é a sua.

Sua última carta foi preciosíssima para mim. Mantive-a sempre comigo durante as filmagens, e ela me ajudou a enfrentar em definitivo as zonas mais obscuras, além de polir e aperfeiçoar o roteiro. Elena, gostaria de vir a Roma para assistir ao filme? Conheço seu recato e não tenho intenção alguma de desrespeitar seu desejo de não aparecer. Escolha o tempo e o modo, ou, se não quiser, pode dizer, entenderei perfeitamente. Mas saiba que eu, Anna e todos os meus colaboradores a

amamos e respeitamos, e sempre pensamos que estávamos fazendo o filme junto com a senhora.

Despeço-me com afeto e espero receber em breve sua resposta,

Mario

\* \* \*

Caro Mario,

Seu convite complicou minha vida. É inútil dizer como desejo ver o resultado do seu trabalho, é algo muito importante para mim. Mas, neste período, cada dia é uma aposta para mim. Estou trabalhando em um novo texto — é difícil chamá-lo de romance: não sei ao certo o que é — e, a cada manhã, começo a escrever com o temor de não conseguir avançar mais. Sei, por experiência (uma péssima experiência), que um incidente qualquer pode enfraquecer a impressão de necessidade das páginas que estou escrevendo, e, quando essa impressão esmaece, o trabalho de meses se perde e só me resta esperar outra ocasião.

Assistir ao seu filme, claro, não é de forma alguma um incidente qualquer. Embora eu tenha tentado, nestes meses, pensar nele como uma operação artística independente, em sua substância, não tanto do livro *Um amor incômodo*, mas do sentimento que dele guardo, duvido que eu possa ser uma espectadora desenvolta. A ideia que construí do senhor — da paixão e da inteligência com que se dedicou a esse trabalho — impede que eu engane a mim mesma. Posso prever muito bem os efeitos de uma obra que, como imagino, recairá sobre mim com uma energia muito superior à que me foi necessária para escrever o livro. Em suma, tenho certeza de que seu filme me marcará profundamente e que, por certo tempo, terei de voltar a questionar a mim mesma, tudo o que fiz até agora e o que pretendo fazer no futuro. É por isso que, após muita hesitação, decidi me concentrar neste meu novo texto e tentar concluí-lo sem o risco de interrupções que poderiam ser definitivas.

Foi uma decisão sofrida. O desejo de ser acometida por seu filme (cujo sucesso não me suscitou dúvida alguma desde o momento em que li o roteiro) é pelo menos tão forte quanto o desejo de procurar um abrigo sólido. Naturalmente, não vou resistir por muito tempo e, por fim, não encontrarei mais nenhuma proteção adequada. Mas tenho certeza de que, até lá, o senhor entenderá não tanto meu recato (sou bem pouco recatada), mas meus medos.

Com muito afeto,  
Elena Ferrante

*NOTA*

*A correspondência entre Martone e Ferrante a respeito do roteiro de Amor Molesto foi publicada na revista Linea d'Ombra, edição dupla 106, julho/agosto de 1995.*

## 6.

# HIERARQUIAS MUDIÁTICAS

Caro Erbani,

Sua carta me tocou pela aridez franca, um dom que apenas a escrita das pessoas límpidas tem. Se tivesse certeza de que poderia responder com igual transparência às perguntas que o senhor pretende fazer, eu diria: tudo bem, façamos a entrevista. Mas procuro ideias correndo atrás das palavras e preciso de muitíssimas frases — verdadeiros circunlóquios demasiadamente confusos — para chegar a uma resposta. Isso não significa que eu não gostaria de conversar um pouco com o senhor. Sua carta, justamente por causa da narrativa limpa que a distingue, suscitou em mim a vontade de fazer uma pergunta. A pergunta é a seguinte: por que, apesar de ter lido meu livro há um ano e, como disse, tê-lo apreciado, o senhor só amadureceu a ideia de entrar em contato comigo agora, após saber que haverá um filme baseado em *Um amor incômodo*?

Se, em vez de fazer uma entrevista, decidíssemos ter uma conversa amigável, eu discutiria com o senhor sobretudo os motivos para esse intervalo tão longo, partindo de uma observação sua. O senhor escreve, mas de forma menos brutal do que neste meu resumo: seu livro me diz algo, mas seu nome não me diz nada. Pergunto: se meu livro não lhe tivesse dito nada, mas meu nome tivesse dito alguma coisa, o senhor teria demorado menos tempo para me pedir uma entrevista?

Não considere isso uma piada amarga — não é. Aproveito apenas seu estilo sem dissimulações para levantar também sem dissimulações um problema que muito me interessa. Quero perguntar o seguinte: um livro é, do ponto de vista midiático, antes de mais nada o nome de quem o escreve? A fama do

autor, ou melhor dizendo, da *persona* do autor que entra em cena graças à mídia, é um suporte fundamental para o livro? Não é notícia, para os cadernos de cultura dos jornais, o fato de um bom livro ter sido lançado? É notícia, por outro lado, o fato de um nome capaz de dizer algo às redações ter assinado um livro qualquer?

Acho que a boa notícia sempre é: saiu um livro que vale a pena ler. Acho também que os verdadeiros leitores e leitoras não se importam nem um pouco com quem o escreveu. Acho que os leitores de um bom livro esperam no máximo que o autor de um bom livro continue a trabalhar com consciência e produza outros bons livros. Acho, enfim, que até os autores dos clássicos são apenas um amontoado de letras mortas ao lado da vida que arde em suas páginas assim que começamos a lê-las. Só isso. Para usar uma fórmula: até Tolstói é uma sombra insignificante quando sai para passear com Anna Karenina.

O senhor vai me perguntar: O que você quer de mim? É a lei não escrita dos jornais que impõe procedimentos desse tipo; se a pessoa não é ninguém, não posso lhe dar espaço; se nem em Nápoles há alguém que já tenha ouvido falar da autora de *Um amor incômodo*, por que é necessário falar do seu livro, entrevistá-la para as páginas de um grande jornal? Só porque escreveu um livro decente?

Tem razão, o senhor agiu do único modo jornalisticamente possível hoje. Esperou um evento que justificasse um artigo, uma manchete, sobre um livro que não o desagradou. O evento chegou depois de um ano: vão fazer um filme do livro, o diretor tem um nome que não é irrelevante, agora é possível pedir uma entrevista a essa senhora que não tem sequer uma ínfima fama local. Enfim, nitidamente, o senhor esclareceu para mim com educação, talvez com melancolia, que é o evento-filme que torna meu livro um objeto digno de uma entrevista.

Bem, não me queixo. Fico contente que façam um filme de *Um amor incômodo*, espero que isso gere outras leitoras e outros leitores para o livro. Mas será que também devo ficar contente ao constatar que um livro se torna digno de nota para os cadernos de cultura dos jornais só porque fazem um filme baseado nele?

Devo também ficar contente ao ser promovida a autora entrevistada graças apenas ao bom nome de outro autor, Martone, que faz teatro e cinema, setores mais ruidosamente veiculados pela mídia? Também devo ficar contente por ser *Amor Molesto*-filme a indicar que existe *Um amor incômodo*-livro? O senhor não acha que aceitar hierarquias desse tipo, considerá-las naturais, encoraja a ideia de que a literatura, na classificação dos prazeres culturais, ocupa a última posição? O senhor não acha que seria uma bela iniciativa jornalística zerar tudo e dizer ao público: leiam os livros, assistam aos filmes, vão ao teatro, escutem música e construam suas próprias preferências com base nas obras e não na encenação das redações dos jornais, das revistas, das TVs?

Paro por aqui e agradeço muito seu gentil pedido.

#### NOTA

*A carta não tem data, mas provavelmente remonta a 1995. Não foi enviada. Surgiu como resposta à seguinte carta de Francesco Erbani:*

Cara Sra. Ferrante,

Há um ano, o seu romance veio parar nas minhas mãos. Eu o abri com curiosidade, li o início e fiquei sem fôlego. Nasci em Nápoles no fim dos anos cinquenta e tenho certa familiaridade com os escritores napolitanos da geração imediatamente após a guerra, ativos nos anos sessenta, os mais jovens. Mas seu nome não me dizia nada. Após aquela introdução tão ardente, li *Um amor incômodo* em dois dias, em certos momentos com avidez, seduzido pelas cores que a cidade parecia emanar. Depois, deixei-o ali, boiando na memória. Há algum tempo, descobri que seria feito um filme baseado em seu livro e amadureci a ideia de entrar em contato com a senhora.

Sou jornalista, trabalho no caderno de cultura do jornal *La Repubblica* e ficaria muito contente se pudesse entrevistá-la. Falaram-me de sua esquivez, temo uma recusa de sua parte, mas, ao mesmo tempo, alimento a esperança de que uma conversa com a senhora publicada

em um jornal seja apenas uma pequena transgressão a uma regra que admiro.

Se a senhora concordar, eu poderia encontrá-la, mas, se preferir, posso lhe enviar as perguntas por escrito.

Espero confiante por sua resposta.

Cordialmente,

Francesco Erbani

*Depois, por ocasião da publicação do presente volume, Erbani escreveu à autora:*

Os argumentos que a senhora levanta são reais (...), eu também (...) sofro muito com certos mecanismos ligados aos espetáculos e com a redução do trabalho literário a mercadoria. A senhora tem razão quando afirma que, muitas vezes, nos jornais, falamos de livros não pelo seu valor e negligenciamos autores porque “não são ninguém”. Mas a questão é outra: não lhe escrevi após ter lido o livro, acredito que no verão de 1993, e não pedi uma entrevista pelo simples motivo de que, naquela época, eu não trabalhava no *La Repubblica*, mas em uma agência de notícias, no setor internacional. Falei a respeito de seu trabalho dois anos mais tarde, assim que foi possível, aproveitando o ensejo do filme de Martone.

## 7.

### SIM, NÃO, NÃO SEI

#### Hipótese de entrevista lacônica

Cara Sandra,

Lamento dizer que não consigo responder às perguntas de Annamaria Guadagni. Não é uma limitação das perguntas — que, aliás, são belas e profundas —, mas minha. Vamos nos resignar e evitar prometer, daqui em diante, entrevistas que, na verdade, não dou. Talvez eu aprenda com o tempo, mas para mim é certo que, com o tempo, ninguém terá mais vontade de me entrevistar e, portanto, o problema será resolvido.

A verdade é que cada pergunta me faz querer juntar as ideias, fuçar nos livros que amo, usar velhas anotações, tecer comentários, divagar, contar, confessar, argumentar. Coisas que gosto de fazer e, na verdade, faço — são a melhor parte de meus dias. Mas, no fim, percebo que juntei material não para uma entrevista ou para um artigo (como, com gentileza, também me propõe Guadagni), mas para um conto-ensaio, e, naturalmente, perco o ânimo. O que um jornal faria com pelo menos dez páginas cheias para cada pergunta da entrevista?

Então, como sou teimosa, ponho tudo de lado e tento encontrar poucas frases fulgurantes que transmitam bem o sentido das páginas que acumulei nesse meio-tempo. Logo, porém, as frases não me parecem nem um pouco fulgurantes, mas muitas vezes fátuas, outras vezes oraculares, na maioria das vezes tolas. Por isso, abandono tudo, muito deprimida.

Talvez as entrevistas devessem ser todas deste tipo:

*P:* Seria errado pensar que a mãe de *Um amor incômodo* e Nápoles formam uma coisa só?

*R:* Acho que não.

P: A senhora fugiu de Nápoles?

R: Sim.

P: Para a senhora, o imperfeito é a verdadeira dimensão da escrita?

R: Sim.

P: Confundir-se com a própria mãe não significa, de fato, extraviar a própria identidade de mulher, perder-se?

R: Não.

P: *Um amor incômodo* é a necessidade de possuir a mãe?

R: Sim.

P: É o seu olhar deformado que passa a impressão de que estamos em uma viagem alucinatória, entre corpos irrealis?

R: Não sei.

P: A senhora não acha que seu livro, transposto para a tela do cinema, poderia gerar um filme entre os gêneros de suspense e terror?

R: Sim.

P: A senhora ajudou Martone no roteiro do filme?

R: Não.

P: Vai vê-lo?

R: Sim.

Mas o que Annamaria Guadagni faria com uma entrevista desse tipo? E é só eu reler os sins, nãoos e não sei para recomençar tudo. Por exemplo, os não sei, se aprofundados, poderiam revelar que sei bastante ou até demais. E alguns sins, após certa argumentação, poderiam se transformar em nãoos. E os nãoos, se escarafunchados, poderiam se tornar não sei. Em suma, cara Sandra, vamos deixar isso de lado, deem um jeito para que a senhora Guadagni me perdoe, e me desculpem, você e Sandro, pela forma como eu complico a vida de vocês como editores.

Até breve,

Elena

NOTA

*Carta de março de 1995. Reproduzimos a seguir as perguntas da jornalista Annamaria Guadagni:*

Cara Elena,

Fico muito contente que a senhora tenha aceitado responder minhas perguntas. Mas, como nos falaremos apenas através da escrita, podemos trabalhar de outra maneira: por exemplo, a senhora poderia me mandar um artigo inteiramente seu que siga um pouco os rastros da minha curiosidade. Decida, deixo a escolha a seu cargo. Peço também que envie algumas informações sobre sua vida e sua profissão atual. Naturalmente o que julgar oportuno: tudo o que se sabe a seu respeito é que a senhora vive na Grécia. Aliás, talvez eu parta exatamente desse ponto, da distância, para fazer minhas perguntas.

1. A mãe suicida de *Um amor incômodo*, na minha imaginação, se confunde com a cidade. Uma Nápoles lívida, vulgar e vital, odiada e amada. É uma impressão errada? E a senhora, fugiu de Nápoles?

2. A infância é uma fábrica de mentiras que perduram no pretérito imperfeito. O pretérito imperfeito é o tempo dos contos e das fábulas. Quanto dura? Infinitamente? É a dimensão na qual é possível ser Amalia, mas também seu marido; Caserta, mas também seu filho Antonio? Em uma palavra, a seu ver, é a dimensão da escrita?

3. A feminilidade é definida na relação mãe-filha. Mas a batalha da identidade é encontrar-se, distanciando-se da outra, da mãe. Um dos lados mais inquietantes de seu livro é que ele parece realizar esse percurso ao contrário: no início, há duas mulheres que, ao longo do romance, acabam por se confundir uma com a outra. Acho que, assim, a filha se perde; mas a senhora concorda? Ela se perde ou se encontra?

4. No fim do romance há uma espécie de revelação: o ciúme do marido de Amalia é o ciúme de Delia, que, aliás, descobre ou se lembra de tê-lo desencadeado com uma delação infantil. Uma confusão na qual as fantasias sobre o amante da mãe se confundem com as de uma sedução de Delia menina por parte do avô de Antonio. Mas qual é o

amor incômodo, o motor de tudo? A necessidade de possuir a mãe?

5. Os corpos do seu romance parecem irrealis. É por causa daquele olhar um pouco deformado que causa a sensação de estarmos em uma viagem alucinatória?

6. Imaginar essa história na tela do cinema evoca célebres trocas de identidade. *Psicose*, de Alfred Hitchcock, ou *O Inquilino*, de Roman Polanski. Algo entre o suspense e o terror. O que a senhora diz a respeito?

7. Ajudou Martone no roteiro do filme? Virá vê-lo?

Peço que envie, assim que possível, um texto que não exceda quatro laudas. Será publicado no jornal *L'Unità*, muito provavelmente com uma entrevista de Martone sobre o filme. Eu gostaria de conhecê-la.

Por enquanto, agradeço por tudo, com muita simpatia,  
Annamaria Guadagni

8.

## AS ROUPAS, OS CORPOS

*Um amor incômodo nas telas*

Caro Mario,

Vi e revi o filme, é muito bonito, me pareceu um trabalho muito importante. Não sei dizer mais que isso porque minha condição de espectadora demasiadamente envolvida não me permite. Por isso, tentarei escrever não sobre os resultados artísticos que o senhor alcançou, mas sobre os sentimentos que sua obra suscitou em mim. No entanto, duvido que eu consiga terminar esta carta, tenho ideias muito confusas, receio não saber encontrar um fio condutor que me satisfaça.

O filme, digo logo de cara, me causou um incômodo violentíssimo. De forma correta, para poder realizar sua obra, o senhor deu ao livro um forte empurrão que o despiu da veste literária. Os lugares, as pessoas e os fatos se mostraram em sua determinação mais material e, a meu ver, em sua possibilidade nua de reconhecimento. Da tela, fui imediata e diretamente atingida pela inquietude que Nápoles sempre me causou, seus sons, suas palavras. Quase todos os personagens de minha história voltaram a se tornar pessoas vivas, corpos em movimento sobre cenários muito familiares, indivíduos que muitas vezes se pareciam milagrosamente com os habitantes da minha memória. Pela primeira vez, vi com clareza que história inquieta eu contei. E fiquei muito perturbada, foi difícil não me retrair. Na hora, não consegui entender o que havia acontecido com meu livro, como era possível eu, que escrevera a história, só conseguir *vê-la* naquele momento, exposta até suas consequências extremas. Evidentemente, embora tenha dito isso várias vezes a mim mesma, eu não tinha levado em conta que,

se o diretor é muito talentoso, como no seu caso, tudo o que se encontra travestido ou inventado nas páginas para que a narrativa funcione se torna emotivamente irrelevante na tela, quase não se vê; ao passo que o núcleo vivo que anima todas as coisas se revela com um ímpeto insustentável.

Não me entenda mal, não mudei de ideia, estou contente com o seu trabalho e o de seus colaboradores — contente e comovida. Mas também estou transtornada. No fundo, eu esperava que, do meu livro, aparecesse na tela acima de tudo o modo como uma mulher adulta, Delia, foi capaz de contar para si mesma como havia usado sua hostilidade infantil em relação à mãe dentro de um jogo sombrio de homens que visava ao uso, ao controle, à tutela violenta de um corpo de mulher sedutor demais. Eu contava com o fato de que o resto permaneceria no fundo e só afloraria esporadicamente, fora das ações da trama, como um sinal luminoso. Enfim, estava mais ou menos preparada para ver Delia, decidida como o detetive de um *thriller*, atravessando uma cidade masculina ingovernável tanto nos comportamentos públicos quanto nos privados. Mas o senhor não fez isso, ou melhor, não fez só isso. Sem dúvida tratou com arte a investigação feminina entre homens com movimentos que não podem ser ordenados, guiados pelos piores aspectos — aqueles não redimíveis — do passado de Nápoles. Mostrou os corpos de Caserta, do tio, de Antonio, do pai, até do candidato, eu diria, dentro de um emaranhado de ódios e cumplicidades e fraquezas, em uma retícula de misérias, poderes e submissões que constituem uma hierarquia. E deu a Delia um olhar escarnekedor, agressivo, sexualmente enojado ou distraído, às vezes piedoso. Mas não parou por aí. Quase que de imediato, obscureceu os mecanismos da trama e identificou com grande argúcia, desde as primeiras cenas, os momentos cruciais do relacionamento mãe-filha. Foi isso que me perturbou. Não tenho como pôr em palavras o choque violento que foi ver o olhar de Delia sobre a mãe que amamenta, o movimento de Amalia entre filhos-trabalho-marido: Licia Maglietta é uma *mãe jovem* perfeita, de uma verdade lancinante. Ao longo de todo o filme, não existe um só momento em que a imagem do corpo materno, que Delia

ama e refuta com uma obstinada paixão infantil ainda urgente no meio-sono da adulta, não seja verdadeira, quase insuportavelmente verdadeira.

Senti um penoso incômodo ao assistir ao despertar de Delia, quando a mãe idosa — que figura perturbadora a de Angela Luce — leva para ela um café e fala com aquela voz afetuosamente irritante, tocando-a e sentando-se ao lado dela, e Delia mal se move; a voz dela nos chega lânguida por causa do sono, do afeto, da hostilidade. Mas os momentos mais eficazes e perturbadores que vivi foram ao assistir ao movimento alucinado do elevador: o choque entre os corpos, a atração-repulsão, a mãe com o ventre inchado, a filha com o ventre vazio, tudo com aquelas tonalidades que parecem fotografar a realidade psíquica mais do que a física. O aspecto do filme que me parece mais verdadeiro, e por isso mais difícil de ver, está ali, naquela *obsessão* da filha em relação à mãe. Para mim, os momentos mais fortes são aqueles em que o senhor encontra soluções visuais excelentes para mostrar os sentimentos de Delia. Refiro-me à forma como o senhor desenvolve a cena do ônibus, como a transfere para a alucinação do bonde, ao uso que o senhor faz daquele ator extraordinário que encarna o tio. Refiro-me à materialidade das mulheres seminuas na loja Vossi, ao constrangimento-ostentação com que Delia troca de roupa. Refiro-me a Anna Bonaiuto na chuva em uma Nápoles angustiante, como o corpo dela desliza até o ambiente-gruta da sauna, até a linda cena, tanto pelas qualidades visuais quanto pelas qualidades simbólicas, da masturbação na água (cena muito mais deslumbrante do que a do meu livro: a mudança de ambientação do encontro sexual de Delia e Antonio é bem-sucedida e, também nesse caso, a imagem do ator na tela é assombrosa para mim, eliminando a invenção e mergulhando na realidade que conheço).

Mas a prova mais eficaz de seus ótimos resultados, e o ponto mais alto da minha perturbação, tem a ver com a encenação do jogo das roupas. O senhor tornou visível o fato de que o hipotético fetichismo de Caserta não tem valor em si mesmo, mas, na verdade, é o motor que permite a Delia *passar* das

roupas *masculinas* com que chega a Nápoles às *femininas* que Amalia, com uma permuta obscura, queria levar de presente para ela, até a roupa vazia no porão. O senhor mostrou que, para Delia, as roupas são sempre e apenas o semblante de um corpo: o corpo de mãe, enfim vestível, corpo morto e no entanto, talvez por esse exato motivo, vivo para sempre nela, impelida a crescer de forma autônoma no futuro. E, ao fazê-lo, o senhor criou momentos memoráveis; para mim, a parte realmente emocionante do filme está ali: Delia procurando o cheiro da mãe na única peça de roupa que ela estava usando quando se afogou, o sutiã novo em folha das irmãs Vossi; Delia tirando as roupas de Amalia do saco de lixo com um gesto que achei lindo, limpando as mãos no tecido da calça; Delia usando as roupas a ela destinadas e descobrindo, a cada passagem, que já foram usadas pela mãe antes de morrer; sem falar no vestido vermelho que Delia põe pela primeira vez na loja das irmãs Vossi.

Nesse momento, explode na tela uma imagem extraordinária à qual desejo um longo futuro, apesar do choque violento que provocou em meu coração. Acho que aquele corpo vestido de vermelho conduzindo sua investigação em uma Nápoles por vezes expressionista, devorado por uma paixão obscura e incômoda, é um momento importante para a iconografia do corpo feminino atual, uma síntese da mulher em busca de si mesma, um movimento que, para Delia, vai da fria masculinização protetiva à recuperação do corpo original da mãe nas profundezas infernais do porão, à consciência de que a aceitação do vínculo com Amalia aconteceu, de que o fluxo histórico mãe-filha se reconstituiu e, nesse ínterim, o inconfessável foi pronunciado.

Amo o seu final, o vermelho que vai desaparecendo do corpo de Delia para reaparecer no grande corpo de Amalia; aquela troca azul-marinho/vermelho, vermelho/azul-marinho; o movimento de expressões de entendimento, satisfação, contentamento, aceitação e dor no rosto de Delia enquanto imagina o que pode ter acontecido com a mãe na praia; o aspecto conclusivo, mas também sutilmente inquietante, no fato de Delia — agora com roupas que são definitivamente suas —

usar o nome de Amalia ao se apresentar para os rapazes no trem.

É nessa explicitação visual de uma articulação psíquica mais do que árdua que, para mim, seu resultado é excelente e, em sua lancinante familiaridade física, doloroso. Eu gostaria de cumprimentá-lo mais uma vez pelo final: fiquei muito comovida, ainda me comovo ao escrever sobre ele. O senhor deu uma forma visual e uma solução de diálogo muito inteligente às duas frases que encerram minha narrativa: “Amalia existira. Eu era Amalia.” O mais-que-perfeito devia sem dúvida encerrar a história única e irreproduzível de Amalia. O imperfeito tendia a reabri-la, sugerindo uma nuance de incompletude perturbadora e, ao mesmo tempo, atribuindo uma continuação em Delia, que, naquele momento, podia acolher a mãe em si e representá-la de modo consciente. E que direção o senhor seguiu? Encenou uma parte da viagem de retorno de Delia no trem. Deu, a partir da perspectiva visual de distanciamento de Nápoles, uma síntese visionária do fim da vida de Amalia. Depois enquadrando a carteira de identidade de Delia, mostrou como ela enxerta habilmente em sua fisionomia o penteado antiquado da mãe. Enfim, inseriu a pergunta do rapaz acerca da carteira de identidade — “Venceu?” — e fez com que Delia se apresentasse ao jovem com o nome de Amalia. Com essa habilidosa transposição visual de um jogo de tempos verbais, aumentou não apenas a admiração que tenho pelo senhor, mas me livrou de uma série de preconceitos que eu tinha a respeito dos limites da narrativa fílmica.

NOTA

*Carta de maio de 1995, incompleta, não enviada.*

9.

## ESCREVER ÀS ESCONDIDAS

Carta a Goffredo Fofi

Caro Fofi,

Lamento ter de dizer que não sei responder de maneira sintética às perguntas que o senhor enviou. Evidentemente, não refleti o suficiente acerca de muitas das questões levantadas, e encontrar fórmulas abrangentes me parece difícil ou até mesmo impossível. Tento, portanto, esboçar respostas apenas para dialogar com o senhor fora das necessidades jornalísticas. Peço desculpas antecipadas pelos trechos confusos ou contraditórios com os quais irá se deparar.

Começo pelo fim, acima de tudo porque as perguntas conclusivas que o senhor enviou me permitem partir de dados factuais. Não, nunca fiz análise, embora em certos períodos tenha sentido grande curiosidade pela experiência analítica. Também não tenho aquilo que o senhor define como uma cultura psicanalítica, se com essa fórmula quer dizer uma espécie de cunho cultural, um ponto de vista dominante, uma especialidade. Afirmar também que tenho uma cultura feminista me parece excessivo. Devido a limites sobretudo de caráter, que tive dificuldade em aceitar, mas com os quais vivo ainda hoje sem ansiedades nem arrependimentos excessivos, nunca me expus publicamente, não tomei partido, não tenho a coragem física em geral necessária para essas coisas. Por isso, hoje é difícil atribuir a mim mesma uma história pessoal que não seja totalmente privada (um percurso de leituras, simpatias livrescas) e, portanto, sem qualquer interesse. Cresci através da soma de coisas vistas ou ouvidas ou lidas ou rabiscadas, nada mais. Dentro desse quadro tímido, de ouvinte muda, posso dizer que me interessei

um pouco pela psicanálise, bastante pelo feminismo, e que me sinto próxima às ideias da diferença. Mas também me deixei levar por muitas outras coisas que pouco têm a ver com a psicanálise, com o feminismo ou com a reflexão atual das mulheres. Fico contente por elas não aparecerem abertamente em *Um amor incômodo*.

O discurso a respeito daquilo que o senhor define como “manter-se distante dos meios de comunicação de massa” é mais complicado. Acredito que, na raiz dessa questão, além dos traços de caráter que já mencionei, esteja um desejo um pouco neurótico de intangibilidade. Na minha experiência, o cansaço-prazer de escrever toca todos os pontos do corpo. Quando o livro está terminado, é como se tivéssemos sido revistados com intimidade excessiva e tudo o que desejamos é recuperar a distância, voltar à integridade. Descobri, publicando, que há certo alívio no fato de que, no momento em que se torna livro impresso, o texto vai para outro lugar. Antes, era ele que me cobrava; agora, caberia a mim correr atrás dele. Mas decidi não fazer isso. Quero ser capaz de pensar que, se meu livro entra no circuito das mercadorias, nada é capaz de me obrigar a fazer esse mesmo percurso. Mas talvez eu também queira ser capaz de acreditar, em certos momentos ou mesmo sempre, que aquele “meu” que atribuo ao livro é no fundo uma convenção, tanto que quem sentirá nojo ou entusiasmo acerca da história narrada não poderá — com uma transposição lógica equivocada — sentir nojo ou entusiasmo a meu respeito. Os velhos mitos sobre a inspiração talvez dissessem ao menos uma verdade: quando realizamos um trabalho criativo, somos habitados por outra pessoa; em certa medida, nos tornamos outra pessoa. Mas, quando paramos de escrever, voltamos a ser nós mesmos, a pessoa que comumente somos, nas ocupações, nos pensamentos, na linguagem. Por isso, agora eu sou eu de novo, permaneço aqui, faço minhas atividades cotidianas, não tenho nada a ver com o livro — ou melhor, entrei nele, mas agora não posso mais entrar. Nem, por outro lado, o livro pode voltar a entrar em mim. Só me resta, portanto, proteger-me dos efeitos

dele e é isso que tento fazer. Eu o escrevi para me libertar dele, não para permanecer prisioneira.

É claro que há mais do que isso. Quando garota, eu tinha uma ideia totalizante da literatura. Escrever era querer alcançar o máximo, não se contentar com resultados intermediários, entregar-se à página sem meios-termos. Com os anos, combati essa supervalorização da escrita literária com um menosprezo obstinado (“existem muitas outras coisas que merecem dedicação ilimitada”) e, após ter atingido certo equilíbrio — tenho uma vida que julgo satisfatória, tanto no plano privado quanto no plano público —, não quero voltar atrás, quero proteger o que considero uma pequena conquista. Fico contente, é claro, que *Um amor incômodo* tenha admiradores, fico contente que tenha inspirado um filme importante. Mas não quero voltar a aceitar uma ideia de vida na qual o sucesso pessoal é medido pelo sucesso da página escrita.

E há também o problema das minhas escolhas criativas, que não sou capaz de explicar com clareza, em especial para quem pode recortar frases ou situações do texto e se sentir ferido. Estou acostumada a escrever como se fosse uma questão de dividir um butim. Atribuo um traço de fulano a um personagem, uma frase de sicrano a outro; reproduzo situações que pessoas que conheço ou conheci realmente vivenciaram; uso experiências “reais”, mas não como de fato se desenrolaram, assumindo como “realmente ocorrido” apenas as impressões ou as fantasias nascidas nos anos em que aquelas experiências foram vividas. Assim, o que escrevo é cheio de referências a situações e eventos que aconteceram, mas reorganizados e reinventados como jamais se deram. Portanto, quanto mais me distancio da minha escrita, mais ela se torna o que quer ser: uma invenção romanesca. Quanto mais me aproximo, quanto mais a adentro, mais o romanesco é sobrepujado pelos detalhes reais e o livro deixa de ser romance, corre o risco de ferir sobretudo a mim, como a narrativa malvada de uma ingrata sem qualquer respeito. Por isso, quero que meu romance vá o mais longe possível, justamente para poder apresentar sua verdade

romanesca e não os retalhos acidentais de autobiografia também contidos nele.

Mas a mídia, em especial quando vincula fotos do autor ao livro, o desempenho midiático do escritor à capa da obra, segue na direção oposta. Elimina a distância entre autor e livro, faz com que um se desgaste em detrimento do outro, mistura o primeiro com os materiais do segundo e vice-versa. Sinto, diante dessas formas de intervenção, exatamente aquilo que o senhor define tão bem como “timidez privada”. Trabalhei durante muito tempo mergulhando de cabeça na matéria que pretendia narrar para destilar das minhas experiências, bem como das de outras pessoas, o que era possível destilar como “público”, o que me parecia possível extrair de vozes, fatos, pessoas próximas e distantes para construir aparências e um organismo narrativo com certa coerência pública. Agora que esse organismo tem, para o bem e para o mal, um equilíbrio autossuficiente, por que eu deveria me entregar à mídia? Para continuar a misturar a respiração dele com a minha? Tenho o medo justificado de que a mídia, desprovida em sua natureza atual de um verdadeiro “interesse público”, estaria propensa a atribuir de modo desleixado um aspecto privado a um objeto que nasceu exatamente para dar um significado menos circunscrito à experiência individual.

Talvez essa última parte do assunto, em especial, mereça ser discutida. Será que existe um modo de proteger o direito de um autor de optar por estabelecer de uma vez por todas, apenas através da própria escrita, o que merece se tornar público a respeito de si mesmo? O mercado editorial se preocupa antes de mais nada em saber se o autor pode ser usado para se tornar um personagem cativante e, assim, ajudar a viagem mercantil da sua obra. Cedendo, aceitamos, pelo menos em teoria, que a pessoa por inteiro, com todas as suas experiências e seus afetos, seja posta à venda junto com o livro. Mas os nervos da pessoa privada são reativos demais. Se expostos, só podem criar um espetáculo de dor, alegria, malevolência ou rancor (às vezes, até mesmo de generosidade, mas, querendo ou não, exibida); certamente não podem acrescentar mais do que isso à obra.

Encerro este tema dizendo que escrever sabendo que não devo aparecer gera um espaço de absoluta liberdade criativa. É um pequeno espaço todo meu que pretendo defender, agora que o conquistei. Se dele me privassem, eu me sentiria empobrecida de repente.

Falemos agora de Elsa Morante. Não a conheci, nunca fui capaz de conhecer as pessoas que me causavam emoções muito intensas. Se isso tivesse acontecido, eu teria ficado paralisada, me tornaria tão tola a ponto de não conseguir estabelecer um contato que tivesse qualquer densidade. O senhor me questiona sobre filiação, uma pergunta que me lisonjeia tanto que, francamente, eu seria capaz até de mentir para consolidar sua hipótese. O problema se apresentou para mim pela primeira vez quando *Um amor incômodo* venceu o prêmio Procida. Seria possível que meu livro tivesse uma ligação, por mais tênue que fosse, com aquela autora? Comecei a fuçar as páginas de Elsa Morante para encontrar uma linha sequer capaz de justificar, sobretudo para mim mesma, em uma carta de agradecimento, a legitimidade daquele reconhecimento. Procurei em especial em *Aracoele*, mas procurei mal, não encontrei nada que me permitisse estabelecer um contato que não fosse imodesto. Por outro lado, não sou uma leitora meticulosa, de boa memória. Leio muitíssimo, mas de modo desordenado, e esqueço o que leio. Aliás, para ser mais precisa, guardo uma lembrança distorcida. Naquela ocasião, por causa da pressa e talvez por um pouco de oportunismo também, agarrei-me a uma única frase que aparece em *Lo scialle andaluso*: “Ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher.” Era uma citação fácil que eu tinha na mente havia anos, anotada de várias maneiras. Eu havia me questionado muitas vezes sobre a sensação de ansiedade que a ideia contida naquele trecho me causava. Dizia-se ali que mulheres especializadas em vestir corpos de mulheres não conseguiam, todavia, fazer o próprio trabalho quando se tratava de costurar tecidos sobre o corpo da mãe. Imaginei tesouras que se recusavam a cortar, fitas métricas que mentiam sobre as

medidas, alinhavos que não se seguravam, giz que não deixava marcas. O corpo da mãe gerava uma revolta dos instrumentos da costureira, um aniquilamento de suas competências. Vestir-se, e vestir outras mulheres, era fácil; mas vestir a mãe era perder a guerra contra o informe, era “entrouxar” — outro vocábulo de Morante.

Essa derrota das costureiras diante do problema de vestir o corpo materno me acompanhou por muito tempo, junto a uma sugestão bem mais antiga de leitora sem rigor, inclinada a fantasiar sobre algumas linhas e pouco atenta aos verdadeiros significados. É uma sugestão ligada ao livro *A ilha de Arturo*, que li pela primeira vez há cerca de vinte anos. Fiquei abalada, mas por motivos que, na época, me envergonhavam. Enquanto lia, ao longo de toda a história, pensei que o verdadeiro sexo de Arturo fosse feminino. Arturo era uma garotinha, essa era a única possibilidade. E, por mais que Elsa Morante escrevesse sobre um eu masculino, eu não conseguia deixar de imaginar essa menina, um mascaramento de si própria, de seus sentimentos, de suas emoções. Não se tratava de um “transporte” literário comum. Eu percebia — e em seguida isso me aconteceu com todos os personagens masculinos de Elsa Morante que aprofundam de maneira impudica seu relacionamento com a mãe — um disfarce que procurava fazer, de forma literária, exatamente o que as costureiras das mães não conseguem realizar: remover a figura materna (mãe morta-Nunziatina-pai homossexual) do entrouxamento; aproveitar o limbo de uma adolescência masculina — mais livre, como em tantos outros aspectos da vida, que a feminina — para não mais entrouxá-la, para contar aquilo que, caso contrário, não tem forma na experiência feminina.

Além disso, só para comprovar essa sugestão, pensei muito na epígrafe extraída de Umberto Saba. Ele escreve: “Se me lembro de mim dentro dele, parece claro que...” A despeito da direção que *Il fanciullo appassionato* toma na sua totalidade, em alguma parte de mim, no que diz respeito a *A ilha de Arturo*, a única coisa importante continua sendo aquele verso e aquele *dentro dele* posto ali, sob o título, para dizer: “Parece bom que eu

possa me lembrar de mim mesmo escrevendo de dentro dele, de Arturo.”

Por outro lado — acho —, deve chegar o momento em que conseguiremos de fato escrever *fora dele*, não por pretensão ideológica, mas porque na verdade, assim como as almas platônicas, nos lembraremos de nós mesmos sem a necessidade de nos representarmos *dentro dele* por comodidade, por costume, para tomar distância de nós mesmos. Imagino que as costureiras das mães estejam estudando há muito tempo. Mais cedo ou mais tarde, todas nós aprenderemos a não entrouxar, a não nos entrouxarmos.

Enfim, o que dizer para concluir essa questão? Eu gostaria que houvesse um nexos entre *Um amor incômodo* e os livros de Elsa Morante, mesmo que frágil. Devo, porém, confessar que muitos traços estilísticos dessa autora me são estranhos; que me sinto incapaz de conceber histórias com tamanha amplitude; que há muito tempo não aprecio uma vida na qual a Literatura é mais importante que qualquer outra coisa. Por outro lado, existem certos aspectos inferiores da arte de contar histórias que me atraem. Com o passar dos anos, por exemplo, envergonho-me cada vez menos da paixão que as histórias das revistinhas femininas que circulavam na minha casa me suscitavam; bobagens sobre amores e traições, mas que me causaram emoções indeléveis, um desejo de tramas não necessariamente sensatas, o deleite de paixões fortes e um pouco vulgares. Esse porão da escrita, um fundo cheio de prazer que reprimi em nome da Literatura por anos, também deve, a meu ver, ser aproveitado, pois também nele, e não somente com os clássicos, cresceu o desejo de contar histórias. Então faz sentido jogar a chave fora?

Quanto a Nápoles, hoje me sinto atraída sobretudo pela Anna Maria Ortese de “La città involontaria”. Se eu ainda conseguisse escrever sobre essa cidade, tentaria fabricar um texto capaz de explorar a direção indicada naquelas páginas, uma história de pequenas violências miseráveis, um precipício de vozes e eventos, de gestos mínimos e terríveis. Mas, para fazer isso,

seria necessário voltar a viver ali, o que, por motivos familiares e de trabalho, é impossível para mim.

Com Nápoles, de qualquer maneira, as contas nunca estão encerradas, mesmo à distância. Morei por bastante tempo em outros lugares, mas aquela cidade não é um lugar qualquer, é um prolongamento do corpo, uma matriz da percepção, o termo de comparação de qualquer experiência. Tudo o que foi significativo para mim de forma duradoura tem Nápoles como cenário e seu dialeto como som.

Essa ênfase, no entanto, é recente e fruto de revisitações à distância. Vivenciei a cidade em que cresci como um lugar no qual eu me sentia sempre em risco. Era uma cidade de brigas repentinas, de pancadas, de lágrimas fáceis, de pequenos conflitos que terminavam em xingamentos, obscenidades indizíveis e fraturas irremediáveis, de afetos tão exibidos a ponto de se tornarem insuportavelmente falsos. Minha Nápoles é a Nápoles “vulgar” de gente “aprumada”, mas ainda aterrorizada pela necessidade de voltar a ganhar o sustento diário com trabalhos precários; pomposamente honesta, mas, na realidade, pronta a cometer pequenas baixarias para não passar vergonha; barulhenta, de voz alta, fanfarrona, laurina,<sup>1</sup> mas também, em certas ramificações, stalinista, afogada no dialeto mais espinhoso, desbocada e sensual, ainda desprovida do decoro pequeno-burguês, porém com a pulsão de aparentar pelo menos seus sinais superficiais, potencialmente criminosa, pronta a se imolar diante da chance — ou da necessidade — de não se mostrar mais tola que os outros.

Eu me senti diferente dessa Nápoles e a vivi com repulsa, fugi assim que pude, carreguei-a comigo como síntese, um substituto para manter sempre em mente o fato de que a potência da vida é lesada e humilhada por modalidades injustas da existência. Entretanto, há muito tempo eu a olho ao microscópio. Isolo fragmentos, entro nela, descubro coisas boas que, quando garota, eu não via, e outras que parecem mais miseráveis ainda. Mas hoje nem mesmo essas coisas me fazem sentir o velho rancor. No fim das contas, é uma experiência de cidade que não se apaga nem se quisermos e que se revela útil em qualquer

lugar. Sou capaz de caminhar por estradas e becos mesmo permanecendo na cama, de olhos fechados; quando volto para lá, tenho momentos iniciais de entusiasmo irrefreável; depois passo a odiá-la no decorrer de uma tarde, regrido, volto a ficar muda, percebo uma sensação de sufocamento, um mal-estar difuso; acho que, quando garota, captei não uma fase limitada no tempo e no espaço, mas os sinais de uma degeneração que já se expandiu, de modo que a cidade, com os seus chamados de um tempo perdido a ser reencontrado ou com as suas repentinas lembranças, age apenas como uma sereia perversa, usa estradas, becos, aquela subida, aquela descida, a beleza envenenada do golfo, porém, na verdade, permanece como um lugar de decomposição, de desarticulação, de desorientação mental que, com dificuldade, aprendi a fazer funcionar um pouco fora da cabeça. No entanto, é a minha experiência, e nela guardo muitos afetos importantes, sinto sua riqueza humana e as camadas complexas das culturas. Parei de evitá-la.

Não sei responder às perguntas que o senhor faz sobre Delia e Amalia. Não acredito ter estabelecido conscientemente um nexos metafórico entre Amalia e Nápoles. Nápoles, no meu livro e nas intenções de quando o escrevi, é pensada como pressão, uma força obscura do mundo que paira sobre os sujeitos, soma do que chamamos de “a ameaçadora realidade atual”, fagocitose, por meio da violência de todos os espaços de mediação e relação ao redor e dentro dos personagens. No entanto, isto posto, no meu livro Delia deve simplesmente conseguir contar uma história a si mesma, mas uma história que ela conhece bem de A a Z, que nunca superou. A história só ficou presa em certos espaços da cidade, no falatório dialetal através do qual tomou forma. Essa mulher vai ao labirinto de Nápoles para tentar capturá-la, ordená-la, organizar espaços e tempos, finalmente contar para si mesma sua história em voz alta. Tenta e, ao fazê-lo, entende que, se conseguir, também conseguirá, enfim, somar a si própria a mãe, o mundo dela, os enganos, as dificuldades, as paixões consumadas ou imaginadas, as energias inibidas e as que se expandiram através dos poucos canais acessíveis. Só

isso. Aos poucos, até o mistério da morte de Amalia se torna irrelevante para Delia; ou melhor, torna-se parte secundária da totalidade da história dela e da mãe.

Claro, é verdade que Nápoles não é um mero pano de fundo. Ao escrever, eu percebia com clareza que não havia lugar ou gesto da história que não fosse marcado por certa napoletanidade não redimida e não redimível, de pouca dignidade narrativa, incômoda. Por outro lado, o esforço de Delia consistia sobretudo em contar o que, por muito tempo, pareceu-lhe indizível, e continuar nesse caminho era útil para mim. É possível que, no fim das contas, justamente a personagem mais fugidia, mais difícil de apreender, mais densamente ambígua, essa Amalia que absorve dificuldades e pancadas, mas não se dobra, tenha concentrado a carga de napoletanidade menos definível, tornando-se, portanto, uma espécie de mulher-cidade que é empurrada, espremida, surrada, seguida, humilhada, desejada, mas que é dotada de uma capacidade de resistir extraordinária. Se assim for, fico contente. Mas não tenho como confirmar isso para o senhor.

De resto, confesso que não gosto da narrativa que me diz de forma programática como é Nápoles hoje, como são os jovens hoje, como as mulheres se transformaram, como a família está em crise, de que males sofre a Itália. Tenho a impressão de que essas operações são quase sempre a encenação de lugares-comuns midiáticos, a poetização de um artigo de revista, de uma matéria televisiva, de uma pesquisa sociológica, de uma posição partidária. Espero, por outro lado, que um bom romance me conte sobre a atualidade tudo aquilo que não posso vir a saber de nenhuma outra fonte, apenas a partir da história ali contida, do seu modo único de pôr algo em palavras, do sentimento que ela pressupõe.

Sobre o filme de Martone, não tenho instrumentos para falar, por isso fico calada. Escrevi para ele, mas não enviei a carta, pois me pareceu que eu só era capaz de dizer coisas que ele já sabia. Por outro lado, posso falar do roteiro, que, na época, li e reli. No meu livro, a trama de passado e presente é entregue por

completo à oscilação entre dito e não dito, oscilação decidida com absoluta autonomia *dentro* do eu narrador. Ou seja, na página, Delia é uma primeira pessoa literária, a única fonte de discurso e a única fonte de verdade da história; ninguém jamais intervirá realmente *de fora* da voz narradora dela. No cinema, por sua vez, a voz narradora, quando existe, deve se defrontar com o próprio corpo-objeto exposto na tela e tem um lado externo que é dominante; por isso, é sempre um pálido vestígio da voz narradora literária. Portanto, me pareceu natural que Martone precisasse tomar outros rumos e, provavelmente, estabelecer outras metas.

Por exemplo, a história de Delia, uma vez encarnada, deveria ser inscrita dentro da cidade *real* e do seu dialeto *real*. Por conseguinte, uma vez que Delia foi fixada fora do eu narrador, era óbvio que, mesmo trabalhando com seus silêncios e suas meias-frases, só era possível representá-la a partir de fora, em busca de algo que ela não sabe e que deve descobrir, um percurso que impõe o tal didatismo que o senhor menciona e que, mesmo que se queira aproveitar ao máximo as margens de ambiguidade possíveis, deve forçosamente colocar, mostrar, afirmar, negar, esclarecer mais do que é feito pela palavra literária em primeira pessoa.

Tive a impressão, em especial quando li a última versão do roteiro, que Martone havia encontrado soluções inteligentes e criativas. Dou um exemplo para não me delongar. Nas poucas palavras do final, trabalhei de forma mais ou menos consciente com um jogo de tempos verbais: “Amalia existira. Eu era Amalia.” O mais-que-perfeito da primeira frase tendia a considerar definitivamente encerrada a história de Amalia, não com a morte, mas com a passagem, àquela altura já ocorrida, da verdade da experiência dela para dentro da filha. O imperfeito da segunda frase, e a transformação do sujeito da primeira em predicativo, tinha a intenção de reativar a vida de Amalia, permitir que ela se realizasse mais uma vez dentro de Delia, transformá-la em algo *mais* que, se àquela altura não diz mais nada sobre Amalia, serve agora para que a filha *seja* plenamente. Aquele *era* não tem nenhuma função patológica, nas minhas intenções. Não é —

ao menos no que eu tinha em mente enquanto escrevia — uma perda de identidade. Trata-se também de um resgate do jogo infantil que a pequena Delia fazia no porão quando brincava com Antonio e fingia ser Amalia, mas um resgate que inverte a função original da brincadeira. Agora, ela serve para que Delia diga a si mesma que uma enorme parte de si se tornou adulta, foi acolhida, pode conviver com seus outros momentos de mulher madura. A solução inventada por Martone — a simples resposta (“Amalia”) ao jovem que pergunta como ela se chama — me pareceu o que melhor podia ser feito, em um filme, para manter coesas todas as coisas que tentei inculcar naquelas duas frases. Por essa e outras invenções, fico muito contente que Martone tenha se ocupado de *Um amor incômodo*.

Espero ter sido, na medida do possível, abrangente, e fico feliz por ter a oportunidade de falar com o senhor com alguma liberdade. Eu gostaria que o senhor considerasse estas páginas, que me custaram certo esforço, uma espécie de agradecimento a alguém que, ao se declarar meu afeiçoado admirador, me deu alegria por um dia inteiro.

#### NOTA

*Carta não enviada (1995). Goffredo Fofi havia enviado à autora algumas perguntas que reproduzimos aqui:*

1. O filme de Mario Martone é muito respeitoso em relação ao seu livro, mas opta por distinguir claramente o presente do passado (dos flashbacks), ao passo que, no romance, tudo acontece no presente na reflexão de Delia. A outra diferença entre o romance e o filme está no fato de o filme explicar muito até mesmo o que não é dito ou fica implícito no romance. A terceira, enfim, é uma espécie de maior pudor (masculino?) de Martone ao aceitar a sexualidade de Delia na parte do passado, aderindo, é possível dizer, à psicologia de Delia menina. Nessa parte do filme, Amalia é somente vítima. O que a senhora acha dessas intervenções? Atribui tais divergências a uma

sensibilidade diferente de Martone ou à necessidade do cinema de ser, por si só, pela sua obrigação de mostrar, mais didático?

2. A Nápoles que a senhora descreve com extrema precisão e decisão (lugares e bairros, mas também ambientes humanos, comportamentos) não foi muito retratada no cinema. Assim como não foi descrita no livro a passagem de uma periferia ainda proletária, camponesa, à cidade da ínfima pequena burguesia à qual a família de Delia acaba pertencendo. Que impacto tem essa Nápoles e como a senhora a considera mudada no atual processo de renovação da cidade? A senhora acompanha esse processo? Ainda se sente envolvida em Nápoles e por Nápoles? Sua distância geográfica da cidade foi uma escolha precisa (como a de Delia?) ou se deveu a outros fatores? Voltaria a morar em Nápoles hoje? E Delia voltará a morar em Nápoles? Em outras palavras, é possível considerar a reconciliação de Delia com Amalia uma reconciliação com uma identidade napolitana, incômoda, mórbida, mas a partir da qual, apesar de tudo, ela deve recomeçar? Em outras palavras ainda, Amalia é uma mãe-Nápoles, pode ser vista como uma metáfora de Nápoles?

3. Quando o romance foi lançado, a senhora venceu o prêmio Procida — Elsa Morante, e a crítica viu uma espécie de filiação entre o seu romance e certas obras de Morante (sobretudo *Aracoeli*). A senhora aceita essa filiação? E como se distancia dela? (Como Delia de Amalia?) Conheceu Elsa Morante pessoalmente? E quais outros escritores — e como — influenciaram sua formação (Anna Maria Ortese, por exemplo)?

4. Sobre o que é seu novo romance, se é que posso perguntar?

5. A senhora imaginava as protagonistas de seu romance parecidas com Angela Luce e Anna Bonaiuto? O que, a seu ver, elas melhor captaram do caráter das protagonistas? E no que se distanciaram?

6. Qual é o motivo profundo do seu distanciamento da mídia? Uma desconfiança a respeito dela (a respeito da sociedade do espetáculo)? Uma forma de timidez privada? Hoje, com a tendência de personalizar ao extremo as obras como produtos de autores reconhecidos, presentes nas páginas dos jornais e na telinha, como se essa exposição fosse quase indispensável, seu caso é verdadeiramente anômalo. Mesmo sem querer torná-lo exemplar demais, sentimos a tentação de usá-lo como modelo. O que pensa dessa eventualidade?

7. A senhora já fez análise? Tem uma cultura psicanalítica? E feminista?

Obrigado, e um caloroso cumprimento de um afeiçoado admirador,  
Goffredo Fofi

---

<sup>1</sup> O termo “laurina” se refere à época dos anos 1950 em que a figura de Achille Lauro, político e empresário, se destacou em Nápoles. A época representou uma tentativa de rompimento com o passado, de modernização arquitetônica e de embelezamento da cidade. (N. do T.)

## 10.

# AS TRABALHADEIRAS

Cara Sandra,

Devo-lhe uma explicação. Você não receberá o texto que prometi mandar. Vi que você já se empenhou em encontrar um título (gosto de *As trabalhadeiras*, descarto *As trabalhadoras*), mas mudei de ideia. A história ainda não me parece pronta para ser lida. Na semana passada, eu mesma não consegui ler sequer uma linha dela sem sentir náuseas. Preciso de tempo para voltar à história com calma e entender o que fazer com ela. Assim que tiver tomado uma decisão, aviso a você.

Mas não pense que a culpa é sua, você fez muito bem em insistir. Em todos esses anos, toda vez que me pressionou para lhe enviar algo para ler, eu comecei a escrever com mais motivação, fiquei contente porque pelo menos uma pessoa — você — estava à espera do meu novo livro. Desta vez, talvez tenha me feito mal contar por alto o conteúdo do livro; devo ter percebido sua decepção editorial, ou então ter sentido uma preocupação com o tamanho do manuscrito — você sempre disse que os livros longos demais, se não forem *thrillers* muito aventureiros, afugentam os leitores. Mas, mesmo que tenha sido isso o que aconteceu, minha decisão de não manter a promessa que lhe fiz tem outras motivações.

Escrevi esta história porque diz respeito a mim. Estive dentro dela durante muito tempo. Reduzi cada vez mais a distância entre mim e a protagonista, ocupei todas as suas cavidades, e hoje não há nada dela que eu não faria. Por isso, estou esgotada, e agora que a história terminou preciso recuperar o fôlego. Como? Não sei, talvez começando a escrever outro livro. Ou lendo tudo o que for possível sobre o tema dessa história,

permanecendo assim ao lado dela, próxima, e fazendo o que se faz para ver se um bolo está assado: enfiando um palito de dentes, espetando o texto para saber se está pronto.

A esta altura, penso no ato de escrever como uma longa, extenuante e prazerosa sedução. As histórias que contamos, as palavras que usamos e em que trabalhamos, os personagens aos quais tentamos dar vida são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence apenas a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas, a verdadeira razão para passarmos tanto tempo de nossa vida sentados em frente a uma mesa, batendo em teclas, enchendo páginas. A pergunta de cada história sempre é: essa é a história certa para agarrar aquilo que jaz em silêncio no fundo de mim, aquela coisa viva que, se capturada, se expande por todas as páginas e lhes dá alma? A resposta é incerta, mesmo quando chegamos ao fim de uma história. O que aconteceu nas linhas, entre as linhas? Muitas vezes, depois de esforços e prazeres, não há nada nas páginas — histórias, diálogos, reviravoltas, só isso —, e ficamos aterrorizados por nosso próprio desespero.

Comigo acontece o seguinte: no início, sempre tenho muita dificuldade, a história custa a decolar, nenhuma introdução parece realmente convincente; depois a história engrena, os trechos já escritos ganham energia e, de repente, encontram uma maneira de se unir; então escrever se torna um prazer, as horas são um período de intensos deleites, os personagens não me largam mais, têm um espaço-tempo próprio no qual estão vivos, cada vez mais nítidos, dentro e fora de mim, materializados nas ruas, nas casas, nos lugares em que a história deve tomar forma; as mil possibilidades da narrativa se selecionam por conta própria e as escolhas parecem inevitáveis, definitivas; cada dia de trabalho começa com uma releitura para tomar fôlego, e reler o que escrevi é prazeroso, é um aperfeiçoamento, um enriquecimento, é retocar o passado para enquadrar o futuro da história. Depois, esse período alegre termina. A história chegou ao fim. O necessário não é reler o trabalho da véspera, e sim a história inteira. Sinto medo. Tento

aqui e ali, nada está escrito como tinha imaginado. O início é insignificante, o desenvolvimento parece grosseiro, os meios linguísticos parecem inadequados. É o momento em que sinto que preciso ser socorrida, encontrar um modo de desenhar o terreno sobre o qual apoiar o livro e entender de que substância ele é feito.

Agora estou exatamente nesse ponto angustiante. Por isso, se estiver disposta, me ajude. O que você sabe sobre romances que falam de trabalhos femininos espiados obsessivamente por um olhar ocioso, mau, por vezes feroz? Existem? Interessa-me tudo o que enfoque o corpo feminino empenhado em uma atividade de trabalho. Se você tiver algum livro em mente — não importa se for bom ou uma porcaria —, escreva para mim. Duvido que o trabalho enobreça o homem e descarto por completo a ideia de que enobreça a mulher. Por isso, o romance se concentra no desprazer de trabalhar, no horror implícito na necessidade de ganhar a vida, expressão por si só abominável. Mas não se assuste: juro que, mesmo tendo utilizado não apenas todos os trabalhos que conheço a fundo porque os realizei, mas também aqueles com cuja prática estou familiarizada graças a pessoas que conheço bem e nas quais confio, escrevi algo totalmente diferente de uma investigação sobre a labuta das mulheres: a história tem uma forte tensão, acontece de tudo. Mas não sei o que dizer sobre o resultado do livro. Agora que me parece estar terminado, preciso encontrar motivos para me aquietar. Por fim, com toda serenidade, direi se é um romance que dá para ler ou não, se deve ser impresso ou se vai se unir aos meus exercícios de redação. Neste último caso, lamentarei muito por decepcioná-la de novo. Por outro lado, acho que, para quem ama escrever, o tempo da escrita nunca é desperdiçado. E, afinal, não é de livro em livro que nos aproximamos do livro que queremos de fato escrever?

Até breve,  
Elena

NOTA

*Carta de 18 de maio de 1998. A editora nunca recebeu para leitura o romance mencionado.*

## MENTIRAS QUE DIZEM SEMPRE A VERDADE

Caro Sandro,

Você diz que é necessário pelo menos dar entrevistas, e tudo bem, tem razão. Diga para Fofi me mandar as perguntas, vou respondê-las. Nestes dez anos, espero ter amadurecido.

Em minha defesa, porém, digo apenas o seguinte: nos jogos com os jornais, acabamos sempre mentindo, e na raiz da mentira está a necessidade de nos apresentarmos ao público da melhor maneira possível, com pensamentos adequados ao nosso papel, com a maquiagem que acreditamos ser apropriada.

Veja bem, eu não odeio de forma alguma as mentiras, acho-as benéficas na vida e, quando necessário, recorro a elas para proteger a mim, meus sentimentos, minhas pulsões. Mas mentir sobre livros me faz sofrer muito, a ficção literária me parece ser feita justamente para dizer sempre a verdade.

Prezo muito a verdade de *Dias de abandono*, não gostaria de falar a respeito do livro de modo complacente, satisfazendo as expectativas implícitas nas perguntas do entrevistador. Para mim, o ideal seria conseguir obter com respostas breves o mesmo efeito da literatura, ou seja, orquestrar mentiras que dizem sempre, rigorosamente, a verdade. Enfim, veremos do que sou capaz, sinto-me bem preparada, tendo a dizer mentiras verdadeiras mesmo quando escrevo um cartão de parabéns. Assim que receber as perguntas, mande-as para mim.

Elena

*Carta de janeiro de 2002. Entre 2002 e 2003, depois de Dias de abandono, Elena Ferrante deu três entrevistas a partir de perguntas enviadas por meio da editora e que publicamos a seguir.*

## 12.

### A CIDADE SEM AMOR

Respostas às perguntas de Goffredo Fofi

*Fofi* Nápoles, Turim: dois cenários muito diferentes; a atmosfera napolitana era tão agitada (ou assim a lembramos graças ao filme de Martone, que acentuava suas características) quanto a de Turim é inerte, ainda mais no verão, pouco habitada e pouco barulhenta. Era necessário dar mais destaque à protagonista em sua crise de abandono e seu quase delírio? Vemos “pouco” de Turim, a cidade é apenas um pano de fundo. Por quê? O “fantasma” da mulher napolitana abandonada, uma lembrança que se torna obsessão, é o que mais liga esse romance ao anterior?

*Ferrante* Olga não é uma mulher sozinha, mas isolada. Eu quis contar seu isolamento, era o que mais me interessava. Queria acompanhar a cada momento a contração dos espaços reais e metafóricos em volta dela. Eu queria que Turim e Nápoles, embora distantes e diferentes, coincidissem como lugares sem comunidade, bastidores para indivíduos atordoados pela dor. Delia, em *Um amor incômodo*, ainda conseguia encontrar em Nápoles uma história que era sua, envolvente, e lugares da cidade com uma força que a atraía. Olga, por outro lado, em Nápoles como em qualquer outro lugar, encontra hoje somente nomes cada vez mais incapazes de reter calor e sentido. É esse crescente defeito das cidades que a projeta para fora do cenário.

*Fofi* Com o enfraquecimento do cenário, a crise que o romance narra se torna mais invasiva e explosiva, centralizadora. As referências da protagonista a *Anna Karenina* e a *A mulher*

*desiludida*, de Simone de Beauvoir, também indicam a perenidade de uma situação: o abandono é o abandono, a crise por ele acarretada é inevitável, e se repete a despeito do tempo e das culturas?

*Ferrante* Não, não me parece que Olga siga essa ordem de ideias. Ela é combativa, não quer ser nem Anna Karenina nem uma mulher desiludida. Acima de tudo, não quer ser como a mulher abandonada de Nápoles que a marcou quando criança, sente-se fruto de outra cultura, de outra história feminina, acha que nada é inevitável. Claro, ela sente até o âmago que cada abandono é um turbilhão e um aniquilamento, talvez até um indicador do deserto que cresceu a nossa volta. Mas ela reage, se levanta, vive.

*Fofi* Olga, mulher de meia-idade, não encontrou nenhuma sublimação ou plenitude na escrita. Os sentimentos permanecem como a base de cada experiência humana, especialmente feminina?

*Ferrante* Para Olga, escrever é resistir e entender. A escrita não tem nuances mágicas nem místicas, é no máximo uma necessidade de estilo. Quando criança, ela exigiu muito mais da escrita, e agora a usa apenas para controlar o problema com o qual se deparou: é possível continuar a viver se perdemos o amor? Parece um tema bastante depreciado; na verdade, é o tema mais cruamente abordado na existência feminina. A perda do amor é uma falha, causa um vácuo de sentido. A cidade sem amor é uma cidade injusta e cruel.

*Fofi* Em que medida a senhora foi influenciada pelo feminismo (italiano, dos anos setenta) e levou em consideração as conquistas do feminismo na redação de seu romance?

*Ferrante* Li bastante, e com paixão, sobre feminismo, mas não tenho nenhuma experiência como militante. Sinto muita simpatia pelo pensamento da diferença, mas é algo que diz mais respeito a mim do que à história de Delia ou de Olga. Uma história segue seu próprio caminho, é o receptáculo de tudo e do contrário de tudo, só funciona se permitirmos que ela pegue o que precisa

para buscar sua verdade. Acho que não conseguimos saber mais sobre um texto quando temos informações sobre as leituras e os gostos de quem o escreveu.

*Fofi* Olga parece refutar qualquer “transcendência”, qualquer dimensão não “laica” e terrestre da existência, exceto na dimensão da alucinação; no entanto, há fios escondidos no romance, correspondências estranhas, ecos de presenças; e acima de tudo é central a relação (que tem algo de identificação primária) com um animal, o cão Otto — verdadeiro bode expiatório na estrutura da história. É uma contradição?

*Ferrante* Olga é rigorosamente laica. Mas a experiência do abandono a consome nas convicções, no modo de ser, no registro expressivo, até na reatividade sentimental. Esse desmanchar-se permite a entrada de fantasias, crenças, emoções e sentimentos enterrados, um primitivismo corporal que tece seus fios, difíceis de governar, mas sem resultados transcendentais. No final, Olga descobre que a dor não nos afunda nem nos eleva e conclui que não há nada, nem no alto nem no fundo, que possa consolá-la. Quanto ao cão Otto, não quero nem sei dizer nada, só que é o personagem, se é que assim pode ser chamado, que me causou mais sofrimento.

*Fofi* Esse romance é lançado em um momento especial da história italiana, dominado por um retorno a uma ideia grosseira de “privado” utilitarista e a uma espécie de hipocrisia pública coletiva, digna de um programa de TV. Seu primeiro romance já tem muitos anos e, presume-se, *Dias de abandono* foi escrito ao longo de muitos anos. A senhora levou em consideração o “cenário italiano” desse período? Reconhece-o como pano de fundo da história de Olga?

*Ferrante* Sim, creio que esse cenário do qual o senhor fala aparece em especial através dos novos traços que o marido de Olga revela aos poucos, através de algumas menções a um realismo político desencantado. Mas não acredito que a época em que uma história nasce e é concebida se revele como uma imitação das características repulsivas da contemporaneidade.

Não basta uma antologia, mesmo que detalhada, dos vulgaríssimos tempos atuais para construir uma história. Quando escrevemos, esperamos que a peculiaridade do nosso próprio tempo fique emaranhada na engrenagem do texto: na ação de Olga abandonada, por exemplo, prisioneira em seu apartamento, isolada no coração da cidade ausente.

*Fofi* A aceitação de Carrano, o vizinho músico, por parte de Olga também é a aceitação de uma fragilidade comum masculina e feminina? O que ela pode prenciar na vida de Olga? A pergunta é tola, mas necessária. Obrigado.

*Ferrante* Olga é ajudada por Carrano a se reaproximar do masculino depois que todos os sentimentos se tornam áridos, depois que a subtração do amor mostra a brutalidade nua das relações entre os sexos e não apenas entre os sexos. Carrano não é um personagem linear, tem até algumas características repulsivas, mas Olga o prefere ao veterinário, por exemplo, à sua amabilidade exibida, encenada. É Carrano que, no final, a comove e dá a ela uma nova perspectiva sentimental. Acho que os homens que escolhemos revelam, como tantas outras escolhas importantes, que mulheres somos, que mulheres estamos nos tornando.

#### NOTA

*Entrevista publicada no jornal Il Messaggero em 24 de janeiro de 2002, precedida por uma introdução de Goffredo Fofi e com o seguinte título: "Ferrante: viaggio al centro del pianeta donna" ("Ferrante: viagem ao centro do planeta mulher").*

## 13.

### SEM DISTÂNCIA DE SEGURANÇA

Respostas às perguntas de Stefania Scateni

*Scateni* *Dias de abandono* descreve um momento terrível da vida de uma mulher e o faz com uma sinceridade crua, especialmente em relação à protagonista. A senhora acha que seu “anonimato” ajudou?

*Ferrante* Não sei. Sempre tive a tendência de separar a vida cotidiana da escrita. Para tolerar a existência, mentimos, sobretudo a nós mesmos. Às vezes nos contamos belas fábulas, às vezes dizemos mentiras mesquinhas. As mentiras nos protegem, atenuam a dor, permitem que evitemos o susto de refletir seriamente, diluem os horrores do nosso tempo, salvam-nos até de nós mesmos. Por outro lado, quando escrevemos, não precisamos mentir. Na ficção literária, temos que ser insuportavelmente sinceros, sob a pena de tornarmos as páginas vazias. É provável que separar com clareza o que somos na vida do que somos quando escrevemos ajude a manter a autocensura sob controle.

*Scateni* Por que a senhora optou por não se tornar uma personagem pública?

*Ferrante* Por um desejo um pouco neurótico de intangibilidade. O esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo. Quando o livro está terminado, é como se tivéssemos sido revistados sem respeito, e a única coisa que desejamos é reaver a integridade, voltar a ser a pessoa que comumente somos, nas ocupações, nos pensamentos, na linguagem, nas relações. Pública, afinal, é a obra: ali está tudo o que temos a dizer. Hoje quem se importa de fato com quem a escreveu? O essencial é o trabalho feito.

*Scateni* Sua escrita parece não ser destinada a leitores, e sim uma escrita que nasce privada, sem outro interlocutor a não ser a folha (ou o computador) ou si mesma. É assim?

*Ferrante* Não, acho que não. Escrevo para que meus livros sejam lidos. Mas, enquanto escrevo, não é isso que conta — importa apenas encontrar a energia para cavar fundo a história que estou contando. O único momento da minha vida em que não me deixo impressionar por ninguém é quando procuro encontrar as palavras para ir além da superfície de um gesto óbvio, de uma forma banal. Não me assusta nem mesmo descobrir que cavar é inútil e que, abaixo da superfície, não há nada.

*Scateni* Lendo seu livro, pensei na vida que “faz” escrever, que o tempo do viver é aquele do escrever. É por isso que a senhora escreveu dois livros em dez anos?

*Ferrante* Devo admitir com certo constrangimento que não escrevi dois livros em dez anos, escrevi e reescrevi vários. Mas *Um amor incômodo* e *Dias de abandono* me pareceram aqueles que mais decididamente punham o dedo em algumas feridas minhas ainda infectadas, sem distância de segurança. Escrevi também, em outros momentos, sobre feridas limpas ou felizmente curadas, e o fiz com o distanciamento regulamentar e com as palavras corretas. No entanto, descobri mais tarde que esse não é meu caminho.

*Scateni* E, ainda a esse propósito, sua escrita é muito concreta, física, como se o corpo se tornasse portador de palavras. É uma escrita feita de gestos, os gestos cotidianos tornados fluidos pelo hábito, e que, depois, se expandem no momento da “doença”. Enfim, é uma escrita feminina. Existem escritoras (e também escritores) de quem a senhora se sente próxima?

*Ferrante* Quando era muito jovem, eu almejava escrever exibindo um pulso viril. Eu achava que todos os escritores de alto nível eram do sexo masculino e que, portanto, era necessário escrever como um homem de verdade. Em seguida, comecei a

ler com muita atenção a literatura das mulheres e abracei a tese de que cada pequeno fragmento em que fosse reconhecível uma especificidade literária feminina devia ser estudado e usado. No entanto, faz algum tempo que me livre de preocupações teóricas e leituras e passei a escrever sem me perguntar mais o que eu deveria ser: masculino, feminino, de gênero neutro. Limitei-me a escrever lendo vez por outra livros que não fossem uma companhia agradável, mas uma companhia proveitosa, enquanto eu escrevia. Tenho uma lista razoável e os chamo de livros de encorajamento: *Adele*, de Federigo Tozzi; *Dalla parte di lei*, de Alba de Céspedes; *Lettera all'editore*, de Gianna Manzini; *Menzogna e sortilegio* e *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante etc. Por mais que possa parecer incongruente, o livro que mais me acompanhou enquanto eu trabalhava em *Dias de abandono* foi *A princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette.

*Scateni* Olga tinha encontrado um significado de sua existência em uma relação, nos rituais de uma relação. Ao ficar sozinha, precisa se reconstruir do zero, percebe o erro e chega a uma nova relação, com Carrano, armada com muito desencanto. O que a senhora pensa do amor?

*Ferrante* A necessidade de amor é a experiência central da nossa existência. Por mais que possa parecer insensato, só nos sentimos realmente vivos quando temos um dardo espetado no quadril que carregamos dia e noite, aonde quer que formos. A necessidade de amor elimina qualquer outra necessidade e, por outro lado, motiva todas as nossas ações. Leia o livro IV da *Eneida*. A construção de Cartago se paralisa quando Dido se apaixona. A cidade continuaria a crescer potente e feliz se Eneas ficasse. Mas ele vai embora, Dido se mata, e Cartago, de potencial cidade do amor, se transforma em uma cidade com uma missão de ódio. Os indivíduos e a cidade sem amor são um perigo para si mesmos e para os outros.

*Scateni* *Dias de abandono* poderia até mesmo parecer um romance “feminista”... A senhora se sente em sintonia com Simone de Beauvoir e seu *A mulher desiludida*?

*Ferrante* Não, não mais. Usei aquele livro na história de Olga assim como poderia ter usado Dido abandonada vagando fora de si pela cidade e se perfurando com a espada de Eneias, uma das “lembranças” que ele lhe deixou. Na verdade, Olga é uma mulher atual que sabe que não deve reagir ao abandono se despedaçando. Na vida como na escrita, me interessa o efeito desse novo saber: como ela age, que resistência opõe, como combate o desejo de morte e conquista o tempo necessário para aprender a suportar a dor, quais estratégias ou ficções põe em ação para voltar a aceitar a vida.

*Scateni* O que acha do projeto de Roberto Faenza de transformar *Dias de abandono* em filme? Está acompanhando o projeto?

*Ferrante* Não. Por enquanto, não. Adoro cinema, mas não sei nada sobre a linguagem fílmica. Espero que o *Dias de abandono* dele saia melhor que o meu.

#### NOTA

A entrevista, precedida por uma ampla introdução de Stefania Scateni e acompanhada por uma resenha de Jacqueline Risset intitulada “Indomita e in frantumi” (“Indômita e destroçada”), foi publicada no jornal *L’Unità* em 8 de setembro de 2002 com o título “Elena Ferrante, la scrittura e la carne” (“Elena Ferrante, a escrita e a carne”).

14.

## UMA HISTÓRIA DE DESESTRUTURAÇÃO

Respostas às perguntas de Jesper Storgaard Jensen

*Jensen* Graças ao sucesso de *Dias de abandono*, a senhora poderia ter obtido uma notoriedade que muitas pessoas buscam. Por que, em vez disso, optou por não se mostrar?

*Ferrante* Em *Totem e tabu*, Freud fala de uma mulher que impôs a si mesma não escrever mais o próprio nome. Ela temia que alguém o usasse para se apoderar da sua personalidade. A mulher começou com a recusa de escrever o nome, depois, por extensão, parou de escrever por completo. Não cheguei a esse ponto: escrevo e tenho a intenção de continuar a escrever. Mas devo confessar que, quando li essa história de doença, ela logo me pareceu sadicamente significativa. O que escolho mostrar de mim não pode e não deve se tornar um ímã que me sugue totalmente. Um indivíduo tem o direito de manter separada, caso queira, sua pessoa, até mesmo sua imagem, dos efeitos públicos do seu trabalho. Mas não é apenas isso. Não acredito que o autor deva acrescentar nada de decisivo à própria obra: considero o texto um organismo autossuficiente, que tem em si, na sua elaboração, todas as perguntas e todas as respostas. E os livros de verdade são escritos apenas para serem lidos. O ativismo promocional dos autores tende, ao contrário, a anular cada vez mais as obras e a necessidade de lê-las. Em muitos casos, o nome de quem escreveu, sua imagem e suas opiniões são muito mais conhecidos do que seus textos, e isso vale não apenas para os contemporâneos, mas, infelizmente, a esta altura, também para os clássicos. Por fim, tenho uma vida tanto privada quanto pública bastante satisfatória. Não sinto a necessidade de novos equilíbrios. Desejo que o recanto da

escrita continue sendo um lugar escondido, sem vigilâncias ou urgências de qualquer espécie.

*Jensen* Tendo optado pelo anonimato, a senhora não sente falta do contato direto com seus leitores?

*Ferrante* Os leitores, se quiserem, podem escrever à editora. Fico feliz com isso. Respondo mais ou menos pontualmente.

*Jensen* Está disposta a dar uma breve descrição — também física, se quiser — de si mesma?

