

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Giuliana Arcocha Bergamo

**Trança de gente:
a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel
em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel***

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2019

Giuliana Arcocha Bergamo

**Trança de gente:
a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel
em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

São Paulo
2019

Giuliana Arcocha Bergamo

**Trança de gente:
a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel
em *A filha perdida e Bisa Bia, Bisa Bel***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINARDORA

Profa. Dra. Leila Cristina de Melo Darin – PUC-SP

Profa. Dra. Maria Cecilia Casini – USP

Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira – PUC-SP

*Aos meus avós, que me deram passado.
Aos meus filhos, que me garantem o futuro.*

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001; processo 88887.151061/2017-00.

AGRADECIMENTOS

O comum é que, neste campo, se faça uma lista de pessoas e instituições a quem se quer ou deve agradecer. Assim, nomes e títulos são elencados, às vezes, por ordem de importância, outras por ordem alfabética, ou ainda pela ordem em que surgem à memória do pesquisador ou da pesquisadora. No meu caso – e, arrisco, no caso de boa das mulheres e mães que têm a coragem de encarar o mundo acadêmico em paralelo à outra vida que corre lá fora – os agradecimentos tomam outro formato: o de rede. Afinal, é necessária toda uma teia de gente para sustentar uma mulher que estuda.

Ainda hoje!

Assim, agradeço, primeiro, aos meus filhos, Valentina e Antônio, que me deram inspiração e emprestaram um pouco do tempo deles para uma outra cria da mãe (com a qual eles não puderam brincar, mas brigaram um pouco...). Agradeço, então, ao pai deles, Diogo, companheiro meu, embora não mais marido, que abraçou ainda mais as crianças nossas nessa fase tão intensa. Agradeço à Uiara, a mãe dele, e à Deise, a mãe minha, que deram a força que podiam a nós quatro. Aí vem o agradecimento imenso à Ely, que exerce seu trabalho com carinho real e vem cuidando da família toda há tanto tempo. Por consequência, agradeço aos filhos dela, Lucas e Luciana, que abrem mão da mãe para que outra mãe seja mais que mãe. Agradeço também a meu pai pelo entusiasmo com as coisas que faço.

Agradeço a toda a equipe do Programa de Literatura e Crítica Literária, mas em especial à minha orientadora, Leila Cristina de Melo Darin, tão precisa e sensata nos conselhos práticos e teóricos; à Ana Albertina, pela agilidade e bom humor; à Vera Bastazin, professora que trago dos tempos de graduação e com quem aprendo tanto!; à Maria Aparecida Junqueira, coordenadora do programa, e professora da disciplina que mais me causou angústia e, portanto, proporcionou um aprendizado em aberto (o que é bom!, pois continua reverberando); às professoras Maria José Gordo Palo, Annita Costa Malufe e Diana Navas, pelas aulas e bons conselhos para esta pesquisa.

Agradeço também aos colegas de aulas e lamúrias literatas: Silvia Garcia, Maria Maria, Julia Medrado, Edu Reis, Filipe, Juliana, Taís e tantos outros...

Agradeço aos amigos da vida, que me tiraram da bitola, fizeram rir, secaram os choros, entornaram uns goles, brilharam os olhos ao ver minha alegria em estudar:

Gui, Lê Beguoci, Pablo, Lia, Flavia, Flavinha, Carol, Helô, Bel, Silvana, Thiago, Carol, Ivana, Evelyn... Agradeço especialmente a Ana Flavia e a Val, que toparam me ajudar com os detalhes de texto varando madrugadas na reta final, sempre com tanta competência e carinho.

Não posso deixar de agradecer o suporte institucional da PUC-SP, responsável por minha formação acadêmica desde a graduação, e à Capes, pela concessão da bolsa de estudos que custeou três dos quatro semestres cursados ao longo desta pós-graduação e sem a qual esta pesquisa provavelmente não seria concluída.

Agradeço ainda a Isabel Labriola, minha psicanalista. Afinal, toda pesquisa precisa de um divã e o divã fica bem mais divertido com uma boa pesquisa em curso, não?

[...] nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas com as outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta.

(SARAMAGO; 1993, p. 109).

BERGAMO, Giuliana Arcocha. **Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel***. 2019, 95f. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. SP, Brasil, 2019.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo discutir o processo de construção da identidade feminina em *A filha perdida* (2016), de Elena Ferrante, e *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), de Ana Maria Machado, ambas narradas por protagonistas femininas. Partimos de uma reflexão sobre o que é feminino e próprio do papel da mulher na sociedade a partir das discussões propostas por Simone de Beauvoir e Rebecca Solnit. Discutimos, ainda, o que é identidade e sua importância no contemporâneo segundo Zygmunt Bauman. Sob essas perspectivas, procuramos compreender a função da personagem, a partir das teorias de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld. Verificamos, então, quais estratégias de narração são utilizadas para que este feminino seja construído nas personagens. Analisamos, ainda, o impacto da interação entre personagens, por meio da alteridade, sob a ótica de Jean-Paul Sartre e Emmanuel Lévinas. Com base em uma ampla reflexão sobre tempo e narrativa fundamentada nas teorias de Paul Ricoeur, Benedito Nunes e Tzvetan Todorov, examinamos como as narradoras manipulam o tempo para construir suas identidades. Concluimos que em ambas as obras, a identidade nunca é de fato alcançada, uma vez que o feminino ou aquilo que se diz próprio da mulher é uma ideia fluida, o que se mostra evidente na forma como as personagens vão sendo traçadas ao longo das narrativas. Ainda assim, Bel, a protagonista de Machado, é uma personagem mais fechada, enquanto Leda, a protagonista de Ferrante, é composta por fragmentos, uma personagem “obscura”, como sugere o título original em italiano: *La figlia oscura*.

Palavras-chave: Ana Maria Machado; Elena Ferrante; personagem feminina; alteridade; tempo

BERGAMO, Giuliana Arcocha. **Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel***. 2019, 95f. Mastership dissertation. Program of Post-Graduation Studies in Literature and Literacy Critics. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. SP, Brasil, 2019.

ABSTRACT

The following dissertation aims at discussing the process of building the female identity in *A Filha Perdida* (2016) by Elena Ferrante as well as in *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982) by Ana Maria Machado, both of which narrated by female protagonists. Firstly, it was of utmost importance to reflect upon what is female and the role of women in society based on discussions proposed by Simone de Beauvoir and Rebecca Solnit.

Secondly, a discussion has been raised on what identity is and its importance in the contemporary world according to Zygmunt Bauman. In the light of all those perspectives, this paper sought to understand the role of the character underlying Antonio Candido and Anatol Rosenfeld's theories. Apart from that, this research has therefore identified which narrative strategies are used so that the female is built in the characters. Also, it was paramount to analyse the impact of the interaction among characters, by means of otherness, from the standpoint of Jean-Paul Sartre and Emmanuel Lévinas. In accordance with thorough reflection upon time and narrative underpinned by theories of Paul Ricoeur, Benedito Nunes and Tzvetan Todorov it was possible to ascertain how the narrators manipulate time in order to build their identities. At last but not least, in both books the identity is never reached indeed, since female or what it is said to be inherent to women is a fluid idea, which happens to be evident in the way the characters are being featured along the narratives. Nevertheless, Bel, Machado's protagonist, is more restrained, while Leda, herein Ferrante's counterpart, consists of fragments – an 'obscure' character, as the original title in Italian suggests: *La figlia oscura*.

Keywords: Ana Maria Machado; Elena Ferrante; female character; otherness; time

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 QUE SERES SÃO ESSES?.....	15
2.1 As operárias da história	16
2.2 Personagens não pessoas. Personagens são palavras	19
2.3 Personagens verdadeiras, histórias verossímeis	27
2.4 Em busca de identidade.....	30
2.5 Mais que personagens, personagens femininas	36
2.6 Leda e Bel: o feminino narrado	41
2.7 A autora como personagem	43
3 PERSONAGENS ALTERADAS	51
3.1 Leques, tatuagens, histórias e tranças.....	53
3.2 Uma personagem desconfigurada	59
3.3 Literatura do outro.....	66
4 O JOGO DE TEMPOS	69
4.1 O que é, afinal, o tempo?	71
4.2 Os tempos de Leda e Bel.....	73
4.3 As diferentes temporalidades.....	75
4.4 O tempo como discurso	78
4.5 A ordem dos fatos altera o discurso.....	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	93

1 INTRODUÇÃO

Como surge uma personagem de ficção? Qual a centelha que lhe dá origem? Que estratégias usa cada escritor para dar vida ao ser que se constrói em sua mente e ganha vida no papel – ou nas telas do audiovisual, ou no palco do teatro? São estes os questionamentos que deram origem à presente pesquisa. Aqui analisaremos dois romances contemporâneos: *A filha perdida* (2016), da italiana Elena Ferrante, e *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), da brasileira Ana Maria Machado.

É, aí, no jogo de reflexões protagonizado por personagens femininas, que está a principal semelhança entre *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel* – e também o ponto de partida da comparação proposta por esta pesquisa.

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma autora italiana cuja identidade real é ainda mantida em segredo. Embora haja indícios de que ela seja, na verdade, Anita Raja, uma tradutora do alemão para o italiano, nenhuma confirmação oficial foi feita até o momento. O primeiro romance da escritora, *L'Amore molesto*, foi publicado na Itália em 1991 e chegou aqui em 2017 com o título traduzido para *Um Amor incômodo*. Antes disso, outros seis livros da autora já haviam sido lançados no Brasil desde 2015 e, também em 2017, chegou às livrarias *História da filha perdida*, o quarto volume da tetralogia Série Napolitana. Em uma rara combinação de sucesso de crítica e vendas, os livros de Ferrante provocaram o que, nos Estados Unidos, a imprensa chamou de *Ferrante fever* (febre Ferrante, em tradução livre para o português). Para se ter uma ideia, no mundo já foram vendidos mais de 4 milhões de exemplares dos livros da italiana – mais de 50 mil deles para leitores brasileiros.

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, a protagonista narradora Bel descobre a existência da bisavó Bia por meio de um retrato antigo, achado nos guardados da mãe, em que a anciã aparece ainda menina, com uma boneca na mão. A partir de então, a garota, que está na pré-adolescência, passa a dialogar com a bisavó. E Bia é palpiteira. Além de contar como as coisas eram no tempo dela, acaba interferindo nas relações entre Bel e seus colegas ao fazer com que o lenço de papel da garota caia no chão, por exemplo. A expectativa de Bia era a de que Sérgio, o garoto de quem Bel gosta, recolhesse o lenço em um gesto cortês.

Enquanto conversa com a bisavó, com a mãe, com as colegas, e, mais adiante na narrativa, com a bisneta Beta que terá no futuro, Bel reflete sobre suas próprias escolhas, sobre as heranças familiares, sobre o legado de uma família.

Ex-presidente da Academia Brasileira de Letras (2011-2013) e atual ocupante da cadeira 1 da instituição, Ana Maria Machado é uma antiga conhecida dos leitores brasileiros. Autora de mais de cem livros voltados para todas as faixas etárias, é principalmente admirada por suas obras para o público infantil. Em quatro décadas de produção literária, costuma abordar temas sensíveis para a sociedade até hoje. É o caso de *Menina bonita do laço de fita* (1986), que claramente trata da questão racial. Ou ainda de *Uma história meio ao contrário* (1978), em que já questiona a idealização do casamento, os estereótipos de gênero associados à figura do príncipe, da princesa, do rei e da rainha nos contos de fada, além de fazer uma crítica à alienação em que vivem os poderosos.

Nossa hipótese central é a de que as personagens em questão são construídas principalmente por meio da alteridade. Especificamente em Elena Ferrante, consideramos como hipótese que o uso do pseudônimo faz parte de uma ampla estratégia para discutir a autoria feminina. Já na obra de Machado, consideramos que a faixa etária da narradora faz parte da estratégia para discutir o papel social da mulher. A metodologia usada é a qualitativa interpretativa.

Para compreender de que forma as personagens narradoras desses dois romances são construídas, partimos dos seguintes problemas de pesquisa: como ocorre a construção da identidade feminina nas obras?; como as estratégias de narração constroem e transformam as protagonistas?; qual o impacto na narrativa das interações entre as protagonistas e outras personagens femininas?, e de que forma o tempo é usado como estratégia desta construção?

Publicado na Itália em 2006 sob o título original *La figlia oscura*, e, no Brasil, dez anos mais tarde, *A filha perdida* é um romance narrado em primeira pessoa por Leda, uma professora universitária de 47 anos cujas filhas, já jovens adultas, foram viver com o pai no Canadá. Sozinha, ela decide passar as férias em um apartamento alugado em uma praia no litoral da Itália. É ali, em um cenário de veraneio, que o romance se desenlaça. Enquanto lê seus livros na areia, Leda passa a observar uma típica família napolitana. Observa especialmente o trio composto por uma jovem mãe, sua filha pequena e a boneca da menina. Tudo não vai muito além de mero voyerismo, até que Leda comete o que chama de "um gesto sem sentido" (2016, p. 6) e furta a boneca da garotinha. O rebuliço ocasionado pelo sumiço do brinquedo e a constante vigilância de Leda sobre a família a fazem refletir sobre si, sobre suas condutas do passado, sobre a condição da mulher naquele contexto ficcional em que está inserida.

A dissertação é dividida em três capítulos principais. No primeiro deles, nos aprofundamos sobre as teorias (Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Milan Kundera, entre outros) a respeito da construção de personagens em obras literárias. Discutimos ainda a importância do gênero feminino para a composição das narradoras em questão e, para isso, recorreremos às teorias sobre identidade (Simone de Beauvoir, Zygmunt Bauman). No segundo capítulo, tratamos de alteridade. Para isso, nos aprofundamos principalmente nos escritos de Jean-Paul Sartre e Emmanuel Lévinas sobre o assunto e verificamos de que modo a alteridade entre as outras personagens femininas das obras e as protagonistas narradoras interfere na composição das personagens principais. Já no terceiro capítulo tratamos do tempo.

A ideia é compreender de que forma as narradoras se utilizam de jogos de tempos (ordem dos fatos relatados; interferência de memórias dos personagens na história principal; duas ou mais histórias sendo contadas paralelamente ou sendo costuradas ao longo dos romances) para compor a história delas mesmas.

2 QUE SERES SÃO ESSES?

Uma época não está povoada somente de seres de carne e osso, mas também de fantasmas, nos quais esses seres se transformam para romper as barreiras que os limitam e os frustram. (LLOSA, 2003, p. 18).

Que seres são esses que habitam as páginas de um livro, circulam dentro das telas de cinema, televisão, computadores, celulares, tablets, ou perambulam por palcos de teatro? Que seres são esses aos quais, muitas vezes, nos afetamos como se fossem amigos, parentes ou até mesmo odiamos mais do que o pior inimigo? Que seres são esses que sonhamos ser também, em quem espelhamos nossos ideais, nossas angústias, nossos sonhos? Que seres são esses com os quais conversamos em segredo, sobre os quais gastamos horas discutindo em mesas de bar, rodas de amigos e debates virtuais? Seriam meras imitações de humanos? Imagens idealizadas? Imagens distorcidas? Recortes da vida que autoras e autores tiveram – ou ainda daquelas que gostariam de ter tido? Que seres são esses e por que sobre eles tanta história é escrita? Aliás, quem veio primeiro: a história ou a personagem?

O presente trabalho tem como objetivo analisar duas protagonistas de romances escritos por autoras diferentes – Ana Maria Machado e Elena Ferrante –, de nacionalidades diferentes (a primeira é brasileira e a segunda, italiana) e, a princípio, para públicos também diversos. Embora escreva para adultos e crianças, Machado tem um público majoritariamente juvenil. *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982) costuma ser indicado para pré-adolescentes, mas, como toda boa obra, vem sendo lido por outros grupos etários. Já o romance de Ferrante é voltado para adultos. Entre os vários pontos em comum, está aquele que motivou a aproximação que faz parte da pesquisa: escritos por autoras mulheres, ambos têm como protagonistas personagens femininas que, diante de uma perda, sofrem transformações, cada uma à sua maneira.

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, a garotinha Bel descobre, entre os guardados da mãe, o retrato da bisavó Bia, que ela não conheceu em vida. Depois de certa resistência – afinal, trata-se de uma relíquia – a mãe aceita emprestar a fotografia por um tempo para filha. A menina, no entanto, acaba perdendo a imagem, mas a bisavó reaparece como uma voz interior que conversa com Bel. Já no romance de Elena Ferrante, não há apenas uma, mas diversas perdas. Uma delas, no entanto, é o estopim para que Leda, a protagonista, cometa aquilo que chama de "um gesto sem sentido"

(FERRANTE, 2016, p. 6). De férias no litoral da Itália, sem as filhas ou aparentes preocupações, ela passa a observar uma família napolitana. Vigia com especial atenção uma mãe jovem que brinca com sua filhinha e a boneca. Até que a menina desaparece em meio à multidão da praia. Lenu acaba sendo encontrada pela própria Leda, que, em meio à confusão, rouba a boneca e permanece com ela por dias, mesmo vendo o desespero da garotinha e de sua mãe.

Os dois romances são também narrados em primeira pessoa por Leda e Bel. Ou seja, além de protagonistas, elas são narradoras das próprias histórias. Tratam-se de experiências femininas vividas por mulheres de universos ficcionais com algumas semelhanças também: ambas são de classe média, convivem principalmente com outras personagens femininas (amigas, parentes) e vivem o final do século XX. Nosso objetivo, aqui, é dissecar essas duas personagens e, por meio da análise dos romances, compreender de que maneira elas são construídas na história que contam. Ou seja, verificaremos como se dá, na linguagem, a construção de Leda e Bel.

2.1 As operárias da história

Nosso ponto de partida para esta análise é compreender qual a função das personagens na história. A rigor, narrativa é o desenrolar de ações (ou fatos) que ocorrem dentro de um período de tempo (o começo e o fim da história, do livro). As ações, no entanto, não acontecem sozinhas. Elas são desempenhadas por sujeitos que vivem estes fatos, as personagens. Enquanto outros gêneros textuais, como os poemas ou as descrições, são possíveis sem personagens, a mesma afirmação não é válida para narrativas. Assim como o enredo (as ações ou a trama) e as ideias (ou a fábula, o discurso), personagens são um dos três elementos essenciais para as narrativas. São elas que garantem o movimento da história, que fazem com que ela aconteça. Personagens são operárias que mantêm girando as engrenagens da narrativa. "O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam" (CANDIDO, 2002, p. 53-54), afirma o autor em "A personagem do romance", texto que faz parte da obra *A personagem de ficção*, que também inclui um ensaio de Anatol Rosenfeld citado no presente trabalho.

[...] os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as 'ideias', que representam o seu significado, – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos. (CANDIDO, 2002, p. 54).

Dessa forma, podemos dizer que mais do que simplesmente fazer a engrenagem girar, as personagens têm a função de carregar com elas, em suas ações (sejam atos, pensamentos ou falas), a ideia que dá corpo à história. Ao viverem dentro do universo ficcional criado pelo autor, elas animam o enredo, ou seja, dão alma a ele, empregam emoção às palavras que, de outra maneira, poderiam ser frias, e aproximam a narrativa do leitor ou de espectador. É o que sugere Anatol Rosenfeld ao usar como exemplo o que faz Homero, na *Ilíada*:

Homero, em vez de descrever o traje de Agamenon, narra como o rei se veste, e em vez de descrever o seu cetro, narra-lhe a história desde o momento em que Vulcano o fez. Assim, o leitor participa dos eventos em vez de se perder numa descrição fria que nunca lhe dará a imagem da coisa. (2002, p. 28).

A experiência das personagens estabelece, assim, um pacto entre o público e a obra e convida leitoras e leitores a fazer parte do universo ficcional que compõe a história:

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente 'prosa da arte'. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (como no poema *A pantera*, de Rilke) se 'animam' e se humanizam através da imaginação pessoal. (ROSENFELD, 2002, p. 27).

Rosenfeld diz ainda que "[...] a personagem realmente 'constitui' a ficção" (2002, p. 31) na medida em que é o elemento que confere ao texto o caráter ficcional, que faz a ponte para que o leitor adentre a "camada imaginária" (2002, p. 21) do romance.

Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o

acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 2002, p. 23).

Leda e Bel promovem essa entrada no universo ficcional em que estão inseridas desde as primeiras linhas dos romances. Isso porque, nos textos em questão, são elas que surgem primeiro do que qualquer outro elemento. Nas primeiras duas páginas que compõem o primeiro capítulo, Leda narra os instantes antes de um acidente que sofreu na estrada, voltando das férias sobre a qual contará nas páginas seguintes. "Eu" é a primeira palavra de *A filha perdida*. O pronome é seguido por verbos que narram as ações, ou seja, o movimento de Leda, a protagonista, dentro da história. Com a frase "Eu estava dirigindo havia menos de uma hora quando comecei a passar mal" (FERRANTE, 2016, p. 5), que abre o romance, Leda leva seus leitores e leitoras direto para a estrada onde acontece o acidente causado pelo tal "gesto sem sentido".

Não nos cabe, aqui, reeditar o romance, mas, apenas para efeito de argumentação, podemos pensar em outra forma de começar a mesma história, partindo do mesmo ponto da narrativa, o acidente. Em vez de abrir o texto com Leda contando sobre o que aconteceu, Ferrante poderia, assim como imagina Rosenfeld sobre Homero, ter descrito a estrada ou ainda a paisagem do litoral italiano. Esse recurso manteria certa distância entre o público e a história. No entanto, mesmo nas páginas mais à frente no romance, há pouco ou quase nada sobre o cenário onde a narrativa se desenrola. E praticamente tudo o que há sobre o lugar é informado por meio das impressões da personagem, conferindo uma quase instantânea "adesão afetiva e intelectual" da qual fala Candido entre o público e a obra. Colados nas emoções e impressões de Leda, os leitores embarcam na história que ela tem a contar.

Bel vai ainda além: inicia sua história com uma pergunta, não apenas se colocando como personagem desde o início, mas chamando imediatamente o público a ouvir seu testemunho. Diz: "Sabe?", uma interrogação que não espera resposta, mas coloca os leitores em posição de interlocução, como se fizessemos parte dessa conversa que ela vai levar com a bisavó e, mais para o fim da história, com a bisneta que terá no futuro. A pergunta é seguida de uma estratégia conhecida, porém muito eficiente para atrair a atenção de um ouvinte ou leitor: "Vou lhe contar uma coisa que é segredo. Ninguém desconfia" (MACHADO, 1982, p. 5). Não é, aliás, apenas Bel, a protagonista narradora, que surge logo de início nessa história. Bia, a bisavó, também

é apresentada em seguida. Ela é o segredo que Bel tem a contar: "É que Bisa Bia mora comigo" (1982, p. 5).

