

## **OLHAR-SE NO ESPELHO: O ETHOS NARRATIVO EM *A AMIGA GENIAL*, DE ELENA FERRANTE**

Milena Vargas dos Santos Ferreira (Mestranda em Letras Neolatinas (UFRJ).  
Contato: milenavassf@gmail.com)

**Resumo:** Em *A amiga genial* (2011), primeiro livro da Tetralogia Napolitana, de Elena Ferrante, para além da enunciação de uma narradora em primeira pessoa, o ethos construído funciona como um jogo de espelhos nas interações entre as duas amigas protagonistas. Seguindo o conceito de ethos debatido no livro *Imagens de si no discurso: a construção do ethos* (AMOSSY, 2013), isto é, a representação de uma imagem de si que se relaciona com o objetivo do próprio discurso, a pergunta que nos fazemos é: Que face vemos da Elena que escreve as memórias para impedir o desaparecimento da amiga, e quem é essa amiga se não um reflexo de quem um dia ela foi?

**Palavras-chave:** Identidade; Literatura Contemporânea; Literatura Italiana; Elena Ferrante.

Desde que surgiu na cena literária, na década de 1990, Elena Ferrante cultiva ao redor de si uma aura de mistério. Um nome sem rosto, cuja corporeidade se constrói pela escrita, um pseudônimo de mulher. Suas protagonistas, sempre conscientes a respeito da própria condição de mulher e engajadas em narrativas de si, têm o hábito quase obsessivo de recuperar memórias enterradas do passado, mergulhar em um frenesi de autodescoberta e reinvenção: “mulheres que prezam o próprio eu, que o fortalecem, tornam-se aguerridas e, depois, descobrem que basta um corte de cabelo para causar desmoronamentos e a perda da solidez, para que se sinta um fluxo heterogêneo de destroços” (FERRANTE, 2017, pp. 109-110). O estopim para esse movimento interior pode ser um evento grave: a morte, o desaparecimento, a separação; mas pode ser também a simples observação de uma família na praia, o som áspero de um dialeto que lhe é familiar.

Em Ferrante, a língua parece ser sempre ponto de partida, um referencial que leva a contextos sociais e históricos, abrindo caminhos para a própria narrativa. Em seus livros, falar em italiano ou napolitano têm cargas e significados completamente diferentes; o italiano aprendido na escola é diversas vezes apontado nas obras como a fuga de uma tradição que aprisiona, a possibilidade de ascensão social. O que a autora chama de “dialeto” napolitano, que hoje é uma língua reconhecida pela UNESCO, é para ela o extremo oposto da língua italiana, isto é, uma língua afetiva, materna, inculta, cujos vestígios precisam ser apagados, suprimidos. Em contraste com a promessa trazida pelo italiano padrão, e evidenciado pela própria opção de Ferrante de nunca ou raramente usar o “dialeto” *per se*, e sim citá-lo sempre em contextos específicos, o napolitano assume

uma importância conotativa ao longo da obra *A amiga genial* (2011): ora surge para descrever a agressividade da linguagem, ora para trazer um novo significado a um diálogo que, de outra maneira, pareceria inocente. Por isso mesmo, o “dialeto” parece exercer um poder tão definido na obra: ao ser mencionado ou ignorado, traz toda uma dimensão sociológica para falas corriqueiras, brigas em família, assassinatos encomendados pela Camorra.

(...) me envergonhei pela diferença que havia entre a figura harmoniosa e decentemente vestida da professora, entre seu italiano que parecia um pouco com o da *Ilíada*, e a figura toda torta de minha mãe, (...) o dialeto forçado a um italiano cheio de solecismos. (FERRANTE, 2011, pág. 77)

Essa característica em si mesma já é indício de um *ethos discursivo* que Ferrante constrói ao longo de sua obra, pois “o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global” (MAINGUENEAU, 2012, p. 272). A análise do discurso de Dominique Maingueneau (2012), em especial o conceito de *ethos*, nesse contexto, formula as bases necessárias para uma apreensão mais completa a respeito das múltiplas imagens de si contruídas ao longo da obra analisada. Neste trabalho, me atendo especificamente ao *ethos* narrativo do primeiro livro da Tetralogia Napolitana, *A amiga genial*.

É impossível se debruçar sobre o conceito de *ethos* sem voltar um pouco no tempo, à época de Aristóteles e sua *Retórica*, que tratava o *ethos* como “a imagem de si construída no discurso” (AMOSSY, 2005, p. 17), ou seja, a representação de uma imagem de si que se relaciona com o sucesso do próprio discurso tomando por base uma dimensão ética. No entanto, ao levar o conceito de *ethos* para a análise do discurso, Maingueneau busca “refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva”, afinal, “o *ethos* se mostra, ele não é dito” (MAINGUENEAU, 2005, p. 69-71), e é sobre como o *ethos* se mostra aos sujeitos no primeiro livro da Tetralogia Napolitana que vou tratar aqui.