*Ferrante* Não. E permita-me citar, nesta resposta um pouco brusca, Italo Calvino, que, convencido de que tudo o que importa em um autor são as obras, escreveu em 1964 a uma estudiosa dos seus livros: “Não forneço dados biográficos, ou forneço dados falsos, ou então sempre procuro mudá-los a cada ocasião. Pode perguntar o que quiser saber e eu responderei, mas nunca direi a verdade, pode ter certeza quanto a isso.” Este trecho sempre me agradou e, pelo menos parcialmente, tornei-o meu. Eu poderia dizer que sou bonita e atlética como uma celebridade, ou que estou presa desde a adolescência a uma cadeira de rodas, ou que sou uma mulher que tem medo até da própria sombra, ou que adoro begônias, ou que só escrevo entre duas e cinco horas da madrugada, entre outras lorotas. O problema é que, ao contrário de Calvino, detesto responder a uma pergunta com um rosário de mentiras.

*Jensen* Sem dúvida, a senhora deve ter acompanhado as tentativas por parte de algumas pessoas da imprensa italiana de revelar sua identidade. As teorias segundo as quais a senhora é um crítico famoso (Goffredo Fofi), uma escritora napolitana (Fabrizia Ramondino) e até mesmo um homossexual napolitano a divertiram?

*Ferrante* Tenho muita estima pelos escritores que o senhor citou e fico lisonjeada com a ideia de que meus livros possam ser atribuídos a eles. A hipótese gay também não me desagrada. É a prova de que um texto pode acolher mais do que aquilo que a pessoa que o escreveu sabe sobre si própria.

*Jensen* Poderia contar como nasceu a ideia da trama do livro?

*Ferrante* Na origem dela está sem dúvida um pastor-alemão, um pastor-alemão que amei muito. O resto veio pouco a pouco, por acumulação, ao longo dos anos.

*Jensen* Existe um componente autobiográfico no livro, tendo em vista a forma expressiva que transmite com tanta eficácia a sensação de desgosto e de desamor que Olga sente em relação a si mesma e ao sexo, entre outras coisas?

*Ferrante* Não há história que não tenha raízes no sentimento de quem escreve em relação à vida. Quanto mais esse sentimento passa para a história, para os personagens, mais a página dá forma a um efeito de verdade cortante. Mas, no fim das contas, o que importa é a qualidade gráfica, eu diria, desse efeito, as maneiras como a escrita o obtém e o potencializa.

*Jensen* Qual é o tema que lhe interessava investigar através da história de Olga?

*Ferrante* Eu queria contar uma história de desestruturação. Quem nos rouba o amor devasta a construção cultural em que trabalhamos durante a vida inteira, nos priva daquela espécie de Éden que, até aquele momento, fazia com que parecêssemos inocentes e amáveis. Os seres humanos mostram o pior de si quando seus hábitos culturais se dilaceram e eles se veem diante da nudez de seus organismos e se envergonham deles. Em certo sentido, a subtração do amor é a experiência comum mais próxima ao mito da expulsão do paraíso terrestre, é o fim violento da ilusão de ter um corpo celeste, é a descoberta de nossa condição de seres dispensáveis e perecíveis.

*Jensen* *Dias de abandono* comunica ao leitor emoções muito fortes. Como a senhora consegue obter uma escrita tão “limpa” para poder comunicar essas emoções? Qual é seu método de escrita?

*Ferrante* Trabalho por contraste: nitidez dos fatos e baixa reatividade emocional alternadas com uma espécie de tempestade sanguínea, de escrita convulsiva. No entanto,

procuro evitar demarcações entre os dois momentos. Tendo a fazer com que deslizem um para dentro do outro sem descontinuidade.

*Jensen* Hoje, a seu ver, é importante ser capaz de comunicar sentimentos fortes para conseguir vender livros, como argumenta, aliás, Andrea De Carlo?

*Ferrante* Quem escreve procura, antes de mais nada, uma forma para seu mundo. Trata-se, naturalmente, de um mundo interior, e portanto privado, ainda não público ou público em uma parte bem pequena. Nesse sentido, “publicar um livro” significa decidir oferecer a outras pessoas, no formato que nos parece mais adequado, o que nos pertence intimamente. Acho que perguntar a si mesmo o que o público quer (sentimentos fortes ou fracos, ou outra coisa) é algo que segue uma direção totalmente diferente. No segundo caso, não é mais meu mundo individual que procura, através da literatura, uma dimensão pública, mas a dimensão pública do consumo que se impõe a mim e à minha escrita. Não digo que é errado trabalhar dessa maneira, os caminhos para um bom livro são infinitos. Mas não é o meu modo de ver o processo criativo.

*Jensen* A senhora definiria *Dias de abandono* como um romance feminista?

*Ferrante* Sim, porque se nutre do modo feminino de reagir ao abandono, de Medeia e Dido em diante. Não, porque não tem como objetivo contar qual é a reação correta, na teoria e na prática, da mulher contemporânea diante da perda do homem amado nem rotular como infames os comportamentos masculinos. Quando escrevo, construo uma história. Eu a fabrico com minha experiência, meus sentimentos, minhas leituras, minhas convicções e, sobretudo, com minhas profundezas mais secretas e descontroladas, embora elas muitas vezes entrem em choque com as boas leituras e as convicções certas. Nunca me preocupo em construir uma história que ilustre, demonstre, dissemine alguma convicção, mesmo que seja uma convicção que foi, ou é, importante para mim.

*Jensen* *Dias de abandono* é a história de uma pessoa de quem o amor foi tirado. Perdoe-me a pergunta banal, mas o que o amor representa para a senhora?

*Ferrante* Uma força viva e benéfica tanto para o indivíduo quanto para a comunidade. Quando o amor abandona o indivíduo e, pior ainda, a coletividade, as ações dos seres humanos se tornam mortuárias, e tanto as histórias quanto a História tomam o rumo de ações de massacre.

*Jensen* Entre o seu primeiro livro e esse último, passaram-se dez anos. A senhora se definiria como uma perfeccionista?

*Ferrante* Não, sou alguém que escreve apenas quando tem vontade e publica quando não se envergonha demais do resultado.

*Jensen* Depois do sucesso de *Dias de abandono*, a senhora não se sente tentada a aproveitar o embalo e terminar um livro antes que passe tempo demais?

*Ferrante* Um pouco de consenso aquece o coração e suscita a vontade de voltar a trabalhar logo. O mesmo aconteceu dez anos atrás. Se os livros que tentei escrever ao longo do tempo tivessem me parecido adequados para serem publicados, eu os teria impresso sem problemas, mesmo que fosse um a cada seis meses. Mas não foi o que aconteceu.

*Jensen* A senhora fica contente por alguém a considerar “a maior escritora italiana desde os tempos de Elsa Morante”?

*Ferrante* Claro, adoro as obras de Morante. Mas sei muito bem que se trata de um exagero jornalístico.

*Jensen* Acho curioso que, nos dois livros que talvez tenham obtido maior sucesso na Itália no último ano (além do seu, *Não se mexa*, de Margaret Mazzantini), os homens protagonistas tenham papéis de covardes, de cafajestes. São histórias nas quais os homens são fracos, e as mulheres, fortes. O que a senhora acha disso?

*Ferrante* Nas minhas intenções, Mario, o marido de Olga, não é nem covarde nem cafajeste. É apenas um homem que parou

de amar a mulher com quem vive e se depara com a impossibilidade de romper aquele vínculo sem humilhá-la, sem magoá-la. Seus comportamentos são os de um ser humano que priva outro ser humano do seu amor. Ele sabe que aquela é uma ação horrível, mas, como sua necessidade de amor tomou outros rumos, a única coisa que pode fazer é executá-la. Enquanto isso, ganha tempo, tenta tornar mais lentos os efeitos da ferida que causou. Mario é uma pessoa qualquer que descobre que magoar é muitas vezes dolorosamente inevitável.

*Jensen* Em uma sociedade machista como a italiana, o sexo mais forte é, na verdade, a mulher, pois é obrigada a desenvolver dons especiais e um caráter forte para sobreviver ou ter êxito?

*Ferrante* Não acho que o sexo feminino tenha se tornado o sexo forte. Acho, sim, que somos cada vez mais obrigadas a nos submetermos a provas duríssimas de reestruturação de nossa vida privada e de admissão na vida pública. Não é uma escolha, não é o efeito de uma mutação: é uma necessidade. Furtar-nos a essas provas significaria voltarmos a ser engolidas pela subalternidade, abrir mão de nós mesmas e da nossa especificidade, ser novamente absorvidas pelo Homem universal.

*Jensen* A senhora escreveu um breve conto sobre o tema do conflito de interesses no qual descreve um personagem negativo de sua infância. No final do conto, há uma referência clara a Berlusconi como outro personagem negativo. O que acha da classe política dirigente da Itália atual?

*Ferrante* Causa-me repulsa.

*Jensen* Na capa do livro, há o quadro de um pintor dinamarquês, Christoffer Eckersberg (*Nu de costas, toaleta matutina*), e, no romance, o protagonista masculino vai para a Dinamarca. Existe uma ligação entre a senhora e a Dinamarca, e, em caso afirmativo, qual é?

*Ferrante* Estive na Dinamarca poucas vezes. Em compensação, quando pequena, eu amava as histórias de Andersen e, depois de grande, passei a adorar as de Karen

Blixen. Para mim, quase sempre, as ligações que tenho com os lugares são as que estabeleço através dos livros que falam deles.

*NOTA*

*A entrevista foi publicada em 17 de agosto de 2003 no semanário Weekendavisen, por ocasião da publicação de Dias de abandono na Dinamarca. Sobre o conto mencionado pelo entrevistador, ver o próximo texto.*

## SUSPENSÃO DA INCREDELIDADE

Caro Sandro,

Escrevi a historinha de má vontade e, em vez de esconder essa má vontade, eu a inseri diretamente no texto. Receio que isso o desagrade, então vou procurar explicar por que o fiz.

Para dizer a verdade, eu não atribuo função determinante alguma à narrativa política, em especial quando as liberdades de opinião e de imprensa ainda estão bem protegidas, quando quem escreve, apesar de sem dúvida arriscar alguma coisa, não põe em perigo a liberdade ou a vida. A indignação acerca de como a coisa pública está sendo mal conduzida estimula com frequência a imaginação e consegue sugerir invectivas memoráveis, belas alegorias, fábulas que satisfazem o senso estético de adultos e até mesmo de crianças. Mas o efeito político real? Em geral, acho decepcionante: uma cutucada retoricamente cúmplice em um público já orientado, já consciente, e cujo consenso, além da garantia de sucesso, é também uma das grandes proteções contra provocações, revanches, insultos, queixas, restrições de trabalho e outras desventuras comuns às quais quem se exprime abertamente contra a parte adversária é submetido.

Para ser mais explícita, mas também para me justificar com você, apresento uma lista de perguntas que fiz a mim mesma enquanto escrevia. A quem prejudica, no feroz e tenebroso teatro político atual, o caráter alusivo de um texto insignificante sobre avós e condôminos como o meu? Por que, quando os jornais e os ensaios nas livrarias estão cheios de delitos atribuídos com clareza ao chefe do governo, eu opto por exprimir meu antiberlusconismo de maneira codificada, contando uma pequena história familiar de anos atrás? E, mesmo que eu inventasse

outra parábola mais eficaz, pungente, divertida, grotesca, angustiante, satírica, faria sentido politicamente, hoje, pronunciar-se de modo oblíquo, aparentando falar de outra coisa?

Justamente para sair dessas convulsões autocríticas, tentei, como você verá, escrever o nome de Silvio Berlusconi no final da historinha. Mas, veja bem, não o fiz para dizer que uma história política, no quadro atual de nossa sociedade civil, tem o dever de fugir das metáforas (a literatura, boa ou ruim, é sempre metáfora), mas apenas para indicar que são necessárias histórias capazes de mostrar de forma mais direta, embora com os meios da literatura, os motivos de nossa repugnância como cidadãos. Enfim, perguntas claras, com o seguinte teor, deveriam se transformar em romance: é verdade que Berlusconi *pode ser* um grande estadista porque é um grande empresário? Por que nos convencemos de que existe uma ligação entre essas duas coisas? O que nos convenceu foram as boas e belas obras desse grande empresário? Que obras são essas? Qual é a obra benemérita que nos persuadiu de suas capacidades de grande estadista? Serão, talvez, seus canais de TV ruins, tocados por seus valorosíssimos assalariados? Então, é possível se tornar um grande estadista sendo um grande empresário de uma rede de televisão ruim capaz de vulgarizar todas as outras redes de televisão e, por atração transversal, também o cinema, os jornais, as revistas, a publicidade, a própria literatura de apoio, toda a Itália dos índices de audiência? É possível? Se a grande obra do empresário Berlusconi é o que temos diante dos olhos todas as noites, como é possível que metade da Itália tenha *acreditado* que ele poderia, como ele mesmo diz, consertar a nação? E, aliás, que Itália esse homem pretende consertar se governa ao lado de um sujeito que quer se desfazer da Itália em nome de uma área geográfica boa e puríssima que ele mesmo batizou de Padânia?

É esta credulidade, não de *cidadãos*, mas de *plateia*, que acho narrativamente interessante. Se eu fosse capaz de escrever sobre nosso país berlusconiano sem ser por meio de alegorias, parábolas e sátiras, gostaria de encontrar uma trama e personagens capazes de representar a mitologia na qual o

símbolo Berlusconi se encistou. Digo símbolo porque o homem desaparecerá, seus problemas pessoais e de gestão têm sua força, a luta política, de um modo ou de outro, vai tirá-lo de cena, mas sua ascensão como *líder máximo* no âmbito das instituições democráticas, a construção da sua figura de *duce* econômico-político-televisivo eleito democraticamente, continuará a ser um modelo aprimorável, repetível.

Um modelo que, sem dúvida, tem uma história (e, se um dia você tiver tempo e vontade, nos engalfinharemos um pouco, eu, você e Sandra, para entender que papel a própria esquerda desempenhou nessa transformação de cidadãos em plateia entusiasticamente crédula). Berlusconi, para mim, é a expressão mais vistosa (por enquanto) do tradicional ilusionismo dos políticos, da capacidade que eles têm, mesmo no âmbito das instituições democráticas das quais deveriam ser servidores dedicados, de se passar por divindades benévolas de um olimpo de onde governam os destinos dos miseráveis mortais. Esse ilusionismo (que alimentou democracias e totalitarismos — penso, dentre outras coisas, na *invenção* do corpo do líder, o corpo de macho, o corpo do melhor, o corpo que é como o relicário de um santo, o corpo de natureza celeste), infelizmente para nós, fundiu-se em definitivo, por conta de uma descarada relação proprietária, às mentiras do meio de comunicação de massa mais potente hoje em dia, a televisão, essa fábrica de *personagens* e *protagonistas*, que é como a mídia os chama, adotando justamente a terminologia dos produtos da imaginação. E os personagens, os protagonistas da mitologia sociotelevisiva são vivenciados pelo público como nos romances, com a *suspensão da incredulidade*, ou seja, aceitando um pacto no qual nos dispomos a acatar como verdadeiro tudo o que nos é contado.

O Berlusconi estadista só é possível graças a seu monopólio tendencioso dos meios que melhor realizam e impõem essa suspensão. O *grande protagonista* (a que abuso de grandeza a mídia nos acostumou!) levou a cabo, de fato, a transformação dos cidadãos em plateia e, por enquanto, é o expoente mais inescrupuloso da redução da democracia a uma participação

imaginária em um jogo imaginário. Seu dinheiro, seus canais de televisão, suas pesquisas de mercado demonstraram na prática que é possível implantar, da noite para o dia, os interesses de um indivíduo — graças a um grupo empresarial de apoio (não um partido) — sobre a insatisfação política de metade da Itália, classes altas e baixas, fazendo com que tudo se passe por uma história heroica de salvação nacional e, acima de tudo, sem extinguir as garantias democráticas.

Não é uma boa coisa, sobretudo para os verdadeiros liberais. Um romance a respeito dos tempos atuais, emocionante, rico de personagens e eventos, deveria ser um romance sobre e contra a suspensão da incredulidade: aí está um belo paradoxo sobre o qual eu gostaria de trabalhar. Esse romance deveria narrar os perigos políticos de hoje, mas também se perguntar se ainda é possível que um público crédulo gere cidadãos críticos em número suficiente para derrubar do olimpo midiático grandes personagens e grandes protagonistas, fazendo com que eles voltem a ser pessoas entre pessoas.

Mas, por enquanto, leia meu pequeno conto, é tudo o que, depois de tanta conversa, tenho realmente a oferecer para a sua iniciativa. Desculpe pelo desabafo inútil: se não desabafo com vocês, com quem vou desabafar?

Um abraço,  
Elena

### O belo estilo

Não sei o que escrever, não sei se escrevo. Sem vontade, tenho em mente apenas Matteo Carraccio, figura negra de vinte anos atrás. Mandeí cartas a Carraccio durante anos, escritas por mim e assinadas por minha avó: nome dela, sobrenome dela, endereço dela. Ela morava em Camaldoli.

Carraccio era um homem de cerca de cinquenta anos, jovial, sempre um pouco excessivo na voz, nos gestos, nos trajés, tudo aquilo que ele punha sobre o corpo era caro.

Minha avó me contava os delitos dele por telefone, eu punha tinta no papel, mas em vão.

Eram pequenas infrações, rixas de condomínio em Cappella Cangiani, entre o asfalto e o cimento da colina de Nápoles, quatrocentos metros acima do nível do mar. Carraccio não queria que ela usasse certa passagem do condomínio. Carraccio extorquia dinheiro para obras que nunca eram executadas. Carraccio afirmava que só ele podia estacionar no pátio ou dar festas no terraço do conjunto de casas. Carraccio exigia contribuições para despesas necessárias apenas para a manutenção de suas propriedades. E eu, mesmo estando assoberbada na época por provas difíceis que devia prestar na universidade, era obrigada a participar das reuniões de condomínio para levantar a voz no lugar da minha avó, ou escrever cartas de protesto com um belo estilo inutilmente ameaçador.

Tempo jogado fora, os poderes grandes e pequenos não temem as belas palavras, nem mesmo as feias. Aliás, muitas vezes as transformam em livros para as suas editoras e, dos argumentos concisos, das semelhanças e das metáforas, obtêm lucro. A propriedade se apropria das vírgulas, dos pontos, dos suspiros, do arrependimento, das pálidas lembranças.

Carraccio era o proprietário de grande parte dos apartamentos do edifício, ocupando ele mesmo, com toda a sua numerosa família, uma unidade enorme. Engenheiro filho de engenheiro, tinha casas espalhadas por toda a colina do Vomero. Quando o tempo estava bom, ia para o terraço, entre pequenas árvores e flores de todo tipo, para conversar com a mulher e os filhos; quando chovia, ficava nervoso, temia, acho, que uma voragem em algum lugar engolisse seus tijolos. O apartamento de dois quartos da minha avó tinha sido vendido por ele mesmo. Não aceitou cheques, quis dinheiro vivo. Nós, netos, não deveríamos ter aceitado, mas minha avó gostava muito daquela casa, havia

se apaixonado por ela, e todos nos diziam que pagar em dinheiro era normal, o próprio tabelião não se opôs nem se admirou, apenas se limitou a dizer: eu não preciso saber de nada do que vocês estão aprontando. Atravessei Nápoles, lembro bem, angustiada, com medo de ser roubada. Mas eu era jovem e fazer coisas um pouco arriscadas até me causava certa alegria. Menos alegre foi o fato de ter que lidar com um homem que não respeitava nenhuma regra, embora fingisse respeitar todas.

Bebi uma xícara de chá. Agora volto a escrever, mas não vejo a hora de chegar a um final e parar de criar uma metáfora com uma lembrança. Nomes verdadeiros seriam úteis, substantivos sem adjetivos, para contar como se desregula o regulamento da convivência civilizada.

Carraccio, respaldado pelo enorme número de metros quadrados que possuía, foi nomeado síndico, secretário e administrador do condomínio. Tinha sempre a maioria em qualquer questão e, se alguém o contradizia, amargurava-se, falava que era o único que se importava com o bem do condomínio.

O conflito mais acirrado com a minha pobre avó explodiu por causa de algumas plantinhas que ela, não tendo varanda, mantinha em suportes de ferro que havia mandado fixar na fachada, embaixo dos parapeitos. Anos, em certos casos décadas, de cuidados faziam com que minha avó sentisse muito carinho por aquelas plantas. Mas Carraccio achou irregulares os suportes de ferro, obrigou-a a retirá-los e a reparar os danos causados à parede do edifício.

Em resposta a minhas cartas de protesto, reuniu o condomínio e chegou a pôr em votação e a aprovar um novo artigo do estatuto interno no qual proibia taxativamente suportes de ferro para plantas embaixo dos parapeitos das janelas. Obteve sucesso não porque tivesse direito, mas porque tinha força.

Uma lembrança às vezes é um tremor de ressentimento. Trabalhei a tarde toda para transformá-la em um conto sobre aquilo que detesto, mas não estou contente. Fico deprimida com o fato de a verdade sobre um abuso parecer um efeito de retórica.

Quando as plantas começaram a morrer, minha avó também murchou definitivamente.

Bebo outra xícara de chá, deixei na tela um longo espaço em branco, depois recomecei do início, sempre sem vontade. Escrevi Silvio Berlu, batendo nas teclas com apenas um dedo. Acrescentei sconi depois e fiquei incomodada.

#### *Nota*

*A carta é de abril de 1992 e se refere a uma iniciativa da Edizioni e/o, que pediu a seus autores italianos que escrevessem um breve conto sobre conflito de interesses. “O belo estilo”, que republicamos aqui com pequenas correções, já foi publicado no suplemento “Sette” do jornal Corriere della Sera em 3 de maio de 2002, e, em seguida, em Micromega, número 3 de 2002.*

16.

## A FRANTUMAGLIA

Cara Sandra,

Lá vamos nós outra vez. Eu achava que havia me tornado habilidosa depois de *Dias de abandono*, mas veja só o que aprontei com as perguntas das garotas de *Indice*.

Sinto um pouco de vergonha, mas acabei em uma espécie de frenesi de organização, abri gavetas, folheei livros e aqui estamos.

Eu poderia guardar todas estas páginas para mim, mas gostei muito de escrevê-las, e quem escreve com paixão sempre precisa de ao menos um leitor. Por isso, envio a você esta carta inacabada e peço que a encaminhe às minhas entrevistadoras, esclarecendo, todavia, que não tenho vontade alguma de sintetizá-la para que possa ser publicada.

Se, quando tiver tempo, você também puder ler esta perambulação através das páginas dos dois livros que imagino — sim, imagino — ter escrito (os livros reais seu próprio caminho e não me pertencem mais), me fará um grande favor.

Se, depois, você se der ao trabalho de me escrever o que pensa a respeito, ficarei grata.

Eis, portanto, a carta:

Cara Giuliana Olivero, cara Camilla Valletti,

Agradeço sua proposta de entrevista. Tentei escrever respostas claras e sucintas, mas, como vocês fazem perguntas complexas e com propriedade, o resultado me pareceu inadequado. Então, deixei de lado a hipótese da entrevista e comecei a escrever pelo puro prazer de responder a vocês.

## Vórtices

Vocês perguntam sobre a dor em meus dois livros. Formulam até uma hipótese. Dizem que o sofrimento de Delia em *Um amor incômodo* e o de Olga em *Dias de abandono* derivam da necessidade de acertar as contas, mesmo sendo mulheres atuais, com as próprias origens, com modelos femininos arcaicos, com mitos de matriz mediterrânea ainda ativos dentro delas. Pode ser, devo refletir a respeito, mas, para fazer isso, não posso partir do léxico que vocês me propõem: *origem* é uma palavra sobrecarregada; e os adjetivos que vocês usam (*arcaico*, *mediterrâneo*) têm um eco que me confunde. Prefiro, se vocês me permitem, refletir sobre uma palavra de dor que vem da minha infância e que me acompanhou na escrita de ambos os livros.

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. A *frantumaglia*, quando minha mãe não era mais jovem, a acordava no meio da noite, a induzia a falar sozinha e, depois, a se envergonhar do que fizera, sugeria alguns temas indecifráveis cantados a meia voz e que logo se extinguíam em um suspiro, empurrava-a para fora de casa de repente, abandonando o fogão aceso, o molho queimando na panela. Muitas vezes, também a fazia chorar, e essa palavra ficou na minha mente desde a infância para definir, sobretudo, os choros imprevistos e sem um motivo consciente: lágrimas de *frantumaglia*.

Já não é mais possível perguntar a minha mãe o que ela queria realmente dizer com essa palavra. Interpretando a meu modo o sentido que ela lhe atribuía, acreditei, quando criança, que a *frantumaglia* fazia você ficar mal e que, por outro lado, quem ficava mal estava destinado, mais cedo ou mais tarde, a se tornar *frantumaglia*. O que de fato era a *frantumaglia*, eu não sabia e não sei. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. Eu, que algumas vezes sofro da doença de Olga, a protagonista de *Dias de abandono*, represento a *frantumaglia* sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta: um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em um curso d'água lento. Mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança — ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado que, quando adultos, chamamos de infância —, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras. Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vazava ar e líquidos.

Eu poderia continuar a lista, é uma das quatro ou talvez cinco palavras do meu léxico familiar nas quais enfio tudo aquilo que me serve. Mas, neste caso, esta palavra é útil sobretudo para explicar que, se precisasse dizer o que é a dor para minhas duas personagens, eu diria apenas: é debruçar-se sobre a *frantumaglia*. Guardo uma página de *Um amor incômodo* que não usei, vou utilizá-la aqui para explicar esse debruçar-se. O episódio diz respeito à característica dos cabelos muito pretos de Amalia e é contado naturalmente por Delia durante sua investigação napolitana sobre a morte da mãe.

Eu tinha os cabelos finos do meu pai. Eram finíssimos e frágeis, não tinham ar nem luz, dispunham-se sobre a cabeça espalhados a esmo, desobedientes, e eu os odiava por isso. Era impossível arrumá-los para obter o penteado da minha mãe, o coque, a onda cheia na testa, o cacho rebelde que às vezes roçava na sobrancelha. Eu me olhava no espelho com raiva, Amalia tinha sido pérfida, não me dera seus cabelos. Guardara para si a cabeleira vigorosa, quisera que eu nunca me tornasse tão bonita quanto ela. Fizera-me com cabelos que eram um quebra-galho e grudavam com facilidade no crânio como uma pátina escura, de uma cor indecisa que parecia uma gozação, castanhos, mas com uma vontade fraca de serem negros, não o piche brilhoso da cabeleira dela, não a massa vítrea escura e cintilante na qual sopravam todos aqueles que lhe diziam: que lindos! Para mim, ninguém dizia isso. Por mais que eu os deixasse soltos e quisesse que ficassem compridos — até os pés, eu sonhava, compridos como talvez nem ela os tivesse, pois não consigo me lembrar dela com os cabelos soltos —, meus cabelos continuavam a ser uma ondulação deselegante no ar, uma inflorescência da cabeça que não vige, exuberante, entre os belos penteados, nem sequer a sombra daquela força que dava aos cabelos dela a energia de uma planta rara na primavera. Então, uma vez, não sei como começou: eu tinha doze anos; talvez estivesse procurando uma ocasião

para me fechar em um sofrimento incontestável; talvez apenas me sentisse irremediavelmente feia e estivesse cansada de procurar uma beleza minha; talvez apenas quisesse desafiar minha mãe, gritar para ela em silêncio minha inimizade; o certo é que roubei suas tesouras de costura, atravessei o corredor, tranquei-me no banheiro e picotei os cabelos com obstinação, com os olhos enxutos, sentindo uma alegria feroz. No espelho surgiu uma estranha, uma visita desconhecida com o rosto fino, os olhos compridos e estreitos, a testa pálida, uma miséria selvagem no musgo do crânio. Pensei: sou outra pessoa. Pensei logo em seguida: minha mãe também é outra embaixo dos cabelos. Outra, portanto, e outras, outras, outras. O coração batia no meu peito, olhei os cabelos picotados na pia, no chão. Senti uma necessidade dupla: primeiro, limpei tudo cuidadosamente, eu não queria que minha mãe ficasse triste ao ver os fragmentos espalhados dos meus cabelos; depois, fui me mostrar para fazê-la sofrer, eu queria dizer: olhe, não preciso mais me pentear como você. Amalia estava sentada ao lado da Singer, trabalhando. Ouviu-me, virou-se, o que você fez, um sopro. Seus olhos ficaram marejados e suas olheiras, arroxeadas. Não gritou, não me bateu, descartou os caminhos costumeiros de uma mãe punitiva. Viu algo que a feriu ou assustou. Começou a chorar.

Sei por que, há dez anos, excluí essa página da história. Achei que o episódio revelava demais sobre aquela relação entre mãe e filha, enfraquecia outros momentos importantes; e, ao relê-la agora, não mudei de opinião, o simbolismo dos cabelos é óbvio, excessivamente exibido, é claro que só o pudor me impediu de aludir a Sansão e Dalila, a Íris arrancando o cabelo da vida da cabeleira loura de Dido e a sabe-se mais o quê, entre tudo o que se acumula de modo confuso em torno de quem escreve, pedindo para ser usado, reusado, refeito, citado. No entanto, encontro aí trechos que me interessam mais do que na época: por exemplo, a obstinação de Delia de apagar do corpo a

imagem da mãe, como se só fosse possível avançar como mulher tirando-a de si; e o choro final de Amalia, aquele choro do qual não sabemos dar conta por completo, o choro inapropriado, exagerado. Filha e mãe, menina e adulta veem algo, veem que é só pôr as mãos nos cabelos e tudo se move como em um terremoto. Delia olha pela janela do espelho e percebe uma multidão de outras, além de sua própria cabeça tosada. Amalia lança o olhar para além dos cabelos arruinados da filha e entrevê algo que nem ela mesma sabe definir, mas que está ali e faz com que se derreta em lágrimas: minha filha me é hostil, não vou me expandir em minha filha, o progresso dela vai me rechaçar, me esmigalhar. A dor está nesse movimento que resvala em uma corda profunda: um penteado desejado, um penteado recusado, o hoje apinhado de outras e mais outras, um gesto que derruba as pontes, quebra uma corrente, inicia um redemoinho que desagrega e faz chorar. Minhas duas personagens, Delia e Olga, nasceram desse movimento: mulheres que prezam o próprio eu, que o fortalecem, tornam-se aguerridas e, depois, descobrem que basta um corte de cabelo para causar desmorações e a perda da solidez, para que se sinta um fluxo heterogêneo de destroços, ainda úteis e sem serventia, envenenados ou saneados.

Para entender se isso é verdade, folheei os dois livros. Fui ver como construí Delia, mas reli apenas umas vinte páginas. De Olga, bastaram-me poucas linhas, ainda tenho em mente as palavras para ela. Por fim, preferi refletir sobre ambas dispensando o texto e descobri que elas têm pelo menos uma característica em comum: são mulheres que exercem uma vigilância consciente sobre si mesmas. As mulheres das gerações anteriores eram muito vigiadas pelos pais, irmãos, maridos, pela comunidade, mas vigiavam pouco a si mesmas e, se o faziam, era imitando quem as vigiava, como atormentadoras de si próprias. Delia e Olga são, pelo contrário, o fruto de uma vigilância nova e antiquíssima, uma vigilância que tem a ver com a necessidade de expandir a própria vida. Tentarei explicar em que sentido.

A palavra vigilância ficou manchada por seus usos policiais, mas não é uma palavra ruim. Contém o oposto do corpo entorpecido pelo sono, é uma metáfora hostil à opacidade, à morte. Demonstra, por sua vez, a ideia de vigília, de atenção, sem apelar para o olhar, e invoca o gosto de se sentir vivo. Os homens transformaram a vigilância em atividade de sentinela, de carcereiro, de espião. A vigilância, porém, quando bem entendida, está mais para uma disposição afetiva de todo o corpo, uma expansão e uma germinação por cima dele e à sua volta.

Essa é uma sugestão de velha data, cujo rastro reencontrei no feio verbo *viger*, que notei com surpresa no trecho dos cabelos citado anteriormente; eu o havia esquecido. Mas a escrita feia muitas vezes me parece mais densa do que a bonita. Viger — esse verbo que indica a expansão da vida — está na raiz de vigilante, de vigília, e, ao que me parece agora, ilumina o sentido de vigilância. Penso na vigilância da mulher grávida, da mãe em relação aos filhos: o corpo sente, em um raio amplo, uma onda que se difunde, e não há sentido que não esteja afetuosamente ativado. Penso também na antiquíssima vigilância feminina em relação a todas as atividades que fazem a vida florescer. E não tenho de forma alguma uma condição idílica em mente: viger também é impor, opor, expandir-se com todas as forças. Não sou do tipo que acredita que a linha de expansão da energia vital feminina seja melhor do que a da energia vital masculina, acho apenas que é diferente. E me agrada que essa diferença esteja cada vez mais visível. Penso, portanto, para voltar à acepção específica de vigilância que estou tentando definir, no fato relativamente novo da vigilância em relação a si mesma, em relação à própria especificidade. O corpo feminino aprendeu a necessidade de se vigiar, de cuidar da própria expansão, do próprio vigor. Sim, vigor. É um substantivo que hoje nos parece adequado apenas para o corpo masculino. Mas suspeito que, no início, fosse uma virtude sobretudo feminina, que o vigor da mulher fosse como o das plantas, vida invasiva, vida que subia como trepadeira ou, para usar uma palavra que causa má impressão, *vigência*. Gosto muito das mulheres vigentes que

vigiam e se vigiam justamente no sentido que estou tentando expressar. Gosto de escrever sobre elas. Sinto que são heroínas do nosso tempo. Inventei Delia e Olga assim.

Olga, por exemplo, que exerceu sobre si mesma uma vigilância “masculina”, que aprendeu o autocontrole e se adestrou a ter reações canônicas, sai da crise do abandono apenas em virtude da vigilância específica que consegue realizar em relação a si mesma: ficar vigilante, ou seja, recuperar o desejo de vigília, mobilizar a pequena Ilaria para esse fim, confiar a ela o abridor de cartas, recomendar: se você me vir distraída, se vir que não estou escutando, se eu não responder, me espete; como se estivesse dizendo: me machuque, use seus sentimentos ruins, mas faça com que eu me lembre da necessidade de viver.

Aí está: a menina armada com o abridor de cartas, pronta a ferir a mãe para levá-la de volta à vigília e impedir que ela se perca é, para mim, uma imagem importante. Em uma versão anterior, Olga, trancada em seu apartamento, cada vez mais instável, chegava à decisão de armar a filha e usar sua hostilidade de menina após uma enésima alucinação. A mulher napolitana que, décadas antes, afogara-se nas águas de Capo Miseno por não tolerar o abandono — a pobre coitada, como agora era chamada por todo o bairro por ter se matado como Dido depois da partida de Eneias — acabara de aparecer para ela na cozinha.

Preciso fazer um café, o café vai tirar minha sonolência. Fui para a cozinha, abri a cafeteira, enchi-a de pó negro, fechei-a. Atenção, disse a mim mesma: preste atenção até no modo como você respira. Quando fiz menção de acender o gás, tive medo: e se depois eu não apagasse a chama? Aquele instante pôs em ordem cronológica todos os gestos que eu fizera para preparar a cafeteira, gestos até aquele momento desleixados, desordenados, fora de sequência. Suspeitei não ter posto água na cafeteira. Você não sabe se comportar, não dá para confiar em você. Desatarraxe a parte superior, mas molhei os dedos, tinha água. Claro que tinha, tudo foi feito como devia. Percebi, porém, que eu

havia enchido a cafeteira não com café, mas com um pó preto que talvez fosse chá. Desanimei, não deu tempo de consertar, não encontrei forças. Ouvi um chiado e vi que a mulher de Piazza Mazzini estava varrendo a cozinha com muita concentração. Parou por um instante, mostrou o anular para mim, não estava usando aliança.

— O pior é tirá-la — disse. — A minha não saía, precisei mandar serrá-la. Se eu soubesse que iria murchar assim, teria esperado. Teria caído do meu dedo, veja como minhas mãos ficaram feias, a vida foi embora dos dedos.

Percebi que eu também estava sem anel, fechei os dedos formando um punho para senti-los fortes. A mulher sorriu para mim e murmurou:

— Você vai ver, se alguém passar a vassoura nos seus pés, você não se casa mais. E se você não se casa mais, é isso que acontece.

Como se quisesse me dar uma demonstração, começou a varrer os próprios pés obstinadamente. Seus pés eram feitos de um material quebradiço que, com os golpes da vassoura, se dissolvia em lascas ensanguentadas.

Gritei: Ilaria.

A relação de Ilaria e Olga não é boa, parece com a de Delia e Amalia. Mas, ao contrário de Amalia, Olga, a mulher atual, consegue completar um percurso que lhe permite aceitar o amor hostil de Ilaria como um sentimento vital, que pode ser utilizado contra o fascínio de morte que vem do passado, da pobre coitada. Juntas — mãe e filha — afirmarão o direito à vida lá fora, fora do modelo das mulheres destroçadas.

Agora eu talvez consiga ir ao cerne da pergunta de vocês. O trecho que reproduzi aqui — e outros semelhantes dos quais vou poupá-las — seguia de forma mais ou menos explícita na direção indicada por vocês. A pobre coitada de Nápoles era, nas primeiras versões da história, cheia de sinais, uma espécie de síntese da mulher abandonada, de Ariadne em diante. A aliança serrada e tirada do anular, a perda das energias vitais, a vassoura como condição de subserviência doméstica e como

alusão sexual, a angústia de não se casar ou de não voltar a se casar ou de não encontrar mais homens, a redução à *frantumaglia*: Olga via naquele fantasma todas as angústias femininas da época patriarcal e as reconhecia em si mesma. Mas de imediato não gostei disso. Apaguei tudo, restou apenas a menção a Capo Miseno, referência virgiliana. Apaguei porque não me parecia o caminho narrativo certo, eu receava que houvesse ali um corte entre o antes — modelos e mitos arcaicos — e o depois — Olga, a nova mulher —, e que Olga aparecesse como a expressão dos destinos progressivos do gênero feminino. Preferi aprofundar a confusão dos tempos, como em *Um amor incômodo*, no qual o que Amalia foi não difere do que Delia é, e só por isso no final Delia pode afirmar como uma meta, como um ponto alto da própria expansão vital, o êxito de todo o seu percurso: Amalia existira, eu era Amalia. Eu não queria que o passado fosse superado, mas resgatado exatamente como depósito de sofrimentos, de modos de existência rejeitados.

Aqui, para um melhor entendimento, precisamos falar de como a dor modifica a imagem do tempo. A irrupção do sofrimento anula o tempo linear, quebra-o, transforma-o em um turbilhão de garranchos. A noite dos tempos se recolhe à borda da aurora de hoje e de amanhã. A dor nos faz afundar entre as ancestrais unicelulares, entre os burburinhos agressivos ou aterrorizados dentro das cavernas, entre as divindades femininas jogadas novamente na escuridão da terra, mas nos mantendo ancoradas — digamos — ao computador no qual estamos escrevendo. Os sentimentos fortes são assim: explodem a cronologia. Uma emoção é um salto mortal, uma cambalhota, uma pirueta impetuosa. Quando a dor acomete Delia e Olga, o passado deixa de ser passado e o futuro deixa de ser futuro, a ordem do antes e do depois cessa. Escrever a respeito da dor também tem esse movimento da confusão. O eu narra de modo pacato, realiza sínteses nítidas, faz com que os eventos deslizem lentamente. Mas, quando a onda de um sentimento chega, a escrita se arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos, em um redemoinho. Delia e Olga devem se acalmar aos poucos para que seu eu narrador retorne

ao ritmo lento da história. Um retorno breve. O andamento que ordena os eventos é apenas o momento do acúmulo de energia antes de um novo tufão. Esta é uma imagem útil para mim: permite-me pensar em um tempo da dor que nos acomete avançando como um vórtice; mas também em uma escrita das emoções que seja sonoridade da respiração, um vento dos pulmões que, ao produzir música, faz com que destroços de diferentes épocas rodopiem e, por fim, passem em um turbilhão.

Delia e Olga contam a história de dentro desse vórtice. Mesmo quando desaceleram, não se afastam, não contemplam, não reservam para si espaços externos de consideração. São mulheres que contam a própria história estando no centro de uma vertigem. Portanto, não sofrem pelo conflito entre o que elas gostariam de ser e o que suas mães foram, não são o ponto de chegada sofrido de uma genealogia feminina de ordem cronológica que avança a partir do mundo arcaico, dos grandes mitos mediterrâneos, para chegar até elas como o cume visível do progresso. A dor deriva do fato de que, em volta delas, simultaneamente, em uma espécie de acronia, amontoam-se o passado de suas precursoras e o futuro daquilo que elas procuram ser, sombras, fantasmas; até o ponto em que, por exemplo, Delia, depois dos trajes do presente, pode vestir o velho tailleur da mãe como o traje resolutivo; e Olga pode reconhecer no espelho, no rosto, o perfil da pobre coitada-mãe que se matou como parte constitutiva de si mesma.

### A fera no quartinho

Passo agora para a segunda pergunta. É verdade, não sei traçar uma linha explícita entre culpa e inocência, acho que isso pode ser visto nitidamente em meus livros, são conceitos que me confundem. Não me convence, por exemplo, o cutelo religioso que separa os culpados dos inocentes. Também não me convence a distinção entre quem é juridicamente inocente e quem é juridicamente culpado: existem pessoas inocentes, segundo o código, que se mancham de culpas terríveis e

peças culpadas perante a lei pelas quais já senti simpatia, algumas vezes até amizade. Não, a culpa e a inocência jurídica ajudam pouco. Adriano Sofri é, segundo a verdade judiciária, o mandante de um homicídio político torpe, mas seu comportamento como culpado, de acordo com a justiça, demonstrou, sem que houvesse qualquer dúvida razoável, sua inocência, e o fato de ele continuar preso é abominável. Por outro lado, caso o atual chefe do governo — não quero nem mencionar o nome dele —, após fundar um partido com seu dinheiro e suas redes de televisão, após colocar os pés no parlamento usando seu próprio dinheiro e sua empresa, após fazer leis capazes de livrá-lo da lei graças aos seus inúmeros bilhões e ao seu poder midiático, enfim, após dedicar grande parte de sua atividade “política” à produção de dados falsos para si mesmo e para seus amigos, fosse um dia declarado juridicamente inocente, eu consideraria esse trâmite rumo à inocência a maior culpa dele, a culpa de alguém que usa com arrogância o poder político e econômico e mostra aos cidadãos mais fracos, entre uma piada insossa e outra, como a democracia pode ser manipulada com esperteza. Portanto, hoje, enquanto escrevo, a justiça tem uma admirável testemunha no cárcere enquanto, justamente onde deveria ser encarnada com comportamentos exemplares, é na realidade humilhada ou exhibe moralistas com vida dupla ou tripla. De resto, toda a classe política que nos governa, sem cultura, sem cérebro, sem justiça, se considera ironicamente inocente e declara com um sorrisinho asqueroso de astúcia que as culpas, se existem, são dos outros. Detesto o tom de voz com que esses poderosos opacos e fanfarrões manipulam a culpa e a inocência. Não confio em suas declarações de intenções, em seus discursos, em suas autodefinições orgulhosas e imodestas. Prefiro as pessoas que têm a consciência da ambiguidade moral de cada gesto e se esforçam para entender o que realmente fazem de bom ou de ruim para si mesmas e para os outros.

Para mim, o chamado problema ético começou há algumas décadas, dentro de um quatinho. Ali, desejei matar e me punir por aquele desejo; aquele foi o lugar secreto de um longo conflito com minha mãe. Mas prossigamos ordenadamente, dentro do

possível. Esse quartinho — usei-o em umas poucas linhas de *Um amor incômodo*, na página 7 — era um cômodo sem janelas, sem luz elétrica, da casa napolitana da minha infância. Era um quartinho de despejo, abarrotado de coisas, mal dava para entrar, e eu morria de medo só de passar na frente dele. Às vezes, a porta estava entreaberta e eu sentia um hálito frio com cheiro de inseticida chegar até mim. Eu sabia perfeitamente que era o hálito de uma fera grande, feia como a larva amarelada de uma cigarra, pronta para me devorar. Ela ficava à espreita lá dentro, entre móveis velhos, cadeiras sem o assento, caixas, lanternas, uma máscara antigás, mas eu não contava a ninguém, talvez tivesse medo de que não acreditassem em mim. Os perigos do quartinho permaneceram sempre como um segredo meu.

Foi quando eu tinha por volta de nove, dez anos que, pela primeira vez, aquele ambiente se tornou um lugar de importância capital para mim. Minha terceira irmã, que chamarei de Gina, tinha quatro anos e era um obstáculo enfadonho para as brincadeiras com minha segunda irmã, que tinha sete anos. Por mais que disséssemos que Gina estava passando pela peneira ou debaixo da ponte — expressões que significavam: ela não faz parte da brincadeira; acha que faz, mas, na verdade, não faz, passa batida, não serve para nada —, ela continuava a nos incomodar. Se a expulsávamos, ela ia chorar para nossa mãe. Se a ameaçávamos, ela ficava ainda mais queixosa. Se batíamos nela, ela se jogava no chão, gritava, esperneava como se tivéssemos cortado um de seus braços ou uma de suas pernas. Muitas vezes, angustiada, ela perguntava com um sorrisinho coloquial: eu estou brincando?

Certa vez, eu estava exasperada, por isso disse em dialeto: precisamos de uma corda, tem uma no quartinho. Atenção, eu não disse a Gina: precisamos de uma corda, tem uma no quartinho, vá pegar. Pelo contrário, enunciei uma necessidade e indiquei o lugar onde, se alguém quisesse, poderia satisfazê-la, só isso. Eu estava exasperada, queria que minha irmã morresse. Achava que ela merecia morrer porque atrapalhava nossas brincadeiras desde que tinha nascido. Matá-la não era um

simples desejo, parecia uma necessidade, embora eu soubesse muito bem que não devemos matar irmãs. Por isso, fiquei satisfeita com aquela frase que me ocorreu com naturalidade, e sempre me lembrarei dela, foi o início consciente da minha relação com as palavras: precisamos de uma corda, tem uma no quartinho. Aparentemente, a sintaxe deixava que a menina decidisse se iria ou não morrer nas presas da fera. Mas eu sabia que ela iria, que ficaria feliz demais por finalmente ter uma tarefa definida. A frase a encorajava e, ao mesmo tempo, me cobria, escondia meu desejo de assassinato. De fato, ela logo se mexeu: precisava de um papel para desempenhar e mal acreditou quando, de repente, esse papel apareceu. A partir daquele momento, fiquei sem tempo e sem fôlego.

Eis, então, que a pequena se dirige ao local dos horrores, vai correndo, morre de medo de que minha outra irmã tome seu lugar e ela perca a chance. A anã feiosa, o fedor ambulante. Minha mãe também não a suporta, às vezes grita: não aguento mais você. Por isso, se a fera amarela a devorar, vamos ficar todos contentes. O monstro está esperando, agora é uma mosca enorme com asas compridas e transparentes. Está louca para encher a barriga, mas também está furiosa porque, por sua vez, enche a barriga sombria do quartinho. Tem antenas grandes e mexe o maxilar continuamente. No barrigão, tem espaço para pelo menos duas irmãzinhas do tamanho da minha, mas bem mastigadas, bem trituradas. A imagem cria uma onda em meu estômago. Essa onda cresce, me dá vertigem e enjoo, corrói minhas vísceras. Não resisto, resolvo deter minha irmã. Saio correndo, mais rápido do que ela. Ultrapasso Gina, entro no quartinho, fecho a porta atrás de mim. Estou toda suada, ela grita com raiva que quer entrar, o terror congela minha audição, a fera avança, quem vai me salvar. Ouço a voz da minha mãe dizer abra essa porta agora, e a fera encolhe as patas.

Saí. Gina me viu e começou a gritar mais alto, mordeu os nós dos dedos, jogou-se no chão esperneando. Então minha mãe perdeu a paciência, era uma mulher muito nervosa naquela época. Tentou acalmar a menina, mas não conseguiu e ficou com raiva de mim: por que eu tinha me fechado lá dentro, por que não

queria que Gina entrasse? Porque, respondi tolamente, é uma brincadeira nossa e ela não deve nos perturbar. Levei um tapa.

Depois pensei muito naquele tapa, com rancor; fui uma menina obstinadamente reflexiva. Eu não me conformava: tinha impedido que minha irmã, apesar de merecer, fosse devorada pela fera, e minha mãe me tratava como se a culpada fosse eu? Culpada do quê? De não querer que a pequena estragasse nossas brincadeiras? Então, para ser inocente, eu devia aceitar de bom grado que a terceira irmã deixasse as duas mais velhas infelizes? E não tinha importância alguma o fato de eu ter intercedido, salvando da morte a causa da minha infelicidade, da infelicidade de toda a família?

Foi necessário tempo para superar, foi necessário que as brincadeiras fossem substituídas pelo monólogo, um teatro mental repleto de aparições que durou anos, pergunta e resposta.

De qualquer maneira, eu não era culpada, culpada de palavras engendradas para formar uma armadilha mortal?

Sim, mas, por outro lado, quem me tornara culpada?

Ela, a pequena.

E como?

Com seus comportamentos de intrusa.

Portanto, antes que eu me tornasse culpada, a culpada era ela?

Não, mas ela não era inocente.

O que ela deveria ter feito para se tornar inocente, autoexcluir-se da brincadeira, não perturbar a aliança entre mim e a outra irmã, existir em outro lugar ou simplesmente não existir?

Sim, sem dúvida.

A inocência — comecei a me convencer — é nunca se colocar na posição de suscitar as reações ruins dos outros. Coisa difícil, mas possível. Por isso, eduquei-me para ser silenciosa, pedia desculpa por qualquer coisa, freava a língua, era gentil e aquiescente. No entanto, às escondidas, eu era má. Não sabia acalmar o sangue que me deixava potencialmente em fúria, fervia, me atormentava por causa disso. Eu sabia que tinha sido a menina capaz de encontrar a frase para mandar a pequena

para a morte sem acompanhá-la pessoalmente. Sabia que tinha a capacidade de machucar com as palavras sem demonstrar, sem carregar a responsabilidade. Eu me detestava. Minha inocência, na verdade, era uma arte de triagem: eu escondia a ferocidade por trás de uma aparente gentileza de espírito e, depois, a transferia para palavras aparentemente inocentes, mas capazes de insinuar, nas pessoas que me faziam mal, pensamentos e ações que podiam machucá-las.

Logo achei que era uma fera que se passa por animal doméstico; em cada relação humana, eu só via cadeias de culpas, uma soma infinita de razões para responder ao mal com o mal; eu não enxergava a inocência. Porém, refletia muito sobre a redenção. Quando me sentia desanimada e procurava uma imagem menos tenebrosa de mim mesma, dava destaque ao fato de ter saído correndo para impedir que minha irmãzinha entrasse no quartinho. Na verdade, eu me encorajava, tenho uma boa alma. Sentia-me redimida.

Mas, depois, eu tendia a complicar tudo de novo. Redimir-se não significava que havia uma culpa a redimir? Como era possível que a redenção apagasse o fato gerador da culpa? Não é hipócrita, eu pensava, primeiro injetar em si mesmo o veneno da fúria e, depois, o antídoto? Então, por que reagi impedindo que Gina caísse na armadilha? Por que corri para morrer no lugar dela? Seria possível, com aquele cancelamento do desejo, apagar o fato de que eu havia desejado a morte dela?

Eu me afligia, corroída pela culpa, em especial quando minha terceira irmã, já crescida àquela altura, deixava os professores furiosos, ia mal na escola, complicava de todos os jeitos possíveis a vida da nossa família, contava mentiras sobre si mesma para se sentir uma garota-modelo, mas, depois, confessava a todos nós seus deslizes com uma humilhação intolerável. Eu voltava ao quartinho. Pensava: ela é assim porque eu a excluí das brincadeiras, vai terminar excluída de tudo, teria sido melhor deixá-la morrer. Nunca me libertei de fato daquele desejo de matá-la. Sair desabalada para impedir que ela terminasse na boca da fera não havia indicado mudança alguma.

Os sentimentos ruins de antes voltaram depois. O que tinha sido, então, aquele momento de dedicação?

A certa altura, a resposta foi brutal: aquele momento havia sido uma pura reação à repugnância física. A imagem do corpo de minha irmã reduzido a uma pasta de sangue criara um mal-estar insuportável em mim. E a corrida rumo à porta do quartinho só existira para apagar de meu corpo aquele asco. Mas, então, o que era a redenção? Um modo de calar o mal-estar do próprio corpo quando agimos para causar mal-estar no corpo de outra pessoa?

A essa altura eu já era grande e, quanto mais odiava qualquer tipo de oportunismo, mais o descobria em meus gestos, em minhas palavras. Por isso, a longo prazo, acabei apreciando o tapa da minha mãe. Aquela punição a esmo me pareceu ser a realidade de todas as punições. Serviu para acertar as contas do mal já feito, para, com motivo, me devolver ao ódio sentido por minha irmã, à legitimidade do desejo de matá-la. Tanto é verdade que, em seguida — lembro bem —, projetei outros modos menos repugnantes para eliminá-la: envenená-la, fazer com que ela caísse da janela, enforcá-la — para que não houvesse reações que depois me induzissem a me redimir. E então? Eu tinha nascido para o mal? Ou então não era minha natureza, mas sim as injúrias dos outros, o que me induzia ao mal, e aquele mal, por sua vez, induzia minha mãe a me injuriar, e aquela injúria reforçava o desejo de assassinato, em um ciclo que nunca se interromperia?

Fiquei travada. Só encontrei uma solução quando, aos dezoito anos, ingeri dois mil anos de cristianismo em pílulas kantianas. Concentrei-me de modo obsessivo para dar a mim mesma um desejo que fosse essencialmente bom e iniciei uma luta extenuante para impedir que os objetos externos reduzissem minha vontade de acordo com suas exigências. Naquela batalha cotidiana, achei que tivesse resolvido todos os meus problemas morais e, por certo tempo, enquanto o esforço durou, esqueci-me do dia em que eu tinha mandado, graças a uma hábil formulação, minha terceira irmã para morrer no quartinho.

Mas o percurso não é tão ordenado, é a escrita que o faz assim. Do quartinho até o cômodo no qual estou escrevendo agora o caminho é longo e muito mais tortuoso, mais ramificado. O que pareceu uma passagem secundária na época ganhou força depois e se tornou primária. Aquele asco, por exemplo. E a chegada da minha mãe. Em seguida, fechei-me com frequência naquele quartinho só para testá-la, para ver se ela se importava comigo, se me amava mais do que a qualquer outro ou outra. Por isso, permitam-me voltar atrás, para quando eu tinha cerca de dez anos, e recomeçar do momento em que me fechei naquele quartinho de despejo para impedir que minha irmã entrasse. Eu havia mesmo decidido deixar que me devorassem no lugar dela? Não sei. Guardo emoções distantes, mescladas com sentimentos que vieram depois. Esperneio no escuro, derrubo objetos, quebro coisas, uma agitação devastadora que deve manter longe a fera amarela, mas também a repulsa. Faço barulho, grito contra Gina, contra o medo, e até sinto um pouco de prazer, porque ao agir para fazer estrondo o asco passa, a fúria do corpo se atenua, a dor que causo a mim mesma e que receio que me inflijam é um fluido quente, vivificador. Acima de tudo, sinto que minha mãe está me ouvindo e vai chegar.

Gosto que ela venha até mim e, ao mesmo tempo, a temo, às vezes ela é pior do que a fera amarela, me dá muito medo quando está nervosa, tenho a impressão de que está voltando do breu do quartinho de despejo como um fantasma. Mas, quando não está nervosa, ela é muito gentil; por exemplo, enquanto amamentou Gina, permitiu que ficássemos a seu lado. Eu e minha outra irmã observávamos, absortas, como a pequena se agarrava com avidez à carne da mamãe e sugava sem parar. Esperávamos que ela se cansasse, mas isso não acontecia; ela permanecia agarrada até ficar esgotada. No entanto, quando adormecia de má vontade e os lábios pálidos de leite largavam lentamente o mamilo, mamãe sorria com os olhos para nós e destilava gotas brancas dos seios em nossas bocas, um sabor morno e doce que nos atordoava.

Nossa mãe tinha um corpo milagroso e cruel: fazia coisas portentosas, mas nos concedia apenas uma mísera amostra. De

resto, entregava-se apenas a Gina. Eu a atormentava, chamava-a sempre, queria que ela satisfizesse prontamente todas as minhas vontades. Ela ficava brava, ainda mais se a chamada fosse só um capricho. Mas, para mim, cada capricho parecia uma necessidade. Naquela vez do quartinho, a necessidade me pareceu inegável. Quando chegou, minha mãe parecia tranquila, achei que me colocar em perigo era uma forma de atraí-la para mim com mais rapidez, de certo modo com mais justiça, como se o fato de eu estar em risco me devolvesse a ela e fizesse ela se devolver a mim após uma ausência culpada. O tapa não apenas me pareceu injusto, mas, pensando bem, deu raízes profundas à injustiça, me pareceu uma resposta decepcionante a um grito de medo.

É aqui, a partir dessa decepção, que o quartinho deixa de ser o local de uma tocaia mortal para minha irmã e se torna algo mais fugidio, um espaço estavelmente habitado na memória somente por mim e por minha mãe, uma espécie de local de repetição, como em certos sonhos, sempre a mesma ação, sempre a mesma necessidade.

Mas, para nos entendermos, preciso antes lhes contar o que estava acontecendo comigo naqueles anos. Assim como o pai de Delia, meu pai era muito ciumento. Era um ciúme que tinha fundamento no puro e simples fato de minha mãe ser bonita. O que deixava meu pai com ciúme não era a possibilidade de minha mãe traí-lo com determinado homem, o vizinho, um amigo, um parente. Se tivesse pensado algo do gênero, ele teria matado imediatamente minha mãe e o provável amante. O ciúme do meu pai era preventivo. Ele tinha ciúme do prazer que outros homens podiam sentir ao olhá-la, ao estar ao lado dela, ao encostar — não nela, algo inconcebível — na barra de seu vestido sem querer. Ele tinha ciúme da possibilidade, tinha mais ciúme da potência da minha mãe do que dos atos que, no caso, ela poderia realizar. Tinha ciúme *ab ovo*, sem seleção, de que minha mãe, sendo um corpo vivo, se expusesse à vida. Por conseguinte, meu pai não via a fonte de todas as ameaças nos outros homens, pelo contrário. Os prováveis rivais estavam ali, na outra margem, e só podiam ficar deslumbrados com o fluxo

vital do qual minha mãe era a fonte. Por sua vez, era o corpo dela, em cada gesto, o culpado por tal deslumbramento. Minha mãe tinha a culpa nua de ser a fonte de prazeres possíveis para os outros.

Eu acreditava naquela culpa, era uma convicção secreta que eu tinha desde sempre e que, ainda hoje, retorna nos sonhos ao amanhecer. Quando pequena, eu esperava que meu pai a trancasse em casa e a proibisse de sair. Eu torcia para que ele a obrigasse a ficar em um quarto, sem nem sequer respirar, a cada visita de amigos ou de parentes. Eu tinha certeza de que ela fazia coisas horríveis ao simplesmente se mostrar e, por isso, desejava que fosse proibida de se expor. Mas isso, contraditoriamente, não acontecia. Meu pai, aliás, não suportava que ela enfeasse, ficava com raiva se uma frase ou uma palavra parecesse reduzir a beleza da esposa, era o primeiro a incentivar o cuidado com a aparência dela. Uma vez, deu-lhe de presente um batom; com frequência, eu ia e tirava a tampa para sentir aquele cheiro exaltante. Quando eles tinham de sair juntos, eu olhava apreensiva para minha mãe, observava enquanto ela passava o dedo de leve na pasta do batom e, de repente, ficava mais bonita ainda. Meu pai também a olhava encantado e nervoso, agressivo e perdido. Agarrava-se ao prazer de se sentir o único usufruidor de toda aquela beleza e, ao mesmo tempo, crescia dentro dele a angústia por expô-la à avidez do mundo. Eu não o entendia, ficava com raiva em silêncio, atemorizada. A angústia dele era a minha, eu estava tão alerta quanto ele. Sim, eu queria que ele fosse mais determinado, que não a punisse com brigas furiosas relativas à culpa por ter se exposto, mas que simplesmente a proibisse de se expor.

Tudo isso foi a norma da minha infância. O momento insólito, por outro lado, o mais terrível, acontecia quando meu pai não estava em casa e minha mãe decidia sair sozinha, sem o consentimento dele.

Então, eu a observava enquanto se preparava com o cuidado de sempre. Era inútil esperar que, naquela circunstância, ela decidisse sair desleixada, embrutecida, enfim, menos visível. Minha mãe nunca punha os pés fora de casa sem cuidar de cada

detalhe da sua aparência, e isso me deixava em um estado de ansiedade crescente. Cada gesto dela diante do espelho me parecia excessivo: um excesso de perigo, um ulterior ato de oferecimento à voracidade das ruas, dos meios de transporte públicos, das lojas. Eu a seguia lentamente pela casa, sentia raiva dela, a odiava. Pensava: vão roubá-la de nós, ela quer que isso aconteça, se arruma toda para nos deixar e não voltar nunca mais. Quando a porta de casa se fechava após a passagem do seu corpo elegante, eu era tomada pelo pânico, tremia, não conseguia me acalmar.

O período de ausência dela era interminável. Na mente, eu fingia coisas abomináveis, e o que eu fingia me tornava torpe a meus próprios olhos. No entanto, as fantasias se transformavam em uma realidade insuportável, eu considerava minha mãe culpada de delitos confusos, mas sempre repugnantes, torcia para que ela não voltasse mais. Logo, porém, aquele desejo me parecia intolerável, eu sentia nojo de mim mesma por tê-lo concebido, qualquer coisa — eu dizia a mim mesma — desde que ela volte. Ela não voltava. Então eu deixava as brincadeiras com minhas irmãs e ia quase na ponta dos pés para o quatinho.

Abria a porta, entrava no escuro e fechava a porta sabendo que só a voz da minha mãe em casa teria a força mágica de me fazer sair dali. Ficava imóvel, respirava o cheiro de inseticida, chorava em silêncio. A fera se mexia com cuidado no escuro, mas não me agredia, ficava ali junto de tantas outras formas coloridas do horror que me lambiam e retrocediam. O tempo ficava suspenso, meu próprio corpo perdia suas dimensões, era como se algo soprasse dentro de mim, inchando-me, e eu tinha medo de estourar, passava os dedos na minha pele e a sentia lisa, esticada como um balão de gás.

Eu sonhava com os olhos abertos. Imaginava que minha mãe só tinha fingido sair, mas estava lá dentro e, naquele momento, estava me espiando para entender se eu a amava de verdade. Eu achava que ela não gostava de mim, inchada daquela maneira no escuro, e apertava a mim mesma com as mãos, mas ficava com vontade de chorar e, quanto mais eu apertava meu peito e minha barriga, mais as lágrimas brotavam em meus

olhos. Eu achava que ela, onde quer que estivesse, realmente podia sentir que eu estava em perigo e deixava o terror crescer como um chamado para que ela fosse tocada ao longe por aquele meu corpo dilatado, se sobressaltasse, largasse as coisas asquerosas que estava fazendo e voltasse. Como era horrível aquela tensão que vinha de dentro, um zumbido, palavras, a própria voz de minha mãe que soprava dentro de mim como em um balão.

Até ouvir os passos dela em casa. Então eu mudava de humor, tornava-me seca e rancorosa. Resistia à alegria, não saía, queria ouvir meu nome em sua voz alarmada, queria que ela me procurasse sem me encontrar. Eu a imaginava abrindo a porta do quartinho; eu a puxaria para dentro de repente, ficaria entrincheirada ali com ela e a entregaria para a fera, que, àquela altura, era minha amiga e a devoraria em um canto. Mas ela não me procurava, não me chamava, muito menos vinha dar uma olhada no quartinho. Então eu saía. Ficava girando em torno dela, seu corpo desencadeava em mim uma onda de asco, eu a examinava para identificar os rastros das culpas que meu pai lhe atribuiria se soubesse que ela tinha saído de casa. Fazia isso temendo de fato descobrir tais culpas em seu corpo. Esperava conseguir encontrá-las antes dele para poder ajudá-la a apagá-las a tempo, assim, sem demonstrar.

Escrevi várias vezes sobre essa autorreclusão no quartinho, mas sem bons resultados. Ao longo dos anos, ela se tornou um objeto difícil de sistematizar em uma página clara. Contudo, meus dois livros certamente partem daí. A porta fechada, a imaginação do mal, o medo: por que eu me fechava lá dentro? A resposta mais linear que encontrei é a seguinte: o terror que o quartinho me inspirava mantinha sob controle a angústia pelo destino da minha mãe. Mas sei que se trata de uma resposta preguiçosa. Ficar no escuro, no lugar mais temido da casa, talvez fosse uma forma de expiação e, ao mesmo tempo, um chamado desesperado por amor. Eu eliminava os espaços do apartamento, eliminava a janela que dava para a rua na qual minha mãe havia se perdido e da qual deveria voltar. Abolia meu corpo, entregava-o às forças da escuridão, deixava que ele se expandisse até se

reduzir a uma película muito esticada. Eu me imolava, me entregava ao terror para obter em troca a salvação dela. Eu era então a inocente que se sacrificava para redimir a culpada? Ou era a culpada que pune a si mesma para restituir inocência à vítima? Não sei. Até os dez anos, eu me sentia em uma condição insuportável: temia que, a cada saída de minha mãe, ela nos traísse, trocasse nosso caminho virtuoso pelo caminho dos outros, e essa culpa dela fazia com que eu a detestasse. Eu não conseguia perdoar a leviandade com que ela feria meu amor, tornando-o insuficiente, humilhando-o, tirando sua confiança; por outro lado, sentia que ela era incapaz de nos abandonar — era algo que eu sentia em seu corpo, em seus olhos — e o fato de ter pensado nisso, de ter imaginado aquele abandono, assumia um peso insustentável.

Hoje, para concluir, acho que nosso grau de inocência deriva não da ausência de culpa, mas da capacidade de sentir verdadeiro asco por nossa pequena grande culpa cotidiana, recorrente. O sentimento do que é certo tem raízes no arrepio de repulsa que eriça a pele, na careta de nojo que atravessa o rosto do assassino enquanto ele degola sua vítima. As mulheres se lembram dessa careta, desse arrepio, sabem quantos espectros nutrem e, desde sempre — acho —, frequentam os quatinhos tenebrosos mais do que os homens.

De dentro desses quatinhos, a ordem religiosa ou legal da cidade masculina parece uma simplificação, um cercado para manter à margem a multidão heterogênea dos fantasmas. E talvez, para chegar ao fundo da pergunta de vocês, seja exatamente isso que faz diferença. As mulheres ainda guardam os espectros, têm uma longa prática de negociações secretas extenuantes com *revenants* que nos abocanham enquanto nos acariciam, e não os evitam, sabem que são verdadeiros habitantes daquele emaranhado de veias, sangue, líquidos e carne que é nosso corpo. Os homens, por sua vez, recuaram há tempos, governam amplos territórios à luz do sol e à luz do sol massacram os indefesos, bombardeiam, humilham, aniquilam, mas, de noite, cortam com as lâminas dos refletores os emaranhados escuros demais e, se encontram seus fantasmas,

se assustam e chamam logo um médico, um policial, um advogado, qualquer homem da providência que trace uma linha de demarcação entre o bem e o mal.

### A imagem da mãe

Devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta. Eu sei por quê. Ela nos induz a lançar o olhar muito longe, para além de qualquer ordem constituída, e, quando o raio visual volta a ser o de sempre, nada é mais como antes, qualquer outro discurso parece uma máscara de palavras vestida para esconder a angústia. Naturalmente é um susto que me seduz; do discurso psicanalítico, gosto sobretudo da desfaçatez visionária, da potência corrosiva escondida atrás da promessa terapêutica. Quanto ao resto, pertença ao grupo dos duvidosos. É terapia, é taumaturgia? Nunca fiz análise. Mas é raro que alguém se salve de um patamar oscilante no alto de um edifício atirando-se no vão das escadas.

Gostei muito de Freud, que li bastante: acho que ele sabia mais do que seus seguidores que a psicanálise é o léxico do precipício. Conheço pouco Jung. Li com muita paixão Melanie Klein. Não sei quase nada de Lacan, sei muito sobre Luce Irigaray, acompanho o confronto e a guerrilha na Itália entre diferentes linhas de pensamento feminino. Para mim, é um mistério em que medida essas leituras e outras ainda, além das palestras e discussões, influenciaram meus livros; sou uma leitora que esquece depressa tudo o que lê. Espero, no entanto, que as dívidas que contraí não sejam vultosas, não gosto das histórias que são uma encenação programática da teoria do grupo ao qual se pertence.

Por outro lado, como negar que *Um amor incômodo* também provém daquilo que, no fim dos anos oitenta, eu conhecia a respeito da pesquisa e do debate sobre a infância feminina e o apego das meninas em relação à mãe? O próprio título do livro guarda vestígios de um trecho do ensaio “Sobre a sexualidade

feminina” (1931), de Freud, a propósito da fase pré-edípica da mulher: “De fato, durante essa fase”, escreve Freud nas palavras de seus tradutores, “o pai de uma menina não é para ela muito mais do que um rival incômodo...”. Rival incômodo, *rivale molesto* em italiano. Aquele que disputa com a menina o amor da mãe. Na época, a editora me propôs títulos como *Il molestatore* [O molestatador] e *Molestie sessuali* [Assédios sexuais], e voltou à minha mente aquela expressão de Freud, que considere um bom título: *Il rivale molesto* [O rival incômodo]. Depois, porém, a referência à imago paterna me pareceu dar a impressão errada e, com um ajuste importante para mim, finalmente escolhi *L'amore molesto* [Um amor incômodo]. Pareceu-me coerente com a história que o amor fosse incômodo, o amor que torna o pai rival da filha, o amor exclusivo pela mãe, o único grande e tremendo amor original, a matriz inextinguível de todos os amores.

Tratava-se de um tema que me era caro na época e que me é muito caro hoje; as mulheres-analistas, as mulheres-filósofas obtiveram resultados fascinantes com o trabalho sobre a fase pré-edípica feminina, e a escrita literária só pode tirar proveito disso. Mas reitero que não gosto de replicar e reforçar o léxico de uma ortodoxia qualquer. Prefiro as narrativas que, se são realmente narrativas, mergulham no caminho da dor sem dar importância ao “modo correto”. Sempre leio com ansiedade histórias de mulheres, romances, diários, narrativas de vida feminina que tocam em profundezas obscuras. Espero que algo que parecia indizível apareça milagrosamente na página, e os milagres são possíveis, às vezes acontecem. Entretanto, quando sinto que a história inventada ou real se preocupa em ser “correta”, retraio-me desgostosa, sinto um defeito de escavação que sobretudo as mulheres não deveriam se permitir. É necessário se vigiar, cuidar da própria e individualíssima expansão nas terras internas que por acaso nos couberam e ali perfurar, buscando ir além do vocabulário referendado. É melhor errar com a lava incandescente que temos dentro de nós e causar repugnância por isso do que garantir um bom resultado recorrendo a achados escuros e frios.

A teoria psicanalítica tem, como todos os objetos deste mundo, um uso ambivalente. Ela nomeia a realidade psíquica, reivindicando-a para si, enfim, ordena em representações universalizantes aquilo que, na verdade, no indivíduo, para além de qualquer arrumação, para além de qualquer análise, continua sendo uma desordem interior pura e específica, impulsos irreduzíveis de ectoplasmas, cacos sem cronologia. Se o contador de histórias recorre preguiçosamente a esse inventário, não tem esperança de criar uma verdadeira história. A psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo, não podemos mais dela prescindir, ela nos condiciona mesmo quando a rejeitamos, é o mapa para qualquer caça ao tesouro entre as sombras do nosso corpo. No entanto, um mapa é apenas um mapa. Não basta uma cruz ou uma árvore alta ou a Ilha do Esqueleto para criar *A ilha do tesouro*. Trata-se, então, de ficar vigilante para que a história, mesmo partindo de objetos psíquicos estudados e denominados, tenha força inventiva suficiente para avançar até onde não há sinais tranquilizadores nem tons louváveis preconcebidos.

No que me diz respeito, quando escrevo, detesto todos os lugares-comuns da análise e confesso que pus de lado muitas páginas tanto de *Um amor incômodo* quanto de *Dias de abandono* justamente porque me pareciam típicas de um manual de divulgação. Muitas vezes, fiz isso com dor, porque o que eu estava contando era algo meu, eu tinha me esforçado para escavá-lo e dar-lhe uma forma, sentia pena de desperdiçá-lo por não ter sabido evitar o influxo de fórmulas atenuantes. Eis um exemplo de meu segundo livro — os trechos não publicados me causam uma satisfação melancólica.

De repente, estavam na minha frente dois seres em um, corpos de tempos diferentes sobrepostos naquele momento. Ilaria tem três anos, talvez menos. Eu a vi como era naquele momento, sete anos, odiosa e amada na entrada de casa, e como fora havia apenas quatro anos na sala de estar, menina atormentadora, duas Ilarias e uma só.

A menina de antigamente está deitada no sofá, de braços, mas as pernas não estão esticadas, está de joelhos. Está usando um vestidinho vermelho, calcinha branca, é verão. Paro na soleira da porta, ela não percebe minha presença, acho que não. Afunda o queixo na almofada verde, o olhar velado nos olhos redondos arregalados, as bochechas avermelhadas, os cabelos colados na testa suada. Os braços estão cruzados, perdem-se embaixo da barriga, sobem e descem com esforço, ela arqueja. Percebo que está se empenhando com as duas mãos sobre o sexo. Movimenta-se como uma aranha avermelhada, ferida, últimos espasmos. Sinto vergonha dela, sei que as crianças se masturbam, sou uma mãe de boas leituras. Mas mesmo assim me envergonho. Quem lhe ensinou foi a babá loura com a pele avermelhada? Ela fez isso para conquistar o afeto da menina e ouvi-la dizer não vá embora, eu te amo, e assim ter certeza de manter o emprego? Quem ensinou sem querer fui eu porque precisava ser amada por essa menina sempre hostil? Como aconteceu, quando? Pequena máquina de carne rósea, toca frenética em si mesma como eu devo ter feito na idade dela.

Bastou-me aquele pensamento. Sim, bastou-me aquele pensamento para ver agora três meninas, três Ilarias, mas a menor era eu, masturbando-me enquanto fingia me lavar, sentindo o sabão nos dedos, uma impressão que ainda hoje perdura e me agrada, sonho com frequência que estou lavando as mãos gastando todo o sabonete, eu me lavava durante horas com o gesto que minha mãe havia me ensinado.

Eu olhava e tinha medo. Éramos três, Ilaria com sete anos que me observava, eu, que parecia com ela, mas era pequena como em uma foto de muitos anos antes em uma praia, e Ilaria com três anos deitada no sofá, masturbando-se, molhando de saliva a almofada verde. Todas ao mesmo tempo, mas em tempo nenhum, eu não sabia mais se o momento era agora ou depois, ou então um turbilhão de

vento quente. Eu só sabia que Ilaria com o vestidinho vermelho tinha levantado o olhar, me visto, mas não havia parado de se tocar, pelo contrário, sorriera para mim com um sorriso infantil que também era uma careta de cansaço. E eu pensei não devo censurá-la. Mas talvez eu devesse, e devesse articular uma proibição como sempre foi feito e gritar o que você está olhando, pare com isso, e não ria, o que tem por trás desse seu olhar e desse seu sorriso, conheço você, sei tudo de tudo, menina amada, menina malvada, eu sei que, se tivesse a força ou a malícia, você torceria meu pescoço e depois treparia com meu cadáver. Como, afinal, está sonhando fazer agora, vi em seus olhos. É um sonho que já evapora e ela, no entanto, cultivará esse sentimento enquanto viver.