Da mesma maneira que fizemos com Ferrante, poderíamos imaginar, aqui, outra forma de começar esta história. Poderíamos, por exemplo, propor que a personagem e, portanto, o pacto ficcional estabelecido com o leitor, só surgiriam mais adiante. Em vez do pronunciamento de Bel, Machado poderia ter optado por narrar a casa onde a garota vive, ou o quarto onde a mãe da menina arrumava seus guardados, entre eles a fotografia da avó que acaba sendo descoberta pela filha. A entrada imediata da protagonista, assim como acontece com Leda, nos leva para o centro deste romance: o interior de Bel, onde acontece um turbilhão de emoções e ideias, próprios de quem, como ela, está em plena pré-adolescência, às voltas com um primeiro amor, descobrindo e refletindo sobre o que é ser uma mulher nos tempos em que vive. Atentos ao segredo, é como se os leitores fossem convidados a sentar na beirada da cama de uma amiga próxima, prestes a fazer mais confissões.

2.2 Personagens não pessoas. Personagens são palavras

Personagens tão vivas e presentes na narrativa como Bel e Leda podem se parecer com amigos ou conhecidos próximos de seus leitores e leitoras. Esta é, claramente, a intenção de alguns escritores. Segundo Antonio Candido "a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo." (2002, p. 64). Criadas, como já foi dito, para dar vida à história, é natural que sejam confundidas com pessoas de verdade. Não à toa diz-se que elas "humanizam" o enredo.

É assim que, em sua *Arte poética*, Aristóteles, a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana, ao afirmar, dentre outras coisas, que, sendo o imitar congênito ao homem, 'a poesia é uma arte de imitação ou representação' e 'o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa', ou seja, de 'homens em ação'. (SEGOLIN, 1978, p. 15).

De fato, há personagens criados a partir de pessoas reais, como é o caso daqueles que compõem biografias romanceadas ou romances históricos. Há ainda a polêmica em torno da autoficção, que discute os limites entre realidade e ficção em

obras escritas em primeira pessoa por autores que contam sobre suas experiências ou, algumas vezes, criam a partir do que viveram de fato. Como veremos mais adiante, a própria Elena Ferrante, que escreve sob pseudônimo, é alvo de discussões sobre o grau de realidade que há em seus romances, sobretudo na tetralogia Série Napolitana, e na compilação de cartas e entrevistas *La frantumaglia*. Publicado originalmente em 2003, como a única obra de não-ficção da autora, este último suscitou dúvidas por conter dados biográficos distintos daqueles de Anita Raja, considerada a identidade real por trás do pseudônimo Ferrante.

De todo modo, Leda e Bel são personagens assumidamente fictícias e assim serão tratadas neste trabalho. O que fica, porém, é a sensação de que se trata de pessoas de verdade. Isso ocorre por motivos que têm a ver com a essência do que é uma personagem, sobretudo uma personagem contemporânea. A própria tradição aristotélica da mimese, segundo a qual a arte deveria copiar o real, tem um papel nessa confusão. Desde que o filósofo grego inaugurou a teoria sobre o fazer artístico, já se passaram mais de dois mil anos. Foi tempo suficiente para que a crítica avançasse nesta questão, como conclui o crítico francês Jaques Rancière:

Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas 'histórias' – a dos historiadores e a dos poetas –, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída. Aristóteles fundava a superioridade da poesia, que conta 'o que poderia suceder' segundo a necessidade ou verossimilhança da ordenação das ações poéticas, sobre a história, concebida como sucessão empírica dos acontecimentos, 'do que sucedeu'. A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. (2009, p. 56-57).

Personagens não são, portanto, "homens em ação", nem réplicas de humanos que agem na narrativa, como disse Aristóteles. São seres ficcionais dotados de características humanas – isso, sim! Afinal, se a função da personagem é avivar a narrativa, quanto mais traços humanos ela tiver, melhor. Contudo, é no campo da imaginação que ela vive. Uma imaginação, no entanto, cada vez mais dedicada a mergulhar na experiência humana. "A arte da construção de personagens é uma tentativa de honrar e explorar a verdade da natureza humana por meio da contação

de histórias”¹, afirma David Corbett, em seu manual para a escrita de personagens para literatura, cinema e TV (2013, p. XXV).

Sem entrar aqui em detalhes sobre a história do romance, podemos afirmar que, desde o século XVIII, o gênero vem se voltando gradualmente mais para a experiência do indivíduo do que para histórias de povos e nações (o romance histórico, portanto). Até mesmo em enredos que contêm dados históricos eles surgem mais como pano de fundo e cenário para a narrativa do que qualquer outro fator. O que mais importa são as coisas que acontecem com as personagens, não aquelas ao redor delas. Isso é marcante sobretudo depois do advento daquilo que é chamado de romance psicológico e que tem como ícones, por exemplo, as obras de James Joyce, Dostoiévski, Kafka e Musil. Neles, a narrativa se passa praticamente dentro da mente das personagens. São pensamentos, depoimentos, confissões.

[...] podemos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII constituiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada. O senso da complexidade da personagem, ligado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade de ação, marca o romance moderno, cujo ápice, a este respeito, foi o *Ulysses*, de James Joyce –, ao mesmo tempo sinal duma subversão de gênero. (CANDIDO, 2002, p. 61).

Atualmente, é a lógica existencial das personagens o que mais importa, portanto. É ela que comanda as ações desses seres ficcionais e que, conseqüentemente, dá corpo à narrativa e estabelece o interesse de leitoras e leitores pela obra.

Toda história que mereça ser contada, espelha de alguma maneira nossas vidas, e por isso explora quatro questões-chave: Quem sou eu? De onde eu venho? Aonde eu vou? O que isso significa?² (CORBETT, 2013, p. XXIII).

Em um dos manuais de roteiro mais obedecidos por roteiristas de sucesso, *Story*, Robert McKee afirma: "Um personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana." (2016, p. 351). É importante frisar, aqui, o caráter metafórico.

¹ "*The craft of characterization is an attempt to honor and explore the truth of human nature through the art of storytelling.*" (Tradução nossa).

² "Every story worth telling in some way mirrors our lives, and to that extent explores four key questions: Who am I? Where do I come from? Where am I going? What does it mean?" (Tradução nossa).

Personagens são metáforas de pessoas e, como tais, são compostas de palavras, palavras que constroem imagens. Mesmo personagens que podem ser observadas e não apenas imaginadas, como as de cinema, TV ou teatro, são, antes de tudo, criadas a partir de palavras que determinam sua caracterização. Na abertura do texto de uma peça, é praxe que os dramaturgos descrevam, com palavras, suas personagens. A prática também é regra para bons roteiros audiovisuais.

"O personagem não é uma simulação de um ser vivo. É um ser imaginário. Um ego experimental", diz Milan Kundera, em *A arte do romance* (2016, p. 42), livro em que discorre sobre sua escrita e a forma como cria suas histórias. Dono de uma teoria própria sobre romances que estão além dos romances psicológicos (o que inclui suas obras), o escritor tcheco explica que suas personagens são donas de um "código existencial", "composto de algumas palavras-chave" (KUNDERA, 2016, p. 37). Isso significa que elas obedecem a certa lógica dentro da história criada a partir de uma estrutura prevista pelo autor com um determinado grupo de vocábulos. Diz ele que "tornar um personagem vivo significa: ir até o fim de sua problemática existencial. O que significa: ir até o fim de algumas situações, de alguns motivos, até mesmo de algumas palavras com que ele é moldado" (2016, p. 43).

Personagens são, portanto, um construto, palavras unidas a palavras, uma rede textual, "uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo 'real', totalmente determinado." (ROSENFELD, 2002, p. 33) E, exatamente por isso, são mais assimiláveis por nós do que pessoas reais. Afinal, por mais complexa que seja uma personagem, ela será sempre a mesma. Não importa se *A filha perdida* foi lido em italiano logo depois da publicação na Itália, em 2006, ou aqui no Brasil, em português, uma década mais tarde. Em qualquer uma das ocasiões, Leda será sempre a mesma: uma mulher de 47 anos, prestes a fazer aniversário, divorciada, mãe de duas jovens adultas que vivem com o pai no Canadá. Ela será ainda uma professora universitária em férias no litoral jônico. Ela roubará a boneca de uma garotinha na praia e permanecerá com o brinquedo por dias em segredo. Ela será física e emocionalmente alterada por esses atos e sofrerá um acidente. Da mesma forma, Bel, por mais que pareça convidar os leitores para uma conversa de verdade, o papo será sempre o mesmo: sobre os diálogos secretos que levava com a bisavó, já morta, mas que fala a partir de um retrato e, depois, de uma "tatuagem transparente".

Conhecemos os personagens melhor do que nossos amigos, pois um personagem é eterno e constante, enquanto as pessoas mudam – quando pensamos tê-las finalmente entendido, descobrimos que não estamos nem perto disso. (MCKEE, 2016, p. 351).

Diferentes leitores ou diferentes leituras feitas por um mesmo leitor em épocas e condições variadas podem, é claro, proporcionar múltiplas interpretações. Afinal, "a imaginação do leitor completa automaticamente a do autor" (KUNDERA, 2016, p. 42). No entanto, existe certo contorno para cada personagem, um limite que, no caso de pessoas reais, é muito mais tênue. Afinal, enquanto vivos, seres humanos mudam física e emocionalmente.

A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza de seu modo de ser. (CANDIDO, 2002, p. 59).

Desde as mudanças sofridas pelo romance no século XVIII, teóricos têm se dedicado a pensar de forma técnica sobre os personagens. Como explica Antonio Candido:

[...] definiram-se, desde logo, duas famílias de personagens, que já no século XVIII Johnson chamava 'personagens de costumes' e 'personagens de natureza', definindo com a primeira expressão os de Fielding, com a segunda os de Richardson: 'Há uma diferença completa entre personagens de natureza e personagens de costumes, e nisto reside a diferença entre as de Fielding e as de Richardson. As personagens de costumes são muito divertidas; mas podem ser mais bem compreendidas por um observador superficial do que as de natureza, nas quais é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano'. (2002, p. 61).

[...] pode-se dizer que o romancista 'de costumes' vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de 'natureza' o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. (p. 62).

Anos mais tarde, o crítico inglês E. M. Foster (1879-1970) retomou a distinção. Segundo ele, existem dois tipos de personagens: as planas, "lineares, definidas por um único traço, imutável ao longo de toda a obra" e as redondas ou esféricas ("*round*", no original em inglês), "isto é, entidades complexas, multifacetadas, imagens ao

mesmo tempo totais e particularíssimas do homem." (SEGOLIN, 1978, p. 25). A primeira é praticamente incapaz de surpreender o público, já que funciona sempre dentro de uma lógica simples. Bons exemplos desse tipo são as personagens de desenhos animados, como a dupla Tom e Jerry, ou ainda o clássico do cinema Charles Chaplin, que, não importa a situação em que são colocados, funcionam sempre da mesma maneira e encantam justamente por isso. Já, no segundo grupo, estão personagens que, embora funcionem de acordo com uma lógica estabelecida, que carreguem com elas um código ou um conflito a ser resolvido ao longo da narrativa, surpreendem a audiência. "A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica." (CANDIDO, 2002, p. 63).

Segundo nossa interpretação, Bel deve ser incluída no grupo das personagens esféricas ou de natureza, afinal, consegue surpreender leitores e leitoras. Ao longo da história, ela passa do encantamento pela bisavó recém-descoberta, pela excitação ao descobrir como as coisas eram no tempo da anciã, ao mal humor com o jeito mandão e impositivo de Bia. Até que, em certo ponto, surpreende a personagem com quem dialoga – e também seus leitores e suas leitoras – ao se rebelar e passar a contrariá-la. No desfecho, porém, a menina volta a conviver pacificamente com a bisavó e também com a bisneta Beta, outra voz que fala a partir do futuro. Bel, ainda, se desapaixona de Sérgio, o menino de quem gostava no início do livro, e demonstra atração por Vítor, um colega novo que chega à escola recém-egresso do exílio em que seus pais estavam. Uma personagem plana reagiria sempre da mesma forma às opiniões da avó e, a rigor, se manteria apaixonada por um único garoto durante toda a história (ou, no mínimo, se apaixonaria sempre pelo mesmo tipo de rapaz).

Leda vai ainda além. Afinal, poderíamos dizer que a capacidade de surpreender faz parte de sua essência. Não à toa a história se passa na praia, à beira mar. O cenário funciona como uma espécie de metáfora ou espelho da protagonista. Ela é como as águas do mar que descreve já nas primeiras linhas do romance: parece calma, mas há sempre um mastro indicando perigo. Espectadores de sua história, nos sentimos como ela na infância, ansiosos pelo que pode acontecer, mas tentados a mergulhar fundo nas surpresas que sua narrativa nos promete.

Quando eu era pequena, minha mãe me colocava muito medo, dizendo: Leda, você nunca deve entrar no mar se vir a bandeira vermelha, pois significa que o mar está muito agitado e que

pode se afogar. O medo perdurou por anos e, ainda hoje, mesmo que a água parecesse uma folha de papel translúcida que se esticava até o horizonte, eu não ousava mergulhar. Sentia-me ansiosa. Dizia a mim mesma: vá, mergulhe; devem ter esquecido a bandeira no mastro. E, enquanto isso, eu ficava na beirada testando cuidadosamente a água com a ponta do pé. (FERRANTE, 2016, p. 6).

Ao longo do livro, Leda comporta-se como o mar e usa até mesmo palavras do léxico marítimo para descrever seu comportamento. Com frequência diz que ficou "agitada" e, então, se acalma, adormece como uma maré que baixou. Apresenta-se como uma amiga, conselheira de Nina, a mãe da menina que desaparece na praia, mas rouba a boneca de sua filhinha, subtrai o brinquedo em um rompante, como uma onda mais forte, imprevista, que leva o objeto sem que os banhistas percebam. Leda surpreende tanto que seu fim como personagem não é claro: ilusoriamente delimitado e tão vasto quanto a linha do mar no infinito da paisagem. Em nossa leitura, ao final do romance, resta a dúvida se ela é mesmo uma narradora viva ou se escreve depois de morta. Ou ainda se tudo não passou de um devaneio pós-acidente, que ela inventa no leito do hospital, onde aparentemente começa a contar a história. Afinal, como nos lembra Robert McKee: "O que um personagem diz sobre si mesmo pode ou não ser verdade." (2016, p. 353).

No último capítulo, depois de recuperar a boneca da filha, Nina perfura Leda com um alfinete. Ela, então, descreve a sensação depois do machucado exatamente com as palavras que ouviu da mãe no leito de morte: "Senti um pouco de frio e tive medo" (FERRANTE, 2016, p. 173). Não fica claro, mas uma das possíveis leituras é a de que o machucado causou uma espécie de desmaio a Leda. Diz ela:

Fui me sentar no sofá com cuidado. Talvez o alfinete tivesse me perfurado como uma espada perfura o corpo de um asceta sufista, sem causar danos. Olhei para o chapéu em cima da mesa, a crosta de sangue em minha pele. Anoiteceu, levantei-me e acendi a luz. (p. 173).

Leda, então, diz receber uma ligação das filhas, que perguntam "Pode pelo menos nos dizer se está viva ou morta?", ao que ela responde: "Estou morta, mas bem", diz na frase em que encerra o romance.

Em nossa interpretação, Leda habita outro grupo de personagens: bem estruturadas pelas redes textuais que as compõem, porém menos delimitadas do que

as personagens esféricas como Bel. Fazem parte desse universo, seres ficcionais contemporâneos sobre as quais temos poucos dados concretos, por exemplo, sobre a aparência física (Leda é loira ou morena? Veste roupas clássicas ou muito modernas?), mas sabemos o suficiente para ter certeza de que carregam a mais pura verdade sobre a natureza humana. Trata-se de personagens não esféricas, mas talvez espirais e infinitas. Afinal, a narrativa acaba, mas seus conflitos nunca são absolutamente resolvidos, sobretudo para leitores e leitoras, que podem conviver com os dilemas desses seres para sempre.

Personagens assim têm ganhado força não só na literatura contemporânea, mas nas produções audiovisuais. Boa parte das séries de TV consideradas mais artísticas e menos comerciais, vamos dizer assim, têm personagens desse tipo. É o caso de Don Draper, de *Mad Men*, ou Walter White, de *Breaking Bad*. Ambos são surpreendentes desde a concepção. O primeiro é um publicitário de sucesso dos anos 1960 nos Estados Unidos, um pai de família que carrega uma identidade falsa roubada de um parceiro com quem combateu na guerra do Vietnã. Não tem escrúpulos, mas conquista o afeto do público. O segundo é um professor de química medíocre e falido, que complementa a renda familiar lavando carros. Seu filho mais velho é deficiente, a mulher está grávida e ele descobre que tem câncer de pulmão e vai morrer em alguns meses. Para pagar o tratamento e deixar dinheiro para a família depois da morte, começa a fabricar anfetamina e se transforma em um dos maiores produtores de droga – e criminosos – dos Estados Unidos. Ambos vivem entre as atrocidades que cometem para manter a vida dupla e a vida em família. A cada episódio, são levados mais ao fundo de seus códigos existenciais, para usar o termo de Kundera. O final fechado, redondo, no entanto, não existe.

Sem dúvida Leda é uma personagem dessa ordem. É dona de um código forte e complexo, porém é contraditória (abandona as filhas ainda pequenas com o pai e vai viver uma paixão, mas se dá conta da delicadeza do gesto de cortar laranjas como "serpentes" para as meninas), repleta de "agitações da alma" (RANCIÈRE, 2009, p. 36), de nuances que permitem a suas leitoras e aos seus leitores preencher as aberturas de sua narrativa com suposições, interpretações e surpresas variadas tanto sobre seu caráter como sobre seu passado e destino. Temos, como diz Candido na citação a seguir, o sentimento de que a complexidade de Leda é máxima:

A força de grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante nossa imaginação. (2002, p. 59).

Ao observar a composição de Leda no romance, se torna clara e óbvia a afirmação de Kundera sobre a criação desses seres ficcionais: "O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência." (2016, p. 52). Ferrante explora a existência de sua protagonista até as últimas consequências. Quais são elas? Cada leitor ou leitora pode ter uma opinião a partir das palavras que Leda escolhe para narrar a si mesma.

2.3 Personagens verdadeiras, histórias verossímeis

Personagens são palavras, mas palavras carregadas de vida. Personagens precisam ser construídas a partir de uma rede textual crível. Caso contrário, não sustentam a verdade da história. Está nas mãos das personagens não apenas fazer a engrenagem da narrativa girar, não apenas dar vida à história, mas conferir a ela uma verdade interna máxima. Verdade essa que garanta a verossimilhança da narrativa. Citando novamente Antonio Candido, a personagem:

[...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX; mas que só adquire pleno significado no contexto, e que, portanto, no fim de contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance. (2002, p. 54).

Aqui é preciso fazer uma distinção muito clara entre verdade dos fatos e verossimilhança. Embora sejam próximos e, assim como ocorre com pessoas reais e personagens de ficção, tenham pontos de intersecção, trata-se de dois conceitos bastante distintos. Enquanto verdade dos fatos é aquilo que ocorre na vida dos humanos, no mundo da realidade presente, verossimilhança é certa lógica interna própria da ficção, que pode ou não ser semelhante ao que acontece no ambiente real.

O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e, portanto, o funcionamento das personagens, depende de um critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face de concepções coerentes. (CANDIDO, 2002, p. 77).

Usando como exemplo o romance de Ana Maria Machado, é absolutamente possível, tanto na ficção, quanto no mundo real, que uma menina encontre o retrato da bisavó entre os guardados da mãe e crie certo afeto pelo objeto. É, inclusive, aceito, tanto no universo ficcional quanto na vida humana, que essa menina venha a imaginar como era a vida das pessoas no tempo em que a anciã viveu e como seria se, viva, essa parente conversasse com ela. No entanto, a possibilidade de a bisavó morta assumir uma voz de fato e passar a conversar com a bisneta, influenciando até nas situações que acontecem no ambiente “real” (como quando Bia faz o lenço de Bel cair no chão, na intenção de que Sérgio recolha o objeto em um gesto cortês) não é crível. Tampouco seria levada a sério uma garotinha que passasse horas batendo papo com uma pessoa que já morreu e outra que ainda nem nasceu.

Sendo assim, para a verdade do romance, não importa se a personagem seria possível na vida real. Ao contrário, importa saber se ela é possível dentro da lógica do universo ficcional em que está circunscrita. Afinal “há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (CANDIDO, 2002, p. 55). Recuperando a discussão anterior sobre as semelhanças e diferenças entre pessoa e personagem, verificamos, aqui, que, embora Bia se pareça – e muito – com uma pessoa real, na história, ela é um retrato que fala, um objeto animado, com características, habilidades e sentimentos humanos (algo só possível no ambiente ficcional), mas, ainda assim, um objeto.

É de certa forma o que ocorre em *A filha perdida* com a boneca, que, neste trabalho, também será tratada como uma personagem pelo papel que desempenha na narrativa, promovendo alterações e transformações nas histórias e nas outras personagens que dela fazem parte, como veremos no capítulo a seguir, sobre “alteridade”. O brinquedo tem uma variação de nomes (Nani, Nena ou Nenella), todos corruptelas dos nomes tanto da menina (Elena com apelido Lenu), como da mãe,

Nina. Ela não fala, o que seria um atributo humano importante para considerá-la uma personagem, no entanto, Leda, em um comportamento quase infantil, estabelece uma relação humana com ela, nutrindo inclusive sentimentos pela boneca, que, por sua vez, reage. Diz que sente saudade, por exemplo, e narra: "Beijei seu rosto, sua boca, abracei-a como havia visto Elena fazer. Ela emitiu um gorgolejo que me pareceu um comentário hostil e lançou um jato de saliva marrom que sujou meus lábios e minha camiseta." (FERRANTE, 2016, p. 76).

Na vida real, uma mulher de 47 anos que se relacionasse dessa forma com uma boneca poderia ser considerada desequilibrada ou, no mínimo, um pouco fora do padrão de normalidade psíquica mais aceito. No entanto, Leda, da forma como é construída por suas próprias palavras no romance, é absolutamente crível e verossímil. Isso porque:

[...] a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. Assim, a verossimilhança propriamente dita, – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. Portanto, originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, dum existência. (CANDIDO, 2002, p. 75).

Assim, seria um erro analisar qualquer personagem tendo como parâmetro o mundo exterior ao romance, sobretudo nas duas obras que fazem parte deste trabalho. Ao contrário, analisamos Leda e Bel por suas lógicas internas, pelas escolhas e atos que, como narradoras de suas próprias trajetórias, decidem contar.