Olhar-se no espelho é um movimento que Elena Greco, ou Lenù, o sujeito da enunciação da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante, faz muitas vezes. Em *A amiga genial*, o livro que abre a série e narra o período da infância até a chegada da adolescência das duas protagonistas, esse gesto tem sempre o objetivo de averiguar as transformações

do tempo sobre si mesma, a confirmação silenciosa de que cedo ou tarde o seu corpo vai copiar o formato indesejado, embrutecido, do de sua mãe.

No entanto, ao longo dessa narrativa, o desejo de autoafirmação juvenil vai muito além desse verificar a própria imagem no espelho. Ele mistura-se às questões mais primordiais do convívio entre as personagens: a rivalidade entre as amigas, seu desempenho na escola, o discurso que uma oferece à outra, o discurso que uma nega à outra – ambos, na verdade, sendo parte do discurso de apenas um dos lados da história, Lenù, a narradora-personagem, pois são as recordações dela que constroem a obra, e Lila nunca deixa de ser uma reconstrução da memória, mesmo que Lenù se apresente, na ausência de Lila, como a única capaz de contar a história (FERRANTE, 2015, p. 15).

A construção do *ethos* nesta obra de Ferrante obedece, ela mesma, a um jogo de espelhos elaborado pelo próprio discurso, que é o reflexo do que a Locutora, Lenù, quer que chegue ao destinatário, ou seja, ao leitor. De um lado, Lenù, que se apresenta como submissa à outra, insegura, mas se autoriza por meio do estudo; de outro, Lila, apresentada no discurso de Lenù como um espírito indomável, cruel até, dominador, que é quem é dotada do verdadeiro talento de escritora, embora sem os conhecimentos formais. Tal apresentação de Lila também faz parte de uma intencionalidade do discurso, pois é a oposição entre as duas personagens que age, na narrativa, de forma a legitimar o fiador, uma instância subjetiva da análise do discurso que emerge do texto a partir da leitura e se relaciona com os referenciais do destinatário: “a enunciação da obra confere uma ‘corporalidade’ ao fiador, dá-lhe um corpo.” (MAINGUENEAU. 2012, p. 272)

Lenù, que se apresenta como uma espécie de sombra de Lila, sua “amiga genial”, é quem continua os estudos e de fato escreve profissionalmente, e quem escreve a obra. Lila, que aprende sozinha a ler e a escrever e se coloca permanentemente em uma postura de desafio, que não se dobra, mas perde as margens, se “desmargina” – para usar a terminologia da série –, em uma espécie de desprendimento do próprio Eu, é quem primeiro ambiciona escrever, mas acaba impedida por inúmeros fatores (o abandono da escola, o casamento precoce, a falta de apoio familiar). Embora ao longo da Tetralogia haja muitos momentos em que ela na verdade escreva – cadernos, diários, bilhetes, histórias –, seus textos permanecem sempre secretos, escondidos, impublicados, e, ainda que Lenù fale de sua qualidade narrativa e estilística, o leitor não toma conhecimento de

sequer uma linha que tenha sido escrita por Lila, nunca poderá saber sua versão da história que é contada.

Assim como Lenù, que é o sujeito da enunciação da obra, durante a nossa leitura Lila assume um caráter e uma corporalidade. Ao longo de *A amiga genial*, Lenù nos apresenta Lila como uma personagem em constante conflito com o próprio Eu e suas relações com o mundo externo. Seu interesse inicial por conhecimento, pelos estudos clássicos, e, mais tarde, tendo sido alienada dessa possibilidade, por superar-se no ofício de sapateiro do pai e do irmão, são apresentados como uma busca incessante por descobrir-se, provocar-se, transformar-se. Ao mesmo tempo, sua postura agressiva e desafiadora em relação ao mundo a colocam, na obra, em uma posição de mulher que não se submete, e é isso de fato que a deixa em evidência entre as outras jovens do bairro napolitano; não apenas a sua beleza, mas o brilho de sua inteligência indomável que não se dobra, ainda que toda a sociedade procure dobrá-la, pois

enquanto o conformismo é para o homem muito natural – tendo estruturado o costume de acordo com suas necessidades de indivíduo autônomo e ativo –, será necessário que a mulher, que também é sujeito, atividade, se dissolva em um mundo que a destinou à passividade (BEAUVOIR, 2008, p. 52),

para aderir a esse conformismo. Lila resiste a aderir a ele, e sofre as consequências de seu comportamento especialmente após o casamento. Com o tempo, Lila vai abrindo mão de seu talento. Sua condição de mulher pobre nascida em um subúrbio de Nápoles exige seu preço, e ela por fim se esconde no papel de esposa – embora não necessariamente se dobre às exigências sociais.

Já desde a infância, o vínculo com a amiga Lenù é um ponto de constância entre ela e o que a rodeia, mas, enquanto mulher casada, não obstante o afastamento que se impõe entre as duas, Lenù se converte para Lila também em um referencial de sucesso, de admiração, de mulher que ultrapassa fronteiras. É tocante pensar que, embora durante toda a narrativa sejamos levados a acreditar que seja Lila a personagem genial que dá o título da obra, sejam dela as palavras exatas que conferem a Lenù esse rótulo: “Você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres” (FERRANTE, 2015, p. 312).