Textos assim me parecem ocasiões perdidas. Lembro que, enquanto eu escrevia, o coração acelerava e aquela taquicardia me assustava, empurrando-me para terrenos mapeados, e eu sentia a urgência de terminar logo e me acalmar. Mas essa é exatamente a maneira errada de contar uma história. Se o coração acelera, precisamos deixar que acelere correndo o risco de explodir. Na página que reproduzi, sei que há algo resvalado, a cauda viva de um réptil que foge correndo. Até sei onde está essa coisa: está no olhar de Olga sobre a pequena Ilaria que se masturba. Ali era necessário que eu parasse e impedisse que a matéria pulsante escapulisse. Mas não fui capaz, larguei-a e me recolhi na escrita ilustrativa, nas citações crípticas, para eliminar o amargor do sangue.

Esse é o pior pecado de quem escreve. E também o pior pecado de quem reflete sobre o que escreveu. Vocês me perguntam, por exemplo, se, ao escrever sobre traições, levei em consideração a traição original das imagens parentais. Tendo a dizer, com aquela ponta de agitação de quem teme se revelar, mas deseja permanecer a salvo: sim, claro, levei em consideração. Mas não é verdade, não é verdade naquelas palavras ali: eu não queria que houvesse a menor alusão a fórmulas desse tipo, elas eram gelo para a escrita, diziam-me

tudo e nada. Por isso, eu almejava ir além, esquecê-las, escrever uma história que eu conhecia bem e cujo fundo, como escritora, eu queria literalmente tocar. Quando contamos uma história, a única coisa que deve importar é encontrar nossas palavras em cascata para, depois, espalhá-las por todo o território identificado com a persistência — até mesmo devastadora — de uma mucilagem. No caso do abandono, tentei contar a força desestruturadora que ele ainda hoje desencadeia, mesmo ali, onde a abandonada tem notáveis instrumentos de defesa, de resistência, de contra-ataque. Muitas vezes, achei que a narração da crise repousasse sobre areia movediça, acreditei que era necessário dar mais história, mais passado, mais razões a Olga. Trabalhei muito com essa finalidade. Mas, quando percebi que eu corria o risco de normalizar a tragédia dela ou de confundir a mulher abandonada com a glacial Delia indagadora do livro anterior — de quem, afinal, ela é irmã literária; acima de tudo quando percebi que, de tanto buscar motivos, eu estava prestes a retornar um pouco academicamente ao tema do apego à mãe, desisti. Desse percurso pelo passado, salvei apenas uns poucos trechos essenciais, o resto foi parar na gaveta. De onde, agora, tiro para vocês mais algumas folhas (riscadas) nas quais conto como Olga se esforça para compreender a traição de Mario recorrendo à reavaliação de sua própria experiência erótica, das ocasiões em que projetou traí-lo.

Dormir juntos, que erro: um hábito que lança as bases da solidão e prepara o gelo de quando o outro abre a porta e vai embora.

Fiquei a noite toda no escuro, na cama assediada por um cortejo de sombras pálidas. Mario que fala, Mario que ri, Mario em cada um de seus gestos cativantes. Minhas irmãs logo gostaram dele, e minha mãe também. Meu pai, não, meu pai se limitou a dirigir a ele algumas palavras frias. Por um instante, temi que Mario lhe fosse hostil, mas foi apenas timidamente esquivo, depois pareceu se habituar a meu pai como se ele fosse um obstáculo incômodo do qual desviar mecanicamente para não bater a testa.

Aquela indiferença não me desagradou, eu amava pouco meu pai e, desde pequena, sentia-o como um intruso que emanava um cheiro forte de mercado de peixe, miseravelmente alheio aos bons odores da família. Era melhor que ele tivesse pouco contato com Mario. Aliás, era melhor que Mario não tivesse contato com nenhum de meus parentes. Eu não gostava que minha mãe, com tons emocionados, elogiasse com frequência seus olhos verde-azulados e começasse a falar da cor idêntica dos olhos do pai, do irmão mais velho, do avô dela. Eu gostava muitíssimo dos olhos de Mario, mas me incomodava o fato de minha mãe reconduzi-los a si mesma, a sua família de origem. Eu tinha olhos cor de avelã e, às vezes, quando via Mario sendo paparicado por todas as mulheres da casa, sentia-me excluída, temia que, a partir dos olhos, ele também percebesse minha repugnante estranheza em relação à atraente ascendência de minha mãe. Decidi mantê-lo longe de minha casa, ou melhor, planejei abandonar logo aquela casa, era um projeto que eu cultivava havia bastante tempo, desde quando eu sonhava deixar toda a família à noite e ir morar com os ciganos de olhos escuros.

Tivemos nossa primeira relação sexual na casa dos pais dele, em silêncio, no quarto dele, que, por causa da bagunça, parecia um quartinho de despejo. Nós dois éramos inexperientes. Ele não conseguia me penetrar, eu fazia de conta que estava tudo bem, mas só sentia dor. A certa altura, ele se ajoelhou na cama, abriu minhas pernas com gentileza e examinou meu sexo com espírito engenheiresco, como se estivesse fazendo cálculos. Depois, deitou-se novamente em cima de mim e voltou a empurrar a ponta de seu sexo contra o meu, ajudando com a mão e perguntando com um sussurro sempre cortês: estou machucando? Eu dizia que não e sofria. Quando ele finalmente conseguiu me penetrar, abracei-o com força para que ele sentisse minha gratidão. Ele nunca ficou com raiva,

nunca me atribuiu culpas. Percebi que, por isso, eu o amava de verdade e o amaria por toda a vida.

Casamos dois anos mais tarde e, nesse ínterim, fizemos experiências suficientes com nossos órgãos genitais. Ensinei-lhe a me acariciar demoradamente, ele o fazia com prudência paciente. Pensando bem, mais do que seu corpo esguio de adolescente com a pele claríssima, mais do que seu sexo esbelto, ereto com elegância, eu amava sua disponibilidade obediente, o sabor doméstico que ele tinha, o cheiro. Eu me abandonava nos braços dele como se fossem uma roupinha da primeira infância e eu tivesse voltado a ser criança, embora continuasse milagrosamente adulta, sem nem sequer a obrigação incômoda de fazer criancices. Eu colaborava com diligência para o prazer dele, acolhia-o dentro de mim, deixava que seus movimentos ferozes me sacudissem de repente como um terremoto. Mas o que de fato me ligava ao organismo tenso dele, que me desejava com sofreguidão, era a impressão de doce afogamento que ele me proporcionava, como se suas estocadas tivessem me derrubado dentro das minhas próprias veias, no sangue quente.

Durante três anos, dei pouca importância às atenções dos homens de todas as idades, que me pareciam gestos indecifráveis de sombras em muros, só existia Mario. Depois conheci o irmão de uma conhecida, que trabalhava em um jornal. Ele só se exprimia com um sarcasmo culto, mas, na minha presença, tornava-se bruscamente distraído. Saber do interesse dele tornou-o agradável para mim, mas nunca pensei nele como um possível amante. No entanto, comecei a querer que ele me desejasse. Não fiz nada para vê-lo com mais frequência, mas, todas as vezes que eu sabia que talvez fosse encontrá-lo, dedicava atenção especial à minha aparência, e deparar-me com ele em seguida, sentir sua paixão silenciosa, causava-me uma alegria mal contida. Eu aceitava um café e registrava como ele ficava perturbado apenas por ter resvalado em mim ou como ficava feliz por me fazer rir. Uma vez, tentou me

beijar, eu o afastei com asco. Ele disse que me amava, que parecia ter entendido que eu também sentia algo por ele. Respondi que não sentia nada e ele ficou deprimido, murmurou que eu tinha brincado com ele. Por certo tempo, continuou a insistir, eu continuei a me arrumar para ele, desagradava-me abrir mão daquele jogo. Depois ele se cansou, deu um jeito de não me encontrar mais, eu me esqueci de sua existência. Mas às vezes eu voltava ao bar onde aconteceu aquela tentativa de beijo e olhava o espaço no qual aquela tentativa havia se consumado, saboreando um melancólico resíduo de emoção.

Na cama, agora, no vasto leito conjugal, eu dizia a mim mesma que, se quisesse entender por que Mario me deixara, devia pensar novamente no prazer de histórias mínimas como aquela, sem desfecho, um prazer inócuo e frívolo que alegria o dia. Talvez tudo tivesse começado assim para ele também, eu precisava aceitar aquele fato, extrair da norma dos meus jogos de sedução a normalidade da traição dele. Mas por que ele havia transposto a linha de fronteira e eu não? Eu refletia. Há quem pare e quem não, e não é possível entender o que nos faz enveredar pelo mau caminho e o que nos bloqueia. Ao longo dos anos, minhas oportunidades para pequenos casos se multiplicaram, tornaram-se um vício secreto, eu as procurava conscientemente para repetir a sensação de vida plena que me proporcionavam. Quando começavam, eu sentia mais consideração por mim mesma, sofria menos por minhas incumbências de esposa e mãe que não trabalhava mais, tinha mais vontade de ler, estudar, recomeçar a escrever. Acima de tudo, eu me espantava de repente com minha aparência, minha boca, meus olhos, meus seios, e ia com mais frequência ao cabeleireiro, comprava roupas íntimas e vestidos novos. O tempo era marcado pelos encontros ocasionais com o cortejador da vez, homens que se encantavam e, por isso, me encantavam, nunca procurados, no máximo encorajados pela soma das circunstâncias, um show, a apresentação de um livro, uma

festa à qual eu resolvia ir só porque sabia que ele também iria. Até a sensibilidade naquelas circunstâncias ficava como que intensificada. Se, durante um passeio a pé ou uma volta de carro, uma frase apaixonada dele cruzava o cheiro de capim queimado ou simplesmente de gasolina no tráfego, o cheiro de queimado, a gasolina que saía da bomba para encher o tanque do carro começavam a me emocionar, até mesmo quando o amante eventual não tinha dado em nada, sem nenhum acontecimento real.

Uma só vez deixei que me beijassem e, durante o beijo, não afastei a mão que apertava minha blusa, que me procurava embaixo da saia. Ultrapassei aquele limite não por desejo, mas apenas porque o homem me deu pena. Era o dono de uma grande livraria no centro. Tinha os olhos espertos e satisfeitos de quem sempre faz brincadeiras divertidas com as vendedoras, e dava para perceber que ele as considerava destinatárias contentes de sua alegria de gerente. Mas, em pouco tempo, a paixão por mim o tornou sério, ele tentava o tempo todo obter uma profundidade de sentimento e de pensamento para a qual não levava o menor jeito. Aquela noite, pareceu-me extenuado pelo desejo sem vazão que eu lhe suscitava. Estávamos no carro, em uma rua perto da minha casa, eu temia que Mario voltasse do trabalho, que algum vizinho me visse. Não me sentia bem, estava com dor de garganta, talvez gripada. Sua língua áspera na minha boca me enojou, pareceu salgada, ácida de tabaco. Perguntei a mim mesma por que eu estava ali com ele, um estranho, por que aquilo estava acontecendo, senti todo o meu corpo vazio, vazio de palavras e de afetos. No entanto, incoerentemente, ao perceber aquele vazio desanimador, senti uma agradável excitação que me deixou constrangida. Disse rapidamente que precisava ir embora, abri a porta do carro e saí correndo. Quando cheguei, Mario já estava em casa, o jantar não estava pronto, comecei a cozinhar. Minha boca estava com o sabor asqueroso daquele homem, minhas narinas estavam com o cheiro de tabaco dele, e eu estava

com raiva porque a repugnância destoava da excitação sexual, que durava. Assim que pude, fui ao banheiro me lavar e tirar a nicotina de meu corpo, Mario não fumava, nem eu. Esfreguei os dentes com muita pasta, várias vezes. Tomei um banho, fui para a cama, mas a excitação não passava. Eu nem havia me deitado ainda e Mario enfiou a mão embaixo da minha camisola para tocar meu sexo. Tive uma reação irrefletida, dei um pulo, levantei-me agredindo-o com palavras duras de desprezo por aquela falta de respeito. Olhei fixamente seus olhos verde-azulados que, em geral, me comoviam. Mas senti uma repentina repulsa por aquela cor da minha família, como se ele pertencesse à genealogia do meu sangue e isso o tornasse repugnante. Mario ficou estupefato, não entendia, nem eu mesma entendia. Eu sabia que estava errada e, no entanto, tinha certeza absoluta de que tinha razão. Sentia uma raiva feroz diante da ideia de que ele tivesse tentando me tocar com aquele gesto invasivo, e o fato de aquele ser um velho hábito, algo que ele fazia cotidianamente antes de adormecer como uma espécie de boa-noite, me deixava com mais raiva ainda. Eu não tinha privacidade; portanto, estava exposta a uma espécie de controle permanente das emoções. Era insuportável, eu não conseguia me acalmar. Achava que ele não tinha direito algum de se intrometer, estava convencida naquele momento de que era correto defender o sigilo das reações do corpo, minha vida era minha vida.

Mario não disse nada, retraiu-se, desorientado. Eu saí furiosa e fui para a cozinha fazer um chá. No dia seguinte, o livreiro me procurou, não estava mais à beira de pensamentos profundos, brincou e riu com leveza feliz, parecia convencido de que, depois daquele beijo, depois de suas mãos em minha blusa, por cima de minha meia-calça, tudo estivesse claro entre nós, só precisávamos encontrar um jeito para dar vazão à nossa paixão de maneira satisfatória. Ficou surpreso, sorriu incrédulo quando eu disse que não sentia aquela necessidade e, friamente,

comuniquei que não tinha gostado do beijo, que, na verdade, nada dele me agradava. Não acreditou em mim, assediou-me durante dias, meses. Parei de procurar ocasiões para nos encontrarmos e, por fim, ele se conformou e não nos vimos mais.

Mas a sofreguidão do flerte logo voltou. A história mais obscura era recente, tinha envolvido o marido de uma colega de Mario. Aconteceu um ano antes de nossa primeira crise conjugal, eu estava deprimida, desprezava minha própria mediocridade, as crianças me esgotavam. Como eu andava pela casa com um ar de luto que era intolerável acima de tudo para mim mesma, Mario, talvez para me distrair, talvez para evitar ficar sozinho comigo, deu início a uma intensa agenda de jantares aos quais convidava metodicamente todos os seus colegas da universidade. Ele cozinhava e deixava que as crianças ajudassem de brincadeira, eu me limitava ao papel de dona de casa e, no máximo, tirava a mesa com a cabeça vazia, enfiando sem vontade, de madrugada, panelas e pratos na lava-louça.

Tudo mudou na noite em que apareceu Cecilia, dama de uns cinquenta anos, muito culta, elegante, com belos brincos de lápis-lazúli, olhos profundos, uma mulher pela qual Mario tinha um respeito que o deixava sem palavras. Eu só a conhecia por meio das histórias devotas de meu marido, mas foi só vê-la que senti uma grande emoção. Gostei de tudo nela, fiquei comovida por ela ter se dirigido logo a mim com um tom de interesse genuíno, tanto que, surpresa comigo mesma, comecei a falar à vontade dos trabalhos que eu tinha feito no passado, do livro que havia escrito, de como havia afundado em um pântano sem esperança.

O marido dela chegou mais tarde. Era um arquiteto de Ferrara que se mudara para Turim, um profissional consumido por mil compromissos. Da mesma idade que Cecilia, era alto, muito magro, com uma barba loura áspera que um dia devia ter sido ruiva, modos despachados,

palavras sempre no limite do ofensivo. Ernesto — disse a mulher em voz baixa assim que ele começou a rir alto demais —, as crianças estão dormindo. Ele se recompôs de imediato, dirigiu-se a mim como se, de repente, estivesse me vendo de verdade, fez uma expressão de danem-se as crianças, sorriu e me pediu desculpa com uma ponta de sarcasmo, o suficiente para me fazer imaginar um fantasma dele empenhado em uma falsa reverência de macho que se diverte em fingir gestos de mulher.

Depois, por um tempo, a noite prosseguiu meio sem graça. Na presença de Cecilia, Mario perdeu todo o brilhantismo, e tudo o que ele dizia parecia bobo ou ingênuo, a ponto de se tornar um motivo de ironia para Ernesto. Quanto a mim, apenas porque fui encorajada pela serena condescendência de Cecilia, talvez para fazer bonito diante dela e sentir seu apreço, comecei a exprimir opiniões que nem sabia que tinha, mas que o atraente modo de conversar dela puxava suavemente para a superfície. Uma frase, duas, três e o clima mudou. Ernesto começou a se interessar por cada uma de minhas palavras, ria sacudindo o peito estreito, comovia-se até as lágrimas se uma ideia parecia boa, repetia com frequência para Mario, com a clara intenção de humilhá-lo: você não sabe o que diz, sua mulher é que tem um belo cérebro, você não. Cecilia sorria e murmurava: Ernesto.

Depois de nosso jantar, foi a vez do jantar na casa deles. Eu não estava com vontade de ir, temia que Ernesto, com aqueles seus elogios exagerados, zombasse de mim. Mas, à noite, tomei um banho demorado e, embaixo das agulhas de água densas e agressivas, descobri-me com vontade de pôr fim ao luto misterioso que me acometera. Enquanto enxugava os cabelos, voltei a sentir de repente a vontade de escolher uma roupa, um par de sapatos, um novo jeito de me maquiar. Ernesto prestou pouca atenção à minha beleza, foi sua esposa que me parabenizou, e descobri que eu só havia me arrumado para receber aquele monte de elogios, elogios de uma mulher fina, com uma casa

despojada, mas onde tudo era perfeitamente adequado a seu gosto culto.

Durante a noite toda, só falei com ela, em voz baixa. O marido insistia em humilhar Mario, sem tato, com ferocidade; depois, bruscamente, ofereceu-lhe uma consultoria bem paga para um trabalho que estava fazendo. Brindamos. Notei pela primeira vez a figura de Ernesto ao lado de Cecilia. Achei que aquela proximidade conferia a luz certa a ela, assim como as roupas que ela usava, os móveis que a circundavam, os livros de que falava. De repente, me peguei pensando que, se Cecilia havia ficado tantos anos com aquele homem, ele devia ter uma argúcia secreta, um modo de ser adequado dela. Observei-o melhor, em segredo. Ele tinha um porte naturalmente elegante, mãos compridas, o rosto magro conseguira manter o envelhecimento a distância. Juntos formavam um casal que parecia o par de pratos de uma velha balança, ele muito vivaz e agressivo, sempre no alto, ela tolerante, maternamente vigilante, puxando-o para baixo.

A partir daquele momento, os dois começaram a aparecer com mais frequência em nossa casa. Ernesto sempre tinha assuntos de trabalho para discutir com Mario. Entrava e já gritava algo derrisório para ele, me dava um beijo no rosto, às vezes no pescoço, como se fosse um movimento mal controlado dos lábios, depois não se ocupava mais de mim e se engalfinhava de maneira raivosa, rancorosa, apenas com meu marido. Eu ficava batendo papo com Cecilia de bom grado, mas logo senti que aquela desatenção de Ernesto, sempre pronto a captar, mesmo no meio da discussão mais acalorada, cada ínfimo sinal lançado pela esposa, me irritava, me feria, fazia com que me sentisse insignificante. Logo passei a detestar aquele seu jeito de me ignorar, eu temia que ele me desvalorizasse aos olhos da pacata senhora que eu queria agradar e cuja estima eu buscava. Só me sentia melhor quando ele captava uma meia frase minha e, interrompendo

a discussão com Mario, me olhava intrigado, exclamando: aí está uma bela mulher que sabe como raciocinar.

Decidi reagir. Comecei a folhear os jornais para achar ocasiões públicas das quais Ernesto e a esposa pudessem eventualmente participar. De repente, tornou-se indispensável para mim que aquele homem me notasse, destacasse minhas qualidades, percebesse que eu tinha interesses e pensamentos que não eram diferentes dos seus e dos da esposa dele. Aos poucos, segundo uma praxe que eu já conhecia bem, comecei a frequentar os lugares em que podia encontrá-los, cuidando meticulosamente de minha aparência para essa eventualidade. Às vezes eles estavam presentes, outras, não. Quando estavam, ele me cumprimentava com um aceno de cabeça grosseiro, indicava-me a esposa entre o público, gritava meu nome no meio da fala de um palestrante sem se importar se estava ou não me envergonhando. Quando eles não estavam presentes, eu sentava, escutava palestras chatas, vez por outra vigiava a entrada e a plateia e, por fim, ia embora decepcionada.

A certa altura, Mario precisou ir a um congresso no lago de Garda com Cecilia. Pedi sem muita vontade para que eu o acompanhasse, resolvi ir apenas quando ele disse que Cecilia esperava muito que eu fosse, Ernesto estava ocupado, não iria. Fiquei lisonjeada com aquele pedido, achamos uma solução para as crianças, partimos. Mas rapidamente aquela escolha me pareceu um erro. Mario e Cecilia logo ficaram cheios de compromissos, circundados como sempre por uma auréola de estima. Cecilia, sobretudo, estava o tempo todo no centro das atenções, eu a observava, era sempre afável, tinha um olhar atento, intervinha com tons pacatos e abonados, sempre suscitando consenso. Logo me senti uma sombra, uma planta de apartamento.

Depois, no segundo dia, Ernesto apareceu de surpresa, muito alegre, rejuvenescido pelo bom humor. Tinha se livrado dos compromissos, mas declarou que não passaria

um minuto sequer na sala de convenções, nem mesmo para escutar a palestra de Cecilia e a apresentação de Mario, e me levou para passear, no bar, no restaurante, ressaltando: nós dois não fomos feitos para essas besteiras. Ao contrário de Mario, era curioso em relação a tudo, divertia-se com as contrariedades, era inimigo do silêncio e dos tempos mortos. Nos dois dias seguintes, senti um prazer intenso ao me vestir, ao me maquiar para ele, ao cruzar as pernas diante do olhar dele, ao sentir seu braço sob o meu. Logo entendi que ele gostava de mim, que tinha ido até lá não pela esposa, mas por mim. Aquilo me causou uma sensação de força, mais violenta do que nas pobres historinhas anteriores.

Depois de algumas ocasiões, a relação entre nós dois se intensificou. Quando estávamos em meio a conhecidos e íamos passear, ou íamos ao cinema ou ao restaurante, eu sempre dava um jeito de ficar do lado de Ernesto, tremia todas as vezes que acabava indo passear com Cecilia e o via conversando com outras mulheres, muitas vezes eu agarrava o braço de Mario e, sem demonstrar, empurrava-o na direção de Ernesto para que ele me visse e se lembrasse de mim. Enfim, eu fazia manobras para chamar a atenção dele, para cruzar seu olhar, para me sentar ao seu lado, e o fato de ele nunca fazer o mesmo visivelmente, ou melhor, o fato de se entregar a ruidosas risadas com senhoras muito satisfeitas me fazia sofrer. Então eu cuidava obsessivamente de minha presença, às vezes me forçava a ser descarada. Mario nunca percebeu nada. Só Cecilia, a partir de certo momento, começou a me tratar com um distanciamento cortês, o que me magoou como se tivesse acontecido um mal-entendido. Uma vez, achei que ela estava me observando — embora seu olhar estivesse voltado para outro lugar — não com os olhos, mas com os brincos, pupilas sob os lobos carnosos das orelhas. Está com ciúme, disse a mim mesma com um arrependimento sincero e uma constrangedora ponta de satisfação; seria

possível que uma mulher que conhecia bem o mundo, tão refinada, tivesse ciúme de mim?

O trabalho com Mario terminou entre dissabores, Ernesto rareou as visitas e os telefonemas, eu fui novamente acometida pelo mau humor. Não vê-lo me deixava melancólica. Pensei várias vezes em ligar para ele, buscar encontros sem Mario e Cecilia, ratificar de alguma maneira uma amizade entre nós. Desisti por prudência, por pudor, virtudes minhas que, afinal, eu detestava. Porém, a certa altura, houve outro congresso, dessa vez em Erice, um encontro internacional importante. Mario pediu para eu ir com ele, insistiu, Cecilia também iria, Cecilia também insistiu, aceitei. Mas, quando soube que Ernesto estava ocupado e ficaria em Turim por causa do trabalho, encontrei uma maneira de dar para trás com cautela. Mario partiu, as crianças foram para a casa de alguns amiguinhos que queriam que elas dormissem por lá, fiquei sozinha.

Passei muito tempo ao lado do telefone, esperei que já estivesse escuro. O que havia de mal em ligar? Ele já era meu amigo, sem dúvida era mais meu amigo do que de Mario. E estávamos ambos sozinhos na cidade, tratava-se de uma maneira agradável de passar a noite, só isso. Mas eu sabia que estava mentindo para mim mesma. Ultrapassara os limites da brincadeira quase sem perceber. Se ele tivesse me convidado para jantar fora, eu teria aceitado. Se tivesse dito venha jantar na minha casa, eu teria aceitado. Se tivesse pedido para eu cozinhar alguma coisa para ele, eu o teria atendido, a gente se vê lá em casa, eu teria proposto. Disquei o número agitada, sabendo que aquela era uma ação decisiva para minha vida. Porque, se ele tivesse me beijado, eu o teria beijado. Se ele quisesse ir para a cama, eu teria ido para a cama com ele. Se tivesse me pedido para largar Mario e as crianças, eu não teria hesitado. Se tivesse me obrigado a ir embora com ele, mudar de cidade, apesar de eu ter trinta e quatro anos, e ele, dezesseis a mais, eu o teria seguido.

Ele atendeu ao segundo toque, uma voz nervosa. Tentei algumas frases irônicas sobre como ele estava se sentindo, trancado em casa, sozinho, na entediante Turim. Ele disse que estava se sentindo bem e que não estava sozinho. Cecilia, no último minuto, tinha decidido não ir, afazeres demais na universidade, estavam trabalhando. Corei de vergonha, engoli a voz. Passou o telefone bruscamente a Cecilia, que insistiu para que eu fosse jantar com eles. Recusei detestando-me. Eu tinha revelado a ela, revelado a mim mesma, que queria roubar o marido dela. Um desejo mais do que um propósito, um desejo que nasceu da própria admiração que eu nutria por ela. Será que eu teria gostado de Ernesto se ele não fosse para a cama com ela todas as noites havia décadas? Ocupar o lugar dela, sair do meu lugar, parecia-me um deslumbre. Será que eu teria fantasiado a respeito daquele homem maduro se ele não fosse o marido daquela mulher distante, visivelmente melhor do que eu, a mulher que eu gostaria de me tornar estudando, escrevendo? Desliguei, tomada por um forte mal-estar no fundo do ventre, um desejo de lacerações.

Agora, a anos de distância, eu pensava enquanto o canto furioso dos pássaros começava: se eu fui assim, por que me surpreendo com Mario? O que está me destruindo? Conheço o percurso dele, sei como se iniciou, como prosseguiu. Só preciso me calar, aceitar, esperar. Mas não me convenci, disse não a mim mesma. Pulei da cama, furiosa, suspendi a persiana com energia para ver a aurora. Havia uma diferença entre nós dois: eu tinha sonhado em traí-lo, ele o fizera; eu nem sequer sabia se aqueles homens nos quais mal encostei eram sombras de velhos desejos, mentiras que eu contava para mim mesma ao raiar do dia para fingir uma vida independente da dele, mas ele realmente se escondera durante anos na carne de outra. Aquela diferença era importante. Ele não havia reconhecido nada de indispensável em mim. Nada em meio a todo o cortejo de imagens que eu devia representar aos olhos dele tinha sido capaz de segurá-lo. Eu, por outro lado, carregava

correntes invisíveis que haviam me impedido de humilhá-lo, como se a realidade só pudesse aceitar a afronta imaginada em tantas pequenas histórias de amor inconsistentes me afrontando.

É um trecho longo, espero que vocês me perdoem essa imposição. Eu o expulsei do livro por vários motivos que não adianta listar aqui (por exemplo, um tedioso bovarismo superficial que condizia pouco com Olga). Destacarei apenas o motivo que tem a ver com a pergunta de vocês: as pequenas histórias de Olga, como vocês puderam notar, entrelaçam-se devido à necessidade dela de trair-permanecer fiel ao homem que simbolicamente agradou sua mãe e que, portanto, carrega consigo uma espécie de selo parental; e essa estrutura e sua evidência me pareceram um erro.

A sugestão que sustentava a longa digressão erótica derivava conscientemente, além disso, de dois trechos presentes em “Sobre a sexualidade feminina”, o ensaio que já citei por ocasião de *Um amor incômodo*. Nele, Freud fala pelo menos duas vezes de casamento, e de uma forma curiosa. Na primeira vez, diz que as mulheres, mesmo quando escolhem o próprio marido baseando-se no modelo paterno, “repetem, todavia, em relação a ele, durante o casamento, o relacionamento ruim com a mãe”. Da segunda vez, levanta a hipótese de que “o apego à mãe está destinado a desaparecer justamente porque é o primeiro vínculo e também por ser tão intenso”. Exatamente — diz — como acontece nos matrimônios que as mulheres contraem no momento de mais viva paixão; também nesse caso, o primeiro amor não aguenta as inevitáveis decepções, o inevitável acúmulo de motivos de agressividade. “O segundo casamento”, conclui, “normalmente tem muito mais êxito.”

Bem, ao escrever sobre a sexualidade de Olga e o que eu mesma sei sobre a sexualidade, queria que pelo menos três coisas básicas fossem intuídas, todas inspiradas nesses trechos, mesmo que de maneira crítica: primeiro, que para as mulheres cada relação de amor, matrimonial ou não, se baseia — não apenas com consequências negativas, *mas também com*

*consequências positivas* — na reativação do vínculo primitivo com a mãe; segundo, que os casamentos — sejam eles o primeiro, o segundo ou o terceiro, heterossexual e homossexual — não conseguem expulsar da vida feminina o amor incômodo pela imago materna, único amor-conflito que dura para sempre em todos os casos; terceiro, que o que impede Olga de trair Mario é o fato de ele ter se tornado para ela, desde o início e inadvertidamente, o casulo de fantasias ligadas à mãe, e será sobretudo isso que tornará o abandono tão devastador.

As convicções permanecem, é claro, já são parte do meu modo de ver as coisas. Mas eu quis que a história de Olga, mesmo acolhendo vez por outra essa minha perspectiva, o fizesse de maneira silenciosa, sem ser sufocada por ela. Ao pôr a mão em uma história, precisamos ser sua única fonte, precisamos nos perder dentro dela devido à ausência de mapas constituídos previamente; e, se restam rastros identificáveis daquilo que aprendemos em livros, precisamos apagá-los sem indulgência, se é que isso é possível. Porque nem sempre é possível, nem sempre é bom: escrever também é a história do que já lemos e do que estamos lendo, da qualidade de nossas leituras, e, no fim das contas, uma boa história é aquela escrita do fundo de nossa vida, do cerne de nossas relações com os outros, do topo dos livros de que gostamos.

## As cidades

Certa manhã — era verão, um verão napolitano muito quente, eu tinha onze anos —, dois meninos um pouquinho mais velhos, companheiros de brincadeiras silenciosamente apaixonados por nós, convidaram a mim e a minha irmã para tomar sorvete. Nossa mãe havia proibido terminantemente que nos afastássemos do pátio do edifício em que morávamos. Mas nós ficamos tentadas pelo sorvete, pelo amor possível, e decidimos desobedecê-la. Uma desobediência puxou outra. Não nos limitamos a ir até o bar no fim da rua, mas, arrebatadas pelo

prazer de bancar mulheres galantes, fomos para muito longe, até os jardins da Piazza Cavour, até o Museu.

A certa altura, o ar se tornou negro. Começou a chover, trovões e relâmpagos, o céu líquido caía sobre nós e corria em torrentes rumo aos bueiros. Nossos acompanhantes procuraram um abrigo; eu e minha irmã não; eu já via minha mãe nervosíssima gritando nossos nomes da varanda.

Sentimo-nos abandonadas embaixo da chuva e corremos açoitadas pela força da água. Eu segurava minha irmã pela mão, gritava para ela se apressar, a chuva nos ensopava, meu coração batia forte. Foi um longo período de superexcitação e alvoroço. Os meninos nos abandonaram à nossa sorte, a casa para a qual corríamos era sem dúvida um lugar de punição, tudo podia acontecer conosco. Percebi, então, a cidade pela primeira vez. Eu a sentia em minhas costas e sob meus sapatos, ela escapava conosco, arquejava com o fôlego sujo, lançava gritos loucos de buzinas, era ao mesmo tempo estranha e familiar, limitada e infinita, perigosa e excitante, eu a reconhecia perdendo-me.

Essa impressão ficou comigo. Desde aquela vez, toda cidade só existe quando entra bruscamente no sangue que move as pernas e cega os olhos. Errei de rua várias vezes, não porque não conhecesse a rua da minha casa, mas porque o espaço conhecido também sentia minha ansiedade e se abria à minha frente em percursos errados, e os percursos errados eram também desejo de erro, possibilidade de fugir da minha mãe, de nunca mais voltar para casa e, em vez disso, dissolver-me malvadamente pelas ruas, em todos os meus pensamentos mais secretos.

Tive de parar, puxar com força minha irmã para que não fugisse, retomar o fio da orientação — que é um fio mágico —, amarrar uma rua a outra, dar nós apertados para que as ruas se arrumassem com calma e eu pudesse reencontrar o caminho de volta. Primeiro nossa mãe se comoveu por estarmos vivas, depois, justamente porque estávamos vivas, nos puniu a golpes de colher.

Quero tentar responder a pergunta de vocês sobre as cidades de Delia e de Olga a partir dessa corrida na chuva. Deixei Nápoles cedo, tive de ir morar em lugares diferentes e distantes. Raramente me entendi com as cidades em que vivi. Agora todas me parecem nada mais do que próteses, mas com efeitos divergentes: ou permanecem matéria morta, estranhas para sempre, ou fazem corpo a corpo e você as sente como parte ativa de seus próprios sentimentos. Só nesse segundo caso as cidades, para mim, têm importância, para o bem e para o mal. De resto, são topografias insignificantes. Mesmo que tenham belos nomes evocativos e vestígios fascinantes do passado, não conseguem me deixar apaixonada nem sequer como turista; tenho pouco interesse pelo turismo com o nariz enfiado em um guia do Touring Club. Desde aquela experiência do fim da infância, o modelo vivo de envolvimento metropolitano é, para mim, Nápoles, que pressiona meu corpo e me confunde enquanto corro debaixo do temporal.

Devo dizer, no entanto, que o epílogo daquela corrida também é essencial para mim. Falo de me acalmar, readquirir olhos e orelhas, ver a cidade como se eu a tivesse redesenhado com angústias e prazeres. Falo de recorrer a um fio que reconecta os lugares desintegrados pelas emoções e que permite não apenas o perder-se, mas o governo do perder-se.

Sobre esse assunto, há um trecho de Walter Benjamin do qual gosto muito. Há anos, encontro ali tudo o que me é necessário: a descida até as Mães de uma área urbana vista pelos olhos de uma criança, a cidade-labirinto, o papel do amor, a governanta incômoda, até a chuva que cai sobre a infância. Refiro-me ao primeiro capítulo de *Rua de mão única — Infância berlinense: 1900*, intitulado “Tiergarten”.

Não adianta começarmos a falar agora do olhar de Benjamin, um olhar extraordinário, de globos oculares que são pupila em toda a sua superfície esférica e, portanto, enxergam não apenas o que está na frente, o que está fora, o depois que se prepara, mas também o adiante-atrás, o dentro-fora, o depois-no-então-agora, sem ordem progressiva. Em vez disso, quero destacar a introdução maravilhosa, que diz: “Não há nada de especial em

não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender.”

Aprender a se perder em uma cidade: ouvir os nomes das ruas como o estalido dos ramos secos, como desfiladeiros que refletem a passagem das horas. Benjamin fala a respeito disso com uma escrita anômala, uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é *difícil de dizer*, ao que está no fundo e mal se vê. Quando a cidade se torna cidade da desorientação? Onde tem origem o labirinto, quando nos adestramos na arte de nos perdermos? Ele escreve: “Aprendi tarde essa arte; ela preencheu o sonho, cujos primeiros sinais foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. Não, os primeiros não, porque antes deles houve um que lhes sobreviveu. O caminho para esse labirinto, a que não faltou a sua Ariadne, passava pela ponte Bendler, cuja suave curvatura foi para mim a primeira encosta de uma colina.”<sup>1</sup>

É bonita essa velocidade turbilhonante da escrita, esse recuo até os sinais da tinta nos mata-borrões da infância em poucas linhas, a busca do labirinto primário. Está naquele labirinto de tinta a intuição da arte de perder-se na cidade? Não, o vale vai mais fundo, existe um *ainda antes*, um antes que precede os rabiscos dos mata-borrões. Temos de retroceder. O labirinto urbano originário está na infância. É o labirinto que o menino Benjamin atravessava na forma do Tiergarten, o jardim zoológico de Berlim, aquele canto misterioso que “deve ter sido o refúgio daquela Ariadne em cuja proximidade compreendi pela primeira vez aquilo que só mais tarde me caberia como palavra: amor. Infelizmente, surge na fonte desse refúgio a ‘Fräulein’, como sombra fria sobre ela deitada. E assim esse parque, que como nenhum outro as crianças acham aberto, apresentava-se-me atravancado de coisas difíceis e inviáveis”.

O labirinto primário está no traçado do olhar infantil que vagueia no mistério fora de casa, distante de suas divindades protetoras, e cruza pela primeira vez com o amor. Está na experiência *difícil e inviável* do menino Benjamin quando a sombra austera de uma governanta se projetou sobre a sua

Ariadne (não existe cidade-labirinto, portanto, sem uma Pasífae que gera a Fera-Minotauro, sem uma Ariadne e o amor), perturbando sua aparição. O adulto Benjamin sonhará para sempre com aquele perder-se que teve início com a travessia da ponte Blender e buscará o fio para retornar àquela experiência e transformá-la em arte dizível, apreensível.

Obviamente, nada sabemos da Ariadne de Benjamin, ele não fala dela, mas sim da infância de um pequeno Teseu berlinense. É natural que seja assim. Mas, para mim, é inesquecível aquela aparição leve de menina, logo encoberta pela sombra austera de outra mulher, a governanta-mãe-monstro. Se Teseu está parado na incapacidade de se orientar, é a pequena Ariadne que guarda a arte do perder-se, é ela que possui o fio capaz de governar o perder-se. Desde garota, sempre gostei muito desse mito. É bem possível que, aquele dia em Nápoles, em meio ao temporal, eu tenha pensado em Ariadne, assim como é bem possível que eu tenha pensado nela muitos anos mais tarde, escrevendo sobre Delia, que vagueia pela cidade e, enquanto isso, se perde em sua infância. Quando adolescente, no ginásio, muito estudiosa e distraída, eu costumava sonhar que guiava a mão de Teseu ao matar a Fera, minha consanguínea, e, depois que salvava o herói, abandonava a cidade-prisão e minha desagradável família de origem por ele, ia de navio até outra cidade, descobria-o ingrato por trás da aparência de bom rapaz de cabelos cacheados e, por fim, conquistava alegrias vingativas e desregradas: a perdição com Dionísio, perdição que, aos quinze anos, eu desejava mais do que depois realmente desejei em idade adulta.

Nos mitos, há sempre algo que nos desestabiliza por dentro. Anos atrás, quando já era grande e tinha uma cabeça muito diferente, eu voltei a Nápoles por alguns meses; estava com alguns problemas, percorri novamente muitos caminhos da infância, até aquele que eu havia percorrido com minha irmã embaixo da chuva. Redescobri a angústia daquela corrida sem fôlego, mas também a impressão agradável de uma cidade minha e de mais ninguém, inimiga e sedutora, da qual eu havia me apoderado pela primeira vez justamente naquele dia distante.

Voltou à minha mente a imagem do labirinto como um espaço qualquer, um lugar até mesmo conhecido, mas que, de repente, se agita conosco sob uma forte emoção. Adquiri livros (inclusive aquela vasta e sedutora confusão chamada *Os mitos gregos*, de Graves), queria ver se o mito me ajudava a contar, distanciando-a, uma história de intolerância, de fuga, de paixão e abandono; não o abandono vivenciado por Olga, esse viria muito mais tarde, quando eu já tinha entendido que, para escrever bem, é necessário fazer o contrário do que preceituam os manuais: aproximar-se, reduzir cada vez mais as distâncias, aboli-las, sentir as veias pulsantes dos corpos vivos na página.

Uma variação da história de Ariadne me influenciou. É a história da garota cretense grávida, abatida pela mareação, que Teseu faz desembarcar em Amatonte com medo de que ela aborte. A garota mal põe os pés em terra firme quando um forte vento obriga a frota do herói a se afastar mar adentro. Ariadne se desespera, falta pouco para o parto, sofre com o abandono por parte do bem-amado. Então as mulheres de Amatonte intervêm e, para consolá-la, se revezam para escrever cartas de amor fingindo que são de Teseu. A mentira dura até que Ariadne morre no parto.

Trabalhei um pouco nessa história durante aqueles meses em Nápoles. Inventei em detalhes uma espécie de cidade da Campânia atual, uma Amatonte que parecia um vilarejo da costa amalfitana. Era uma cidade de amizade e solidariedade feminina, mas livre nos pensamentos e nos conflitos. Imaginei uma comunidade de mulheres atuais que escreviam a uma Ariadne atual, uma estrangeira abandonada, cartas de amor consoladoras que depois eram atribuídas ao amante traidor. Fiquei muito atraída pela possibilidade de contar como as mulheres sonham em ser amadas e, por isso, dediquei-me principalmente a quatro coisas: o esforço feminino para entrar na cabeça e nas palavras de um homem; a colaboração das mulheres — um verdadeiro trabalho de grupo bem organizado — para fingir uma constituição psíquica e lexical masculina; o questionamento, inverso, para tirar de si próprias o que elas gostariam de ter ouvido de um homem apaixonado; a busca-

confissão do que diriam à desesperada Ariadne caso estivessem perdidamente apaixonadas por ela, como já estava acontecendo com algumas em meio a mil contradições.

Lembro que eu gostava muito de imaginar o debate acalorado que antecedia a redação das cartas. Mas, quando comecei a de fato escrevê-las, tudo se complicou. No fim das contas, pareceram um esforço inútil, escrevi duas e depois parei. Evidentemente o aparato era fraco, as cartas tendiam a delinear um homem ideal no qual, na verdade, nenhuma Ariadne, desesperada por causa do abandono, teria acreditado, sobretudo hoje em dia; a cidade era perfeita demais, a comunidade feminina, até na sua vivacidade, parecia piegas com todos os seus bons sentimentos e, portanto, inautêntica. Não, também sobre as cidades dominadas por mulheres só podemos e devemos escrever como se fossem cidades-labirintos, lugares de nossas emoções complexas e contraditórias onde a Fera está à espreita e é perigoso se perder sem antes ter aprendido como fazê-lo.

O problema — e aqui dilato um pouco o assunto da pergunta de vocês — é que temos dificuldade em imaginar quais *polis* as mulheres poderiam construir ao tentar criá-las à sua imagem e semelhança. Onde está a imagem-modelo, com que características do feminino se parece? Pelo que sei, a cidade, para as mulheres, é sempre de outros, até mesmo quando é a cidade natal. É verdade que há pouco tempo representações femininas começaram a participar ativamente da gestão da *polis*, mas somente com a condição de não se apoderarem dela agora, logo, para tentarem de fato reinventá-la. Quem tenta fica descontente, deixa atrás de si o rastro de um discurso amargo ou adapta frases testadas e aprovadas da política corrente.

Evidentemente a cidade feminina está longe de acontecer e ainda não tem palavras verdadeiras. Para buscá-las, precisamos descer para além dos rabiscos dos nossos mata-borrões, entrar no labirinto de nossa infância, na *frantumaglia* não resgatada do nosso passado próximo e remoto. Essa empreitada é difícil. Em geral, as mesmas heroínas míticas são solitárias, individualidades sem pertencimento, em busca de uma soberania

pequena e caduca que, todavia, quando é alcançada, também é paga com a vergonha, com a vida. Muitas vezes, cometem ações que se desviam da ordem masculina; às vezes, se rebelam contra as leis da cidade natal. É raro fundarem uma cidade delas. Uma única vez, pelo que me lembro neste momento, uma mulher decidiu projetar sua *polis*, dirigir a construção, ser *dux femina facti*. Trata-se, é claro, de Dido, personagem que, no entanto, por muito tempo, amei apenas em parte.

Quando menina, seu suicídio me deixou ressentida. No ginásio, a história me fascinou não por causa do que Virgílio descrevia longamente, mas por causa do que mal mencionava: a história sangrenta que a mulher tinha em seu passado, o irmão que matara seu marido, a fuga de Tiro, a destreza que ela ostentava na África, o modo com que obtinha a terra sobre a qual fundaria, junto com a irmã, uma nova cidade. Na época, eu gostava das mulheres em fuga. No caso de Dido, eu tinha a meu alcance inspirações domésticas para dar-lhe corpo. Aqui, devo dizer que minha mãe foi costureira por boa parte da vida, e isso para mim foi importante. Com agulha, fio, tesouras e tecidos sabia fazer de tudo. Ajustava vestidos velhos, fazia novos, costurava, descosturava, alargava, apertava, tornava os rasgos invisíveis com cerzaduras perfeitas. Como eu cresci no meio da costura, o modo como Dido enganou o rei dos gétulos logo me convenceu. Jarbas lhe dissera com escárnio: darei a você toda a terra cingida por uma pele de touro. Pouca, pouquíssima, uma afronta irônica tipicamente masculina. O rei — sem dúvida, não era à toa que ele era filho de Amon — devia ter pensado que, mesmo cortada em tiras, a pele de touro nunca envolveria terra suficiente para construir uma cidade. Mas eu tinha visto a loura Dido exatamente na posição encolhida da minha mãe enquanto trabalhava — bonita, os cabelos corvinos bem penteados, as hábeis mãos marcadas pelas feridas da agulha ou das tesouras — e entendido que a história era plausível. Dido ficou curvada a noite toda (os trabalhos decisivos são realizados à noite) para reduzir a pele do animal a tirinhas quase invisíveis, costuradas em seguida de maneira que nem sequer fosse possível perceber a costura, um fio de Ariadne longuíssimo, um novelo de pele

animal a ser desenrolado para envolver um vasto pedaço da terra africana e, ao mesmo tempo, as fronteiras de uma nova cidade. Isso me pareceu verdadeiro e me emocionou.

Na universidade, anos mais tarde, não gostei de Dido como um todo, preferi a mulher que liderou uma grande empreitada, a mulher que estava dirigindo a construção de muros enormes e a torre da nova Cartago. Acima de tudo, comoveu-me o fato de Virgílio ter feito com que ela entrasse em cena justamente quando o pio Eneias estava contemplando, no templo dedicado a Juno, um baixo-relevo que representava a furiosa (*furens*) Pentesileia empenhada em uma batalha. Sempre fiquei muito perturbada com as histórias que, em uma cena feliz, sabem introduzir um sinal imperceptível de futuros fracassos, interrompendo a respiração com o espectro de uma brusca inversão da sorte. Dido fazia sua primeira aparição, linda, cercada de jovens cortejadores, serenamente ativa, vigilante ao regular o andamento das obras na cidade, e eu, como estudante-leitora-tradutora que já sabia o que aconteceria, sentia dor a cada palavra a partir daquele momento: desagradava-me que aquela mulher, no auge de sua vigência feminina, se consumisse em seguida por um amor furioso, e que, de uma mulher alegre — *laeta*, o adjetivo adequado para ela —, se tornasse furiosa como o outro modelo feminino perdedor, Pentesileia *furens*. Isso me desagradava tanto por ela quanto pela cidade, que, mesmo assim, surgia promissora.

Foi só quando reli os versos de Virgílio para me ajudar a escrever a história de Olga que, de repente, gostei de Dido em todos os momentos. Devo dizer que também gostei de Eneias, e subitamente sua maçante *pietas* não me pareceu mais afetada, os homens educados de hoje em dia se parecem um pouco com ele, têm aquela mesma *pietas* incerta e feroz. Dessa vez, achei o andamento da história verdadeiro e lancinante, a rejeição que eu havia concebido quando menina não reaflorou. Mas o que mais chamou minha atenção foi o uso que Virgílio faz da cidade. Cartago não é apenas um cenário, não é uma paisagem urbana para personagens e fatos. Cartago é o que ainda não é, mas está para se tornar, matéria em transformação, pedra abalada por

cada movimento interno dos dois personagens. Não por acaso, antes mesmo da admiração pela bela Dido, Eneias sente admiração pelo fervilhar do trabalho de edificação, pelo levantamento dos muros, da torre, do porto, do teatro, das colunas. Seu primeiro comentário é um suspiro: como têm sorte os tírios, seus muros já estão surgindo. Naqueles muros ele põe seu sentimento de refundador. Eles acolhem ao mesmo tempo a memória da pátria subjugada a ferro e fogo, a esperança-nostalgia da cidade futura e o desejo do nômade de acampar no centro da cidade estrangeira, que, aliás, é a cidade-bela mulher, a ser possuída.

As cidades são isso, pedra que de repente se torna viva por causa de nossas emoções, de nossos desejos, como é visível sobretudo na relação entre Cartago e Dido. O fervilhar das obras está todo sob a guia dessa mulher que fugiu do horror de Tiro, outra cidade que foi para ela uma longa injúria, cidade na qual o irmão derramou o sangue do cunhado e todo sentimento foi para sempre envenenado pelo desejo de assassinato. A rainha não quer repetir Tiro e organiza com justiça e direito o grande canteiro urbano. É acolhedora com o estrangeiro exilado, cuida para que a arte fixe nas paredes do templo de Juno, deusa do casamento e do parto, os horrores da guerra e do assassinato, uma espécie de memento. Além disso, é uma mulher no mais pleno fulgor, é o que dizem os jovens que se amontoam à sua volta. É evidente que, sob a sua guia, Cartago tende a ser completada, entre mil dificuldades, não como recinto para a Fera, mas como *polis* de amor.

Depois a paixão explode, absorve toda a energia, transforma-se em amor desvairado. A cidade também reage prontamente. O que foi iniciado estagna, as obras são interrompidas. Como Dido, as pedras esperam para decidir seu destino. Caso o amor entre ela e Eneias se realize, tornando-se um entrosamento alegre e duradouro, Cartago receberá sua potência, as obras serão reiniciadas, a pedra acolherá o sentimento positivo dos seres humanos que a estão moldando. Mas Eneias abandona a mulher. Dido, que era alegre, torna-se furiosa. O passado se une ao futuro, Tiro alcança Cartago na prática, cada rua vira um labirinto,

lugar de extravio sem arte, e o sangue que Dido deixou para trás volta para manchar a nova cidade. O tempo da incompletude terminou. Nas palavras de Dido moribunda, Cartago é de repente a ilustre cidade do ódio e da vingança, tanto que a maldição extrema da mulher põe de lado definitivamente a hipótese de uma *polis* justa: *nulus amor populis nec foedera sunt* é seu grito atroz.

Esta é a consequência de perder-se no labirinto urbano sem arte, sem fio: *sem amor, sem acordos*. É muito significativo o nexos virgiliano entre amor e constituição da convivência civilizada. É claro, as guerras entre Roma e Cartago tiveram motivações econômicas, políticas, não se deram devido ao abandono de Dido por parte de Eneias ou à subtração do amor, que é apenas uma razão poética. Mas por que *apenas*? Eu — assim como qualquer pessoa que ama a literatura — acho que as razões poéticas revelam mais do que as razões políticas e econômicas, ou melhor, elas vão ao fundo das razões políticas e econômicas. Aliás, sou daquelas que pensam que é exatamente o exílio do amor nas cidades que abre o campo para a subjugação econômica e política. Enquanto não houver uma cultura do amor difusa — e falo de solidariedade, respeito, um movimento na direção de uma boa vida para todos, enfim, o antídoto contra todas as fúrias e contra a vocação fácil para a aniquilação do inimigo —, o realismo do ferro e do fogo tornará os acordos de convivência sempre provisórios, tréguas para retomar o fôlego, as armas e o desejo de destruição total.

Portanto, sem amor entre os povos não há acordos: as duas coisas caminham juntas. Um verso diz mais do que mil leituras pesadas. E não há por que nos surpreendermos com isso. Quem escreve histórias sabe que as razões poéticas não são mariposas com asas transparentes. Elas têm carne e sangue, paixões, sentimentos complexos: a poesia é remexer no próprio ventre com movimentos nunca previsíveis. Dido é nutrida por suores e saliva, não é uma crosta de caramelo em cima de um *crème brûlée*. Ela sabe maldizer a pessoa que ainda ama; sabe se matar com um presente do bem-amado.

Quando menina, eu dizia que detestava esse suicídio. Eu achava que, como mulheres, entrávamos nos labirintos com o fio mágico para governar nossa perda. E até hoje estou convencida de que o erro de cada nova cidade está em sua raiz, em sua pretensão de ser uma cidade de amor sem possibilidade de labirintos, nem penosa nem intrincada, espaço de contentamento sem fúrias à espreita. Mesmo uma eventual cidade feminina, futuro que vai redimir o passado, corre o risco de não saber acertar as contas consigo mesma. É um atalho pôr entre parênteses o que há de terrível nas mulheres, nos imaginarmos somente como organismos de bons sentimentos, hábeis mestras da gentileza. Talvez isso seja útil para nos encorajarmos, para crescermos politicamente, mas quem faz literatura deve tornar a hostilidade, a aversão e a fúria visíveis, junto dos sentimentos generosos. É seu dever escavá-las, narrá-las de perto, sentir que elas existem, com ou sem Eneias, com ou sem Teseu.

Não gosto de pensar, como muitas vezes tendemos a fazer, que os gestos terríveis das heroínas clássicas são apenas o fruto de uma operação masculina embusteira, de um complô patriarcal: ao fim e ao cabo, é como atribuir às mulheres uma falta de humanidade, e isso não é útil. Pelo contrário, precisamos aprender a falar com orgulho da nossa complexidade, de como ela informa nossa cidadania, na alegria e na fúria. Para isso, é necessário aprender a arte de se perder no que é penoso e complexo; não existe Ariadne que não cultive em algum lugar um amor incômodo, a imago de uma mãe muito amada que, no entanto, dá à luz bonecas suicidas e minotauros.

Ouvir-nos, ver-nos. Nos labirintos metropolitanos, às vezes pedimos impavidamente sepultura para nosso irmão, às vezes colaboramos com o assassinato do irmão para fugir com o assassino, em certos casos matamos nossos filhos, mais frequentemente pronunciamos maldições terríveis antes de cairmos nós mesmas vítimas dessas fúrias. A história da Cartago virgiliana mostra bem em que medida a *polis* vive dos sentimentos de suas cidadãs. Mostra também o que acontece quando o amor — fio para nos perdermos e nos encontrarmos —

é banido: os respiros se transformam em fogo, o pacto de convivência civilizada se dissolve.

Mas chega, o que importa é tentar de novo e de novo costurar com linha e agulha o perímetro da cidade. Como uma estudante aplicada, eu não me entediava nas tardes de inverno debruçada sobre os versos da *Eneida*. Era bonito ver a rainha no trono administrando imparcialmente o enorme canteiro, uma ocasião rara para sonhar em ser fundadora de cidades. Eu buscava finais diferentes daquele em que ela se transpassava com a espada presenteada por Eneias. Eu a imaginava expulsando as fúrias, reencontrando o amor, aprendendo a arte de entrar e sair do estado de perda. De vez em quando, eu me levantava e ia até a janela, os pés gelados impediam que eu continuasse a estudar. Nápoles, quando me volta à mente, é muitas vezes uma cidade fria embaixo de um temporal.

### Roupas femininas

Sei que corro o risco de exagerar, mas, para falar de roupas e cosméticos, como foi pedido, vocês terão de aguentar mais uma história da minha mãe.

Seu trabalho de costureira começava — para mim, naturalmente — nas lojas de tecidos. Eu adorava acompanhá-la. Ficava olhando encantada para o vendedor — ou para o próprio dono, se a loja não tivesse vendedores —, que se mexia com uma espécie de alegria do gesto. Pegava as peças retangulares de tecidos das prateleiras e, antes mesmo de elas encostarem no balcão, já as desenrolava como uma onda na direção de minha mãe, fazendo estremecer, saltar, girar rapidamente o bloco de tecido, como se estivesse vivo. Ela tocava nos tecidos esfregando uma ponta entre o polegar e o indicador e, enquanto isso, olhava para a frente, quase como se o fato de não dirigir o olhar ao material acentuasse a sensibilidade de seus dedos. Eu sentia o cheiro do tecido novo, um cheiro azedo que pairava na loja, mas que o desenrolar rápido da peça havia bafejado direto no meu rosto. Eu estava ao lado da minha mãe, minha cabeça

batia na cintura dela, a fazenda de seu vestido resvalava em mim. Eu observava os tecidos que se acumulavam no balcão, sentia que ela estava escolhendo aquele que seria perfeito para fazer seu feitiço. Era um feitiço que eu conhecia bem, mas que me encantava de qualquer maneira, sempre. O tecido novo que ela estava prestes a comprar seria marcado com giz, as tesouras o cortariam, tiras esfarrapadas cobririam o chão. Minha mãe, com alfinetes, agulha e linha, daria forma ao tecido, a forma precisa de um corpo, ela era capaz de fazer corpos de tecido. O cheiro da fazenda nova se propagaria pela última vez, um perfume estranho, selvagem, que, em seguida, domesticando-se dentro da nossa casa, se perderia.

Era sempre assim. Eu lembrava com precisão que o próprio vestido que ela estava usando, e que tinha seu cheiro, havia sido um pedaço de tecido em uma loja. Quando decidiu comprá-lo, ela disse ao vendedor com voz cordial o número de metros de que precisava. O vendedor, com gestos amplos e rápidos, fez o tecido correr por um pequeno trecho da quina do balcão. Depois daquela dança, veio uma tesourada certa, um rasgo seco, uma lufada dilacerante de outro cheiro azedo. Eu era uma especialista, a arte das roupas começava ali.

Quanto ao fim, aquela arte terminava na cama de meus pais. A lembrança mais antiga que tenho de um vestido que acabara de ser feito — pelo menos é a que me parece mais antiga — é de um vestido preto, ou talvez azul-escuro, estendido sobre a colcha vermelha da cama de casal. Minha mãe punha ali os vestidos logo após passá-los, na casa não havia outros lugares adequados — dizia ela — para evitar que fossem maltratados. Não podíamos entrar naquele cômodo quando havia roupas prontas para serem entregues. Mas eu devo ter entrado uma vez, não sei determinar quando, certamente eu já não era mais tão pequena. Era com certeza uma fase em que eu sentia rajadas de vento repentinas nas costas, presenças atrás de mim quando não havia ninguém no quarto, coisas tenebrosas, mas que não me assustavam, pelo contrário, eu ficava contente que acontecessem porque assim podia contar a minhas irmãs, que, por sua vez, tinham medo. Abri a porta, espiei dentro do quarto.

O vestido estava estendido no meio da cama, a cintura estreita, as mangas abertas, a saia em forma de trapézio. Não aconteceu nada além de um sopro repentino que inflou a roupa, um intumescimento rápido, como que causado por um respiro. Depois, uma ponta da saia ficou fora do lugar, um pouquinho levantada. Fiquei com medo de que minha mãe me culpasse, como costumava fazer em relação a tudo. Então fui abaixar aquela ponta. Porém, sem motivo, levantei-a ainda mais e olhei embaixo do vestido. Havia um corpo nu de mulher com as pernas, as mãos e a cabeça cortadas, arroxeadas, mas sem sangue: um corpo de uma matéria sem veias. Recuei, saí do quarto. Levei bronca quando ela descobriu — e gritou, porque já estava muito nervosa — que o vestido estava todo desarrumado.

Sempre ouvi que as roupas não são vazias e que, no máximo, são os seres humanos que às vezes ficam vazios em um canto, desoladamente perdidos. Vesti as roupas da minha mãe durante a infância. Eu encontrava lá dentro mulheres lindas e de grande prestígio, mas mortas. Então eu entrava nelas, vestia-as com esmero e dava vida às suas aventuras. Todas tinham o cheiro da minha mãe, e eu também imaginava tê-lo. Não tinham marido, mas sim muitos amantes. Eu sentia intensamente seus prazeres, seus corpos aventureiros dissolviam o meu. Assim que eu sentia o tecido sobre o peito, sobre as pernas, ele aquecia minha barriga, minha fantasia. Eram tecidos que eu conhecia bem, haviam ficado por muito tempo nas mãos da minha mãe, entre seus dedos, sobre suas pernas.

Quando pequena, vi as roupas nascerem antes que minha mãe deixasse de trabalhar como costureira. Ela não me ensinou nada do seu ofício, só em certo período pedia para que eu ajudasse a desmanchar um alinhavo ou me adestrava a dar um ponto que chamava de chuleio ou outro que se chamava ponto à *jour*. Mas seu ofício ficou em meus olhos, sobretudo os gestos, as coisas, encantavam-me e preocupavam-me, um encantamento misturado com um sopro de medo. Eu não gostava que o tecido fosse cortado, o corte me causava uma sensação de incômodo, enojavam-me os fragmentos esfarrapados que iam parar no chão embaixo da mesa. Quando

aprendi a expressão *tagliare i panni addosso*, cortar os panos sobre o corpo, que em italiano significa denegrir, maldizer, eu a imbuí desse sentimento ambíguo da infância. O tecido era modelado a tesouradas sobre o corpo vivo para cobri-lo? Ou era o corpo vivo que era despido a tesouradas? Eu oscilava entre essas duas fantasias e olhava para minha mãe.

Ela, sim, cortava os panos sobre o corpo e, às vezes, fazia exatamente como Licia Maglietta no filme de Mario Martone: o corte e a costura eram acompanhados pela conversa, pelo sorriso e pela risada, pela maledicência e pelo relato, pelo prazer de contar histórias entre mulheres, histórias de outras, histórias de clientes e vizinhas. Enquanto isso, as palavras caíam no tecido e o impregnavam, encarnavam-se nas mulheres que, mais tarde, eu interpretaria. A senhora Caldaro, por exemplo, que era esposa de um advogado. Para experimentar seu futuro vestido, despia-se, deixando em nossa casa um cheiro triste de doença. Punha o vestido quando ainda estava cheio de fendas, preso com alfinetes e o fio branco do alinhavo. Enquanto isso, falava de sua vida e chorava. Minha mãe escutava, eu também, e aquelas histórias da senhora Caldaro me perturbavam, eu queria lhe dizer palavras de conforto. Em geral era minha mãe quem as dizia, intervinha com uma história reconfortante, uma vivência semelhante à da senhora Caldaro que alguém havia lhe contado e que terminara bem. A senhora escutava, mas não acreditava, duvidava que sua história também fosse ter um final feliz, sentia-se muito desventurada e chorava. Quando ela ia embora e o vestido jazia na mesa da sala de jantar, eu o sentia — assim, marcado, espetado pelos alfinetes, por causa das palavras de dor que o tocavam com maldade —, e ele era como o corpo de uma mulher exausta pelas próprias vicissitudes, sem cabeça, sem pernas, sem braços nem mãos.

O vestido da senhora Caldaro era para as festas e os bailes; minha mãe o costurou, descosturou e recosturou, deu pontos e mais pontos. Eu tinha medo, mas também gostava da agulha por causa da harmonia da costura que ela deixava como um rastro. Minha mãe furava a fazenda com um gesto rápido e hábil. Ficava concentrada na cadeira, curvada, o vestido a ser costurado sobre

os joelhos. Às vezes, se eu insistisse, deixava-me pôr a linha na agulha. Eu devia umedecer a ponta da linha pondo-a na boca, depois, apertar e torcer a parte molhada de saliva com a língua e os lábios para, por fim, passar a linha pronta pelo buraco da agulha. Conseguir de primeira, enquanto minha mãe me elogiava, era bom, mas, se eu não conseguia, também era bom. Ela pegava a linha, passava novamente a ponta entre os lábios e a devolvia para que eu tentasse de novo. Às vezes, eu torcia a linha úmida entre o polegar e o indicador para deixá-la esticada e pontuda como um alfinete.

Mas o mais importante para mim é a lembrança da maneira desenvolta com que a mão, os dedos da minha mãe passavam a agulha e a linha pelo tecido, mal puxavam e já voltavam a afundar a ponta da agulha. Aquele furar, passar, puxar era feito com tanta rapidez e experiência, avançava com tanta precisão, que ainda hoje me vem à mente quando vejo qualquer processo bem feito, e fico chateada porque não me lembro mais do vocabulário que ela usava. Ela falava de pontos corridos, pontos atrás, certamente de pontos de corrente e festonê, mas o resto das palavras desbotou, ela não queria que eu as guardasse, queria que eu aprendesse outras coisas. Portanto, o que ficou foi, acima de tudo, sua mão, com as unhas que não conseguiam crescer, pareciam se curvar para a frente, as veias inchadas de azul no dorso e as pontas dos dedos ásperas, furadas inúmeras vezes, quase nunca protegidas por um dedal.

Muito mais do que o cortar, era aquele costurar que me encantava. A arte móvel daquela mão unia os retalhos de fazenda, tornava invisíveis os pontos de junção, o tecido em pedaços recuperava a suave continuidade, uma nova coesão, tornava-se vestido, forma de corpo feminino, pele aderente à pele, organismo que jazia no colo dela e, às vezes, escorregava até seus pés, tão agitados quanto as mãos, prontos para mexer no pedal da Singer. Era um vaivém que, para mim, parecia uma dança, a mão passava a linha, a boca mordida o fio, o busto se girava com frequência na cadeira, dirigia-se à máquina de costura, os pés, largos, com uma ossatura potente, apoiavam-se no pedal e iniciavam o movimento da agulha da Singer, um

movimento rapidíssimo associado a um ruído como o de metal que roda.

A máquina parecia correr, mas ficava parada. O grande volante na parte de baixo fazia girar o pequeno volante no alto. O carretel turbilhonava em volta do pino, carretéis com linha de cores sempre diferentes, vi rodopiar o azul, o verde, o vermelho, o marrom, o preto, piruetas comandadas pelos pés da minha mãe. A linha se esticava até a cabeça da máquina, precipitava rumo à agulha, que, enquanto isso, pulava veloz na lançadeira, como um atleta pulando corda, e desaparecia no tecido deixando atrás de si um pesponto cheio que era acompanhado pelos dedos.

Eu olhava, havia um momento que eu não queria perder. Era quando a linha ia minguando cada vez mais em volta do carretel, tornava-se uma cobertura leve e, por fim, se desenrolava totalmente, sobrava a cauda, que também saía voando e deixava o carretel nu, dando ainda algumas voltas em torno do pino, até parar revelando sua verdadeira cor, sem sedução. Era um momento que me deixava melancólica. Eu tirava o carretel do pino como um cadáver, sentia que a vida tinha terminado para ele, dera tudo o que podia dar, nem mais um rodopio festivo e colorido. A linha, então, estava toda no vestido da senhora Caldaro, uma migração de energia, e o vestido estava pronto para que as costuras fossem passadas a ferro quente, golpes de calor, carícias febris antes de ir se deitar no quarto e, em seguida, unir-se ao corpo da senhora, esposa de advogado, e impregnar-se do cheiro da sua doença, talvez do seu desespero.

Minha mãe logo deixou de costurar roupas para outras mulheres, começou a fazê-las apenas para nós, as filhas, para parentes, para algumas vizinhas e, sobretudo, para si mesma. Na infância, eu gostava quando ela fazia um vestido para mim. Gostava quando tirava minhas medidas, ficava bem pertinho de mim, eu sentia seu cheiro, seu hálito em meu rosto. As roupas que ela fazia para mim sempre pareciam ser para brincadeiras; as que ela fazia para si mesma também tinham um ar jocoso. Lembro-me de quando ela tirava o roupão gasto e provava na frente do espelho a roupa que estava aprontando ou fazia com

que alguma vizinha experimentasse para ver melhor se havia defeitos. Como eu gostava dos vestidos dela, do perfume que tinham de cremes, batons, um cheiro de confeitos. Eu os vestia escondida, punha seus chapéus, seus sapatos, e, se me descobria, ela me deixava brincar, não ficava com raiva. Pelo contrário, me olhava com seu sorriso melancólico, o corpo recolhido no trabalho de costura, a aparência descuidada.

Mas então, naquela época do quartinho que contei para vocês, as roupas dela também me transmitiam ansiedade, tinham um veneno como a camisa de Nesso. Com o passar dos anos, toda a sua capacidade de costurar começou a ser um peso para mim. Já no começo da adolescência, eu detestava aquela habilidade, tinha vergonha de sair com as roupas que ela havia costurado para mim. Eu queria roupas normais, que me tornassem igual às outras meninas. Nas roupas dela, porém, havia um excesso, algo excêntrico que aparecia sobretudo nos vestidos que ela fazia para si mesma.

Ela os copiava dos vestidos das atrizes de cinema, das princesas, das modelos dos estilistas. Mas tinha o dom de fazê-los melhores ainda; no corpo dela pareciam mais cheios de energia. Minha mãe nunca costurou para si mesma um vestido que não a fizesse parecer uma mulher extraordinária. Enquanto em casa se reduzia a uma trouxa de retalhos apoiada em cima de uma cadeira, toda vez que saía atribuía ao próprio corpo a altivez da aparição estonteante, o esplendor das telas dos cinemas ao ar livre nas noites de verão na praia. Ela, uma mulher tímida, mostrava no modo como se arrumava uma audácia e uma fantasia que me assustavam e humilhavam. Quanto mais odiava sua arrumação, mais eu sentia, uma vez na rua, o alarme do meu pai à sua volta, a admiração de outros homens, a fala excitada deles, o esforço para parecerem alegres a fim de agradá-la, a inveja e a ofensa porque ela sabia como se tornar bonita. O efeito que minha mãe causava no bonde, no funicular, na rua, nas lojas, no cinema, me constrangia. Aquele enfeitar-se minuciosamente para sair com o marido ou sozinha me dava a impressão de que ela estava escondendo uma vergonha desesperada, e eu sentia constrangimento e pena dela. Nas

roupas que fazia para si, ela espalhava à sua volta todo o brilho de que era capaz, e aquela exposição de si mesma me fazia sofrer porque, ao vê-la assim enfeitada, eu encontrava uma menina que nunca havia crescido, uma mulher adulta penalizada pelo ridículo. Naquelas roupas estonteantes, eu sentia alternadamente a sedução, o riso e a morte. Por isso, era tomada por uma fúria muda, um desejo de arruinar com minhas próprias mãos minha mãe e, depois, a mim mesma, para apagar aquele aspecto falso de filha de diva, de descendente de rainha que ela tentava me atribuir costurando dia e noite. Eu a queria com suas roupas de casa, aquela era minha mãe, embora eu apreciasse sua beleza romanesca. Eu a queria sem aquele dom para a costura. Quando consegui me livrar das roupas que ela fazia para mim, minha reação foi uma vontade de ser desalinhada: eliminar aquele meu aspecto de filhinha bonita em oferta especial.

Quando garota, fui inimiga dos traços femininos. Maquiar-me, o desejo de me pintar, de pôr um vestido que ficasse bem em mim, a própria ideia da roupa que *cai bem* me irritavam, me humilhavam. Eu tinha medo de que alguém pensasse que eu me vestira daquele jeito para agradar e risse de mim pelas costas por causa do esforço a que eu me submetera, do tempo dedicado àquele objetivo, e se vangloriasse dizendo: ela fez isso por mim. Assim, eu me escondia dentro de camisões, suéteres dois números maiores do que o meu, jeans largos. Queria apagar do meu corpo a ideia de roupa bonita herdada da minha mãe, queria vestir roupas de dia a dia, não ser como ela, que só vestia trajes de festa, apesar da miséria de sua vida como mulher. Eu queria estar vestida *alla sanfrasò* — ela usava essa expressão quando me via sair. Era um francesismo do dialeto (*sanfasò*, *sans façon*, de qualquer jeito), que ela pronunciava com repulsa, o termo que usava para dizer: não devemos ser assim, isso não é jeito de viver.

Às vezes, eu me sentia desmazelada, realmente como se estivesse *alla sanfrasò*, e sofria por isso. Muitas vezes, porém, era abordada apesar do tom apagado e, então, sentia que estava carregando sobre o corpo uma espécie de veste jamais tirada,

uma bela roupa bem visível apesar dos jeans e camisões. Acho que o intenso jogo de roupas em *Um amor incômodo* nasce dessa sensação. Delia, mulher madura, emancipada, apertada em roupas-courações para seu corpo congestionado, é quase que acometida pelas roupas que a mãe queria lhe dar de presente, é possuída pela origem obscura daquelas roupas e deverá descer até as profundezas para reencontrar o tailleur azul-marinho de Amalia e ter coragem de usá-lo. Acho que a reação de Olga ao disfarce da filha Ilaria também se nutre das mesmas emoções. Mas é difícil dizer o que de fato vai parar nos livros. Ou, às vezes, é fácil demais. A Delia, eu tinha dado um sonho que somava conscientemente muitas das angústias ligadas às roupas, ao trabalho de costureira de minha mãe. Este é outro trecho inédito que transcrevo:

Quando adolescente, tive um sonho que se tornou recorrente. Não adianta contá-lo em detalhes, os detalhes mudam sempre.

No sonho, aconteciam comigo as coisas mais disparatadas nas situações mais diversas, mas, depois, sempre chegava o momento em que eu me via diante de um homem e tinha que me despir. Eu não queria, mas ele estava ali, não ia embora, olhava para mim alegre, esperava. Então eu tentava tirar as roupas com cautela, mas elas não saíam, era como se estivessem desenhadas em minha pele. O homem começava a rir, gargalhava, e eu ficava furiosa, sentia uma onda violenta de ciúme, sentia ciúme dele, que com certeza tinha outra mulher.

No esforço de prendê-lo ali, satisfazendo-o, eu segurava o peito com as duas mãos e o abria, abria meu próprio corpo como se fosse um roupão. Não sentia dor, via apenas que existia uma mulher viva dentro de mim e entendia de repente que eu era apenas a roupa de uma outra, uma desconhecida.

Eu não aguentava, meu ciúme crescia. Estava agora com ciúme daquela mulher que eu descobrira dentro de mim, tentava golpeá-la de todas as maneiras, agarrá-la,

queria matá-la. Mas, entre mim e ela, havia uma distância insuperável, eu nem sequer conseguia tocá-la, e a risada continuava, era uma risada irrefreável. No entanto, na minha frente, não era mais o homem que me olhava, mas minha mãe, e eu não ficava surpresa, pelo contrário, parecia-me que ela sempre estivera ali.

Quando acordava, embora conhecesse bem o sonho, eu ficava com raiva, sentia asco e vontade de ferir.

O sonho de Delia era em parte inventado, e dá para perceber isso, mas nascia daquela obsessão verdadeira da minha adolescência. O que era a roupa secreta que os homens viam em meu corpo? Como eu a usara? Se tivesse conseguido tirá-la, eu teria me tornado outra? Que outra?