Como observou Aristóteles, o motivo pelo qual um homem faz algo pouco interessa, quando vemos o que foi feito. Um personagem é as escolhas que faz para agir como age. Uma vez que a ação é feita, o motivo começa a dissolver-se na irrelevância. (MCKEE, 2016, p. 352).

Pouco importa, portanto, por que Leda rouba a boneca de Elena na praia. Nem ela mesma sabe explicar. O que importa, para a "economia do romance", como diz Candido, é que a boneca foi roubada e este ato cometido pela protagonista causa uma cascata de consequências que desenrolam a história, mostrando, inclusive, quem é Leda.

2.4 Em busca de identidade

Ainda em *A arte do romance*, Milan Kundera é categórico ao afirmar que "todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu?" (2016, p. 31). A forma como esse eu pode ser apreendido, no entanto, variou como tendência ao longo da história do romance.

Os primeiros narradores europeus nem conhecem a abordagem psicológica. Boccaccio nos conta simplesmente ações e aventuras [...]. Chegou então o momento em que o romance, em sua busca do eu, teve de se desviar do mundo visível da ação e se inclinar sobre o invisível da vida interior. Em meados do século XVIII, Richardson descobre a forma de romance por cartas em que os personagens confessam seus pensamentos e seus sentimentos. (KUNDERA, 2016, p. 31-32).

Isso significa que a forma como esse eu é investigado pode variar não apenas no tempo, mas de autor para autor. Para Kundera, o contexto histórico em que a obra é criada tem impacto ainda no que importa para este eu.

Que a vida seja uma armadilha, isso sempre soubemos: nascemos sem ter pedido, presos a um corpo que não escolhemos e destinados a morrer. Em compensação, o espaço do mundo proporcionava uma permanente possibilidade de evasão. Um soldado podia desertar do exército e começar (sic) uma outra vida num país vizinho. Em nosso século, subitamente, o mundo fecha-se em torno de nós. O acontecimento decisivo dessa transformação do mundo em armadilha foi sem dúvida a guerra de 1914, chamada (e pela primeira vez na História) guerra mundial. Falsamente mundial. Ela compreendia apenas a Europa e nem mesmo toda a Europa. Mas o adjetivo "mundial" exprime ainda mais eloquentemente a sensação de horror

frente ao fato que, dali em diante, nada daquilo que se passa no planeta será mais problema local, que todas as catástrofes dizem respeito ao mundo inteiro e que, por consequência, nós somos cada vez mais determinados pelo exterior, por situações das quais ninguém pode escapar e que cada vez mais nos fazem parecer uns com os outros. (2016, p. 35).

E, justamente, por cada vez mais parecermos uns com os outros, surge a necessidade de fazer a distinção, buscar, no meio do amálgama humano, uma identidade única, exclusiva para nosso eu, ainda que isso seja impossível. A busca por identidade própria, em nossa leitura, é o motor de Leda e Bel. É com um marcante "Eu sou eu! Eu sou eu!" (MACHADO, 1982, p. 53), que, no último terço do livro, Bel responde à bisavó com quem passa a maior parte da história conversando, em um diálogo imaginário sobre seu papel como mulher nos dias de hoje. Ao longo do papo, a antepassada não apenas conta como era no seu tempo, como tenta influenciar a menina, que ora a escuta, ora discorda das imposições da bisa. A resposta da garota surge depois de uma pequena discussão e funciona como uma afirmação identitária, que acaba encerrando o debate. Assim, Bel se firma – ainda que provisoriamente – como o indivíduo que tenta forjar ao longo de sua narrativa.

No romance de Ferrante, a escolha de palavras é discretamente distinta, mas o sentido e, coincidentemente, a porção da história, são semelhantes. Também no último terço de *A filha perdida*, Leda narra a memória do tempo em que decidiu se separar do marido e deixar as duas filhas ainda pequenas vivendo com ele. O que impulsionara a partida fora a participação em um evento acadêmico onde um texto seu havia sido citado e elogiado. Radiante, ela diz: "Eu estava cheia de mim mesma. Eu, eu, eu: isso é o que sou, isso é o que sei fazer, isso é o que eu *devo* fazer." (FERRANTE, 2016, p. 119).

Um dos grandes pensadores que se debruçou sobre o assunto da identidade na atualidade – e melhor conseguiu divulgá-lo mundo afora por meio de livros e entrevistas – foi o polonês Zygmunt Bauman (1925-2017). Em *Identidade*, compilação de entrevistas que concedeu ao jornalista italiano Benedetto Vecchi, ele debate sobre o tema enfatizando sobretudo a identidade nacional. Segundo Bauman, no mundo globalizado em que vivemos, onde as fronteiras são fluidas, um mesmo indivíduo nasce e cria vínculos em um lugar, mas depois se desloca e cria novas relações sólidas em outras partes do mundo. Assim, culturas, línguas e hábitos vão se

mesclando. Impõe-se, então, a dúvida: "quem sou eu?" e ganham força e atenção os debates sobre identidade.

[...] perguntar quem você é só faz sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo; só se você tem uma escolha, e só se o que você escolhe depende de você; ou seja, só se você tem de fazer alguma coisa para que a escolha seja 'real' e se sustente. (BAUMAN, 2005, p. 25).

Bauman abre a obra citando sua própria história de vida. Assim como milhares de seus conterrâneos que, como ele, eram judeus-comunistas, o pensador teve de deixar seu país em maio de 1968, quando houve ali uma forte repressão contra esse grupo. Embora tenha passado por outros lugares do mundo, como Israel, o pensador acabou se fixando na Inglaterra, onde se tornou professor emérito da Universidade Leeds e ganhou projeção internacional. A história que segue está nas primeiras linhas de seu livro *Identidade*:

Segundo o antigo costume da Universidade Charles, de Praga, o hino nacional do país da pessoa que está recebendo o título de doutor honoris causa é tocado durante a cerimônia de outorga. Quando chegou a minha vez de receber essa honraria, pediram-me que escolhesse entre os hinos da Grã-Bretanha e da Polônia... Bem, não me foi fácil encontrar a resposta. (2005, p. 15).

O deslocamento – ou o realocamento – de Bauman o colocaram diante da questão sobre identidade. Afinal de contas, ele se afastara de sua identidade "original". "Só se avalia plenamente o valor de alguma coisa quando esta some de vista – desaparece ou é dilapidada", escreve na página 52 do livro em questão. E esse constante deslocamento é uma das marcas do contemporâneo. Não apenas o deslocamento físico dos corpos, das pessoas, mas a permeabilidade de coisas, conceitos, ideias. Esse vaivém, portanto, permite muitos "desaparecimentos" e, como consequência, abre as portas para os questionamentos sobre identidade, sobre a força ou fraqueza de conceitos, fronteiras e barreiras.

Tal fluidez e os consequentes dilemas acerca do tema não são exclusividade da geopolítica. Várias – para não arriscar dizer todas – as áreas da vida contemporânea têm fronteiras conceituais permeáveis e, portanto, passíveis de questionamento. As ciências biológicas já discutem o que é vida. Forte no Brasil, o sincretismo religioso é a mistura de religiões que acaba dando origem a novos credos, num movimento constante. Há ainda a polêmica sobre apropriação cultural, um debate

sobre traços das culturas de povos dominados (como os indígenas e os africanos) que são incorporados por povos dominantes (principalmente os brancos de origem europeia). A onda resvala também na arte. Quem é capaz de identificar o lugar de uma artista como Marina Abramovic, que faz do seu próprio corpo um instrumento artístico dentro e fora dos museus? As artes plásticas? As dramáticas? As audiovisuais? Parece não haver lugar para ela e, no entanto, seu trabalho reverbera mundo afora. Seu lugar está mais do que garantido no mundo da arte contemporânea, ainda que não seja possível dar um rótulo a ele. Isso porque, em seu trabalho, não importa o gênero, os materiais que utiliza ou ainda o ambiente onde está. Importa aquilo que Jacques Rancière chama de “partilha do”, ou uma experiência estética que promove sensações compartilhadas por indivíduos de uma ou mais sociedades.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Assim, diz ele:

O que se chama "crise da arte" é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes. (p. 38).

A literatura também convive com a questão. Quando o Nobel da área é concedido a um músico – e não a um escritor –, como ocorreu com Bob Dylan em 2016, e poesias necessariamente não escritas, apenas ditas, reúnem milhares de pessoas para os eventos chamados *slams* – ou batalhas de poesia falada – é cabível perguntar: o que é literatura, então? Os próprios gêneros se mesclam e essa mistura, para os críticos de vanguarda, já é aceita como algo próprio da literatura contemporânea.

[...] a crítica ainda identifica as obras em função de grandes ou pequenos gêneros literários: prosa, poesia, ficção, biografia, ensaio, crônica. Assim são classificadas as obras nas fichas e dados

obrigatórios dos livros editados. Essa catalogação oficial se torna cada vez mais difícil de ser empregada na medida em que, se há algo indiscutivelmente novo na produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou sua indefinição. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 12).

É o hibridismo e não mais a divisão estanque de gêneros que impera na literatura contemporânea, como afirma Schollhammer:

Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária, seja a jornalística e pública, seja a pessoal e íntima. (2009, p. 14).

Bauman não fala em hibridismo, mas se vale de outra imagem semelhante, a da fragmentação, para discutir a mesma ideia.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma "comunidade de ideias e princípios", sejam genuínas ou supostas, bem-integradas ou efêmeras, de modo que a maioria tem problemas em resolver (para usar os termos cunhados por Paul Ricoeur) a questão da *la mêmète* (a consciência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo). (2005, p. 19).

Agnes Heller, com quem compartilho, em grande medida, os apuros da vida, uma vez se queixou de que, sendo mulher húngara, judia, norte-americana e filósofa, estava sobrecarregada de identidades demais para uma só pessoa. (p. 19).

Nesse cenário, a identidade é algo a ser construído, uma ideia forjada e em constante transformação. A pergunta "quem sou eu?" é inevitável ao sujeito contemporâneo – e inerente à concepção das personagens de ficção, como já vimos. A resposta, no entanto, não existe ou, no mínimo, não se mantém estável. A instabilidade é o estado inerente ao ser contemporâneo.

[...] de fato, a 'identidade' só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, 'um objetivo'; como uma coisa que ainda se precisa construir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 22).

Sim, é preciso compor sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual faltem muitas peças (e jamais se saberá quantas). (p. 54).

Assim, por maior que seja o afinco que o sujeito moderno possa aplicar à construção de sua identidade, ela nunca estará completa e nunca será una. "A tarefa de construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão [...]" (BAUMAN, 2005, p. 55). Acreditamos que é isso o que fazem as protagonistas dos romances analisados aqui. Suas narrativas são tentativas de construção das próprias identidades pela junção (e também rejeição) de peças das identidades de outras personagens com quem interagem ao longo das histórias. Embora haja diferenças marcantes na forma como cada uma realiza suas próprias construções, ambas são pessoas que se deslocam do que poderia ser seu papel óbvio em busca de identidade única.

Nesse percurso, deparam-se com essas outras personagens, que funcionam como espelho ou como possibilidades de indagação de suas próprias identidades (de identidade para elas). No caso de Bel, por exemplo, podemos dizer que os deslocamentos ocorrem principalmente durante os diálogos com a bisavó e, mais adiante na narrativa, com a bisneta Beta que ela terá no futuro. A persona de cada uma delas, suas crenças e modos de vida apresenta-se como possibilidades a essa menininha prestes a se transformar em mulher. Bel é, assim, desafiada a questionar quem ela é: como a bisavó? Como a bisneta? Ou como ela mesma? Mas quem é ela mesma?

É importante frisar que, mais do que uma criação da autora Ana Maria Machado, Bia e Beta são personagens criadas pela própria narradora, dentro da história. São vozes que ela escuta vindo de dentro de si, deixando claro que o questionamento sobre a identidade da menina é algo dela, pessoal, íntimo, uma legítima dúvida existencial.

Já Leda dialoga com personagens externas, com quem convive ao longo da narrativa principal, mas também com personagens que ela busca em histórias que, como memória, entrecortam o fluxo cronológico. Como veremos mais adiante, Leda é uma personagem fragmentada, construída a partir da experiência dessas outras mulheres com as quais convive, que a servem de espelhos nem sempre muito nítidos.

E ela materializa tal fragmentação na forma como constrói sua narrativa, repleta de meandros e não ditos.

A fragmentação, aliás, é uma imagem marcante na obra de Ferrante. Em *Frantumaglia* (2017), ela explica:

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. (p. 105).

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. (p. 106).

Frantumi, em italiano, significa "fragmentos". Assim, podemos compreender *frantumaglia* como um neologismo que funciona como uma tentativa de nomear um sentimento ou sensação inominável justamente por ser fragmentado, composto por pequenos pedacinhos que não permanecem juntos por muito tempo, que se "desvanecem" como as identidades das quais fala Bauman. E, embora o termo *frantumaglia* não seja citado em *A filha perdida*, é possível dizer que Leda é fruto dela, uma personagem que tenta se compor por meio de sua narrativa, mas o tempo inteiro se mostra desconfigurada, fragmentada.

2.5 Mais que personagens, personagens femininas

Leda e Bel estão em busca de identidade, mas não qualquer identidade. Elas buscam sua identidade feminina. Perseguem saber, como mulheres que são, qual é o papel que lhes cabe. É esse o tema explícito das conversas entre Bel e as outras personagens femininas do romance de Machado, a bisavó Bia e a bisneta Beta. Diz ela à anciã, por exemplo:

Olha, Bisa Bia, quer saber de uma coisa? Isso tudo foi muito antigamente. Hoje em dia, é justamente o contrário. Menina do meu tamanho não casa, não. Mas namora, se quiser, sabe? Namoro de menina, que é diferente de namoro de mulher maior, mas é namoro, sim. E, na hora de casar, não são mais os pais que resolvem. É a gente mesma. Estamos inventando um jeito novo pra essas coisas, sabe? (MACHADO, 1982, p. 48).

A busca de Leda é mais sinuosa, inclusive, como veremos no terceiro capítulo, sobre o tempo, pela forma como se conduz a narrativa. No entanto, a personagem carrega conflito semelhante. Diz ela:

Anos antes, havia sido uma garota perdida, isso era verdade. Todas as esperanças da juventude já me pareciam destruídas, era como se eu estivesse caindo para trás na direção da minha mãe, da minha avó, da cadeia de mulheres mudas ou zangadas da qual eu derivava. (FERRANTE, 2016, p. 87).

As discussões sobre identidade de gênero e, principalmente, sobre o papel da mulher na sociedade, vêm ganhando força há décadas. Conceitos líquidos, porém, eles se diluem cada vez mais. Atualmente, pensadores como a americana Judith Butler contestam aquilo que chamam de lógica binária, defendendo que seria impossível dividir o mundo apenas entre homens e mulheres ou ainda entre feminino e masculino. Até o desejo sexual é múltiplo. Como enquadrar em uma lógica simplória como a que divide o mundo entre homens e mulheres apenas as pessoas que nasceram, por exemplo, em um corpo biologicamente feminino, porém não se reconhecem nele e lançam mão de hormônios e cirurgias para transformá-lo? Passam a ser, então, homens? São mulheres transformadas? E, ainda, se, apesar de moldar o corpo adequando-o ao gênero com o qual se identifica, o masculino, essa pessoa tiver desejo sexual por homens? Quem é ela? Quem é ele?

Para dar conta da variedade de possibilidades, a sigla do movimento que defende a igualdade de direitos entre os gêneros não para de aumentar. O caduco GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) do fim do século passado já foi substituído, no momento em que esta dissertação está sendo finalizada, por uma sigla com mais seis caracteres, sendo que o último não é uma letra, mas um sinal emprestado da matemática, o "+", que já deixa aberto o espaço para a soma de possíveis gêneros que certamente virão. Com o risco de publicar algo já ultrapassado, registramos aqui que a sigla do momento é LGBTQIAP+ (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, *queer*, intersexo, assexuados, pansexuais e mais). Assim, não é só a lógica binária homem/mulher, masculino/feminino, na qual ainda há quem insista, que está em xeque, mas as fronteiras entre os vários gêneros.

Não é objetivo deste trabalho se aprofundar nessa discussão. No entanto, é impossível não passar por ela. Afinal, foi a contestação do papel da mulher, inaugurada no início do século passado, sobretudo por europeias, que deu a largada

para tais questões. Privadas de escola, só um número ínfimo de meninas de famílias ricas era alfabetizada. Tal realidade teve impacto direto e óbvio na produção literária e intelectual ocidental. Até hoje as mulheres reivindicam mais espaço nas editoras, academias e outros ambientes em que os homens ainda são maioria (numérica e representativa). Na década de 1920, Virginia Woolf (1882-1941), que já trazia esses assuntos para suas obras, foi convidada a participar de palestras em duas faculdades inglesas exclusivas para mulheres com o tema "As mulheres e a ficção". O convite deu origem ao ensaio ficcional publicado em 1928, "Um teto todo seu". No texto, ela expõe as dificuldades impostas à mulher que escreve. Segundo Woolf, falta-lhe, sobretudo, espaço e tempo exclusivos para a criação. Espaço esse do qual ela é privada em nome dos bons costumes e das obrigações domésticas. Escreve: "Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção." (WOOLF, 2017, p. 12).

Anos mais tarde, a francesa Simone de Beauvoir desenvolveu em *O segundo sexo*, as bases teóricas que, até hoje, norteiam as discussões sobre o que é ser mulher. É da obra a frase célebre "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher" (2009, p. 362), adotada como máxima das várias ondas feministas e que resume a ideia de que o papel feminino é construído socialmente. Mais do que isso: para Beauvoir e as legiões de seguidoras e seguidores da pensadora, o papel da mulher é construído como "o segundo sexo", ou seja, à sombra do homem, sempre sujeita a sustentar o poder masculino na sociedade. A francesa recorre a uma série de pensadores anteriores a ela, como Aristóteles, São Tomás e Emmanuel Lévinas, cujos escritos forjaram a ideia de que de "O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro." (BEAUVOIR, 2009, p. 17). A própria Woolf já trazia essa ideia de forma mais poética em *Um teto todo seu*: "As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural." (WOOLF, 2017, p. 54).

Desde que as duas autoras acima citadas, entre outras, teorizaram sobre o assunto, já foram muitas as conquistas femininas. As décadas de 1960 e 1970 marcaram o estopim da revolução sexual graças à invenção da pílula anticoncepcional. O movimento desencadeou uma série de mudanças de comportamento e novas possibilidades de relacionamento. Em cadeia, países foram criando suas próprias leis de divórcio, o casamento passou a ser algo consentido e por amor, não mais um arranjo entre famílias onde a vontade do homem era

priorizada. Ocupamos (em primeira pessoa, já que este trabalho é fruto do esforço feminino, é preciso deixar claro) postos de trabalho, universidades... Ainda assim, os gritos por igualdade de direitos, papéis sociais e comportamentos continuam em pauta e vêm reverberando principalmente graças à projeção que a internet dá aos movimentos que encampam tais reivindicações. Se na década de 1960 comemorava-se o advento da pílula anticoncepcional feminina, hoje pleiteia-se um método semelhante aos homens, que imponha a eles os mesmos incômodos físicos causados pelos hormônios ou, no mínimo, nos livre deles. Com os postos de trabalho já ocupados, o que se quer agora são salários equânimes entre os sexos, responsabilidades iguais no cuidado da casa e dos filhos e por aí vai.

Essas discussões aparecem claramente com uma das camadas que compõem as personagens de ficção contemporâneas, que têm ganhado cada vez mais atenção do público. Como afirma a crítica literária Eliane Robert Moraes:

Tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas fortes e problemáticas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea. (2017, p. 20).

Se nos concentrarmos em personagens criadas com o objetivo claro de atingir milhões, como as protagonistas do cinema, talvez não se trate nem de uma demanda assim tão "obscura". Na última década, a Disney, por exemplo, vem criando princesas ou protagonistas femininas seguindo uma receita já óbvia, forjada a partir das principais bandeiras feministas: elas são jovens mulheres independentes (sobretudo independentes de pais, irmãos, maridos ou namorados), com poderes e forças próprios, graças aos quais são capazes de defender a si e aos outros. Priorizam os laços entre mulheres (não brigam ou competem entre si como fizeram Cinderela e as filhas da madrasta, dentre outros exemplos do passado) e já não mais ambicionam o casamento e a maternidade, embora amem e queiram companhia.

É isso, de certa forma, o que já estava presente em Bel, criada há quase quatro décadas por Machado, tempo em que a Disney e outras produtoras mais comerciais ainda se baseavam em contos de fada clássicos, com moçoilas submissas à espera sempre de um príncipe encantado com quem seriam "felizes para sempre". Nem as novas personagens dos desenhos animados atuais, nem Bel (por mais vanguardista que Machado tenha sido), vão ao fundo da existência feminina, do *ser* mulher, essa

ideia tão difusa – obscura, para usar o termo de Moraes –, e fluida, como Beauvoir já questionava em meados do século passado:

Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam ou deveriam ocupar no mundo. 'Onde estão as mulheres?', indagava há pouco uma revista intermitente. Mas antes de mais nada: o que é uma mulher? '*Tota mulier in utero*: é uma matriz', diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: 'Não são mulheres', embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje como outrora, mais ou menos metade da humanidade; e contudo, dizem-nos que a feminilidade 'corre perigo'; e exortam-nos: 'Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres'. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia de fru-fru para fazê-la descer à Terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. (2009, p. 13-14).

Por mais que Leda também traga questionamentos sobre o papel feminino em seu discurso, como já vimos, não se trata de ideias fechadas, concluídas nas páginas do romance. Leda é uma personagem em constante transformação, "sem silhueta", como ela mesma diz, tão obscura quanto o feminino contemporâneo. Isso é algo que está presente desde o título, sobretudo no original, em italiano *La figlia oscura*, que significa, ao pé da letra, "a filha escura" ou "obscura". Se a maternidade e a capacidade de conceber outro ser dentro de si é algo exclusivo da mulher, no romance de Ferrante ela é investigada com uma profundidade infinita, assim como também é a relação mãe e filha, mulher e mulher. Quem, afinal, é a filha obscura – ou mesmo a filha perdida que dá título à versão em português? Leda? Nina? A garotinha Elena? A boneca? As filhas de Leda? O feminino de Ferrante esfacela-se em fragmentos retráteis, estilhaçados em porções miúdas, mas que ecoam infinitamente dentro do romance e fora dele. Leda não se encerra na última página do livro, nem na morte que diz ter morrido, como um indivíduo sobre o qual, depois de morto, podemos dizer quem foi, o que fez, o que pretendia ter feito. O livro acaba, mas Leda continua assombrando até mesmo à sua autora:

[...] 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. (FERRANTE, 2017, p. 296).

2.6 Leda e Bel: o feminino narrado

Por trás de todas as reivindicações femininas e feministas, está a necessidade de ter voz ativa nas coisas da vida, de poder também narrar a própria história, de ter opinião e autonomia intelectual.