Lenù, a amiga que acaba se apresentando como uma projeção de todo o próprio potencial de Lila, uma espécie de alterego seu, ao começar sua narrativa, proclama que é a única conhecedora dos mistérios de Lila: “Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer” (FERRANTE, 2015, p. 15). Ao se colocar como única possuidora desse segredo, a enunciativa assume uma posição de autoridade em relação a essa história, seu argumento é da ordem do testemunho, ela faz um “apelo à própria experiência” (AMOSSY, 2005, p. 22). Porém, Lenù é também uma personagem que se admite subalterna à outra: “Com certeza me adestrei em aceitar de bom grado a superioridade de Lila em tudo, inclusive seus abusos” (FERRANTE, 2015, p. 39).

Na eterna influência que uma amiga exerce sobre a outra, é quase como se as duas personagens deveriam ser autoras dessa história, e de fato Lila aparece sempre como uma espécie de entidade reguladora para Lenù – tanto na narrativa como um todo quanto nos textos que a Locutora relata ter escrito ao longo da vida; seu referencial é sempre o estilo da amiga, as palavras que ela usaria, a opinião que lhe deu: “A quem eu poderia mostrar meu texto para ter uma opinião? A minha mãe? (...) Não, obviamente: a única era Lila. Mas recorrer a ela significava continuar atribuindo-lhe uma autoridade, quando de fato, agora, era eu que sabia mais que ela” (FERRANTE, 2015, p. 299).

Ao falar de si, a narradora de *A amiga genial* ao mesmo tempo oferece de relance a visão da outra, que é reflexo e é oposição. E é conforme a amizade entre as duas protagonistas se descortina que a escrita se adensa, o Eu se volatiliza e se apropria desse outro que é exemplo e também coerção, admiração e desprezo, numa relação simbiótica entre duas amigas que são também rivais.

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. (FERRANTE, 2017, p. 249)

Embora seu discurso assumira uma posição de autoridade logo no prólogo da narrativa, tomando o lugar da experiência de quem é a única pessoa que compreende perfeitamente as razões por que a amiga desaparecida desejava desaparecer, Lenù se

apresenta como inferior à outra, e muitas vezes até incapaz de cumprir sozinha a própria atividade que leva a cabo sem a amiga: narrar a história das duas.

Naquele momento tão tremendo, cheio de luz e clamor, fingi-me sozinha dentro do novo da cidade, nova eu mesma com toda a vida pela frente, exposta à fúria movente das coisas, mas certamente vencedora: eu, eu e Lila, nós duas com aquela capacidade que juntas – somente juntas – tínhamos de captar a massa de cores, de sons, coisas e pessoas, e depois narrá-las e dar-lhes força. (FERRANTE, 2011, p. 132)

O desaparecimento planejado e autoimposto de Lila, que não poderia ser classificado como suicídio, embora possivelmente envolva uma morte, é o mote para o início de *A amiga genial* (2011), que retrata as vidas dessas duas amigas ao longo de cinquenta anos, num eterno enlaçar-se e desenlaçar-se. “Vamos ver quem ganha dessa vez” (FERRANTE, 2015, p. 15), diz a narradora-personagem a si mesma, quando começa a escrever. E a escrita de repente toma forma nos moldes de uma passagem pelo luto, um luto que precisa a todo custo se comunicar com o objeto da libido – palavra aqui entendida sob a perspectiva freudiana –, negar sua ausência, vingar-se dele para fazer permanecer, fazer reviver, quem deseja sumir (FREUD, 2011, p. 51).

A aposta que Lenù faz consigo mesma, de trazer Lila de volta, fazê-la reviver em sua escrita, é levada a cabo com primor, ou não haveria sequer obra. Lila é, de fato, a personagem mais viva da narrativa, seu caráter é o mais claramente expresso. Mas, embora Lenù prometa fidedignidade, a Lila que renasce nas páginas escritas nada mais é do que a versão que vive na memória de sua melhor amiga, uma versão que é quase um reflexo do espelho, pois parte muito mais de como a enunciativa vê a si mesma em relação à outra do que como Lila poderia ser efetivamente, algo que nunca será revelado, uma vez que a voz de Lila não aparece na história senão pela memória de Lenù.

## Referências:

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

BEAUVOIR, Simone. *A mulher independente*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

DIAS, Maurício Santana. *Um livro-cidade: Frantumaglia*, de Elena Ferrante. **Revista Quatro Cinco Um**, São Paulo, 2017, p. 22.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

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

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

\_\_\_\_\_. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni E/O, 2011.

\_\_\_\_\_. *Storia di chi fugge e di chi resta*. Roma: Edizioni E/O, 2013.

\_\_\_\_\_. *Frantumaglia*. Roma: Edizioni E/O, 2013.

GHIRELLI, Antonio. *Storia di Napoli*. Torino: Einaudi, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.