Infelizmente é difícil contar sonhos; quando os escrevemos, eles nos obrigam a inventar, ordenar, e se tornam falsos. Nos romances, sobretudo, são tão deslavadamente utilitários para as necessidades de construção psicológica do personagem que sua artificialidade se torna intolerável. Porém, às vezes os pesadelos tomam a forma certa em poucas linhas. De todas as roupas literárias que conheço, a que melhor expõe a condição emocional que vivenciei principalmente quando garota é a roupa da ultrafeminina Harey, heroína de *Solaris*, de Stanislaw Lem: o fantasma de uma mulher que se suicidou por amor, uma palavra masculina transformada em mulher. Cito um trecho, o narrador é o protagonista Kris.

— Preciso ir, Harey — eu disse —, e, se é o que você quer mesmo, então pode vir comigo.

— Está bem.

Levantou-se de um pulo.

— Por que você está descalça? — perguntei, aproximando-me do armário e escolhendo dois dentre os coloridos macacões: um para mim e outro para ela.

— Não sei... devo ter jogado os sapatos em algum canto... — disse ela, sem muita convicção.

Não dei importância ao que disse.

— Você não vai conseguir pôr o macacão com esse vestido, precisa tirá-lo.

— Um macacão?... Mas para quê? — perguntou, já começando a tirar o vestido; mas, imediatamente, aconteceu uma coisa estranha: ela não conseguia tirá-lo, porque ele não tinha como ser aberto. Os botões vermelhos no centro não passavam de um enfeite. Não havia fecho algum, ou qualquer outro tipo de zíper. Harey sorriu confusa.<sup>2</sup>

Esse sorriso de Harey me comove, cada momento dela nesse livro me comove. Mas a roupa impossível de tirar e que, portanto, não sabemos como foi vestida me aterroriza e me atrai. Duas linhas mais à frente, Kris, o herói do romance, pega uma espécie de bisturi e corta o vestido da mulher a partir do decote. Assim ela pode enfim tirá-lo e vestir o macacão “que ficava um pouco grande”. Mas esse é o clássico modo despachado dos homens, essa intervenção cirúrgica que resolve o problema nunca me entusiasmou. Para mim, a roupa de Harey esconde outra por baixo, idêntica, e mais outra, e mais outra ainda, e nenhuma intervenção externa pode resolver o problema. Afinal, Lem faz de Harey um fantasma que volta, sempre com uma energia irreprimível. E usa sempre o mesmo vestido. E, para despi-la, Kris precisa cortá-lo a cada vez. Se voltasse mil vezes, o fantasma de Harey usaria sempre o mesmo vestido, e Kris, de tanto cortar, encontraria no quarto da estação de Solaris mil vestidos iguais, ou seja, uma única roupa feminina com mil reflexos. O que fazer com uma roupa assim? É necessário aprender a tirá-la para não morrer? É necessário aprender a vesti-la sem morrer? É necessário conformar-se com a ideia de que essa é a roupa de nossa morte como mulheres e que toda tentativa de ressurreição não faz nada além de rerepresentá-la como símbolo de nossa humilhação? Reescrevemos os trechos dos livros que nos influenciam de acordo com nossas necessidades.

Por exemplo, ainda a propósito de roupas, eu sem dúvida acrescentei minha interpretação, quando garota, a *Dalla parte di lei*, de Alba de Céspedes. Falo sobretudo das primeiras cento e cinquenta páginas; ali está a história de uma relação mãe-filha e, mais em geral, um catálogo das relações entre mulheres, o que é memorável. Quando li aquelas páginas pela primeira vez, eu tinha dezesseis anos. Muitas coisas me agradaram, outras não entendi, outras me incomodaram. Mas o importante foi a leitura conflituosa que se desenvolveu: não consegui me identificar seriamente com a jovem Alessandra, a narradora. É claro, a relação entre ela e a mãe, Eleonora, pianista cerceada por um marido banal, me comoveu muito. É claro, me reconheci nos momentos em que Alessandra narrava sua ligação profunda com a mãe. Mas, por outro lado, sua aprovação absoluta da paixão que Eleonora nutria pelo músico Hervey me perturbou — ou melhor, a aceitação de Alessandra me pareceu melosa e improvável, me indignou. Eu teria combatido com todas as forças um hipotético amor extraconjugal de minha mãe, até mesmo uma simples suspeita me deixava com raiva, me enciumava muito mais do que o amor dela por meu pai. Enfim, eu não entendia, tinha a impressão de saber mais sobre Eleonora do que sua filha podia intuir. E o que marcou a diferença entre mim, leitora, e a narradora em primeira pessoa foram justamente as páginas sobre o vestido preparado para o concerto com Hervey. Achei-as fulgurantes e, ainda hoje, me agradam muito, uma parte importante de um texto que, como um todo, me parece de grande inteligência literária.

Vejamos, então, se não for incômodo para vocês, a história daquele vestido, que tem um desenvolvimento bem-articulado. Eleonora tem talento artístico, mas, apagada pelo papel de esposa de um homem comum, é reduzida à sombra pálida de uma mulher extremamente sensível e sem amor. Sua mãe, a avó de Alessandra, também desperdiçou a própria vida: austríaca, atriz talentosa, casou-se com um militar italiano e teve que guardar em uma caixa os véus e as plumas de seus figurinos de Julieta, de Ofélia; em suma, ela também teve um destino de renúncia ao talento. Mas eis que Eleonora, já com quase

quarenta anos, indo de casa em casa para dar aulas de piano, vai parar em uma rica mansão para trabalhar como professora de uma menina chamada Arletta, conhece o irmão dela, o misterioso músico Hervey, e se apaixona por ele. O amor devolve a ela o talento, o desejo de viver, a ambição artística, e ela decide fazer um concerto com Hervey. É a essa altura que surge o problema do vestido. Com que roupa Eleonora vai se apresentar no concerto de sua libertação, na rica casa de Arletta e Hervey?

Na adolescência, eu era uma leitora que ficava agitada com cada linha. Gostava da ideia de o amor ser tão importante naquele livro. Sentia que era verdadeiro, não se pode viver sem amor. Mas, ao mesmo tempo, percebia que algo não estava certo. Angustiavam-me as roupas do armário de Eleonora, eu reconhecia ali algo familiar. “Eram todas de cores neutras”, escrevia De Céspedes dando voz a Alessandra, “marrom, cinza, duas ou três eram de seda crua, entristecidas por um colarinho de renda branca: roupas adequadas a uma pessoa idosa (...) Os vestidos pendiam murchos dos cabides. Eu disse devagar: ‘Parecem muitas mulheres mortas, mamãe...’” Aí está: a imagem das roupas como mulheres mortas penduradas em cabides deve ter se agarrado a meu sentimento secreto em relação às vestimentas, e eu a usei com frequência, ainda a uso. E havia mais uma, algumas páginas antes, que eu logo inseri no meu léxico e que se referia ao corpo evanescente de Eleonora apaixonada: “Era tão magra que parecia haver apenas um leve respiro dentro do vestido.” Como era verdadeiro aquele vestido animado apenas por um fôlego quente! Eu lia. Lia avidamente para ver como terminaria. Que roupa Eleonora usaria? Ela se levantava, ia até o gavetão, tirava uma caixa grande. Os olhos da filha, Alessandra, não se desgrudavam da mãe:

A caixa estava amarrada com barbantes muito velhos: mamãe os arrebitou com um único gesto. Erguida a tampa, surgiram véus cor-de-rosa e azuis, plumas, fitas de cetim. Eu não imaginava que ela possuísse um tesouro como aquele, por isso a olhei surpresa, e ela dirigiu o olhar para o retrato da mãe. Entendi que se tratavam dos véus de

Julieta ou de Ofélia e toquei aquelas sedas com devoção. “Como podemos adaptá-los?”, ela me perguntou, incerta.

Eu tremia. O vestido da libertação advinha da linhagem materna; graças à sabedoria de costureira de uma vizinha barulhenta, Fulvia, os figurinos da mãe atriz de Eleonora se tornavam traje de concertista, paramento para surgir bela diante de Hervey. Eleonora punha de lado seus discretos vestidos de esposa e usava véus azuis para fazer um vestido com a cor apropriada para uma mulher apaixonada, uma amante. Eu estava ansiosa. Não entendia o comportamento alegre de Alessandra, a filha. Lia e sentia que as coisas não terminariam bem, ficava surpresa por aquela garota de dezesseis anos — da mesma idade que eu — nem sequer suspeitar disso. Não, eu não era tolamente cega como ela. Percebia a tragédia de Eleonora. Sentia que a passagem dos vestidos neutros aos coloridos não melhoraria sua condição. Aliás, quando Alessandra exclamava para Fulvia, a vizinha costureira, “Precisamos preparar para mamãe um vestido com os véus de Ofélia!”, eu tinha certeza de que a tragédia estava próxima. O vestido novo com os velhos tecidos do teatro não salvaria Eleonora. A mãe de Alessandra — era nítido — se mataria, sem dúvida morreria afogada.

De fato, era o que acontecia: Alessandra não entendia, eu sim. A necessidade de oferecer a própria beleza ao homem amado não me soava libertadora, mas sinistra. Eleonora dizia, exibindo o corpo seminu ao olhar da filha e da vizinha: “Toda vez que eu chego e ele me olha, sinto vontade de ser bonita como uma mulher em um quadro.” O trecho continuava assim, narrado por Alessandra: “Levantou-se, correu para abraçar Lydia, depois Fulvia e, depois, a mim, foi para a frente do espelho com um breve voo e parou ali, analisando-se. ‘Deixem-me bonita’, disse, apertando as mãos contra o coração. ‘Deixem-me bonita.’”

*Deixem-me bonita.* Como chorei com essas palavras. A frase ficou na minha memória como um grito não de vida, mas de morte. Agora o tempo passou, muitas coisas mudaram, mas aquela necessidade expressa pela Eleonora de Alba de Céspedes ainda me parece desesperada e, por isso, significativa.

Vamos percorrer novamente os trechos como eu os senti na primeira e distante leitura, como ainda os sinto. Eleonora, sob o impulso do amor, decide despir-se das roupas do castigo, do sofrimento. Mas a única roupa alternativa com que se depara é o figurino herdado da mãe, a roupa do corpo feminino valorizado e exibido. Fulvia, a costureira, prepara o vestido, e ela se adorna para se oferecer a um homem distraído: um vestido de Julieta, um vestido de Ofélia, um vestido que não é menos humilhante do que as roupas neutras, as roupas do papel de esposa e de mãe que a apagam. Isso era o que eu sabia, o que eu achava que sabia desde sempre. Sabia que não apenas as roupas recatadas do guarda-roupa doméstico de Eleonora, mas também aquelas para se exibir, são trajes que pendem dos cabides como mulheres mortas. Alessandra demoraria o livro inteiro para entender isso. Tarde demais: assim como a avó, assim como a mãe, ela também desembocava na morte. Eu, não sei como, havia intuído isso nas roupas de minha mãe, na paixão dela por se embelezar, e essa intuição me atormentava. Eu não queria ser daquele jeito.

Mas como eu queria ser? Já crescida, já longe, quando pensava nela, eu buscava o caminho para entender que tipo de mulher podia me tornar. Queria ser bonita, mas como? Seria mesmo necessário escolher entre apagamento e espalhamento? Os dois caminhos não levam ao mesmo vestido subserviente, o terrível vestido de Harey, aquele que está sempre sobre o seu corpo, seja como for, e é impossível de tirar? Eu me angustiava em busca do meu caminho de rebelião, de liberdade. Será que o caminho era, como Alba de Céspedes fazia Alessandra dizer com uma metáfora talvez de origem religiosa, aprender a usar não as roupas — elas virão como consequência —, mas sim o corpo? E como fazer para chegar ao corpo por baixo das roupas, da maquiagem, dos hábitos comuns impostos pelo ato de se embelezar?

Não encontrei uma resposta certa. Mas hoje sei que minha mãe, tanto na monotonia dos trabalhos domésticos quanto na exibição de sua beleza, exprimia uma angústia insuportável. Havia apenas um momento em que ela me parecia uma mulher

em tranquila expansão: quando curvada, as pernas erguidas e unidas, os pés no apoio da velha cadeira, circundada por restos esfarrapados de tecido, sonhava com roupas salvadoras, seguia em frente com linha e agulha, continuando a unir os pedaços de suas fazendas. Aquela era a hora de sua verdadeira beleza.

#### NOTA

*A carta para Sandra Ozzola é de junho de 2003. Reproduzimos a seguir a carta (11 de abril de 2003) e as perguntas de Giuliana Olivero e Camilla Valletti que deram origem ao texto de Elena Ferrante.*

Cara Elena Ferrante,

Seria um grande prazer para nós poder acolher nas páginas de *Índice* (na seção dedicada à ficção contemporânea provocadoramente intitulada “A escrita derrotada”) uma entrevista sua.

Nossa revista sempre acompanhou com atenção sua produção literária, com resenhas e intervenções. Em especial, nós que lhe escrevemos sempre lemos com paixão seus romances e achamos que sua escrita interpreta o universo e o sentir feminino tornando-os o centro de uma poética, colocando-se além e acima dos convencionalismos literários.

Portanto, ficaríamos verdadeiramente gratas caso viesse a responder as perguntas abaixo, enviando-nos por e-mail, através de Sandra Ozzola, suas respostas.

Com afeto,

Camilla Valletti e Giuliana Olivero

#### Perguntas

1. De maneiras muito diferentes, as protagonistas de seus romances provêm de modelos femininos arcaicos, de mitos de matriz mediterrânea, dos quais se libertam apenas em parte. A dor é o resultado dessa relação intermitente com as próprias origens, desse cansativo e nunca resolvido afastamento dos papéis tradicionais?

2. A culpa e a inocência. Nenhum de seus personagens pode se declarar inocente, mas tampouco inteiramente culpado. Como se apresenta a culpa no feminino? E no masculino?

3. Como a traição original do pai/da mãe está ligada à cadeia de traições sucessivas? Que peso a leitura antropológico-psicanalítica das relações tem em seus romances?

4. Nápoles e Turim: por que a senhora atribui aos lugares, às cidades, uma densidade quase física, quase repelente, como se eles também tivessem um corpo que respira, que adoece com suas mulheres?

5. Que relação suas protagonistas têm com os rituais das roupas e da maquiagem?

---

<sup>1</sup> Trecho traduzido por João Barrento em *Rua de mão única —Infância berlinense: 1900* (Editora Autêntica, 2013). (N. do T.)

<sup>2</sup> Trecho da tradução de Eneida Favre (Editora Aleph, 2017). (N. do T.)

17.

## UM POSFÁCIO

3 de julho de 2003

Caríssima,

Recebi ontem, aqui na praia, seu e-mail com a longuíssima resposta às perguntas das redatoras de *Índice*. Acho esse seu texto extraordinariamente interessante, tanto que tive uma ideia: não poderíamos fazer dele um livro? Não um ensaio pesado, mas uma reflexão sobre temas que, ao longo destes anos, discutimos muitas vezes e que com certeza não interessam só a você e a mim, mas também a tantas outras pessoas (não apenas mulheres) que gostaram de seus livros e que gostariam de acompanhá-la mais profundamente em seu percurso.

Seu desejo de não aparecer, absolutamente legítimo, talvez mereça uma resposta mais geral, mais do que algumas entrevistas nos jornais. E isso não apenas para aplacar aqueles que se perdem nas hipóteses mais complicadas sobre sua verdadeira identidade, mas também devido a um saudável desejo de seus leitores (e garanto que, a esta altura, são muitíssimos) de conhecê-la melhor.

Poderíamos publicar um volume que contivesse, além desse seu último texto, outros materiais que temos em arquivo. Sei lá, penso, por exemplo, nas belas cartas trocadas com Martone na época em que ele estava trabalhando no filme baseado em *Um amor incômodo*, ou naquelas respostas a uma entrevista de Fofi que nunca chegaram ao destinatário (acho que ele tinha aprontado uma das suas). Ou um breve texto sobre a história de uma alcaparreira que você escreveu por ocasião dos quinze anos da editora: havia uma carta de acompanhamento interessante, como grande parte daquelas que você enviou à editora. O trecho

sobre a alcaparreira era realmente muito bonitinho. Você acha que publicá-los poderia parecer um autoelogio? O que me diz?

Enfim, reflita a esse respeito com a sua calma de sempre, mas, a meu ver, não seria nada mal lançar no Natal uma “coletânea de pensamentos” de Elena Ferrante ou algo do gênero. Se isso ajudar, não pense em um livro de verdade, mas em uma espécie de *cahier* ou em uma iniciativa como a de *Linea d’Ombra* ao publicar a correspondência entre você e Martone. Em suma, nada particularmente trabalhoso.

Mande-me sua opinião o quanto antes, se possível, antes da sua partida. Caso a resposta seja afirmativa, devemos começar a nos preparar.

Um abraço,  
Sandra

\* \* \*

Cara Sandra,

Pensei muito na sua proposta, ela demonstra muita confiança na boa vontade dos leitores. Encarei-a com seriedade, olhei toda a papelada antiga que você me enviou e é verdade, há material suficiente para um livro. Mas que livro seria? Uma espécie de epistolário? E por que deveríamos publicar minhas cartas? E por que só as cartas que enviei a vocês por um ou outro motivo editorial, e não as cartas destinadas a amigos e parentes ou as cartas de amor ou de indignação política ou cultural, de maneira a ir realmente ao fundo da fadiga? Por que, sobretudo, acrescentar tanta falação minha aos dois romances?

Por outro lado, devo admitir que estou bastante farta de dizer sempre não, vocês foram de fato muito pacientes nestes doze anos. Ainda mais porque muitos não, tenho total consciência, eram sins, uma propensão transformada em rejeição unicamente por timidez, por ansiedade. Acho que, também neste caso, seria assim.

Enfim, não tenho certeza. Acho que um livro do gênero poderia ter certa coesão, mas não autonomia. Ou seja, acho que,

devido a sua natureza, não pode ser um título independente. Você tem muita razão ao defini-lo como um livro para as leitoras e os leitores de *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*. Com todas as consequências, porém. Ou seja, se vocês decidirem publicá-lo, terão que, editorialmente, fazer com que ele pareça um apêndice dessas duas histórias, uma espécie de posfácio um pouco denso, como vocês costumavam fazer no final de seus elegantes volumes, um posfácio que, devido ao tamanho excessivo, se tornou outro volume. É o que eu penso. Só assim me sentiria tranquila, na medida em que sou capaz de me sentir tranquila.

Você deve ter notado que passei de “eu” a “vocês”: vocês, editora, é o que quero dizer. Não é uma artimanha, é o resultado de um raciocínio. Se esse livro que você tem em mente não for meu terceiro livro ou, para ser mais clara, não for meu novo livro, mas um apêndice aos dois primeiros, poderei dizer a mim mesma, para me aquietar, que a decisão de publicá-lo pertence a você, o material já está todo na editora, eu só preciso ser uma cúmplice que ajuda a esclarecer as formulações confusas, a apagar alguns adjetivos ou linhas em excesso, a dar uma ordem progressiva a materiais nascidos por acaso.

Diga-me o que você acha.

TÉSSERAS  
*2003-2007*

1.

## DEPOIS DE *FRANTUMAGLIA*

Caríssima Elena,

Aqui estão duas novidades sobre as quais gostaríamos da sua opinião.

A primeira: Silvia Querini, a editora espanhola, quer publicar seus três livros juntos, definindo-os como a “trilogia do desamor”. O que você acha?

A segunda: gostaríamos de fazer uma edição de bolso de *Frantumaglia*, mas com um apêndice que atualize o livro até depois de *A filha perdida*: você concorda? Dei uma olhada no arquivo: há a entrevista para *La Repubblica* por ocasião do lançamento de *Frantumaglia*, algumas coisas sobre o filme de Roberto Faenza, as perguntas dos leitores em *Fahrenheit* e, por fim, o bate-papo aprofundado com Luisa Muraro e Marina Terragni. Também encontrei uns dois escritos seus não muito convencionais. Um é aquele sobre o filme *Gabrielle*, de Patrice Chéreau, que eu impedi que você enviasse a *La Repubblica* porque era “duro” demais para um jornal. O outro é o artigo sobre *Madame Bovary*, que, acho, foi publicado exatamente naquele jornal, ou estou enganada?

Por ora, é tudo. Envio o material, mande logo sua opinião.

Um abraço,

Sandra

\* \* \*

Cara Sandra,

Olhei todos os textos, tudo bem, mas você é quem deve se ocupar dos títulos e das notas; não estou com muito tempo no momento. Eu gostaria que se visse com clareza que se trata de um apêndice. Com o tempo, afeiçoei-me muito a *Frantumaglia*, hoje eu o sinto como um livro pleno, com uma coerência que, quando você o organizou, não estava clara para mim.

Quanto à proposta espanhola, os livros sairiam em um único volume, se entendi direito, e isso me agrada. Tenho menos certeza quanto ao desamor, preciso pensar. Como essa palavra soa hoje em espanhol? Meus personagens não são de modo algum desprovidos de amor, não no sentido que nós atribuímos a esse termo. O amor que Delia, Olga e Leda vivenciaram de maneiras diferentes sem dúvida se deformou ao se chocar com a vida, como após um desastre, mas guarda uma energia potente, é amor posto à prova, eviscerado e, no entanto, vivo. Ou pelo menos é o que me parece. Sim, deem-me tempo para refletir. Enquanto isso, bom trabalho e obrigada pela atenção, pelo cuidado, por tudo.

Elena

## 2.

### A VIDA NA PÁGINA

Respostas às perguntas de Francesco Erbani

*Erbani* A senhora fez estudos literários? E, se não literários, de que tipo?

*Ferrante* Sou graduada em letras clássicas. Mas os diplomas de graduação dizem pouco ou nada sobre o que realmente aprendemos — por necessidade, por paixão. Então, no fundo, o que nos formou de fato, paradoxalmente, não nos cataloga.

*Erbani* A senhora tem outro trabalho além de escrever? Qual é?

*Ferrante* Estudo, traduzo, leciono. Mas, assim como escrever, estudar, traduzir e lecionar não me parecem trabalhos. São principalmente maneiras para estar ativa.

*Erbani* As pessoas próximas à senhora sabem de Elena Ferrante?

*Ferrante* Quando escrevemos de verdade, as relações que correm maior risco são exatamente aquelas próximas, de sangue, de amor, de amizade. As pessoas que ficam perto de nós na escrita, a ponto de aceitar até mesmo os efeitos mais cruéis e devastadores, podem ser contadas nos dedos das mãos.

*Erbani* Por que a senhora foi embora de Nápoles? Foi uma fuga?

*Ferrante* Eu precisava trabalhar e encontrei trabalho fora de Nápoles. Foi uma ótima oportunidade para ir embora de lá, minha cidade natal me parecia sem possibilidade de redenção. Com o tempo essa ideia foi reforçada. No entanto, não nos libertamos

de Nápoles com facilidade. Ela permanece em meus gestos, minhas palavras, minha voz, mesmo quando ponho um oceano entre nós.

*Erbani* Dizem que a senhora morou na Grécia e que agora está de volta à Itália. Há alguma verdade em tudo isso?

*Ferrante* Sim, mas a Grécia, para mim, também é uma maneira sintética de dizer que, ao longo dos anos, mudei-me com frequência, em geral de má vontade, por necessidade. Agora, no entanto, tendo a me tornar sedentária. Recentemente houve muitas mudanças em minha vida: não dependo mais dos deslocamentos alheios, apenas dos meus.

*Erbani* A senhora adota alguma medida especial para manter escondida sua atividade de escritora?

*Ferrante* Não sou eu que mantenho minha atividade escondida, é minha atividade que me esconde. Leio, reflito, faço anotações, analiso a escrita dos outros, produzo textos meus e tudo isso durante um tempo cada vez maior do meu dia. Ler e escrever são atividades realizadas em cômodos fechados, que literalmente nos tiram do olhar dos outros. O maior risco é que também tirem os outros de nosso olhar.

*Erbani* Escrever em segredo condiciona seu trabalho? Influencia algum aspecto de sua escrita?

*Ferrante* Enquanto escrevemos só para nós mesmos, a escrita é um ato livre com o qual, para usar um oxímoro, nos revelamos às escondidas. Os problemas começam quando esse ato secreto, esse mostrar-se furtivamente como os adolescentes ao escrever um diário, sente a necessidade de se tornar uma ação pública. Portanto, a pergunta é: o que, naquilo que escrevo para mim, pode ser oferecido ao olhar de outra pessoa? A partir desse momento, não é o sigilo que condiciona e influencia a escrita, mas a possibilidade de essa escrita se tornar pública.

*Erbani* A senhora diz que não quer aceitar “uma ideia de vida na qual o sucesso pessoal é medido pelo sucesso da página

escrita”. Mas como é possível separar tão claramente a própria vida das páginas escritas?

*Ferrante* De fato, não é possível, ainda mais porque, por vocação, tendo a jogar nas palavras — na maioria das vezes de maneira vã — todo o meu corpo. Com a frase que o senhor citou, eu queria dizer outra coisa. Queria dizer que, depois de um período difícil da primeira juventude, no qual tudo era um frenesi para escrever, procuro há algum tempo considerar a escrita não como o único modo de agir no mundo, mas apenas como uma das três ou quatro ações que dão densidade à minha vida.

*Erbani* O mercado editorial e a mídia — segundo a senhora — tendem a transformar o escritor em “um personagem cativante e, assim, ajudar a viagem mercantil da obra”. E essa deformação é real (além dos jornais, ela é promovida pelos editores e pelos próprios escritores). Isso não invalida o fato de sabermos tudo, ou quase tudo, sobre a vida de Leopardi, Tolstói e Céline, e esse conhecimento não tem uma importância mercantil, mas ajuda a entender melhor as obras desses autores, mesmo sem cair na crença ingênua de que Leopardi era pessimista por ser corcunda. Por que a senhora afirma que nada da história pessoal de um autor serve para que o leiamos melhor?

*Ferrante* Não defendo a ideia de que o autor não é essencial. Procuro apenas decidir eu mesma o que, no que diz respeito a mim, deve ser tornado público e o que deve permanecer privado. Acho que, na arte, a vida que conta é aquela que permanece milagrosamente viva nas obras. Por isso, gosto muito da posição de Proust contra o biografismo positivista e o anedotismo à maneira de Sainte-Beuve. Gosto dela e a defendo. Não é a cor das meias de Leopardi nem seu conflito com a imagem paterna que nos ajuda a compreender a potência de seus versos. A via biográfica não leva à genialidade de uma obra, é apenas uma micro-história que a acompanha. Ou, para usar as palavras de Northrop Frye, a explosiva energia imaginativa de *Rei Lear* não é minimamente afetada pelo fato de, acerca de Shakespeare, só termos à nossa disposição duas assinaturas, um testamento, uma certidão de batismo e o retrato de um sujeito com cara de

imbecil. O corpo vivo de Shakespeare (imaginação, criatividade, pulsões, ansiedades, mas também fonação, humores, reatividade nervosa) agirá para sempre a partir do interior de *Rei Lear*. O resto é curiosidade, publicações para hierarquias acadêmicas, guerras e guerrilhas por visibilidade no mercado da cultura.

*Erbani* A senhora quis se furtar ao circuito editorial para não fazer parte dos seus mecanismos. Mas, da mesma forma, foi dito que, dentre os motivos da sua esquivaz, também está o fato de alguns trechos de *Um amor incômodo* coincidirem com sua experiência pessoal. Qual dos dois motivos é mais verdadeiro?

*Ferrante* Ambos são motivos bem embasados. Mas não são os únicos, já tentei listar outros mais complexos. No entanto, mesmo somando-se todos os motivos, minhas obras — espero que o senhor concorde — não melhoram nem pioram por isso. Como todos os livros, bons ou ruins, grandes ou medíocres, eles permanecem sendo o que são.

*Erbani* A senhora não teme, em especial, que sua vida oculta possa deformar a percepção dos seus romances? Por exemplo, que possa induzir nos leitores uma curiosidade anômala, levando-os a procurar também artificialmente, até mesmo obsessivamente, no romance, na matéria narrada, os motivos da sua ausência?

*Ferrante* É possível. Quando publiquei meu primeiro livro, eu não tinha pensado no efeito que a ausência física do autor surtiria quando atirada no meio da guerra disseminada pela conquista de uma imagem física reconhecível, um séquito de fãs. Por outro lado, acho que o verdadeiro leitor não deve ser confundido com um fã. O verdadeiro leitor, a meu ver, não procura o rosto frágil da autora em carne e osso que se embeleza para a ocasião, mas a fisionomia nua que permanece em cada palavra eficaz.

*Erbani* A senhora descreveu há pouco tempo, em uma espécie de apólogo, a arrogância e a insolência de um personagem, comparando-as à figura de Silvio Berlusconi. Agora está

propondo escrever algo sobre a transformação dos italianos em plateia. Está acontecendo uma mudança de direção em sua narrativa?

*Ferrante* Não sei, espero que não. Digamos que estou interessada em entender como a espetacularização da vida como um todo está esvaziando, dentre outras coisas, o conceito de cidadania. Também chama minha atenção como a pessoa está cada vez mais infelizmente fadada a se tornar personagem. E me assusta o fato de um efeito clássico da narrativa — a suspensão da incredulidade — estar se transformando em um instrumento de domínio político no próprio seio das democracias. Acho que Berlusconi, por enquanto, resume, de maneira mais completa do que Reagan ou Schwarzenegger, a transformação que está ocorrendo na escolha democrática de representantes. Mas, se tivesse de trabalhar no campo da ficção um tema desse tipo (e essa é apenas uma hipótese distante induzida pela indignação), eu o faria com os meios expressivos que, ao longo destes anos, tentei desenvolver.

#### NOTA

*A entrevista de Francesco Ermani foi publicada, precedida por uma ampla introdução e alguns cortes por motivo de espaço, no jornal La Repubblica de 26 de outubro de 2003, sob o título “La scrittrice senza volto. Il caso di Elena Ferrante” (“A escritora sem rosto. O caso de Elena Ferrante”).*

### 3.

## OS *DIAS* NO MEIO DO CAMINHO

Carta a Roberto Faenza

Caro Faenza,

Agradeço por ter enviado seu roteiro para que eu o lesse. Reconheci fatos e personagens do meu livro, mais ou menos reutilizados com fidelidade, e isso me agradou. Confesso, no entanto, que tive um pouco de dificuldade para imaginar o filme, não sei ler esse tipo de escrita que arranca a veste literária e reduz fatos e personagens a movimentos nus de organismos. Como em *Amor Molesto*, precisei me tranquilizar primeiro. Disse a mim mesma que aquelas rubricas vão desaparecer, que os diálogos terão o calor das palavras pensadas e ditas e que a história estará toda na ação dos corpos vivos, nas vozes verdadeiras, na forte impressão de envolvimento proporcionada pelo enquadramento. Só quando superei o impacto da redução a cenas é que me senti suficientemente contente.

Isso não quer dizer que eu não tenha algumas dúvidas — pelo contrário.

Farei uma lista a seguir:

1) A primeira cena me parece muito eficaz. Tem o mérito, aliás, de evitar que Olga volte em pensamento à primeira crise conjugal, ao ciúme em relação a Gina, à descoberta da atração entre Mario e Carla. Mas isso causa um problema: não sabemos mais que Olga é uma mulher capaz de administrar com calma, com equilíbrio, de modo controlado, a relação conjugal. E a impressão de que ela pode governar bem os efeitos do abandono, como uma mulher culta dos nossos dias, diferente das mulheres destroçadas do passado, fica enfraquecida. Aquela primeira cena, portanto, e as cenas que se seguem

imediatamente estão boas, mas correm o risco de obliterar um trecho essencial. Talvez fosse necessário conseguir dizer de alguma outra maneira que Olga não é uma despreparada, que ela não perde a cabeça facilmente, que sabe enfrentar os riscos de uma ruptura sentimental. Porque, se isso não for comunicado, a personagem empobrece, a história corre o risco de contar pela enésima vez, e com fraqueza, aquilo que Virgílio já contou sobre Dido. No entanto, o que *Dias de abandono* narra é como uma mulher cheia de defesas é acometida por uma das experiências de desestruturação mais insuportáveis, é atropelada por essa experiência, mas resiste e, embora desencantada, se salva da própria morte e da morte dos filhos.

2) O “vazio de sentido” parece ser citado demais, e em contextos irônicos que atenuam o valor da expressão. Talvez não seja conveniente desgastar uma fórmula que tem um papel central no livro e no roteiro. Olga, abandonada, atravessa justamente aquele vazio de sentido que, para o marido, não passa de uma autojustificativa miserável. Temos de sentir todo o peso quando ela sai da crise e descobre que o amor por Mario acabou.

3) É verdade que o personagem da “pobre coitada” deva ter um papel importante desde o início. Mas acho que a alucinação do túnel acontece cedo demais, quando Olga nem sequer começou sua verdadeira descida às profundezas. Isso contribui para torná-la frágil desde o começo e reduz a possibilidade de contar sua crise em um crescendo. A solidez inicial de Olga, por outro lado, reforça o efeito dramático do desmoronamento. Por isso, a lembrança da mulher morta deveria abrir caminho com dificuldade dentro dela, até “emergir” e agir como duplo.

4) Eu disse que o roteiro usa boa parte do livro. Mas algo essencial ficou de fora: o momento em que a mulher entrega o abridor de cartas à filha e pede para ela espetá-la sempre que parecer ausente. Esse pedido revela duas coisas importantes: que Olga pretende resistir de todas as maneiras à perda de si mesma; e que, para reagir, só pode contar com aquela pequena criatura de sexo feminino que a segue pela casa oscilando entre

devoção e hostilidade. Não entendi direito por que esse trecho foi cortado. Em meu livro, a relação mãe-filha é importantíssima.

5) O cão: talvez devesse ser destacada a intensa ligação dele com Mario, com as coisas de Mario. Ao negligenciá-lo ou torná-lo pouco ativo, há o risco de simplificar a relação de Olga com Otto e de enfraquecer o drama da morte do animal.

6) Carrano: sua figura talvez devesse ser mais inquietante no início (não briguenta, inquietante; tão inquietante quanto sedutora) e menos açucarada no final. Seu ativismo de salvador e o simbolismo do metrônomo não me convencem. Eu preferiria que o personagem mantivesse sua ambiguidade. Admito que há motivos de representação, mas eu apostaria sem dúvida em uma figura inicialmente incômoda, depois tranquilizadora, em seguida cativante e, de qualquer maneira, não decisiva. Não é à toa que a história termina com aquele “fingi acreditar”, ponto de chegada da viagem de Olga às profundezas.

Como o senhor pode ver, grande parte dos meus temores se baseia no andamento crescente dos dias infernais de Olga. Isso não significa que o texto, assim como está, já não contenha esse percurso. O senhor deve apenas decidir se quer torná-lo mais articulado, de maneira a obter um fim que pareça uma libertação lúcida e desencantada.

Agradeço por seu bom trabalho.

NOTA

*O roteiro em questão é o de Dias de abandono e a carta, inédita, é datada de 3 de junho de 2003.*

4.

## A OLGA IMPREVISTA DE MARGHERITA BUY

Respostas às perguntas de Angiola Codacci-Pisanelli

*Codacci-Pisanelli* Mais uma vez, um livro seu se torna filme. Que impressão a senhora tem ao “ver” suas histórias?

*Ferrante* É difícil dizer. Escrevemos as histórias sonhando-as de olhos abertos. Quando se tornam filme, na verdade já as “vimos”. A consequência é que o filme inspirado em seu livro nunca é, para você, uma primeira visão. Querendo ou não, é a segunda vez que você tem de acertar as contas com a complexidade emotiva e a densidade fantástica do que fez na primeira vez, que é o que realmente pertence a você, para o bem e para o mal. Por isso, tento ser sensata e vou ao cinema não para ver meu livro, mas para ver o que outra pessoa viu nele.

*Codacci-Pisanelli* A senhora viu o filme de Faenza? O que achou?

*Ferrante* Assisti em vídeo, sem música, quando o trabalho ainda estava em andamento, e eu seria injusta com Faenza se formulasse um julgamento sobre uma obra ainda não terminada. Prefiro formar uma opinião vendo o filme no cinema. Entretanto, embora o tenha visto naquelas condições, alguns momentos do filme me impressionaram de maneira muito favorável. Os momentos violentos ou humilhantes de Olga têm grande força, são envolventes, e os atores são tão talentosos que nos deixam boquiabertos. Devo confessar que eu nunca teria pensado em Margherita Buy para o papel de Olga, e talvez justamente por isso o talento dela tenha me impressionado de um modo especial. As palavras têm uma materialidade diferente das imagens, os mundos e as figuras que elas evocam nos parecem

precisos, mas são flexíveis. Margherita Buy se tornou uma Olga imprevista, mas que me agrada.

*Codacci-Pisanelli* A senhora colaborou com o roteiro do filme de Faenza? Pediu para vê-lo?

*Ferrante* O roteiro foi enviado para mim, eu o li, fiz algumas anotações e as mandei para o diretor. Nada além disso.

*Codacci-Pisanelli* Em uma entrevista, Faenza disse que havia “humanizado” o personagem do marido. Mas, no romance, o que arrasta Olga para a tragédia é exatamente a frieza total dele.

*Ferrante* Zingaretti é talentoso. Retrata bem o personagem de um homem que não sente mais amor pela mulher com a qual vive. Apaixonou-se por outra e não tem a força, a coragem ou a crueldade de dizer à esposa que o amor terminou. Mario, no livro, é isso, e acho que no filme também. O problema é que a história de Olga é narrada em primeira pessoa, e o cinema sempre tem dificuldade com a primeira pessoa. A história de Olga é a história de uma desestruturação crescente que chega à beira do infanticídio e da loucura e, depois, estanca de repente. No turbilhão do monólogo dela, o eu tritura tudo e todos, em especial o marido. Provavelmente o que Faenza chama de humanização de Mario indica apenas a dificuldade de manter a coesão, na tela, do realismo burguês de uma crise conjugal comum e de um percurso feminino em primeira pessoa, tenso, angustiante, *borderline*.

*Codacci-Pisanelli* Que relação a senhora teve com o filme anterior, baseado em *Um amor incômodo*?

*Ferrante* Martone me enviou várias versões do roteiro, houve uma feliz troca de cartas. Convidou-me para assistir ao filme, mas, após muitas dúvidas, desisti. Vi o filme no cinema algum tempo depois do lançamento e fiquei muito impressionada. Naturalmente, não era o que eu tinha “visto” ao escrever. Mas, em certos momentos, tive a impressão de que potencializava o livro com outros meios, aproximando-se de maneira impressionante da realidade que eu havia disfarçado ou ocultado

ao contar a história. Quando escolhemos um livro para fazer um filme, talvez o problema não seja nem respeitar com devoção sua estrutura nem violentá-la a esmo. O verdadeiro problema para um diretor é encontrar as soluções, a linguagem, para extrair a verdade do seu filme da verdade do livro, para somá-las sem que uma escangalhe a outra e dissipe sua força.

*Codacci-Pisanelli* Um autor “oculto” como a senhora deve inevitavelmente usar outras pessoas para fazer com que as próprias histórias cheguem ao cinema. Já pensou em ser diretora?

*Ferrante* Ao longo de toda a minha vida, tenho tentado aprender a contar histórias com palavras escritas. Seria necessária outra vida para aprender a contar histórias com imagens.

*Codacci-Pisanelli* Em um artigo recente em *La Repubblica*, a senhora falou de Madame Bovary. Quanto existe de Madame Bovary em Olga, a protagonista de *Dias de abandono*?

*Ferrante* Bovary e Karenina são, de alguma maneira, descendentes de Dido ou Medeia, mas perderam a força obscura que impele essas heroínas do mundo antigo a usar o infanticídio ou o suicídio como uma rebelião, uma vingança ou uma maldição. Encaram o tempo do abandono mais como uma punição por suas culpas. No entanto, Olga é uma mulher culta dos dias de hoje, influenciada pela batalha contra o patriarcado. Ela sabe o que pode acontecer e tenta não se deixar destruir pelo abandono. Sua história fala de como ela resiste, de como chega ao fundo e reemerge, de como o abandono a muda sem a aniquilar.

*Codacci-Pisanelli* A senhora está trabalhando em um novo romance?

*Ferrante* Não. Estou reordenando uma velha história de meninas, bonecas, praia e mar.

*Codacci-Pisanelli* Há poucos meses, voltou a ganhar força a busca da sua verdadeira identidade. Uma análise do seu texto —

a mesma arma que, na Holanda, levou ao “desmascaramento” de Marek van der Jagt, heterônimo de Arnon Grunberg — levou um filólogo a mencionar o nome de Domenico Starnone. Qual foi sua reação? Algum dia a senhora vai sair do seu esconderijo? (No que me diz respeito, permaneço fiel a um dos diálogos finais de *O sol é para todos* — cito de memória: “Sabe, entendi por que Boo Radley se esconde e não deixa que ninguém o veja.” “Por quê?” “Ele não quer que ninguém perturbe sua paciência.”)

*Ferrante* Saio do meu esconderijo toda vez que publico alguma coisa, nem que sejam apenas as respostas a esta entrevista. Acho suficiente. De resto, não sei o que há a ser descoberto. As palavras que se tornam públicas são de todos. Seu destino é serem atribuídas a uma ou outra pessoa. Por outro lado, quem lê um livro meu por acaso não abre espaço dentro do próprio léxico para minhas palavras, não se apropria delas, não as reutiliza? Os livros são de quem os escreveu apenas quando seu ciclo termina e ninguém mais os lê.

#### NOTA

*A entrevista, assinada por Angiola Codacci-Pisanelli, foi publicada, com alguns cortes por motivo de espaço, na revista L'Espresso de 1º de setembro de 2005 com o título “Olga, la mia felice Madame Bovary” (“Olga, minha feliz Madame Bovary”), por ocasião da apresentação do filme Dias de abandono, de Roberto Faenza, no Festival de Veneza.*

## 5.

### O LIVRO DE NINGUÉM

Assisti a *Gabrielle*, de Patrice Chéreau, e li “A volta”, de Conrad, conto no qual *Gabrielle* se baseia. Perguntei-me o que significa esse *se baseia*, mas não encontrei respostas conclusivas. Dizer também que um filme *foi inspirado* em um livro não me convenceu e, quando me informaram que existe um vocábulo impronunciável, “transdução”, que serve para descrever com maior precisão a passagem de um livro a um filme, achei que essa palavra não ajudava, indicava apenas uma operação de transposição. Se o filme *Gabrielle* se baseia no conto “A volta”, isso quer dizer que o conto é um recipiente mais amplo do que o filme? Ou, então, o fato de um filme ser inspirado em um livro significa que a página escrita fala através do filme como Apolo através do peito da Pítia?

Não sei. O espectador que assiste a *Gabrielle* e leu “A volta” reconhece desde as primeiras cenas a fonte literária. Mas, também desde as primeiras cenas, percebe que as diferenças entre o filme e o conto são muitas. Por exemplo, não estamos na City londrina, mas em Paris. O personagem masculino não se chama Alvan, e sim Jean. E não é preciso muito para entender que Alvan, inglês abastado da Londres do fim do século XIX, não é exatamente idêntico a Jean, francês abastado da Paris do início do século XX. Mas, acima de tudo, não é à toa que, na transposição da página ao filme, a história de uma mulher que volta depois de ter ido embora e de um marido que nunca mais volta apesar de ter tentado desesperadamente ficar deixa de se chamar “A volta” e passa a se chamar *Gabrielle*.

Quem é *Gabrielle*? No conto, não existe nenhuma *Gabrielle*. A esposa, que, após deixar uma carta para o marido na qual diz

que o está abandonando por outro homem, muda de ideia e retorna depois de poucas horas para a casa conjugal, não tem nome nas páginas de Conrad, e isso é significativo; quem leu o conto sabe que aquela opção pelo anonimato é importante. Por que, então, ao se tornar esposa de Jean, a mulher sem nome de Alvan recebe o nome de Gabrielle? Por que uma história de temores e tremores masculinos promete no título a centralidade da personagem feminina? O que levou Chéreau a escolher um nome para a esposa de Alvan/Jean e até mesmo a usá-lo como título do próprio filme?

Essas perguntas, na minha opinião, têm pouco a ver com o cinema e muito com a literatura. Não sei nada sobre a psicologia da leitura ou a psicologia do espectador. Mas nunca acreditei de fato que o fio da escrita literária seja um fio de Ariadne a ser obedientemente desenrolado. Claro, o leitor se agarra a esse fio e é guiado por ele. Sem dúvida, a combinação de palavras e frases é, para quem lê, tão restritiva quanto a senha de um cofre para quem o abre. Mas não existe uma maneira correta de realizar a potência de uma história escrita, e as instruções de uso valem pouco ou nada. A “leitura correta” é uma invenção dos acadêmicos e dos críticos. Cada leitor extrai do livro que lê nada mais do que *seu* próprio livro. As prateleiras nas quais alinhamos os volumes que lemos são enganadoras. Arrumamos ali apenas títulos, capas, páginas. Mas os livros *realmente* lidos são fantasmas evocados por leituras sem regras. Houve uma época em que essa falta de regras era um fato puramente privado, deixava no máximo alguns rastros públicos nas páginas dos leitores profissionais. Hoje as coisas não são mais assim. A internet está repleta de leitores que escrevem sobre o livro *deles*. E roteiristas e diretores usam cada vez mais textos literários como uma rampa para a decolagem da própria imaginação. Esse material demonstra de forma resumida uma só coisa: que a escrita narrativa ainda permanece como o lar mais acolhedor para o mundo tumultuado ou mudo daqueles que precisam de histórias, quer tenham eles apenas a capacidade de ler, quer sejam profissionais da transmutação da palavra à imagem. A força ainda não superada da literatura reside em sua capacidade

de construir organismos pulsantes de cujas veias, semelhantes às do mítico Asclépio, qualquer um pode beber, extraindo dali vida ou morte, outras obras de grande força ou fracas e pálidas.

O diretor e a roteirista de *Gabrielle* se nutriram de “A volta”, de Conrad. Mas, como é natural, a leitura deles gerou *outra história*, diferente da original, embora respeite todos os seus pontos e até mesmo sua literariedade. Essa história ainda é a de Conrad ou é sobretudo a história de Chéreau? Nem uma coisa nem outra. Acho que é uma *história de ninguém*, embora tenha nascido graças à generosa hospitalidade do texto de Conrad. Chéreau entrou nele e encontrou nos silêncios da personagem da esposa, nas poucas frases que ela pronuncia, estímulos suficientes para imaginar que estava lendo a história de uma mulher rebelde e vencida, desesperada e impiedosa, rejeitada pelo marido e pelo possível amante, uma mulher sem amor sufocada por seu papel de esposa. *Baseou-se* no conto de Conrad para criar, antes mesmo de seu filme, uma *história* que não está escrita, que não está impressa, que não pode ser lida em lugar algum.

Todos nós, como Chéreau, lemos livros de ninguém. Eu, por exemplo, li há algum tempo um “A volta” que era cheio de balbucios. Os personagens só diziam frases cortadas: a esposa sem nome interrompia a si mesma no meio de uma frase, o marido, Alvan, também, e assim se equivocavam, não se entendiam. A tentativa deles de ficar juntos utilizava a frase entrecortada, reticente, justamente porque, se as frases fossem ditas por inteiro, seria inevitável que a ruptura se consumasse. E havia também as sensações distorcidas, cada uma delas um sinal de dissolução. O que, a meus olhos, realmente *compunha* aquele conto eram as frases interrompidas e os sentidos equivocados. Alvan acha que um gemido emitido pela mulher vem do seu próprio corpo. Quando ele faz menção de apoiar um copo na mesa, não percebe mais as dimensões do móvel, tem a impressão de que o copo vai atravessar a madeira, cair no vazio. Se tenta abrir a porta, não consegue, insiste, não lembra mais que a trancou. Para mim, o conto era isso. Quando, depois do filme, eu o reli, constatei não somente que aquilo que me parecera o cerne da história ocupava poucas linhas, mas

também que eu atribuí a Conrad páginas que jamais lera, que ele jamais escrevera, e das quais, obviamente, não havia sinal algum no filme de Chéreau.

O conto “A volta” a que me refiro é, portanto, muito diferente daquele que Chéreau usou como referência. No dele, uma mulher do fim do século XIX tem um discurso explícito, pungente e audacioso. Enquanto o marido continua sendo um homem burguês de cem anos antes, Gabrielle tem a excepcionalidade de uma mulher atual. Se Conrad ambienta boa parte do conto em um cômodo cheio de espelhos que multiplicam o casal em uma multidão de pessoas semelhantes a eles, Chéreau mantém apenas seu Alvan/Jean em meio a reflexos, enquanto elimina qualquer símbolo de mediania para Gabrielle. O Alvan da escrita se sente tão ameaçado pelo tenebroso enigma feminino que chega a planejar a demissão das criadas silenciosas para contratar apenas homens, gênero mais tranquilizador a seus olhos. No filme de Chéreau, porém, há uma criada especialmente livre, especialmente loquaz, com uma presença relevante na história. Em suma, o filme é o rastro visível de *outro texto*, que não foi escrito por Conrad, que não pode ser encontrado nas páginas que temos diante dos olhos e que não está presente naquelas páginas que acreditamos ter lido no passado. É nesse *outro texto*, fabricado pelo mundo de Chéreau, por sua sensibilidade, pelas necessidades de seu ofício, pelos imperativos da indústria cinematográfica, que o filme realmente “se baseia”.

É o texto certo, é o texto errado? Acho que um juízo de valor é legítimo, mas não decisivo. A força da literatura reside justamente nessa possibilidade permanente de leitura sonhadora, de estímulo fantástico, de ponto de partida para outras obras. Imagino que existam sei lá quantos outros “lugares” no texto de Conrad, todos habitáveis, todos geradores de narrativas que, a cada releitura, não vejo e nunca verei pelo simples fato de eu correr para ocupar os lugares que me são mais congeniais. A leitura para mim é assim.

Por isso, ouço sempre com muita curiosidade as pessoas que falam de livros que amo. Sinto que elas raciocinam precisamente

sobre *livros de ninguém*. Entre o livro que vai para o prelo e o livro que os leitores compram, existe sempre um *terceiro livro*, um livro no qual, ao lado das frases escritas, estão as frases que imaginamos ter escrito; ao lado das frases que os leitores leem, estão as frases que eles imaginaram ter lido. No entanto, esse terceiro livro, inalcançável, mutante, é um livro real. Na verdade, eu não o escrevi e meus leitores não o leram, mas ele existe. É o livro que se *cria* na relação entre a vida, a escrita e a leitura. Rastros de tal objeto podem ser encontrados nas palavras de escritores que refletem sobre os próprios textos, nas discussões de leitores apaixonados. Mas ele se torna evidente sobretudo quando o leitor é um leitor privilegiado, que não se limita a ler, mas que dá forma a sua leitura, por exemplo, com uma resenha, um ensaio, um roteiro, um filme. É em especial o cinema de inspiração literária que, por produzir com uma linguagem diferente outro organismo narrativo perfeitamente autônomo, revela a existência daquele terceiro livro que não é vendido pelos livreiros, que não encontramos nas bibliotecas, mas que vive e está ativo. Esse é o livro que serve de base para o filme e para tudo o que um texto origina.

Naturalmente, nem todos esses livros intermediários dão bons frutos. Dos muitos modos de ler, desaprovo aquele que suaviza as histórias, que as normaliza. As leituras cinematográficas muitas vezes correm esse risco. O cinema vasculha a literatura de modo cada vez mais distraído, apenas em busca de pontos de partida, de materiais brutos. Com frequência, a narrativa cinematográfica considera negativo o que é anômalo ou inquietante em um texto e o elimina, ou então nem mesmo o percebe. De preferência, extraímos do livro o que já foi testado e aprovado e o que supomos que o público vai gostar de ver e rever. Não é, portanto, a pilhagem anárquica de uma obra literária por parte de roteiristas e diretores que deve preocupar quem escreve: um romance é escrito exatamente para que seus leitores se apropriem dele. Também não é a necessidade por parte dos diretores com um forte senso autoral de esconder ou renegar com todos os meios a origem literária da obra: não reconhecer as próprias dívidas é um vício difuso e não lesa em

nada a obra da qual somos devedores, no máximo fere a vaidade de quem a escreveu. É a normalização cinematográfica do texto literário que perturba. Voltando a *Gabrielle*, embora Isabelle Huppert se esmere e o filme de Chéreau nos prenda exatamente por causa da figura de mulher que ela cria, sentimos que houve um abuso da hospitalidade das palavras de Conrad, que a mulher na tela é menos inquietante do que a esposa anônima da página escrita, que a casa tenebrosa que o escritor edificou para nós está sendo trocada por uma morada facilmente habitável. Isso, apenas isso, deveria causar dor em quem ama a literatura.

NOTA

*Texto inédito, 10 de outubro de 2005.*

## 6.

### COMO É FEIA ESSA MENINA

A França — antes, muito antes de Paris — foi para mim Yonville-l'Abbaye, a oito léguas de Rouen. Lembro que me instalei nesse topônimo certa tarde, quando eu tinha menos de quatorze anos, viajando pelas páginas de *Madame Bovary*. Com o passar dos anos, aos poucos, até hoje, foram sendo acrescentados milhares de outros nomes de cidades e vilarejos, alguns nas vizinhanças de Yonville, outros muito distantes. Mas a França permaneceu sendo basicamente Yonville, assim como eu a descobri em uma tarde de algumas décadas atrás, quando achei que tivesse me deparado, ao mesmo tempo, com o ofício de criar metáforas e comigo mesma.

Sem dúvida me reconheci em Berthe Bovary, a filha de Emma e Charles, e fiquei abalada. Eu sabia que estava olhando para uma página, percebia as palavras com nitidez, mas sentia que estava me aproximando da minha mãe exatamente como Berthe tentava se aproximar de Emma para agarrar, *par le bout, les rubans de son tablier*.<sup>1</sup> Ouvei com clareza a voz de Madame Bovary, que dizia, cada vez mais nervosa, “*Laisse-moi! Laisse-moi! Eh! Laisse-moi, donc!*”,<sup>2</sup> e era como a voz de minha mãe quando se perdia em afazeres e pensamentos e eu não queria deixá-la, não queria que ela me deixasse. Aquele grito incomodado de mulher arrastada para longe de seus próprios *bouleversements*, como uma folha em um dia de chuva rumo à boca negra de um bueiro, me marcou profundamente. A pancada veio logo depois, uma cotovelada. Berthe — eu — *alla tomber au pied de la commode, contre la patère de cuivre; elle s’y coupa la joue, le sang sortit*.<sup>3</sup>

Li *Madame Bovary* em minha cidade natal, Nápoles. Li o original com dificuldade, por imposição de uma professora álgida e talentosa. Minha língua materna, o napolitano, tem um pouco de grego, latim, árabe, alemão, espanhol, inglês e francês, muito francês. *Lasciami*, “deixe-me” em italiano, se diz *lássame* em napolitano, e *il sangue*, o sangue, se diz *’o sanghe*. Não é de espantar que o idioma de *Madame Bovary* tenha me parecido, em certos momentos, meu próprio idioma, o idioma no qual minha mãe se parecia com Emma e dizia *laisse-moi*. Dizia também *le sparadrap* (mas pronunciava *’o sparatràp*) para indicar o curativo, *cerotto* em italiano, que eu precisava pôr sobre o corte que eu havia me feito — enquanto lia, eu era Berthe — ao bater *contre la patère de cuivre*.

Entendi então, pela primeira vez, que a geografia, a língua, a sociedade, a política, enfim, toda a história de um povo estava para mim nos livros que eu amava e nos quais eu podia entrar como se os estivesse escrevendo. A França ficava perto, Yonville não era muito distante de Nápoles, a ferida jorrava sangue, o *sparatràp* aplicado obliquamente na bochecha repuxava minha pele. *Madame Bovary* golpeava com socos fulminantes, deixava hematomas que não clareavam. A partir de então, durante toda a vida, perguntei-me se minha mãe, ao menos uma vez, com as palavras exatas de Emma — as mesmas palavras horríveis —, pensou ao me olhar, como Emma faz com Berthe: *c’est une chose étrange comme cette enfant est laide!*<sup>4</sup> *Laide*: parecer feia para a própria mãe. Raramente me aconteceu de ler-ouvir uma frase mais bem-pensada, mais bem-escrita, mais insuportável. Vinda da França, a frase caiu em cima de mim e me acertou no meio do peito, ainda me golpeia, é pior do que o empurrão com que Emma jogou — joga — a pequena Berthe em cima da cômoda, em cima do gancho de cobre.

As palavras entravam e saíam de mim: quando leio um livro, nunca penso em quem o escreveu, é como se eu mesma o estivesse escrevendo. Mais nova, eu não conhecia nomes de escritores — cada livro se escrevia sozinho, começava e acabava, me apaixonava ou não, me fazia chorar ou me fazia rir. O francês chamado Gustave Flaubert veio depois, quando eu já

sabia muitas coisas sobre a França, já tinha ido até lá não apenas graças aos livros e não tão bem quanto nos livros, já podia medir a distância real entre Nápoles e Rouen, entre o romance italiano e o francês. Àquela altura, eu estava lendo as cartas de Flaubert, os outros livros dele. Cada frase era bem feita, algumas melhores do que outras, mas nenhuma — nenhuma jamais teve para mim a força devastadora daquele pensamento de mãe: *c'est une chose étrange comme cette enfant est laide!* Em certas fases da minha vida, pensei que só um homem poderia tê-la concebido, ainda por cima um homem sem filhos, um francês mal-humorado, um urso trancado em casa aperfeiçoando grunhidos, um misógino que acreditava ser pai e mãe só porque tinha uma sobrinha. Em outros períodos, acreditei com raiva, com rancor, que os grandes escritores de sexo masculino sabem fazer com que suas personagens digam o que as mulheres realmente pensam, dizem e vivem, mas não ousam escrever. Hoje, voltei à crença do início da minha adolescência. Acho que os escritores são amanuenses devotos e solícitos que traçam em preto e branco de acordo com uma ordem própria mais ou menos rigorosa, mas que a verdadeira escrita, a que de fato importa, é obra dos leitores. Mesmo sendo uma página de Flaubert em francês, o *laisse-moi* de Emma, lido em Nápoles, tem uma cadência napolitana, o gancho de cobre faz jorrar da bochecha de Berthe 'o sanghe, e Charles Bovary estica a pele da menina e aplica 'o *sparatràp*. Foi minha mãe quem pensou, mas na língua dela: *comm'è brutta chesta bambina* — como é feia essa menina. E acho que ela o pensou exatamente porque era o que Emma pensava de Berthe. Por isso tento, ao longo dos anos, tirar aquela frase do francês e colocá-la em algum lugar de uma página minha, escrevê-la eu mesma para sentir seu peso, transportá-la para o idioma da minha mãe, atribuí-la a ela, ouvi-la saindo da sua boca e entender se é uma frase feminina, se uma mulher pode de fato pronunciá-la, se eu alguma vez pensei nela em relação a minhas filhas, se, enfim, deve ser repudiada e apagada ou acolhida e retrabalhada, retirada da página em francês masculino e transportada para a língua de mulher-filha-

mãe. Esse é o trabalho que realmente leva à França e justapõe os sexos, os idiomas, os povos, os tempos, a geografia.

#### NOTA

*Esse texto foi concebido, em seus trechos centrais, como resposta à editora sueca Bromberg, que, após comprar os direitos de Dias de abandono e ler a tradução, decidiu não publicá-lo, julgando moralmente reprovável o comportamento de Olga, a protagonista do romance, em relação aos filhos (cf. “Ferrante molesta per la Svezia” [“Ferrante incômoda para a Suécia”], de Cinzia Fiori, no Corriere della Sera de 21 de outubro de 2003). O texto depois foi publicado, com algumas modificações, pela Uitgeverij Wereldbibliotheek, de Amsterdã, por ocasião do Salão do Livro de Paris de 2004, no volume coletivo Frankrijk, dat ben ik, com o título “Het gewicht van de taal” (“O peso da linguagem”). Também foi publicado no jornal La Repubblica em 28 de junho de 2005.*

---

<sup>1</sup> “Pelas pontas, as fitas de seu avental.” (N. do E.)

<sup>2</sup> “Deixe-me em paz! Deixe-me em paz! Eh! Deixe-me, então!” (N. do E.)

<sup>3</sup> “Foi cair ao pé da cômoda, contra o gancho de cobre; ela cortou a bochecha, o sangue saiu.” (N. do E.)

<sup>4</sup> “É estranho como essa criança é feia!” (N. do E.)

## 7.

### AS ETAPAS DE UMA BUSCA

Respostas às perguntas de Francesco Erbani

*Erbani* Como vai?

*Ferrante* Uma entrevista que começa com “como vai” assusta um pouco. O que quer que eu diga? Se começo a escavar o “como”, não acabo nunca. Então, respondo: bem, acho, e espero que o senhor também esteja bem.

*Erbani* Depois de tantos anos, ainda está convicta de sua decisão de permanecer na sombra?

*Ferrante* “Permanecer na sombra” é uma expressão que não me agrada. Tem ar de complô, de facínoras. Digamos, então, que preferi, há quinze anos, publicar livros sem precisar me sentir obrigada a ter uma carreira como escritora. Até agora, não me arrependi. Escrevo e publico apenas quando o texto de fato parece ter alguma dignidade para mim e para meus editores. Depois o livro segue seu caminho, eu começo a me ocupar de outra coisa. É só isso, e não vejo por que eu deveria mudar minha linha de conduta.

*Erbani* O que pensa das questões que são levantadas sobre sua identidade? Diverte-se, fica incomodada ou tem alguma outra reação?

*Ferrante* São legítimas, mas redutivas. Para quem ama ler, o autor é apenas um nome. De Shakespeare, nada sabemos. Continuamos amando os poemas homéricos embora ignoremos tudo sobre Homero. E Flaubert, Tolstói e Joyce só têm peso se uma pessoa de talento os transforma em matéria de uma obra, uma biografia, um ensaio brilhante, um filme, um musical. De

resto, são sobrenomes, ou seja, etiquetas. A quem pode interessar minha pequena história pessoal se podemos ficar sem saber nada sobre a história de Homero ou de Shakespeare? Quem ama a literatura de verdade é como uma pessoa de fé. O crente sabe muito bem que, sobre aquele Jesus que realmente é importante para ele, não há nada nos registros públicos.

*Erbani* Qual é a identidade que mais a intriga dentre as que foram aventadas: o romancista Domenico Starnone, o crítico Goffredo Fofi, a escritora Fabrizia Ramondino?

*Ferrante* Nenhuma, isso me parece um jogo banal da mídia. Escolhem um nome de pouca consistência, o meu, e o associam a um nome de maior destaque. Nunca acontece o contrário. Nenhum jornal pensaria em encher uma página com a hipótese de meus livros terem sido escritos por um arquivista idoso e aposentado ou por uma jovem bancária recém-contratada. O que devo dizer? Lamento que pessoas que eu estimo sejam incomodadas com isso.

*Erbani* Quando falam de seus romances, muitas vezes o problema da sua identidade supera as questões literárias. Isso a perturba? Como pretende evitar que isso aconteça?

*Ferrante* Sim, me perturba. Mas também parece ser a prova de que a literatura em si importa pouco ou nada à mídia. Tomemos, por exemplo, as suas perguntas. Publiquei um livro, mas o senhor, mesmo sabendo que eu teria respondido em termos muito gerais, concentrou toda a sua entrevista no tema da identidade. Até agora, permita-me dizer, não há nada que passe nem perto de *A filha perdida*, do tema ou da redação do livro. O senhor me pergunta como pretendo evitar que falem apenas de quem sou, negligenciando os livros. Não sei. O senhor com certeza — me perdoe — não está fazendo nada para mudar a situação e encarar aquilo que chama de questões literárias.

*Erbani* Há algum elemento de diversão no mistério Ferrante para a senhora?

*Ferrante* Está vendo? O que posso dizer? A única coisa divertida é a seguinte: tentar demonstrar aos leitores qual é a hierarquia jornalística — o que importa são os mistérios, em especial os irrelevantes, e não a leitura.

*Erbani* Como a senhora responde a quem insinua que o mistério Ferrante contribui para alimentar as vendas de seus livros?

*Ferrante* Respondo que é uma bobagem. O cinema, isso sim, ajudou a incrementar as vendas de meus livros. O “mistério Ferrante” é uma perturbação para os verdadeiros leitores. Quem lê narrativas quer apenas uma história empolgante, densa, a ser alimentada com os trechos dispersos da própria experiência.

*Erbani* A senhora disse que não quer aparecer também para não acabar participando do circo midiático que envolve os escritores. Não acha que é possível aparecer e, ao mesmo tempo, distanciar-se dos aspectos mais espetaculares, espalhafatosos e promocionais do circo midiático?

*Ferrante* Claro. Mas existe um equívoco: para mim, o problema não é aparecer e, depois, me distanciar — não sou nada arredia. Para mim, o problema é não aparecer de maneira nenhuma. Por que se surpreender com isso? Há vários livros anônimos, ou mesmo assinados, que vivem, sobrevivem ou morreram há tempos sem que uma pessoa jamais tenha aparecido para reivindicá-los. Amo esses livros e amo os leitores que dizem: que me importa quem os escreveu?

*Erbani* Ainda é válido um dos outros motivos de sua esquivez: a presença, em seus romances, de partes autobiográficas combinadas e disfarçadas, mas ainda assim reconhecíveis?

*Ferrante* Sim. Como qualquer pessoa que escreve, trabalho em cima de fatos, sentimentos, emoções que me pertencem muito intimamente. Mas, com o tempo, o problema se transformou. Hoje desejo, acima de tudo, conservar a liberdade de escavar minhas histórias em profundidade, sem autocensuras.

*Erbani* Seus três romances parecem três momentos de um único grande romance, três variações sobre alguns temas, dentre os quais se destaca a relação mãe-filha, um tema representado de maneira diferente, mas que é central em todos os livros. É uma impressão errada?

*Ferrante* Não, pelo contrário. Escrevi outros livros que no fim das contas não publiquei justamente porque pareciam ser pouco meus. As três histórias que publiquei, por outro lado, pertencem a mim, eu as sinto como etapas de uma única busca.

*Erbani* Em *A filha perdida*, há uma família que parece ser camorrista. É isso mesmo?

*Ferrante* Sim, embora eu tenda a narrar comportamentos para os quais qualquer pessoa da Campânia pode descambar tranquilamente. Quando criança, conheci uma napoletanidade não camorrista que sempre corria o risco de se tornar camorrista e senti à minha volta a naturalidade da travessia dessa fronteira, como se o salto para a criminalidade fosse de alguma forma preparado não apenas pela miséria ou pela perda de confortos precários, mas também pela “normalidade cultural”.

*Erbani* O que acha da atenção dada a Nápoles nas últimas semanas? Em sua opinião, é um exagero midiático ou a pressão da criminalidade realmente se tornou mais aguda na cidade?

*Ferrante* É um exagero midiático. Nápoles deveria estar na mira dos holofotes há décadas. Sua história de degradação é muito longa, é uma metrópole que antecipou e antecipa os males italianos, talvez europeus. Por isso, nunca deveríamos perdê-la de vista. Mas a mídia sobrevive do que é excepcional: os assassinatos, o lixo não recolhido, um lindo livro de Saviano. A falta cotidiana de condições de vida é a norma, não vira notícia. Por isso, quando o excepcional passa, tudo se cala e continua a apodrecer.

*Erbani* A senhora disse uma vez que Nápoles lhe causa uma grande inquietude. Uma cidade violenta, de discussões repentinas, brigas, uma Nápoles vulgar, na qual existem pessoas

barulhentas, fanfarronas, sempre prontas a cometer pequenas maldades. Ainda tem essa impressão?

*Ferrante* Sim, nada mudou, exceto o fato de que aquilo que me parecia, devido a suas características históricas, específico da minha cidade, da minha região, agora parece estar se propagando por toda a Itália.

*Erbani* A senhora fugiu dessa Nápoles assim que pôde, mas a carregou consigo como “um substituto para manter sempre em mente que a potência da vida é lesada, humilhada por modalidades injustas da existência”. Retornou à cidade alguma vez? Voltaria a morar lá?

*Ferrante* Volto de vez em quando. Não sei se moraria lá. Eu o faria se achasse que a mudança não é um truque retórico, mas uma verdadeira revolução política e cultural.

#### NOTA

*A entrevista de Francesco Erbani foi publicada em La Repubblica de 4 de dezembro de 2006 com o título “Io, scrittrice senza volto” (“Eu, escritora sem rosto”). Erbani assinalou na introdução: “Elena Ferrante recebeu as perguntas; algumas não lhe agradaram, mas ela não as evitou. Aqui estão suas respostas que, devido à modalidade dessa entrevista, são reproduzidas sem que o entrevistador tenha tido a oportunidade de replicar.”*

## 8.

# A TEMPERATURA CAPAZ DE ACENDER O LEITOR

Diálogo com os ouvintes de *Fahrenheit*

- Por que suas personagens são mulheres sofredoras?

Eva

Cara Eva, a dor de Delia, Olga e Leda é o fruto de uma desilusão. O que elas esperavam da vida — são mulheres que tentaram romper com a tradição de suas mães e avós — não se concretiza. Em vez disso, concretizam-se velhos fantasmas, os mesmos com os quais as mulheres do passado se depararam. A diferença é que elas não os suportam passivamente. Lutam e dão conta deles. Não vencem, mas simplesmente chegam a um acordo com as próprias expectativas e encontram novos equilíbrios. Eu não as sinto como mulheres sofredoras, e sim como mulheres que lutam.

- Estou simplesmente apaixonada por sua escrita. Não tenho curiosidade em relação à sua pessoa porque sei o que me interessa a seu respeito: aquilo que ressoa entre nós através das palavras de suas histórias.

Sei que a senhora é uma mulher porque, em suas páginas, uma mulher sente, sofre e se tortura. Um homem é no máximo capaz de entender aquelas páginas, mas não de escrevê-las: nem mesmo aquele camaleão que era Tolstói, que não fez um trabalho ruim com *Anna Karenina*.

Eu gostaria de saber: o que a senhora lê, o que gosta de ler?

Conhece Paula Fox, de *Desesperados*? Gosto tanto dessa escritora quanto da senhora. Nas histórias dela há um suspense análogo, terrível, muito agradável. Quem a traduz para o italiano, e muito bem, é um homem. Então, a senhora poderia no máximo ser um homem desse tipo, preso na atmosfera de um livro de uma escritora que traduziu, tipo Zelig.

Muito obrigada, Cristiana

Cara Cristiana, agradeço pelas palavras encorajadoras. Chamou minha atenção em particular uma formulação sua: “aquilo que ressoa entre nós”. Também gosto dos livros por causa daquilo que ressoa entre nós. Enquanto escrevia *A filha perdida*, eu estava lendo um velho romance, *Olivia*, publicado pela Einaudi em 1959 e traduzido por Carlo Fruttero. O romance foi publicado anonimamente em 1949 pela Hogarth Press, de Londres. Acho que tem páginas de boa ressonância e o sugiro. Quanto a *Desesperados*, de Paula Fox, agradeço pela comparação, mas a senhora é generosa demais. *Desesperados* é um livro que amo por causa da intensidade narrativa. Mas, infelizmente, sinto-me muito distante da sua riqueza de sentido.

- Caríssima Elena Ferrante, li *Dias de abandono* e quero dizer que você é uma mulher, pois é exatamente daquele jeito que nos sentimos quando somos abandonadas por aqueles seres sem coração que são os homens. Por outro lado, também poderia ser um homem, porque deve existir pelo menos um que tem consciência do mal que faz (penso no grande Tolstói de *A sonata a Kreutzer*). De qualquer forma, parabéns. Revele, se quiser, o enigma da sua identidade; senão, paciência, afinal a arte é superior.

Sua Mariateresa G.

Cara Mariateresa, obrigada por ter lido *Dias de abandono*. Não acho que a arte, como a senhora diz, possa prescindir de seu artífice. Aliás, acredito que quem escreve termina, querendo ou não, indo parar por inteiro em sua escrita. O autor sempre existe e está no texto, que, portanto, tem tudo o que é necessário para

resolver os enigmas importantes. Os que não são importantes nem devem ser levados em consideração.

- Caros amigos de *Fahrenheit*, escrevo para assinalar uma circunstância no mínimo singular a respeito da protagonista, Leda, do último livro de Elena Ferrante, *A filha perdida* (que ainda não li, mas que logo ganharei de presente). Muito bem, eu moro em Nápoles, me chamo Leda, sou formada em inglês (leciono e traduzo), sou divorciada há alguns anos e tenho duas filhas que já são adolescentes. Tenho uma dúvida: será a misteriosa Elena (que segundo a mitologia é filha de Leda) alguém que me conhece?

Com simpatia e estima, Leda

Cara Leda, o que posso dizer? Quem escreve uma história espera que as leitoras e os leitores encontrem motivos para se identificar não apenas com informações pessoais dos personagens. Quando tiver lido o livro, escreva para mim e diga se as afinidades com minha Leda ultrapassaram a barreira do nome. Faço questão, já que a senhora é uma leitora que me parece gratificante. Em poucas palavras, entre parênteses, fiz uma observação importante para mim sobre o nexo Leda-Elena.

Não escolhi o nome Leda por acaso. Leda — como sabem principalmente os estudantes do ensino médio e os pintores — é a garota à qual Zeus se une sob forma de cisne. Mas, se as leitoras e os leitores interessados em *Fahrenheit* verificarem, por simples prazer, o terceiro livro da *Biblioteca* de Apolodoro, descobrirão que, em uma versão menos conhecida do mito, Leda está no centro de uma história complicada e moderna de maternidade.

A história é a seguinte: Zeus teria se unido sob a forma de cisne não a Leda, mas a Nêmesis, que, para fugir dele, se transformara em gansa. “Da união”, sintetiza Apolodoro, “Nêmesis pariu um ovo que um pastor encontrou no bosque e levou de presente para Leda; Leda o guardou em uma urna e, no seu devido tempo, nasceu Elena, que ela criou como filha.” Essa

Leda e essa Elena, sua filha-não filha, me sugeriram os nomes das duas personagens de *A filha perdida*. Se ler, verá.

- Cara escritora, o mistério que a circunda não me ajuda a enquadrá-la. Preciso de visibilidade.

Eu deveria vê-la. Ter certeza de que é uma mulher ou um homem. Estabelecer qual poderia ser sua idade. Deduzir do seu olhar qual pode ter sido seu estilo de vida, em que classe social posicioná-la. Sei que Carlo Emilio Gadda provém de uma família burguesa. Foi dominado pela mãe e oprimido pelo caráter autoritário do pai. É muito importante ter um quadro geral da personalidade de um escritor. Quando leio algo que me fascina, interesse-me logo pela profundidade da personalidade daquela ou daquele que atraiu minha atenção. A virtualidade me perturba. Aprecio seus escritos, mas não a escuridão que a circunda. A escuridão é sempre a escuridão.

Cordialmente

Agradeço pelo apreço. Mas devo dizer que, do meu ponto de vista, cada leitor, se ama ler, também deve amar um pouco de virtualidade. O que a escrita delineia se não o contorno de um mundo virtual? E quanto à questão da escuridão, o que há de melhor do que ler em um quarto na penumbra, só com a luz da mesinha de cabeceira acesa? Ou o que é melhor do que a escuridão de um teatro ou de um cinema? A personalidade de quem escreve histórias está toda na virtualidade dos livros. Olhe lá dentro e encontrará os olhos, o sexo, o estilo de vida, a classe social e a voz do id.