O silêncio foi a condição histórica das mulheres, às quais, salvo raras exceções, negava-se a instrução e papéis na vida pública – cargos como juízas, preladas e praticamente qualquer outro com o uso da palavra. As mulheres foram silenciadas nas casas de Deus. Em Coríntios 1,14.34, Paulo determinou: 'estejam caladas as mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar palavra'. (SOLNIT, 2017, p. 37).

Natural, portanto, que a literatura, lugar da palavra por excelência, seja um ambiente fértil para que tais desejos se manifestem das mais variadas formas. Desde os tempos de Woolf, já batalhamos por condições para escrever e para que nossos escritos sejam publicados. A própria luta é tema de muitas obras. Rebecca Solnit, acima citada, é autora de diversos livros sobre feminismo. Em *A mãe de todas as perguntas* – reflexões sobre os novos feminismos, traz um longo ensaio sobre o silêncio em suas várias manifestações – "considere-se silêncio como aquilo que é imposto e quietude como aquilo que busca deliberadamente" (SOLNIT, 2017, p. 28), mas sobretudo aquele aos quais mulheres de tantas gerações foram (e muitas ainda são) condenadas. "Se as bibliotecas contêm todas as histórias que foram contadas, existem bibliotecas fantasmas de todas as que não o foram" (p.32), afirma sobre a

supremacia masculina e a praticamente ausente presença feminina na versão de fatos históricos, achados científicos e até mesmo na discussão do que é ser mulher.

Mais do que personagens mulheres que trazem a discussão sobre o feminino para seus discursos, Leda e Bel são protagonistas-narradoras das próprias histórias. Elas estão não apenas no centro da narrativa, mas ditam os rumos do que vão contar. Afinal, como já disse Aristóteles, o narrador (ou a narradora) é um manipulador, uma manipuladora da história – que recorta a realidade (ou elabora a ficção) a seu bel prazer. É a voz que conta – e não qualquer outra – aquela que escolhe a versão que pretende contar de acordo com seu discurso, sua visão de mundo, o aspecto que decide enfatizar. Quem narra o livro exerce o papel da câmera no cinema: "Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve." (ROSENFELD, 2002, p. 31).

Ou, como afirma Kundera:

[...] é pela ação que o homem sai do universo repetitivo do cotidiano em que todo mundo se parece com todo mundo; é pela ação que ele se diferencia dos outros e se torna um indivíduo. Dante disse: 'Em toda ação, a primeira intenção daquele que age é revelar sua própria imagem' [...] (2016, p. 32).

Pelo ato, pela ação de narrar suas histórias, Bel e Leda revelam suas próprias imagens, tornam-se indivíduos. Diz Solnit: "Quem foi ouvido, sabemos, forma as ilhas bem mapeadas, e os demais formam o mar da humanidade não ouvida e não registrada, impossível de ser mapeado" (2017, p. 32).

Em nossa interpretação, o ato de narrar, tanto em *A filha perdida* como em *Bisa Bia, Bisa Bel*, é uma manifestação política das reivindicações feministas crescentes e acumulada há tantas décadas e, aqui, concretizada na linguagem dos romances. Se a voz feminina é aquela que busca por espaço, procura ser ouvida, no universo ficcional criado por essas autoras, ela é a que impera.

Em Leda, há um fator que se soma ao seu papel como narradora. Leda é uma personagem que escreve, confessa as "coisas mais difíceis de falar" (FERRANTE, 2016, p. 6), aquelas que nem ela consegue entender. Como diz a própria autora, em *La Frantumaglia*, sobre suas narradoras:

Leda diz: 'As coisas mais difíceis de falar são as que nós 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 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 Delia³, é o que acontece com Olga, e 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. (2017, p. 288).

A escrita feminina, em Ferrante, surge deliberadamente como uma forma de organizar aquilo que, no feminino, desvanece, que é impossível de ser organizado.

Diz a autora:

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. (2017, p. 306).

Em Bel, chamamos atenção para o fato de que a narradora cria outras duas vozes, outras duas personagens femininas com quem dialoga. Em nossa leitura, trata-se de uma maneira de manifestar a multiplicidade própria da identidade feminina. Ou seja, é impossível narrar a mulher como unidade. Não há, afinal, "a mulher". A mulher ou o feminino é esse conceito múltiplo, obscuro e fluido.

2.7 A autora como personagem

Há ainda um ponto importante que desejamos mencionar neste capítulo e que está relacionado a nossa pesquisa sobre as personagens. Elena Ferrante, a autora de *A filha perdida*, se apresenta sob um pseudônimo e, oficialmente, ninguém sabe

³ Delia, Olga e Elena são as narradoras das outras obras de Elena Ferrante: *Um amor incômodo* (2017), *Dias de abandono* (2013) e a tetralogia Série Napolitana – *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016), *História da menina perdida* (2017) – respectivamente.

quem é a pessoa por trás do nome da escritora. Tal aspecto merece ser discutido em profundidade – e isso vem sendo feito por universidades, críticas e críticos mundo afora. Aqui faremos uma modesta contribuição às pesquisas sobre o tema mostrando qual é nossa leitura sobre um dos aspectos do pseudônimo e como ele impacta no todo da obra da autora italiana.

Partiremos de um ponto: como a própria Ferrante afirma, suas protagonistas são mulheres que escrevem. Mas e ela, quem é? O que há por trás do anonimato e, sobretudo, do pseudônimo? Estamos em plena sociedade do espetáculo. Neste momento, em alguma rede social, está sendo fabricada a última celebridade do segundo, certamente tão efêmera quanto a do minuto passado. Em uma lógica semelhante à das *fast-foods*, pouco – ou nada – importa a qualidade da informação publicada. O ingrediente indispensável para o sucesso é a exposição da intimidade. E isso vale para todos: de ilustres desconhecidos a políticos, cientistas e artistas. Nem os escritores ficam de fora. Como afirma Leyla Perrone-Moisés em *A literatura na cultura contemporânea*:

Os escritores de hoje têm uma visibilidade pessoal maior do que em épocas anteriores porque são incluídos na categoria de 'celebridades', e os mais 'midiáticos' têm mais chance de vender livros, independentemente do valor de suas obras. (2016, p. 33).

Ainda assim, Ferrante prefere o anonimato, o que causa estranhamento, mas também confere a ela e à sua obra certa aura de mistério, curiosidade e, portanto, projeção midiática. Embora haja fortes indícios de que ela seja Anita Raja, uma tradutora do alemão para o italiano, até agora nada foi comprovado e seus livros têm chamado crescente atenção tanto da crítica – em geral, elogiosa –, quanto do público e, conseqüentemente, do mercado. Nos Estados Unidos, fala-se, por exemplo, em *Ferrante fever* (Febre Ferrante, em tradução livre para o português). As vendas de livros dela no mundo já ultrapassam quatro milhões de exemplares – desses, mais de 50 mil foram comprados por leitores brasileiros.

Para se manter incógnita, Ferrante só dá entrevistas por e-mail, em geral mediadas por seus editores Sandra Ozzola e Sandro Ferri, da E/O Edizioni, que edita seus livros na Itália. Segundo a autora, os motivos pelos quais ela optou pelo anonimato mudaram ao longo do tempo:

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. (2017, p. 291).

Não importa o livro, mas a aura de quem 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 a sua obra, mas a si mesmo, sua própria imagem. (p. 292).

Com o passar do tempo, principalmente depois da publicação de seu segundo romance na Itália, *Dias de abandono*, em 2002, Ferrante diz ter percebido um efeito secundário – e salutar – em sua postura:

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. (2017, p. 293).

Mais do que uma necessidade de resguardo, de proteção da intimidade, ou adoção de uma postura política, em nossa análise, o pseudônimo ganha um papel estético na obra da escritora, sobretudo levando em consideração o contexto social e histórico em que ela e suas obras estão inseridas, como já apontado anteriormente ao tratarmos sobre a identidade feminina e o silêncio imposto à mulher.

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 sadiamente significativa. O que escolho mostrar de mim não pode e não deve se tornar um ímã que me sugue totalmente. (FERRANTE, 2017, p. 88).

A questão da autoria vem sendo discutida pela crítica nas últimas décadas. No ensaio “A morte do autor”, de 1968, Roland Barthes (1915-1980) defendeu a

inutilidade de se relacionar escritor e obra. Segundo ele, sempre que se conta algo para fins intransitivos, sem o objetivo de agir no real, – como é o caso da literatura – a origem da voz perde sentido. Barthes cita diversos escritores que tentaram combater aquilo que ele chamou de "império do autor". Entre eles, está Mallarmé, para quem a linguagem deve tomar o lugar do autor. É ela – e não o autor – quem fala no texto. Valéry segue na mesma linha. Sobre ele, Barthes afirma: "todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição." (BARTHES, 2012, p. 59). E Proust vai além e faz do narrador não aquele que escreve, que viu ou que sentiu, mas aquele que vai escrever.

O Surrealismo, diz Barthes, também deu sua contribuição ao dessacralizar a figura do autor na tentativa de subverter os códigos e frustrar os sentidos. E, fora da literatura, a linguística ofereceu para a morte do autor um instrumento precioso: a enunciação. Afinal, a enunciação funciona sem a necessidade de seus interlocutores. Em Linguística, *eu* é aquele que diz *eu* e não qualquer outra coisa. O *eu* da enunciação já é um sujeito que dispensa outra voz (o autor). Assim, o afastamento do autor transformou "radicalmente o texto moderno", pondera Barthes (p. 61).

O crítico conclui o seu ensaio chamando atenção para o nascimento de uma nova figura fundamental para a leitura do texto contemporâneo: o leitor. É nele, diz Barthes, que se reúnem todas as culturas das quais o texto resulta. É no leitor onde se inscrevem todas as citações da escritura. Ou seja, a unidade do texto não está em sua origem, o autor, mas em seu destino, o leitor, que nunca foi levado em consideração pela crítica clássica. Barthes, então, atesta: "o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor." (p. 64).

No ano seguinte à publicação do ensaio de Barthes, outro crítico francês, Michel Foucault (1926-1984), segue a discussão sobre a autoria. Na conferência apresentada inicialmente na Sociedade Francesa de Filosofia e depois publicada em texto sob o título "O que é um autor?", Foucault parte da premissa já defendida por Barthes, a qual, afirma, é um "dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea". O texto independe de quem o escreveu. Diz ele: "Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer" (FOUCAULT, 2006, p. 268).

Em outras – porém semelhantes – palavras, é o que Ferrante chama de "novo espaço criativo" que se abre entre a obra e cada indivíduo que a interpreta. Espaço

esse que será preenchido pela e durante a leitura. Afirma a italiana: "...devo dizer que o que nunca perdeu importância nessa minha – a essa altura – longa experiência de ausência é o espaço criativo que ela abriu" (2017, p. 292).

Em sua conferência, porém, Foucault vai além de apenas compactuar com aqueles que, como Barthes, anunciaram a morte do autor. Ele nos convida a pensar sobre essa lacuna que se abre: "O que seria preciso fazer é localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer" (2006, p. 271).

Não nos aprofundaremos aqui sobre todas as funções do autor discutidas por Foucault. Ficaremos apenas com uma das ideias defendidas pelo crítico, a de que o nome do autor é mais do que um nome próprio, ele é também uma descrição e impõe um peso sobre o que é escrito.

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer 'isso foi escrito por tal pessoa', ou 'tal pessoa é o autor disso', indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. [...] A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 2006, p. 272-273).

Nesse sentido, podemos dizer que, no caso de Ferrante, a ausência da silhueta da autora acaba tendo o efeito de presença. Ao se afastar de seus textos como pessoa e apresentar-se sob a forma de um pseudônimo, a escritora acaba, na verdade, fazendo parte da obra como um todo. Afinal, não estar ali, não mostrar sua real identidade, não participar de noites de autógrafos, debates, conferências, entrevistas ao vivo faz parte do discurso da autora. Como diz a própria Ferrante: "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" (2017, p. 294). E continua:

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 de 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 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. (2017, p. 294-295).

Tal presença ganha uma importância extra se levarmos em consideração que "apagamento", "desaparecimento", "abandono" e "fuga" são palavras que fazem parte do léxico de Ferrante. Em todos os seus livros, as personagens são mulheres que vivem no limite de seus papéis sociais e, por isso, se perdem, fogem ou desaparecem. Na tetralogia *Série Napolitana*, por exemplo, a narradora Lenu, apelido de Elena Greco, decide escrever a história de sua melhor amiga, Lila, que acaba de desaparecer sem deixar rastro algum. Como resistência, Lenu escreve tudo o que sabe sobre ela, para impedir que se apague. Em *A filha perdida*, a garotinha Elena se perde na praia lotada e, na confusão, acaba perdendo também a boneca, que, na verdade, é roubada por Leda, a narradora. O tema se repete até mesmo no infantojuvenil *Uma noite na praia*. No texto, a boneca Celina narra a noite de horror que passa depois de ser esquecida na areia por sua dona, a garotinha Mati.

Em entrevista publicada na *Paris Review* (e reproduzida em *Frantumaglia*), ao ser questionada sobre se o motivo do desaparecimento de suas personagens Amalia, de *Um Amor Incômodo*, e Lila, da tetralogia, seria uma forma de rendição, Ferrante declara:

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 os 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 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. (2017, p. 299).

Embora dispense o título de feminista, o lugar da mulher em um mundo construído por homens é o grande tema de Ferrante. Tanto é que, também no terceiro romance da tetralogia, Elena Greco conta estar escrevendo um ensaio sobre a forma como a mulher foi escrita pelo discurso masculino, desde a Bíblia:

Deus – escrevi mais ou menos nesses termos – cria o homem, *Ish*, à sua imagem, fabrica uma versão masculina e uma feminina. Como? Primeiro, com o pó da terra, dá forma a *Ish* e lhe sopra nas narinas o hálito vital. Depois extrai *Isha'h*, a mulher, da matéria masculina já formada, matéria não mais bruta, mas viva, que toma do flanco de *Ish* fechando-lhe imediatamente a carne. O resultado é que *Ish* pode dizer: esta coisa não é, como a legião de tudo o que foi criado, *outro* que não eu, mas é carne da minha carne, ossos dos meus ossos. Eu sou *Ish* e ela é *Isha'h*. Sobretudo na palavra, na palavra que a nomeia, ela deriva de mim, que sou a imagem do espírito divino, que trago dentro de mim, seu Verbo. Ela é, pois, um puro sufixo aplicado à minha raiz verbal, podendo exprimir-se apenas dentro da minha palavra. (FERRANTE, 2016, p. 360).

Ao desaparecer como pessoa, Ferrante se faz presente – e mais forte – como palavra. É com a palavra, afinal, que ela preenche o espaço: das livrarias, das bibliotecas, das conversas que leitores e leitoras, críticos e críticas têm sobre sua obra. É com palavras que ela se constrói como autora-mulher-personagem (e fazemos questão, aqui, de frisar o gênero feminino da autoria), que escreve sobre mulheres, que escrevem sobre elas mesmas e sobre outras mulheres, que contam, portanto, histórias sobre o ponto de vista feminino. É com palavras, com a aura de um pseudônimo sem silhueta, apenas um rastro de autora-personagem, que ela faz sua voz ecoar em um espaço aberto entre este ser desconhecido que escreve, a obra que produz e os leitores e as leitoras. É assim que Ferrante toma parte no espaço comum, onde um sensível é partilhado. O anonimato, nesse sentido, acaba por exercer uma função sobre a própria obra. Carrega com ele um discurso e é uma forma de a autora se fazer presente por meio da ausência, uma ausência poética e, portanto, estética. Afinal: “A poesia não tem contas a prestar quanto à “verdade” daquilo que diz.” (RANCIÈRE, 2009, p. 53).

3 PERSONAGENS ALTERADAS

*Eu não sou eu, nem sou o outro
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio,
Que vai de mim para o Outro.
(CARNEIRO, 1915, p. 14).*

Leda e Bel são protagonistas em busca da própria identidade, mas não estão sozinhas nas narrativas que constroem. Ao contar suas histórias, é como se elas se olhassem em um espelho pouco nítido, que reflete não apenas uma, mas várias imagens, silhuetas de outras mulheres que se misturam com (e, de certa forma, compõem) as suas. Leda e Bel são personagens que se inserem em um universo ficcional habitado por outras personagens, sobretudo as femininas como elas. E a relação que estabelecem com esses outros seres ficcionais, em nossa leitura, é uma das estratégias de narração que elas adotam para contar as próprias histórias. Afinal, é por meio de diálogos (sobretudo no caso de Bel) com outras personagens, por meio do confronto de ideias e também a partir das memórias deflagradas pela interação com elas que as narradoras contam sobre si mesmas. Trata-se de um claro processo de alteridade, em que o *eu* se constrói e desconstrói permanentemente na medida em que interage com o *outro*.

O Outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo: sinto vergonha de mim tal como apareço ao Outro. E, pela aparição mesmo do Outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao Outro. (SARTRE, 2015, p. 290).

A citação acima é do filósofo francês Jean-Paul Sartre em sua obra *O ser e o nada*. Para ele, só temos consciência plena de nossa existência como indivíduos quando nos confrontamos com o *outro*. É na experiência do *outro* que damos contorno ao nosso próprio ser e forjamos nossa identidade, portanto. Sendo assim, é graças à *alteridade* que nos reconhecemos como indivíduos. É por meio da diferença entre *um* e o *outro*, pelo choque de ideias, de sentimentos, de experiências que *um* se dissocia do *outro* e dá forma ao indivíduo, ao *eu*.

Para Sartre, há três modos de ser: o Em-si, o Para-si e o Para-outro. O primeiro é uma ideia e só pode ser captada por meio de uma abstração. Isso porque:

O ser-Em-si não possui um dentro que se oponha a um fora e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é. (2015, p. 39).

Assim, o Em-si é a antítese da *alteridade*, é o ser em si mesmo, isolado do *outro* e, portanto, sem consciência de si ou do *outro*.

Já o segundo é um distanciamento deste, que permite ao ser negar qualquer coisa que não o Em-si. Ele é tudo o que o Em-si não é. O Para-si é como uma partícula instável, "ao mesmo tempo fuga e perseguição; ao mesmo tempo, foge do Em-si e o persegue; o Para-si é perseguidor e perseguido." (SARTRE, 2015, p. 452). Já o *outro* é o problema que se instala, "o surgimento do Outro alcança o Para-si em pleno âmago" (p. 452). E é na experiência do *outro* que o *eu* se estabelece.

A ideia pode ser melhor explicada usando o exemplo da vergonha. Segundo Sartre, o sentimento de vergonha ilustra bem o processo pelo qual o *eu* se percebe a partir do surgimento do *outro*. Afinal, a vergonha só é possível, só acontece quando estamos diante do *outro* (ou da ideia, da existência do *outro*).

Acabo de cometer um gesto desastrado ou vulgar: esse gesto gruda em mim, não o julgo nem o censuro, apenas vivencio, realizo-o ao modo do Para-si. Mas, de repente, levanto a cabeça: alguém estava ali e me viu. Constato subitamente toda a vulgaridade de meu feito e sinto vergonha. (SARTRE, 2015, p. 289).

Ou seja, é pela experiência ou presença do *outro* que percebo a mim como indivíduo, que dou nome àquilo que sinto, aquilo que sou. O *outro*, portanto, delimita o meu ser. E essa mediação de mim pela experiência do *outro*, pelo confronto com aquilo que não sou *eu*, é um processo de *alteridade*.

Para o filósofo franco-lituano Emmanuel Lévinas, mais do que permitir que reconheçamos a nós mesmos, a *alteridade* é condição fundamental do ser humano, é aquilo que nos confere humanidade. Por outro lado, sozinhos, isolados, privados da experiência do *outro*, perdemos humanidade. Ao discorrer sobre o tema, Lévinas cunha os conceitos de *rostro* e *responsabilidade para outrem*. O *rostro*, para Lévinas, não são os olhos, a boca, o nariz ou as bochechas, mas aquilo que emana do *outro* e nos impele a sermos responsáveis por ele, a agir, deixando de lado até as preocupações conosco em benefício do próximo.

Chamo rosto o que, assim, em outrem, diz respeito ao eu – me concerne – lembrando, por detrás da postura que ele exhibe em seu retrato, seu abandono, seu desamparo e sua mortalidade, e seu apelo à minha antiga responsabilidade, como se ele fosse único no mundo – amado. Apelo do rosto do próximo que, em sua urgência ética, adia ou apaga as obrigações que o 'eu interpelado' deve a si próprio e onde a preocupação pela morte de outrem pode, no entanto, ser mais importante para o eu do que a preocupação consigo. (LÉVINAS, 2016, p. 260).

Leda e Bel não são seres humanos, como já foi dito anteriormente. Mas, como personagens de ficção verossímeis, carregam em si traços de humanidade. Humanidade essa que, em nossa leitura, é expressa por meio da convivência com outras personagens e pelo processo de alteridade pelo qual passam ao longo de toda a narrativa. Afinal, é por meio da convivência com outras personagens e das reflexões que essa interação estabelece que as narrativas se desenvolvem e, ao longo delas, as protagonistas alteram, constroem e desconstroem suas identidades.

3.1 Leques, tatuagens, histórias e tranças

Um leque aberto é a imagem que ilustra a capa das primeiras edições de *Bisa Bia, Bisa Bel*. Usado principalmente por mulheres de gerações anteriores às da narradora, o acessório remete a um tempo passado. Mais do que isso: remete a um costume de outra época, um costume feminino e também ao gesto delicado das "damas", que jogam um ventinho no corpo para se refrescar. Leque é ainda um objeto que aumenta de tamanho. Quando guardado, em repouso, é fino e comprido. No entanto, para ser usado e cumprir sua função de aliviar o calor, precisa ser aberto. Ele, então, cresce e multiplica-se nos gomos que dão corpo ao objeto. Daí a expressão: "abrir-se em leque", ou seja, oferecer mais de uma versão, mais de uma opção – e, por que não, mais de uma identidade ou personagem?

Assim é Bel, uma personagem que, em sua busca por identidade, por definir quem é, desabrocha, abre-se para o novo e para o antigo, para a diferença que há no *outro*, para a *alteridade*. Em plena pré-adolescência (fase da vida em que tipicamente os indivíduos vivem o dilema da identidade), ela dá ouvidos e se apega a hábitos do passado, às heranças femininas, mas está em busca da sua própria forma de ser mulher. Para isso, precisa multiplicar seu *eu*, o que faz ao trazer as vozes internas da bisavó e da bisneta: uma que vem do passado e a outra que fala lá do futuro. Ao ouvir

essas personagens que ela cria e traz de dentro de si, a narradora abre espaço para outras histórias no interior da própria história.

A ideia permeia todo o livro. Da imagem do leque à maneira como o texto é narrado, a construção de Bel se dá em *mise en abyme* (ou narrativas em abismo), termo usado por André Gide, ainda no século XIX, para designar histórias que se desdobram, multiplicam ou duplicam uma dentro da outra, como imagens de espelhos que refletem o mesmo espelho. Anos mais tarde, Tzvetan Todorov, para quem a personagem é “uma história virtual que é a história de sua vida.” (TODOROV, 2006, p. 123), desenvolveu ideia semelhante em *As estruturas narrativas*, onde discute o que chama de “encaixe” (conceito que retomaremos no capítulo seguinte, sobre o tempo). Segundo o escritor búlgaro, “Toda nova personagem significa uma nova intriga” (p. 123), ou seja, uma nova história:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (TODOROV, 2006, p. 123).

Em *Bisa Bia, Bisa Bel*, essas novas personagens surgem de dentro dela, trazem com elas suas próprias histórias e discursos que serão confrontados com a narradora. Bia e Beta são personagens que surgem, como já vimos, de uma maneira particular na história de Bel. Elas são trazidas de dentro da protagonista-narradora e estão, de certa forma, subordinadas a ela, mas não são ela. Elas são outras.

A estrutura formal do encaixe coincide (e não se trata, como se vê, de uma coincidência gratuita) com a de uma forma sintática, caso particular da subordinação, à qual a linguística moderna dá precisamente o nome de *encaixe* (*embedding*). (TODOROV, 2006, p. 124).

Virada a capa e aberto o livro, Bel inaugura sua história contando que a bisavó mora com ela de uma forma especial – “Bisa Bia mora muito comigo mesmo. Ela mora dentro de mim.” (MACHADO, 1982, p. 5) – e, em seguida, narra como achou o retrato da anciã dentro dos guardados da mãe, durante uma arrumação, onde havia uma porção de coisas, uma dentro da outra... A descoberta é narrada como um desvelar em camadas, em histórias tramadas, tiradas de histórias ou incluídas na história principal:

Pois foi numa dessas arrumações, quando minha mãe estava dando uma geral, que eu fiquei conhecendo Bisa Bia. Parecia até a história da vida do gigante, que minha tia conta. Sabe? Aquela história que diz assim: dentro do mar tinha uma pedra, dentro da pedra tinha um ovo, dentro do ovo tinha uma vela e quem soprasse a vela matava o gigante. Claro que não tinha gigante nenhum na arrumação da minha mãe. Nem ovo. Mas até que tinha uma vela cor-de-rosa, do bolo de quando eu fiz um ano e que ela guardava de recordação, dentro de um sapatinho velho de neném, de quando eu era pequenininha. Mas eu lembrei da história do gigante porque a gente podia contar a história de Bisa Bia assim: dentro do quarto de minha mãe tinha um armário, dentro do armário tinha uma gaveta, dentro da gaveta tinha uma caixa, dentro da caixa tinha um envelope, dentro do envelope tinha um monte de retratos, dentro de um retrato tinha Bisa Bia. (MACHADO, 1982, p. 7-8).

Importante notar aqui que Bel descobre Bia nos guardados da mãe, outra personagem feminina. Embora ela não tenha grande força na história, esta passagem é significativa. Afinal, a garota encontra a avó, símbolo da herança feminina, nas coisas da mãe e a toma para si, num gesto que pode ser lido como um sinal de aquisição de autonomia, própria da faixa etária da narradora. Além disso, é também uma forma de apropriação da bisavó, ou do que ela representa como história e como mulher. Na essência, podemos compreender o gesto como uma menina (a filha) tomando de outra mulher (a mãe), por meio da *alteridade*, o feminino que pertence à história da família.

É, ainda, na descoberta da existência da bisavó, desse *outro* – ou *outra*, até então desconhecida para a protagonista – que se instaura o problema, o incidente incitante desta narrativa. Bel quer conhecer a bisavó, mas esse convívio irá levá-la ao conhecimento de si própria. É a partir daí que a personagem vive sua jornada de amadurecimento, faz a passagem da infância para o universo adolescente.

– Minha Bisa Vó... Minha Bisa Beatriz...

Acho que deve ter sido meio por aí que comecei a pensar nela como minha Bisa Bia. E queria o retrato pra mim:

– Ah, mãe, me dá a foto, dá... É uma gracinha, parece uma boneca, dá pra mim...

– Não posso, minha filha. Pra que é que você quer isso? Você nem conheceu sua bisavó...

– Por isso mesmo, para eu ficar com ela para cima e para baixo, até conhecer bem. Levar para a escola, para a praça, para a calçada, pra todo canto. Dá pra mim, dá... (MACHADO, 1982, p. 11-12).

Nesse ponto da narrativa, a mãe de Bel acaba cedendo ao pedido da menina e permite que o retrato seja levado para a escola. Só que a garota perde a fotografia enquanto brinca com os colegas. Como justificativa para o deslize, Bel diz que a avó gostou tanto da neta que passou a morar dentro dela.

– Eu guardei ela grudada na minha pele, junto do meu coração, muito bem guardada, no melhor lugar que tinha. E ela gostou tanto – sabe, mãe? – que vai ficar aí para sempre, só que pelo lado de dentro, já imaginou? Também, era fácil, porque eu tinha corrido e estava suando muito, o retrato dela ficou molhado, colou em mim. Igualzinho a uma tatuagem. Ela ficou pintada na minha pele. Mas não dá para ninguém mais ver. Feito uma tatuagem transparente ou invisível. (MACHADO, 1982, p. 26).

Em nossa leitura, essa "perda" da bisavó é, na verdade, uma aquisição, incorporação. É quase um processo antropofágico em que a menina traz a bisavó para dentro dela e, assim, se altera. Ela marca o momento em que o diálogo entre as duas personagens se torna intenso.

A partir desse dia, passei a ter longas conversas com Bisa Bia. Geralmente quando nós estávamos sozinhas. Ela me contava uma porção de coisas do tempo dela, ensinava coisas, falava de lembranças, dava conselhos – o que ela gosta de dar conselhos não dá nem para imaginar. Alguns conselhos são ótimos. Por exemplo, enfeitar meus cadernos com figuras coloridas. (MACHADO, 1982, p. 29).

Outros conselhos ou observações não são assim tão bem-vindos pela menina. A bisavó passa a criticar o comportamento "moderno" da garota:

Como eu disse, os papos explicativos com Bisa Bia podem ser muito divertidos. Mas tem horas em que ela torra a paciência de qualquer um, eu fico com vontade de sumir, mas como é que a gente pode sumir para bem longe de alguém que mora com a gente dessa maneira, bem dentro mesmo? Ainda mais desse jeito dela, transparente e invisível para todo mundo...

O que mais chateia em Bisa Bia é a mania que ela tem de dar conselhos, como se ela fosse a maior e soubesse de tudo, só porque viveu mais tempo (um tempo que nem tinha televisão...). (MACHADO, 1982, p. 37).

Sabe o que foi que Bisa Bia disse? Foi isto:

– Meninas que assoviam e galinhas que cantam nunca têm bom fim... (p. 38).

Bisa Bia carrega suas opiniões e conselhos de ideias e experiências do passado. Traz consigo códigos de comportamento e organização social de uma época da qual a bisneta não faz parte. E os encara como verdades absolutas. Nesse contexto, é relevante citar a reflexão de Judith Butler sobre a constituição do sujeito. Para discutir o tema, a autora coloca outros vários autores em diálogo. Um deles é Michel Foucault. Segundo ela, embora em obras anteriores Foucault tenha afirmado que o sujeito é efeito de um discurso, posteriormente ele:

[...] matiza e aprimora sua posição da seguinte maneira: o sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só (a) revelam a constituição de si como um tipo de *poiesis*, mas também (b) estabelecem a criação de si como parte de uma operação de crítica mais ampla. (...) Esse trabalho sobre si mesmo, esse ato de circunscrição, acontece no contexto de um conjunto de normas que precede e excede o sujeito. Investidas de poder e obstinação, essas normas estabelecem os limites do que será considerado uma formação inteligível do sujeito dentro de determinado esquema histórico das coisas. Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. (BUTLER, 2015, p. 29).

Nesse sentido, podemos dizer que os comentários de Bisa Bia são essas "normas", esse "esquema histórico das coisas" do qual Butler e Foucault falam. A avó traz em seu discurso regras de convívio social ou do que é ser mulher para tentar enquadrar a bisneta nesses códigos. No mesmo primeiro capítulo do segundo volume de *O segundo sexo*, que citamos no início deste trabalho, Beauvoir discorre sobre a forma como as mulheres mais velhas se encarregam de circunscrever as mais novas nesse conjunto de regras e condutas do que seria o "mundo feminino", do que seria ser mulher:

Uma das maldições que pesam sobre a mulher – Michelet assinalou-a justamente – está em que, em sua infância, ela é abandonada nas mãos das mulheres. O menino também é, a princípio, educado pela mãe; mas ela respeita sua virilidade e ele lhe escapa desde logo; ao passo que ela almeja integrar a filha no mundo feminino. (BEAUVOIR, 2009, p. 376).

Do mesmo modo, as mulheres, quando é confiada a elas uma menina, buscam, com zelo em que a arrogância se mistura ao rancor, transformá-la em uma mulher semelhante a si próprias. (p. 377).

Só que Bel, mesmo sob os juízos da bisavó, acata alguns dos conselhos e rejeita outros. Mais adiante na narrativa, ela começa também a ouvir "aquela outra voz que de vez em quando me falava" (MACHADO, 1982, p. 60). E, então, descobre se tratar de sua própria bisneta, a Beta, que fala com ela a partir do futuro.

Essa nova personagem vem também com uma marca de *alteridade*, que ela mesma revela em seu discurso. Diz Beta:

- Sei lá como é que pode, mas só sei que eu vi. E fiquei gostando tanto de você e dela, que vim visitar vocês, mesmo sabendo do perigo. Para que falar em perigo? Bisa Bia era toda assustada, não podia ouvir essas coisas, ficou logo querendo saber:
- Perigo? Que perigo?
- Neta Beta respondeu:
- Se eu ficasse só vendo vocês, quietinha, não tinha perigo nenhum. Mas se eu falasse – como acabei falando –, corria o risco de que você me ouvisse, Bisa Bel, E então...
- E então, o quê? – perguntei, preocupada.
- E então, um pouco de mim vai ficar para sempre morando dentro de você... (p. 64).

Entre uma voz interna e outra – e também ouvindo as externas, como a da mãe, da garotinha com quem ela disputa a atenção de Sérgio, ou ainda da professora e da vizinha –, Bel se altera, reflete sobre si, sobre seu passado, sobre seu futuro e faz suas próprias escolhas. Como neste trecho em que diz:

Olha, Bisa Bia, quer saber de uma coisa? Isso tudo foi muito antigamente. Hoje em dia, é justamente o contrário. Menina do meu tamanho não casa, não. Mas namora se quiser, sabe? Namoro de menina, que é diferente de namoro de mulher maior, mas é namoro, sim. E, na hora de casar, não são mais os pais que resolvem. É a gente mesma. Estamos inventando um jeito novo pra essas coisas, sabe? (MACHADO, 1982, p. 48).

O entrelaçar de identidades, histórias, gentes e personagens continua até o fim da história. O último capítulo do livro é intitulado "Trança de gente". Nesse ponto, Bel já apaziguou os ânimos tanto da bisavó quanto da bisneta, já berrou para as duas, afirmando que ela é ela e, agora, conclui a narrativa. Para isso, reforça a ideia da convivência de múltiplos que, dentro dela, forjam sua identidade. Diz: "Quando, depois de mais alguns dias, voltei novamente às aulas, já estava mais acostumada com minhas duas companheiras, Bisa Bia e Neta Beta. Mas só um pouco. Tem coisas que vão sempre me espantar, eu acho." (MACHADO, 1982, p. 67).

É justamente aqui que surgem dois novos personagens, um casal de gêmeos, Vítor e Maria, que chega à escola recém-egresso de um período de exílio dos pais. A dupla não é qualquer tipo de menina ou menino. Diz uma colega de Bel:

Vítor sabe cozinhar. E Maria sabe consertar tomada. Aliás, ela sabe consertar um monte de coisas. Outro dia até trocou a corrente da bicicleta do Fernando, se eu não visse não acreditava. Todo mundo está adorando os dois, são uns amigões... (p. 69).

Vítor chama especial atenção de Bel. É um menino sensível, que se emociona ao contar à turma sobre suas lembranças do avô, do período em que ele e a família moraram fora. "Puxa! Ele enxugou outra lágrima! Não tinha medo de que ninguém risse dele... Na mesma hora descobri que o Vítor era o menino mais corajoso que eu já tinha conhecido. Tinha até coragem de chorar na frente da turma toda!" (p. 73).

A chegada dos garotos, somada à descoberta da fotografia da bisavó de Bel, que finalmente reaparece fisicamente, desencadeia uma atividade escolar sobre herança e memória. E, assim, a pequena narradora conclui:

E então eu soube, eu descobri. Assim de repente. Descobri que nada é de repente. Dessa vez, a pesquisa do colégio não é só em livros nem fora de mim. É também na minha vida mesmo, dentro de mim. Nos meus segredos, nos meus mistérios, nas minhas encruzilhadas escondidas, Bisa Bia discutindo com Neta Beta e eu no meio, pra lá e pra cá. Jeitos diferentes de meninos e meninas se comportarem, sempre mudando. Mudanças que eu mesma vou fazendo, por isso é difícil, às vezes dá vontade de chorar. Olhando para trás e andando para frente, tropeçando de vez em quando, inventando moda. É que eu também sou inventora, inventando todo dia um jeito novo de viver. Eu, Bel, uma trança de gente, igualzinho a quando faço uma trança no meu cabelo, divido em três partes e vou cruzando uma com as outras, a parte de mim mesma, a parte de Bisa Bia, a parte de Neta Beta. E Neta Beta vai fazer o mesmo comigo, a Bisa Bel dela, e com alguma bisneta que não dá nem pra eu sonhar direito. E sempre assim. Cada vez melhor. Para cada um e para todo mundo. Trança de gente. (MACHADO, 1982, p. 77).

3.2 Uma personagem desconfigurada

Se fosse possível desmembrar os trechos de *A filha perdida* e remontar a história em ordem cronológica, uma das opções de início (elas são várias, como será discutido no próximo capítulo) seria aquilo que ela narra no segundo capítulo do

romance, ao descrever como se sentia quando decidiu passar férias sozinha, no litoral.

Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, onde o pai vivia e trabalhava havia anos, descobri com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma – pelo contrário, estava leve como se só então as tivesse definitivamente posto no mundo. Pela primeira vez em quase vinte e cinco anos, não senti mais aquela ansiedade por ter que tomar conta delas. (FERRANTE, 2016, p. 8).

É como se Leda, ao pôr as filhas finalmente no mundo, as tivesse parido pela segunda vez. E o que é um parto senão a remoção do *outro* que a mãe gesta dentro de si? Por esta leitura, seres humanos biologicamente femininos são aqueles que carregam a possibilidade do *outro*, a *alteridade*, dentro deles mesmos. São pessoas dotadas de um espaço físico cuja função é acolher (o falo, no ato sexual, e o bebê, na gravidez), alimentar e gestar o outro. E Ferrante nos remete a isso quando usa a expressão "posto no mundo" (ou "*messe al mondo*", no original em italiano). Feito este parto, Leda se revela sozinha, porém feliz com sua individualidade. "A casa estava arrumada, como se ninguém morasse ali." (FERRANTE, 2016, p. 8); "Senti-me milagrosamente desvinculada, como se um trabalho difícil, enfim concluído, não fosse mais um peso sobre os meus ombros." (p. 9). Longe das filhas, até seu corpo e seus hábitos mudaram, diz: "Mudei rapidamente o comportamento, o humor e a aparência física." (p. 8); "Em poucos meses, recuperei o corpo magro da juventude [...] tinha rejuvenescido muitos anos." (p. 9).

Sozinha, a narradora se desconfigura, perde suas margens, perde a identidade que vai buscar nas personagens com quem, mais adiante na narrativa, se vê confrontada e também naquelas que traz para a história por meio da memória. Ainda no segundo capítulo, a divagação sobre como se sente agora que as filhas cresceram e saíram de casa é entremeada com lembranças sobre o passado, quando as meninas eram pequenas: "Durante anos, todas as férias haviam sido em função das duas meninas e, quando elas já estavam grandes e começaram a viajar pelo mundo com os amigos, eu sempre ficava em casa." (p. 10-11). Agora, sem as filhas, é Leda quem sai de casa. Dessa vez, sozinha e rumo a um lugar desconhecido.

As memórias são entrecortadas pelo relato da chegada ao vilarejo litorâneo, um lugar aparentemente bonito e tranquilo: "A cidadezinha me pareceu bonita, as vozes tinham uma cadência prazerosa, havia aromas agradáveis." (FERRANTE,

2016, p. 10). Porém, quando acorda de um breve cochilo depois de se hospedar na casa alugada, as coisas mudam um pouco de figura: "[...] senti fome e voltei à bandeja de frutas. Descobri que, por baixo da bela aparência, figos, peras, ameixas e pêssegos e uvas estavam velhos e podres." (p. 11); "Nunca se deve chegar à noite em um lugar desconhecido: tudo é indefinido, todas as coisas dão uma impressão negativa." (p. 11).

Assim como suas filhas, ao sair de férias, Leda é posta no mundo. A experiência, no entanto, começa sem figura. "Eu não tinha silhueta" (p. 11), diz. Embora a autora não o utilize no romance em questão, a afirmação nos remete ao termo criado e usado por Ferrante em outras obras suas: "desmarginada". Na tetralogia *Série Napolitana*, escrita depois da publicação de *A filha perdida* e, de certa forma, motivada por este romance anterior, ele é citado sempre que Lila, a amiga da narradora Lenu, sente que coisas e, principalmente, pessoas, perdem o contorno. Diz ela no quarto romance: "se desmarginava e se precipitava sobre o outro, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura." (FERRANTE, 2017, p. 168). Sobre o termo, a crítica Eliane Robert Moraes atesta, referindo-se ao romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector: "Poucas expressões contemplam tão bem o processo de perda de si vivido pela personagem de Lispector como o substantivo inventado por Lila para definir um estado que a acomete: desmarginação." (MORAES, 2017, p. 21).

Sozinha em um quarto desconhecido, Leda está desmarginada, desconfigurada, perdida de si. É um *eu* que se perdeu e que, portanto, precisa ser recomposto, reconfigurado. O bem-estar na ausência das filhas, então, nos parece falso assim como o motivo que usa, no início da narrativa, para justificar o acidente, ou como a beleza das frutas sobre a mesa do apartamento que, quando provadas, estão, na verdade, podres. Leda está sozinha e vulnerável, prestes a reconfigurar-se em uma metamorfose anunciada por uma imagem kafkiana. Ainda na cama, vira-se e roça em uma cigarra no travesseiro, que lhe causa nojo.

Acendi a luz. Sobre o tecido branquíssimo da fronha estava um inseto com três ou quatro centímetros de comprimento que parecia uma grande mosca. Tinha asas membranosas, era marrom-escuro e não se movia. Disse a mim mesma: é uma cigarra, talvez seu abdome tenha explodido em meu travesseiro. Toquei de leve nela com a borda do roupão, ela se mexeu e aquietou-se logo. Macho, fêmea. O ventre da fêmea não tem membranas elásticas, não canta, é mudo. Tive nojo.

A cigarra pica as oliveiras e deixa que o maná goteje na casca do freixo. Peguei cuidadosamente o travesseiro, fui até uma das janelas e joguei o inseto para fora. Minhas férias começaram assim. (FERRANTE, 2016, p. 12).

Sem a pretensão de esgotar neste trabalho tudo o que esta imagem poderia suscitar, devemos, no mínimo, dizer que ela marca o que está por vir: as férias de Leda são também a metamorfose da personagem, constituída a partir das outras mulheres com quem conviverá durante os dias que recheiam as páginas seguintes. Mulheres que, ao contrário das fêmeas do inseto (talvez uma referência ao silêncio imposto pelas mulheres nos tempos passados, como já tratamos no capítulo anterior), têm voz.

Ao longo do romance, a protagonista (de)compõe-se. Os fatos que se sucedem a fazem refletir sobre quem é, quem foi. Vai-se a imagem da mulher leve, sem culpa, que está livre do peso das filhas, da maternidade: "Percebi há muito tempo que conservo pouco de mim e tudo delas." (FERRANTE, 2016, p.15). Diante de nós, leitores e leitoras, compõe-se uma personagem multifacetada, na qual bem e mal, ternura e desprezo, mãe e filha, inveja e admiração, convivem nada harmonicamente, mas em tempestade, como as chuvas e ventanias de verão que permeiam o curso da narrativa, e com ansiedade, como as crises que Leda sofre ao longo da história. A leitura de *A filha perdida* deflagra uma pergunta: Quantas mulheres cabem em uma mulher?

Como ser fictício que é, Leda constitui-se em palavras por meio da experiência que tem das demais personagens, que não são ela, mas a todo tempo a remetem – e remetem os leitores também – a ela. Em fuga, perdida de si mesma (uma das possíveis interpretações do título do livro na versão em português), sai do *Para-si* de Sartre e vive o *para-outro*.

[...] na medida em que o surgimento de meu ser é surgimento em presença do Outro e que sou meu ser, projeto de objetificação ou de assimilação do Outro. Sou experiência do Outro: eis o fato originário. (SARTRE, 2016, p. 453).

Ao ser confrontada com as outras personagens, Leda enxerga-se nelas, é impelida a fugir de si mesma e, a todo tempo, voltar a si, para rever-se, alterar-se. Leda está na praia, mas é como se estivesse em um parque de diversões, na sala de

espelhos, onde vê sua imagem refletida, porém desfigurada, num jogo também de tempos que se sobrepõem.

O primeiro *outro* em quem a atenção de Leda toca e logo rebate de volta para dentro dela é Gino, o garoto salva-vidas da praia, que a faz pensar nas filhas e concluir que seu olhar é contaminado pelo das meninas: "Até para Gino, naquele momento, eu olhava com o filtro das experiências de Bianca e Marta, de acordo com os gostos e paixões que eu imaginava serem delas" (FERRANTE, 2016, p. 15). No entanto, esses reflexos do *outro* na narradora ficam mais intensos à medida que ela interage – primeiro à distância, da cadeira onde se acomoda sob um guarda-sol, depois pessoalmente, na convivência – com as mulheres que conhece na praia: Rosaria, sua cunhada Nina, uma jovem mãe, Elena, a menina de quase 4 anos que é filha de Nina, e sua boneca, cujos nomes variam e parecem todos corruptelas dos nomes da mãe e da menina: Nani, Nena, Nenella.