- De Elena Ferrante, li *Um amor incômodo*, *Dias de abandono* e *Frantumaglia*.

Diferentes em sua estrutura ideativa e composição técnica, dos dois romances gostei muito de *Dias de abandono*, pela escrita arrevesada e aguçada.

Descarnar a língua significa, para Elena Ferrante, descarnar os conceitos. Em seus livros, reduzir ao osso não equivale,

todavia, a uma simplificação, mas aos resultados de uma análise introspectiva apurada, que suscita a reflexão sobre as questões de base: a solidão, a elaboração da dor, o amor. Nesse exercício de busca de sentido feroz e incansável, a escrita esculpe estados de espírito e sentimentos, exibindo suas contradições e ambiguidades.

Algumas perguntas: o que lê Elena Ferrante? Qual é sua relação com os clássicos, com a tragédia grega em especial? O que acha da relação leitura-escola?

Obrigada, Roberta C.

Cara Roberta, fico grata pelas belas palavras. Fui uma leitora contumaz e escrevi muito sobre o mundo clássico quando garota, por prazer e por motivo de estudo. Nos trágicos, especialmente em Sófocles, sempre encontro alguma coisa, nem que sejam poucas palavras, que acendem minha fantasia. Sobre a relação da escola com a leitura, sei pouco ou nada. Do meu ponto de observação como mãe, posso dizer que a sensibilidade dos professores é muito importante. Um professor que não ama a leitura comunica seu desamor mesmo que se apresente diante dos alunos como um leitor contumaz.

- Cara Elena Ferrante, sou uma leitora apaixonada por suas histórias, que considero explorações extraordinárias da nossa complexidade interior. Tenho uma pequena curiosidade: o nome e o sobrenome que a senhora escolheu para assinar seus romances são uma homenagem a Elsa Morante? Confesso que, mesmo que a senhora venha a desmentir essa hipótese, eu gostaria de continuar a pensar assim. Um cumprimento afetuoso e votos de feliz prosseguimento.

Carla A.

Amo muito os livros de Elsa Morante e, se isso a agrada, continue a cultivar sua hipótese. Nomes e sobrenomes são etiquetas. Minha bisavó, cujo nome carregou e que morreu há tanto tempo que hoje é apenas uma personagem inventada, não ficará chateada.

- Cara escritora Elena Ferrante, não li seus livros. A partir dos filmes a que assisti e dos quais gostei, não apenas pela força, mas também pelas problemáticas abordadas, imagino que sua escrita seja importante, agradável e forte.

Raramente me deparei com análises tão profundas dos sentimentos e da interioridade de nós, mulheres. Em geral, nosso sofrimento interior é menosprezado com uma palavra ofensiva: histeria. Sobre o que causa a histeria, silêncio absoluto. Agradeço por ter iluminado nosso subsolo. Tenho certeza de que nos ajudará a crescer e a ganhar respeito. Reconheço-me naquilo que a senhora traz à tona. Eu também, quando meus filhinhos (um homem de quarenta e oito anos e uma mulher de quarenta e dois) seguiram seus próprios caminhos, comecei a viver e a apreciar o azul do céu. O mesmo aconteceu quando tomei consciência de que o amor por meu marido não tinha razão de ser. Como Olga, depois da dor e da queda no abismo do sofrimento, dei os primeiros passos no caminho da autoestima. Fico um pouco triste pelo fato de a senhora ter decidido não se mostrar. Alguém insinuou que, por trás do seu anonimato, existe um homem, Goffredo Fofi. Tenho total convicção de que, quando podemos olhar uns nos olhos dos outros, tudo se torna mais tangível. De qualquer maneira, meu apreço pelos temas que a senhora aborda não diminuirá, seja qual for sua corporeidade. Agora que *Fahrenheit* chamou minha atenção para a senhora, lerei seus escritos. Com certeza eles são o que importa.

Cordialmente

O corpo é tudo o que temos, e não devemos menosprezá-lo. Os filmes a que a senhora assistiu, de fato, “dão corpo” ao que existe no texto dos livros. No entanto, tenho certeza de que uma página tem potencialmente mais corpo do que um filme. É necessário ativar todos os nossos recursos físicos como escritores e leitores para que ela funcione. Escrever e ler são grandes esforços físicos. Na escrita-leitura, na composição dos sinais e na sua decifração, há um envolvimento do corpo que só se compara à composição-execução-audição de música.

- Caros amigos de *Fahrenheit*, quando o romance *Um amor incômodo* foi lançado, fiquei encantada. Em compensação, minha desilusão foi muito forte ao ler *Dias de abandono*, tanto que suspeitei, em vista do mistério que circunda a autora, que, por trás do mesmo pseudônimo, estivesse outra mente, não tão brilhante e original. Um livrinho com uma história previsível, monótono do ponto de vista linguístico, estilisticamente óbvio. Tanto que não quis comprar a última obra que acaba de ser lançada com o nome de Elena Ferrante.

Mas eu tenho uma dúvida que gostaria de tirar. Também assisti ao filme *Amor Molesto*, dirigido por Mario Martone, e raramente vi tamanha conformidade estilística na adaptação cinematográfica de um romance, uma sensibilidade tão próxima entre dois autores diferentes. Será que a primeira Elena Ferrante é na verdade o senhor Martone?

Cordialmente, Stella

Cara Stella, o que estabelece diferenças, distâncias e estranhamentos entre os diferentes livros que escrevemos ao longo da vida é a sensibilidade dos leitores, o gosto deles, e também alguns lugares-comuns. Sem querer misturar alhos com bugalhos, pergunto: por que não questiona se o jovem Giovanni Verga é o mesmo escritor de *I Malavoglia*, se o autor de *I Malavoglia* é o mesmo de *Mastro Don Gesualdo*? Basta tirar desses livros a etiqueta “Verga” que a senhora verá que suas ideias ficarão confusas. Para satisfazer sua curiosidade, só posso garantir uma coisa: julgue os três livros como quiser, mas, para o bem e para o mal, são todas obras minhas.

- Perguntas para Elena Ferrante: quais livros a senhora tinha lido sobre o abandono antes de escrever *Dias de abandono*? Por que a senhora se esconde?

Obrigada, Carlotta

Cara Carlotta, nenhum, se a senhora estiver falando de ensaios. Mas li, ao longo dos anos, sobre muitas mulheres abandonadas em obras literárias, de Ariadne a Medeia, de Dido à

*Mulher desiludida*, de Simone de Beauvoir. Só depois da publicação do meu livro, com muito atraso, chegou às minhas mãos um texto difícil, mas interessante, do filósofo Jean-Luc Nancy. Mas agora não me lembro com precisão nem do título nem da editora.

- Obrigada, Elena. Com os seus livros, sobretudo o último, você conseguiu esclarecer, preencher — mesmo que apenas por um instante, fazendo-nos sentir menos sozinhas — os vazios das vidas de nós, mulheres, mães, filhas e trabalhadoras desta época ingrata. Meu companheiro também gostou muito de seu livro, que nos serviu como ponto de partida para refletirmos mais uma vez sobre aspectos às vezes confusos, outras vezes inconfessáveis, da existência.

Elisabetta

Cara Elisabetta, obrigada pelo verbo “preencher”, é bonito quando usado para descrever um efeito da leitura. Para mim, um livro deve tentar canalizar matéria viva, magmática e, por isso, não facilmente redutível a palavras e àquele gênero, fundamental para nossas existências, que é a confissão.

- Cara Elena Ferrante, acabei de ler no *La Repubblica* que a atenção da mídia em relação à sua identidade a perturba pois desvia a atenção de seus livros. A senhora não acha que é justamente esse mistério que favorece o sucesso deles? Não acha que, se a senhora estivesse (como todos) disposta a falar a respeito, a se mostrar, o “caso Ferrante” se esvaziaria?

Cristiano A.

Caro Cristiano, minha opinião é a seguinte: temo que toda essa insistência incômoda acerca do “mistério” não ajude os livros e em nada contribua para o sucesso deles. No máximo, dá notoriedade ao nome de quem os escreveu. Para entrar em um livro, um leitor deve estabelecer uma relação de confiança com o texto. Mas a atenção midiática, que se baseia totalmente em dar

voz e corpo à estrela do momento, acostumou os leitores à ideia de que o produtor das obras é mais importante do que as obras. É como dizer: leio você porque gosto de você, tenho confiança em você, você é meu pequeno deus. Furtar-se a esse modelo significa, de fato, recusar o canal vigente da confiança e tentar reconduzir a relação com o leitor apenas para a escrita. De qualquer modo, a despeito desses discursos, não tenho vontade de me comunicar de outra maneira que não seja escrevendo. Não aparecer não me serve para obter leitores, como o senhor diz, mas para escrever com liberdade.

- O que Elena Ferrante pensa de questões sociais como a eutanásia? Qual é a sua posição sobre o caso de Piergiorgio Welby?<sup>1</sup> E, mais em geral, não acha que para um intelectual (e, portanto, para um escritor) é importante (ou até mesmo um dever) participar do debate político sobre os grandes temas da vida civil?

Roberta

Cara Roberta, acho que, quando ficar vivo é puramente dor ou, pior ainda, a negação de tudo o que consideramos vida humana, o golpe de misericórdia — uma expressão de generosidade potente, se entendida literalmente — deve ser sancionado como um direito fundamental. Devo dizer, porém, que me parece frívolo me exprimir assim, com poucas palavras esquemáticas, sobre um tema delicadíssimo. Eu o fiz agora, não o farei mais. Sem dúvida é necessário participar da vida pública, mas sem recorrer a frases feitas, hoje sobre um assunto, amanhã sobre outro.

- Todos os seus livros, inclusive o último, são caracterizados pelo tema do abandono, do distanciamento, da separação. É uma ferida pessoal? Ou a senhora acha que a incapacidade de ficarmos juntos, de vivermos um projeto comum, é um tema forte, representativo do nosso tempo?

Dario M.

Caro Dario, acredito que devemos escrever sobre aquilo que nos marcou profundamente, mas procurando dar às histórias a temperatura capaz de acender os leitores. Um livro tem sucesso e dura se a história de nossas feridas mais incuráveis captura um pouco daquilo que antigamente se chamava, de forma pomposa, o espírito do tempo.

- Cara Elena Ferrante, fomos instruídos a não fazer perguntas sobre o tema da sua identidade, mas a tentação é forte. Contorno o problema perguntando qual dos seus três romances é mais autobiográfico. Em qual das suas personagens (talvez na última, a belíssima Leda) a senhora mais se reconhece?

Alberta

Cara Alberta, sinto Delia, Olga e Leda, personagens ficcionais, como mulheres muito diferentes entre si. Mas sou próxima de todas as três, no sentido de que tenho com elas uma relação intensa de verdade. Acho que, na ficção, fingimos muito menos do que na realidade. Na ficção dizemos e reconhecemos, de nós mesmos, o que, por conveniência, calamos e ignoramos na realidade.

- Elena Ferrante, não sei quantos anos a senhora tem nem onde vive. Mas posso perguntar, de acordo com a sua experiência, o que está acontecendo com a minha (a nossa?) Nápoles? Ao que se deve essa explosão de violência? E como é possível conter essa degradação?

Alice S.

Em Nápoles, não está acontecendo nada de diferente do que já vem ocorrendo há décadas: um emaranhado cada vez mais vasto e articulado entre ilegalidade e legalidade. O fato novo não é a explosão da violência, mas a maneira como a cidade, com seus problemas de longa data, está sendo permeada pelo mundo e está se espalhando por ele.

- Cara Elena Ferrante, que bela oportunidade é essa que nos é oferecida pela sua editora: escrever para a senhora e escutar suas respostas no rádio. Vou aproveitá-la logo, pois um fio invisível nos une em um projeto narrativo que a senhora resolve com palavras e eu, com imagens. As moléculas suspensas, aquelas que dão aos artistas a possibilidade da percepção, devem ter pousado sobre nós, ou pelo menos sobre alguns temas, da mesma maneira.

Há algum tempo, quando minha experiência de mãe substituta se desdobrava plenamente como um processo de responsabilidade, transformando minha solidariedade em compromisso efetivo, senti a necessidade de me expressar. Ser mãe e não ser mãe, sentir-se dividida entre vontade e medo, sozinha e sem nenhuma categoria de pertencimento. Eu olhava à minha volta e recuperava as lembranças da minha infância e da relação com minha mãe. Procurava imagens para dar uma estrutura narrativa — que só agora, depois de *A filha perdida*, surge clara à minha frente — para as lógicas cenográficas que dia após dia iam se compondo nas páginas. Tudo começou com as fotos, com as fotografias em preto e branco que tirávamos na praia. Na areia, compus as cenas. Meninas sentadas com poses dos anos 1950, Barbies enterradas entre pazinhas e baldinhos, Barbies-mães grandes e coloridas como totens de plástico, meninas que avançam, meninas que tocam pianos de areia. Planos, primeiros planos, programas de ação.

Durante um ano inteiro, não fiz outra coisa: muitíssimos desenhos com todas as técnicas, trabalhos ilustrativos passáveis do ponto de vista gráfico, mas artisticamente constrangedores porque falavam do meu incômodo. Produzir imagens como terapia para tentar voltar a crescer. Filhas perdidas sem mães e mães bonecas escondidas na areia. Outro dia, reabri a pasta e entendi que aqueles trabalhos eram meu modo de enfrentar o tema da maternidade, e todas aquelas minhas bonecas (enterradas na areia, mães ou amigas, irmãs) são como as personagens do seu livro. A boneca, Leda, Elena, Nina, Marta, Bianca...

Com infinito carinho, Miriam

Cara Miriam, acho que, no plano artístico, nada nunca é constrangedor. É a senhora, pessoa privada que, depois da fase de expressão artística, reencontra a si mesma, com a sua normalidade, e, diante de sua própria obra, tem uma impressão de imoralidade. Nesse ponto, eu a entendo e me sinto próxima da senhora. Estou interessada na sua manipulação de bonecas e areia. Se quiser, mande-me algumas fotos. Sei pouco sobre a simbologia das bonecas, mas estou convencida de que não são apenas a miniaturização do ser filha. As bonecas nos sintetizam como mulheres, em todos os papéis que o patriarcado nos atribuiu. Lembra-se das bonecas-freiras da futura Monja de Monza? Interessava-me contar como uma mulher culta, “nova”, reage hoje a estratificações simbólicas de longa data.

- Cara senhora Ferrante, escrevo após ter lido a entrevista concedida ao *La Repubblica*. Até agora, dos seus livros, li apenas *Dias de abandono* e, em um momento posterior, assisti ao filme. Como acontece com frequência, a passagem de uma arte à outra me deixou insatisfeita. Apesar do bom resultado do filme, senti-me órfã da sua escrita.

Como todos, não sei seu verdadeiro nome, nem mesmo seu sexo. E admito que fico feliz por isso. Essa decisão não apenas garante sua liberdade para proteger a intimidade, permitindo que a senhora se aprofunde ainda mais em suas histórias, como já explicou, mas também é uma garantia para nós, leitores, aos quais a senhora fala como “autor absoluto”, fazendo — dadas as devidas mudanças — o que Lucio Battisti e Mina fizeram. Eliminado o peso da imagem, resta para nós “apenas” o que a senhora escreve. Devemos nos concentrar “apenas” nisso. E é realmente muita coisa, em um mundo no qual imagens e notoriedade esmagam conteúdo e identidade. Enquanto eu lia *Dias de abandono* (livro sobre o qual estava conversando há alguns meses com uma colega, sobrevivente do naufrágio do casamento por causa do adultério — do marido e, obviamente, com uma mulher mais jovem), sua escrita também me pareceu

“absoluta”. Às vezes, difícil e dura, com aquele seu jeito de ser tensa e analítica, mas sempre e somente “absoluta”.

Se a senhora for de fato uma mulher, no seu caso a emotividade não se transforma em choradeira sentimentalista. Se for um homem, conseguiu entender e descrever sem santimônias sexistas enganadoras. Para mim, mãe de uma menina de três anos, esposa às vezes oprimida por uma rotina estressante, filha Cassandra incompreendida, jornalista sem carreira, mulher acima dos quarenta anos, mas sempre em busca de equilíbrio e identidade, foram especialmente importantes as reflexões sobre o período em que a protagonista estava desmamando os filhos, sobre o cheiro das papinhas e do leite que gruda na carne a ponto de ser uma emanção opressiva. Fico grata pelo que escreveu por muitos motivos, longos e enfadonhos demais para serem explicados. E, na verdade, acho que nem é necessário, seja a senhora mulher ou homem, só filha/o ou também mãe/pai (...).

Mafalda C.

Cara Mafalda, muito obrigada por sua carta. Gosto desse seu raciocínio com o “se” e com os dois gêneros. Acho que seria necessário fazer isso com todos os autores de livros. Não acho, porém, que um autor “absoluto” seja possível. De absoluto no mundo não há nada, nem mesmo no fundo mais fundo da nossa biologia. Naturalmente a diferença sexual é decisiva, sei que meus livros só podem ser femininos. Mas sei também que não é concebível um feminino (ou masculino) absoluto. Somos furacões que arrastam fragmentos das mais diversas fontes históricas e biológicas. Isso nos torna — ainda bem — aglomerados móveis em um equilíbrio sempre precário, incoerentes, complexos, não redutíveis a um esquema sem que muitas, muitíssimas, coisas fiquem do lado de fora. Por isso, as histórias são mais eficazes quando constituem parapeitos dos quais podemos olhar tudo o que ficou de fora.

NOTA

*As cartas aqui reproduzidas foram enviadas a Elena Ferrante pelos ouvintes de Fahrenheit, programa radiofônico dedicado a livros que vai ao ar na rádio RAI 3. A ocasião era o salão nacional das pequenas editoras, “Più libri, più liberi”, realizado em Roma em dezembro de 2006. As respostas de Elena Ferrante foram lidas por Concita De Gregorio, jornalista e escritora, durante o programa de 7 de dezembro, apresentado por Marino Sinibaldi.*

*O texto de Jean-Luc Nancy mencionado por Elena Ferrante é intitulado L'Être abandonné (O ser abandonado).*

---

<sup>1</sup> Welby era um jornalista, político, artista e ativista italiano que, com uma doença terminal, pediu que fossem interrompidos os cuidados médicos que o mantinham vivo. (N. do T.)

9.

## O VAPOR ERÓTICO DO CORPO MATERNO

Resposta às perguntas de Marina Terragni e Luisa Muraro

*Terragni e Muraro* A filha de Nina se chama Elena como a senhora: é uma coincidência? A senhora a descreve como cambeta, suja, feiosa. Em seus romances, essa dupla é recorrente: uma mãe bonita, sensual, capaz de emanar um vapor encantado, e uma filha apagada, fria, “com veias de metal”, da qual a mãe tenta fugir. Como se, na reprodução, a potência materna enfraquecesse, se tornasse inferior.

*Ferrante* Na minha experiência, a preponderância da mãe é absoluta, sem termo de comparação. Ou aprendemos a aceitá-la ou adoecemos. Devo admitir que nunca deixei de me sentir uma filha apagada, nem mesmo quando me tornei mãe. Pelo contrário, o novelo da dupla função — a filha sem peso que assume a preponderância de mãe — tornou-se ainda mais emaranhado. Houve uma fase em que planejei escrever sobre a futura belíssima Helena de Troia como uma menina feiosa, cheia de terrores animais e esmagada pelo fulgor da mãe, Leda, amada por Zeus sob a forma de cisne. Mas o mito é muito complexo, com uma variante mais complicada do que a outra, e não fiz nada nesse sentido. Em *A filha perdida*, ficaram os nomes: Elena e Leda vêm daí.

*Terragni e Muraro* A senhora diz que, com sua escrita, procura “agarrar aquilo que jaz silencioso no fundo de mim, aquela coisa viva que, se capturada, se expande por todas as páginas e lhes dá alma”: dentro da senhora, é a relação com a mãe que pede insistentemente para ser contada?

*Ferrante* Acho que sim. Escrevi muitas histórias ao longo dos anos, mas, no final, todas me pareceram pouco necessárias. Foi apenas com *Um amor incômodo* que tive pela primeira vez a impressão de ter tocado em algo envolvente.

*Terragni e Muraro* A senhora cita Morante: “Ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher.” O que descobrimos ao libertar do entouxamento o corpo da mãe?

*Ferrante* Um desejo de redenção. E tudo o que não soubemos ver e entender. Mas meus livros não se concentram nisso. Tentei contar a viagem dolorosa, mais ou menos infeliz, do tecido — digamos — com que até nós mesmas, as filhas-costureiras, entouxamos o corpo das mães.

*Terragni e Muraro* Essa infelicidade entre mãe e filha, que está no fundo da relação entre mulheres, torna-se, para o pensamento da diferença, uma alavanca, uma potencialidade. Também constitui uma ocasião para a senhora? Na civilização napolitana, para as mulheres daquela cidade, parece, no entanto, só restar infelicidade, uma doença mortal da qual os homens se aproveitam.

*Ferrante* Não sei como é a mãe napolitana. Sei como são algumas mães que conheci, nascidas e criadas naquela cidade. São mulheres alegres e desbocadas, vítimas violentas, desesperadamente apaixonadas pelos homens e pelos filhos homens, dispostas a defendê-los e a servi-los embora eles as esmaguem e as destroem, prontas, porém, a fingir que *'anna fa' l'uommene* (eles devem se comportar como homens) e incapazes de admitir, até mesmo para si mesmas, que assim os impelem a ser ainda mais brutais. Ser filha dessas mães não foi e não é fácil. Sua subalternidade vitalíssima, espalhafatosa, sofrida, cheia de propósitos de insurreição que depois terminam em nada torna difícil tanto a identificação quanto a repulsa sem amor. É necessário fugir de Nápoles também para fugir delas. Só depois é possível ver a tortura das mulheres, sentir o peso da cidade masculina sobre a existência delas, sentir remorso por tê-

las abandonado e aprender a amá-las, a usá-las, como vocês dizem, como uma alavanca para redimir a sexualidade oculta delas, recomeçar a partir daí.

*Terragni e Muraro* A mãe de Leda ameaça ir embora o tempo todo. Leda de fato vai embora, realiza o sonho da mãe. Mas depois volta para casa, diz que teve sorte por ter demorado apenas três anos para compreender, que o risco era nunca entender. Hoje as mulheres correm esse risco?

*Ferrante* Voltar para casa, para as filhas, significa para Leda pôr no centro da sua busca não o puro e simples fato de tê-las parido, mas a plenitude da maternidade. Antes, com a fuga, ela tentou uma emancipação e o confronto paritário, em tempo integral, com o mundo masculino. Depois, com a volta, sua vida pública, o trabalho, os pensamentos e os amores se concentraram naquilo que eu definiria como a prepotência da função materna. O risco que Leda corre me parece estar todo nesta pergunta: eu, mulher, hoje, conseguirei fazer com que minhas filhas me amem, conseguirei amá-las, sem ter que obrigatoriamente sacrificar a mim mesma e, por isso, me detestar?

*Terragni e Muraro* A senhora diz que há mais potência erótica na relação de Elena com a boneca e com a mãe do que ela vivenciará pelo resto da vida. Quer dizer que as mulheres erram ao querer fugir dali, daquela relação, ao achar que estão perdendo sabe-se lá o quê, ao não aproveitar aquele erotismo?

*Ferrante* Quero dizer que, durante toda a vida, nas circunstâncias mais diversas, o vapor erótico que o corpo materno propagava só para nós será ao mesmo tempo um arrependimento e um objetivo. 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.

*Terragni e Muraro* A boneca que Leda rouba parece a guardiã de uma maternidade aparentemente perfeita. Mas, dentro da

barriga dela, há um líquido pútrido, um verme. É a ambivalência materna que devemos saber aceitar?

*Ferrante* Não sei. Em uma primeira versão, a história insistia muito na materialidade crua da gravidez, do parto. Havia trechos muito duros sobre o corpo que se rebela, os enjoos, o vômito matutino, o intumescimento do ventre e dos seios, o martírio inicial da amamentação. Atenuei tudo isso. Mas continuo convencida de que é necessário falar também sobre o lado sombrio do corpo grávido, omitido para destacar o lado luminoso, de Mãe de Deus. Na história de Leda, há uma mulher grávida, Rosaria. Ela é uma camorrista sem delicadeza, nem física nem de pensamento. Sua maternidade, para Leda, mulher culta, é grosseira, desinteressante. Mas quem ler o livro descobrirá, página após página, que é justamente do mundo de Rosaria que se desenrola um fio de fúria. Tendemos a manter distante tudo o que impede nossa coerência, mas uma história não deve ser coerente; aliás, é na incoerência que se deve encontrar alimento.

*Terragni e Muraro* Uma palavra recorrente em *A filha perdida* é “repulsa”. Há insetos, a cigarra, as lagartixas, as moscas, o verme, que acentuam essa náusea. O que é repugnante?

*Ferrante* Para Leda, tudo o que se refere a nossa natureza animal é repugnante. A relação que temos com os insetos, com os seres que rastejam, com toda a matéria viva não humana é contraditória. Os animais nos assustam, causam repugnância, nos fazem lembrar — como a gravidez que, de repente, nos modifica e nos aproxima muito da nossa animalidade — da instabilidade das formas assumidas pela vida. Mas depois — muito mais do que os homens — nós os admitimos entre nossas palavras e cuidamos deles como se fossem crianças, apagando o susto e o nojo com o amor. Estou tentando contar, atualmente, uma pequena história que tem como ponto central a repulsão-atração feminina pelo mundo animal e, portanto, pela animalidade dos nossos próprios corpos. Eu gostaria de narrar de maneira significativa como uma mulher se aproxima — por necessidade de cuidar, por amor — do que é repulsivo na carne, daquelas áreas em que a mediação da palavra se torna fraca.

Sentimos nojo, é claro, é o nojo induzido pelos tabus. Mas também temos a capacidade de nos esforçar e ir muito longe nos contatos com a matéria viva, até onde a linguagem se torna reticente e abre um espaço, entre a obscenidade e a terminologia científica, onde tudo pode acontecer.

*Terragni e Muraro* Leda diz a Nina que, desde sua juventude até aquele momento, “o mundo não havia melhorado nem um pouco, pelo contrário, tornara-se mais cruel com as mulheres”. O que quer dizer com isso?

*Ferrante* Acho que o impulso rumo à igualdade nos colocou em competição com os homens, mas também estabeleceu uma competição entre nós, multiplicando a ferocidade das relações mulher-homem e mulher-mulher. A diferença sexual, reprimida em nome de um igualitarismo disfarçado, corre o risco de ser recolocada em velhos papéis apenas um pouco retocados ou eliminada por nós mesmas por oportunismo. Enfim, o patriarcado — digo isso com raiva — me parece mais vivo do que nunca. Mantém o planeta firmemente em suas mãos e, sempre que pode, obstina-se ainda mais em usar as mulheres como bucha de canhão. Isso não significa que as verdades que trouxemos à tona não tenham dado início a mudanças. Mas eu escrevo histórias e, toda vez que as palavras organizam as coisas com uma bela coerência, fico desconfiada e observo as coisas que ignoram a verdade das palavras e seguem seu próprio caminho. Acho que estamos no meio de um combate muito difícil e corremos sempre o risco de perder tudo, até a sintaxe da verdade.

*Terragni e Muraro* “Estou morta, mas bem”, é como termina o romance. Quer dizer: estou morta, mas renasci, completei meu percurso de sofrimento, passei por todas as estações, acertei todas as contas que tinha de acertar?

*Ferrante* Acho que nunca passamos por todas as estações nem acertamos todas as contas. Quanto à frase final, uso morrer no sentido de apagar algo de si mesma para sempre. Ação que pode ter pelo menos dois resultados: mutilar-se, desfigurar-se

irreparavelmente, ou extirpar de si mesma uma parte viva, mas doente, e, portanto, sentir logo em seguida certo bem-estar. As três mulheres dos meus livros vivenciam, de maneiras diferentes, tanto uma coisa quanto outra.

*Terragni e Muraro* Suas protagonistas caminham por desfiladeiros perigosos, habitam linhas de fronteira, despedaçam-se e correm o risco de se dissolver — pensamos sobretudo em Olga — para, em seguida, encontrar uma unidade mais coerente, mais compatível com a vida, na qual aprendem a conviver com seus fantasmas: parece o percurso de uma análise bem-sucedida.

*Ferrante* Nunca fiz análise. Mas sei o que significa despedaçar-se. Observei isso em minha mãe, em mim, em muitas mulheres. O processo do despedaçamento em um corpo de mulher me interessa muito do ponto de vista narrativo. Para mim, significa narrar, hoje, um eu feminino que, de repente, percebe-se em desestruturação, perde o sentido do tempo, não se sente mais em ordem, se vê como um vórtice de detritos, um turbilhão de pensamentos-palavras. Para, depois, parar de repente e recomeçar a partir de um novo equilíbrio, que — notem — não é necessariamente mais avançado nem mais estável que o anterior. Serve apenas para dizer: agora estou aqui e me sinto assim.

*Terragni e Muraro* Acha que esse percurso de sofrimento, esse desfazer-se nos próprios fragmentos para, em seguida, reconstituir-se, é uma passagem inevitável na vida das mulheres, com ou sem análise?

*Ferrante* Nas mulheres das quais me senti muito próxima, sim. Em alguns casos, achei que esse sentir-se literalmente destroçada pudesse ser reconduzido àquela espécie de fragmentação originária que é dar à luz/vir ao mundo. Falo do sentir-se mãe à custa de expelir um fragmento vivo do próprio corpo; falo de um sentir-se filha como fragmento de um corpo inteiro e inigualável. Leda é o fruto explícito dessa sugestão.

*Terragni e Muraro* Na sua escrita, é como se os fantasmas e a carne, como se aquilo que acontece, aquilo que poderia acontecer e as lembranças estivessem em um mesmo plano, tivessem a mesma densidade de realidade. Essa indistinção é um espaço feminino? Essa é a escrita feminina?

*Ferrante* Não sei se é escrita feminina. Sem dúvida, na minha experiência, a palavra é sempre carnal. O momento em que escrevo com mais prazer é quando sinto que a história não precisa de preâmbulos nem de uma perspectiva. Ela existe, está ali, eu a vejo e a ouço, é um mundo inteiramente de matéria viva, de fôlego, de calor e de frio. Eu mesma, ao escrever, estou com os dedos no teclado do computador e, ao mesmo tempo, no meio daquele mundo, e me deixo levar pelo seu turbilhão que tudo arrasta, sem antes nem depois. Com o passar dos anos, devo admitir, sinto-me cada vez mais próxima da ideia de que a verdadeira escrita é a que nasce quando saímos de nós mesmas, de uma condição estática. Mas muitas vezes descubro que imaginamos o êxtase como uma desencarnação. O êxtase da escrita não é sentir o sopro da palavra que se liberta da carne, mas a carne que se une com o sopro das palavras.

*Terragni e Muraro* Entre as várias identidades que a mídia lhe atribui, a maioria é de sexo masculino. A senhora reconhece algo de não feminino em sua escrita?

*Ferrante* Receio ter aprendido a escrever devorando sobretudo a escrita de homens e reproduzindo-a continuamente. Demorou para que eu aprendesse a amar as mulheres que escreviam. O feminino dos homens, devo admitir, me atraía mais do que o feminino das mulheres. Madame Bovary ou Anna Karenina, ou mesmo as senhoras com os cãesinhos de Tchekhov, é que me pareciam mulheres de verdade. É provável, claro, que essa minha experiência literária quando muito jovem perdure em traços da minha escrita atual, mas acho que o problema não é esse. Será necessário contar, uma vez, o que significa escrever como mulher, o que significa realmente acertar as contas não apenas com o masculino, mas com o feminino dos homens que nos pertence e que nos habita. Não é nossa relação

com o masculino que é proeminente hoje, mas a relação bem mais complexa com o masculino-feminino ou com o feminino-masculino.

*Terragni e Muraro* A senhora disse que não aprecia uma vida em que a literatura é mais importante do que qualquer outra coisa, e que seu desejo de contar histórias também se alimentou de certas fontes inferiores, como as fotonovelas. O que encontrou nessas fontes?

*Ferrante* O gosto de empolgar os leitores. A fotonovela foi um dos meus primeiros prazeres como leitora iniciante. Temo que minha obsessão em obter uma narrativa muito tensa, mesmo ao contar uma história pequena, venha daí. Não tenho prazer algum ao escrever se não sinto que a página é emocionante. Antigamente eu tinha enormes ambições literárias e sentia vergonha desse impulso em direção a técnicas de romances populares. Hoje gosto quando alguém me diz que escrevi uma história empolgante, como as de Delly.

*Terragni e Muraro* As mulheres que leem seus livros muitas vezes falam de uma leitura irresistível, mas “perturbadora”. O que a senhora acha que as perturba?

*Ferrante* Recebi cartas que falam desse duplo efeito. Acho que isso se deve ao fato de que, quando escrevo, é como se eu estivesse matando enguias. Presto pouca atenção ao desprazer da operação e uso a trama, os personagens, como uma rede apertada para tirar do fundo da minha experiência tudo o que está vivo e se contorce, inclusive o que eu mesma afastei o máximo possível porque me parecia insuportável. Nas primeiras versões, devo confessar, há sempre muito mais do que eu decido publicar em seguida. É meu próprio incômodo que me censura. No entanto, sinto que essa não é a coisa certa a se fazer e com frequência reintegro o que eliminei. Ou espero uma ocasião para usar em outro lugar os trechos excluídos.

NOTA

*A entrevista de Marina Terragni e Luisa Muraro foi publicado em Io Donna de 27 de janeiro de 2007 com o título "Parla Elena Ferrante, la scrittrice senza volto. 'Così racconto l'amore oscuro della madre'" ("Fala Elena Ferrante, a escritora sem rosto. 'Assim narro o amor obscuro da mãe"). Destacamos, de Luisa Muraro, o artigo relativo a Frantumaglia intitulado "Pensare con Elena Ferrante" na revista Via Dogana, n. 68, março de 2004.*

CARTAS  
*2011-2016*

## UM LIVRO QUE ACOMPANHA OUTROS LIVROS

Cara Sandra,

Talvez seja necessário informar aos leitores os motivos para termos decidido reunir algumas dessas entrevistas. É uma exigência que sinto desde 23 de setembro de 2015, quando recebi seu e-mail enigmático, abarrotado de anexos, e como texto explicativo apenas o assunto, que dizia: “entrevistas. diga-me se consegue abrir e se entende alguma coisa?” A que altura você e Elena começaram a achar que fazia sentido criar uma nova seção para *Frantumaglia*?

Nas entrevistas, Elena fala da importância que o ponto de vista de outra pessoa, o diálogo por escrito com jornalistas de tantos países, teve para alimentar sua reflexão sobre a escrita, e isso está claro para mim. Mas quando vocês se olharam nos olhos e pensaram: seria interessante juntá-las e fazer com que os leitores também pudessem encontrá-las todas reunidas? No início, a ideia de uma nova seção não existia e vocês queriam publicar apenas algumas entrevistas? Ou talvez vocês não tenham se olhado nos olhos?

Abraço,  
Simona

\* \* \*

Cara Simona,

Respondo eu. Elena queria responder, mas diz que iria se alongar demais e entediar você.

Vejamos, então, a sua singela pergunta: não olhamos nos olhos uma da outra porque estávamos ao telefone. Anunciei à

autora que, na Itália, reimprimiríamos *Frantumaglia* e sugeri que talvez fosse interessante publicar o texto também em inglês, idioma no qual foram publicados trechos somente on-line.

Como você sabe, eu amo esse livro, que me parece quase uma narrativa, com a sua variedade de temas e personagens. Então pensei que ele poderia ser ainda mais enriquecido com uma antologia de entrevistas concedidas por Elena a partir da publicação dos quatro volumes da Série Napolitana.

O pequeno problema era que, após prometermos aos primeiros editores aos quais vendemos os direitos que Elena daria uma entrevista para cada país, a autora de repente se viu obrigada a responder umas quarenta entrevistas mundo afora. Era demais para fazer um apêndice. Chamar você para a discussão nos pareceu útil para entendermos o que deveríamos fazer e para questionar quais critérios usar a fim de organizar essa seção.

Bem, correndo os olhos pelas entrevistas, nos damos conta de que o material é coerente com a estrutura de *Frantumaglia*, onde temos, no fim das contas, a história — que, a esta altura, já se estende por vinte e cinco anos — de uma tentativa: mostrar que a função de um autor está toda na escrita; “nela nasce, nela se inventa e nela se esgota”, como diz Elena. E também acho que pode se revelar interessante para os leitores o adensamento, nos últimos anos, de perguntas sobre a tradição literária e cultural da qual os romances se nutrem, sobre o papel do pensamento das mulheres na construção de figuras como Lena e Lila, sobre os motivos que fizeram as duas garotas ganharem visibilidade em contextos e culturas distantes de Nápoles e da Itália.

A autora também achou importantes as observações de Michael, que contribuem para esclarecer o sentido dessa última parte do livro. Michael diz que, com essa seção, daremos aos leitores uma espécie de história interna dos motivos de Elena, de como foi difícil fazê-los tomar forma, de como mudaram ao longo do tempo. O que é verdade. Nas respostas dela, sentimos o esforço para encontrar as palavras, para se explicar. Gosto disso, e sei que ela também gosta. No fim das contas, o projeto de *Frantumaglia* sempre foi o de dar a todos os leitores dela, desde

*Um amor incômodo* até a Série Napolitana, uma escrita que, sem véus demais, servindo-se de vários fragmentos, anotações, explicações, até mesmo contradições, complementa as obras de ficção como um livro que acompanha outros livros.

Até logo,  
Sandra

**NOTA**

*Nesta troca de e-mails, os editores mencionados são Simona Olivito, da Edizioni e/o, e Michael Reynolds, da Europa Editions.*

1.

## A SUBALTERNA BRILHANTE

Respostas às perguntas de Paolo Di Stefano

*Di Stefano* Elena Ferrante, de que maneira a senhora amadureceu a passagem de um tipo de romance psicológico-familiar (vide *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*) para um romance como esse, que promete ser múltiplo (o primeiro de uma trilogia ou tetralogia) e que, tanto na trama quanto no estilo, é ao mesmo tempo tão centrífugo e tão centrípeto?

*Ferrante* Não acho esse romance 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.

*Di Stefano* As duas amigas cujas infâncias são narradas, Elena Greco, a narradora, e sua amiga-inimiga Lila Cerullo, são parecidas e diferentes. Sobrepõem-se o tempo todo justamente quando parecem se afastar. Um romance sobre a amizade e sobre como um encontro pode determinar uma vida? Mas também sobre como a atração pelo mau exemplo ajuda a amadurecer uma identidade?

*Ferrante* Em geral, quem impõe a própria personalidade torna o outro opaco ao fazê-lo. A personalidade mais forte, mais rica, cobre a mais fraca, na vida e talvez ainda mais nos romances. Mas, no relacionamento entre Elena e Lila, o que acontece é que Elena, a subalterna, extrai de sua subalternidade uma espécie de brilhantismo que desorienta, que deslumbra Lila. É um movimento difícil de contar, mas que me interessou justamente por isso. Digamos o seguinte: os muitos fatos da vida de Lila e Elena mostrarão como uma obtém força da outra. Mas atenção: não apenas no sentido de ajuda mútua, mas também no sentido de pilhagem mútua, roubo de sentimento e inteligência, extração recíproca de energia.

*Di Stefano* Como agiram a memória e o tempo transcorrido, a distância (temporal e talvez espacial), na elaboração do livro?

*Ferrante* Acho que “pôr distância” entre experiência e história é um lugar-comum. O problema, para quem escreve, é muitas vezes o contrário: preencher a distância, sentir fisicamente o choque da matéria a ser narrada, aproximar-se do passado das pessoas queridas, das vidas como as observamos, como nos foram contadas. Para tomar forma, uma história precisa superar muitíssimos filtros. Com frequência, começamos a escrevê-la cedo demais e as páginas saem frias. Uma história só permite que a escrevamos bem quando a sentimos em nosso corpo em todos os seus momentos e ângulos (e às vezes isso leva anos).

*Di Stefano* O romance *A amiga genial* é também uma história sobre a violência da família e da sociedade. Trata de como conseguimos (ou conseguiríamos) crescer em meio à violência e/ou apesar da violência?

*Ferrante* Em geral, crescemos nos protegendo de golpes, revidando-os, e também aceitando recebê-los com uma generosidade estoica. No caso de *A amiga genial*, o mundo em que as garotas crescem tem algumas características visivelmente violentas, e outras com uma violência oculta. A mim, interessam sobretudo estas últimas, embora não faltem exemplos das primeiras.

*Di Stefano* Em certa página, há uma bela frase a respeito de Lila: “(...) tomava os fatos e os transformava com naturalidade em eventos cheios de tensão; reforçava a realidade enquanto a reduzia em palavras (...)” E, em seguida: “Sua voz era um fluxo que me arrebatava (...) era inteiramente depurada das escórias de quando se fala.” É uma declaração de estilo da sua parte?

*Ferrante* Digamos que, dentre os vários modos que usamos para atribuir uma ordem narrativa ao mundo, prefiro aquele no qual a escrita é nítida, honesta, e os fatos — os fatos da vida comum —, quando lidos, resultam extraordinariamente empolgantes.

*Di Stefano* Há um fio condutor mais sociológico: a Itália dos anos do *boom*, o sonho do bem-estar que acerta as contas com resistências arcaicas.

*Ferrante* Sim, e esse fio chegará até os dias de hoje. Mas reduzi o cenário histórico ao mínimo. Prefiro que tudo esteja inscrito nos movimentos externos e internos das personagens. Lila, por exemplo, quer se tornar rica já com sete, oito anos e arrasta consigo Elena, convence-a de que a riqueza é um objetivo urgente. De que maneira esse propósito funciona dentro das duas amigas, como se modifica, como as orienta ou confunde me interessa mais do que sociologismos canônicos.

*Di Stefano* A senhora raramente cede à nuance dialetal: usa-a em poucas falas, mas, em geral, prefere a fórmula “disse em dialeto”. Nunca sentiu a tentação de um colorido mais expressionista?

*Ferrante* Quando criança e adolescente, o dialeto da minha cidade me assustava. Prefiro que ecoe por um instante na língua italiana, mas como se a ameaçasse.

*Di Stefano* Os volumes seguintes já estão prontos?

*Ferrante* Sim, em um estado muito provisório.

*Di Stefano* Pergunta óbvia, mas obrigatória: o que há de autobiografia na história de Elena? E quanto das suas paixões literárias está presente nas leituras de Elena?

*Ferrante* Se com autobiografia você quer dizer utilizar a própria experiência para alimentar uma história inventada, quase tudo. Se, porém, está me perguntando se estou contando minhas histórias pessoais, nada. Quanto aos livros, sim, sempre cito textos que amo, personagens que me moldaram. Dido, a rainha de Cartago, por exemplo, foi uma figura feminina fundamental da minha adolescência.

*Di Stefano* O jogo de aliteração Elena Ferrante-Elsa Morante (uma paixão sua) é uma sugestão? É apenas fantasia a relação Ferrante-Ferri (seus editores)?

*Ferrante* Sim, sem dúvida.

*Di Stefano* Nunca se arrependeu de ter escolhido o anonimato? No fundo, as resenhas se detêm mais no mistério Ferrante do que na qualidade dos seus livros. Em suma, o resultado foi o oposto do que a senhora desejava, isto é, houve uma ênfase em sua hipotética personalidade?

*Ferrante* Não, nenhum arrependimento. A meu ver, extrair a personalidade de quem escreve das histórias propostas, dos personagens criados, das paisagens, dos objetos, de entrevistas como esta, sempre e somente da tonalidade da sua escrita, nada mais é do que um bom modo de ler. O que o senhor chama de enfatizar, se for baseado nas obras, na energia das palavras, é um enfatizar honesto. Muito diferente é a ênfase midiática, o predomínio do ícone do autor sobre a própria obra. Nesse caso, o livro funciona como a blusa suada de um popstar, peça de roupa que, sem a aura da celebridade, é totalmente insignificante. É essa última ênfase que não me agrada.

*Di Stefano* A suspeita de que sua obra é o trabalho de várias mãos a incomoda?

*Ferrante* Parece-me um exemplo útil do que estamos dizendo. Estamos acostumados a extrair do autor a coerência das obras, e não das obras a coerência de um autor. Os livros foram escritos por determinada senhora ou por determinado senhor e isso é suficiente para que sejam considerados marcos de um percurso.

Falamos tranquilamente do início da carreira do autor, dos livros bem-sucedidos e dos livros menos bem-sucedidos. Dizemos que ele encontrou seu caminho, que experimentou gêneros e estilos diferentes, identificamos temas recorrentes, ocorrências, uma evolução ou involução. Vamos supor que temos à disposição *Menzogna e sortilegio* e *Aracoeli*, mas não uma escritora chamada Elsa Morante. Nesse caso, estamos tão pouco acostumados a começar pelas obras, a procurar nelas coerência ou disparidade, que logo nos confundimos. Estamos tão habituados à supremacia do autor que, quando este não existe ou se retirou, acabamos vendo mãos diferentes não apenas na passagem de um livro para outro, mas até mesmo de uma página para outra.

*Di Stefano* Enfim, é possível saber quem é a senhora?

*Ferrante* Elena Ferrante. Publiquei seis livros em vinte anos. Não é suficiente?

#### NOTA

A entrevista de Paolo Di Stefano foi publicada no *Corriere della Sera* (Itália), em 20 de novembro de 2011, com o título “Ferrante: felice di non esserci” (“Ferrante: feliz de não existir”), e a seguinte introdução:

*A amiga genial* é muito diferente dos romances anteriores de Elena Ferrante. É um lindo *Bildungsroman*, ou melhor, dois, ou melhor ainda, mais de dois. O romance de uma geração de amigos-inimigos. Para entrevistar Elena Ferrante, é necessário recorrer à mediação dos editores, Sandro Ferri e Sandra Ozzola. Portanto, perguntas por e-mail, respostas por e-mail.

## 2.

### MEDO DE ALTURA

Respostas às perguntas de Karen Valby

*Valby* Elena, quais são seus hábitos quando escreve e como se reequilibra, sobretudo após descrever os momentos mais raivosos e duros entre as duas amigas?

*Ferrante* Não tenho hábitos, escrevo quando sinto vontade. Contar histórias requer muito esforço para mim. O que acontece com os personagens acontece comigo, seus bons e maus sentimentos me pertencem. Precisa ser assim, ou não escrevo. Quando me sinto esgotada, faço a coisa mais óbvia: paro de escrever, ocupo-me das mil coisas urgentes que negligenciei e sem as quais a vida não funciona mais.

*Valby* A amizade entre Elena e Lila é rica, sincera, problemática: é um retrato esplêndido de uma amizade profunda entre mulheres (sentimento muito pouco abordado pela literatura). De onde tirou inspiração? Qual das personagens de seus livros a senhora sente mais próxima de si e qual impõe-lhe dificuldades?

*Ferrante* Tive uma amiga de quem eu gostava muito, baseei-me nessa experiência. Mas um dado real é pouco importante quando escrevemos, no máximo é como receber um empurrão na rua. Uma história tem mais a ver com o precipício de experiências muito diferentes acumuladas ao longo da vida. Elas alimentam por milagre histórias e personagens. Mas existem experiências difíceis de usar. São fugazes, constrangedoras, às vezes indizíveis, porque nos pertencem muito intimamente. Eu sou a favor de histórias que se alimentam sobretudo dessas experiências. Elena e Lila foram fabricadas assim e nenhuma das

duas foi escrita com facilidade. De qualquer maneira, amo mais Lila, mas só porque ela me obrigou a trabalhar com afinco.

*Valby* Por que decidiu escrever sob um pseudônimo? Por que escolheu usar o nome Elena? Alguma vez se arrependeu de não ter revelado sua identidade, ou teve um rompante de rebelião e quis escancarar a janela e gritar: “Fui eu que criei esse mundo!”? O que perderia caso tivesse que levar uma vida pública?

*Ferrante* Quem escreve sabe que o mais complicado é fazer com que as histórias e personagens não sejam verossímeis, mas verdadeiros. Para que isso aconteça, é necessário acreditar na história em que estamos trabalhando. Atribuí meu nome à narradora para facilitar meu trabalho. Elena, na verdade, é o nome que sinto mais meu, minha identidade está toda nos livros que escrevo, sem reticências. Sua imagem da janela é divertida. Moro em um andar alto, tenho medo de altura; se possível, não chego nem perto das janelas.

*Valby* O que acha das adaptações cinematográficas e televisivas?

*Ferrante* Basearam dois filmes em livros meus, e isso me deixou curiosa. Agora existe a possibilidade de uma série televisiva para a Série Napolitana. Não gosto de diretores e roteiristas que tratam os livros com soberba, como um simples ponto de partida para o trabalho deles. Prefiro aqueles que mergulham com respeito no texto literário e dele extraem estímulos para novos modos de contar uma história com imagens.

#### NOTA

*A entrevista de Karen Valby foi publicada em Entertainment Weekly (Estados Unidos) com o título “Elena Ferrante: The Writer Without a Face” (“Elena Ferrante: a escritora sem rosto”), em 5 de setembro de 2014 na versão on-line e em 12 de setembro na versão impressa.*

### 3.

## CADA INDIVÍDUO É UM CAMPO DE BATALHA

Respostas às perguntas de Giulia Calligaro

*Calligaro* Como se obtém uma história assim? E o que a senhora sabia a respeito dela quando a iniciou?

*Ferrante* Pensei durante anos sobre alguns fatos que me fascinavam e que eu queria contar: a história da menina perdida, por exemplo. Mas a história como um todo nasceu à medida que ia sendo escrita, e eu não imaginava que seria tão longa. É a escrita que dá à luz uma história, que sopra vida nos materiais inertes guardados na memória e os tira do esquecimento. Se não aprimoramos ao longo dos anos um instrumento expressivo adequado, a história não nasce ou nasce sem verdade.

*Calligaro* A obsessão pelo confronto entre Lila e Lena nos ensina que a amizade entre mulheres, mesmo quando afetuosa, é sempre antagônica. Por que esse medo de chegar em segundo lugar?

*Ferrante* 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.

*Calligaro* O amor é o motor da história. Mas as partes felizes são aquelas que o leitor vivencia com mais desconfiança. O que

impede o final feliz?

*Ferrante* 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 definham. Há momentos em que as ligações de amor entre mulher e homem são felizes, bastaria interromper a história ali e teríamos um *happy ending*. Mas o final feliz tem a ver com os truques da narrativa, e não com a vida ou com o amor, que é um sentimento ingovernável, mutável, cheio de surpresas ruins que não fazem parte do final feliz.

*Calligaro* Os homens são inadequados. O que atrapalha o encontro entre os gêneros? As lutas pela paridade aumentaram a distância?

*Ferrante* As expectativas femininas se tornaram muito altas. Os modelos comportamentais que tornavam os gêneros mutuamente reconhecíveis se descosturaram, ainda bem, e nenhum remendo funcionou, nem foi possível uma redefinição radical reciprocamente satisfatória. O maior risco agora é a nostalgia feminina dos “homens de verdade” de antigamente. Se toda forma de violência masculina deve ser combatida, também não devemos descuidar do desejo feminino pelo retorno. A multidão de mulheres que adoram a sensibilidade e a energia sexual do pior dos personagens masculinos da Série Napolitana ilustra essa tentação.

*Calligaro* Lila e Lena “interpretam” o duelo entre Natureza e História. Lena parece “chegar lá”, mas, na verdade, todos se tornam o que sempre foram. Nada pode mudar? E a mistura social é uma empreitada árdua?

*Ferrante* O impulso para modificar o próprio status deve enfrentar mil obstáculos. Podemos agir sobre o condicionamento genético, mas não ignorá-lo. Podemos camuflar o pertencimento a uma classe social, mas não anulá-lo. O sujeito, no fim das contas, é apenas um campo de batalha, e em seu corpo privilégios e desvantagens enfrentam-se ferozmente. No fim, o

que conta são as gerações, em seu fluir coletivo. Os esforços de um único indivíduo, mesmo quando mérito e sorte se somam, são insatisfatórios.

*Calligaro* O bairro é o laboratório no qual se revela a fragilidade da História. A senhora escreve: “O sonho de um progresso sem limites é na verdade um pesadelo cheio de fúria e de morte.” Qual é a alternativa? E Nápoles é um lugar de verificação dos fatos nacionais?

*Ferrante* Para Lila e Lena, Nápoles é a cidade na qual a beleza se transmuta em horror, onde os bons modos em poucos segundos se transformam em violência, onde todo Saneamento oculta uma Demolição. Em Nápoles, aprendemos bem cedo, rindo, a não confiar nem na Natureza nem na História. Em Nápoles, o progresso é sempre progresso para poucos e à custa da maioria. Mas, como a senhora vê, ao passar de um trecho a outro, não estamos mais falando de Nápoles, e sim do mundo. O que chamamos de progresso ilimitado é a grande e cruel ostentação das classes abastadas do Ocidente. Talvez as coisas melhorem um pouco quando preferirmos cuidar do planeta como um todo e de cada um de seus habitantes.

*Calligaro* Sobre Nino, amado por Lila e, depois, por Lena, a senhora diz: “Um homem que procura mais ser simpático aos potentes do que defender a todo custo uma ideia.” Depois: “Tem o pior tipo de maldade, a superficialidade.” Sobre Lila: “Distinguia-se porque, com naturalidade, não se curvava a nenhum adestramento, a nenhum uso e a nenhum fim.” Dois seres humanos opostos. Um comentário de sua parte?

*Ferrante* Os traços de Nino são os mais difundidos hoje. Querer agradar a qualquer um que exerça algum poder é uma característica do subordinado que quer sair da subordinação. Mas também é um traço do espetáculo permanente em que estamos imersos, que, por sua natureza, acompanha a superficialidade. A superficialidade não é sinônimo de estupidez, e sim exibição do próprio despojo, desfrute das aparências, impermeabilidade diante do desmancha-prazeres por excelência:

a dor alheia. As características de Lila, por outro lado, me parecem o único caminho possível para quem quer ser parte ativa do mundo sem se sujeitar a ele.

*Calligaro* A senhora alcançou sucesso internacional, entre leitores comuns e intelectuais. Agora, nos Estados Unidos, comparam-na a Elsa Morante. Qual é o alvo que a senhora acertou e que é comum a tantos leitores?

*Ferrante* Não sei se acertei algum alvo. Eu me interesso por histórias que tenho dificuldade em contar. O critério sempre foi este: quanto mais uma história me incomoda, mais me obstino a narrá-la.

*Calligaro* Essa poderia ser a história da anulação de Lila. O que, para a senhora, é a anulação?

*Ferrante* É evitar sistematicamente os anseios do próprio ego, até fazer disso um modo de vida.

*Calligaro* Nós, leitores, não sabemos como vamos fazer: como a senhora vai viver sem Lila e Lenu?

*Ferrante* Foi bom e cansativo viver com elas durante anos. Agora sinto necessidade de passar para outra coisa, como acontece quando um relacionamento se esgota. Mas, com a escrita, a regra é simples: se você não tem nada que valha a pena escrever, não escreva mais.

#### NOTA

*A entrevista de Giulia Calligaro foi publicada na revista Io Donna (Itália) em 8 de novembro de 2014 com o título “È ora di dire addio a Elena e Lila” (“Chegou a hora de dizer adeus a Elena e Lila”).*

4.

## CÚMPLICE EMBORA AUSENTE

Resposta às perguntas de Simonetta Fiori

*Fiori* A revista americana *Foreign Policy* a incluiu entre as cem personalidades mais influentes do mundo por sua “capacidade de contar histórias verdadeiras e honestas”. Como a senhora explica a “febre Ferrante”?

*Ferrante* Fico contente sobretudo pelo fato de a *Foreign Policy* atribuir a mim, com certa generosidade, o mérito de demonstrar que o poder da literatura é autônomo. Quanto ao sucesso dos meus livros, não sei as razões dele, mas não tenho dúvida de que elas devem ser procuradas naquilo que contam e em como o contam.

*Fiori* Há mais de vinte anos, a senhora escrevia: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores.” Não julga que venceu essa aposta e que, portanto, seus livros não precisam mais do anonimato?

*Ferrante* Meus livros não são anônimos, têm uma assinatura na capa e nunca precisaram do anonimato. O que aconteceu foi que simplesmente os escrevi e depois, evitando a praxe editorial, eu os pus à prova sem nenhum patronato. Se alguém venceu, foram os próprios livros. É uma vitória que comprova a autonomia das obras. Elas conquistaram o direito de ser apreciados pelos leitores justamente como livros.

*Fiori* A decisão de se retirar não se transforma no inverso? O mistério suscita curiosidade, e o autor se torna Personagem.

*Ferrante* Receio que essas considerações digam respeito apenas ao círculo restrito daqueles que trabalham na mídia e que, salvo as exceções de sempre, em geral têm coisas demais a fazer e podem ou não ser leitores — ou então são leitores apressados. Fora do círculo midiático, o mundo é muito mais vasto e as expectativas são outras. Ou seja, querendo ou não, por causa do seu trabalho e a despeito da sua sensibilidade de pessoa culta, a senhora se sente impelida a preencher com um rosto o vazio que deixei de propósito, ao passo que os leitores o preenchem lendo.

*Fiori* A senhora realmente acredita que a experiência de vida de um autor não acrescenta nada? Italo Calvino se esquivava das perguntas pessoais, mas sabemos muito sobre ele e seu trabalho editorial.

*Ferrante* Calvino me influenciou muito, quando garota, com uma declaração. Ele dizia mais ou menos o seguinte: podem perguntar sobre a minha vida privada, eu não responderei ou mentirei sempre. Depois, Northrop Frye me pareceu ainda mais radical ao dizer: os escritores são pessoas muito simples, no máximo nem mais sábios nem melhores do que os outros. E continua: deles, importa apenas o que sabem fazer bem, encadear palavras; *Rei Lear* é maravilhoso, embora de Shakespeare nos restem apenas algumas assinaturas, alguns endereços, um testamento, uma certidão de batismo e um retrato que representa um homem que tem o aspecto de idiota. Bem, essa é exatamente a minha opinião. Nossos rostos não nos fazem nenhum favor e nossas vidas não acrescentam nada às obras.

*Fiori* Se a senhora revelasse sua identidade, haveria menos curiosidade. Não acha que persistir no mistério pode torná-la cúmplice?

*Ferrante* Permite que eu responda com outra pergunta? Não acha que, se eu fizesse o que a senhora diz, estaria traindo a mim mesma, assim como minha escrita, o pacto que fiz com meus leitores, minhas razões — que eles basicamente apoiaram

— e até mesmo a nova maneira de ler que eles acabaram adotando? Quanto à minha cumplicidade, olhe à sua volta. Não vê a briga que existe perto do Natal para aparecer na TV? Ainda falaria de cumplicidade se, neste momento, eu estivesse na primeira fila diante de uma câmera de TV, ou acharia isso simplesmente normal? Não, dizer que a ausência é cumplicidade é um jogo velho e óbvio. Quanto à curiosidade mórbida, acho que também é apenas uma pressão do mecanismo midiático que visa me tornar, mais do que cúmplice, incoerente.

*Fiori* Viver na dissimulação pesa?

*Ferrante* Não dissimulo nada. Vivo minha vida e quem faz parte dela sabe tudo de mim.

*Fiori* Mas como é possível viver uma mentira? A senhora reivindica o anonimato também para proteger sua vida. Mas o que há de mais condicionante na vida de uma pessoa do que o segredo em torno de seu trabalho?

*Ferrante* Para mim, escrever não é um trabalho. Quanto à mentira, bem, tecnicamente a literatura é isso, é um extraordinário produto da mente, um mundo autônomo feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve. Afundar-se nesse tipo específico de mentira é um grande deleite e uma responsabilidade cansativa. Quanto às mentiras vis, bem, em geral eu não as digo a ninguém, exceto para fugir de um perigo, para me proteger.

*Fiori* A tetralogia da Série Napolitana se tornará uma série de TV nas mãos de Francesco Piccolo. Quais são suas expectativas?

*Ferrante* Espero que os personagens não sejam simplificados e que a história não empobreça e não seja distorcida. A colaboração com quem trabalhará nos roteiros, se houver, acontecerá via e-mail.

*Fiori* O anonimato em uma época de exposição total tem algo de heroico, mas agora o sucesso não a obrigaria a “mostrar o rosto”?

*Ferrante* Nosso primeiro-ministro costuma usar essa expressão, mas temo que ela sirva mais para esconder do que para revelar. O protagonismo faz isto: esconde, não revela, disfarça a prática democrática. Em vez disso, seria bom, não daqui a alguns meses ou anos, mas agora, se pudéssemos avaliar com clareza o que está sendo preparado para nós e evitar desastres. Porém, não temos obras para examinar, e sim rostos, que, fora do clamor televisivo, são todos, por natureza, como o do Shakespeare de Frye, quer tenham escrito *Rei Lear*, quer tenham apregoado a reforma trabalhista. Eu, com ou sem sucesso, sei o suficiente sobre meu rosto para decidir guardá-lo só para mim.

*Fiori* Sua amiga e editora Sandra Ferri está convencida de que, se sua identidade fosse descoberta, a senhora não conseguiria mais escrever.

*Ferrante* À minha amiga Sandra, digo um monte de coisas, todas verdadeiras. Só devo pontuar que eu estava falando de publicar, e não de escrever. E quero acrescentar que algo mudou. No início, a ansiedade por aquilo que eu escrevia era um peso para mim. Logo depois, somou-se a pequena polêmica contra qualquer forma de protagonismo. Hoje o que mais temo é a perda do espaço criativo totalmente anômalo que acho que descobri. Não é pouco escrever sabendo que é possível orquestrar para os leitores não apenas uma história, personagens, sentimentos, paisagens, mas a própria figura de autora, a mais verdadeira porque é feita apenas de escrita, de pura exploração técnica de uma possibilidade. É por isso que ou permaneço sendo Ferrante ou não publico mais.

#### NOTA

A entrevista de *Simonetta Fiori* foi publicada em *La Repubblica (Itália)*, em 5 de dezembro de 2014, com o título “*Elena Ferrante: ‘Se scoprite chi sono mollo tutto’*” (“*Elena Ferrante: ‘Se descobrirem quem sou largo tudo’*”) e a seguinte introdução:

“Cara redação, deve ter havido um equívoco. ‘Mostrar o rosto’ era, em síntese, um artigo hipotético sobre o primeiro-ministro. Política, em suma, que tinha pouco ou nada a ver com a minha escolha de ser uma autora ausente. Mas paciência, devo dizer que, no fim das contas, foi de qualquer maneira um prazer responder. Obrigada, Elena Ferrante.” Dos equívocos podem nascer muitas coisas, até uma entrevista singular. Em um primeiro momento, devia ser um artigo escrito por Elena Ferrante sobre o tema por ela mesma escolhido: “Mostrar o rosto”. Devido ao mistério sobre sua identidade, amplificado pelo sucesso mundial, a intervenção nos pareceu oportuna e inequívoca. Depois, porém, Elena Ferrante não pôde escrever o artigo, substituído pela fórmula da entrevista, que herdou a mesma temática: a presença/ausência de um autor na sociedade do espetáculo, as razões de um recolhimento tenazmente defendido durante vinte anos. Perguntas e respostas escritas, sem possibilidade de interlocução. Um pacto acolhido com felicidade, que hoje descobrimos ter se baseado em um mal-entendido. Que sejam bem-vindos os equívocos. Só algumas dúvidas sobre as certezas da autora: será que é verdade que os leitores não se importam nem um pouco com sua identidade? A biografia de um autor é realmente tão irrelevante? O mundo da mídia é apenas uma horda de analfabetos endemoniados? Talvez as coisas sejam um pouco mais complicadas, mas, a uma grande escritora, tudo é permitido, até respostas peremptórias.

## 5.

### NUNCA BAIXAR A GUARDA

Respostas às perguntas de Rachel Donadio

*Donadio* A senhora insiste no anonimato, mas criou um público — em grande parte feminino — primeiro na Itália, agora também nos Estados Unidos e em outros países. O que pensa da recepção de seus livros nos Estados Unidos e do número crescente de leitores que a acompanham, sobretudo após a resenha de James Wood na *The New Yorker* de janeiro de 2013?

*Ferrante* Gostei muito da resenha de James Wood. A atenção crítica que ele dedicou às minhas obras não apenas favoreceu a difusão delas, mas também me ajudou, digamos, a lê-las. Quem escreve, exatamente porque escreve, está condenado a nunca ser de fato leitor das próprias histórias. A memória da primeira versão de uma história impedirá para sempre que o autor leia o próprio texto como um leitor qualquer. Os críticos, portanto, ajudam não apenas os leitores a ler, mas, talvez, sobretudo o autor. Sua função se torna fundamental quando se trata de ajudar no deslocamento de mundos literários. Nunca me perguntei como as mulheres das minhas histórias seriam recebidas fora da Itália, eu escrevia antes de tudo para mim e, se publicava, deixava para os livros a tarefa de encontrar leitores. Agora sei que, graças à Europa Editions, a Ann Goldstein, a Wood e a tantos outros resenhistas, escritores, artistas e leitores comuns, foi revelado que aquelas histórias têm um coração não apenas italiano. Fico surpresa e, ao mesmo tempo, feliz.

*Donadio* Acha que, na Itália, seus livros receberam a atenção que merecem?

*Ferrante* Não faço turnês promocionais, nem no meu país nem em lugar algum. Na Itália, meu primeiro livro, *Um amor incômodo*, logo vendeu bem graças ao boca a boca dos leitores, que descobriram e apreciaram a escrita, e aos resenhistas, que falaram positivamente do livro. Depois o diretor Mario Martone leu o romance e, baseado nele, fez um filme memorável. Isso ajudou ainda mais o livro, mas desviou a atenção da mídia para a minha pessoa. Também por esse motivo, não publiquei mais nada durante dez anos; depois, em meio a muita ansiedade, decidi publicar *Dias de abandono*. O livro encontrou muitíssimos leitores, foi um sucesso, embora não tenham faltado resistências, que já haviam surgido com a Delia de *Um amor incômodo*. A difusão da história e o filme baseado no livro concentraram ainda mais a atenção da mídia na ausência da autora. Decidi então, definitivamente, desligar minha vida privada da vida pública dos meus livros. Posso dizer com certo orgulho que, no meu país, pelo menos até o momento, os títulos dos meus romances são mais conhecidos do que meu nome. Esse me parece um bom resultado.

*Donadio* Como a senhora se posicionaria na tradição da literatura italiana?

*Ferrante* Sou uma narradora. Sempre me interessou contar histórias. A Itália, até hoje, tem uma tradição narrativa fraca. Existe uma grande quantidade de belas e magníficas páginas muito trabalhadas, mas não o fluxo da narrativa que, apesar da sua densidade, nos arrebatava. Um modelo fascinante é Elsa Morante. Tento aprender com seus livros, mas ela me parece insuperável.

*Donadio* O primeiro capítulo do quarto e último romance da tetralogia, *História da menina perdida*, lembra algumas cenas de *A filha perdida*, um livro no qual a protagonista, Leda, descreve seu amor pelo eco dos nomes: Nani, Nina, Nennella, Elena, Lenu etc. Que sentido têm esses ecos? A senhora por acaso vê suas personagens como variantes de uma mesma mulher?

*Ferrante* As mulheres de minhas histórias são todas ecos de mulheres reais que, devido a seus sofrimentos e, ao mesmo tempo, a sua combatividade, influenciaram minha imaginação: minha mãe, uma amiga, conhecidas cujas histórias sei bem. Em geral, misturo as experiências delas com as minhas, e Delia, Amalia, Olga, Leda, Nina, Elena, Lenu nascem desse amálgama. Mas o eco que a senhora notou talvez derive de uma oscilação interna das personagens, na qual sempre trabalhei. 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.

*Donadio* Com base em seus livros, podemos deduzir que a senhora é mãe. Seja isso verdade ou não, pode nos dizer como a experiência da maternidade — vivida ou observada — influenciou sua escrita?

*Ferrante* 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. Conceber, deformar-se, sentir-se habitada por algo cada vez mais vivo, que provoca indisposição e causa bem-estar, que exalta e ameaça, é uma experiência que tem a ver com o *tremendo*, aquele sentimento antiquíssimo dos mortais quando um deus se manifestava para eles, o mesmo sentimento que Maria deve ter tido, imersa na leitura, quando o anjo apareceu. Quanto à escrita, ela já existia para mim antes dos filhos, já era uma paixão muito forte e, muitas vezes, entrou em conflito com o amor em relação a eles, sobretudo em relação às obrigações e aos prazeres do cuidar. No fim das contas, escrever também tem a ver com a reprodução da vida e com emoções contraditórias e avassaladoras. Mas o fio da escrita — apesar da angústia de achar que você não saberá mais amarrá-lo, que a vida não passará mais por ali — pode ser cortado, por vontade, por necessidade, por outras urgências. E devemos nos separar dos livros. Já o cordão umbilical nunca é realmente

cortado. Os filhos permanecem para sempre um nó inextricável de amor, de terrores, de satisfação, de ansiedades.

*Donadio* Em suas obras, há muitas, muitíssimas citações clássicas, como os nomes de Elena e Leda. De onde vem seu interesse pelo mundo clássico e que peso ele tem em seu trabalho?

*Ferrante* Fiz estudos clássicos. A senhora reconhece os rastros nas obras que publiquei e isso me deixa contente. Eu, porém, percebo-os pouco, reconheço minha formação mais em histórias escritas por exercício e que, ainda bem, nunca foram publicadas. Devo dizer que nunca senti o mundo clássico como um mundo antigo. Pelo contrário, sinto sua proximidade e acho que aprendi com os clássicos gregos e latinos muitíssimas coisas úteis sobre como combinar as palavras. Quando garota, eu queria tornar aquele mundo meu e treinava fazendo traduções que tendiam a anular os tons formais aos quais a escola me acostumara. Enquanto isso, eu imaginava o golfo de Nápoles cheio de sereias que falavam grego, como em uma bela história de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Nápoles é uma cidade onde o mundo grego, latino, o Oriente e a Europa medieval, moderna, contemporânea e até mesmo os Estados Unidos estão lado a lado, próximos, em primeiro lugar no dialeto e, depois, na estratificação histórica da cidade.

*Donadio* Como nasceu a tetralogia? Já tinha em mente todos os quatro livros como entidades distintas desde o início ou começou a escrever a Série Napolitana sem saber como a história terminaria?

*Ferrante* Comecei a escrever, há quase seis anos, a história de uma sofrida amizade feminina que vinha diretamente de dentro de um livro que me é muito caro, *A filha perdida*. Eu achava que ia dar conta dela com cem, cento e cinquenta páginas. No entanto, a escrita, com extrema naturalidade, eu diria, puxou para fora de mim lembranças de pessoas e ambientes da infância, relatos, experiências, fantasias, tanto que a história prosseguiu por anos. A narrativa, portanto, foi

concebida e escrita como uma história única. A divisão em quatro volumes encorpados foi ocasional, decidida quando percebi que a história de Lila e Lenu dificilmente caberia em um único livro. Eu sempre soube o final da história e conhecia bem alguns episódios centrais — o casamento de Lila, o adultério em Ischia, o trabalho na fábrica, a menina perdida —, mas todo o resto foi um presente surpreendente e exigente do prazer de contar histórias.

*Donadio* O terceiro romance é o mais cinematográfico. A senhora já trabalhou com cinema?

*Ferrante* Não. Mas adoro cinema, alimentei-me dele desde a infância.

*Donadio* Como a senhora começou a escrever romances? Qual de seus livros deu a virada decisiva na sua escrita e por quê?

*Ferrante* Descobri, desde pequena, que eu gostava de contar histórias; eu o fazia oralmente e com certo sucesso. Por volta dos treze anos, comecei a escrever histórias, mas a escrita só se tornou estável, um hábito, um exercício narrativo permanente, após os vinte anos. *Um amor incômodo* foi importante, tive a impressão de que havia encontrado o tom certo. Depois de muito sofrimento, a confirmação veio com *Dias de abandono*, que me deu confiança. Hoje a Série Napolitana me parece meu livro mais árduo e ao mesmo tempo mais feliz, escrevê-lo foi como ter a possibilidade de viver uma segunda vez. Mas até hoje me parece que o livro mais destemido, o mais temerário, é *A filha perdida*. Se eu não tivesse passado por ele com grandes ansiedades, não teria escrito a Série Napolitana.

*Donadio* Em que ordem escreveu seus sete romances? Coincide com a ordem de publicação?

*Ferrante* Considero, como já disse, a Série Napolitana uma única história. Portanto, os romances que publiquei são quatro, o último em quatro volumes, e todos escritos na ordem de publicação. Mas amadureceram em anos de escrita privada. É

como se eu os tivesse encontrado ao ordenar meticulosamente inúmeros fragmentos narrativos.

*Donadio* Pode nos descrever seu processo de escrita? A senhora declarou ao *Financial Times* que ganha a vida com o trabalho que sempre fez, “que não é a escrita”. Quanto tempo consegue dedicar à escrita? Pode nos dizer de que trabalho se trata?

*Ferrante* Não considero a escrita um trabalho. Um trabalho tem horários, começamos e paramos. Eu escrevo continuamente e em todo lugar, a qualquer hora do dia ou da noite. Por outro lado, o que chamo de meu trabalho é ordenado, quieto e, quando necessário, recua e me dá tempo. Em geral, eu tinha muita dificuldade para escrever. Burilava uma linha após a outra, não avançava se as páginas já escritas não me pareciam perfeitas. E, como nunca pareciam perfeitas, eu nem sequer tentava procurar um editor. Não obstante, os livros que publiquei nasceram todos com uma facilidade surpreendente, embora a Série Napolitana tenha demorado anos.

*Donadio* E quanto à edição? A Edizioni e/o propõe muitas correções quando a senhora envia os manuscritos?

*Ferrante* A edição é muito atenta, mas leve e gentil. Sou eu que aceito qualquer dúvida, acrescento-a às minhas e faço, refaço, corrijo, apago, acrescento até a véspera de o livro ir para a gráfica.

*Donadio* Respeito totalmente sua escolha e tenho certeza de que a senhora está farta desta pergunta, mas preciso fazê-la: a que altura da sua vida como escritora, e com que intenções, tomou a decisão de ficar no anonimato? Queria privilegiar a história e não o narrador, como na literatura épica? Ou foi uma escolha ditada pela vontade de proteger sua família e as pessoas que lhe são caras? Ou a senhora fez isso simplesmente para evitar a mídia, como já declarou tantas vezes?

*Ferrante* Permita-me: não escolhi o anonimato, os livros são assinados. Escolhi, sim, a ausência. Eu sentia o peso de me

expor em público, queria me desligar da história acabada, queria que os livros se afirmassem sem o meu patronato. A partir dessa escolha, nasceu uma pequena polêmica com a mídia, com sua lógica que aposta em inventar protagonistas ignorando a qualidade das obras, a ponto de parecer natural que os livros ruins ou medíocres de quem tem certa fama midiática mereçam muito mais atenção do que livros que talvez tenham qualidade, mas que foram escritos por um desconhecido. Hoje, no entanto, o mais importante para mim é proteger um espaço criativo que me parece cheio de possibilidades até mesmo técnicas. A ausência estrutural do autor age sobre a escrita de uma maneira que quero continuar a explorar.