Sobre o nome da garotinha, cabe fazer uma observação: Elena, como já vimos, é também o pseudônimo da autora deste romance. Em *A filha perdida*, a menina é apelidada também de Lenù, não por acaso o apelido da personagem mais conhecida de Ferrante, a narradora da *Série Napolitana*. O jogo de espelhos criado pela misteriosa escritora extrapola este livro e se reflete em toda a sua obra. Seria a pequena Elena uma personagem criada à imagem e semelhança da autora? Mas, se considerarmos a autora em si uma personagem, temos aqui a personagem da personagem? Elena se desdobra em duplos. E Leda convive com eles. É, ao mesmo tempo, um deles.

Mas, não é com Nina, Elena e a boneca que, primeiro, Leda encontra. O confronto inicial é com Rosaria, que está grávida. E, aqui, chamamos atenção para o que não é um mero detalhe. Novamente a narrativa traz a imagem da gravidez, da concepção e do abrigo de *um* dentro do corpo do *outro*, como mencionamos no início deste subitem. A ideia é enfatizada novamente no romance mais adiante:

O corpo de uma mulher faz mil coisas diferentes, dá duro, corre, estuda, fantasia, inventa, se esgota e, enquanto isso, os seios crescem, os lábios do sexo incham, a carne pulsa com uma vida redonda que é sua, a sua vida, mas que empurra você para longe, não lhe dá atenção, embora habite sua barriga, alegre e pesada, desfrutada como um impulso voraz e, todavia, repulsiva como o enxerto de um inseto venenoso em uma veia.

Sua vida quer se tornar a de outro. (FERRANTE, 2016, p. 45).

A presença de Rosaria, grávida, diante de Leda a remete à própria gravidez, às suas filhas, à sua mãe, aos *outros* e às *outras* que guarda dentro de si, que a constituem. A *alteridade* se instala na interação entre as personagens, portanto. À medida que observa as quatro (mulheres, menina e boneca) e, com o andar da narrativa, interage com elas, Leda lembra-se de seu passado. Volta à infância, na posição de filha de uma mãe incômoda, violenta às vezes, infeliz e ameaçadora:

Lembro-me do dialeto na boca de minha mãe quando perdia a cadência meiga e gritava conosco, intoxicada pela infelicidade: não aguento mais vocês, não aguento mais. Ordens, gritos, insultos, um prolongamento da vida nas suas palavras, como um nervo lesionado que, assim que é tocado, arranca junto com a dor qualquer compostura. Em uma, duas, três ocasiões ameaçou a nós, suas filhas, dizendo que iria embora, vocês vão acordar de manhã e não vão mais me encontrar. (FERRANTE, 2016, p. 21)

Volta também ao tempo em que, como filha, pretendia não ser infeliz como a sua mãe, porém sempre tentando ser o avesso daquela que lhe deu à luz: "Eu a observava, surpresa e decepcionada, e planejava não ser como ela, tornar-me realmente diferente..." (p. 30).

Leda não é a mãe, as filhas, não é Rosaria, Nina, Elena ou a boneca. E, ainda assim, é todas elas em um só corpo, onde também sobra espaço para ser outras.

[...] o sujeito, ao instruir um lugar de enfrentamento do Outro, acaba por constatar que provém do quadro que está a pintar, porém, sem coincidir com o espaço da tela, que mais se inaugura do que morre. Sob outra perspectiva, diz-se que o 'eu' não habita o tic-tac da monotonia, o reino do idêntico e da autossuficiência no sistema; ao reverso, ele é animado pelo Outro que não ele mesmo, apresentando como resultado o 'Outro-no-Próprio'. (GUIMARÃES, 2011, p. 247).

Sem dúvida alguma, o *eu* de Leda não tem nada de monótono. Ela é, a todo tempo, impelida pelas *outras* a sair de sua reclusão de veraneio, a não ter férias de si mesma e rever-se, e lidar com suas reações diante das personagens com quem se confronta. Principalmente depois que comete um ato sem sentido: o roubo da boneca, incidente que acelera e pressiona a panela de pressão da história, e aproxima ainda mais as personagens da narradora.

É oportuno dizer também que a *alteridade* constitui não só a protagonista, mas as outras mulheres do romance. Mãe, filha e boneca são apresentadas a nós em uma

espécie de tríade, inicialmente e aparentemente em harmonia, mas que, conforme a narrativa avança, revela certo descompasso – assim como a leveza sentida por Leda, ou as belas frutas que, na verdade, estão podres no começo da história. Sobre as três, a narradora diz: "Conversavam tranquilamente, como se apenas elas existissem." (FERRANTE, 2016, p. 18). No entanto, conforme a protagonista as observa com maior frequência e atenção, percebe que algo não vai bem na relação entre aquelas figuras femininas. Há certa falsidade no ar. Primeiro, afirma que havia algo "em desarmonia" com a garotinha. E, então, pondera a respeito de Nina: "Suspeitei que estivesse encenando o papel de mãe jovem e bela não por amor à filha, mas para nós, mulheres e homens, jovens e idosos." (p. 24).

Há, de fato, algo de estranho. Nina sente-se subtraída no papel de mãe assim como Leda sentira-se quando, moça, cuidava das filhas pequenas e via, na rotina da maternidade, seu potencial criativo, profissional, feminino e erótico se esvaír. Tudo isso só fica claro depois que Elena se perde na praia num momento em que os pais discutem na beira da areia. A filha se perde e é encontrada não pela mãe, mas por Leda, que a flagra sob o chapéu que Nina ganhara no dia anterior do marido – e, aqui, cabe chamar atenção para a imagem clara de *alteridade*, o que nos faz pensar na expressão corriqueira do inglês "*to step into someone's shoes*" (em português, algo como "calçar os sapatos do outro", ou seja, "ocupar o lugar do outro").

Na busca pela menina, Leda retoma a reflexão sobre seu passado e lembra de quando perdeu uma de suas filhas, Bianca, e também de quando perdeu-se de sua mãe. Nesse ponto, funde-se às outras personagens: "Parecia que eu era Elena, ou Bianca quando se perdeu, mas talvez fosse apenas eu mesma quando pequena ressurgindo do esquecimento." (FERRANTE, 2016, p. 51).

A trama se adensa depois do roubo da boneca, da descoberta de que Nina e o salva-vidas da praia têm um caso e do conhecimento de que Leda, quando moça, deixara as filhas para trás, mudara-se e, por três anos, vivera em outro país, com outro homem, sem ver as meninas. Envolvidos na narrativa, somos nós, leitores e leitoras, que nos alteramos e, ansiosos e agitados como Leda, tentamos entender quem é ela. O que a levou a cometer este ato sem sentido? No entanto, ela nos escapa, e escapa de si mesma. Recuperou sua silhueta e, contudo, diminuiu em seu Para-si.

Saí e fui à farmácia me pesar. A balança imprimiu em uma folha o peso e a altura. Eu estava seis centímetros menor e abaixo do peso. Tentei

mais uma vez e a altura diminuiu ainda mais, o peso também. Fui embora desorientada. Entre as minhas fantasias mais temidas, estava a ideia de que eu podia encolher, voltar a ser adolescente, criança, ser condenada a reviver aquelas fases da minha vida. (FERRANTE, 2016, p. 157).

Porém, para os leitores, Leda cresce, ganha força, densidade, e nos deixa, na última linha do romance, com um espaço para preencher, quando encerra dizendo que, talvez, esteja morta ainda que se sintam bem.

3.3 Literatura do outro

Gostaríamos de, aqui, chamar atenção para uma discussão que não está necessariamente relacionada com a construção das personagens, mas a qual julgamos pertinente, dado o contexto histórico em que as obras foram publicadas. O fato de *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel* serem obras escritas por autoras mulheres, com narradoras mulheres, que, por sua vez, discutem temas femininos, faz com que a *alteridade* dos romances trave um diálogo com as questões sociais e éticas que dizem respeito às mulheres ontem e hoje e, assim, cumpra uma função política. Afinal, os livros são a voz de uma categoria de pessoa, a mulher, considerada social e politicamente em posição secundária, como já vimos no capítulo anterior. Eles são, portanto, a voz do *outro* – ou da *outra*, frisando aqui a diferença e a escolha de gênero para dar continuidade ao processo de abertura para novas vozes. Promovem *alteridade* à medida que as obras em questão permitem aos leitores e às leitoras entrarem em contato com um universo literário, de certa forma pouco presente no mercado editorial e no universo das artes em geral.

Em 2010, o Instituto Geena Davis sobre gênero na Mídia publicou estatísticas de filmes de Hollywood num período de três anos: 'Entre os personagens com fala, 32,4% são mulheres em filmes de classificação livre mediante a companhia dos pais das crianças, e 27,7% são mulheres em filmes que exigem a companhia dos pais de menores de treze anos. Dos 1565 criadores de conteúdo, são mulheres apenas 7% na direção, 13% no roteiro e 20% na produção. Em 2014, o instituto realizou outro estudo com filmes dos dez maiores mercados cinematográficos do mundo e descobriu que mais de dois terços dos personagens que falavam e tinham nome eram masculinos e menos de um quarto dos filmes 'mostravam uma menina ou mulher no papel principal ou dividindo o enredo da história com outro personagem principal. (SOLNIT, 2017, p. 63).

Fizemos um levantamento e, de todos os 114 prêmios Nobel de Literatura concedidos até hoje, só quatorze mulheres foram laureadas. Não entraremos, aqui, no mérito da qualidade das obras até agora publicadas por mulheres, levando em consideração o possível argumento que o baixo índice de premiações femininas seria reflexo direto da baixa qualidade. Entre outros motivos, não entraremos neste mérito porque, uma vez que já sabemos que homens e mulheres têm iguais condições inatas de produzir qualquer produto intelectual, a discussão nos obrigaria a entrar em detalhes sobre as condições dadas às mulheres para frequentarem a escola e, uma vez formadas, desempenharem outros papéis além do de esposa, mãe ou dona de casa e responsável pelo cuidado do outro (incluindo crianças, doentes e idosos).

Nesse sentido, *Bisa Bia*, *Bisa Bel* e *A filha perdida*, portanto, são livros que podem ser considerados "literatura do outro", um grupo amplo do qual a mulher também faz parte. "Dizer literatura 'do outro' é como dizer 'literatura feminina' quando não se costuma usar o outro termo de oposição: literatura masculina." (NUTO, 2008, p. 1). Não são apenas as obras executadas por mulheres que se enquadram nessa definição. Ela é muito mais ampla e inclui tudo aquilo que não foi criado ou publicado pelo grupo dominante social e historicamente, ou seja, os homens brancos, sobretudo os ocidentais, educados e heterossexuais:

Desde já, cumpre observar que o sintagma 'o outro' revela, em si, tensões políticas e ideológicas, trazendo implícita uma noção vaga, transmitida por senso comum, do que seja 'o mesmo': homem 'branco', 'ocidental', letrado, heterossexual e, em geral, de classe média alta. (NUTO, 2008, p. 1).

Além de tudo, ao contrário da maioria das obras já publicadas (como visto anteriormente), as duas que fazem parte deste trabalho têm personagens masculinos secundários. É, de certa forma, uma virada de jogo, onde as mulheres tomam as rédeas da narrativa, contam a história como bem entendem e pretendem e colocam os homens em segundo plano. Ou, como diz Rebecca Solnit: "Ao definirmos qual voz há de ser valorizar, redefinimos a nossa sociedade e os seus valores." (2017, p. 35).

Ferrante costuma rejeitar o rótulo de feminista vez ou outra conferido às suas obras, mas assume o papel que o movimento tem em seu trabalho:

Graças ao feminismo, descobri a potência das poucas vozes femininas que conseguiram um espaço. Comecei já tarde a estudá-las, e

algumas ainda estou estudando. Parecem-me inigualáveis. Gosto de representar mulheres que escrevem sobre si. (MEIRELES, 2015, n.p.).

A mulher narrada por sua própria voz, como já dissemos, é um tema presente em toda a obra de Ferrante. E essa nova abordagem para o feminino também é uma das marcas da obra de Ana Maria Machado. Além de *Bisa Bia, Bisa Bel*, ela é autora de *História meio ao contrário*, em que desconstrói a ideia da mulher idealizada como princesa, sempre à espera de um príncipe e que aceita entrar em um casamento arranjado pelos pais, entre outras obras com personagens femininas e que, de certa forma, contestam o papel da mulher da sociedade. A história de Bel, segundo a autora, não foi escrita com tal finalidade, mas ela mesma reconhece o sentido que, nas mãos de leitores e leitoras, a obra ganhou:

Quando escrevi *Bisa Bia, Bisa Bel* só estava era com muita saudade de minhas avós. Vontade de falar sobre elas com meus dois filhos. Não imaginava que pouco depois ia ter uma filha e essa linhagem feminina ainda ia ficar mais significativa para mim. (MACHADO, 1982, p. 78).

Jacques Rancière retoma Aristóteles para mostrar a função política que está por trás dessa tomada de voz, da participação desse universo comum e estético:

O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. O animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a “possui”. (RANCIÈRE, 2009, p. 15-16).

Dessa forma, em nossa leitura, as obras em questão promovem uma ponte para um universo novo e ainda pouco explorado na literatura, um universo em que o feminino tem voz e protagonismo. Diante das obras de Ferrante e Machado, leitores e leitoras são convidados e convidadas e encarar o *outro* ou *as outras* e a embarcar em uma experiência de *alteridade*.

4 O JOGO DE TEMPOS

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. (AGOSTINHO, 1996, p. 328).

A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente 'no' tempo, mas que 'é' essencialmente o tempo. (ROSENFELD, 2002, p. 28).

Leda e Bel são personagens narradoras que contam a história de si mesmas ao longo dos romances. Como já discutimos anteriormente, narrativa é o desenrolar de ações vividas por personagens dentro de um período de tempo. Narrar, portanto, é preencher o tempo com fatos, com histórias. Narrativa e tempo são indissociáveis. Mas essa relação vai além. Tanto a narrativa quanto o tempo são condições existenciais, artifícios da linguagem para orientar a vida humana na Terra. A narrativa é a forma como a humanidade organiza essa experiência no tempo. Ao contar histórias, damos sentido à nossa experiência. Compreendemos, registramos e elaboramos o que ocorreu no passado, o que estamos vivendo no presente e também projetamos um possível futuro.

Em *A verdade das mentiras* (2003), o escritor peruano Mario Vargas Llosa elabora um ensaio sobre a íntima relação entre mentiras e verdades, realidade e ficção nas obras literárias. Em um dado momento do texto, ele mergulha na função organizadora da vida que tem uma obra de ficção, especialmente um romance:

*A vida real flui e não se detém, é incomensurável, um caos no qual cada história se mistura com todas as histórias, e por isso mesmo jamais começa nem termina. A vida da ficção é um simulacro, no qual aquela desordem vertiginosa se transforma em ordem: organização, causa e efeito, fim e princípio. A soberania de um romance não depende somente da linguagem na qual está escrita. Depende também do seu sistema temporal, da maneira como nele se reflete a existência: quando se detém, quando se acelera e qual é a perspectiva cronológica do narrador para descrever esse tempo inventado. Se entre as palavras e os fatos existe uma distância, entre o tempo real e o da ficção existe um abismo. O tempo novelesco é um artifício fabricado para conseguir certos efeitos psicológicos. Nele, o passado pode ser posterior ao presente – o efeito pode preceder a causa – como nesse relato de Alejo Carpentier, *Viaje a la semilla*, que começa*

com a morte de um velho e continua até sua gestação, no útero materno; ou pode ser somente o passado remoto que nunca chega a se dissolver no passado próximo que conta o narrador, como na maioria dos romances clássicos; ou ser o eterno presente sem passado nem futuro, como na ficção de Samuel Beckett; ou um labirinto, no qual o passado, o presente e o futuro coexistem, anulando-se, como em *O som e a fúria*, de William Faulkner. (LLOSA, 2003, p.14-15).

Os romances têm princípio e fim e, mesmo nos mais informes e espasmódicos, a vida adota um sentido que podemos perceber, já que eles nos oferecem uma perspectiva que a vida verdadeira, na qual estamos imersos, sempre nos nega. Essa ordem é a invenção, um acréscimo do romancista, o simulador que aparenta recriar a vida quando a verdade a retifica. (p. 15).

Nesse sentido, narrar é garantir a existência humana. É por meio da palavra que existimos. Leda e Bel são seres ficcionais, mas também existem porque contam suas histórias. Elas são à medida em que se constroem nos romances. É graças às ações que vivem e narram em suas histórias que elas garantem suas próprias existências. É assim tanto como na máxima bíblica "no princípio, era o verbo", como no diálogo de Santo Agostinho com Deus: "Existimos porque fomos criados. Portanto, não existíamos antes de existir, para que nos pudessemos criar" (AGOSTINHO, 1996, p. 314). E ainda: "Portanto, é necessário concluir que falastes, e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra!" (p. 315).

As palavras "dão conteúdo ao tempo" (NUNES, 2013, p. 7), preenchem-no de sentido, de fatos, de experiência humana. Ontem não foi apenas ontem, o dia que antecedeu o de hoje, que veio depois de anteontem. Ontem foi o dia em que o filho de alguém nasceu, um casal se mudou de país, um jovem se formou na faculdade. Em *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes cita uma passagem de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, e compara a música à narrativa para explicar essa ideia:

A primeira [a narrativa] preenche-o com a matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência, a segunda [a música] mede-o e subdivide-o. Sem esse preenchimento, sem essa medida, fica-nos do tempo, que é invisível, como dele afirmou o filósofo Kant, um esquema vazio. Entretanto, o tempo é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço. É também o elemento da música [...]. Eis o primeiro paradoxo que enfrentamos: para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas. (NUNES, 2013, p. 7).

Narramos, portanto, para dar sentido à vida, à nossa passagem pelo tempo: "narrar já é refletir sobre os acontecimentos narrados." (RICOEUR, 2010, p. 3), sejamos nós autores vivos, de carne e osso, ou seres ficcionais, que precisam sobreviver dentro das narrativas que constróem. Ora, mas se narradores e narradoras são seres que têm o privilégio de manipular a história e contá-la da forma como bem entendem, isso significa que a maneira como escolhem recortar o tempo importa para o sentido, para a interpretação que, como leitores, fazemos da história.

Leda, por exemplo, inicia o romance com um relato sobre o acidente que ocorre ao fim de suas férias no litoral onde conhece Nina, Elena, a boneca e as outras personagens com quem convive. Narra o acidente e, depois, volta no tempo, contando sobre como estava antes de viajar e, então, sobre a chegada ao balneário e os fatos que se desenrolam a partir de então. Recheia essa história com memórias de tempos variados (sua infância, a infância e a adolescência das filhas). Já Bel faz um caminho mais linear – começa contando sobre quando achou o retrato da bisavó, o que a descoberta desencadeou e segue assim, linearmente, até o fim. Porém, cria personagens que vivem em outros tempos (a bisavó no passado e a bisneta no futuro) e os traz todos para o presente da história. Qual sentido há nas manipulações de tempo que as personagens-narradoras fazem? É o que verificaremos aqui, partindo, antes, de uma discussão sobre o tempo.

4.1 O que é, afinal, o tempo?

A pergunta: "O que é, afinal, o tempo?" é uma "aporia", como bem definiu Santo Agostinho, o primeiro – segundo consta – a registrar tal questionamento na cultura ocidental, em meados do século IV. No capítulo XI de sua obra *Confissões*, Agostinho discute, em um diálogo com Deus, sobre a problemática do tempo. Discorre ali sobre conceitos de passado, presente e futuro e sobre a dificuldade de conceituá-los justamente por causa da impermanência. Afinal, tempo implica em inconstância, em mudança. Diz ele, por exemplo: "Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade" (1996, p. 322). Ou ainda: "Quem pode medir os tempos passados que já não existem, ou os futuros que ainda não chegaram?" (1996, p. 325).

Agostinho conclui algo que, até hoje, inaugura discussões, abre questionamentos, mas dificilmente pode ser refutado:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. (1996, p. 325).

Dezessete séculos mais tarde, o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) confrontou os escritos de Agostinho e Aristóteles em sua obra *Tempo e Narrativa* (2010), na qual se aprofunda na questão e afirma que o tempo é o resultado de "ruminações inconclusas". Ruminações essas que servirão, neste trabalho, para analisar de que forma as protagonistas-narradoras dos romances em questão tecem o tempo na trama de suas narrativas. Quais são os fios que cada uma escolhe, onde e como alinham um com o outro para contar a seus leitores, as histórias que pretendem. Mais: o que tal administração do tempo nos conta sobre essas personagens.

Antes de entrar na análise propriamente dita, voltemos ao questionamento sobre o que é o tempo. Ora, sabemos de sua existência e convivemos com seus sinais em nossos corpos – os cabelos que ficam brancos, a pele que perde a elasticidade; na paisagem, graças à luz que muda de intensidade e posição, ou à flora que, dependendo da estação do ano, é mais ou menos frondosa; na comida que perece na geladeira; no ponteiro do relógio que avança dentro do círculo; nas folhas do calendário que obsolescem dia após dia. Como escreveu o crítico paraense Benedito Nunes (1929-2011): "Lidar com o tempo significa que já contamos com a sua presença antecipada na distribuição das tarefas cotidianas." (NUNES, 2013, p. 18).

Isso tudo, no entanto, não é o *tempo*. São vestígios da passagem do tempo, marcas, rastros, provas talvez. E, se não podemos vê-lo, o que é, então, o tempo? Seria o tempo uma ideia? Assim como a matemática ou os códigos das línguas, o tempo é uma convenção criada pela humanidade para organizar sua experiência, que é finita. A consciência de tal finitude impõe ao ser humano a vontade e a necessidade de dar sentido a esse período que está entre o nascimento e a morte. Falar em tempo é, portanto, falar sobre começo, meio e fim. É tratar sobre nascimento, vida e morte. Não por acaso, para boa parte das religiões, o pós-morte é a eternidade, ou seja, a ausência, a negação do tempo. O tempo é, então, uma régua criada para orientar nossa passagem pela Terra, para nortear nossa capacidade – e necessidade – de refletir sobre quem somos, de onde viemos e para onde vamos.

4.2 Os tempos de Leda e Bel

Em *A filha perdida* e *Bisa Bisa, Bisa Bel*, o tempo está presente desde os títulos das obras. Ainda que a palavra não apareça explicitamente, a ideia está implícita nos nomes dos romances. No caso da história de Elena Ferrante, a palavra "perdida", já traz uma noção de tempo. (Embora o sentido seja distinto do original em italiano, "oscura", vamos considerar aqui a tradução para o português por julgar que ela traz para o título um sentido que permeia toda a obra, o da perda.) Afinal, perder significa que algo ficou para trás, não está mais neste espaço ou neste tempo presente, é algo que pertence ao passado. Podemos ir ainda além: em geral, quem perde deseja encontrar novamente. Sobretudo quem perde uma filha, um filho. Sendo assim, o título nos remete também a uma vontade de futuro. "Quem tem filhos precisa de futuro", diz o narrador de *Desumanização*, romance de Valter Hugo Mãe. Natural que aquele que perde sua possibilidade de futuro faça de tudo para poder recuperá-la, portanto. Assim, ao ler o título de Ferrante, sabemos, no mínimo, que se trata de uma história sobre uma filha que se perdeu e podemos supor que seus pais desejam encontrá-la.

A perda de uma filha é, de fato, parte desta história. Elena, a garotinha que compõe a família que Leda observa na praia se perde entre a multidão que povoa a areia. Quem a encontra é a narradora do romance, que entrega a menina à mãe, mas, no meio da confusão, rouba sua boneca, outra *filha* que acaba perdida. Os episódios acabam remetendo Leda a suas perdas. Como filha, por exemplo, sentia-se rejeitada pela mãe, algo sobre o que nos dá pistas desde as primeiras páginas do livro e repete em diversas passagens. A própria Leda já se perdera também quando criança e perdera uma de suas filhas.

Vai aparecer, pensei, eu tinha prática em desaparecimentos. Minha mãe dizia que eu não fazia outra coisa além de me perder quando criança. Um instante de desatenção e eu sumia; era necessário correr até o quiosque e pedir que anunciassem no alto-falante como eu era, o meu nome, e ela, enquanto isso, ficava esperando ao lado do balcão. Eu não tinha nenhuma lembrança desses sumiços, carregava outras coisas na memória. Eu tinha medo de que fosse a minha mãe a se perder, vivia com a angústia de não conseguir mais encontrá-la. Porém me lembrava nitidamente de quando perdi Bianca. Corri pela praia como Nina naquele momento, mas estava com Marta no colo, berrando. Eu não sabia o que fazer, estava sozinha com as duas, meu marido viajara para o exterior, e eu não conhecia ninguém. Um filho é,

de fato, um turbilhão de aflições. Ficou gravado em minha mente que eu procurava com os olhos por toda parte, menos no mar; eu nem mesmo ousava olhar para a água. (FERRANTE, 2016, p. 50).

Já no título de *Bisa Bia, Bisa Bel*, a temática aparece de forma ainda mais discreta, mas está ali. "Bisa", uma corruptela da palavra "bisavó", é o nome dado àquela que é duas vezes avó. Além da repetição, a palavra é como chamamos uma antepassada, alguém que, portanto, vem de tempos passados. Como bem observa Anna Maria Garzone Furtado:

O título da história, *Bisa Bia, Bisa Bel*, contém a ideia de tempo, em torno do qual vai girar toda a narrativa e, assim, todas as outras questões que a obra permite fazer fluir; do tempo passado da bisavó, ao tempo futuro da bisneta..., cujo presente é personificado pela Bel bisneta e pelas bisavós Bia e Beta, numa imagem do passado e do futuro. (2007, p. 103).

O título já dá também pistas do vaivém que a narrativa fará no tempo, como veremos com mais profundidade. Afinal, há duas bisavós em questão. Diz Furtado:

Observar como as palavras 'Bisa' e 'bisneta' servem de referências ao tempo que se movimenta em torno dela, da Bel, trazendo à imaginação um pêndulo de relógio, ora pendendo para um lado, ora para outro. Somos levados a pensar que o tempo não se movimenta ou que ele não existe, mas é a própria bisneta que ora é presente, ora é passado, ora é futuro. O tempo vivido pode ser a experiência de cada personagem. (2007, p. 103).

Ao entrar nos romances, podemos encontrar novas chaves-interpretativas para a forma como o tempo será tratado nas narrativas. Bel nos diz já na segunda linha que a bisavó mora com ela, dentro dela. Ora, se Bia é uma antepassada que mora dentro da menina, podemos depreender que esta personagem se apresenta deixando claro que ela carrega o passado dentro dela. É uma personagem do presente que está carregada de passado. E, mais adiante na narrativa, vai nos apresentar também o futuro que tem dentro dela, com a presença da bisneta.

Leda também traz o passado consigo. Sua narrativa é constantemente interrompida por histórias do passado, de sua infância, da infância das filhas. Essas histórias, em geral, são desencadeadas por fatos que ocorrem na narrativa principal (a que se passa nas férias, no balneário) e trazem sentido para o todo do romance.

Os banhistas vacilavam, não queriam mudar as coisas de lugar, mas as crianças e os adultos da família napolitana já estavam se encarregando daquela tarefa com jovialidade e, no fim a maioria se deslocou quase de bom grado.

Abri um livro, mas, àquela altura, já estava me sentindo dentro de um emaranhado de sentimentos amargos que, a cada som impactante, cor ou cheiro, amargavam ainda mais. Aquela gente me irritava. Eu havia nascido em um ambiente como aquele, meus tios, meus primos, meu pai, todos agiam daquela maneira, com uma cordialidade prepotente. Eram cerimoniosos, em geral, muito sociáveis, e cada pedido que saía de sua boca soava como uma ordem ligeiramente disfarçada de falsa bondade e, quando necessário, sabiam ser vulgarmente ofensivos e violentos. (FERRANTE, 2016, p. 29-30).

4.3 As diferentes temporalidades

Além de uma aporia, o tempo não é um só. Como já dissemos anteriormente, não podemos ver o tempo, mas podemos percebê-lo, registrar suas marcas e conviver com elas. Notamos, porém a passagem do tempo de maneiras distintas. Alguém pode dizer que sessenta minutos passaram "voando" enquanto conversava com amigos queridos em uma mesa de bar, mas outros sessenta minutos "demoraram uma eternidade" para passar na fila de espera por um exame no laboratório de análises clínicas. Por outro lado, os ponteiros de um relógio bem regulado giram sempre na mesma velocidade e a Terra leva 24 horas para girar em torno de si mesma.

E, aqui, pedimos licença para citar uma outra obra literária que não faz parte do corpus. Fazemos isso por julgar que ela é um exemplo claro das várias manifestações de tempo e, sendo assim, contribui para o nosso entendimento da questão. Trata-se da peça *Esperando Godot*, de Samuel Becket (1906-1989). No terceiro ato, os personagens Vladimir e Estragon abraçam-se em um momento de ternura e alegria. A dupla está, desde o início do texto, à espera de Godot, um sujeito que nunca aparece e sobre o qual sabemos pouquíssimo – não é possível ter certeza nem ao menos se ele existe. Depois da troca de afeto, Vladimir exclama: "Como o tempo passa quando a gente se diverte!" (2005, p. 151). Embora a peça seja um ícone do teatro do absurdo, a personagem não está dizendo que os ponteiros do relógio se moveram mais rápido ou desgovernadamente porque ele e o amigo viveram momentos de prazer. O que está em jogo, ali, é uma das possíveis percepções que temos do tempo: a psicológica, que nada tem a ver com a cronológica, a física, a histórica, a litúrgica ou a linguística, para citar as seis noções discutidas por Benedito Nunes em *O tempo na narrativa*, como veremos a seguir.

Segundo o crítico, vários fatores interferem na concepção que temos de tempo: "Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural, interferem na concepção do tempo" (NUNES, 2013, p. 18). Sobre o tempo psicológico, podemos dizer que, em vez de uma marca ou marcação, ele é uma sensação. É o sentimento de que a volta de uma viagem é mais rápida do que a ida, embora o percurso e a velocidade sejam os mesmos. É lamentar que, aos cinco anos, um filho cresceu rápido demais, mesmo sabendo que cinco anos são sempre cinco anos e não há modulação de velocidade real implicada no crescimento de uma criança. Ou, como explica o próprio Nunes:

A experiência da sucessão dos nossos estados internos leva-nos ao conceito de tempo psicológico ou de tempo vivido, também chamado de duração interior. O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. (2013, p. 19).

Nunes distingue ainda o tempo psicológico do físico, ou o tempo da natureza, o qual implica a noção de sucessão de fatos, de causa e efeito, que também aparece na peça de Becket: "O tempo voltou a fluir. O Sol vai se pôr, a Lua vai despontar e nós partiremos daqui!" (p. 155). Sobre tal conceito, Nunes escreve:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis. Bem diferente é a ordem objetiva do tempo físico, que se apoia no princípio da causalidade, isto é, na conexão entre causa e efeito, como forma de sucessão regular dos eventos naturais. Assim, dizer que um evento antecede o outro é afirmar que, sem o primeiro (causa), o segundo (efeito) não existiria, a ordem temporal acompanhando a conexão que os une e que não pode ser invertida (o efeito não pode vir antes da causa), a menos que a Natureza desandasse. (p. 155).

Do tempo físico decorre o tempo cronológico, ou o tempo organizado em medidas, segundos, minutos, horas. É o tempo que cabe no calendário. Sobre ele, diz Nunes: "Baseado em movimentos naturais recorrentes, como os cronométricos a que já nos referimos, o tempo cronológico, por esse aspecto ligado ao físico, firma o

sistema de calendários" (p. 20). Leda faz várias marcações deste tipo ao longo do romance, sobretudo quando abre cada um dos capítulos: "Quase uma semana inteira de férias já havia passado [...] Então chegou o sábado, e a praia ficou cheia." (FERRANTE, 2016, p. 23); "Por volta do meio-dia, aconteceu um fato novo." (p. 27); "Olhei o relógio automaticamente. Eram duas da tarde, eu não conhecia ninguém na cidade com quem tivesse intimidade suficiente para aparecer àquela hora." (p. 127).

Em nossa leitura, a citação de marcas de tempo cronológico, sobretudo em uma narrativa que já começa fora desta ordem, é a expressão da tentativa da narradora de organizar a história de forma coerente, real, verossímil, faz parte de sua busca essencial por identidade, por seu *eu*. No entanto, não passa de uma, como dissemos, tentativa. A história de Leda é só aparentemente organizada. Sua narrativa se dá em grandes rompantes, em um ritmo semelhante ao das marés. Leda é agitada como o mar, Leda gosta de tempestades, como revela na página 62, em um diálogo com Gino, o salva-vidas. Leda não tem calma, como afirma sua criadora, Elena Ferrante:

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 precisão e prazer, e, se eu não tiver essa habilidade, eles podem não acreditar naquela calma. (2017, p. 289).

O tempo cronológico tem ligação ainda com o tempo histórico, que marca as grandes transformações de povos, nações, culturas. O período da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, ou ainda os anos que sucederam o confronto, chamado de pós-guerra. A fase em que um país passou por um determinado regime, como uma ditadura, também é um exemplo de tempo histórico que, embora seja contado com medidas cronológicas (uma ditadura que durou quinze anos, por exemplo), não obedece um período estanque, mas:

[...] representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do tempo histórico se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo). (NUNES, 2013, p. 21).

E há ainda o tempo litúrgico, talvez mais associado ao psicológico do que ao cronológico, por permanecer no campo das sensações e não das medidas. Sobre ele, Nunes diz:

Linear, no que diz respeito à direção (Encarnação, Epifania, Morte, Ressurreição, Ascensão do Senhor, etc., para nos referirmos à cultura sob influência do cristianismo), esse tempo litúrgico, sagrado, é também pontual quanto à significação dos acontecimentos que as comemorações ritualísticas reatualizam numa espécie de presente intemporal, como o que é particular aos mitos. (2013, p. 21).

Por fim, Nunes considera o tempo linguístico, ou o tempo do livro, da história dentro do livro. Trata-se da ordem do texto, da sequência de palavras, da forma como o discurso se organiza, "que não deve confundir-se com a ordem temporal da linguagem enquanto sistema de signos" (2013, p. 22). Para discorrer sobre ele, Nunes recorre ao linguista francês Émile Benveniste:

O que o tempo linguístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro gerador e axial ao mesmo tempo – no presente da instância da palavra. [...] Cada vez que você fala com alguém é agora que você fala, e agora é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam. A enunciação é o ponto de emergência do presente (presente linguístico), e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. (NUNES, 2013, p. 22).

Em nossa análise, pretendemos verificar principalmente como o tempo linguístico interfere na narrativa dos corpora em questão. Veremos também de que maneira outros conceitos de tempo, como o tempo histórico, o psicológico e o cronológico surgem nas histórias contadas por Leda e Bel.

4.4 O tempo como discurso

Ao falar sobre narrativa, não podemos esquecer de que ela é um produto, é obra, criação de um ser: o narrador. Não existe narrativa sem alguém que a produza, que conte algo. Esse narrador pode ser fictício, como ocorre nas obras de ficção, caso de Leda e Bel. Mas pode ser também um narrador real, quando assumidamente autor e narrador são um só. É o caso dos textos jornalísticos, por exemplo, em que o

repórter narra fatos reais. Em qualquer um dos cenários, é sempre o narrador que escolhe o quê e o como narrar. Por mais que conte algo que se passou com outra pessoa, quem narra tem propriedade sobre a história.

Dito isso, voltemos nosso foco para a narrativa. Há várias maneiras de contar uma mesma história. Alguém pode dizer, por exemplo, que ontem a energia da própria casa foi cortada justo no momento em que terminava um trabalho que precisaria entregar dali a poucas horas. Como consequência, atrasou a entrega. Diz isso sem mencionar que, há semanas, vem ignorando os avisos de cobrança da companhia que fornece energia ao seu município. Ao omitir esse dado, esse narrador se exime diante de seu interlocutor da culpa pelo corte de energia e consequente atraso na entrega do trabalho. Ética ou não, a omissão desse fato foi uma escolha que, como narradora, essa pessoa fez.

É o que faz Bel, por exemplo, ao criar uma história para a perda do retrato da bisavó. Ela sai para brincar com a fotografia presa à roupa, mas volta para casa sem o objeto. E, então, é questionada pela mãe:

– Vê lá, hem, Isabel, cuidado para não perder...

– Pode deixar, mãe. Não vou perder nunca.

Falei aquilo com tanta certeza que eu mesma me espantei. Não era mentira. Comigo não tem essa de ficar dizendo mentira. Eu não sei mentir, se mentisse ia me atraparhar toda, esquecer, repetir diferente depois, é uma coisa a que eu não estou acostumada. Acho que sou desligada demais para mentir direito. Por isso é que fui respondendo calma, contando a verdade mais funda e mais verdadeira, que só naquela hora eu estava entendendo, quando mamãe perguntou:

– E cadê o retrato?

O que eu disse foi o seguinte – só que ela não prestou muita atenção, porque já estava indo ver outra coisa, minha mãe tem a mania de fazer isso, falar e não ligar para a resposta:

– Sabe, mãe, aconteceu uma coisa muito interessante. Bisa Bia gostou muito de mim, da minha escola, dos meus amigos, do meu quarto, de tudo meu. Ela agora quer ficar morando comigo.

Fui falando e entrando no chuveiro. Enquanto a água começava a cair ainda ouvi minha mãe dizer alguma coisa parecida com ann...ramm..., meio distraída. E continuei:

– Eu guardei ela grudada na minha pele, junto do meu coração, muito bem guardada, no melhor lugar que tinha. E ela gostou tanto – sabe, mãe? – que vai ficar aí para sempre, só que pelo lado de dentro, já imaginou? Também, era fácil, porque eu tinha corrido e estava suando muito, o retrato dela ficou molhado, colou em mim. Igualzinho a uma tatuagem. Ela ficou pintada na minha pele. Mas não dá para ninguém mais ver. Feito tatuagem transparente, ou invisível. (MACHADO, 1982, p. 25-26).

Como narradora, Bel dá novo sentido à perda da fotografia da bisavó e cria uma nova história sobre o paradeiro do objeto em que o sumiço, na verdade, é uma nova forma de aparição (Bisa Bia aparece em voz, muito presente na narrativa, embora fisicamente sua fotografia esteja desaparecida e só vá reaparecer no final do romance). Assim, Bel reajusta os fatos de acordo com seu próprio discurso e conta a história que ela quer contar, formando o enredo ou intriga, como argumenta Nunes no trecho a seguir:

Referencial ou representativo, ao contrário do texto poético propriamente dito, o texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a "sucessão dos fatos que o discurso evoca", nisso se diferenciando daqueles de caráter didático ou científico, nos quais prepondera o encadeamento lógico de antecedente e consequente. Não basta, porém, para que haja narrativa, a simples história (fábula, para os formalistas russos), suscetível, como esqueleto dos fatos ou eventos, de ser abstraída, resumida e recortada por outros meios que não o verbal. É preciso que os fatos se ajustem entre si na forma de um enredo ou intriga, configurador da ação, como ponto de chegada da atividade mimética. (NUNES, 2013, p. 15).

O narrador tem, portanto, domínio sobre a história que conta. E, se isso já é uma verdade para a narração de histórias de não-ficção, que podem ser complementadas e até questionadas por outras pessoas que as viveram ou assistiram, tal poder é ainda maior no caso de histórias de ficção. Em *Bisa Bisa, Bisa Bel*, é a versão de Bel sobre os fatos narrados a que temos acesso, assim como em *A filha perdida*, é a de Leda. É delas o ponto de vista escolhido para narrar. E o ponto de vista, dependendo da vontade do narrador ou da narradora, pode variar ao longo da narrativa, conduzindo, assim, seu leitor/interlocutor. Sobre isso, Paul Ricoeur diz:

O ponto de vista, diremos, designa numa narrativa em terceira ou primeira pessoa a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens uns em direção aos outros. Diz respeito à composição da obra e torna-se com Boris Uspenski objeto de uma 'poética da composição', já que a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis – propriedade inerente à própria noção de ponto de vista – dá ao artista a ocasião, sistematicamente explorada por ele, de variar os pontos de vista no interior da mesma obra, de multiplicá-los e incorporar suas combinações na configuração da obra. (2010, p. 162).

O narrador é, portanto, como um ventríloquo, que manipula fios e opera as personagens e suas ações de acordo com sua própria vontade. É também um maestro, à medida em que decide, com sua baqueta, o ritmo, a intensidade, o começo, o meio e o fim do concerto.

Tais tomadas de decisão materializam-se por meio do discurso. Ou seja, vinculam-se ao sentido que o narrador deseja imprimir às ideias da história, ao que o narrador pretende dizer ao contá-la. Para compreender melhor essa questão, precisamos desdobrar os aspectos de uma narrativa, ter em mente que ela é composta por vários elementos – as metáforas, as vozes, as descrições, os monólogos, o ritmo, a ordem temporal, etc. – e que cada um deles vem carregado de um ou mais sentidos.

O sentido (ou a função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. O sentido de um monólogo pode caracterizar um personagem. É o sentido dos elementos da obra em que pensava Flaubert quando escrevia: Não há no meu livro uma descrição isolada, gratuita; todas servem a meus personagens e têm influência longínqua ou imediata sobre a ação. Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são em número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas. (TODOROV, 1976, p. 219).

O autor do trecho, o linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017), é um dos teóricos que melhor discorreu sobre os aspectos da narrativa. Para isso, ele reforçou uma ideia concebida anteriormente: a distinção entre história e discurso. O primeiro são os fatos em si. Em *A filha perdida*, por exemplo, é o fato de Leda viajar ao litoral, de férias; o encontro com outras personagens; a perda da garotinha; o roubo da boneca; a briga com Nina. Já o discurso é a forma como o narrador decide contar a história a seu interlocutor: os fatos que elege reportar, as metáforas, descrições que usa ao longo da narração ou a ordem em que opta por organizá-los em seu relato, entre outros elementos que compõem o discurso. Ou, no romance de Ferrante: a opção por iniciar a narrativa a partir do malestar que levou ao acidente e, então, recorrer a histórias do passado entrelaçadas com a narração cronológica do que ocorre nas férias. É ainda a descrição das condições do mar e do clima e de como elas interferem no humor da personagem.

Em nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. (...) a obra é, ao mesmo tempo, discurso, narrador que relata a história diante dele, um leitor que a percebe. Nesse nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (TODOROV, 1976, p. 220-221).

Foram os formalistas russos que chamaram atenção para essa distinção entre história e discurso. Para eles, para estudar literatura é preciso estudar a literalidade. Também no texto "As categorias da narrativa literária", publicado na obra organizada por Roland Barthes, *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*, Todorov nos leva às ideias dessa corrente de críticos: "São os formalistas russos que, primeiro, isolaram estas duas noções que chamaram fábula ("o que realmente ocorreu") e assunto ("a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto") (TODOROV, 1976, p. 221). Para um dos principais nomes do movimento, Viktor Chklovski, "a história não é um elemento artístico, mas um material pré-literário; somente o discurso era para ele uma construção estética." (p. 221). A arte de narrar está, portanto, em articular a história nas tramas do enredo.

Relembro brevemente o sentido da distinção introduzida por Benveniste entre história e discurso. Na história, o locutor não está envolvido: Aqui, ninguém fala; os acontecimentos parecem se narrar por si mesmos. O discurso, em contrapartida, designa toda enunciação que supõe um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de alguma maneira. Cada modo de enunciação tem seu sistema de tempos: tempos incluídos e tempos excluídos. (RICOEUR, 2010, p. 106).

O tempo é, então, um dos elementos da narrativa que compõem o discurso. Ou seja, a maneira como o narrador organiza a história no tempo não é mera casualidade. Trata-se de uma escolha estética, carregada de sentido. Como afirma Nunes: "O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do ponto de vista do foco, do modo de apresentação e da voz, uma das categorias do discurso." (2013, p. 30). Complementamos tal ideia com outra afirmação de Todorov:

Na história, muitos acontecimentos podem se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão 'natural' dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la mais

de perto. Mas a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão "natural" porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos. (TODOROV, 1976, p. 242).

Ou seja, se a história *pura* pode ser contada de forma cronológica, com começo, meio e fim (alguém não pagou a conta de energia, a companhia fez cobranças, as cobranças foram ignoradas, a energia foi cortada, não foi possível entregar o trabalho no prazo estabelecido), em função do discurso o narrador pode (e, em geral, é justamente o que faz) alterar tal ordem. A menos que manter a ordem cronológica seja parte do discurso do narrador.

4.5 A ordem dos fatos altera o discurso

Quando se trata de narrativa, portanto, a máxima matemática não faz o menor sentido. A ordem dos fatos altera, sim, o produto. Mais do que isso: a maneira como o narrador organiza os fatos da história no tempo carrega um sentido (ou vários) em si. Em função do discurso, o narrador escolhe, por exemplo, qual será sua entrada na história. Pode começar, por exemplo, pelo desfecho: uma cena de assassinato e, a partir dela, fazer um retrospecto de tudo o que ocorreu antes do crime. Ou, como faz Leda, iniciar o livro pelo acidente de carro que ocorreu, segundo o tempo linear, ao final das férias narradas no romance. E é a própria Elena Ferrante quem esclarece as escolhas de sua narradora: “Quero que as leitoras e os leitores saibam desde as primeiras linhas com o que vão lidar” (FERRANTE, 2017, p.290), afirma em *Frantumaglia*. Ao longo da narrativa, o narrador pode fazer idas e vindas no tempo, recheiar o enredo de memórias que fogem ao curso linear e cronológico da história, como fazem tanto Leda como Bel. “Tudo parte da observação segundo a qual narrar é, segundo uma expressão emprestada de Thomas Mann, separar (*aussparen*), ou seja, ao mesmo tempo eleger e excluir” (RICOEUR, 2010, p. 132).