*Donadio* Agora que a senhora goza de certo sucesso, é possível que mude de ideia sobre o anonimato e revele sua identidade? Alguns astros de Hollywood dizem que a fama pode acarretar muita solidão. Mas o sucesso literário no anonimato também deve ser um pouco solitário...

*Ferrante* Não me sinto nem um pouco sozinha. Estou contente que minhas histórias tenham partido e encontrado leitores na Itália e em várias partes do mundo. Acompanho com afeto o percurso delas, mas de longe. São livros que escrevi para que exibam minha escrita, e não a mim. Tenho minha vida, que, por enquanto, é bastante cheia.

*Donadio* Para muitos, sobretudo na Itália, seu anonimato esconde uma identidade masculina. O que a senhora pensa disso? O que diria a Domenico Starnone, o escritor napolitano que várias vezes disse estar cansado de ser indagado se ele é Elena Ferrante?

*Ferrante* Diria que ele tem razão e que me sinto culpada. Mas tenho muita estima por Starnone e tenho certeza de que ele entendeu meus motivos. Minha identidade, meu sexo, estão em minha escrita. Tudo o que floresce em torno dela é uma das várias provas do caráter dos italianos no início dos anos 2000.

*Donadio* Pode nos dizer alguma coisa sobre a situação italiana atual?

*Ferrante* A Itália é um país extraordinário, mas tornado totalmente ordinário pela confusão constante entre legalidade e ilegalidade, entre bem comum e interesse privado. Essa confusão, escondida atrás de protagonismos prolixos de todo tipo, permeia, de fato, tanto as organizações criminosas quanto os partidos políticos, os aparatos do Estado, todas as classes sociais. Isso faz com que seja muito difícil ser um bom italiano, ou seja, diferente dos modelos construídos pelos jornais e pela televisão. Todavia, existem italianos bons, excelentes, em cada canto da vida civil, apesar de quase nunca serem vistos na TV. Eles mostram que a Itália, se apesar de tudo ainda consegue ter ótimos cidadãos, é realmente um país extraordinário.

*Donadio* Além de ser uma esplêndida fonte de material, o que a cidade de Nápoles representa para a senhora? O que a torna única?

*Ferrante* Nápoles é a minha cidade, a cidade em que aprendi depressa, antes dos vinte anos, o melhor e o pior da Itália e do mundo. Aconselho que todos vivam lá, mesmo que por apenas algumas semanas. É um aprendizado espantoso em todos os sentidos.

*Donadio* É famosa a declaração de Flaubert: “*Madame Bovary c’est moi*” — Madame Bovary sou eu. Qual dos seus livros e qual das suas protagonistas está mais próximo da sua experiência e da sua sensibilidade? Por quê?

*Ferrante* Todos os meus livros extraem sua verdade da minha experiência. Mas Lenu e Lila, juntas, são as que melhor me resumem, e não em cada uma das histórias de suas vidas nem na concretude de suas pessoas, mas no movimento que caracteriza a relação delas, na autodisciplina de uma que se rompe contínua e bruscamente quando se choca com a imaginação desordenada da outra.

*Donadio* Qual é a coisa mais importante que a senhora gostaria que ficasse em seus leitores após terem lido suas obras?

*Ferrante* Que, mesmo sob a tentação contínua de baixar a guarda — por amor, por cansaço, por simpatia ou gentileza —, nós, mulheres, não devemos fazê-lo. Podemos perder em um instante tudo o que conquistamos.

*Donadio* Gostaria de acrescentar mais alguma coisa?

*Ferrante* Não.

#### NOTA

*A entrevista de Rachel Donadio foi publicada no The New York Times, em 9 de dezembro de 2014, com o título “Writing Has Always Been a Great Struggle for Me”. Q&A: Elena Ferrante (“Escrever sempre foi um grande esforço para mim”. Perguntas e respostas: Elena Ferrante)” e a seguinte introdução:*

A autora, conhecida pelo pseudônimo de Elena Ferrante, respondeu via e-mail as perguntas que enviamos através de sua histórica editora italiana, Sandra Ozzola Ferri. Reproduzimos a seguir a transcrição da entrevista.

## 6.

### MULHERES QUE ESCREVEM

Respostas às perguntas de Sandra, Sandro e Eva

*Sandra* O que acontece com a realidade quando entra em um romance? Como nascem seus livros?

*Ferrante* Não sou capaz de dizer nada com precisão sobre isso. Acho que ninguém realmente sabe como um romance toma forma. Quando está pronto, tentamos explicar como foi, mas todo o esforço, pelo menos no que me diz respeito, é insuficiente. Na minha experiência, existe um *antes*, feito de fragmentos de memória, e um *depois*, no qual nasce a história. Mas *antes* e *depois*, devo admitir, servem apenas para que eu responda agora, de maneira ordenada, a sua pergunta.

*Sandro* O que você quer dizer com fragmentos de memória?

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

*Eva* E cada um deles poderia dar origem a uma história?

*Ferrante* Sim e não. Podem ser isolados e identificados: lugares da infância, pessoas da família, colegas de escola, vozes ofensivas ou carinhosas, momentos de grande tensão. Depois

que você os ordena um pouco, começa a contar uma história. Mas quase sempre há algo que não funciona. É como se daquelas lascas de possível narrativa se desenvolvessem forças iguais e contrárias: a necessidade de vir à luz nitidamente e, ao mesmo tempo, mergulhar cada vez mais fundo. Vejamos o exemplo de *Um amor incômodo*: durante anos, tive em mente muitos episódios da periferia napolitana na qual nasci e cresci; tive em mente gritos escandalosos, violências familiares às quais assisti quando criança, objetos domésticos, ruas. Alimentei Delia, a protagonista, com aquelas lembranças. Por outro lado, a figura da mãe, Amalia, mostrava-se e recuava rapidamente, quase não existia. Aliás, na minha imaginação, quando o corpo de Delia resvalava no da mãe, eu ficava com vergonha de mim mesma e seguia em frente. Com esses materiais esparsos, escrevi ao longo dos anos muitas histórias — breves, longas e longuíssimas —, todas, a meu ver, insatisfatórias e que nunca tinham a ver com a figura materna. Depois, de repente, muitos fragmentos se perderam e outros se consolidaram, todos se concentrando em torno do fundo turvo da relação mãe-filha. Assim nasceu, em alguns meses, *Um amor incômodo*.

*Sandro E Dias de abandono?*

*Ferrante* A certidão de nascimento dele é ainda mais desbotada. Durante anos, tive em mente uma mulher que fecha a porta de casa à noite e, de manhã, vai abri-la e percebe que não consegue mais. Às vezes, entrava em cena a doença dos filhos, às vezes um cão envenenado. Depois, com naturalidade, tudo se acomodou em torno de uma experiência minha que parecia inenarrável: a humilhação do abandono. Mas não consigo entender, não sei criar um ordenamento honesto para explicar como passei da *frantumaglia* que eu tinha na mente havia anos à repentina seleção e consolidação de uma história que parecia convincente. Receio que seja a mesma coisa que acontece com os sonhos. Ao contá-los, você já sabe que os está traindo.

*Eva* Você escreve seus sonhos?

*Ferrante* Nas raras vezes em que tenho a impressão de me lembrar deles, sim. Faço isso desde garota. É um exercício que aconselho a todos. Sujeitar a experiência onírica à lógica da vigília é um desafio extremo de escrita. Um sonho tem o mérito de mostrar claramente que reproduzi-lo com exatidão é uma batalha sempre perdida. Mas também pôr em palavras a verdade de um gesto, de um sentimento, de um fluxo de acontecimentos, sem todavia domesticá-la, não é uma operação tão simples quanto pensamos.

*Sandra* O que você quer dizer com domesticar a verdade?

*Ferrante* Enveredar por vias expressivas desgastadas.

*Sandra* Ou seja?

*Ferrante* Trair nossa história por preguiça, por aquiescência, por conveniência, por medo, porque para nós é fácil reduzi-la a representações testadas e aprovadas, de amplo consumo e, portanto, de efeito certo.

*Sandro* Esse me parece um ponto a ser aprofundado. James Wood e outros críticos apreciaram a sinceridade, até mesmo a brutalidade, da sua escrita. O que é a sinceridade na literatura?

*Ferrante* No que me diz respeito, é o tormento e, ao mesmo tempo, o motor de qualquer pesquisa literária. Trabalhamos a vida toda tentando nos dotar de instrumentos expressivos adequados. Em geral, o quesito mais urgente para um escritor parece ser: de quais experiências sei que posso ser a voz, o que sinto que sou capaz de contar? Mas não é assim. É mais premente perguntar a si mesmo: qual é a palavra, o ritmo da frase, a tonalidade do período mais adequado às coisas que eu sei? Parecem perguntas formais, de estilo; em suma, secundárias. No entanto, estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. Não basta, como acontece cada vez mais hoje, dizer: são fatos que realmente ocorreram, é minha vida verídica, nomes e sobrenomes são verdadeiros, descrevo exatamente os lugares em que os acontecimentos se verificaram.

Uma escrita inadequada pode tornar falsa em sua constituição a mais honesta das verdades biográficas. A verdade literária não se baseia em nenhum pacto autobiográfico, jornalístico ou jurídico. Não é a verdade do biógrafo ou do repórter ou de um boletim de ocorrência policial ou de uma sentença de tribunal, também não é o verossímil de uma narrativa construída com competência profissional. A verdade literária é a verdade desencadeada exclusivamente pela palavra bem usada, e se esgota, em tudo e por tudo, nas palavras que a formulam. Ela é diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. E, quando funciona, não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades.

*Sandra* Como se obtém essa verdade?

*Ferrante* É sem dúvida fruto de uma habilidade que sempre pode ser aprimorada. Mas, em boa parte, aquela energia *simplesmente se manifesta, acontece*, e você não sabe dizer como foi nem quanto vai durar, treme ao pensar que ela pode cessar de repente e abandoná-lo no meio do caminho. Além do mais, quem escreve, se é franco consigo mesmo, deve admitir que nunca sabe se elaborou a escrita certa e conseguiu aproveitá-la ao máximo. Para que fique claro: qualquer pessoa que ponha a escrita no centro da própria vida acaba como Dencombe em *The Middle Years*, de Henry James, que, moribundo, no ápice do sucesso, deseja ainda ter a oportunidade de testar a si mesmo e descobrir se pode se sair melhor do que já se saiu até então. Ou sempre tem na ponta da língua a exclamação desesperada do Bergotte de Proust diante do pedaço de parede amarela de Vermeer: “Eu deveria ter escrito assim!”

*Eva* Quando você teve pela primeira vez a impressão de ter escrito com essa verdade?

*Ferrante* Tarde, com *Um amor incômodo*. Se aquela impressão não tivesse durado, eu não o teria publicado.

*Eva* Você disse que trabalhou nesses materiais por muito tempo sem sucesso.

*Ferrante* Sim, mas isso não quer dizer que *Um amor incômodo* tenha sido fruto de um longo esforço. Foi exatamente o contrário. Todo o esforço se depositou nas histórias insatisfatórias que, ao longo dos anos, o precederam. Eram páginas trabalhadas de modo obsessivo, sem dúvida verossímeis, ou melhor, com uma verdade confeccionada de acordo com a medida das histórias mais ou menos bem feitas sobre Nápoles, a periferia, a miséria, os homens ciumentos etc. Depois, de repente, a escrita assumiu o tom certo, ou pelo menos foi o que me pareceu. Percebi isso desde o primeiro parágrafo, e *aquela escrita* atraiu para a página uma história que, até aquele momento, eu jamais havia testado, aliás, que eu nem sequer havia tentado conceber: uma história de amor pela mãe, um amor íntimo, carnal, mesclado a uma repulsa igualmente carnal. Jorrou do fundo da memória de repente, e eu não precisava buscar as palavras — eram as palavras que pareciam desencurrular meus sentimentos mais secretos. Decidi publicar *Um amor incômodo* não tanto por causa da história que ele contava e que continuava a me constranger e assustar, mas porque, pela primeira vez, achei que podia dizer: é assim que devo escrever.

*Sandra* Vamos nos ater à escrita de *Um amor incômodo*. Você mesma fala a respeito como se fosse uma conquista surpreendente e assinala uma descontinuidade entre o que você escrevia antes, para si mesma, e que não parecia digno de ser publicado, e esse livro, nascido em poucos meses e sem o esforço dos textos anteriores. Um autor, portanto, tem várias escritas? Faço esta pergunta porque vários resenhistas e escritores italianos, devido a uma desorientação real ou movidos pelos piores sentimentos, atribuem seus livros a mãos diferentes.

*Ferrante* A opção de não estar presente como autora evidentemente gera mau humor e fantasias desse tipo em um cenário no qual a formação filológica desapareceu quase que por completo e a crítica estilística não existe mais. Os profissionais olham para a moldura vazia onde deveria estar a imagem do

autor e não têm os instrumentos técnicos ou, mais simplesmente, uma verdadeira paixão e sensibilidade de leitor para preencher aquele espaço com as obras. E, assim, acaba-se esquecendo algo óbvio, ou seja, que cada uso individual da escrita tem sua própria história e as descontinuidades são com muita frequência vistosas, tão vistosas a ponto de às vezes embaçarem os traços de continuidade. Para que fique claro, só a etiqueta do nome ou uma rigorosa pesquisa filológica permitem que achemos óbvio que o autor de *Dublinenses* seja o mesmo que escreveu *Ulisses* ou *Finnegans Wake*. E eu poderia continuar a elencar aparentes fissuras entre obras que são inequivocamente da mesma pessoa. Em suma, qualquer estudante de ensino médio deveria saber que um escritor adapta durante toda a vida a própria escrita a urgências expressivas sempre novas e que uma nota mais alta ou mais baixa não significa que a cantora mudou. Mas, é claro, não é assim. Prevalece, há tempos, a convicção de que basta ser um pouco alfabetizado para escrever uma história, e poucos, a esta altura, lembram que querer escrever significa antes de mais nada dar duro para obter uma habilidade flexível, pronta para os desafios mais diversos e, obviamente, de resultado incerto.

*Sandra* Portanto, não são mais vários tipos de escrita, mas uma única mão que, com esforço, primeiro desenvolve um instrumento que é seu e, quando é oportuno, testa-o para ver quais são suas possibilidades?

*Ferrante* Eu diria que sim. A escrita de *Um amor incômodo* foi, para mim, um pequeno milagre que aconteceu depois de anos de exercício. Foi ali que, por exemplo, achei que tinha conseguido obter uma escrita firme, lúcida, controlada e, todavia, ininterruptamente exposta a colapsos repentinos. No entanto, a satisfação não durou, atenuou-se, logo se perdeu. Aquele êxito me pareceu ocasional e levei dez anos para separar a escrita daquele livro específico e transformá-la em um instrumento autônomo, que também podia ser utilizado fora daquela ocasião, como uma corrente boa e sólida que consegue içar o balde com água que está mais fundo no poço. Trabalhei muito, mas só com

*Dias de abandono* tive a impressão de ter novamente um texto publicável.

*Sandro* Quando um livro parece publicável para você?

*Ferrante* Quando conta uma história que por muito tempo, inadvertidamente, enxotei por achar que não seria capaz de contá-la, porque contá-la me parecia inconveniente. Também no caso de *Dias de abandono*, a escrita esboçou e libertou a história em pouco tempo, durante um verão. Ou melhor, foi o que aconteceu nas duas primeiras partes. Depois, de repente, comecei a errar. O tom que me parecia adequado se perdeu, escrevi e reescrevi a última parte durante todo o outono. Foi um momento de grande ansiedade. Basta pouco para que você se convença de que não sabe mais contar histórias. Você passa por uma forte sensação de que regrediu, tem certeza de que perdeu a história para sempre. Com a última parte de *Dias de abandono* foi assim. Eu não sabia tirar Olga de sua crise com a mesma verdade com que havia contado seu desmoronamento. A mão era a mesma, a escrita era a mesma, a mesma seleção do léxico, a mesma sintaxe, a mesma pontuação, porém o tom se tornara falso. Conheço uma impressão semelhante: é quando a autoridade de outro homem ou de outra mulher parece tão forte que perco a confiança em mim mesma, minha cabeça se esvazia, não sei mais ser eu mesma. Durante meses tive a sensação de que as páginas anteriores surgiram como eu jamais teria imaginado que pudesse escrevê-las e, naquele momento, eu não me sentia mais à altura do meu próprio trabalho. Você gosta mais de se perder do que de se reencontrar, eu dizia a mim mesma com rancor. Depois, tudo engrenou novamente. Mas, ainda hoje, não ousa reler o livro, temo que a última parte tenha apenas a aparência de uma boa escrita e nada mais.

*Eva* Você acha que essa ansiedade de chegar à publicação com um livro de alta qualidade — o melhor que nos sentimos capazes de criar — é uma característica feminina? Explico melhor: você publicou pouco por medo de não estar à altura da escrita masculina? Ou ainda: ser mulher significa também ter de

se esforçar mais para obter textos que a tradição masculina não possa desvalorizar justamente porque são “femininos”? Simplificando: há uma diferença básica entre a escrita feminina e a masculina?

*Ferrante* Respondo com minha história. Quando garota — aos doze, treze anos —, eu tinha total convicção de que um bom livro devia necessariamente ter como protagonista um homem e ficava deprimida. Essa fase se esgotou em mais ou menos dois anos; com quinze anos comecei a pôr no centro das histórias meninas muito corajosas em graves dificuldades. Mas permaneceu — aliás, consolidou-se — a ideia de que os grandes, grandiosos narradores eram homens e que era necessário aprender a contar histórias como eles. Naquela época, eu devorava livros, e não adianta negar: minha meta eram modelos masculinos. Assim, até mesmo quando escrevia histórias de garotas, eu procurava escrevê-las atribuindo à protagonista uma riqueza de experiências, uma liberdade, uma determinação que eu tentava imitar dos grandes romances escritos por homens. Eu não queria escrever como Madame de La Fayette, Jane Austen ou as irmãs Brontë — na época, eu conhecia muito pouco a literatura contemporânea —, mas como Defoe, Fielding, Flaubert, Tolstói, Dostoiévski ou até mesmo Hugo. Enquanto os modelos oferecidos pelas narradoras eram poucos e me pareciam em sua maioria tênues, os dos narradores eram muito numerosos e quase sempre deslumbrantes. Não quero me delongar: aquela fase durou muito, até depois dos vinte anos, e deixou marcas profundas. Aos meus olhos, a tradição narrativa masculina oferecia uma riqueza estrutural que, para mim, não parecia existir na narrativa feminina.

*Eva* Então você acha que a narrativa feminina é *intrinsecamente* fraca?

*Ferrante* Não, pelo contrário, estou falando das minhas ansiedades de adolescente. Em seguida, muitas das minhas opiniões mudaram. A escrita feminina tem, é claro, por motivos históricos, uma tradição menos densa e variada do que a masculina, mas com pontos altíssimos e também um valor

formativo extraordinário — as obras de Jane Austen, por exemplo. Além disso, o século XX foi um século de guinada radical para as mulheres. O pensamento feminista e as práticas feministas libertaram energias, colocaram em movimento a transformação mais radical e mais profunda dentre as que permearam o século passado. De maneira que eu não saberia reconhecer a mim mesma sem lutas de mulheres, ensaios de mulheres, literatura de mulheres: tudo isso me tornou adulta. Minha experiência como narradora, tanto inédita quanto publicada, realizou-se por completo, depois dos vinte anos, na tentativa de contar com uma escrita adequada a meu sexo e sua diferença. Mas há tempos penso que, ao passo que devemos cultivar a *nossa* tradição narrativa, não devemos jamais abrir mão de toda a bagagem de técnicas que temos atrás de nós. Devemos demonstrar, exatamente por sermos mulheres, que sabemos construir mundos tão ou mais amplos, poderosos e ricos do que os concebidos pelos narradores. Devemos, portanto, estar bem aparelhadas, explorar a fundo nossa diferença, e com instrumentos avançados. Acima de tudo, não devemos abrir mão da máxima liberdade. Cada narradora, como em tantos outros campos, não deve almejar apenas ser a melhor entre as narradoras, mas a melhor entre qualquer um que cultive a literatura com grande habilidade, seja mulher ou homem. Para fazer isso, devemos evitar qualquer obediência ideológica, qualquer encenação de pensamento ou linha certa, qualquer cânone. Quem escreve deve se preocupar apenas em narrar da melhor maneira o que sabe e sente, o belo, o feio e o contraditório, sem obedecer a nenhuma prescrição, nem mesmo às que vêm do grupo ao qual achamos que estamos alinhados. A escrita precisa do máximo de ambição, do mínimo possível de preconceitos e de uma desobediência deliberada.

*Sandra* Em qual dos seus livros você teve a impressão de pôr em jogo a si mesma exatamente com as características que acabou de listar?

*Ferrante* No livro que fez com que eu me sentisse mais culpada: *A filha perdida*. Ao escrever, levei a protagonista muito

mais longe do que eu achava que podia suportar. Leda diz: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender.” É o lema — posso chamá-lo assim? — que está na base de todos os meus livros. A escrita deve sempre enveredar por um percurso difícil, e a mulher que escreve na ficção — o eu narrador em minhas histórias nunca é uma voz que monologa, e sim escrita — deve pôr a si mesma em uma condição árdua: organizar em texto o que sabe e que, todavia, não está claro em sua mente. É o que acontece com Delia, é o que acontece com Olga, é o que acontece com Leda e Elena. Mas Delia, Olga, Elena fazem o próprio percurso e chegam ao final da história machucadas, porém salvas. Leda, por outro lado, desenvolve uma escrita que a leva a contar coisas insuportáveis como filha, como mãe e como amiga de outra mulher. E, sobretudo, deve dar conta de um gesto impensado — o coração da história —, cujo sentido não apenas lhe foge, mas que sem dúvida não pode ser decifrado se ela permanecer dentro da própria escrita. Ali, é provável que eu tenha cobrado de mim mais do que podia dar: uma história empolgante que é escrita sem que a pessoa que a escreve, pela própria natureza do que está contando, possa compreender o sentido, mesmo porque, se isso acontecesse, ela poderia morrer por aquele motivo. *A filha perdida*, das histórias que publiquei, é aquela à qual estou mais dolorosamente ligada.

*Eva* Você insiste muito na centralidade da escrita, usou a imagem de uma corrente que içava a água do fundo de um poço. Quais características você atribuiu ao seu modo de escrever?

*Ferrante* Só tenho certeza disto: acho que trabalho bem quando consigo partir de um tom seco, de mulher forte, lúcida, culta, como são as mulheres da classe média da nossa contemporaneidade. No início, preciso de secura, de fórmulas sintéticas, claras, sem dengos nem exhibições de bela forma. Só quando a história começa a vir à tona com segurança, graças a essa tonalidade, começo a esperar com agitação o momento em que poderei substituir a série de elos polidos, que quase não fazem barulho, por uma corrente enferrujada, estridente, e por

um andamento desconexo, agitado, que corre o risco cada vez maior de sofrer um colapso absoluto. O momento em que mudo de registro pela primeira vez é ao mesmo tempo excitante e angustiante. Sinto que gosto muito de quebrar a couraça da boa cultura e dos bons modos da minha personagem, pôr em crise a imagem que ela tem de si mesma, sua determinação, e revelar outra alma mais bruta, torná-la barulhenta, talvez vulgar. Por isso trabalho muito para que a fratura entre os dois tons seja surpreendente e também para que a volta à narração tranquila aconteça com naturalidade. Enquanto a fratura — de fato — é algo fácil para mim, ou melhor, espero esse momento e me deixo ser tragada por ele com satisfação, temo muito o momento da recomposição. Receio que o eu narrador não saiba se acalmar. Mas, sobretudo, àquela altura, os leitores já sabem que a sua calma é falsa, que vai durar pouco, que a ordem narrativa voltará a se desmanchar com cada vez mais decisão e prazer, e, se eu não tiver essa habilidade, eles podem não acreditar naquela calma.

*Sandra* Suas introduções muitas vezes foram elogiadas, em especial pela crítica anglo-saxã. Elas têm a ver com essa alternância de narração plana e fraturas repentinas?

*Ferrante* Acho que sim, em geral me esforço para obter logo, desde as primeiras linhas, um tom pacato, mas com rachaduras repentinas. A partir de *Um amor incômodo*, faço isso sempre, a menos que haja uma espécie de prólogo — como em *A filha perdida* e a *Série Napolitana* —, que, por sua própria natureza, tem um tom mais apagado. Mas, em todos os casos, quando chego à verdadeira introdução da história, minha tendência é usar um período amplo de tonalidade gélida, mas que exhibe ao mesmo tempo um magma com um calor insuportável. Quero que as leitoras e os leitores saibam desde as primeiras linhas com o que vão lidar.

*Sandro* Você se preocupa muito com os leitores? Acha importante apaixoná-los, desafiá-los, até mesmo deixá-los em crise?

*Ferrante* Se publico um livro, é exclusivamente para que seja lido: é a única coisa que me interessa. Portanto, lanço mão de todas as estratégias que conheço para capturar a atenção, estimular a curiosidade, tornar a página densa e o ato de virá-la o mais leve possível. Mas acho que o leitor não deve ser satisfeito como um consumidor qualquer, porque não é isso que ele é. A literatura que satisfaz o gosto do leitor é uma literatura degradada. Meu objetivo, paradoxalmente, é frustrar as expectativas costumeiras e inspirar novas.

*Sandro* O romance, desde seu surgimento, sempre teve como objetivo manter a tensão narrativa alta. Depois, com o século XX, parece que tudo mudou. Na sua opinião, que tradição a literatura do século XXI parece estar seguindo?

*Ferrante* Considero a tradição literária um único e grande depósito no qual quem tem vontade de escrever escolhe o que é útil para si, sem reservas. E acho que hoje precisamos exatamente disso. Um narrador ambicioso deve, ainda mais do que no passado, ter uma cultura literária muito vasta. Vivemos em tempos de grandes mudanças com resultados imprevisíveis e é bom se equipar. É necessário ser como Diderot, autor ao mesmo tempo de *A religiosa* e *Jacques, o fatalista, e seu amo*, ou seja, capaz de reutilizar tanto Fielding quanto Sterne. Quero dizer que a grande busca do século XX, depois de suas salutares violações, pode e deve se reconectar ao grande romance das origens e até aos hábeis mecanismos da literatura de gênero. Sem nunca esquecer que uma história tem de fato vida não porque o autor é fotogênico, porque os resenhistas falam bem dela ou porque o marketing a torna apetecível, mas porque, em certo número de páginas muito densas, ela nunca esquece os leitores, pois cabe a eles acender o pavio das palavras. Eu não abro mão de nada que possa dar prazer ao leitor, nem mesmo do que é considerado velho, banalizado, vulgar. Como eu estava dizendo, o que torna tudo novo e elegante é a verdade literária. O que importa em um texto breve, longo ou infinito é a riqueza, a complexidade, o fascínio da tessitura narrativa. Se um romance tem essas qualidades — e nenhum truque de marketing pode

realmente fornecê-las —, não precisa de mais nada, pode seguir seu caminho arrastando os leitores, se necessário, para o antirromance.

*Sandro* Esse me parece um ponto importante e eu gostaria que você retornasse a ele: o que importa é apenas a qualidade da escrita, que redime tudo. Muitas resenhas americanas parecem estabelecer uma conexão direta entre o trabalho que você dedica à escrita — sua sinceridade, sua honestidade — com o seu afastamento da cena pública. Equivaleria a dizer: quanto menos se aparece, melhor se escreve.

*Ferrante* Duas décadas são muito tempo e as razões da escolha que fiz em 1990, quando enfrentamos pela primeira vez minha necessidade de ficar fora do ritual que acompanha a publicação de um livro, mudaram. Na época, eu estava assustada com a possibilidade de ter de sair da minha concha, prevalecia a timidez, o desejo de intangibilidade. Em seguida, acentuou-se a hostilidade em relação à mídia, à sua pouca atenção com os livros em si, sem falar na tendência a supervalorizar um texto sobretudo se o autor tem um prestígio já sedimentado. É surpreendente, por exemplo, o fato de os escritores e poetas italianos mais apreciados também terem fama acadêmica ou altos cargos no mundo editorial ou em outras áreas prestigiosas. É como se a literatura não fosse capaz de exibir através dos textos a seriedade das suas intenções, mas precisasse fornecer credenciais “externas” para corroborar a qualidade das obras. Da mesma ordem — se sairmos do mundo acadêmico ou editorial — é a contribuição literária de políticos, jornalistas, cantores, atores, diretores, apresentadores de televisão etc. Também nesse caso, as obras não encontram em si mesmas a autorização para existir, mas precisam de um *laissez-passer* que deriva do trabalho desempenhado em outros setores. “Trabalhei com sucesso nisso e naquilo, conquistei um público e, *então*, escrevi e publiquei um romance.” O sistema midiático dá grande peso a esse nexos. Não importa o livro, mas a aura de quem o escreve. Se a aura já existe, e a mídia a potencializa, as editoras escancaram as portas com felicidade e o

mercado acolhe você com mais felicidade ainda. Se a aura não existe, mas o livro milagrosamente vende, a mídia *inventa* o autor-personagem dando início a um mecanismo no qual quem escreve não vende apenas sua obra, mas a si mesmo, sua própria imagem.

*Sandra* Você estava dizendo, no entanto, que suas razões para ficar na sombra mudaram um pouco.

*Ferrante* Ainda me interessa muito servir de testemunha contra o protagonismo obsessivamente imposto pela mídia. Ele não apenas enfraquece ainda mais o papel das obras em qualquer setor da atividade humana, mas já impera por toda parte. Parece que nada pode funcionar sem os respectivos protagonistas midiáticos. Todavia, não há produto que não seja fruto de uma tradição, de múltiplas competências, de uma espécie de inteligência coletiva que o protagonista — atenção, o protagonista, e não o indivíduo, cuja função é fundamental — obscurece abusivamente. 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. Saber que o livro, uma vez terminado em todas as suas etapas, realizará seu percurso sem nunca ser acompanhado pela minha pessoa física, saber que nada do indivíduo concreto, definido, que eu sou jamais aparecerá ao lado do volume impresso, como se ele fosse um cachorrinho do qual nos sentimos donos, mostrou-me lados óbvios da escrita, mas nos quais eu nunca havia pensado. Tive a impressão de ter desvinculado as palavras de mim mesma.

*Eva* Você quer dizer que sentia que estava se autocensurando?

*Ferrante* Não, a autocensura não tem nada a ver com isso. Escrevi durante muito tempo sem ter a intenção de publicar ou de fazer com que outras pessoas lessem o que eu escrevia, e foi um aprendizado importante contra a autocensura. Para mim, é um problema de potencial da escrita. Keats dizia que, para ele, o poeta é tudo e nada, não é ele mesmo, não tem um eu próprio,

não tem uma identidade, ou seja, o que de mais antipoético pode existir. Em geral, essa carta de Keats é lida como uma declaração de camaleonismo estético. Eu, por outro lado, a vejo como um desenlace no qual o autor se separa ousadamente da sua escrita, como se estivesse dizendo: a escrita é tudo e eu sou nada, dirijam-se a ela, e não a mim. É uma posição explosiva. Keats remove o poeta da sua própria arte, define-o impoético, nega-lhe uma identidade fora da escrita. E, hoje, lembrar isso me parece importante. Remover o autor — na concepção da mídia — do resultado da sua escrita põe em destaque uma espécie de novo espaço criativo que exige atenção técnica. A partir de *Dias de abandono*, parece que entendi que a silhueta vazia que, do ponto de vista da mídia, era criada pela minha ausência, na verdade, era preenchida pela escrita.

*Eva* Você poderia explicar melhor?

*Ferrante* Vou tentar explicar a partir do ponto de vista dos leitores, que foi bem resumido por Meghan O'Rourke no *The Guardian*. O'Rourke identificou com clareza os efeitos dessa experiência de escrita. Ao falar da relação que se instaura entre quem lê e uma escritora que decide se separar radicalmente do próprio livro, destacou: "Our relationship to her is like that which we have with a fictional character. We think we know her, but what we know are her sentences, the patterns of her mind, the path of her imagination" — "Nossa relação com ela é como a que temos com um personagem de ficção. Achamos que a conhecemos, mas o que conhecemos são suas frases, os padrões da sua mente, o caminho da sua imaginação". Parece pouco, mas eu acho que é muitíssimo. Hoje julgamos totalmente normal que o autor seja um determinado indivíduo inevitavelmente fora do texto e que, se quisermos saber mais sobre o que estamos lendo, devemos nos dirigir àquele indivíduo, saber tudo da sua vida mais ou menos banal para compreender melhor as obras. No entanto, basta tirar do público aquela individualidade e eis que se verifica o que Meghan O'Rourke destaca. Percebemos que o texto tem em si mais do que imaginamos. Ele se apoderou da pessoa que escreve e, se você

quiser procurá-la, ela está ali, manifesta-se como talvez nem ela mesma se conheça. Quando nos oferecemos ao público como puro e simples ato de escrever — a única coisa que realmente importa na literatura —, nos tornamos indissociavelmente parte da narração ou dos versos, parte da ficção. É nisso que trabalhei ao longo dos anos com consciência crescente, especialmente na Série Napolitana. A verdade de Elena Greco, bem diferente de mim, depende da verdade com a qual minha escrita a fabrica e, portanto, da verdade com a qual consigo desenvolver minha escrita.

*Sandro* Quer dizer que, enquanto a mídia se apressa em preencher com boatos o vazio que você deixa, os leitores o preenchem mais corretamente lendo e encontrando no texto o que é necessário?

*Ferrante* Sim. Mas quero dizer também que, se isso for verdade, a tarefa de quem escreve se enriquece ainda mais. Se existe um vazio — nos ritos sociais e midiáticos —, que, por convenção, chamo de Elena Ferrante, eu, Elena Ferrante, posso e devo empenhar-me — sou obrigada pela minha curiosidade de narradora, pelo desejo premente de testar a mim mesma — para que *no texto* aquele vazio seja preenchido. Como? Fornecendo ao leitor os elementos para que ele me distinga do eu narrador que chamo de Elena Greco e, todavia, me perceba presente e viva justamente naquilo que consigo contar sobre Elena e Lila, nas maneiras como combino palavras para que elas sejam vivas e autênticas. A autora, que fora do texto não existe, se oferece dentro do texto, *acrescenta-se conscientemente* à história, empenhando-se para ser mais verdadeira do que conseguiria ser nas fotos de uma publicação, na apresentação em uma livraria, em um festival de literatura, em algum programa de TV, no espetáculo dos prêmios literários. O leitor apaixonado merece ser posto na condição de extrair *também* a fisionomia da autora de cada palavra ou violação gramatical ou junção sintática do texto, exatamente como acontece com os personagens, com uma paisagem, com um sentimento, com uma ação lenta ou conturbada. Assim a escrita se torna ainda mais central tanto

para quem a produz (é necessário oferecer-se ao leitor com a máxima honestidade) quanto para quem dela usufrui. Acho que isso é muito mais do que autografar exemplares em uma livraria borrando-os com frases triviais.

*Sandra* Você estava dizendo que a Série Napolitana é o romance no qual você trabalhou mais conscientemente com as possibilidades oferecidas pelo espaço criativo que você havia gerado.

*Ferrante* Sim. Mas antes vem a experiência de *A filha perdida*. Se nos primeiros dois livros que publiquei quase me assustava o fato de reconhecer a mim mesma na escrita — sobretudo no uso daquele duplo registro que mencionei —, nesse terceiro livro tive medo de ter ido longe demais, como se eu não conseguisse governar o mundo de Leda de acordo com a praxe das primeiras duas histórias. Percebi tarde que o gesto de roubar a boneca e a fascinação exercida em Leda pela mãe da menina roubada não tinham, tecnicamente, volta. Aqueles dois elementos — o fundo obscuro da relação mãe-filha e uma amizade em botão igualmente obscura — levavam-me sempre mais longe na exploração da relação complicada que se cria entre mulheres. A escrita trazia para si coisas indizíveis, tanto que eu mesma as apagava no dia seguinte porque me pareciam importantes, mas jogadas em uma rede verbal que não conseguia sustentá-las. Se Leda não conseguia dar solução àquele ato — algo em que ela cada vez mais atolava: ela, adulta, roubar a boneca de uma menina —, eu me afogava com ela, escrevendo, e não conseguia sair com ela do redemoinho, como havia feito com Delia e Olga. No final, a história se completou e, em meio a muitas aflições, publiquei-a. Mas, durante alguns anos, continuei a rodeá-la, eu sentia que devia voltar ali. Não é por acaso que, quando iniciei a Série Napolitana, meu ponto de partida foram duas bonecas e uma intensa amizade feminina capturada no momento do seu surgimento. Eu achava que ali havia algo que devia ser novamente articulado.

*Eva* Vamos passar então para a Série Napolitana. A relação entre Lila e Elena não parece inventada, não parece sequer narrada de acordo com técnicas costumeiras, parece fluir diretamente do inconsciente.

*Ferrante* Digamos que a Série Napolitana não precisa abrir caminho como as outras histórias em meio à *frantumaglia*, ou seja, em meio a uma porção de materiais incoerentes. Desde o início, tive a impressão, para mim absolutamente nova, de que tudo já estava no seu lugar. Talvez isso tenha sido resultado da ligação com *A filha perdida*. Ali, por exemplo, já há uma ordem e uma centralidade na figura de Nina, a jovem mãe que contrasta com o ambiente camorrístico no qual está inserida e que, justamente por isso, fascina Leda. E os primeiros blocos narrativos que me vieram à mente foram sem dúvida a perda das duas bonecas e a perda da menina. Mas aqui me parece inútil fazer uma lista das ligações mais ou menos conscientes que vejo entre os meus livros. Só quero dizer que o fato novo para mim era essa impressão de ordem que certamente derivava de várias ideias anteriores para histórias. Por exemplo, o próprio tema da amizade feminina tem a ver, pelo menos em alguns aspectos, com uma amiga da qual falei tempos atrás no *Corriere della Sera*, alguns anos após sua morte: pronto, aí está o primeiro traço escrito da amizade entre Lila e Lenu. E também tenho uma pequena galeria privada — histórias inéditas, ainda bem — de jovens e mulheres ingovernáveis, reprimidas em vão por seus homens, pelo ambiente, audazes, mas esgotadas, sempre a um passo de se perder em sua *frantumaglia* mental, e que confluem para a figura de Amalia, a mãe de *Um amor incômodo*. Amalia, pensando bem, tem muitas características de Lila, até sua desmarginação.

*Eva* Como você explica que, para os leitores, seja fácil se reconhecer tanto em Elena quanto em Lila, embora a natureza delas seja tão diferente? Isso tem a ver com o descompasso que existe entre elas? Ambas são muito multifacetadas, porém, ao passo que Elena tende à verossimilhança máxima, Lila tem uma espécie de verdade superior, parece feita de uma matéria mais

misteriosa, extraída mais profundamente e com um valor às vezes simbólico.

*Ferrante* O descompasso entre Elena e Lila influencia muitas escolhas narrativas que, no entanto, podem ser todas reconduzidas à condição feminina em mutação que está no cerne da narrativa. Pense no papel da leitura e do estudo. Elena é muito disciplinada, diligentemente adquire, a cada etapa, os instrumentos necessários, narra seu percurso como intelectual com orgulho controlado, mostra como se ocupa intensamente do mundo e, ao mesmo tempo, assinala como Lila ficou para trás, aliás, insiste muito em como se distanciou dela. Mas, de vez em quando, sua narrativa se rompe e Lila surge bem mais ativa do que Elena, mais ferozmente — eu também diria: básica e visceralmente — participativa. E depois ela de fato recua, deixa todo o campo aberto para a amiga, permanece vítima daquilo que mais a aterroriza: desmarginar-se, desaparecer. O que você chamou de descompasso é uma oscilação inerente ao relacionamento das duas personagens e à própria estrutura da história de Lenu. É esse descompasso que permite sobretudo às leitoras — mas acho que também aos leitores — a possibilidade de sentir-se Elena e Lila. 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.

*Sandra* Você mencionou o desaparecimento: é um dos seus temas recorrentes.

*Ferrante* Acho que sim, ou melhor, sem dúvida. Tem a ver com ser reprimido, mas também com reprimir a si mesmo. É um sentimento que conheço profundamente, acho que todas as mulheres o conhecem. Toda vez que surge uma parte de você mesma não coerente com o feminino canônico, é possível sentir que aquela parte causa incômodo a você mesma e aos outros,

que convém fazê-la desaparecer depressa. Ou, se a pessoa tem uma natureza combativa como a de Amalia, como a de Lila, se é uma mulher que não se aquieta, que se recusa a ser subjugada, entra em cena a violência. A violência tem uma linguagem que é significativa pelo menos em italiano: *rompere la faccia* — quebrar a cara —, *cambiare i connotati* — desfigurar. Está vendo? São expressões que fazem referência à manipulação forçada da identidade, à sua anulação. Ou você faz o que eu mando ou vou transformá-la ao som de pancadas até matá-la.

*Eva* Mas também nos autoanulamos. Amalia talvez tenha se suicidado. E Lila sumiu. Por quê? É uma rendição?

*Ferrante* Há muitos motivos para desaparecer. O desaparecimento de Amalia, de Lila, sim, talvez seja uma rendição. Mas também é o sinal da irredutibilidade delas, acho. Não tenho certeza. Enquanto escrevo, acho que sei muito sobre os meus personagens, mas, depois, descubro que sei muito menos do que meus leitores. O extraordinário da palavra escrita é que, por natureza, dispensa a sua presença e, sob vários aspectos, também as intenções com que você a usou. A voz faz parte do seu corpo, precisa da presença, você fala, dialoga, se corrige, dá mais explicações. A escrita, por sua vez, uma vez fixada sobre um suporte, é autônoma, precisa de um leitor, e não de você. Você deixa seu ato de escrita, digamos, e vai embora. Quem lê, se quiser, acerta as contas com a maneira como você combinou as palavras. Amalia, por exemplo, é filtrada pela escrita de Delia, e o leitor deve desemaranhar o novelo da filha se quiser tentar desemaranhar o novelo da mãe. Ainda mais complicado é o engastar-se de Lila dentro da história de Lenu: a trama, o tecido narrativo da amizade delas, é muito elaborada. Sim, talvez a relação Delia-Amalia esteja na origem da relação Lenu-Lila. Os livros deslizam um para dentro do outro sem que o escritor perceba, uma experiência de escrita alimenta outra experiência nova e a fortalece. Por exemplo, uma figura da infância, uma mulher largada, é central em *Dias de abandono*, ali é chamada de pobre coitada. Bem, percebo só agora que a pobre coitada se reencarna em Melina, uma personagem da Série Napolitana. É

essa continuidade, no fundo inconsciente, entre várias experiências de escrita publicadas ou inéditas, que provavelmente me deu a impressão de ter nas mãos, com a Série Napolitana, uma história simples. Ao contrário dos outros livros, que derivam de uma brusca seleção de muitos fragmentos que eu tinha em mente, achei que estivesse tudo pronto e que eu já soubesse o que fazer.

*Sandro* Qual é sua relação com a trama? E, na Série Napolitana, quanto a trama foi se modificando pelo caminho?

*Ferrante* A trama é o que serve para apaixonar a mim e a quem me lê. Mas, exatamente por isso, quem a tece é o fio da escrita. Ela nasce em grande parte enquanto escrevo, sempre. Sei, por exemplo, que Olga ficará fechada em casa, sem telefone, com o filho doente, a filha e o cão envenenado. Mas não sei o que acontecerá no momento em que a situação se inicia. É a escrita que me arrasta — e deve realmente me arrastar, no sentido de que deve me envolver, me agitar — desde o momento em que a porta não se abre até o momento em que se abre como se nunca tivesse sido fechada. Teço, é claro, hipóteses de desenvolvimento, antes e enquanto escrevo, mas as guardo na cabeça, e elas são confusas, estão prontas a desvanecer enquanto a história avança. Algumas, por exemplo, perdem consistência pelo simples fato de eu não resistir e contá-las a uma amiga. A narrativa oral queima tudo rapidamente: por mais que o desenvolvimento que eu tinha em mente possa ser notável, a partir daquele momento acho que não vale mais a pena empenhar-me na escrita. No caso de Lila e Lenu, a trama se articulou com naturalidade, raramente mudei de rumo.

*Sandra* Algumas das suas histórias têm ritmo de *thriller*, mas, depois, se tornam histórias de amor ou outra coisa.

*Ferrante* Trama, é claro, significa gêneros literários, e aqui o discurso se torna mais complicado. Uso tramas, sim, mas — devo dizer — não consigo respeitar as regras dos gêneros: o leitor que me lê convencido de que estou oferecendo um *thriller* ou uma história de amor ou um romance de formação certamente

ficará decepcionado. Interessa-me apenas o fio dos acontecimentos e, por isso, desvio de qualquer jaula com as suas regras fixas. Na Série Napolitana, a trama atravessou todas as áreas desse tipo, mas sem atolar-se, aliás, seguindo em frente sem paradas e sem reconsiderações. Mesmo assim, não se tratou de meses, mas de anos. O que nascia à medida que eu ia escrevendo em geral resistiu até a publicação.

*Sandro* No entanto, a Série Napolitana é um romance muito complexo, nada fácil de conceber e escrever.

*Ferrante* Talvez, mas insisto: a princípio, não o senti assim. Quando, quase seis anos atrás, comecei a escrever, eu sabia com clareza o que iria contar: uma amizade que começa com o jogo pérfido das bonecas e termina com a perda de uma filha. Eu tinha em mente uma história que não era maior do que *Um amor incômodo* ou *A filha perdida*. Por conseguinte, não houve uma fase em que eu procurava o cerne de narrativa. Simplesmente comecei a escrever, achei que a escrita corria solta.

*Eva* O que distingue uma escrita que corre solta de uma escrita que não corre?

*Ferrante* A atenção que dedico a cada palavra, a cada frase. Tenho histórias nunca publicadas nas quais o cuidado formal foi altíssimo, eu não conseguia ir adiante se cada linha já escrita não me parecesse perfeita. Quando isso acontece, a página é bonita, mas a narrativa é falsa. Quero insistir nesse ponto, é algo que conheço bem: a história segue em frente, me agrada, em geral a termino. Mas, de fato, não é contar uma história que me dá prazer. O prazer — logo descubro — está todo na obsessão de dizer bem, no tornear as frases como uma maníaca. Eu diria, aliás, pelo menos no que se refere a mim, que, quanto mais atenção em relação à frase, com mais dificuldade brota a história. O estado de graça começa quando a escrita só se preocupa em não perder a história. Com a Série Napolitana, isso aconteceu logo, e durou. Os meses passaram e a história corria veloz, eu nem sequer tentava reler o que já havia escrito. Pela primeira vez, na minha experiência, a memória e a imaginação me

forneçiam uma quantidade cada vez mais conspícua de material que, em vez de abarrotar a história e me confundir, ajeitava-se dentro dela em uma espécie de acotovelamento tranquilo, útil às necessidades crescentes da narrativa.

*Eva* Nesse estado de graça, a escrita surge sem correções ou reelaborações?

*Ferrante* Não, a escrita, não, mas a história, sim. E isso acontece quando você tem em mente um clamor e continua a escrever como se estivessem ditando, até mesmo quando você está fazendo compras, comendo, durante o sono. A história, portanto — enquanto deseja correr — não precisa de reorganização. Durante todas as mil e seiscentas páginas da Série Napolitana, nunca senti a necessidade de reestruturar acontecimentos, personagens, sentimentos, guinadas, reviravoltas. Eu mesma me surpreendo, visto que a história é tão longa, tão cheia de personagens que se desenvolvem em um longo lapso temporal — não recorri em nenhum momento a anotações, cronologias, esquemas de qualquer tipo. Devo dizer, porém, que não é um caso excepcional, sempre detestei o trabalho preparatório. Se tento fazê-lo, passa a vontade de escrever, tenho a impressão de que não posso mais me surpreender ou me apaixonar. Portanto, tudo acontece na minha cabeça e, basicamente, enquanto escrevo. Depois chega o momento em que acho que preciso tomar fôlego. Então paro, releio e trabalho com prazer na qualidade da escrita. Mas, enquanto nos livros anteriores isso acontecia depois de, sei lá, duas, três, quatro páginas, no máximo dez, na Série Napolitana, aconteceu depois de cinquenta ou até cem páginas escritas sem nunca serem relidas.

*Eva* Parece que você atribui ao cuidado formal um valor ambíguo, que pode ser positivo ou negativo para a história.

*Ferrante* Sim. A bela forma, pelo menos na minha experiência, pode se tornar uma obsessão que esconde problemas mais complexos: a história não funciona, não consigo encontrar o caminho certo, perco a convicção de que sei narrar. No outro

extremo, está o momento em que a escrita parece se importar apenas em expor a história. Nesse momento, a alegria de escrever é total. Tenho certeza de que a narrativa iniciou-se e a questão é fazê-la fluir sempre melhor.

*Sandra* O que você faz nesse segundo caso?

*Ferrante* Releio de tempos em tempos e intervenho sobretudo para apagar ou acrescentar. Essa primeira leitura, contudo, está muito distante do cuidado meticuloso com o texto, que só acontecerá quando a história estiver terminada. A partir daquele momento, haverá várias redações e correções, reelaborações, novas inserções, até poucas horas antes de o livro ir para o prelo. Nessa fase, me torno sensível a qualquer detalhe da vida cotidiana. Vejo um efeito de luz e o anoto. Vejo uma plantinha em um gramado e procuro não esquecer. Faço listas de palavras, anoto frases ouvidas na rua. Trabalho muitíssimo, também nas provas, e não há nada que não possa parar na história no último momento, tornar-se um elemento de uma paisagem, o segundo termo de uma semelhança, uma metáfora, um novo diálogo, o adjetivo incomum e, ao mesmo tempo, não excêntrico que eu estava procurando. A primeira leitura, por sua vez, é só um reconhecimento. Apodero-me do que escrevi, livro-me de redundâncias, enriqueço o que me parece apenas esboçado e, sobretudo, enveredo por caminhos sugeridos, naquele instante, pelo próprio texto.

*Sandra* Você quer dizer que há uma fase na qual é a existência do texto que determina ulteriormente a história, que a enriquece?

*Ferrante* Na essência, sim. É um alívio ter algumas páginas quando, antes, não havia nada. Mesmo em sua pura e simples combinação de signos, as palavras, as frases, são uma matéria sobre a qual podemos agir com toda a habilidade de que somos capazes. Os lugares são lugares, as pessoas são pessoas, o que elas fazem ou deixam de fazer está ali, acontece. E tudo isso, quando reexaminado, exige ser aprimorado, quer ficar cada vez mais vivo e verdadeiro. Começo então a ler reescrevendo. E

esse ler reescrevendo é bom. Devo dizer que a habilidade me parece sempre entrar em cena durante essa primeira leitura-escrita. É como uma segunda onda, menos apressada, menos ansiosa, mas — se as páginas não me decepcionam — ainda mais envolvente.

*Sandra* Voltemos à Série Napolitana. O que aconteceu de diferente em relação às experiências anteriores?

*Ferrante* As novidades são muitas. Primeiro, em nenhum momento da minha experiência anterior, eu havia pensado em escrever uma história tão longa. Segundo, eu não imaginava que conseguiria dar peso à vida dos personagens de maneira tão articulada, a um tempo histórico tão amplo e cheio de mudanças. Terceiro, eu sempre havia me recusado, por um incômodo pessoal, a dar espaço à ascensão social, à conquista de um ponto de vista cultural e político, à instabilidade das convicções adquiridas, ao peso das origens de classe — um peso que, além de não desaparecer, também não se torna realmente mais leve. Meus temas e minhas capacidades me pareciam ser de outra natureza. Todavia, de fato, aconteceu que a história não queria acabar: o tempo histórico penetrou com naturalidade nos gestos, pensamentos e escolhas de vida dos personagens apesar de nunca se impor como um pano de fundo detalhado; por trás do meu incômodo em relação à política e à sociologia, descobri que espreitava o prazer — sim, isso mesmo, prazer — em contar uma espécie de alheamento-inclusão feminina.

*Sandra* Alheamento e inclusão em relação a quê?

*Ferrante* Eu sentia Elena e Lila alheias à História com todo o seu aparato político, social, econômico, cultural e, ao mesmo tempo, incluídas quase inadvertidamente em cada palavra ou gesto. Aquele alheamento-inclusão me pareceu fora de esquadro, difícil de ser contado e, portanto, decidi fazê-lo. Eu queria que o tempo histórico fosse um pano de fundo com pouquíssima definição, mas que emergisse das mudanças que acometiam a vida delas, das incertezas, decisões, gestos, linguagem. Teria sido suficiente, é claro, uma impressão, mesmo

ínfima, de tons falsos para que eu tivesse parado. Mas a escrita continuou a correr solta e tive quase sempre a certeza — correta ou equivocada — de que a tonalidade suportava e dava aos pequenos fatos da Série Napolitana aquela verdade que, quando dá certo, torna os grandes fatos menos importantes.

*Sandra* E a novidade da amizade feminina? Todos hoje admitem que não havia, antes da Série Napolitana, uma tradição literária de referência sobre o assunto. Você mesma, afinal, nos livros anteriores, havia contado a história de mulheres solitárias, sem amigas a quem procurar. Embora, ao chegar à praia — como você mesma mencionou —, Leda tente estabelecer uma relação amigável com Nina, ela havia saído de férias absolutamente sozinha, como se não tivesse amigas.

*Ferrante* Você tem razão. Delia, Olga e Leda enfrentavam as próprias aventuras sem nunca se dirigir a outras mulheres para pedir ajuda ou apoio. Só Leda acaba rompendo seu isolamento e estabelece uma relação de afinidade com outra mulher. Mas, ao mesmo tempo, realiza um gesto que torna essencialmente sem futuro sua necessidade de amizade. Elena, por outro lado, nunca está realmente sozinha, sua história está estreitamente ligada à da sua amiga de infância.

*Sandra* Porém, pensando bem, Lila quando criança faz algo igualmente grave e carrega por toda a vida aquela sua escolha infantil.

*Ferrante* É verdade. Mas antes de abordar a novidade, para mim, das duas protagonistas e da amizade delas, deixe-me destacar algumas características que, entre um livro e outro, permanecem idênticas. As quatro histórias são narradas em primeira pessoa, mas, como já mencionei, em nenhuma delas imaginei o eu narrador como uma voz. Delia, Olga, Leda, Elena escrevem, escreveram ou estão escrevendo. Quero insistir nisto: as quatro protagonistas são imaginadas não como primeiras, mas como terceiras pessoas que deixaram ou estão deixando um testemunho escrito do que viveram. Com muita frequência, nós, mulheres, nos momentos de crise, procuramos nos acalmar

escrevendo. É escrita privada que tem como objetivo governar um mal-estar — redigimos cartas, diários. Eu sempre parti deste pressuposto: mulheres que escrevem sobre si mesmas para entender a si mesmas. O pressuposto, porém, se torna explícito, ou melhor, parte essencial do desenvolvimento narrativo, apenas na Série Napolitana.

*Sandro* Por que você faz questão de destacar esse ponto?

*Ferrante* Para dizer que sempre me causou uma impressão de verdade pensar que minhas figuras femininas se exprimiam através do seu modo de escrever. Italo Svevo julgava que, antes até do leitor, o autor é que devia acreditar na história que estava contando. Eu, mais do que na história, preciso acreditar — sei lá — em como Olga ou Leda estão escrevendo a própria experiência. É sobretudo a verdade da escrita delas que me envolve. E aqui chego ao segundo aspecto constante que mencionei: nos quatro romances, a personagem que conta a história conserva uma característica básica que é a de estar totalmente entregue à escrita. Delia, Olga, Leda, Lenu parecem saber tim-tim por tim-tim o que têm a contar. Porém, quanto mais a história avança, mais elas, quase sem perceber, se revelam inseguras, reticentes, pouco confiáveis. Essa é a característica na qual mais trabalhei nestes anos: obter um eu feminino que no léxico, na estrutura das frases, na oscilação dos registros expressivos, mostrasse solidez de intenções, um pensar e sentir sincero e, ao mesmo tempo, que tivesse pensamentos, sentimentos e ações reprováveis. Naturalmente, o mais importante para mim era que não houvesse hipocrisia: minha narradora devia ser sincera consigo mesma nos dois casos, devia se considerar honesta na tranquilidade e na fúria, na inveja etc.

*Sandra* Elena é a que tem mais explicitamente essas características.

*Ferrante* Sim, e não podia ser diferente. Lenu se propõe, nas primeiras páginas, a impedir que sua amiga Lila desapareça. Como? Escrevendo. Ela quer fixar em uma pequena história tudo

o que sabe sobre a outra, como se quisesse convencê-la de que anular-se é impossível. No início, Elena parece estar em uma posição de força, exprime-se como se fosse certamente capaz de capturar a amiga com a escrita e levá-la de volta para casa. Na verdade, quanto mais a história avança, menos ela consegue fixar Lila.

*Eva* Por quê? Lenu descobre que nem mesmo com a escrita poderá algum dia subjugar a amiga?

*Ferrante* Aqui chegamos à característica básica da escrita de Lenu. Ela é imaginada como dependente da escrita de Lila. Sobre o que Lila escreve, sabemos pouco, mas, sobre quanto e como ela usa a escrita, sabemos muito. As páginas da Série Napolitana são pensadas como o ponto de chegada de uma longa influência exercida por Lila de duas maneiras diferentes: primeiro, através do que ela escreveu e Lenu teve oportunidade de ler; segundo, através da escrita da qual Lenu, em várias ocasiões, a julga capaz e à qual tenta se adequar com uma sensação permanente de insatisfação. De qualquer maneira, Lenu está fadada a questionar-se o tempo todo como escritora. O sucesso prova que ela tem talento, mas se sente insuficiente, tanto que Lila foge cada vez mais de uma história que a fixe plenamente.

*Sandra* Mas se a escrita de Lenu é de fato a sua, você não põe deliberadamente em cena sua insuficiência?

*Ferrante* Não sei. Desde *Um amor incômodo* certamente orquestrei uma escrita insatisfeita consigo mesma, e a escrita de Lenu não apenas declara e conta essa insatisfação, mas também aventa a hipótese de que existe uma escrita mais poderosa, mais eficaz, que Lila conhece desde sempre e pratica, mas à qual ela mesma não consegue chegar. O mecanismo, repito, é o seguinte: Lenu é uma escritora; o texto que lemos é seu; a escrita de Lenu nasce, como tantas outras coisas, da sua experiência, de uma espécie de competição secreta com Lila; a própria Lila, de fato, tem uma escrita própria, não imitada e talvez não imitável, que age sobre Lenu como um agulhão; o texto que lemos, portanto,

guarda traços daquele aguilhão; a escrita de Lila, em suma, está inscrita no texto de Elena, quer ela tenha intervindo ou não diretamente sobre as palavras. Essa é uma síntese. Mas, é claro, trata-se de uma ficção que faz parte das várias outras ficções que compõem a história. O que inventa tudo é meu ato de escrever, que é o mais impalpável, o menos redutível a uma direção.

*Eva* Ao falar da escrita fugaz de Lila, você alude simbolicamente a uma escrita ideal, a uma escrita à qual você aspira enquanto escreve?

*Ferrante* Talvez sim. No caso de Lenu, sem dúvida é o que acontece. Sempre me chamou atenção como os escritores rodeiam o assunto da própria escrita e, no final, o afastam, começam a falar de rituais que os ajudam a começar a trabalhar, mas não da realização da escrita em si. Eu não sou diferente e, embora reflita desde sempre sobre a escrita e tenha tentado pôr o foco na autossuficiência da escrita exilando-me dos meus livros, tenho pouco a dizer. Então tento apenas voltar à minha experiência e a Keats, àquela carta dele para Woodhouse que já citei. Keats dizia que a poesia não está na pessoa do poeta, mas no fazer-se dos versos, na faculdade de linguagem que se materializa em escrita. Já mencionei, acredito que, para mim, a história realmente funciona quando você tem em mente o ruído estável da *frantumaglia* que prevaleceu sobre tudo e, àquela altura, pressiona de maneira estável para se tornar história. Você indivíduo, você pessoa, não existe naquele momento, é apenas aquele ruído e aquela escrita e, por isso, você escreve, continua a escrever mesmo quando para, mesmo quando se ocupa da vida cotidiana, mesmo no sono. O ato da escrita é a passagem contínua daquela *frantumaglia* de sons, emoções e coisas à palavra e à frase, à história de Delia, Olga, Leda, Lenu. É uma escolha e uma necessidade, um fluxo, como água que escorre, e, ao mesmo tempo, o resultado de estudo, aquisição de técnicas, habilidade, um prazer e um esforço inatural do cérebro e de todo o corpo. No final, o que vai parar na página é um organismo imaterial muito composto, constituído por mim que escrevo e,

digamos, por Lenu e pelas muitíssimas pessoas e coisas que ela narra, pelo mundo a partir do qual ela narra e a partir do qual eu a narro, bem como pela tradição literária à qual me remeto, com a qual aprendi, e por tudo o que faz de quem escreve o componente de uma inteligência criativa coletiva — a língua como é falada no ambiente onde nascemos e crescemos, as histórias orais que nos contaram, a ética que adquirimos etc. —, em suma, o fragmento de uma longuíssima história que reduz muito nossa função de “autores” como a entendemos hoje. Será possível fazer daquele organismo imaterial um objeto concretamente narrável, ou seja, apurar técnicas capazes de sugeri-lo ao leitor como fazemos com o vento, com o calor, com um sentimento, com os eventos que compõem a trama? Acho que a ambição secreta de qualquer pessoa que se dedique plenamente à escrita é governar aquele ruidoso estilhaçamento constante na cabeça, explorar aquele transformar-se em palavra que dura enquanto dura a história. Quando Keats dizia que o poeta não tem identidade, queria dizer, a meu ver, que a única identidade que importa é a do organismo imaterial que respira na obra e que se liberta para o leitor, e não a que você atribui a si mesmo quando tudo chega ao fim e você diz: sou uma autora, escrevi este livro.

*Sandra* Uma última pergunta. A escrita de Lila está muito presente na história e influencia Elena desde a infância. Quais são as características da escrita de Lila?

*Ferrante* Nunca saberemos se os raros textos de Lila têm realmente a força que Elena lhes atribui. O que sabemos é como eles acabam gerando uma espécie de modelo ao qual Elena se esforça para aderir durante a vida toda. Sobre aquele modelo, ela nos diz algo, mas não é isso que importa. O que importa é que, sem Lila, Elena não existiria como escritora. Qualquer pessoa que escreve extrai os próprios textos de uma escrita ideal que está sempre à sua frente, inalcançável. É um fantasma da mente, inapreensível. Por conseguinte, o único rastro que sobra de como Lila escreve é a escrita de Lenu.

## NOTA

*A entrevista — uma longa conversa com Sandra Ozzola, Sandro Ferri e Eva Ferri — foi publicada com edições na primavera de 2015 na The Paris Review (Estados Unidos) com o título “Elena Ferrante, Art of Fiction Nº 228” (Elena Ferrante, a arte da ficção nº 228). Aqui reproduzimos uma versão sob muitos aspectos menos estruturada e mais ampla. O texto da The Paris Review tem a seguinte introdução:*

Para este longo bate-papo, nos encontramos com Elena Ferrante justamente na cidade da Série Napolitana. Era noite, chovia e fazia calor: o programa original era ver o bairro de Lila e Lenu, depois, passear à beira do mar de Nápoles, mas Elena mudou de ideia. Disse que os lugares da fantasia devem ser visitados nos livros, que é difícil reconhecê-los quando vistos ao vivo; são decepcionantes, parecem falsos. Tentamos dar um passeio à beira-mar, mas, por causa do tempo, nos refugiamos no saguão do Hotel Royal, bem em frente ao Castel dell’Ovo.

Dali — secos —, pudemos vez por outra espiar o movimento na rua e imaginar os personagens que ocuparam por muito tempo nossa fantasia e nossos corações. Éramos três entrevistadores, nós editores, Sandra e Sandro, e nossa filha Eva, em suma, todos os Ferri. Não havia uma razão em especial de nos encontrarmos em Nápoles, mas Elena, de passagem para resolver alguns problemas familiares, nos convidou e aproveitamos para festejar o fim da Série Napolitana. O bate-papo se estendeu até tarde da noite, prosseguiu no almoço do dia seguinte (vôngole), e ainda em Roma, na nossa casa (chás e infusões). No final, tínhamos os respectivos cadernos cheios de anotações. Nós as comparamos e reorganizamos o material de acordo com as indicações de Elena, procurando compor nossas visões e não trair a verdade da conversa. O resultado é este.

7.

## AS PESSOAS EXAGERADAS

Respostas às perguntas de Gudmund Skjeldal

*Skjeldal* Parece que as pessoas tiram dias de licença médica para ler seus romances. Andam com a cabeça nas nuvens, como se estivessem drogadas: será que vou conseguir ler um pouco de Elena Ferrante enquanto fico na fila ou estou no banheiro? Esquecem os próprios filhos, a mulher. A senhora tem ideia do efeito que está surtindo em seus leitores? Não sente vontade de conhecê-los, de fazer turnês e frequentar festivais como os outros autores?

*Ferrante* Fico contente quando meus livros estabelecem uma relação intensa e duradoura com os leitores. Acho que é a prova de que dei a eles o necessário e que realmente não precisam de mim. Se eu os acompanhasse pelo mundo, me sentiria como aquelas mães que ficam no encaixo dos filhos mesmo na idade adulta e, a cada oportunidade, falam no lugar deles ou os elogiam de maneira constrangedora.

*Skjeldal* Na Noruega, acabou de ser lançado o segundo volume da Série Napolitana e não consigo decidir entre a espera da esplêndida tradução de Kristin Sørsdal em março do ano que vem e a compra dos últimos dois volumes em inglês. A senhora acompanha o trabalho dos seus tradutores? Eles têm como entrar em contato com a senhora, como costumam fazer com outros autores?

*Ferrante* Os tradutores escrevem e eu respondo. As perguntas deles às vezes me tomam muito tempo. Gosto de ajudá-los a encontrar soluções.

*Skjeldal* Quando contei ao meu filho de nove anos sobre o livro que estou lendo, ele ficou espantado com a sua decisão de não aparecer: todos querem ser famosos, segundo ele. O que dizem suas filhas? Entendem sua escolha?

*Ferrante* Entre mim e as minhas filhas, há um velho pacto: posso fazer o que quiser, exceto coisas que possam envergonhá-las. Não sei se sempre respeitei nosso acordo. Elas certamente apreciaram, e apreciam, o fato de eu ter conseguido resistir ao desejo de protagonismo e ao frenesi do sucesso. Para os filhos, os pais são sempre um estorvo. Mas aqueles que chamam atenção demais são um estorvo intolerável.

*Skjeldal* A tetralogia fala de duas garotas — depois mulheres —, Lila e Elena. Eu estaria equivocado se pensasse que elas não teriam entendido sua opção pelo anonimato? Elas sonham em fugir de Nápoles, ficar ricas e famosas — e, possivelmente, livres.

*Ferrante* Elena diria que inveja minha escolha e, depois, seguiria seu caminho. Lila a acharia insuficiente e me pediria para abrir mão até de escrever estas respostas. Quanto a mim, librei-me do meu desejo de fama há muito tempo. Mas fico muito feliz com a fama que Lila e sua amiga estão conquistando na cabeça dos leitores.

*Skjeldal* A Série Napolitana é permeada por uma clara veia feminista: podemos vê-la na luta das duas mulheres contra a tradição, em como elas se sentem maltratadas pelos homens. No entanto, seus livros me fizeram refletir sobre as minhas amizades masculinas, sobre o meu envolvimento e a competição entre nós. Identifico-me com as duas protagonistas ainda mais do que consigo me identificar com as figuras masculinas desses romances. Houve alguma mudança relevante na cultura machista da Nápoles dos anos 1950-1960 se comparada com a de hoje em dia?

*Ferrante* Os homens mudaram muito, em Nápoles e no mundo, assim como nós também mudamos. Mas seria necessário pensar sobre a profundidade das mudanças. Em

muitos personagens masculinos e femininos do meu livro, as mudanças são superficiais e a regressão sempre é possível. O problema é que as transformações reais precisam de períodos longos, ao passo que a vida nos atinge logo, agora, com todas as suas contradições.

*Skjeldal* As dinâmicas da amizade entre Elena e Lila são descritas magistralmente: a relação íntima, mas competitiva, o impulso para a dependência recíproca e a distância. Não encontrei nada parecido nas minhas leituras anteriores. Para essa amizade, a senhora se inspirou em *topoi* ou quis sondar novos terrenos literários?

*Ferrante* Estou convencida de que a realidade dos fatos, a que sempre recorremos como se ela fosse simples e linear, é um emaranhado inextricável, e a literatura tem como tarefa entrar nesse emaranhado sem esquematismos convenientes. Explorar a desordenadíssima amizade feminina significou aprender a deixar de lado qualquer idealização literária e tentação edificante.

*Skjeldal* Li em uma entrevista que o romance mais significativo para a senhora é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante. Pode nos explicar por quê?

*Ferrante* Graças a esse livro descobri que uma história toda feminina — toda de desejos e ideias e sentimentos de mulher — podia ser empolgante e, ao mesmo tempo, ter uma grande dignidade literária.

*Skjeldal* Tentaram interpretar a importância atribuída em seus livros aos amigos e irmãos no desenvolvimento pessoal de cada um como uma rebelião contra as figuras parentais que encontramos na literatura (vide, por exemplo, a obra do norueguês Karl Ove Knausgård). Por mais que não seja declarado abertamente, é possível falar de um corretivo da psicologia freudiana?

*Ferrante* Não sei. As figuras parentais são imprescindíveis e, nos meus livros, têm um papel importante, especialmente as mães. Mas irmãos e amigos não são menos determinantes.

Como fabricamos as imagens deles? É difícil dizer. Irmãos e amigos nos parecem extraordinariamente afins, todavia, permanecem sendo o Outro que nunca é redutível a nós, que nunca é totalmente confiável e, portanto, vez por outra, é perigoso, traidor. Constituem um pequeno mundo no qual lutamos sem os grandes riscos a que iremos nos expor quando passaremos a viver em meio aos estranhos do grande mundo. Às vezes, recorreremos a eles para tomar fôlego, para nos sentirmos compreendidos. Porém, mais frequentemente, recorreremos a eles para dar vazão sem reservas às nossas frustrações e às nossas fúrias, como se eles fossem a causa primordial de uma interminável desilusão.

*Skjeldal* Mas a senhora entende Lila? A mulher que se casa jovem demais mesmo sem precisar, que é boa e má simultaneamente, que absorve energia de todas as coisas e que, ao mesmo tempo, é para Elena a pessoa que dá cor a tudo? Talvez, no caso de Lila, a senhora tenha pensado em uma pessoa menos comum, quem sabe nietzschiana, visto o modo como ela personifica a força dionisíaca no mundo, enquanto, no caso de Elena, talvez tenha imaginado uma mulher mais racional?

*Ferrante* Sempre fiquei fascinada com as pessoas exageradas em todas as suas manifestações. Lila tem muitas características de uma amiga minha que morreu há alguns anos. Ela não tinha nada de dionisíaco. Era mais o tipo de pessoa que sente curiosidade por qualquer coisa e que, sem esforço aparente, é boa em tudo, só que, logo em seguida, se entedia e passa com entusiasmo a ter outro interesse. Já tentei narrar o rastro de efervescente incompletude que essas inteligências multiformes, que nunca se permitem definir, deixam atrás de si.

*Skjeldal* Se eu fosse um roteirista, acho que ficaria contentíssimo se pudesse trabalhar com esses quatro romances; de fato, muitos dos seus livros anteriores serviram de base para filmes. A senhora raciocina em termos de cenas ou prefere se

concentrar nas frases bem escritas, se é que podemos separar esses dois aspectos?

*Ferrante* Shklovsky dizia que não sabemos o que é a arte, mas, em compensação, a regulamentamos minuciosamente. Fixamos limites, estabelecemos regras. Uma dessas regras é que os malefícios do cinema e da televisão perturbam as frases finamente buriladas, envenenam a literatura. No entanto, quem escreve, justamente em nome da literatura, tem o dever de frequentar e violar todas as linguagens, se necessário. Nunca trabalhei para o cinema ou para a televisão, mas sou uma espectadora assídua há muito tempo e, quando escrevo, recorro a filmes, assim como a quadros e a tudo o que jaz nos grandes depósitos da tradição artística. A literatura se torna árida se erguer paredes divisórias.

*Skjeldal* Se me permite, gostaria de confessar que acho um pouco irritante a lista detalhada dos personagens no início de cada livro; seu efeito é desorientador, como se aqueles fossem personagens ou atores de uma peça de teatro. O leitor realmente precisa dessa ajuda em um texto que, fora isso, é cristalino?

*Ferrante* A lista detalhada dos personagens se deve ao fato de que os quatro volumes, embora componham uma única história, foram lançados com o intervalo de um ano entre um e outro. A lista deveria ter a função de lembrete para o leitor. Mas, agora que toda a história está disponível da primeira à última página, não é mais necessária e, provavelmente, em uma edição definitiva, essas listas serão eliminadas.

*Skjeldal* Com muita — talvez excessiva — frequência, diz-se que o romance morreu. Knausgård, por exemplo, conseguiu fascinar o mundo todo apresentando a realidade nua e crua. A senhora, por sua vez, com o seu *Bildungsroman* em quatro volumes, demonstrou que o romance não está absolutamente morto, pelo contrário. E sua obra é tão convincente que não sinto mais a necessidade de ler ensaios sobre a Itália. O romance é o único gênero literário que lhe interessa?

*Ferrante* Ocupo-me muito de escritas autobiográficas, de escritas privadas, de diários, de relatos. A tradição italiana está cheia deles. Interessam-me sobretudo as páginas em que não é imitado o modo de expressão das pessoas cultas, ou ainda mais aquelas em que as próprias pessoas cultas, arrebatadas pelas emoções, põem de lado fórmulas elaboradas. Ali busco uma verdade da escrita a ser estudada, aprendida. Não me interessa, devo dizer, o destino do romance. Acho que me interessa uma escrita de verdade. Coisa difícil e cada vez mais rara, mas também a única capaz de demonstrar, como a meu ver Knausgård consegue fazer, que o romance não morreu.

*Skjeldal* Fiquei muito impressionado quando li no primeiro volume da tetralogia que algumas crianças napolitanas não veem o mar antes da adolescência. Aquilo me fez pensar no que Martin Scorsese disse a respeito de Little Italy, em Manhattan: parece que, quando criança, ele nunca saiu daquele bairro. Sua infância também foi confinada em certas ruas de Nápoles?

*Ferrante* 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. É um pouco como acontece hoje, em larga escala: se os pobres afluem às fronteiras do bem-estar, as pessoas abastadas se assustam e se tornam violentas.

*Skjeldal* A infância narrada no primeiro e no segundo volumes é cheia de violência. A certa altura, cita-se o Vesúvio. Em um trecho, Elena diz que a violência é algo que os napolitanos têm no sangue. Em outra passagem, o conflito de classes é usado como explicação para o alto índice de violência na cidade. Na sua opinião, de onde nasce toda essa violência? Como o sul da Itália pode sair dessa situação?