O narrador tem ainda, como já vimos, o poder de manipular o tempo segundo seus próprios critérios. O devaneio de um personagem que leva um minuto no tempo cronológico, no tempo linguístico, pode ocupar páginas e páginas. Ou, ainda, como ocorre com Leda, o tempo cronológico da narrativa principal – cerca de duas semanas, no caso da obra – pode ser recheado de outras histórias de tempos variados. Leda, por exemplo, é remetida a memórias de fases de sua vida que não fazem parte dos

seus dias na praia (a narrativa principal): sua infância, a infância das filhas, a época em que abandonou a família para viver uma história própria.

A disposição das cenas, dos episódios intermediários, dos acontecimentos marcantes, das transições não para de modular as quantidades e as extensões. A esses aspectos, somam-se as antecipações e os retrospectos, as inserções que permitem incluir vastas extensões temporais rememoradas em sequências narrativas breves, criar um efeito de profundidade perspectiva ao mesmo tempo que se rompe a cronologia. Afastamo-nos ainda mais da estrita comparação entre comprimentos de tempo quando acrescentamos aos retrospectos o tempo da lembrança, o tempo do sonho, o tempo do diálogo relatado, como em Virginia Woolf. Tensões qualitativas somam-se assim às medidas quantitativas. (RICOEUR, 2010, p. 135).

Sendo assim, a narrativa não é um só tempo, mas uma trama temporal. Para tecer os fios que a compõem, o narrador utiliza diversas técnicas.

O narrador pode caminhar ao passo de seus personagens, fazendo o presente de narração deles coincidir com o seu, aceitando assim seus limites e sua ignorância; pode, ao contrário, se mover para frente e para trás, considerar o presente do ponto de vista das antecipações de um passado rememorado ou como a lembrança passada de um futuro antecipado etc. (RICOEUR, 2010, p. 164).

Assim, ora ele prolonga uma cena, ora encurta outra. Omite um fato da história linear, dá ênfase a outro. Começa pelo desfecho e recheia o que veio antes com histórias secundárias, memórias, sonhos, descrições. Como um maestro ou ventrículo, estrutura a história em função do seu discurso.

Pode-se ver, então, que o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados – uma função estruturante. Consideradas em conjunto com as mudanças operadas pelas anacronias, também mostram que uma das funções da narrativa, segundo afirma Christian Metz, é *cambiar (monnayer)* um tempo por outro, e que por isso ela é, 'antes de tudo, um sistema de transformações temporais'. (NUNES, 2013, p. 35).

A chamada "deformação temporal", ou a alteração do curso natural, cronológico, da história na narrativa literária estava no centro das pesquisas dos formalistas russos. Ainda em "As categorias da narrativa literária", Todorov afirma:

[...] a natureza dos eventos conta pouco, só importa a relação que mantêm (no caso presente, é uma sucessão temporal). Os formalistas ignoravam, pois, a narrativa como história, ocupando-se apenas da narrativa como discurso. Pode-se aproximar esta teoria da dos cineastas russos da época: são os anos em que a montagem era considerada como o elemento artístico propriamente dito de um filme. (TODOROV, 1976, p. 243).

No mesmo texto, o linguista elenca três diferentes tipos de deformação temporal. São eles: encadeamento, alternância e encaixamento. O primeiro é a simples justaposição de histórias, uma contada em seguida da outra. Uma nova só começa quando a anterior já terminou, sem que haja sobreposição ou entrelaçamento de histórias. Já a alternância se parece mais com esse entrelaçamento. Trata-se da contação de duas ou mais histórias, alternando cenas de uma com cenas da outra, “interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.” (TODOROV, 1976, p. 244). E, por fim, há o encaixamento, já citado no capítulo anterior, que consiste na “inclusão de uma história no interior de uma outra. Assim todos os contos das *Mil e uma noites* são encaixados no conto sobre Sherazade.” (TODOROV, 1976, p. 244).

A *filha perdida* é, como comentamos anteriormente, a história de uma personagem em busca de identidade, à procura do seu *eu*. Um *eu* que, no entanto, não se mostra de forma clara e una em nenhum momento do romance. Leda é essa personagem “desconfigurada”, “decomposta” e, por que não dizer, “deformada”? A maneira como inicia sua narrativa já é, em nossa leitura, um indício dessa deformação. Afinal, o fato de o romance começar com o relato daquilo que, se pudéssemos organizar os fatos narrados em ordem cronológica, ocorre ao fim da história, é o que Todorov chama de “deformação temporal”. Leda, a personagem que perde a silhueta e se multiplica, reflete e altera nas histórias das outras personagens com quem convive, quer se encontrar, quer se organizar, porém seu relato não é linear, é embaralhado assim como sua identidade. E esse embaralhamento tem uma finalidade estética na narrativa.

Ao começar o romance pelo mal-estar que culminou no acidente de carro, Leda apresenta seus leitores e suas leitoras ao universo de sua narrativa com desconforto. E a sensação permanece por todas as páginas do livro. Como leitoras ou leitores, entramos na história sabendo que não só a narradora sofre um acidente, como ele é

resultado de "um gesto sem sentido". E, a partir de então, não há mais como escapar: depois das duas primeiras páginas, passaremos o restante da leitura em busca deste gesto e, ao supor que ele seja o roubo da boneca, passamos a tentar compreender a razão que motivou Leda a cometer esse ato. Mais: ficamos curiosos para saber quando ela devolverá a boneca à menina ou mesmo se chegará a devolver.

Ao começar o romance já com uma brusca deformação temporal, Leda atua como uma onda violenta em um mar aparentemente calmo: agita a maré, escava o fundo da água e espalha o que trouxe de lá sobre a areia, onde todos podem ver. E, a partir de então, continua em movimento: ora narrando de forma mais agitada, violenta talvez, ora com aparente calma. Esse ritmo marca toda a narrativa e está em consonância com a essência fluida e mutante da personagem, que nunca se fecha, nunca se acalma. Como leitores, vamos rolando feito concha na beira da água, levados pela maré de Leda: ora para o alto de um monte de areia, ora para as profundezas do oceano.

Nesse sentido, Leda e Bel se distinguem. Enquanto Leda é dona de uma narrativa turbulenta, Bel é mais constante. Leda é um mar quase sempre revoltado, algumas vezes, sereno. Bel é um lago onde, vez ou outra, pulam peixes causando ondas leves. Ou ainda, se fossem linhas, Leda poderia ser representada como um novelo emaranhado, em que não é possível saber quantas pontas há e, quando se acha alguma, não se sabe se ela pertence ao início ou ao fim do carretel. Já Bel seria como uma trança longa, porém reta, com começo, meio e fim. Afinal, as “deformações temporais” do romance são mais sutis, embora aconteçam sobretudo nas falas da bisavó, que conta histórias do passado, como no trecho a seguir:

Aí Bisa Bia explicou que no tempo dela banheiro era muito diferente. A gente lavava o rosto no quarto mesmo, e sempre tinha uma mesinha ou um móvel com uma bacia e um jarro d'água com uma toalha limpinha do lado.

– E pra xixi?

– Tinha uma casinha lá fora...

– E se a gente acordasse de noite com vontade?

– Tinha um urinol... – ela explicava, sempre com paciência.

(MACHADO, 1982, p. 32).

Uma deformação mais ousada ocorre ainda quando, na história principal, surge Beta, a neta que fala a partir do futuro:

- Beta. Sou sua bisneta.
 Essa não. Agora eu tinha que continuar, saber mais. Perguntei:
 – Como é que pode?
 – Eu moro daqui a muito tempo, em outro século. Outro dia, minha mãe – que é sua neta – estava dando uma geral, arrumando as coisas dela, e eu encontrei uma foto antiga, com uma menina que era a coisa mais fofinha deste mundo: VOCÊ!
 Fiquei espantadíssima. Beta continuou:
 – Aí, mandamos fazer uma holografia Delta e então...
 – Espera aí, antes que você continue, me explique o que é essa tal holografia...
 – Fotografia você sabe o que é, não sabe? Pois bem, holografia é uma espécie de fotografia em três dimensões, que a gente pode dar a volta em quem está holografado e ver as costas, os lados, tudo, como se fosse de verdade. No seu tempo já tem, mas mamãe explicou que só em alguns lugares, e precisa de uma máquina enorme, especial, numa sala inteira só para isso. Mas no meu tempo a gente pode tirar holografias em máquinas pequeninas, que cabem no bolso. (MACHADO, 1982, p. 63).

É por meio de uma holografia que Beta conta ter conhecido a bisavó, Bel (que, na imagem, aparece com o retrato de Bia na mão) – de novo, aqui, o *mise en abyme*. Só que Bel, ao saber disso, não faz ideia do que se trata. Ela, até então, não tinha sido registrada dessa forma. O episódio em que a holografia é feita surge só páginas à frente, já no final do romance, em um gracioso vaivém temporal.

Bel, por sua vez, conta à bisavó coisas do tempo dela, o presente da narrativa. As informações que as três personagens trazem em seus discursos também são a expressão de um outro tempo, o tempo histórico, marca importante desta narrativa. Enquanto Bia conta sobre hábitos e costumes do século XIX, Bel os confronta com o comportamento do final do século XX. A marca histórica ganha ainda mais nuances sobretudo no final do romance, com a chegada dos gêmeos Vítor e Maria. Antes de serem matriculados na escola de Bel, os irmãos moravam fora do país pois seus pais eram exilados políticos. Conta Vítor sobre o avô, ao se apresentar para a turma:

- Lembro de uma noite, quando nós estávamos em Roma e ele tinha ido nos visitar. Era na véspera do embarque dele de volta para o Brasil. Maria e eu queríamos viajar com ele, queríamos que papai e mamãe também voltassem para a terra da gente, estávamos todos meio tristes... Eu não entendia por que não podíamos voltar. Aí vovô explicou que um dia íamos poder, mas falou que quem quer construir os tempos novos geralmente não é compreendido, é perseguido e sofre muito, e era isso que estava acontecendo com meus pais. Aí ele contou muita coisa da História do Brasil e do mundo. Disse que no tempo dele já tinha sido melhor do que no tempo do pai dele, não tinha mais escravos, os trabalhadores já recebiam salário, mas ele se

lembrava de que, quando era pequeno, na cidade dele (que era cheia de fábricas), os trabalhadores ficavam nas máquinas quatorze ou dezesseis horas por dia – nem lembro mais – e não podiam fazer greve também, criança pequena trabalhava, uma porção de coisas assim. (MACHADO, 1982, p. 74).

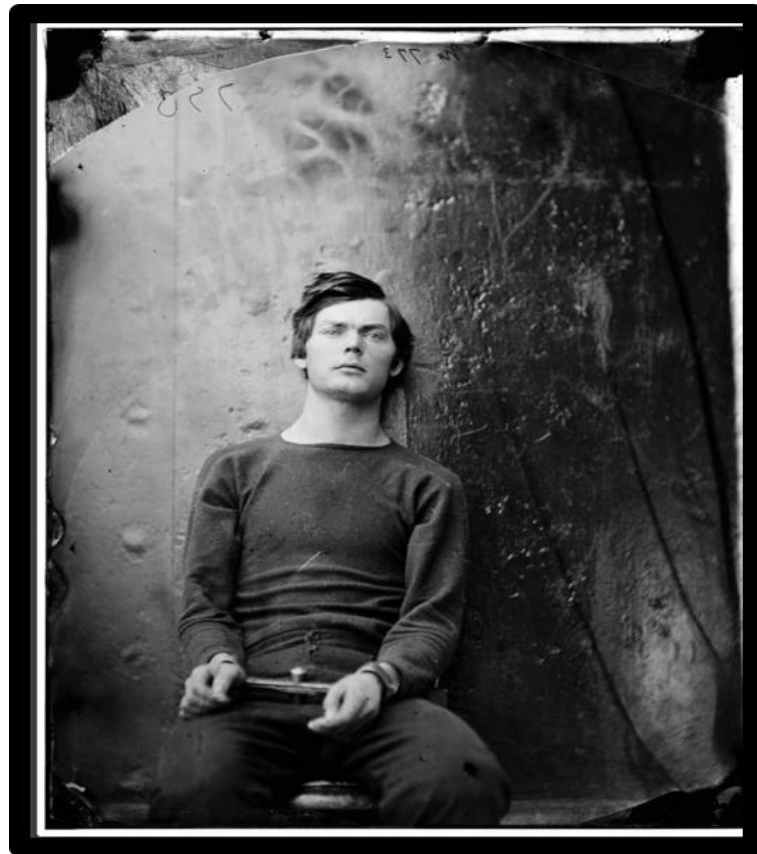
Como já mencionamos, as narradoras de ambos os corpora estão plenas de passado. Enquanto Bel traz esse passado no diálogo com a bisavó, que conta sobre o tempo que viveu, Leda é constantemente remetida a memórias. Podemos dizer que, nesse romance de Ferrante, há três principais grupos de histórias: as férias de Leda na praia, que duram cerca de duas semanas; a história da família napolitana, que dura mais ou menos o mesmo período; as várias histórias das memórias de Leda. Uma, no entanto, depende da outra. É para contar a história de si que Leda nos conta a história de Nina e sua filhinha. E, ao contar a história da jovem mãe, Leda insere no enredo pedaços dela mesma em forma de memória. Para narrar as histórias das outras personagens, Leda dá mergulhos para dentro de si, encaixando fragmentos de outras narrativas, de outras personagens, em seu próprio discurso. Encaixa a história da família na sua própria história de tal forma, que a sensação é a de que, quase como decorrência desse encaixe, a sua história acaba por ser inserida na das outras personagens.

No romance de Ana Maria Machado, há um elemento em especial que proporciona essa sobreposição de tempos: a fotografia. Como escreveu a ensaísta Susan Sontag (1933-2004) em "O mundo das imagens": "As fotografias antigas completam a nossa imagem mental do passado." (SONTAG, 1986, p. 147). Bel carrega com ela uma prova documental do passado, da linhagem de mulheres da qual ela faz parte: o retrato de sua bisavó. Graças a ela, entra em contato com suas origens. Para a personagem, que, ao longo da história, tenta se construir como mulher, essa fotografia funciona como um fragmento visível de seu DNA, da origem daquilo que a compõe.

O crítico francês Roland Barthes que dedicou um de seus livros à fotografia, *Câmara clara* (2008), discorre sobre a capacidade que um retrato tem de combinar diversos tempos. Para isso, usa como exemplo o retrato de Lewis Payne registrado em 1965 por Alexander Gardner, como se vê a seguir. O retrato não é simplesmente a fotografia de um rapaz jovem e bonito sob uma luz especial. Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W. H. Seward. Por esse motivo, foi condenado à morte. O retrato foi feito quando Payne já estava preso, à espera da execução da

pena, momentos antes de morrer, portanto. Na imagem, podemos "ver" três tempos. O presente da fotografia, em que o homem aparece vivo sentado diante da lente do fotógrafo. O presente de quem vê a foto, que é o passado do momento em que ela foi feita: aquele homem morreu, foi-se. E o futuro da foto: este homem vai morrer. Quanto a isto, Barthes afirma: "toda fotografia é um certificado de presença." (BARTHES, 2008, p. 98). Ou seja, "Isto foi, isto será".

Figura 1 – Retrato de Lewis Payne



Fonte: BARTHES, 2008 (Foto: Alexander Gardner)

O retrato de Bisa Bia tem essa função na narrativa: aquela garotinha que Bel vê na foto foi menina no presente da foto; se tornaria mãe, avó e bisavó, no futuro da foto; é uma memória do passado, no presente da narrativa.

Com essa foto, os diálogos se soltam; para essa foto, os diálogos se dirigem; por meio dessa foto, os diálogos com as pessoas à sua volta se desenrolam. Ao leitor, que os acompanha, os diálogos trazem lembranças, emoções e histórias passadas, num generoso entrelaçar humano, porque histórico, fazendo esse leitor sentir-se de forma muito parecida à daqueles personagens que Bel encontra na sua "vidinha" e

com os quais conversa. Tudo isso por meio da narrativa literária. (FURTADO, 2007, p. 104)

O retrato continua acompanhando, ora as conversas, ora a imaginação e, como fonte documental, resgata diferentes épocas, diferentes culturas, diferentes modos de vida. É o retrato que permite à mãe de Bel recordar-se de seu tempo! As praças..., os arbustos em forma de bichos ou de poltronas... E o bonde... Esse meio de transporte todo aberto, andando sobre trilhos, com seu motorneiro e condutor e que funcionou das primeiras décadas até meados do século XX. (p. 112).

Assim, manipulando a ordem como organizam os fatos ao longo das suas narrativas, recheando-as de memórias ou vozes que vêm de outros tempos e trazendo elementos carregados de tempos, como o exemplo da fotografia acima, Bel e Leda constroem seus eus ao longo das histórias, cada uma com uma identidade própria. Leda revolta, profunda e instável como o mar. Bel em transformação, descobrindo suas identidades, porém com certa plenitude no horizonte, com um desfecho bem delimitado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deflagradas na primeira metade do século passado, com o nascimento do feminismo, as discussões sobre gênero vêm se tornando cada vez mais complexas. Enquanto, na primeira metade do século passado, Simone de Beauvoir questionava a definição imposta socialmente à mulher, na atualidade, pensadoras que se debruçam sobre o tema, como Rebecca Solnit, defendem a multiplicidade de papéis que podem ser desempenhados por pessoas do gênero feminino. Fazendo uma analogia com vestuários, Solnit afirma: “há uma percepção de que as identidades são roupas que se usam, e por trás se encontra o amplo leque de escolhas quanto ao que se quer ser”(SOLNIT, 2017, p.42). Dessa maneira, concluímos que o feminino é uma ideia fluida, em constante transformação, assim como são as identidades em geral. Apesar disso, a busca por saber quem se é tornou-se algo importante para o sujeito contemporâneo, ainda que seja impossível assumir uma identidade única e estanque. Como afirma Bauman:

Tornamo-nos conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘identidade’ não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’. (2005, p. 17).

As personagens de Machado e Ferrante são construídas dentro desse paradigma. Bel extrai de si o conflito histórico sobre a ideia de feminino, sobre o papel social da mulher, ao criar outras duas personagens com as quais conviverá e discutirá, em alteridade, ao longo da narrativa. Embora de forma cronológica e mais ordenada e, portanto, mais fechada do que Leda, a garotinha narra sua história por meio desse trançar de tempos e de personagens: Ana Maria Machado constrói, assim, um feminino múltiplo que se abre em leque para outras identidades e se compõe feito trança, com fios de origens e tempos distintos.

Também dona de uma identidade múltipla, a protagonista narradora do romance de Ferrante se constrói como um *eu* em tempestade. Articula-se em uma narrativa que parece organizada, mas que é feita de idas e vindas no tempo, encaixamentos de histórias e personagens que se apresentam como secundárias, que, não obstante, acabam ocupando todo o foco da leitura. Leda quer contar a

história de si, mas ela é recheada de histórias de “suas” outras mulheres: as filhas, a mãe, Nina, Lenù, a boneca, Rosária. Por alteridade, essas personagens compõem a protagonista, mas não de forma harmoniosa: Leda é uma personagem narradora sem silhueta, seus pedaços não formam uma figura coesa. Assim é também o tempo em sua narrativa, que não flui cronológica e ordenadamente como a de Bel. O tempo de Leda é deformado, repleto de recortes, uma história que se compõe pela combinação e sobreposição de outras histórias. A personagem de Ferrante é como o tempo presente, real e evidente, porém inapreensível, como nos lembra Milan Kundera: “Aparentemente não existe nada mais evidente, de mais tangível e palpável do que o momento presente. E, no entanto, ele nos escapa completamente.” (KUNDERA, 2016, p. 33). Ferrante cria uma protagonista que procura por si mesma, por seu passado, mas a toda hora escapa, foge, se perde – de nós, leitores, e de si mesma.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Trad. M.Z. Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 218-264.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. A Morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 935 p.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUTLER, Judith. O relato de si mesmo. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 13-56.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 51-80.

CORBETT, David. **The Art of Character**: Creating Memorable Characters for Fiction, Film and TV. New York: Penguin Books, 2013. 379 p.

FERRANTE, Elena. **A Filha Perdida**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. Mulheres que escrevem: Respostas às perguntas de Sandra, Sandro e Eva. In: FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: Os caminhos de uma escritora. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. p. 278-311.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

FERRANTE, Elena. **Um Amor Incômodo**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

FURTADO, Anna Maria Garzone; BASTAZIN, Vera. **Literatura infantil e juvenil: uma proposta interdisciplinar**. São Paulo: Articulação Universidade/escola, 2007.

GUIMARÃES, Rodrigo. Os outros do outro: o espaço da alteridade no pensamento de Octavio Paz, Emmanuel Lévinas e Jean-Paul Sartre. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 51, n. 2, jul./dez. 2011.

LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras**. Trad. Cordelia Magalhães. 3. ed. São Paulo: Arx, 2007.

MACHADO, Ana Maria. **História meio ao contrário**. Ilustrações Renato Alarcão. 26. ed. São Paulo: Ática, 1978. 48 p.

MACHADO, Ana Maria. **Menina bonita do laço de fita**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1996.

MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. Ilustrações Mariana Newlands. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2007. 80 p.

MEIRELES, Maurício. Elena Ferrante, que esconde a sua identidade há mais de 20 anos, tem livro lançado no Brasil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 mai. 2015.

MORAES, Eliane Robert. A escritora genial. **Quatro cinco um**, São Paulo, maiO 2017.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. **Alteridade e Autoridade**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 183-186, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/18-Alteridade-e-autoridade.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

LÉVINAS, Emmanuel. **Ensaio sobre alteridade**. Trad. Pergentino Stefano Pivatto (coord.). 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 27-37.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **Les Temps et les philosophies**. Paris, Payot/Unesco, 1978

RICOEUR, Paul. Os jogos com o tempo. In: RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 103-172.

ROSENFELD, Anatol. Literatura de Personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-50.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

SARTRE, Jean-Paul Sartre. **O Ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea).

SOLNIT, Rebecca. **A mãe de todas as perguntas: Reflexões sobre os novos feminismos**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SONTAG, Susan. O mundo das imagens. In: SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Trad. José Afonso Furtado. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986. p. 135-158.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Trad. M.Z. Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 218-264.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2017.