*Ferrante* A violência é uma característica essencial de nós, animais humanos, e sempre está à espreita, por toda parte, inclusive no seu maravilhoso país. O problema de sempre é como controlá-la. Nápoles é um dos muitos lugares do mundo em que os fatores que incitam violência estão todos presentes e desgovernados: intoleráveis desigualdades econômicas, miséria que fornece mão de obra braçal para as superpoderosas organizações criminosas, corrupção institucional, a extremamente culpada desorganização da vida coletiva. Mas é também uma cidade de beleza deslumbrante, com grandes tradições de cultura de elite e popular. Isso faz com que, no seu corpo, as feridas infeccionadas sejam mais visíveis e mais insuportáveis. Em Nápoles, vemos melhor do que em outros lugares o que poderíamos ser e o que infelizmente somos neste planeta.

*Skjeldal* Segundo muitos poetas, pelo menos os noruegueses, o coração humano nunca muda. Pergunto a mim mesmo se meus filhos, e talvez os filhos deles também, podem realmente compreender a educação que Elena e Lila receberam: para elas, a liberdade é algo quase tão natural quanto o ar que respiram. Estou enganado?

*Ferrante* É provável que o coração humano jamais mude, mas não tenho mais tanta certeza: as biotecnologias estão realizando sempre novos milagres assombrosos e angustiantes. Sem dúvida, desde sempre, mudam as circunstâncias em que nosso coração bate. E é isso que, no final das contas, gera histórias, sempre as mesmas e sempre diferentes. Nossos filhos acertarão as contas, como nós, com os pequenos e grandes abalos que irão subverter o que hoje lhes parece estável e definitivo. E aprenderão à própria custa, como nós, que nada, no bem e no mal, nos é dado para sempre e que nossos direitos fundamentais devem ser continuamente reconquistados.

*Skjeldal* O escultor norueguês Gustav Vigeland disse que a única coisa que o relaxava era um novo projeto. O mesmo

acontece com a senhora depois da Série Napolitana? Já tem um novo projeto?

*Ferrante* Tenho muitos projetos, sempre foi assim. O que não sei é se algum deles conseguirá se impor com tanta força a ponto de se tornar um livro.

**NOTA**

*A entrevista a Gudmund Skjeldal foi publicada em Bergens Tidende e em Aftenposten (Noruega) com o título “Den briljante Ferrante” (“A brilhante Ferrante”), em 1º de maio de 2015 na versão on-line e em 2 de maio na versão impressa.*

## 8.

### TREZE LETRAS

Respostas às perguntas de Isabel Lucas

*Lucas* Tem-se romanceado muito à volta da sua biografia: ser ou não mulher, ser ou não italiana, ser ou não mãe... O romance que se vai construindo sobre a sua vida anda a par com os seus romances. Neles, muitos leitores tentam ler sinais da autora. Há o que a ficção dá e o que ela sugere acerca de quem a escreve e permanece um mistério. Gostava que comentasse esta ideia, a da biografia ficcionada e a da própria ficção de Elena Ferrante.

*Ferrante* Meu trabalho pretende chamar a atenção para a unidade original entre autor e texto e para a autossuficiência do leitor, que pode deduzir dessa unidade tudo aquilo que for necessário. Eu não invento a minha biografia, não me escondo, não crio mistérios. Estou presente, tanto nos meus romances como nestas respostas às suas perguntas. O único espaço onde o leitor deveria procurar e encontrar o autor é o da sua escrita.

*Lucas* Numa entrevista sobre as razões do seu anonimato, a senhora respondeu: “Escrever sabendo que não vou aparecer produz um espaço de absoluta liberdade criativa.” Acha que a sua escrita seria diferente se tivesse escolhido se revelar?

*Ferrante* Tenho certeza disso. Divulgar a própria pessoa ao mesmo tempo que o livro, segundo o costume da indústria cultural, é completamente diferente de nos escondermos no texto e não sairmos dele a não ser graças às capacidades imaginativas dos leitores.

*Lucas* O nome Elena Ferrante começa e acaba nas páginas de cada um dos seus livros. Veio com a escrita, ela deu-lhe uma

identidade. Pode definir-se? Quem é a Elena Ferrante, escritora?

*Ferrante* Elena Ferrante? Treze letras, nem mais nem menos. A sua definição está toda contida nelas.

*Lucas* Escolheu estar quase invisível, enquanto a obra fez lentamente um caminho até se tornar impossível não especular acerca do autor. Como é que está a viver este processo?

*Ferrante* O caminho das minhas obras é o meu caminho. Os leitores contentam-se com ele, aliás, alguns até me escrevem pedindo que não revele nunca outros caminhos mais privados e, por isso, menos interessantes. Os meios de comunicação é que, por dever de ofício, não se contentam com as obras, querem caras, personagens, protagonistas excêntricos. Mas pode-se passar tranquilamente sem o que os meios de comunicação pretendem.

*Lucas* Na Série Napolitana, uma das protagonistas, Lenu, persegue a escrita, a forma honesta de escrever. O que entende por honestidade em literatura?

*Ferrante* Dizer a verdade, como só a ficção literária pode permitir dizer.

*Lucas* Como e quando a escrita se impôs?

*Ferrante* Como? Com doçura. E quando? Quando se deixa de fazer esforço para encontrar as palavras.

*Lucas* Por onde começa tudo na sua literatura? Uma ideia, uma imagem, uma pessoa, um lugar?

*Ferrante* Não sei. No início são apenas relâmpagos, empurrões, palavras que surgem mostrando imagens mal definidas. É pouco, mas de qualquer modo é ser posto à prova. Geralmente não vou além de meia página, um apontamento. Por vezes escrevo muito, mas sem satisfação, pois as palavras são ainda as palavras toscas do dia a dia. Só quando a escrita se retesa como um fio de pesca e depois começa a correr veloz é que sei que a isca era boa e começo a esperar de mim algo de significativo.

*Lucas* Numa entrevista recente definiu-se como contadora de histórias, e nessa definição parece haver algo que vai de algum modo contra certa maneira italiana de escrever.

*Ferrante* Quando digo que sou uma contadora de histórias, identifico-me com uma tradição muito italiana em que escrita e conto são uma coisa só e que é “bonita” porque tem a energia necessária para formar um mundo, e não porque encadeia metáforas de forma obsessiva. A nossa literatura é cheia de possibilidades, algumas ainda por descobrir, basta ler os textos, e quem quiser escrever encontra de certeza aquilo de que precisa. O problema, eventualmente, é o culto da página perfeita, uma característica recorrente que combati durante muito tempo em mim. Hoje jogo fora as páginas muito reescritas, pertencem ao número dos que preferem o rascunho à página aperfeiçoada.

*Lucas* As suas histórias têm uma geografia muito precisa, como se pudessem ser ambientadas apenas ali. Até que ponto o lugar determina a sua escrita?

*Ferrante* Uma história tem um tempo e esse tempo deve ter um espaço preciso em que possa fluir linearmente, ou surgir inesperadamente no presente vinda do passado, arrastando consigo tradições, maneiras de usar a língua, gestos, sentimentos, razões e irracionalidades. Sem um espaço designado com precisão, e no entanto com amplas margens de indeterminação entregues à fantasia do leitor, a história corre o risco de perder consistência e de não fazer atrito.

*Lucas* Nápoles é quase uma personagem principal na sua literatura. Que relação a senhora tem com essa cidade, ou como essa cidade se apresentou tão determinante na sua escrita?

*Ferrante* 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.

*Lucas* As suas personagens femininas são quase sempre mulheres em situações-limite, que vivem momentos de paixão ou

abandono, desiludidas, marcadas por um passado do qual não conseguem se livrar. De onde vêm essas vozes?

*Ferrante* De mim, das experiências que tiveram importância para mim. E daquilo que me foi dado saber e ver da vida das outras mulheres, e que me deixou ferida, indignada, deprimida, alegre.

*Lucas* Foram essas personagens femininas a deixar cair o pano quanto ao fato de a autora poder ser uma mulher, como se fosse impossível a um escritor masculino chegar a esse íntimo feminino que, no seu acaso, é também um alerta para a condição de muitas mulheres. A tal ponto que há críticos que lhe chamam uma autora feminista. Qual é a sua posição em relação a isto?

*Ferrante* O feminismo foi muito importante para mim. Aprendi a pesquisar dentro de mim, graças à prática da autoconsciência, e foi o pensamento feminino que me suavizou o olhar. Foi no confronto, por vezes duro, entre mulheres que me pareceu compreender que para escrever não é preciso distanciar os fatos, mas sim encurtar as distâncias até o insuportável. Contudo, não escrevo para dar voz a uma ideologia, escrevo para contar, sem mistificações, aquilo que sei.

*Lucas* Como é a sua rotina de escrita? Tem alguma?

*Ferrante* A única coisa importante é a urgência. Se não sinto a urgência de escrever, não há rito propiciatório que possa ajudar. Prefiro fazer outra coisa, há sempre algo de melhor para fazer.

*Lucas* Dá muita atenção às descrições de ambientes. Pode descrever o lugar onde habitualmente escreve?

*Ferrante* Não tenho um lugar específico, instalo-me onde puder. Mas de modo geral prefiro espaços muito pequenos, ou cantos escondidos em um ambiente grande.

*Lucas* Quais são os seus autores de referência, os que a influenciaram e a influenciam?

*Ferrante* Muitas vezes os escritores atribuem-se antepassados literários de grande relevo, cujo eco, porém, é inconsistente nas suas obras. Por isso, é melhor não referir nomes excelentes, que

só assinalam o grau da nossa soberba. Prefiro enunciar um método: uma vez que somos mais influenciados por aquilo que os especialistas dizem dos grandes livros do que pela sua leitura, é preferível ler os textos, quer sejam grandes ou pequenos, para procurar as páginas que, aqui e agora, nos ajudam a fugir ao óbvio.

*Lucas* Lê o que se escreve sobre os seus livros?

*Ferrante* Sim, tudo o que a minha editora me envia. Mas faço-o sistematicamente com atraso, quando os meus livros já se distanciaram bastante e consigo aceitar que estejam, bem ou mal, contidos nas palavras dos outros.

*Lucas* A senhora foi uma das finalistas do Prêmio Strega,<sup>1</sup> o principal prêmio literário na Itália. O que essa indicação significou para a senhora?

*Ferrante* Nada.

*Lucas* Pode dizer um pouco quem é Elena Ferrante fora da escrita, aquela que possibilitou a sua literatura?

*Ferrante* Uma pessoa que se ocupa da vida cotidiana carregando sempre um livro e um bloco de notas na bolsa.

*Lucas* A senhora escreveu: “A questão em qualquer história é sempre: é esta a história certa para contar o que se cala silenciosamente no mais profundo de mim, essa coisa viva que, se capturada, se espalha por todas as páginas e dá a elas alma?” A história nasce do confronto com o mundo exterior?

*Ferrante* “História certa” talvez seja uma expressão a que fui levada pela preguiça. Na verdade, nunca tenho na cabeça uma história completa, a ponto de poder avaliar se é certa ou não. Preciso de trabalhar muito nela para perceber até onde me leva. O confronto com o mundo dá-se nessa fase, e com efeito é um corpo a corpo com as suas palavras. Preciso encontrar uma abertura, ter a impressão de que a vida do dia a dia possa permitir dar às suas frases um pouco mais de sentido. Se isso

não acontece, paro. Tenho as gavetas cheias de tentativas falhas.

**NOTA**

*A entrevista de Isabel Lucas foi publicada em 17 de julho de 2015, no suplemento literário “Ípsilon” do jornal Público (Portugal), com o título “Elena Ferrante? Treze letras, nem mais nem menos”.*

---

<sup>1</sup> O Prêmio Strega, instituído em 1947, é considerado o prêmio literário mais prestigioso da Itália. (N. do T.)

## 9.

### NARRAR O QUE FOGE À NARRATIVA

Respostas às perguntas de Yasemin Çongar

*Çongar* A carta que a senhora enviou à sua editora em 1991 explica sua opção de ficar “ausente” da vida dos seus livros a partir do momento em que são publicados. No entanto, há muitos artigos que atualmente falam das suas obras — inclusive meu recente ensaio sobre a Série Napolitana — e que, inevitavelmente, se ocupam dessa “ausência”. A discussão a respeito da sua identidade pode, às vezes, encobrir a reflexão sobre o seu trabalho. Já se sentiu pouco à vontade diante das conjecturas sobre a sua identidade? Acha que a decisão de ficar ausente gerou um contragolpe e causou uma “presença” ainda mais forte e que o tema da sua identidade é discutido em detrimento das suas obras?

*Ferrante* Durante quase vinte anos, meus livros tiveram, na Itália e no exterior, um público próprio e uma boa recepção crítica a despeito da minha ausência, que foi sendo percebida lentamente, sem especial renitência midiática. Foi a difusão, também internacional, da Série Napolitana, seu sucesso, que suscitou o interesse das redações, sobretudo italianas. E é ao público da tetralogia que a mídia se dirige focando na minha identidade. Em síntese: basta dar uma olhada na história editorial das minhas obras para perceber que seu sucesso não é gerado pela ausência de quem as escreve, mas é seu sucesso que tornou central o tema da minha ausência, e isso, francamente, não me parece surpreendente. Por outro lado, é surpreendente saber que os leitores que descobriram os livros tarde e por meio da atenção midiática, pelo menos aqui na Itália, os abordam com

desconfiança, ou até mesmo com hostilidade. Como se minha ausência fosse um comportamento ofensivo ou culpável.

*Çongar* Na sua opinião, o que se esconde por trás dessa “desconfiança”? Como faz para não ser influenciada por ela?

*Ferrante* É uma desconfiança induzida pela especulação midiática sobre a ausência da autora. A única coisa que posso fazer é continuar minha pequena batalha para tornar a obra central. A meu ver, o que importa de quem escreve está ali na sua plenitude máxima, e forma um todo com o texto.

*Çongar* Nas entrevistas e nos ensaios, a senhora se apresentou como mulher e mãe. Também nos seus romances, é possível perceber uma forte “voz feminina”, a ponto de eu pensar que só uma mulher e mãe poderia ter descrito de maneira tão sincera as dificuldades da condição feminina e da maternidade, por mais que assim eu esteja indo contra a minha convicção de que um bom escritor pode se identificar com qualquer pessoa. *Madame Bovary, c’est moi!* Estou equivocada? Se a senhora fosse um homem, teria conseguido descrever as mulheres com tamanha franqueza? Pode nos dizer quais autores acha que retrataram personagens femininos com a mesma autenticidade que a senhora? Eles existem?

*Ferrante* Concordo com a senhora. Um ótimo escritor — seja homem ou mulher — sabe imitar os dois sexos com a mesma eficácia. Mas reduzir uma história à pura e simples imitação, à perícia técnica com que representamos a experiência do outro sexo, está errado. O verdadeiro cerne de toda história é sua verdade literária, que existe ou não. E, se não existe, nenhuma habilidade técnica poderá criá-la. A senhora me pergunta sobre escritores que contam com autenticidade histórias de mulheres. Não sei indicá-los. Mas existem alguns que o fazem com verossimilhança, o que é bastante diferente de autenticidade. Tão diferente que, quando a verossimilhança é bem orquestrada, pode se impor a ponto de fazer com que a verdade das escritas femininas pareça inautêntica. E isso é ruim. E é a razão pela qual é cada vez menos suficiente a pura e simples genuinidade da

escrita feminina: o fato de eu, mulher, escrever, não é suficiente, minha escrita deve ter uma potência literária adequada.

*Çongar* Poderia aprofundar a diferença entre verossimilhança e autenticidade na literatura? Em quais casos, e por quê, “a pura e simples genuinidade” não é suficiente?

*Ferrante* Obter um efeito de semelhança com a verdade é uma questão de habilidade técnica. Por sua vez, a autenticidade na literatura elimina truques e efeitos. A verdade atropela o verossímil e isso muitas vezes desorienta. Preferimos o efeito de verdade à irrupção na esfera simbólica do autêntico.

*Çongar* Nas obras de quais escritoras encontra a potência literária adequada mencionada em sua resposta?

*Ferrante* Jane Austen, Virginia Woolf, Elsa Morante, Clarice Lispector, Alice Munro. Eu poderia continuar, é uma lista longa e que mostra uma variedade surpreendente de escritas femininas desde os clássicos até os dias de hoje. Mas temos dificuldade em reconhecê-la. Por exemplo, as mulheres que escrevem ainda são comparadas apenas entre si. Você pode ser mais talentosa do que outras escritoras famosas, mas não mais talentosa do que outros escritores famosos. Assim como é raríssimo que grandes escritores declarem ter tido grandes escritoras como modelo.

*Çongar* Na recente entrevista à *The Paris Review*, a senhora fala do esforço consciente para resistir a uma “domesticação da verdade” enquanto escreve e a descreve como “enveredar por vias expressivas desgastadas”. O tema da Série Napolitana é — de certo ponto de vista — o mais doméstico e comum que existe. É a história de um bairro, de uma família, de uma amizade, do crescimento, do amadurecimento etc. Além disso, seu estilo está longe de ser marcadamente experimental. Levando isso em consideração, como consegue evitar “reduzir sua história a clichês”, o que, nos seus livros, abre percursos expressivos ainda não utilizados? O que torna sua voz tão nova? Qual é a verdade indomável dos seus romances?

*Ferrante* Não sei que resultados obtive como escritora, mas sei o que pretendo quando escrevo. Para mim, não é essencial que a história nunca tenha sido contada: as histórias que são oferecidas aos leitores como novíssimas são sempre facilmente redutíveis a um cerne antigo. Também não me interessa revigorar uma história desgastada com injeções de belo estilo, como se escrever fosse embelezar continuamente a narrativa. Também não tenho tendência a fazer desestruturas do tempo, do espaço, quando são mais uma prova de perícia do que uma necessidade narrativa. Eu narro experiências comuns, feridas comuns, e meu maior tormento — mas não o único — é encontrar uma tonalidade de escrita capaz de tirar, uma camada após a outra, a gaze que cobre a ferida e chegar à sua verdadeira história. Quanto mais a ferida me parece escondida por mil estereótipos, pelas ficções que os próprios personagens alinhavaram para ocultá-las — resumindo, quanto mais a ferida se mostra refratária à narrativa —, mais eu insisto. Não me interessa a bela escrita, me interessa escrever. E recorro a tudo o que a tradição me oferece, moldando-a aos meus objetivos. Não é importante a novidade, mas a verdade que nós mesmos, por prudência, por conformismo, escondemos dentro de formas harmônicas, ou, por que não, dentro de exercícios experimentais.

*Çongar* Nápoles obviamente é central para os quatro romances. Seja o velho bairro de Elena e Lila ou a praia em Ischia ou as regiões mais ricas de Nápoles, sempre existe, em cada página, um senso muito forte de ambientação. No entanto, a senhora obtém esse efeito sem necessitar de longas descrições, sem romancear imagens da cidade. Como consegue imprimir uma vivacidade quase cinematográfica aos lugares? Por que eu — leitora turca — não apenas acho que estou realmente vendo lugares que nunca vi, mas quase sinto que eles me pertencem, como se eu mesma viesse daquele bairro? O que dá vida àquele lugar? O que o faz respirar em suas páginas?

*Ferrante* Se isso acontece, é graças aos filtros que utilizo. A presença da cidade nunca é dada em si mesma, acho que só seria possível produzindo etiquetas, ilustrações puras. Ao invés

disso, concentro-me nos efeitos percebidos ou imaginados por Lenu e, através da sua história, por Lila. É uma dupla camada que faz do bairro não um pano de fundo da história, um bastidor distante, mas um mundo aprendido, mundo percebido, mundo imaginado.

*Çongar* Nas suas entrevistas, a senhora muitas vezes homenageou as obras femininas e a luta das mulheres pelo papel que tiveram no seu amadurecimento pessoal. Muitos críticos, dentre os quais James Wood, consideram sua escrita uma *écriture féminine*, no sentido atribuído a essa expressão por Cixous, Irigaray, Kristeva e outras. Quando a senhora escreve, quer contribuir para a causa e a luta feminina? Acha que seus romances têm uma função ou uma missão feminista? É possível não sucumbir às ideologias políticas ou convenções sociais quando escrevemos sobre as desigualdades e os sofrimentos causados pela estrutura classista e patriarcal da sociedade?

*Ferrante* O percurso através das culturas feministas é uma parte indispensável da minha experiência, da minha maneira de estar no mundo, mas, para mim, narrar não significa fazer da minha história uma peça de batalha político-cultural, mesmo que justa. Temo a linearidade das militâncias; na literatura, elas causam um efeito péssimo. Eu narro pontos de incoerência. Quanto mais um momento da minha experiência se contorce dentro das fórmulas que me orientam até na vida cotidiana, mais me parece justo e urgente contá-lo.

*Çongar* Para a senhora, o ritmo, o tom de cada frase é tão ou mais importante do que aquilo que é narrado. Por quê? Já teve dificuldade em encontrar o tom certo, a linguagem certa para a sua história? Quando percebeu que os achou? Em quais autores encontrou o ritmo e o tom perfeitos?

*Ferrante* A busca do tom certo é, para mim, a síntese de qualquer experimentalismo possível. Acho que é a mola no fundo de qualquer escrita literária desde sempre, mas, no século passado, tornou-se uma obsessão. Qual é o abracadabra que me aproxima da coisa, da sua verdade? Como devo agir para

decifrar o mundo, tornar o ilegível legível, que estratégias devo seguir não para encontrar a distância certa, mas para reduzi-la ao máximo? A “busca do tom” é a fórmula que uso para sintetizar a longa batalha da escrita do século XX entre a decifrabildade e a indecifrabildade do outro. Na Série Napolitana, a síntese é representada pelo choque entre manter-se dentro das margens e desmarginar-se.

*Çongar* A amizade entre Elena e Lila é descrita com completude e parece extraordinariamente real aos olhos do leitor. Além disso, o conflito entre as duas mulheres é percebido como o conflito interior de cada um de nós. Nos contrastes entre as duas amigas, é possível identificar as diferentes pulsões que carregamos dentro de nós.

“Você é minha amiga genial”: é de Lila a frase que dá título ao primeiro volume. É o que ela diz a Elena para encorajá-la a continuar os estudos. Todavia, o “eu” do livro é Elena e é através da sua narrativa que vemos Lila como “minha (sua) amiga genial”.

Por que a senhora pôs no centro dos quatro livros a amizade entre essas duas personagens tão diferentes, mas igualmente eficazes? Qual é a função dos conflitos contínuos entre as duas?

*Ferrante* Eu queria contar a história de uma amizade que dura a vida inteira e queria contá-la em toda a sua complexidade. Mas, como costume fazer, eu queria também contá-la de maneira que a voz narradora omitisse abertamente uma parte da história, como se não conseguisse levá-la até o fundo ou como se suas páginas fossem o rascunho de uma história que jamais conseguirá ser passada a limpo porque é a outra, aquela que não narra, mas que é narrada, que tem a força para levá-la completamente a cabo. Quando escrevo, tenho dois objetivos: contar tudo o que sei e, ao mesmo tempo, deixar entrar na história tudo o que não sei, que não entendo. Na Série Napolitana, esse segundo objetivo é obsessivamente perseguido. Acho que a força da história, se é que existe, está no que chega à página a despeito não de quem a escreve, mas do que está escrito.

*Çongar* É famosa a pergunta de Italo Calvino: “Quanto do eu que dá forma aos personagens não é, na verdade, um eu ao qual são os personagens a dar forma?” Quanto de Elena Ferrante foi moldado por Lila e Elena?

*Ferrante* Tudo. Enquanto escrevemos, somos apenas o que escrevemos, o ninho está ali e nos contém, se entrelaça conosco. O resto, o que somos fora da escrita, é uma calha invisível.

*Çongar* A recorrência de alguns temas nos seus romances, assim como os elementos comuns aos personagens e aos lugares narrados, convenceu muitas pessoas de que suas obras são autobiográficas. Até que ponto isso é verdade?

*Ferrante* Uso boa parte da minha experiência, mas apenas se consigo despejá-la em uma trama sem perder sua verdade.

*Çongar* Karl Ove Knausgård, o autor norueguês cuja obra em seis volumes, compondo a Série Minha Luta, teve grande sucesso e foi comparada à Série Napolitana, afirmou, no segundo livro, que havia decidido escrever um romance autobiográfico em um momento de crise, quando entendeu que “o âmago de toda narrativa, verdadeira ou falsa, é a verossimilhança, e a distância que ela mantém da realidade é constante”. A distância entre a verossimilhança narrativa e a realidade a incomoda quando lê obras literárias? Como supera essa distância quando escreve?

*Ferrante* Fico incomodada apenas quando o objetivo de quem escreve é a pura e simples verossimilhança. O verossímil é o real que há tempos encontrou uma simbolização reconfortante. Quem escreve, porém, tem como tarefa narrar o que foge à história, o que foge à ordem narrativa. Devemos nos distanciar ao máximo da verossimilhança e reduzir a distância com o verdadeiro âmago da nossa experiência.

*Çongar* Roberto Saviano e outros a indicaram publicamente ao Prêmio Strega e, agora, a senhora está entre os finalistas. Seu editor Sandro Ferri diz que a senhora ficaria feliz se ganhasse,

mas acrescenta que esse prêmio é parte do *establishment* do qual a senhora decidiu não fazer parte. Na sua opinião, como o reconhecimento — ou a ausência de reconhecimento — por parte do *establishment* (os jurados dos prêmios, os críticos, os teóricos literários, os acadêmicos) influencia a palavra escrita? Ser reconhecido ou ignorado por eles pode atrapalhar a liberdade que é essencial para a escrita?

*Ferrante* Meus livros pertencem a quem os lê. Tenho muito respeito por qualquer leitor, e não muda nada se são jurados de prêmios, acadêmicos, jornalistas, apresentadores de rádio ou TV. Um livro publicado tem um percurso próprio e o essencial é que ele o siga sem mim. Ou melhor, sem a parte de mim que ficou rigorosamente fora das páginas.

*Çongar* A vida interior dos seus personagens é muito nítida em suas obras, especialmente no que diz respeito às personagens femininas. Qual é a relação entre a *frantumaglia* — para usar a palavra empregada por sua mãe — e a interioridade? E como a primeira explica a segunda?

*Ferrante* A *frantumaglia* é a parte de nós que foge da redução a palavras ou a outras formas e que, nos momentos de crise, reduz a si mesma, dissolve toda a ordem dentro da qual parecia que estávamos estavelmente inseridos. Toda interioridade, no fundo, é um magma que se choca com o autocontrole, e é esse magma que precisamos tentar descrever se quisermos que a página tenha energia.

*Çongar* Quando escreve, está em estado de *frantumaglia*? Ou se trata, ao contrário, de um processo mais disciplinado, planejado, calculado? Muda de um livro para outro?

*Ferrante* Devo partir de uma ordem qualquer, devo me sentir segura. Mas sei também que cada livro se torna, aos meus olhos, digno de ser escrito somente quando a ordem que me permitiu começar se rompe e a escrita corre, pondo em risco sobretudo a mim mesma.

*Çongar* O que acontecerá agora? Está trabalhando em um novo romance? O que virá depois da Série Napolitana?

*Ferrante* Estou escrevendo, mas vai demorar até que eu me convença a publicar alguma outra coisa.

NOTA

*A entrevista da jornalista turca Yasemin Çongar foi publicada em 20 de julho de 2015 na revista on-line T24, na seção cultural “K24”, com o título “Yazarın görevi metinden kaçanı anlatabilmektir” (“A tarefa do escritor é realizar um texto novo”).*

10.

## A VERDADE DE NÁPOLES

Respostas às perguntas de Árni Matthíasson

*Matthíasson* O que levou a senhora a escrever? Foi o desejo de emular um ou mais autores preferidos ou estava dando voz a uma necessidade de expressão?

*Ferrante* Escrevo pelo desejo de contar histórias. A escrita naturalmente se alimentou do prazer de ler e da vontade de entender como é possível obter aquele prazer. Tudo o que consegui aprender, aprendi lendo e relendo livros. Não sei quantas vezes li *Os miseráveis* sem saber absolutamente nada de Victor Hugo.

*Matthíasson* Seu primeiro romance, *Um amor incômodo*, foi lançado em 1992. Para a senhora, aquele momento foi o início da sua carreira de escritora ou só tinha a intenção de publicar aquela história?

*Ferrante* Nunca pensei em uma carreira de escritora. Eu escrevia, mas meu trabalho era outro. Não senti a publicação daquele primeiro livro como um início. Continuei a escrever, mas só publiquei uma nova história dez anos mais tarde. A verdade é que nunca tenho certeza de que escrevi algo que valha a pena ser publicado.

*Matthíasson* Para um jornalista, escrever sobre uma obra na ausência do autor, sem ter sua foto ou biografia, pode ser um grande problema. Que fique bem claro, não estou reclamando, mas acho que muitas vezes, ao falar de seus livros, sua ausência se torna a parte proeminente do discurso, enquanto a história em si é deixada em segundo plano. A senhora declarou que prefere

deixar que os livros falem por si. Acha que estão se concentrando demais no seu anonimato?

*Ferrante* Não é a minha ausência que gera interesse pelos meus livros, mas é o interesse pelos meus livros que gera atenção midiática em relação à minha ausência. Temo, enfim, que minhas escolhas sejam um problema maior para os jornalistas — afinal, é o trabalho deles — do que para o público. A meu ver, o que interessa aos leitores é o livro e a energia que ele liberta. Se não tem uma foto na capa, paciência. Se a autora não aparece na televisão, paciência. Quem lê realmente encontra minha verdadeira imagem de autora na escrita. Se o livro não funciona, por que o leitor deveria se ocupar da autora? E, se funciona, a autora também não sai da escrita como o gênio da lâmpada de Aladim? O livro é tudo e vem antes de tudo se realmente amamos ler. Fora dos meus livros, o que sou? Uma senhora igual a tantas outras. Portanto, deixem em paz os autores; amem — se valer a pena — o que eles escrevem. É esse o sentido da minha pequena polêmica.

*Matthiasson* A senhora declarou recentemente que a Nápoles descrita nos seus romances é um lugar da imaginação. Quer dizer que a cidade da sua juventude mudou ao longo do tempo ou que é continuamente modificada por uma espécie de reelaboração do passado?

*Ferrante* A Nápoles que narro faz parte de mim, conheço-a a fundo. Sei os nomes das ruas, as cores dos edifícios, as lojas, as vozes dialetais. Mas qualquer pedaço da realidade que entra em uma história deve acertar as contas com a verdade literária, que é uma verdade diferente da que está nos mapas do Google.

*Matthiasson* Nos últimos anos, discutiu-se muito sobre o papel das mulheres nas artes: como muitas vezes são relegadas a um canto, como devem levantar a voz para serem ouvidas... Podemos pensar no exemplo de Björk, que recentemente declarou: “O que um homem diz uma vez, temos de dizer cinco vezes.” Isso me parece acontecer ainda mais no mundo literário, no qual, além de ser mais fácil ser publicado se você for homem,

as obras de autores masculinos são resenhadas e premiadas com mais frequência. No entanto, as mulheres leem muito mais do que os homens. Tudo isso a influenciou de alguma maneira quando começou a escrever?

E ainda: muitos pesquisadores afirmam que os homens leem livros escritos por homens, ao passo que, no caso das mulheres, não importa se a obra foi escrita por um autor ou uma autora. É sobretudo a ideia de uma protagonista feminina que perturba os leitores de sexo masculino, e, na Série Napolitana, as mulheres estão no centro de tudo. A decisão de ter as mulheres como foco foi uma escolha ou estava implícita na ideia original?

*Ferrante* O que posso dizer? Eu queria contar a história de uma amizade entre mulheres, portanto, o fato de ter duas mulheres como centro da história era inevitável. Quanto ao fato de o público hoje em dia ser basicamente feminino, sim, é verdade, mas isso não melhorou a condição das mulheres que escrevem. Embora exista há tempos uma robusta tradição literária feminina de qualidade, os livros escritos por mulheres têm dificuldade para se impor. Ou melhor, são recebidos pela crítica de acordo com os próprios méritos apenas no âmbito dos livros de mulheres e para mulheres, como textos que não são comparáveis à potente, milenar tradição masculina. A grande literatura, para a maioria — às vezes para as próprias mulheres —, continua sendo, no sentimento comum, aquela feita pelos homens. Com exceção de umas poucas mentes refinadas, os homens não leem livros de mulheres, como se aquelas leituras diminuíssem sua potência viril. Mas é um discurso que diz respeito à produção feminina em todos os campos. Homens cultos, de visão ampla, tratam o pensamento feminino com educada ironia, como um subproduto bom apenas como passatempo entre mulheres.

*Matthiasson* O ciclo da Série Napolitana se desenvolve em quatro romances. A senhora já tinha em mente todos os quatro livros ou a história foi amadurecendo aos poucos?

*Ferrante* Acreditei por muito tempo que poderia conter a história em um único volume. Em geral, quando começo a contar

uma história, nunca sei de quantas páginas vou precisar. Trabalho e não me preocupo se a primeira versão jorra como uma cascata, pelo contrário, fico contente: quer dizer que a história avança com facilidade, e é isso que importa. Depois — penso —, vou jogar fora metade do que escrevi, paciência. É algo a que estou acostumada, é algo que faço de bom grado quando a história assumiu a forma certa e se trata apenas de trabalhar depois com bisturi e machadinha. Mas, no caso da Série Napolitana, jogar fora o supérfluo e o que não ficou muito bom não serviu de muita coisa. A certa altura, com pesar, tive de abrir mão da ideia de um volume único e aceitar a ideia de que a história, apesar da sua coesão, fosse publicada em quatro tomos pesados.

*Matthíasson* A senhora foi definida como a autora italiana mais importante da sua geração. Isso influencia de alguma maneira sua escrita?

*Ferrante* Em geral, no jogo das páginas culturais, uma opinião lisonjeira vem logo acompanhada de uma crítica ferrenha e vice-versa. Há mais de vinte anos, abri mão da ansiedade do sucesso e da angústia do fracasso. Escrevo como quero e se tenho vontade. E publico só quando acho que o livro pode procurar seu caminho sozinho. Senão, eu o deixo na gaveta.

*Matthíasson* Quais outros autores italianos a senhora lê? Quais nos sugeriria?

*Ferrante* Vou, de propósito, mencionar apenas nomes de mulheres, aliás, muito diferentes entre si no que diz respeito a interesses, escolhas temáticas ou expressivas, formação cultural: Simona Vinci, Michela Murgia, Silvia Avallone, Valeria Parrella, Viola Di Grado. Eu poderia continuar, mas fazer listas não serve de muita coisa. É preciso ler os livros.

#### NOTA

A entrevista de Árni Matthíasson foi publicada em 16 de agosto de 2015 no jornal Morgunblaðið (Islândia) com o título “Skrifað af ástriðu”.

11.

## O RELÓGIO

Respostas às perguntas da revista de arte *Frieze*

*Frieze* Quais imagens lhe fazem companhia no espaço em que a senhora trabalha?

*Ferrante* Uma reprodução de Matisse (janela aberta, uma mulher à mesa lê junto de uma criança); uma estampa da ilustradora Mara Cerri, uma pedra redonda de pequenas dimensões que remete perfeitamente a uma coruja; um leque pintado do início do século XIX fechado em um estojo antigo; e uma tampa de metal com uma cor vermelha desbotada que catei na rua quando eu tinha doze anos e consegui não perder ao longo de toda a vida.

*Frieze* Qual foi a primeira obra de arte realmente importante para a senhora?

*Ferrante* Sem dúvida, no início da adolescência, fiquei encantada com *As Sete Obras de Misericórdia*, de Caravaggio; ali começou meu culto por esse artista que dura até hoje. Mas, um pouco de brincadeira e um pouco a sério, considero desde sempre a primeira obra de arte realmente importante para mim o relógio que, quando criança, uma amiga fazia no meu pulso com uma mordida. Era uma brincadeira. Seus dentes deixavam na minha pele um círculo no qual eu fingia ver as horas até que desaparecesse. Ou eu não fingia: eu achava que de fato era um lindo relógio.

*Frieze* Se a senhora pudesse viver com uma única obra de arte, qual escolheria?

*Ferrante* Não sei, é difícil dar uma resposta certa que seja verdadeira. Digamos que talvez eu escolhesse a pasta em que guardo todas as Anúncios que consegui encontrar. É isto: um tema, mais do que uma única obra. Interessa-me, desde garota, como foi imaginado o momento em que Maria é obrigada a deixar de lado o livro que está lendo. Quando ela o reabrir, será o filho a lhe dizer como ler.

*Frieze* Qual é o título que prefere nas obras de arte?

*Ferrante*: “Sem título”. Eu gostaria de dar esse título a um livro, não sei se já foi feito. Também gosto muito de “The Artist is Present” — A artista está presente. Admiro a inversão que Marina Abramović impôs a essa fórmula. O artista está presente, mas como corpo-obra.

*Frieze* Que matérias gostaria de conhecer?

*Ferrante* Matemática, física, astronomia, mas para entender em que estágio do universo estamos e se conseguiremos esclarecer nossas ideias antes de nos extinguirmos como raça humana.

*Frieze* O que gostaria de mudar?

*Ferrante* A quantidade de tempo que dediquei à escrita. Eu precisaria de mais.

*Frieze* O que deveria permanecer igual?

*Ferrante* O desejo de contar histórias.

*Frieze* O que imagina que seria se não se dedicasse ao que faz?

*Ferrante* Costureira.

*Frieze* Que música escuta?

*Ferrante* Conheço um número absurdo de canções. Mas não tenho nenhuma educação musical séria. Às vezes, foram os livros que me levaram a escutar a grande música: por exemplo, foi a partir de *A sonata a Kreutzer* que me interessei por tudo o que era de Beethoven. Da mesma maneira, após ter lido

recentemente a correspondência entre Schönberg e Mann sobre *Doutor Fausto*, passei a escutar de forma obsessiva tudo o que consigo encontrar de Schönberg. Mas é um esforço que requer força de vontade, continuo a ser despreparada musicalmente.

*Frieze* O que está lendo?

*Ferrante* Estou lendo *Stasis: a guerra civil como paradigma político*, de Giorgio Agamben. O volume reúne dois seminários realizados pelo filósofo italiano na Universidade de Princeton, em 2001. No segundo seminário, Agamben trabalha com a famosíssima gravura no frontispício de *Leviatã*, de Thomas Hobbes. Sempre fiquei fascinada com quem usa imagens para fazer história, filosofia, literatura. Acabei de ler *Triptych: Three Studies After Francis Bacon (Tríptico: Três estudos após Francis Bacon)*, de Jonathan Littell.

*Frieze* O que gosta de olhar?

*Ferrante* Sou do grupo que se sente atraído por tudo o que está contido em uma moldura qualquer. Mesmo porque me ajuda a imaginar o que ficou de fora.

*Nota*

A entrevista foi publicada em 20 de agosto de 2015 na revista de arte *Frieze* (Inglaterra), com o título "Questionnaire: Elena Ferrante" ("Questionário: Elena Ferrante").

## 12.

### A HORTINHA E O MUNDO

Respostas às perguntas de Ruth Joos

*Joos* Qual é o mistério das suas introduções? A primeira vez que li uma introdução sua fiquei sem fôlego. É um elemento especial na sua escrita, algo a que dedica uma atenção particular? Ou aquelas primeiras frases se escrevem sozinhas?

*Ferrante* Em geral, preciso de um início que me dê a impressão de estar no caminho certo. Raramente surge logo, mas acontece. Na maioria das vezes, escrevo e reescrevo durante muito tempo. Também pode acontecer, depois de algumas tentativas, que eu julgue ter encontrado o início de que precisava, então, sigo em frente. Mas, depois, percebo que aquilo me desencaminhou, que estou tendo dificuldade. O que decide se um início é bom ou não é a energia com a qual a história começa a correr.

*Joos* A autora irlandesa Anne Enright me contou uma vez que a primeira página tem uma importância fundamental. “Leia todos os clássicos”, ela me disse, “está tudo ali, desde o início.” A senhora concorda? A importância da primeira frase pode ser paralisante no seu caso?

*Ferrante* Não sei se está tudo no início. Claro, busco as primeiras palavras como a fórmula mágica que abre a única verdadeira porta para a história. Muitas vezes, as primeiras frases encontram-se no final de um longo percurso de escrita. Então é necessário ter a força de jogar tudo fora exceto aquelas poucas palavras e recomeçar dali. Senão os leitores terão a impressão de que a verdade e a força da história se manifestam tarde demais.

*Joos* A senhora concorda com a nossa impressão de que seus primeiros romances foram necessários para poder desenvolver aquela perspectiva mais ampla, aquela narrativa mais circunstanciada da Série Napolitana? Como se *Dias de abandono* e *A filha perdida* precisassem ter sido escritos antes para que, em seguida, a senhora pudesse escrever algo com um ritmo mais lento? Algo menos direto? Mais épico?

*Ferrante* Ao longo dos anos, escrevi muito mais do que publiquei, por isso, é difícil para mim responder. Eu deveria pensar em tudo o que tenho guardado como parte de uma cadeia que leva necessariamente aos quatro volumes da Série Napolitana, um elo após o outro. Na verdade, a tetralogia foi uma surpresa para mim também, eu não achava que fosse capaz de levar a cabo uma história tão longa e com um raio tão amplo. De resto, porém, acho que não me distanciei muito da tonalidade e das intenções dos romances anteriores.

*Joos* Nesses romances, Elena e Lila podem ser interpretadas como uma única personagem? Como dois lados da mesma pessoa? Todo escritor consiste em duas metades?

*Ferrante* Se fôssemos feitos apenas de duas metades, a vida individual seria simples, mas o eu é uma multidão, dentro dele se agita uma grande quantidade de fragmentos heterogêneos. E especialmente o eu feminino, que, com sua longuíssima história de opressão e repressão, tende, revoltando-se, a se estilhaçar, a se recompor e a se estilhaçar novamente de maneira sempre imprevisível. As histórias se nutrem desses fragmentos que espreitam sob uma aparência unitária e que constituem uma espécie de desordem original, de opacidade a ser iluminada. Histórias e personagens vêm daí. Quando garota, eu lia Dostoiévski e achava que todos os personagens, os mais puros e os mais abomináveis, eram de fato suas vozes secretas, cacos ocultos transformados em arte. Tudo havia se derramado, sem filtros, com extrema audácia, nas suas obras.

*Joos* O que acha da relação entre o particular e o universal? Fica surpresa com o fato de a ambientação das suas histórias

(Nápoles, as diversas classes sociais, a paisagem, a linguagem) não ser um obstáculo para a sua compreensão mesmo longe da Itália?

*Ferrante* É um velho tema, difícil de destrinchar. Acho que não tem a ver com a habilidade técnica de quem escreve, mas com a força da autenticidade. Se o simbolismo vai além de uma hábil verossimilhança e arrasta consigo uma verdade pura e simples, talvez seja possível transformar a própria hortinha, totalmente particular, em um jardim aberto a todos. Mas nada garante que isso vá acontecer. A tarefa de quem escreve é dar forma, sem autocensura, a realidades que conhece bem, como se fosse sua única testemunha possível.

*Joos* Como leitora, raramente senti algo tão íntimo como a leitura de *A filha perdida*: é quase constrangedor, atinge algo que beira o indizível. É como se o coração pulsante da sua obra estivesse justamente naquele romance. O que acha?

*Ferrante* Gosto muito de *A filha perdida*, foi muito difícil para mim escrevê-lo. Uma história deve ir além da sua capacidade de escrevê-la, você precisa tremer a cada linha com medo de não conseguir. Todos os livros que publiquei nasceram assim, mas *A filha perdida* me deixou a mesma impressão de quando nadamos até o esgotamento e, depois, percebemos que nos afastamos demais da praia.

*Joos* Alguma vez teve receio de não saber mais atingir tal grau de intensidade?

*Ferrante* Sim, mas sem angústia. Escrever fazendo várias tentativas faz parte da minha vida privada desde sempre, e tudo bem. Mas ninguém me obriga a publicar. Se um livro não sai como eu gostaria, não publico. E, se nenhum livro sair mais como eu gostaria, não publicarei mais.

*Joos* Não falta muito para o aniversário da sua estreia literária vinte e cinco anos atrás. O que sente a respeito? E quanto a ser traduzida em tantos idiomas?

*Ferrante* Fico contente por meus livros. Ainda estão em boa forma e viajam mundo afora. Tiveram sorte.

*Joos* Quando se deu conta de que era uma escritora? Quando começou a se sentir como tal?

*Ferrante* Percebi cedo, quando menina, que eu gostava de contar histórias. Mas digo com toda franqueza que, se com o termo escritora a senhora se refere a alguém que desempenha um papel que a define no âmbito social e do trabalho, não me sinto e nunca me senti uma escritora. Escrevi e escrevo sempre que posso, mas há muito tempo faço outros trabalhos.

*Joos* Acha que escrever sobre personagens femininas a partir de uma perspectiva feminina requer coragem? Se não, por que, a seu ver, isso até agora foi feito tão raramente e com tão pouco cuidado?

*Ferrante* Não sei se é preciso coragem. Sem dúvida, é preciso ir além do gênero feminino, ou seja, além da imagem que os homens nos impuseram e que as mulheres atribuem a si mesmas como se fosse sua verdadeira natureza. É necessário ir além da grande tradição literária masculina, coisa árdua, mas, hoje, mais fácil do que um século atrás: temos uma tradição feminina de qualidade com pontos muito altos. Mas, sobretudo, precisamos ir além da nova imagem de mulher construída na luta cotidiana com o patriarcado, fundamental no plano social, cultural, político, mas arriscada para a literatura. Quem escreve deve contar o que realmente sabe ou acha que sabe, mesmo contra as construções ideológicas que apoia.

*Joos* A senhora percebe que, às vezes, põe seus leitores diante de uma verdade incômoda?

*Ferrante* As verdades incômodas são o sal da literatura. Não garantem seu êxito, mas é a partir delas que as palavras ganham força e sabor.

*Joos* Entende que certos leitores sentem aversão por aquilo que a senhora escreve sobre as mulheres, sobre as mães e as

filhas e as relações recíprocas entre elas, enquanto outros têm a sensação de que a senhora as conhece profundamente?

*Ferrante* Um livro deve forçar o leitor a acertar as contas consigo mesmo e com o mundo. Depois pode ir para a prateleira ou para o lixo.

*Joos* Às vezes não sente medo pelo fato de os seus leitores se sentirem muito próximos da sua obra, como se estivesse dizendo para eles o indizível?

*Ferrante* Se isso fosse verdade, eu ficaria feliz e, ao mesmo tempo, angustiada. Dizer o indizível é a tarefa da literatura e, simultaneamente, a sua pesada responsabilidade. Mas isso acontece com pouquíssimos escritores, e acho que não é o meu caso. Tento apenas dar um testemunho verídico do que vi em mim mesma e nos outros.

*Joos* Tem ideia de quanto perdemos lendo seus romances em um idioma diferente do original? Tem dificuldade em “abandoná-los” para um outro idioma?

*Ferrante* No início, achei que pudesse ter controle sobre as traduções. Mas é impossível. Os livros vão embora e só nos resta esperar que os outros idiomas sejam, na medida do possível, hóspedes sensíveis e generosos.

*Joos* Qual é a função do dialeto nos seus romances? E dos diferentes registros?

*Ferrante* O dialeto, para mim, é o depósito das experiências primárias. O italiano as extrai dali e as dispõe sobre a página buscando registros expressivos adequados. Mas meus personagens sempre têm a impressão de que o dialeto napolitano é hostil e guarda segredos que jamais poderão entrar totalmente no idioma italiano.

*Joos* O que existe de especial no dialeto napolitano, o que é possível dizer naquele dialeto que não pode ser dito em italiano?

*Ferrante* Minha conquista do italiano foi árdua, senti o dialeto napolitano como uma garra que me puxava para baixo. Com o tempo as coisas mudaram, mas, na minha cabeça, continuam a

ser dois idiomas inimigos, e o napolitano sabe falar de mim, das minhas amigas, das nossas histórias, muitas coisas que me envergonham ou que amo, mas que, de qualquer forma, excedem o que pode ser transferido para o italiano.

*Joos* Um tema recorrente nos seus romances é o das fronteiras e sua superação: dentro e fora das cidades, dentro e fora do eu, dentro e fora da maternidade, do casamento; fronteiras que desaparecem...

*Ferrante* As fronteiras nos fazem sentir estáveis. Ao primeiro sinal de conflito, diante da menor das ameaças, nós as fechamos. A fronteira serve para nos reduzir a uma unidade, para atenuar as forças centrífugas que espreitam, minando nossa identidade. Mas se trata de pura aparência. Uma história tem início quando, uma após a outra, nossas fronteiras cedem.

*Joos* Que valor tem a superação das fronteiras?

*Ferrante* O valor fundamental que têm os limites. Aquietar-nos dentro de um perímetro, depois olhar criticamente para ali dentro e para fora. Até tentarmos pôr o nariz do lado de fora para superá-lo.

*Joos* As mulheres são mais conscientes dessa superação?

*Ferrante* A história das mulheres nos últimos cem anos se baseou no arriscadíssimo “superar o limite” imposto pelas culturas patriarcais. Os resultados são extraordinários em todos os campos. Mas a força com que querem nos forçar a voltar para dentro das velhas fronteiras não é menos extraordinária. Ela se manifesta como violência pura e simples, bruta, sanguinária. Mas também como ironia bonachona dos homens cultos que minimizam nossas conquistas ou as degradam.

*Joos* Um passo além das fronteiras pode acarretar o desaparecimento, outro tema principal na sua obra. Qual é seu significado, seu valor? (É um dos temas mais interessantes da obra de Siri Hustvedt, por exemplo: ali também há mães que desaparecem.)

*Ferrante* Meu primeiro livro, *Um amor incômodo*, era a história de um desaparecimento. O desaparecimento das mulheres não deve ser interpretado apenas como um colapso da combatividade diante da violência do mundo, mas também como uma recusa clara. Há em italiano uma expressão intraduzível em seu duplo significado: *io non ci sto*. Literalmente, significa: não estou aqui, neste lugar, diante daquilo que vocês estão propondo que eu aceite. No uso comum, porém, significa: não estou de acordo, não quero. A recusa é ausentar-se dos jogos de quem esmaga todos os fracos.

*Joos* Na sua opinião, é normal que nós, leitores, tenhamos a sensação de conhecê-la? A senhora se sente à vontade nessa situação?

*Ferrante* Os autores, como tal, moram em seus livros. Ali se mostram com a máxima verdade. E os bons leitores sempre souberam disso.

#### NOTA

A entrevista de Ruth Joos foi publicada no jornal *De Standaard* (Bélgica), em 21 de agosto de 2015, com o título “*Ongemakkelijke waarheden zijn het zout van de literatuur*” (“Verdades incômodas são o sal da literatura”).

## 13.

### O MAGMA SOB AS CONVENÇÕES

Respostas às perguntas de Elissa Schappell

*Schappell* A senhora cresceu em Nápoles, onde são ambientados muitos dos seus livros. Quais são os elementos da cidade que a inspiram?

*Ferrante* Nápoles é um espaço que contém todas as minhas experiências fundamentais, infantis, adolescentes, da primeira juventude. Muitas das histórias de pessoas que conheço e amei se desenvolveram naquela cidade, com as palavras daquela cidade. Como escrevo sobre o que sei, mas incubo esse material desordenadamente — consigo extrair, inventar a história somente a partir da minha opacidade —, quase sempre meus livros, embora se desenrolem hoje e em cidades diferentes, têm raízes napolitanas.

*Schappell* Quando começou a escrever a Série Napolitana, tinha em mente a história inteira?

*Ferrante* Não. Eu só conhecia as etapas fundamentais da história e, além do mais, como se estivessem dentro de uma neblina. Mas isso vale para todos os meus livros.

*Schappell* Já havia decidido que seriam quatro livros? Se não, quando entendeu que seria assim?

*Ferrante* Eu estava convencida, seis ou sete anos atrás, quando comecei a trabalhar nesse projeto, que bastaria um único tomo, sem dúvida volumoso. Mas, quando cheguei à história do casamento de Lila, entendi que precisaria de um número absurdo de páginas. Nunca pensei, todavia, em romances autônomos.

Embora em quatro volumes, a Série Napolitana para mim é uma história coesa, um único e longuíssimo romance.

*Schappell* Geralmente conhece com clareza a forma que dará à história?

*Ferrante* Nunca soube com precisão que forma uma história assumiria. O que sempre está claro na minha mente é que a escrita nunca deve extraviar o objetivo da verdade. É o impulso em direção à verdade, e não em direção a algo semelhante, que define o trabalho, uma página após a outra. Se em alguns poucos trechos o tom se torna falso — ou seja, estudado demais, límpido demais, organizado demais, dito com excessiva beleza —, sou obrigada a parar e entender onde comecei a errar. Se não consigo, jogo tudo fora.

*Schappell* Houve um volume da Série Napolitana que foi mais difícil de escrever? Existe algum ao qual se sente mais ligada, do qual tem mais orgulho?

*Ferrante* Toda a Série Napolitana, nas suas quatro etapas, foi para mim um esforço satisfatório. Talvez, devido aos temas que contém, o mais difícil tenha sido o terceiro volume. E, sempre por razões temáticas, o segundo foi o mais fácil. Mas foram o primeiro e o quarto aqueles a que me dediquei sem me poupar, misturando todo dia prazer e dor, opacidade e brilho. Eu os amo muito por isso.

*Schappell* O fato de ser Lena, uma escritora, a contar a história, e de essa história reverter a opinião comum sobre as relações femininas — a amizade é eterna, estável, linear —, é algo radical. Por que quis escavar esse tema dessa maneira?

*Ferrante* Lena é uma personagem complexa, obscura para si mesma. A tarefa que se designa é segurar Lila dentro da rede da história contra a própria vontade da amiga. Parece fazer isso por amor, mas será que é isso mesmo? Sempre me atraiu o fato de o filtro da história ser uma pessoa com uma consciência limitada, insuficiente, dos fatos que narra, embora ela não se sinta absolutamente desse jeito. Meus livros são assim: a narradora

deve o tempo todo acertar as contas com uma história e com pessoas e fatos que não domina, que não se deixam narrar. Gosto das histórias em que o esforço para reduzir a experiência a uma narrativa mina progressivamente a segurança de quem escreve, sua convicção de que dispõe de meios expressivos adequados, as mesmas convenções que, no início, parecem lhe dar segurança.

*Schappell* A opção de sentar para escrever e criar personagens que não respeitam as regras da boa sociedade é consciente ou, como diz Grace Paley: “Não decidimos nos opor à autoridade. Mas, escrevendo, simplesmente acontece”?

*Ferrante* Penso muito no que eu gostaria de fazer com a escrita. Sempre li muito para tirar da tradição (estou falando também da tradição italiana, que é extraordinariamente rica e variada) o que me serve. Mas, depois, escrevo e pronto, escrevo sem me preocupar com o que é trivial ou sofisticado, conveniente ou inconveniente, obediente ou rebelde. O problema é um só: contar uma história da maneira mais eficaz.

*Schappell* Um dos aspectos mais extraordinários dos seus romances é a sagacidade com que consegue capturar a complexidade da amizade entre mulheres sem nunca cair em clichês ou no sentimentalismo. A descrição da relação entre Lila e Lena é impiedosamente honesta, talvez até brutal, porém, para uma leitora — ou pelo menos para mim —, além de ser precisa, é também libertadora.

*Ferrante* Em geral, arquivamos nossas experiências usando palavras testadas e aprovadas. São estilizações prontas que nos tranquilizam, nos dão uma sensação de coloquial normalidade. Mas, dessa maneira, expelimos de nós, consciente ou inconscientemente, tudo o que, para ser dito até o final, nos obrigaria ao esforço e ao tormento de procurar palavras. A tarefa de uma escrita honesta é se esforçar para encontrar palavras para aquela parte da nossa experiência que está encolhida e muda. Uma boa história — ou melhor, o tipo de história que prefiro — por um lado narra uma experiência — por exemplo, a

amizade — de acordo com as convenções, tornando-a reconhecível e apaixonante; por outro, mostra o magma que escorre sob os pilares convencionais. O destino de uma história que tende à verdade forçando as estilizações correntes depende de até que ponto quem lê quer realmente acertar as contas consigo mesmo.

*Schappell* A Série Napolitana é inspirada em uma amizade real?

*Ferrante* Digamos que parte daquilo que sei a respeito de uma amizade longa, complexa e sofrida.

*Schappell* Sabendo como as amizades entre mulheres são perigosas e cheias de tensões, por que, na sua opinião, lemos tão poucos livros que descrevem com franqueza a intensidade dessas relações?

*Ferrante* Muitas vezes, o que não conseguimos dizer a nós mesmos coincide com o que não queremos dizer a nós mesmos, tanto que, se um livro nos oferece uma formulação desses temas, ficamos incomodados ou até ressentidos. São coisas que sabemos, mas lê-las nos perturba. No entanto, também acontece o contrário. Ficamos entusiasmados quando trechos de realidade se tornam dizíveis.

*Schappell* Nas suas obras, um tema recorrente é o abandono: há mulheres e homens que abandonam seus amantes, seu casamento; mães abandonam filhos, mulheres abandonam amizades, sonhos. Por que esse tema a toca tão profundamente?

*Ferrante* O abandono é uma ferida invisível que dificilmente sara. Atrai-me do ponto de vista narrativo porque sintetiza bem a precariedade do que, em geral, consideramos constante, “natural”. O abandono corrói as certezas dentro das quais achávamos que vivíamos com segurança. Não apenas somos abandonadas, mas podemos não suportar a perda, abandonar a nós mesmas, perder a coesão que havíamos garantido graças ao doce hábito de nos entregarmos a outros ou outras. Então, para

sair dessa situação, precisamos encontrar um novo equilíbrio, mas levando em conta um novo fato: agora sabemos que tudo o que temos pode nos deixar e levar embora nossa própria vontade de viver.

*Schappell* Em seus romances, encontramos uma forma de feminismo no qual “o pessoal é político”. A senhora se considera feminista? Como descreveria a diferença entre o feminismo americano e o italiano?

*Ferrante* Devo muito ao famoso slogan que a senhora cita. Com essa fórmula, aprendi que a história individual mais íntima, mais alheia à esfera pública, é, de qualquer maneira, marcada pela política, ou seja, por aquela coisa complicada, difusa, não redutível a um esquema, que é o poder e sua gestão. São poucas palavras, mas, devido à sua feliz capacidade de síntese, nunca deveríamos esquecê-las. Elas revelam do que somos feitas, a qual subordinação estamos expostas, que olhar ponderadamente desobediente devemos lançar para o mundo e para nós mesmas. Mas “o pessoal é político” também é uma sugestão importante para a literatura. Deveria estar entre as noções fundamentais de qualquer pessoa que queira contar uma história.

Quanto à definição de feminista, não sei. Amei e amo o feminismo devido ao pensamento complexo que soube produzir tanto nos Estados Unidos quanto na Itália e em muitas partes do mundo. Cresci com a ideia de que, se eu não me deixasse ser absorvida ao máximo pelo mundo dos homens de grande capacidade, se eu não aprendesse com a excelência cultural deles, se eu não passasse brilhantemente em todas as provas às quais era submetida por aquele mundo, seria a mesma coisa que não existir. Depois li livros que potencializavam a diferença feminina e minha cabeça deu uma guinada. Entendi que precisava fazer exatamente o contrário: partir de mim e da minha relação com as outras — esta também é uma fórmula fundamental — se quisesse realmente dar forma a mim mesma. Hoje leio tudo o que vem das mulheres. Isso me ajuda a olhar criticamente para o mundo, para mim mesma, para as outras.

Mas também acende minha imaginação, me estimula a refletir sobre a função da literatura. Cito aqui nomes de mulheres a quem devo muito: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Em suma, sou uma leitora fervorosa do pensamento feminino e reúno em uma mesma soma até mesmo posições distantes. Todavia, não me considero uma militante, acho que sou incapaz de fazer militância. Nossas cabeças estão apinhadas de materiais muito heterogêneos, fragmentos de tempos e intenções diferentes convivem e entram em conflito sem parar. Como escritora, prefiro acertar as contas, mesmo que confusas e arriscadas, com aquela superabundância, em vez de me sentir segura dentro de uma esquematização que, como tal, acaba sempre excluindo uma boa quantidade de coisas verdadeiras porque são perturbadoras. Olho à minha volta. Comparo o que eu era, o que me tornei, o que se tornaram minhas amigas e meus amigos, clareza e confusões, fracassos, saltos para a frente. Garotas como as minhas filhas parecem ter certeza de que a condição de liberdade que herdaram é um dado natural e não o resultado provisório de um longo choque ainda em curso, durante o qual podemos perder tudo repentinamente. Quanto ao mundo masculino, tenho conhecidos muito cultos, muito reflexivos, que tendem a ignorar ou a redimensionar com educada ironia a produção das mulheres — filosófica, literária, tudo. Mas também existem jovens mulheres muito aguerridas, homens que tentam se informar, entender, entre mil contradições. Enfim, as guerras culturais são longas, contraditórias e, enquanto estão em curso, é difícil dizer o que é necessário ou não. Prefiro me imaginar dentro de um novelo emaranhado, os novelos emaranhados me atraem. Acho que é necessário contar o emaranhado das existências e das gerações. Encontrar o fio da meada é útil, mas a literatura se faz com o emaranhado.

*Schappell* Isso me leva à pergunta sobre o gênero, que sei que a senhora, a esta altura, deve achar insuportável, mas que me vem à mente porque notei que, na crítica, quem pergunta com mais frequência, quase obsessivamente, sobre o seu gênero são os homens. Para os homens, parece inconcebível que uma

mulher possa escrever livros tão sérios e imparciais ao descrever o sexo e a violência. Muitos acreditam não somente que a senhora é um homem, mas também — em vista da sua produção — que, por trás da senhora, se esconde um grupo de homens. Um comitê. Um pouco como na Bíblia...

*Ferrante* Ouviu alguma vez, nos últimos tempos, a propósito de livros escritos por homens: são livros escritos por uma mulher ou por um grupo de mulheres? A convicção difusa é que o gênero masculino pode imitar o gênero feminino, englobando-o, graças à sua exorbitante potência, ao passo que o gênero feminino não pode imitar nada, sua “fraqueza” o trai logo, não pode fingir a força masculina. O problema é que, nesse lugar-comum, acreditam também as editoras e a mídia, que tendem a encerrar as mulheres que escrevem em uma espécie de gineceu literário. Somos talentosas, menos talentosas, talentosíssimas, mas apenas dentro do perímetro reservado às pessoas de sexo feminino, ou melhor, reservado a temas e tons que a tradição masculina considera próprios do gênero feminino. Se, por exemplo, é bastante comum estabelecer uma ligação de dependência entre a produção literária feminina e a masculina, é raríssimo que, no trabalho de um escritor, seja assinalada a influência de uma escritora. Nem os críticos, nem sequer os escritores, fazem isso. A consequência é que, quando um trabalho literário qualquer de uma mulher não respeita as competências, os setores temáticos e os tons que os especialistas atribuíram ao gênero ao qual as mulheres foram relegadas, surgem as filiações masculinas. Se, ainda por cima, na capa não tem uma foto de mulher, o jogo está feito: trata-se de um homem ou de toda uma equipe de virilíssimos cultores da bela escrita. E se, ao contrário, se tratasse de uma tradição feminina de escrita cada vez mais competente e eficaz, farta do gineceu literário, se livrando dos estereótipos de gênero? Quando se tornará senso comum que sabemos pensar, sabemos contar histórias, sabemos escrever tão bem, ou até melhor, do que os homens?

*Schappell* A raiva que transpira de seus livros me parece muito feminina, assim como sua capacidade de imortalizar o modo instintivo de viver o corpo e o erotismo, especialmente nas amizades entre garotas. Como eu também sou escritora, fico ofendida com a ideia de que são importantes apenas as histórias de guerra escritas por homens enfiados em trincheiras. As batalhas domésticas, contra o sexismo, contra a violência física, a misoginia, as batalhas entre mulheres são igualmente sanguinárias, ou até mais. Considera um insulto a obsessão pelo seu gênero?

*Ferrante* A vida cotidiana das mulheres é exposta a todo tipo de abuso. No entanto, a convicção difusa é que a vida conflituosa, e violenta das mulheres, dentro dos ambientes domésticos e nas experiências de vida mais comuns, só pode ser expressa nos módulos que o mundo masculino define como femininos. Se você sai da invenção milenar deles, quer dizer que você não é mulher.

*Schappell* As garotas crescem lendo livros escritos por homens. Na minha opinião, é por isso que nos acostumamos ao som das vozes masculinas na nossa cabeça e não nos é difícil imaginar a vida dos caubóis, dos capitães e dos piratas da literatura masculina, enquanto os homens se recusam a entrar na mente de uma mulher, sobretudo quando se trata de uma mulher com raiva. A senhora concorda?

*Ferrante* Sim, mas julgo que a colonização masculina do nosso imaginário — uma desgraça enquanto não éramos capazes de dar forma à nossa diferença — hoje é uma vantagem. Nós conhecemos a fundo a ordem simbólica masculina, os homens em geral não sabem nada da nossa, sobretudo sobre como ela foi se reestruturando sob os choques do mundo. E, ainda por cima, eles não têm nenhuma curiosidade a respeito, aliás, nos reconhecem apenas se aderimos ao modo deles de ver a si mesmos e a nós.

*Schappell* Quais romances ou ensaios mais a influenciaram como escritora?

*Ferrante* O manifesto de Donna Haraway, que li sentindo-me culpada pelo atraso, e um velho livro de Adriana Cavarero: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Já o romance fundamental para mim é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante.

*Schappell* Já escreveu contra alguns gêneros literários ou alguns autores?

*Ferrante* Sinto curiosidade pelas escritas distantes da minha. Dedico especial atenção aos livros que eu nunca saberia escrever. Quando acho uma escrita estranha, ponho-me a estudá-la para entender como é feita e o que posso aprender. Nunca passou pela minha cabeça criar polêmicas com outras escritoras ou escritores.

*Schappell* Já decidiu intencionalmente ir contra as convenções ou expectativas?

*Ferrante* Presto atenção a todos os sistemas de convenções e expectativas, sobretudo às convenções literárias e às expectativas que elas geram nos leitores. Mas minha parte submissa, mais cedo ou mais tarde, sempre acaba entrando em choque com a minha parte desobediente. E, no último minuto, é sempre a segunda que vence.

*Schappell* Em que espaço a senhora trabalha?

*Ferrante* Onde posso. O essencial é que seja um cantinho, ou seja, um espaço com dimensões minúsculas.

*Schappell* E, quando a escrita não avança, o que faz?

*Ferrante* Paro de escrever, espero.

*Schappell* Como relaxa?

*Ferrante* Dedico-me às enfadonhas tarefas domésticas.

*Schappell* Já abandonou algum livro? Por quê?

*Ferrante* Abandonei muitos livros, alguns quando já estavam terminados. O motivo é sempre o mesmo: deixo de lado tudo o que, mesmo tendo belas páginas bem cuidadas, me parece carente de verdade.

*Schappell* Já na primeira página chamaram minha atenção o tom e o estilo — despojado, sem efeitos especiais: a linguagem nunca chama a atenção para si mesma. O registro que a senhora utiliza é espartano e controlado desde o primeiro momento ou, nas versões iniciais, é mais caótico e emotivo?

*Ferrante* Conto histórias de mulheres de classe média, cultas, capazes de se autocontrolar. Elas dispõem dos instrumentos adequados para refletir sobre si mesmas. A linguagem lenta, distante que utilizo é a delas. Depois algo se rompe e essas mulheres se desmarginam, assim como a linguagem que estão tentando usar para contar suas histórias também se desmargina. A partir daquele momento, o problema — problema sobretudo meu, enquanto escrevo — é reencontrar gradativamente a linguagem fria e, com ela, uma forma de autocontrole que impeça que as mulheres se percam na depressão, no menosprezo de si próprias ou em um sentimento de revanche perigoso para elas mesmas e para os outros.

*Schappell* A amizade entre mulheres pode ser muito perigosa: ao contrário dos homens, as mulheres dizem tudo entre si. A intimidade é nossa moeda de troca e, exatamente por isso, somos surpreendentemente hábeis em estripar umas às outras. O que a levou a se embrenhar por esse mundo tão rico?

*Ferrante* A amizade é um caldeirão de sentimentos bons e ruins em permanente ebulição. Há um lema que diz: que Deus me proteja dos amigos, porque dos inimigos me protejo eu. Isso nos mostra que, no fim das contas, o inimigo é fruto de uma simplificação da complexidade humana: na inimizade, a relação é clara, sei que devo me proteger, que devo atacar. Por outro lado, só Deus sabe o que passa na cabeça de um amigo. A confiança absoluta e o afeto sólido alimentam secretamente ressentimento, engano, traição. Talvez por isso a amizade masculina tenha elaborado ao longo do tempo um código rigorosíssimo. O respeito devoto às suas leis internas e as consequências sem meios-termos de eventuais violações têm uma longa tradição narrativa. Nossa amizade, por sua vez, é um território desconhecido, sobretudo por nós mesmas, sem regras certas. Ali

pode acontecer tudo e o contrário de tudo, nada é seguro. Sua exploração narrativa avança, portanto, com dificuldade, é uma aposta, uma empreitada árdua. A cada passo, corremos sobretudo o risco de que os bons sentimentos, o cálculo hipócrita ou as ideologias que muitas vezes exaltam de maneira nauseante o vínculo entre irmãs embacem a honestidade da história.

*Schappell* Imagino que esteja farta desta pergunta e até me envergonho em fazê-la, mas é uma pergunta que ouço o tempo todo: por que um autor — especialmente se famoso e tão apreciado pela crítica como a senhora — escolhe o anonimato?

*Ferrante* Não escolhi o anonimato, meus livros são assinados. Por outro lado, evitei os ritos com os quais os escritores são mais ou menos obrigados a apoiar suas obras, acompanhando-as com uma imagem descartável. E, por enquanto, tudo correu bem. Os livros mostram cada vez mais sua autonomia e, por isso, não vejo por que deveria mudar minha posição. Seria uma incoerência deplorável.

*Schappell* Um dos temas dos seus romances é a anulação — a anulação de si mesmo e a anulação por parte de uma determinada cultura. O que lhe interessa nessa forma de desaparecimento?

*Ferrante* Sempre fui fascinada por quem — diante de um mundo tão cheio de horrores a ponto de se tornar insuportável — constata que a condição humana é imodificável, que a natureza é um mecanismo monstruoso, que a humanidade produz continuamente a desumanidade mesmo quando motivada por bons propósitos e, então, retrocede. O problema não é o que os outros fazem com você. O problema é assistir impotente às coisas horríveis que acontecem com grande parte dos seres humanos mais fracos. É uma exposição cotidiana ao intolerável e nada, nem as utopias políticas, religiosas ou científicas conseguem nos acalmar. A cada geração, somos obrigados a fazer a mesma deprimente constatação do horror e nos descobrir impotentes. Então damos um passo atrás ou à frente. Não estou

falando de suicídio. Estou falando de não participação, de subtração de si mesmo. A frase italiana *io non ci sto*, que tem o duplo significado de “não estou aqui” e “não aceito”, quando vem das profundezas do insuportável, me parece uma frase densa, cheia de sentido, e sua história precisa ser contada.

*Schappell* É peculiar que até mesmo a senhora tenha optado por manter o segredo acerca da sua identidade e, de certa maneira, tenha se anulado. É um agradável aceno ao desejo de Lila de desaparecer. A senhora conseguiria escrever com a mesma honestidade se fosse um personagem público? O anonimato lhe dá uma sensação de liberdade ou não muda nada?

*Ferrante* Não, quem escreve e publica não está se anulando de forma alguma. Tenho uma vida privada e, do ponto de vista público, sou amplamente representada pelos meus livros. Minha escolha foi outra. Decidi simplesmente, de uma vez por todas, vinte e cinco anos atrás, livrar-me da ansiedade da notoriedade e da urgência de entrar para o círculo dos bem-sucedidos, de quem acredita ter vencido sabe-se lá o quê. Para mim, esse foi um passo importante. Hoje acho que ganhei, graças a esse passo, um espaço de liberdade no qual me sinto ativa e presente. Abrir mão dele seria uma grande dor.

*Schappell* Quais indicações daria ao leitor que a procura desesperadamente em seus livros (exceto mandá-lo às favas)?

*Ferrante* Pelo que me consta, os leitores não se desesperam nem um pouco. Recebo cartas de apoio à minha pequena batalha a favor da centralidade das obras. Para quem ama a literatura, é claro, os livros bastam.

#### NOTA

*A entrevista de Elissa Schappell foi publicada no site da Vanity Fair (Estados Unidos) em duas partes. A primeira parte em 27 de agosto de 2015, com o título “The Mysterious, Anonymous Author Elena Ferrante on the Conclusion of Her Neapolitan Novels” (“A misteriosa e anônima escritora Elena Ferrante sobre a conclusão de seus romances neapolitanos”); a segunda parte foi*

*publicada em 28 de agosto, com o título “Elena Ferrante Explains Why, for the Last Time, You Don’t Need to Know Her Name” (“Elena Ferrante explica, pela última vez, por que você não precisa saber o nome dela”).*

## DESCONTENTAMENTO DELIBERADO

Respostas às perguntas de Andrea Aguilar

*Aguilar* Quanto tempo demorou para escrever os quatro volumes da Série Napolitana? O sucesso crescente dos seus livros a influenciou de alguma maneira? Lê as resenhas ou o que é publicado a seu respeito?

*Ferrante* Em geral, leio cada manifestação com muita atenção, mas só quando acho que o livro se distanciou suficientemente. Neste último caso, não foi possível. A Série Napolitana é, para mim, um único e longo romance, muito compacto. Mas, com sua publicação em quatro volumes — um por ano —, enquanto eu terminava definitivamente a história, já recebia as resenhas do primeiro volume e as cartas dos leitores. Foi como dar acabamento e terminar um texto que já estava gerando nos leitores opiniões e expectativas diversas. Foi uma experiência sobre a qual ainda devo refletir.

*Aguilar* Como se relaciona com a luta de Lena com a escrita? Depois da publicação do seu primeiro romance, Lena tem dificuldade para voltar a escrever e parece que, no dia seguinte ao lançamento dos seus livros, ela perde o talento. Surge assim um quadro das inseguranças que ela deve superar, de como ela se sente perdida quando busca o tema de um novo livro. A senhora também se sente assim? Como começou a escrever a tetralogia?

*Ferrante* Sempre escrevi muito. Concebo a escrita como uma arte que precisa de exercício contínuo. Exercitar-me para adquirir competência nunca me causou ansiedade. Por outro lado, o que ainda me deixa ansiosa é publicar. De fato, decido publicar entre

mil incertezas e somente se a história me parece cheia de verdade. Se a verdade literária acontece, sei reconhecê-la. Se acontece, acontece quando já esgotei todos os meus recursos de escrita e não a espero mais.

*Aguilar* Falando com Lila, Lena explica que se sente obrigada a ligar cada evento ao anterior de maneira que, no final, tudo seja coerente. Foi o mesmo para a senhora ao escrever a tetralogia? A força da história dessas duas mulheres é extraordinária, mas também há muitos outros personagens ao redor delas, e as transformações históricas da Itália como pano de fundo: como trabalhou na trama? O romance inicia com o desaparecimento de Lila, e o desejo de Lena de escrever nasce sob forma de vingança, como se Lila não quisesse deixar nenhum rastro, mas Lena não quisesse permitir que isso acontecesse. A senhora já tinha em mente com clareza o que aconteceria a Lila e Lena?

*Ferrante* Nunca escrevo desenvolvendo diligentemente um esquema. Em geral, de uma história, conheço de maneira muito sumária o ponto de chegada e algumas grandes paradas intermediárias, e nada sei das numerosíssimas paradas menores, vou identificando-as enquanto escrevo. Se não fosse assim — se eu soubesse tudo de enredos e personagens —, eu me entediaria e largaria tudo. O que, aliás, acontece com muita frequência. Avanço por muito tempo cuidando do esqueleto da história e da escrita. Depois percebo que estou dando uma espécie de falso testemunho e paro. Neste sentido, sou muito diferente de Lena. A obsessão pela coerência e a beleza me parece um pecado capital contra a verdade.

*Aguilar* Voltemos às dificuldades de Lena com a escrita: li na *The Paris Review* o que a senhora diz a respeito dos dez anos que demorou para se separar da escrita de *Um amor incômodo*. Fiquei imaginando se, na sua opinião, as mulheres são mais críticas, mais realistas e mais severas em relação ao próprio trabalho.

*Ferrante* Não sei. Mas acho que, se uma escritora quer render ao máximo, deve impor a si mesma uma espécie de

descontentamento deliberado. Confrontamo-nos com gigantes. A tradição literária masculina tem muitíssimas obras maravilhosas e propõe uma forma própria para tudo o que é possível. Quem quer escrever deve conhecê-la a fundo e aprender a reusá-la, moldando-a como for necessário. A batalha com a matéria bruta da nossa experiência como mulheres exige sobretudo competência. Além do mais, é necessário combater a submissão e buscar uma genealogia literária nossa com ousadia, ou melhor, com soberba.

*Aguilar* A partir do terceiro volume, e também no quarto, Lena faz várias turnês para promover seus livros, dá entrevistas (uma delas com consequências trágicas, segundo Lila) e se afirma cada vez mais como personagem público. O contato com os leitores parece ajudá-la a definir tanto sua voz pública quanto suas opiniões. “Todas as noites improvisei com êxito, partindo de minha própria experiência”, escreve Lena. É possível dizer que a senhora procede da mesma maneira com a sua escrita?

*Ferrante* Não. A escrita é diferente de qualquer exibição pública. Nestas respostas escritas, por exemplo, sou uma autora que se dirige a leitores a partir do estímulo das suas perguntas, igualmente escritas. Não improviso respostas como em outras ocasiões de troca, não subo no palco. Mantenho distante uma grande, enorme, parte da minha individualidade que, em formas diferentes de comunicação, eu exibiria sem problema. Escrever é, para mim, uma atividade que contempla um único embate: a leitura.

*Aguilar* As resenhas do livro de Lenu, como escrito no terceiro volume, nem sempre são positivas. A senhora também menciona as turnês promocionais da sua personagem. Era sua intenção ironizar a condição dos escritores atuais? Por que decidiu escrever extensamente sobre a vida pública de Lenu como autora? Ao fazer isso, confirmou ainda mais sua posição a respeito?

*Ferrante* Não ironizo a condição atual do escritor. Limito-me a contar como ela afeta minhas duas protagonistas: Lenu, que vive

essa realidade alternando adesão e desânimo, e Lila, que, através da amiga, se confronta com essa mesma realidade, ora sujeitando-se, ora tentando usá-la, ora desconstruindo-a.

*Aguilar* Alguma vez pensou em inserir na história trechos dos livros de Lena? Os leitores só os conhecem através das lembranças de Elena, e o mesmo vale para os escritos de Lila. Nos seus romances, parece haver uma rejeição do fato em si a favor do sentimento e da memória. Acha que esses elementos reforçam a história e a tornam de alguma maneira mais realista? Dada a marcada subjetividade da história, podemos dizer que o enigma aludido é se a beleza e as esplêndidas qualidades de Lila estão apenas nos olhos do observador?

*Ferrante* Descartei quase imediatamente a ideia de usar passagens dos livros de Lena e dos cadernos de Lila. Sua qualidade objetiva não importa muito para a história. O que importa é que Lena, apesar do sucesso, considera suas obras uma pálida sombra do que Lila teria escrito; aliás, é assim que ela percebe a si mesma. Toda história ganha força não quando imita de maneira verossímil pessoas e fatos, mas quando captura a confusão das existências, o fazer-se e desfazer-se das crenças, o choque, no mundo e nas nossas cabeças, de fragmentos de diversas origens.

*Aguilar* No quarto volume, ganha cada vez mais importância a cidade de Nápoles, que é descrita e estudada. Qual é a maior dificuldade em tentar escrever sobre Nápoles? À medida que a narrativa avança, Lila parece encarnar a cidade. A senhora percebeu isso?

*Ferrante* Sim, mas é um pensamento que rejeitei, eu queria que Lila não fosse redutível a nada. Por outro lado, eu queria que os contínuos desvios de todos os personagens, da infância até a velhice, desembocassem na topografia do bairro e da cidade como um todo. Nápoles é difícil de narrar porque não tem uma linearidade: os opostos se misturam, sua extraordinária beleza se torna feia, sua refinadíssima cultura se torna trivial, sua famosa cordialidade se transforma em violência.

*Aguilar* Quando Lena rememora as apresentações das suas turnês promocionais, parece perceber que usou as vidas dos outros. Isso também acontece quando ela escreve o livro sobre o bairro da sua infância. Acha que a redação de um romance sempre envolve um certo senso de culpa?

*Ferrante* Sem dúvida alguma. 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.

*Aguilar* Quais são suas escritoras preferidas? E quais personagens femininas a fascinaram?

*Ferrante* A lista seria muito longa, gostaria de poupá-la disso. Prefiro destacar que, ao longo do século XX, a tradição das mulheres que escrevem tornou-se extraordinariamente mais robusta, e não apenas no Ocidente. Acho que a minha é a primeira geração que parou de pensar que, para escrever grandes livros, é necessário ser homem. Hoje podemos pensar com tranquilidade que podemos sair do gineceu literário no qual tendem a nos fechar e buscar o confronto.

*Aguilar* De qual personagem masculino da Série Napolitana se sente mais próxima?

*Ferrante* De Alfonso, o colega de carteira de Lena.

*Aguilar* Na sua opinião, o que há de tão especial na amizade entre mulheres? Esse tema foi muito pouco abordado pela literatura. Faz ideia do motivo?

*Ferrante* A amizade viril tem uma longa tradição literária e um código de comportamento muito elaborado. A amizade feminina, por sua vez, tem um mapa vago que só há pouco tempo começou a ficar mais preciso. Com o risco de o atalho do lugar-comum edificante se impor sobre o esforço dos percursos impérvios.

*Aguilar* Lena manifesta uma progressiva desafeição em relação ao feminismo (personificado de alguma maneira pela ex-cunhada). O que a senhora pensa do feminismo?

*Ferrante* Sem o feminismo, eu ainda seria a garotinha sobrecarregada de uma cultura e subcultura masculina que eu espalhava como se fosse meu pensamento livre. O feminismo me ajudou a crescer. Mas hoje vejo e ouço que as novas gerações riem de nós. Não sabem que nossas conquistas são recentíssimas e, portanto, frágeis. Mas todas as mulheres sobre as quais escrevi sabem disso, às próprias custas.

*Aguilar* No último volume da Série Napolitana, Lena atravessa rapidamente décadas, o ritmo parece mudar. É como se, para ela, fosse mais difícil narrar a história à medida que o presente vai se aproximando. Foi difícil terminar o romance? Ainda está pensando nos seus personagens?

*Ferrante* É cedo demais para que eu me sinta realmente distante. Aliás, é como se eu ainda estivesse escrevendo. É difícil falar do presente, que, por natureza, é volátil. Se eu o narrei, imaginei-o como um precipício, água vaporizada de uma cascata. De qualquer forma, o mais difícil de escrever foi o terceiro volume, e não o quarto.

*Aguilar* As protagonistas dos seus livros são sempre escritoras. Por quê? Um outro assunto recorrente é a maternidade. É difícil escrever abertamente a respeito?

*Ferrante* As mulheres escrevem muito, e não por profissão, mas por necessidade. Recorrem à escrita sobretudo nos momentos de crise, e fazem isso para esclarecer a si mesmas. Muitas coisas sobre nós não foram ditas até o fundo, muitas vezes nunca foram ditas, e descobrimos isso quando a vida cotidiana se emaranha e precisamos ordená-la. Acho que a maternidade, justamente, é uma dessas experiências só nossa, cuja verdade literária ainda resta a ser explorada.

*Aguilar* Suas obras são, de certo modo, permeadas por um senso do destino próprio da tragédia clássica. Quanto os

clássicos gregos a influenciaram?

*Ferrante* Fiz estudos clássicos e, quando garota, traduzi muito, por prazer, do grego e do latim. Eu queria aprender a escrever e achava que era um exercício extraordinário. Depois não tive mais tempo e parei. A senhora diz que, nos meus livros, minha formação pesa, e eu acredito de bom grado. Mas devo dizer que sempre imaginei minhas mulheres fechadas dentro de limites histórico-culturais, e não presas pelo destino.

*Aguilar* Está trabalhando em um novo livro?

*Ferrante* Sim, é raro eu ficar muito tempo sem escrever. Mas não é com frequência que termino um livro. E, mesmo quando acontece, não publico de bom grado. Escrever me deixa de bom humor, publicar não.

NOTA

*A entrevista de Andrea Aguilar foi publicada em Babelia/El País (Espanha), em 11 de novembro de 2015, com o título “Elena Ferrante: ‘Escribir es una apropiación indebida’” (“Elena Ferrante: ‘Escrever é uma apropriação indevida”).*

15.

## AS MULHERES QUE DESMARGINAM

Respostas às perguntas de Liz Jobey

*Jobey* Quando começou a escrever?

*Ferrante* A partir do final da adolescência.

*Jobey* A senhora declarou que escreveu por muito tempo sem qualquer intenção de publicar ou de deixar que alguém lesse suas obras. No início, que função tinha a escrita para a senhora?

*Ferrante* Eu escrevia para aprender a escrever. Achava que tinha algo a contar, mas, a cada tentativa, de acordo com o humor, eu chegava à conclusão de que ou não tinha talento ou não tinha as capacidades técnicas adequadas. Em geral, preferia a segunda hipótese, a primeira me assustava.

*Jobey* Suas obras enfrentam o tema da vida das mulheres e como elas interagem com os homens, em privado e em público. Esta era sua intenção quando decidiu publicar: falar às mulheres das experiências femininas?

*Ferrante* Não, eu não tinha plano algum, nem mesmo hoje tenho. Decidi publicar *Um amor incômodo* só porque achava que tinha escrito um livro do qual eu podia me desligar definitivamente, sem me arrepender mais tarde.

*Jobey* Entre o seu primeiro livro, *Um amor incômodo*, e o segundo, *Dias de abandono*, passaram-se dez anos. Há um motivo preciso que explica essa pausa?

*Ferrante* Na verdade, não houve pausa alguma. Escrevi muitíssimo naqueles dez anos, mas nada em que eu pudesse

confiar. Eram histórias muito trabalhadas, muito estudadas, mas sem verdade.

*Jobey* Em seus livros, há pouquíssimas figuras masculinas positivas, quase todas são fracas, cheias de si, ausentes ou prepotentes. Esses homens são o reflexo da sociedade em que a senhora cresceu? Ou espelham o desequilíbrio de poder entre homens e mulheres na sociedade em geral? Esse desequilíbrio melhorou ou mudou de alguma maneira nos últimos anos?

*Ferrante* Cresci em um mundo no qual parecia normal que os homens (pais, irmãos, namorados) tivessem o direito de bater para nos corrigir, para nos educar como mulheres, enfim, porque queriam nosso bem. Hoje, ainda bem, muitas coisas mudaram, mas continuo a pensar que os homens realmente confiáveis são uma minoria. Talvez seja porque o ambiente que me formou era particularmente atrasado. Ou talvez (e acredito mais nesta segunda hipótese) seja porque o poder masculino, seja ele exercido de maneira bruta ou com elegância, continua querendo nos subordinar. Mulheres demais são humilhadas todos os dias, e não apenas no plano simbólico. E mulheres demais, na verdade, são punidas, até mesmo com a morte, pelas suas insubordinações.

*Jobey* Seus romances parecem ser caracterizados por limites — emotivos, geográficos, sociais — e pelo que acontece quando esses limites são ultrapassados ou abatidos. Trata-se de algo que diz respeito especialmente às mulheres de uma certa idade e classe ou pode ser aplicado a todas as mulheres?

*Ferrante* Ao redor das mulheres, continuam a ser traçados perímetros, e falo das mulheres em geral. Não haveria nada de errado caso se tratasse de uma autorregulação: limites são importantes. O problema é que, além de os limites serem fixados pelos outros, nós mesmas, se não os respeitamos, nos sentimos culpadas. A quebra de limites por parte dos homens não resulta automaticamente em um juízo negativo, no máximo é sinal de curiosidade, de audácia. A quebra de limites por parte das mulheres, especialmente se não acontece sob a orientação ou

comando de homens, ainda hoje desorienta: é perda de feminilidade, é excesso, é perversão, é doença.

*Jobey* Para descrever o colapso emocional, a senhora faz referência a personagens que desmarginam. É um sentimento que reconhece em si mesma ou em outros?

*Ferrante* Vi isso acontecer com a minha mãe, comigo e com várias amigas. Vivenciamos um excesso de vínculos que estrangulam desejos e ambições. O mundo contemporâneo nos submete a pressões que às vezes não conseguimos suportar.

*Jobey* As vozes narradoras femininas dos seus romances consideram a maternidade difícil. Sentem-se diminuídas a ponto de querer fugir e, quando o fazem, sentem-se livres. Acha que as mulheres seriam mais fortes se não tivessem filhos, se não tivessem de suportar o peso físico e emocional da maternidade?

*Ferrante* Não, a questão não é essa. A questão é o que dizemos a nós mesmas sobre a maternidade e os cuidados com os filhos. Se continuarmos a falar a respeito apenas de maneira idílica, como em manuais para futuras mães, continuaremos a nos sentir sozinhas e culpadas quando tocarmos os lados frustrantes daquela experiência. O dever de uma mulher que escreve, hoje, não é se deter nos prazeres do corpo grávido, do parto, dos cuidados com os filhos, mas ir com verdade até o fundo mais escuro.

*Jobey* A tetralogia mostra semelhanças, tanto nos personagens quanto na trama, com os seus romances anteriores. Pode-se dizer que a senhora está procurando de alguma maneira contar a mesma história?

*Ferrante* Não a mesma história, mas certamente as mesmas articulações de mal-estar. As feridas da existência são incuráveis e você escreve e reescreve a respeito esperando ser capaz, mais cedo ou mais tarde, de construir uma história que definitivamente dê conta daquilo.

*Jobey* Devemos deduzir, como fazem os leitores, que essa história é a sua história, ou se trata de uma falta de imaginação,

o sintoma da tendência moderna a procurar sempre o autor?

*Ferrante* Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade.

*Jobey* Pode nos explicar por que decidiu esconder sua identidade e permanecer “ausente”, como a senhora diz, em relação à publicação e à promoção dos seus livros?

*Ferrante* Julgo um erro, hoje, não proteger a escrita e garantir-lhe um espaço autônomo, distante das lógicas da mídia e do mercado. Minha pequena batalha cultural se dirige sobretudo aos leitores. Acho que o autor deve ser procurado não na pessoa física de quem escreve, não na sua vida privada, mas nos livros que levam sua assinatura. Fora dos textos e das suas estratégias expressivas, há apenas fofoca. Vamos devolver a verdadeira centralidade aos livros e, depois, se for o caso, discutiremos sobre os possíveis usos da fofoca como promoção.

*Jobey* Acha que a fama é sempre danosa para a obra de um autor e para o trabalho das pessoas criativas em geral?

*Ferrante* Não sei. Acho simplesmente que hoje é um erro deixar que a pessoa se torne mais conhecida do que a própria obra.

*Jobey* Seus parentes e amigos sabem que a senhora é a autora dos seus romances? Acha que alguém ficaria aborrecido ou tornaria sua vida difícil caso sua identidade como autora fosse revelada?

*Ferrante* No início, eu receava causar sofrimento às pessoas que amo. Agora não, não sinto mais a necessidade de protegê-las. Elas sabem que escrever é a minha vida e me deixam no

meu cantinho. O único pacto é que eu não faça nada que as deixe envergonhadas.

*Jobey* Como trabalha com Ann Goldstein, que traduz suas obras para o inglês? Vocês falam ao telefone, trocam e-mails? É capaz de avaliar se a voz que percebemos nas traduções é sua “verdadeira” voz?

*Ferrante* Confio totalmente nela. Julgo que tenha feito o possível para acolher com as melhores intenções meu italiano no seu inglês.

*Jobey* Quanto a *Dias de abandono*, a senhora declarou que receia que algumas partes tenham “apenas a aparência da boa escrita”. Qual é, na sua opinião, a diferença entre a “boa” e a “verdadeira” escrita — ou, pelo menos, qual é o tipo de escrita em que parece se mover com maior maestria?

*Ferrante* Uma página é bem escrita quando o esforço e o prazer de narrar com verdade prevaleceram sobre qualquer outra preocupação, até mesmo a preocupação da elegância formal. Pertenço à categoria de quem joga fora a cópia passada a limpo e guarda o rascunho, se ele garante maior autenticidade.

*Jobey* Falando de si mesma e das escritoras atuais, a senhora disse que “devemos explorar a fundo nossa diferença, e com instrumentos avançados”. Existem outras escritoras que fazem isso? Pode nos dizer alguns nomes de escritoras — ou escritores — que admira?

*Ferrante* A lista seria longa demais. O panorama da escrita feminina hoje é amplo e muito variado. Leio muitíssimo e gosto sobretudo das páginas que me fazem exclamar: “Aí está o que você nunca conseguirá fazer!” Com elas, vou juntando uma antologia pessoal do arrependimento.

*Jobey* Sei que muitas mulheres escrevem para a senhora após ter lido seus livros. Os homens também escrevem?

*Ferrante* No início, eram mais homens do que mulheres. Hoje prevalecem as mulheres.

*Jobey* Após finalmente publicar um livro, sente a necessidade de um período de recuperação? Existem fases em que a senhora não escreve nada?

*Ferrante* Não. Tenho sempre algo em mente que me incomoda, e escrever a respeito me deixa de bom humor.

*Jobey* A senhora disse que, se revelasse agora sua identidade, seria “tremendamente incoerente”. Mesmo assim, sente as pressões do sucesso? Como se sente quando entra em uma livraria ou em um aeroporto e vê seus livros à venda?

*Ferrante* Evito cuidadosamente situações desse tipo. Publicar sempre me deixou ansiosa. Meu texto reproduzido em milhares de cópias me parece uma forma de presunção, uma culpa.

*Jobey* Acha que sua identidade está sendo revelada aos poucos? Desmascará-la agora seria um verdadeiro furo de reportagem para o jornalismo cultural...

*Ferrante* Um furo de reportagem? Que bobagem! A quem pode interessar o que resta de mim fora dos livros? A atenção dedicada a eles já me parece excessiva.

*Jobey* A senhora disse que Elena, a protagonista da Série Napolitana, nunca teria existido como escritora sem a personagem de Lila. O mesmo vale para a senhora?

*Ferrante* Sinto a escrita como se fosse motivada e alimentada pelos choques casuais entre a minha vida e a dos outros. Nesse sentido, sim, acho que eu não escreveria mais se eu me tornasse impermeável, se os outros não semeassem desordem dentro de mim.

*Jobey* Está escrevendo um novo livro?

*Ferrante* Sim, mas duvido — neste momento — que eu vá publicá-lo.

#### NOTA

A entrevista de Liz Jobey foi publicada em 11 de dezembro de 2015 no Financial Times (Inglaterra) com o título “Women of 2015: Elena Ferrante,

writer" (*Mulheres de 2015: Elena Ferrante, escritora*).

## O DESPERDÍCIO DA INTELIGÊNCIA FEMININA

Respostas às perguntas de Deborah Orr

*Orr* Em geral, iniciamos descrevendo brevemente o entrevistado e o ambiente à sua volta. Em vista das circunstâncias, a senhora poderia fazer isso?

*Ferrante* Não posso, não sou capaz.

*Orr* Seus romances são íntimos, muitas vezes domésticos, mas sempre marcados pelas dinâmicas socioeconômicas nas quais seus personagens cresceram. Pode nos dizer alguma coisa sobre a formação da sua consciência política?

*Ferrante* Não tenho uma paixão especial pela política como carrossel permanente de chefes e chefinhos, em geral medíocres: aliás, posso até dizer que isso me entedia. Confundo os nomes, os pequenos fatos, as tomadas de posição. Mas, desde sempre, presto muita atenção nos conflitos socioeconômicos, na dialética entre alto e baixo. Talvez dependa do fato de eu não ter nascido e crescido em um ambiente abastado. Galgar os degraus econômicos foi um grande esforço para mim, ainda me sinto muito culpada em relação às pessoas que deixei para trás. Além do mais, tive de descobrir cedo que, embora nossa condição melhore, a origem social nunca é apagada, a despeito de subirmos ou descermos na escala sociocultural: é como um rubor que aflora inevitavelmente no rosto após uma forte emoção. A meu ver, não existe história, nem mesmo pequena, que possa ignorar esse rubor.

*Orr* Muitos acreditam que a senhora usa um pseudônimo para proteger não apenas a si mesma, mas também a uma

comunidade napolitana que realmente existe, na qual se inspira. Essa suposição é correta?

*Ferrante* Sim, é uma das razões que me motivaram.

*Orr* Tem ideia do que essas pessoas pensam dos seus livros?

*Ferrante* Não. Mas devo dizer que não me protejo mais do mundo em que cresci. Hoje, pelo contrário, tento proteger o sentimento que tenho em relação àquele mundo, o espaço emotivo no qual nasceu, e ainda nasce, minha vontade de escrever.

*Orr* Philip Roth julga que “a discricção, infelizmente, não é para romancistas”. Até que ponto concorda com essa afirmação?

*Ferrante* Mais do que de indiscrição, prefiro falar de apropriação indevida. Para mim, a escrita é uma rede que arrasta tudo: expressões e modos de falar, comportamentos do corpo, sentimentos, pensamentos, tormentos, enfim, a vida alheia. Sem contar a pilhagem do enorme depósito que guarda a tradição literária.

*Orr* Alguma vez julga que o anonimato limita sua possibilidade de contribuir para o debate gerado pelos seus livros?

*Ferrante* Não, meu trabalho termina com a publicação. Se os livros não têm em si mesmos as próprias razões — perguntas e respostas —, quer dizer que errei em publicá-los. No máximo, quando algo me perturba, escrevo. Descobri recentemente o prazer de buscar respostas escritas para perguntas como estas. Há vinte anos, eu tinha dificuldade, no final desistia. Hoje me parece uma ocasião útil: suas perguntas me ajudam a refletir.

*Orr* A escolha do nome Elena, como pseudônimo e como nome da protagonista da Série Napolitana, levou muitos a falarem de um *roman à clef*. Trata-se de um expediente literário ou é um indício genuíno que dá aos seus leitores?

*Ferrante* Usar o nome Elena só serviu para me ajudar a reforçar a verdade do que eu estava contando. Quem escreve também precisa da *willing suspension of disbelief*, a suspensão voluntária da desconfiança, como Coleridge a chama. O

tratamento fantástico dos materiais biográficos — fundamental para mim — é cheio de armadilhas. Dizer “Elena” me ajudou a ficar presa à verdade.

*Orr* Um dos elementos-chave dos seus romances é a beleza, a riqueza, a força da prosa que permite ao leitor tirar suas conclusões, ou pelo menos achar que aquelas conclusões são dele, sobre as inúmeras questões levantadas. A decisão de representar, mas não dizer, foi consciente?

*Ferrante* Quando contamos uma história, são importantes as ações e reações dos personagens, os espaços nos quais eles se movem, o modo como o tempo passa por eles. O narrador compõe uma partitura, os leitores a executam interpretando-a. Uma história é uma jaula anômala: nos aprisiona em suas estratégias, porém, contraditoriamente, faz com que nos sintamos livres.

*Orr* Quais são as principais coisas que gostaria que os leitores aprendessem ou pensassem após ler seus livros?

*Ferrante* Permita-me não responder essa pergunta. Os romances nunca deveriam ter instruções de uso, sobretudo se redigidas por quem os escreveu.

*Orr* Com os seus escritos, se dirige sobretudo às mulheres?

*Ferrante* Escrevemos para todos os seres humanos, sempre. Mas fico feliz se sou lida sobretudo pelas mulheres.

*Orr* Por quê?

*Ferrante* Precisamos, todas, construir uma nossa — digamos — genealogia, que nos orgulhe, nos defina, que permita que nos vejamos fora da tradição a partir da qual os homens, há milênios, nos olham, nos representam, nos avaliam, nos catalogam. É uma tradição poderosa, cheia de obras esplêndidas, mas que deixou de fora uma grande, enorme, parte de nós. Contar com profundidade, com liberdade — mesmo de maneira provocatória — o nosso “a mais” é importante, ajuda a traçar um mapa do que somos ou do que queremos ser. Há uma frase de Amelia Rosselli — entre os poetas italianos do século XX, a mais inovadora e

desestabilizadora — que, há muitos anos, uso como uma espécie de manifesto literário irônico e, ao mesmo tempo, seríssimo. Remonta aos anos sessenta do século passado e é uma exclamação: “Que empenho negro e profundo na minha menstruação!”

*Orr* As personagens femininas dos seus romances parecem estar presas em uma luta entre passado e futuro, tradição e modernidade, conformismo e anticonformismo, uma luta conhecida por muitas mulheres das últimas gerações. Qual é a situação das mulheres hoje, na Itália e no mundo?

*Ferrante* Considero que todas nós, de qualquer idade, ainda estamos em pleno campo de batalha. O conflito vai durar muito tempo e, embora acreditemos ter deixado para trás a sociedade, a cultura e a linguagem patriarcal, é só olhar o mundo como um todo para entender que esse conflito está bem longe do fim e que nossas conquistas podem ser novamente perdidas.

*Orr* Seus livros retratam a ambivalência em relação ao sucesso, à carreira, ao dinheiro, à maternidade, ao casamento. As mulheres avançaram muito. Quais são as batalhas que o feminismo ainda deve vencer? Para isso, é preciso adotar novas estratégias?

*Ferrante* Primeiro, não devemos nunca esquecer que existem amplas áreas do planeta nas quais a condição feminina é das mais terríveis. Mas também nas áreas em que muitos direitos já estão consolidados, ainda é difícil ser mulher contrastando o modo como até os homens mais cultos e evoluídos nos representam. Nós mesmas estamos no meio do caminho. Oscilamos entre uma arraigada adesão às expectativas masculinas e os novos modos de ser mulher. Somos mulheres livres, combativas, mas aceitamos que a necessidade de realização em um campo ou outro seja ratificada por homens conceituados, que nos aliciam após terem avaliado se introjetamos suficientemente a tradição masculina, se sabemos interpretá-la com dignidade, sem as fragilidades e aborrecimentos femininos. Temos de lutar, isso sim, para que as

coisas mudem profundamente. E isso só é possível se construirmos uma grande tradição feminina com a qual os homens sejam obrigados a se confrontar. Trata-se, portanto, de uma batalha longa, centrada na operosidade feminina em todos os campos, na excelência do pensamento e da ação das mulheres. Só quando um homem reconhecer publicamente sua dívida com a obra de uma mulher sem a bonomia pretensiosa de quem se sente muitos degraus acima, as coisas começarão a mudar de verdade.

*Orr* Elena é ajudada, desde a infância, pela proteção de uma professora, a mesma que rejeita Lila. A predileção por Elena é uma injustiça ou a professora sabe que Lila é aquele tipo de pessoa que quer depender apenas de si mesma para trilhar seu caminho?

*Ferrante* A escola nota tanto Lila quanto Elena. Mas tudo parece opressor para ambas. Lila é aquele tipo de pessoa que só consegue aceitar limites para infringi-los, só que depois cede por causa do esforço. Elena logo aprende a usar o espaço escolar, e em seguida os vários outros espaços que ocupará ao longo da vida, mas acolhendo e fazendo circular subterraneamente parte da força da amiga.

*Orr* À medida que acompanhamos Lila ao longo dos quatro volumes da Série Napolitana, descobrimos que ela é uma pensadora refinada, propensa a colapsos psicológicos. É possível pensar em Lila como uma personagem culta, dotada e profundamente original, ao contrário de Elena?

*Ferrante* Não. A estrutura da história é tal que nem Lila nem Elena jamais podem ser definitivamente encerradas dentro de uma fórmula que faça de uma o contrário da outra.

*Orr* As personalidades contrastantes das duas mulheres contribuem claramente para a tensão narrativa. É possível que, por algum motivo, a senhora as tenha usado como arquétipos a serem aprofundados?

*Ferrante* Pode ser que tenha acontecido — sem dúvida aconteceu com Olga, em *Dias de abandono* —, mas, neste caso, não achei que Lila ou Elena pudessem se referir diretamente a algum modelo original que garantisse sua coerência.

*Orr* Desde o início, Lila e Elena têm comportamentos muito diferentes em relação aos homens e ao sexo. O desinteresse de Lila serve para explicar seu poder sobre os homens, ou a diferença entre elas tem outro objetivo?

*Ferrante* Acho que nossa sexualidade ainda está para ser contada e que, especialmente nesse campo, a rica tradição literária masculina constitui um grande obstáculo. Os comportamentos de Elena e Lila são duas formas diferentes de árdua, quase sempre infeliz, adaptação aos homens e à sexualidade deles.

*Orr* É possível dizer que, no mundo que a senhora descreve, há poucas maneiras nobres de evitar uma vida mesquinha, transigente, com exceção do sucesso acadêmico e intelectual, tanto para os homens quanto para as mulheres?

*Ferrante* Não. Gosto muito da figura de Enzo, seu percurso é difícil, mas respeitável. E, de qualquer maneira, é sobretudo a narradora, Elena, que considera a cultura, o estudo, um modo para sair individualmente da miséria e da ignorância. Seu percurso parece vencedor. Mas as mudanças profundas precisam de gerações, devem atingir a coletividade. Em certos momentos, a própria Elena sente que as vidas individuais, mesmo as mais bem-sucedidas, acabam sendo insuficientes e, em muitos aspectos, culpadas.

*Orr* A partir dos anos cinquenta — o momento em que o ciclo narrativo tem início — até hoje, a ideia de que apenas os casos claramente excepcionais provenientes da classe operária devem ser premiados mudou ou se arraigou ainda mais?

*Ferrante* Será assim enquanto houver desvantagens e privilégios de classe. Conheci pessoas de fato excepcionais e totalmente desprovidas do afã obstinado de galgar os degraus

sociais. O problema grave, portanto, é que, em sociedades falsamente igualitárias como as nossas, desperdiçamos muitíssima inteligência, em especial a feminina.

*Orr* Considera a relação entre Lila e Elena competitiva? A competitividade é um elemento importante para definir o lugar da mulher no mundo?

*Ferrante* Não, a competição entre mulheres só é boa se não é predominante, ou seja, se convive com a afinidade, o afeto, com uma real indispensabilidade recíproca, com repentinos picos de solidariedade apesar das invejas, ciúmes e todo o inevitável cortejo de sentimentos ruins. Claro, assim o novelo das nossas relações fica muito emaranhado, mas tudo bem. Nosso modo de ser, por motivos históricos, sempre é mais emaranhado do que o masculino, que, por sua vez, está acostumado à simplificação como instrumento para resolver os problemas.

*Orr* Apesar do sucesso material obtido por Elena, Lila é a personagem dominante. O leitor intui que poderia ser uma consequência de como Elena conta a própria história, menosprezando-se, talvez porque se sente dominada por Lila. A senhora permitirá algum dia que Lila conte sua história?

*Ferrante* Não. Na primeira versão, havia extensos episódios escritos por Lila, mas, depois, descartei esse caminho. Lila só pode ser a narrativa de Elena: fora dessa narrativa, ela mesma provavelmente não saberia se definir. São as pessoas que nos amam ou que nos odeiam ou que nutrem por nós os dois sentimentos que mantêm unidos os mil fragmentos de que somos feitas.

*Orr* A qual das duas mulheres se sente mais ligada?

*Ferrante* Gosto muito de Lila, ou seja, gosto muito do modo como Elena conta a história dela e o modo como Lila conta a própria história através da amiga.

*Orr* É correto dizer que, para a senhora, Elena Ferrante é um personagem misterioso, sem casa, sem família, que existe só na sua imaginação?

*Ferrante* Não, Elena Ferrante é a autora de certo número de romances. Não tem nada de misteriosa, já que se manifesta, às vezes até demais, dentro da sua própria escrita, lugar no qual sua vida criativa se desenrola com absoluta plenitude. Com isso, quero dizer que o autor é o conjunto das estratégias expressivas que dão forma a um mundo de invenção, mundo concretíssimo, povoado por pessoas e acontecimentos. O resto é comuníssima vida privada.

*Orr* Na sua opinião, para as mulheres — e sobretudo para as mães — é mais difícil manter separada a vida privada da vida criativa?

*Ferrante* As mulheres — mães ou não — ainda encontram em todos os campos um número extraordinário de dificuldades. Devem manter unidas coisas demais e, muitas vezes, abrem mão de suas aspirações em nome dos afetos. Dar vazão à criatividade, então, é especialmente difícil. Exige uma motivação muito forte, uma disciplina sólida, muitas renúncias. E inclui sobretudo um grande número de sensos de culpa. Também para não excluir grande parte da própria vida privada, é necessário que a atividade criativa não fagocite qualquer outra expressão de si mesma. Mas isso é o mais complicado.

*Orr* O que mais uma mulher que quer escrever deveria fazer?

*Ferrante* Evitar todo tipo de pressão social. Não se sentir ligada à própria eventual imagem pública. Concentrar-se exclusivamente, e com a máxima liberdade, na escrita e nas suas estratégias.

*Orr* Pode nos dizer no que está trabalhando agora?

*Ferrante* Nunca conto a ninguém as histórias que tenho em mente. Eu perderia a vontade de tentar escrevê-las.

*Orr* Uma última pergunta: aceita meu sincero reconhecimento como leitora extremamente grata?

*Ferrante* Sou eu que agradeço. Quando os leitores me escrevem coisas desse tipo, fico espantada com a sorte da Série

Napolitana. O que realmente vai parar dentro de um livro é um mistério sobretudo para quem o escreveu.

*NOTA*

*A entrevista de Deborah Orr foi publicada em The Gentlewoman (Inglaterra), em 19 de fevereiro de 2016, com o título “Elena Ferrante. In a Manner of Speaking” (“Elena Ferrante. De certa maneira”).*

17.

## APESAR DE TUDO

Respostas às perguntas de Nicola Lagioia

*Lagioia* Um dos aspectos mais poderosos da Série Napolitana diz respeito a como é representada a interdependência dos personagens. Isso fica evidente na relação entre Lila e Elena, no modo como cada uma consegue depositar na outra a própria forma, que (justamente como uma *forma de vida autônoma*) continua a agir além da presença física que a gerou. Cada vez que desaparece do horizonte dos eventos de Elena, Lila continua ainda assim a agir na amiga e, presumivelmente, o contrário também acontece. Ler seu romance é reconfortante porque, na vida real, é isso que acontece: as pessoas importantes para nós (as pessoas a que demos a oportunidade de nos invadir interiormente) não param de nos questionar, nos obcecar, nos perseguir e, se necessário, nos guiar. Mesmo que, nesse ínterim, tenham morrido ou estejam distantes, ou então que tenhamos brigado. Isso — ao que me parece — altera até mesmo a construção das lembranças. O modo como relemos o romance da nossa vida depende também de como agem silenciosamente em nós (modificando as articulações) as pessoas fundamentais. Diante da maneira como a senhora consegue representar esses mecanismos, a Série Napolitana me parece um romance de uma modernidade absoluta.

Contudo, nos seus quatro livros, essa interdependência se estende a todo o mundo das duas amigas. Nino, Rino, Stefano Caracci, os irmãos Solara, Carmela, Enzo Scanno, Gigliola, Marisa, Pasquale, Antonio, até a professora Galiani... Embora, para eles, as regras da atração recíproca não sejam tão intensas como as que ligam Elena e Lila, todos permanecem, mesmo

assim, sempre em órbita. Livrar-se deles é impossível. Reaparecem o tempo todo uns diante dos outros. É claro, brigam, traem uns aos outros. Em alguns casos, acabam quase se matando. Dizem ou fazem coisas que, em outros contextos, seriam suficientes para uma ruptura definitiva das relações. No entanto, isso quase nunca acontece. Há sempre uma fresta que fica aberta (penso, por exemplo, em Marcello Solara, que continua a ser cordial com Elena mesmo depois dos seus ataques na *L'Espresso*). Parece que só a morte — ou a velhice extrema — pode romper as ligações entre eles.

Levando em consideração o que constitui aquelas ligações, poderia parecer uma maldição. Todavia, não deveria ser considerada também uma bênção? A alternativa corre o risco de ser a solidão absoluta. Em certos momentos, confesso que os invejei.

*Ferrante* Por onde começar? Pela infância, pela adolescência. Certos ambientes napolitanos pobres eram apinhados, sim, e barulhentos. Recolher-se em si mesmo, como dizemos, era materialmente impossível. Aprendíamos muito cedo a ter concentração máxima em meio à perturbação máxima. A ideia de que cada eu é, em grande parte, formado de outros e pelo outro não era uma conquista teórica, mas uma realidade. Estar vivo significava esbarrar o tempo todo nos outros e vice-versa, com resultados ora bondosos, no momento seguinte violentos, depois novamente bondosos. Nas brigas, envolvíamos os mortos, não nos dávamos por satisfeitos agredindo e insultando os vivos: acabávamos atacando com naturalidade tias, priminhas, avós e bisavós que não estavam mais neste mundo. E havia o dialeto e o italiano. As duas línguas se referiam a comunidades diferentes, ambas apinhadas. O que era comum em uma não era comum na outra. As ligações que você estabelecia nas duas línguas nunca tinham a mesma substância. Variavam os usos, as regras de comportamento, as tradições. E, quando você procurava um meio-termo, surgia um dialeto falso que era, ao mesmo tempo, um italiano trivial.

Tudo isso me (nos) constitui, mas ainda sem uma ordem e uma hierarquia. Nada desapareceu, tudo está aqui no presente.

É claro, hoje tenho lugares pequenos e tranquilos nos quais posso me recolher em mim mesma, mas ainda acho essa expressão um pouco ridícula. Conte histórias de mulheres quando estão em momentos de absoluta solidão. Mas, na cabeça delas, nunca há silêncio nem sequer recolhimento. A solidão mais absoluta, pelo menos na minha experiência, e não apenas de narradora, é sempre, como no título de um livro muito bonito, ruidosa. Para quem escreve, não existe pessoa relevante que se conforme em se calar definitivamente, embora tenhamos interrompido qualquer tipo de relação há tempos por raiva, por acaso ou porque seu tempo tinha acabado. Não consigo pensar em mim mesma, e muito menos escrever, sem os outros. E não falo apenas de parentes, amigas, inimigos. Falo das outras, dos outros, que, hoje, agora, aparecem apenas em imagens: em imagens televisivas ou de revistas, às vezes dilacerantes, às vezes ofensivas devido à opulência. E falo do passado, do que, em senso lato, chamamos de tradição, falo de todos os outros que estiveram no mundo antes e agiram e agem hoje através de nós. Todo o nosso corpo, querendo ou não, realiza uma fulgurante ressurreição dos mortos justamente enquanto avançamos rumo à nossa própria morte. Estamos, como diz o senhor, interconectados. E deveríamos nos educar para examinar profundamente essa interconexão — eu a chamo de emaranhado, ou melhor, de *frantumaglia* — para nos fornecer instrumentos adequados para narrá-la. Na mais absoluta tranquilidade ou envolvidos em eventos tumultuados, em segurança ou em perigo, inocentes ou corrompidos, somos a mesma aglomeração dos outros. E essa aglomeração, para a literatura, é sem dúvida uma bênção.

Mas, quando passamos à materialidade dos dias, ao esforço cotidiano da vida, tenho dificuldade para fazer o jogo da inversão de sentido: maldição/bênção, bênção/maldição. Sinto-me mentirosa se considero a herança do bairro um fato positivo. Entendo que os elos muito apertados e resistentes do mundo que narrei podem transmitir a ideia de um antídoto. Há muitos momentos na Série Napolitana em que o ambiente no qual Lila e Elena estão imersas parece, apesar de tudo, bondoso e

acolhedor. Mas não devemos perder de vista esse “apesar de tudo”. Os vínculos com o bairro limitam, machucam, corrompem ou instigam a corrupção. E o fato de não conseguirmos cindi-los, de eles reaparecerem após cada aparente dissolução, não é bom. O surgimento repentino da violência dentro das boas maneiras, seguidas novamente por um sorriso, ainda me parece o sintoma de uma comunidade duvidosa mantida unida por cumplicidades oportunistas e, por isso, atenta ao dosar fúrias e hipocrisias para não acabar em uma guerra aberta que comportaria escolhas definitivas: você fica aqui, eu fico lá.

Portanto, não, o que une a pequena multidão do bairro está, de fato, corrompido e é, a meu ver, uma maldição. Naturalmente, porém, aquela multidão é feita de pessoas, e as pessoas sempre têm, entre mil contradições, uma preciosíssima humanidade que uma história tem que levar em consideração se não quiser fracassar. Ainda mais porque as pessoas passam umas para as outras o que têm de bom e de ruim quase sem perceber. O bairro é imaginado assim e Lila e Elena também são feitas da sua mesma matéria, mas como se ela estivesse em estado fluido e arrastasse consigo de tudo. Eu queria que, contra a fixidez fechada do ambiente, elas fossem móveis, que nada conseguisse estabilizá-las realmente e que, sobretudo, elas mesmas passassem uma através da outra como se fossem feitas de ar. Mas sem nunca se libertar da força de atração do lugar de nascimento. Elas também deviam senti-la, elas em especial, apesar de tudo.

Aí está, talvez seja justamente esse “apesar de tudo” que é tecnicamente difícil de narrar. É necessário prestar atenção a esse “tudo”, não esquecê-lo, reconhecê-lo por baixo de cada disfarce, embora as ligações afetivas, os costumes adquiridos com a infância, os cheiros, os sabores, os sons cheios de dialeto nos seduzam, nos enternecem, nos façam oscilar, nos deixem eticamente instáveis. Talvez obter na página a qualidade mutante das existências signifique evitar histórias definidas com rigidez excessiva. Estamos todos sujeitos a uma modificação contínua que, todavia, para evitar a angústia da impermanência, camuflamos até a velhice com mil efeitos de estabilização, dos

quais o mais importante emana justamente das narrativas, em especial quando nos dizem: foi assim que aconteceu. Não gosto muito desse tipo de livro, prefiro aqueles nos quais nem mesmo quem conta a história sabe bem o que aconteceu. Narrar para mim sempre significou enfraquecer as técnicas que apresentam os fatos como marcos incontestáveis e potencializar as técnicas que apresentam a instabilidade. A longa história de Elena Greco é toda baseada na instabilidade, talvez até mais do que as histórias de Delia, Olga, Leda, as protagonistas dos meus livros anteriores. O que Elena Greco alinha nas páginas, no início com aparente segurança, se torna cada vez menos controlado. O que realmente sente essa narradora, o que ela pensa e faz? E o que pensa e faz Lila e todas as outras pessoas que irrompem em sua história? Na Série Napolitana, eu queria que tudo se alinhasse e se desalinhasse. No esforço de contar a história de Lila, sua amiga se vê obrigada a contar a história de todos os outros, inclusive de si mesma, encontros e choques que deixam os rastros mais variados. Os outros na acepção mais ampla, como eu dizia, esbarram em nós o tempo todo, e nós fazemos a mesma coisa com eles. Nossa singularidade, nossa unicidade, nossa identidade se racha o tempo todo. Quando, ao final de um dia, nos sentimos destroçados, “aos pedaços”, não há nada mais literalmente verdadeiro. Se olharmos com atenção, somos os empurrões desestabilizadores que recebemos ou damos, e a história desses empurrões é nossa verdadeira história. Contá-la significa narrar interpenetrações, um alvoroço e também, tecnicamente, uma mistura incongruente de registros expressivos, de códigos e de gêneros. Somos fragmentos heterogêneos que, graças a efeitos de coesão — as figuras elegantes, a bela forma —, permanecem unidos apesar da sua casualidade e contradição. A cola mais barata é o estereótipo. Os estereótipos nos aquietam. Mas o problema, como diz Lila, é que, mesmo por poucos segundos, desmarginam lançando-nos no pânico. Na Série Napolitana, pelo menos em intenção, há uma dosagem meticulosa de estereótipos e desmarginações.<sup>1</sup>

*Lagioia* Embora Lila demonstre apreciar muito Pasolini quando o ouve, acompanhada por Nino, na Série Napolitana nunca aparece a sombra de um Ninetto Davoli.<sup>2</sup> Isso sem falar de um “Gennariello” cheio de ingenuidade e beleza interior, arquétipo de certos rapazes napolitanos que Pasolini (definido na mesma cena por Nino como uma “bicha” que causa “mais confusão do que qualquer outra coisa”) imaginou em *Cartas luteranas*. O que quero dizer é que, em seus romances, o subproletariado não tem nenhum poder salvador. Historicamente do lado certo, esse subproletariado, no plano prático, sempre acaba brutalmente do lado errado. É difícil de digerir. Porém, quem cresceu naqueles ambientes ou os conhece bem não pode deixar de apreciar, e até chega a amar e a se comover com a absoluta veracidade das cenas que a senhora descreve.

Alguns críticos a compararam a Anna Maria Ortese e a Elsa Morante. Na minha opinião, com razão. Todavia, a sua plebe é mais parecida com a terrível horda humana descrita por Curzio Malaparte em *A pele* do que com a descrita por Ortese em *Il mare non bagna Napoli*. Esse tipo de plebe é realmente irredimível?

*Ferrante* Quanto a Malaparte, não sei, precisaria relê-lo. Nunca percebi nenhuma afinidade consciente com *A pele*, uma leitura que remonta a muito tempo. Mas devo admitir que também sempre senti Gennariello bastante distante da minha experiência. É o capítulo de *Il mare non bagna Napoli* intitulado “La città involontaria” que, mesmo em fases diferentes da minha vida, me pareceu um ponto de partida necessário caso eu fosse alguma vez tentar contar o que achava que sabia sobre a minha cidade. Mas é sempre difícil falar das influências literárias: um verso cambaleante, duas linhas esquecidas, uma página bonita que no momento não apreciamos, muitas vezes, por caminhos tortuosos, vêm a ser mais importantes do que os medalhões literários que, em boa-fé, exibimos para nos dar valor. De qualquer maneira, o que posso dizer? Pelo menos nas minhas intenções, Lila e Elena não nascem e crescem em meio a uma terrível horda humana. Mas o ambiente do bairro não oferece sequer um Gennariello que, no fim das contas, o próprio Pasolini

considerava um milagre de sua imaginação, uma exceção entre tantos fascistas asquerosos, como escrevia. A cidade plebeia que eu conheço é feita de gente comum que não tem e procura ter dinheiro, gente submissa e, ao mesmo tempo, violenta, que não tem o privilégio imaterial da boa cultura, que zomba de quem pensa em se salvar através dos estudos, mas que atribui valor a esses mesmos estudos.

*Lagioia* Para Lila e Elena, o estudo é fundamental. Adquirir cultura é o único percurso realmente digno para sair do estado de inferioridade. Apesar dos vários problemas que precisam enfrentar ao longo da vida, as duas amigas raramente perdem a fé no poder da instrução. Mesmo quando estudar não leva a um resultado prático, Elena e Lila não questionam sua importância na construção de cada indivíduo. O que a senhora acha da Itália atual, tão cheia de diplomados à deriva? É verdade que alguns desses jovens talvez não tenham com a instrução a relação quase desesperada de Lila e Elena, e é verdade que, para as gerações posteriores (a de Dede e Elsa, por exemplo), os instrumentos para superar a linha de sombra poderiam ser outros. No entanto, no final das contas, o estudo não me parece um instrumento de emancipação como qualquer outro.

*Ferrante* Em primeiro lugar, eu não o reduziria apenas a um instrumento de emancipação. O estudo foi sobretudo considerado essencial para a mobilidade social. Na Itália do segundo pós-guerra, a instrução cimentou velhas hierarquias, mas também deu início a uma discreta cooptação dos mercedores, tanto que, mesmo quem ficava embaixo, podia dizer a si mesmo: “Acabei assim porque não quis estudar.” A história de Lenu, mas também de Nino, mostra esse uso da instrução. Mas, na história, também há o sinal de uma disfunção: alguns personagens estudam, mas o percurso deles trava. Enfim, houve uma ideologia da instrução que hoje não funciona mais. Seu esfacelamento tornou-se evidente: os diplomados à deriva testemunham dramaticamente que a crise, já longa, da legitimação das hierarquias sociais com base em títulos de estudo chegou ao seu ponto final. Existe, porém, na história, um

outro modo de entender o estudo: o de Lila. Privada de todo o percurso escolar — na época, fundamental sobretudo para as mulheres, e para as mulheres pobres —, projetadas em Lenuccia as próprias ambições de ascensão sociocultural, o estudo para Lila torna-se a manifestação de uma ansiedade permanente da inteligência, uma necessidade imposta pelas infinitas e desordenadíssimas circunstâncias da existência, um instrumento de luta cotidiana (uma função à qual Lila tenta reduzir até sua amiga “que estudou”). Enquanto Lena, em resumo, é o atormentado ponto de chegada do velho sistema, Lila encarna a crise desse sistema e, de certa maneira, um possível futuro. Como a crise vai se recompor em seguida no tumultuado mundo a que pertencemos, não sei, veremos. As contradições do sistema formativo se tornarão cada vez mais evidentes, assinalando sua decadência? Teremos uma boa cultura difusa sem mais ligação alguma com o modo de ganhar a vida? Teremos mais diligência culta e menos inteligência? Digamos que, em geral, fico fascinada por aqueles que produzem ideias, e não por aqueles que as comentam. Embora, devo dizer, um mundo de fantasiosos realizadores de grandes ideias me pareça uma meta formidável. Eu me sentiria melhor nele.

*Lagioia* Se é verdade, como li em mais de um artigo, que a Série Napolitana não apresenta aberturas para a transcendência (pelo menos no sentido em que a transcendência foi literariamente representada em grande parte do século XX), temos ao menos as *desmarginações* de Lina. Os momentos fundamentais, ou seja, nos quais o mundo se descola diante dos olhos de uma das duas protagonistas, sai do eixo mostrando-se em sua insustentável nudez: uma massa caótica e desforme, “uma realidade confusa, grudenta”, sem sentido. São momentos reveladores, mas se trata de revelações sempre terríveis. Mais do que nas iluminações dos epiléticos dostoiévskianos, elas me fizeram pensar em um dos últimos capítulos de *Anna Karenina*, quando a protagonista do romance de Tolstói observa de uma carruagem as ruas cheias de gente e se convence de que a vida não tem sentido, o amor não existe, somos criaturas jogadas no

caos, governadas por forças que os últimos fiapos de ilusão definiriam como soturnas, e que (pior ainda) tais forças são apenas o que são, nem melhores nem piores do que a lei da gravidade. Um pouco mais tarde, Anna Karenina se joga embaixo de um trem.

Não consigo entender (e não vou lhe perguntar) se a angústia de Lina deriva do fato de, durante as *desmarginações*, o universo se mostrar para ela indiscutivelmente sem sentido ou da consciência de que aquele estado de transe oferece a visão mais ampla concedida ao homem, uma visão da qual se intui, pelo contrário, que um sentido (e, portanto, uma possibilidade de paz e de felicidade) existe abstratamente, mas é para sempre inalcançável, além de indecifrável para os nossos sentidos. O que me interessa diz mais respeito à ficção. “As coisas falsas”, como as chama Lina, “que, com sua compostura física e moral” a acalmavam. As coisas falsas são nossa barreira contra a desordem e a violência que nos circundam. Desse ponto de vista, a literatura é uma coisa falsa. Assim como o direito ou a filosofia. Por um lado, isso pressuporia nossa condenação à infelicidade porque só uma ilusão (acreditar que uma coisa falsa é verdadeira) nos tranquiliza. Mas, por outro, me pergunto, não é justamente essa a nossa natureza (criar “coisas falsas” que nos permitam realmente estabelecer uma comunicação entre nós, e com o mundo) e, portanto, nossa mais alta aspiração?

*Ferrante* Sempre fico espantada quando alguém assinala como um defeito o fato de minhas histórias não se abrirem para a transcendência. Quero, aqui, fazer uma declaração de princípio: desde os quinze anos, não acredito no reino de nenhum deus, nem no céu nem na Terra, aliás, para onde quer que o desloquemos, esse reino me parece perigoso. Por outro lado, compartilho da opinião de que grande parte dos conceitos com os quais lidamos são de origem teológica. A teologia ajuda a entender de onde surgiram as borras de café a que ainda hoje recorreremos. De resto, não sei o que dizer. Consolam-me as histórias que, depois de ter atravessado o horror, dão uma guinada, histórias nas quais alguém se redime, confirmando que paz e felicidade são possíveis ou que podemos voltar a um éden

privado ou público. Mas, no passado, tentei escrevê-las e descobri que não acreditava em histórias desse tipo. Sinto-me atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, e talvez as desmarginações venham daí. Quando as formas desmarginam, nos defrontamos com o que nos aterroriza, como nas *Metamorfoses* de Ovídio e também na de Kafka, e no extraordinário *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Mais longe do que isso, não vamos, é necessário dar um passo atrás e, para sobreviver, entrar novamente em uma boa ficção qualquer. No entanto, não acredito que todas as ficções que orquestramos sejam boas. Abraço aquelas que são sofridas, que nascem depois de uma crise profunda de todas as nossas ilusões. Amo as coisas falsas que carregam os sinais de um conhecimento de primeira mão do terror e, portanto, a consciência de que são falsas, de que não suportarão por muito tempo os choques. Os seres humanos são animais muito violentos, e dá medo a pancadaria que estão sempre prontos a desencadear para impor o próprio colete salva-vidas, eterno e salvador, e destruir o dos outros.

*Lagioia* 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. De vez em quando, eu lia e sentia vontade de dar um murro na mesa só para enfatizar fisicamente alguma explosão verbal de Nunzia Cerullo ou da mãe de Elena. Sempre me chamou a atenção como certos pobres na Itália se inflamam. O repertório é incrivelmente vasto. Palavrões vomitados sem parar. Acusações ferozes e absurdas. Cabelos arrancados. Xingamentos cada vez mais fantasiosos. Meus avós maternos eram pequenos agricultores independentes e meu avô paterno era caminhoneiro. Eu os ouvia lançar insultos uns aos outros, e com mais frequência a si mesmos ou ao destino, de uma maneira que raramente vi em outros ambientes (embora acontecesse mais nas cidades do que nos campos). Em alguns casos, até sinto falta. Acho que essas explosões de raiva não são iguais para os oprimidos de todos os povos. Na França, funciona mais

ou menos da mesma maneira. Na Inglaterra também. Mas, em certos países orientais (a Tailândia, por exemplo), os pobres, pelo menos externamente, ficam com raiva do destino de uma maneira bem menos violenta.

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* 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 sanguinária entre pobres, derramamento de sangue. Ou então acaba em reconciliação, mas no sentido de retorno à aquiescência, à submissão dos mais fracos aos mais fortes, ao oportunismo. O grito de civilização, se quiser, é a intuição da própria dignidade que acompanha a necessidade de mudar. Senão os bate-bocas entre pobres são apenas a enésima versão dos capões de Renzo Tramaglino.<sup>3</sup>

*Lagioia* Perdoe-me por voltar a Curzio Malaparte. A certa altura, lembrei-me daquele trecho de *A pele* em que ele escreve: “O que vocês esperam encontrar em Londres, Paris, Viena? Encontrarão Nápoles. O destino da Europa é se tornar Nápoles.”

Não pude deixar de associá-lo — embora de maneira especular — a algumas considerações de Lenuccia: “Nápoles era a grande metrópole europeia onde, com maior clareza, a confiança na técnica, na ciência, no desenvolvimento econômico, na bondade da natureza, na história que conduz necessariamente ao melhor e na democracia se revelara com

grande antecipação totalmente desprovida de fundamento. Ter nascido nesta cidade — cheguei a escrever uma vez pensando não em mim, mas no pessimismo de Lila — serve apenas para isto: saber, desde sempre, quase por instinto, aquilo que hoje, entre mil distinções, todos começam a afirmar: o sonho de um progresso sem limites é na verdade um pesadelo cheio de fúria e de morte.”

Uma falta de confiança na História que lembra a definitiva falta de confiança no cosmos, ou na natureza, da qual o eu narrador fala no início do terceiro volume: “E de fato foi o que eu fiz. Mas só para descobrir, nas décadas seguintes, que eu tinha me enganado, que se tratava de uma corrente com anéis cada vez maiores: o bairro remetia à cidade, a cidade, à Itália, a Itália, à Europa, a Europa, a todo o planeta. E hoje vejo assim: não é o bairro que está doente, não é Nápoles, é o globo terrestre, é o universo, ou os universos. E a habilidade consiste em ocultar, e esconder para si o real estado das coisas.”

Eu pararia na História. A Série Napolitana também é um triste hino às ilusões do século XX, ou talvez de toda a nossa modernidade. Assustam-me muito alguns historiadores quando declaram ultimamente que as quatro décadas entre 1950 e 1990 (o período no qual as desigualdades diminuíram, a mobilidade social se tornou uma realidade, as massas populares foram com frequência protagonistas) poderiam, com o passar do tempo, ser interpretadas como um pequeno momento de descontinuidade em um quadro geral no qual as grandes desigualdades representam a regra. O século XXI começou com a violentíssima ampliação do hiato entre ricos e pobres. A senhora realmente acha que a segunda metade do século XX foi apenas um parêntese? Não seria mais realista pensar que o futuro permanece em aberto?

*Ferrante* Sim, acho que é isso mesmo: o futuro está sempre em aberto. Mas a História e as histórias são escritas, e são escritas olhando da sacada do presente a tempestade elétrica do passado, ou seja, não há nada mais instável. O passado, na sua indeterminação, se apresenta através do filtro da nostalgia ou através do filtro da coleta das informações preliminares. Não

gosto da nostalgia, ela faz com que não vejamos os sofrimentos individuais, os grandes bolsões de miséria, a pobreza cultural e civil, a corrupção capilar, o regresso após progressos mínimos e ilusórios. Prefiro a coleta de testemunhos. As quatro décadas que o senhor cita foram, na verdade, muito difíceis e dolorosas para qualquer pessoa que partisse de uma condição de desvantagem. E, ao falar de desvantagem, falo também, e sobretudo, de ser mulher. Não apenas. As grandes massas se submeteram a sacrifícios desumanos para ascender alguns poucos degraus na escala social e, já a partir dos anos setenta, elas e seus filhos vivenciaram os tormentos da derrota. Sem falar de uma espécie de guerra civil latente, a chamada paz mundial sempre sob risco e o início de uma das mais devastadoras revoluções tecnológicas em paralelo com uma das mais devastadoras desestruturações da velha ordem política e econômica. A novidade não é o fato de o milênio iniciar com o alargamento do hiato entre ricos e pobres — isso, digamos, faz parte do sistema. A novidade é que os pobres não têm mais outro horizonte de vida que não seja o sistema capitalista, nem outro horizonte de redenção que não seja o sistema religioso. É a religião que administra tanto a resignação em vista de um reino de deus nos céus quanto a insurreição em nome de um reino de deus na Terra. A teologia, que mencionei anteriormente, está obtendo sua revanche. Mas, como o senhor dizia, nada está escrito, e o que acontecerá só poderá nos surpreender. Não gosto dos técnicos das previsões. Trabalham com base no passado e, no passado, só veem o que lhes convém. É menos progressiva e impetuosa, porém mais sensata, a navegação à vista, especialmente quando há muitos redemoinhos. Acho inevitável viver à beira do caos, é o destino daqueles que sentem — e quem escreve não tem como não sentir — o equilíbrio precário de todas as existências e de tudo o que existe. É correto e estimulante ter sempre em mente que, se ali, naquele determinado lugar, as coisas funcionam um pouco, em outro lugar nada funciona, e o desequilíbrio distante é o sinal do colapso que logo nos atingirá.

*Lagioia* Parece que o fim da Série Napolitana coincide com o término de uma certa ideia de Itália. Algo que recomeçou a viver logo após a guerra está desgastado. Eu me pergunto se é realmente assim ou se a Itália está sempre à beira de algum tipo de abismo (talvez porque corra de fato o risco — como na citação anterior de Lenuccia — de antecipar de maneira concisa e nua discursos que outros países digerem em seguida, retoricamente, de maneira menos imediata e escandalosa). Não é raro sentirmos faltar o chão sob nossos pés. No fundo, se a Série Napolitana tivesse acabado no verão de 1992, depois da morte dos juízes antimáfia Falcone e Borsellino, haveria da mesma forma uma impressão de fim de linha. A mesma coisa em 1994, ou depois do terremoto de 1980. Ou, ao contrário, desta vez nosso país está virando (ou terminando de virar) a página para sempre?

*Ferrante* Não vejo nenhum fim de linha e não gosto nem dos pessimistas nem dos otimistas. Só tento olhar à minha volta. Se a meta deve ser uma vida tolerável, se não feliz, para todos, não há fim de linha, mas uma contínua reconsideração do percurso, que não diz respeito apenas às vidas individuais, mas — como eu estava dizendo — às gerações. Eu e o senhor — e qualquer pessoa — não somos apenas este “tempo presente” e tampouco as “últimas décadas”.

*Lagioia* Somos o país do familismo amoral. A família é o primeiro núcleo social, e muitas vezes também o último, que conseguimos imaginar. Acho que, historicamente, nos interessarmos tão pouco pelo bem comum fora da porta de casa não contradiz o fato de a família também ser um lugar de confronto violentíssimo. É assim o tempo todo para Lila e Elena. Os laços de sangue estão sempre querendo ser rompidos e, ao mesmo tempo, nos possuir. Cada rito de passagem tem um preço, tudo bem. Mas será que, ainda hoje, é impossível nos emanciparmos da família na Itália sem passarmos por um momento de violência (e sofrimento) absolutamente inútil?

*Ferrante* A família, em si, é violenta, assim como tudo o que se baseia em laços de sangue, ou seja, laços não escolhidos, laços

que nos impõem a responsabilidade pelo outro, mesmo que, em momento algum, tenhamos decidido assumi-la. Os bons e os maus sentimentos são sempre desmedidos na família: afirmamos exageradamente os primeiros e negamos exageradamente os segundos. Deus pai é excessivo. Abel é tão exagerado quanto Caim. Os sentimentos ruins são especialmente insuportáveis quando é um consanguíneo que os suscita. No fim das contas, Caim mata para romper o laço de sangue. Não quer mais ser o guardião do irmão. Ser guardião é uma tarefa insuportável, uma responsabilidade esgotante. Não é fácil, sobretudo, aceitar que os maus sentimentos sejam suscitados não apenas pelo estranho, o rival — aquele que está na outra margem do “nosso” curso d’água, que não está no nosso solo e não tem nosso sangue — mas, talvez com maior coação, por quem está perto de nós, nosso espelho, o próximo que deveríamos amar, nós mesmos. A emancipação sem traumas só é possível em um núcleo no qual a autorreferencialidade foi combatida desde o início e onde aprendemos a amar o outro não como a nós mesmos — fórmula arriscada —, mas como a única modalidade possível do prazer de estar no mundo. O que nos corrompe é a paixão por nós mesmos, a necessidade e a urgência da nossa primazia.

*Lagioia* Quem está de fato arraigado na vida não escreve romances. Sob esse prisma, a relação entre Elena e Lila me parece verdadeiramente arquetípica. Muitos casais de amigos/rivais funcionam assim. Ou, se quisermos, é a dinâmica que liga o artista e suas musas, embora as musas, nesse caso, não sejam nem um pouco etéreas. Pelo contrário, são terrenas até a medula, empenhadas em enfrentar a vida e em chocar-se com ela de maneira totalizante. É Lila que sente as coisas do mundo de modo mais radical. No entanto, exatamente por isso, não é ela que pode dar seu testemunho. Embora Elena receie que, mais cedo ou mais tarde, sua amiga consiga escrever um livro maravilhoso, capaz de reestabelecer *objetivamente* as proporções entre elas, isso não pode acontecer.

A implacabilidade de uma regra desse tipo é tão recorrente que me deixa atônito. Sentir-se culpado por alguma coisa que, se de repente não tivesse mais razão de ser, se transformaria para nós em uma ameaça. Esse é um dos paradoxos que, a meu ver, prende Elena a Lila. Como é possível tentar eliminá-lo ou conviver com ele? Dar o próprio testemunho no lugar de outra pessoa pode parecer um ato generoso. Ou então, ao contrário, é uma demonstração de enorme arrogância. Ou ainda (esta é a hipótese mais dolorosa), torna-se a arma para deixar inócuas as pessoas que amamos, mesmo correndo o risco de esmagá-las. Que relação a senhora tem com a escrita a partir desse ponto de vista?

*Ferrante* Escrever é um ato de soberba. Eu sempre soube disso e, por esse motivo, escondi por muito tempo o que escrevia, sobretudo das pessoas que eu amava. Eu temia me revelar e ser desaprovada. Jane Austen se organizou para esconder rapidamente suas folhas caso alguém entrasse no cômodo onde ela havia se refugiado. É uma reação que conheço, sentimos vergonha da nossa própria presunção porque não há nada que consiga justificá-la, nem mesmo o sucesso. Não importa como eu tente explicar, o fato é que arroguei-me o direito de aprisionar os outros dentro daquilo que acredito ver, sentir, pensar, imaginar, saber. É um dever? É uma missão? É uma vocação? Quem me chamou, quem me atribuiu esse dever e essa missão? Um deus? Um povo? Uma classe social? Um partido? A indústria cultural? Os últimos, os desfavorecidos, suas causas perdidas? Toda a raça humana? Aquele tema imprevisto que são as mulheres? Minha mãe, minhas amigas? Não, hoje tudo tornou-se mais simples e é evidente que só eu autorizei a mim mesma. Atribuí a mim, por motivos que eu mesma desconheço, a tarefa de contar aquilo que sei do meu tempo, isto é, o que aconteceu debaixo do meu nariz reduzido ao mínimo, ou seja, a vida, os sonhos, as fantasias, as linguagens de um grupo restrito de pessoas e fatos dentro de um espaço restrito, dentro de um idioma de pouco relevo tornado ainda mais irrelevante pelo uso que faço dele. Temos a tendência a dizer: não vamos exagerar, é só um trabalho. Pode ser que a esta altura seja

assim. As coisas mudam, e mudam sobretudo os invólucros verbais nos quais as fechamos. Mas permanece a soberba. Permaneço eu, que passo grande parte do dia lendo e escrevendo porque atribuí a mim mesma a tarefa de narrar. E não consigo me acalmar dizendo: é um trabalho. Quando é que considere escrever um trabalho? Nunca escrevi para ganhar a vida. Escrevo para testemunhar que vivi e que procurei uma medida para mim e para os outros, já que os outros não podiam ou não sabiam ou não queriam fazê-lo. Bem, o que é isso se não soberba? E o que significa a não ser: vocês não sabem ver a mim nem a vocês, mas eu vejo a mim e a vocês? Não, não tem escapatória. A única possibilidade é aprender a redimensionar o próprio eu, despejá-lo na obra e ir embora, considerar a escrita aquilo que se separa de nós assim que se completa: um dos muitos efeitos colaterais da *vita activa*.

#### NOTA

*A entrevista de Nicola Lagioia (Itália), realizada entre fevereiro e março de 2015, foi publicada em 3 de abril de 2016 em La Repubblica com o título “Perché scrivo. Elena Ferrante sono io” (“Por que escrevo. Elena Ferrante sou eu”).*

*Reproduzimos a seguir a troca de e-mails entre Nicola Lagioia, Sandra Ozzola e Elena Ferrante.*

3 de fevereiro de 2015

Cara Elena Ferrante,

Agradeço por ter aceitado essa discussão. Mas, ainda antes, agradeço-lhe por ter escrito uma obra tão bonita, poderosa e humana como a Série Napolitana. A maneira como a senhora levanta o sarrafo — ou o recoloca onde deveria estar — torna culpado quem não desfruta da sua obra. Como vê, mais do que perguntas, as minhas são considerações, ou o início de pequenas reflexões. É meu modo de sentir o livro, que espero que a senhora possa considerar um ponto de partida para outras reflexões sobre

o mundo que criou e como esse mundo entra em atrito com o nosso. Foi muito bom ficar na companhia da sua voz.

Com carinho e admiração,  
Nicola Lagioia

\* \* \*

27 de fevereiro de 2015

Caro Nicola Lagioia,

Não sei como me desculpar. Apreciei muito suas observações e suas perguntas, empenhei-me em respondê-las, mas devo admitir que, pelo menos por enquanto, não consigo. Antes fui impedida por uma forte gripe e, agora, essa história do Prêmio Strega. Sinto-me tão incomodada e desconfiada nestes dias que não consigo mais escrever meia palavra sequer sem temer que, depois de publicada, possa ser distorcida ou recortada propositalmente do contexto e usada de maneira maldosa. Por isso, parei de trabalhar nas respostas, não consigo prosseguir com serenidade. Entretanto, estou lendo *La ferocia* com grande interesse e envolvimento. Pareço encontrar a cada página a confirmação da grande e verdadeira paixão pela literatura que logo percebi em suas perguntas e na maneira como as expôs. Certamente darei continuidade à entrevista, mesmo que seja apenas pela confiança que o senhor me inspira e pelo prazer de dialogarmos. Mas não neste período especialmente deprimente. Espero que não fique com raiva de mim, isso me deixaria triste.

Elena Ferrante

\* \* \*

28 de fevereiro de 2015

Cara Elena Ferrante,

Na Itália, a fofoca literária, de literária, não tem nada, é somente esgotante. Dentre outras coisas, eu mesmo, no momento em que enviei as perguntas, não sabia que a Einaudi teria me indicado para o Prêmio Strega<sup>4</sup>, e talvez nem a senhora soubesse da sua candidatura. Talvez — logo pensei depois de saber da sua e da minha indicação — nosso bate-papo pudesse ser visto como um momento liberatório de *fair play* entre dois escritores concorrentes, que preferem falar de literatura e ponto final, porque essa é a única coisa que lhes interessa. Também entendo, porém, que há pessoas prontas para aproveitar o menor dos pretextos para semear maledicência e estupidez. No entanto, não vou desistir da leitura em 13 de março. Irei com alegria ler algumas páginas da Série Napolitana na Libri Come. Se a senhora quiser retomar nosso bate-papo no futuro, será um prazer para mim. As fofocas passam, os bons livros ficam e, para falar sobre eles, nunca é tarde.

Com carinho,  
Nicola

\* \* \*

30 de setembro de 2015

Caro Nicola,

Nossa autora pede para enviarmos estas respostas às suas belas perguntas/não perguntas. Acho que o resultado é um diálogo muito interessante, mas que, por enquanto, ela pede que não seja publicado.

Com carinho de todos nós,  
Sandra

\* \* \*

Caro Nicola,

Eu havia prometido que tentaria responder suas perguntas depois que a tensão do Prêmio Strega tivesse passado. Foi o que fiz, mas peço que não publique nada por enquanto. Algumas respostas são absurdamente longas, estão confusas em alguns pontos, receio ter sido atrevida aqui e ali. De qualquer maneira, estou enviando meu texto, mas só porque promessa é dívida e também porque tenho grande estima pelo senhor.

Aceitei de bom grado sua divisão temática. Mas tentei, dentro do possível, raciocinar não apenas em termos da Série Napolitana. Como todos os livros — bons ou ruins que sejam —, a Série Napolitana é um organismo elástico e, para os leitores, deve permanecer assim, aberta a qualquer impressão. Cito com frequência, com prazer, a página que Barthes dedicou ao papel do S e do Z ao comentar *Sarrasine*, de Balzac. Aquela página, seja ela uma intervenção crítica abalizada ou uma brincadeira muito fantasiosa, é a demonstração extraordinária de que um texto está cheio de possibilidades e que não apenas a frase, não apenas o nome, mas cada uma das letras de uma história está ali de propósito para acender a mente de quem lê. Apagar a flexibilidade do texto fornecendo, como autora, a “interpretação correta” é, portanto, um pecado mortal. Todas as vezes que faço isso, me arrependo. Por outro lado, também desta vez, aconteceu em alguns pontos. Talvez fosse necessário supor que aquilo que o autor imagina ter escrito não tem mais fundamento do que aquilo que o leitor imagina ter lido. Com isto, não quero dizer que o senhor, com as suas observações, está fora dos trilhos; tento apenas separar meu livro daquilo que pensei e que escrevi neste caso específico.

Elena

\* \* \*

1º de outubro de 2015

Cara Sandra,

Por favor, agradeça por mim a Elena Ferrante. Muitas das respostas, além de bonitas, me parecem importantes porque tratam do tema da escrita literária (um escritor que se aproxima da página) com uma abordagem difícil de encontrar no debate cultural, especialmente na Itália.

Quanto a uma eventual publicação futura: faremos o que Elena Ferrante achar melhor. Se ela precisar ajustar, polir, deixar decantar o pensamento, não há problema nenhum. Para mim, o tempo literário sempre prevalece sobre o jornalístico.

Enquanto isso, um abraço,  
Nicola

---

<sup>1</sup> Ao falar sobre a solidão, o livro a que Elena Ferrante se refere é *Uma solidão ruidosa*, de Bohumil Hrabal. (N. do T.)

<sup>2</sup> Ninetto Davoli é um ator italiano que participou de vários filmes de Pier Paolo Pasolini. (N. do T.)

<sup>3</sup> Renzo Tramaglino é o protagonista do romance *Os noivos*, de Alessandro Manzoni. (N. do T.)

<sup>4</sup> Elena Ferrante e Nicola Lagioia foram finalistas do Prêmio Strega, o prêmio literário de maior prestígio da Itália, em 2015. Lagioia foi o vencedor com o livro *La ferocia*. (N. do T.)

## SOBRE A AUTORA

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora italiana cuja verdadeira identidade é desconhecida do público. É autora de diversos livros, entre eles *Um amor incômodo*, *A filha perdida* e o infantil *Uma noite na praia*, publicados pela Intrínseca, além dos volumes da série napolitana, que a consagrou definitivamente como uma das mais importantes autoras da atualidade.

## CONHEÇA OUTROS TÍTULOS DA AUTORA



*Um amor incômodo*

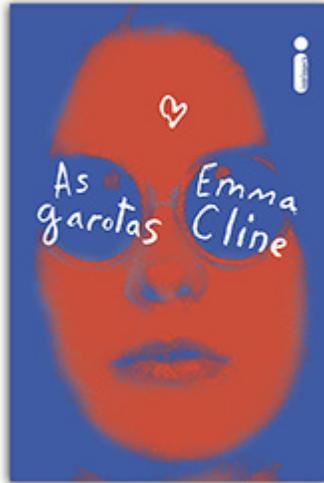


*A filha perdida*



*Uma noite na praia*

## LEIA TAMBÉM



*As garotas*  
Emma Cline



*Ruby*  
Cynthia Bond