



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO

THAINARA MARIA DE AMORIM

A *FEBRE FERRANTE*: uma análise da publicização e recepção crítica da Tetralogia
Napolitana de Elena Ferrante

Cidade
2022

THAINARA MARIA DE AMORIM

A FEBRE FERRANTE: uma análise da publicização e recepção crítica da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Área de concentração: Crítica literária.

Orientador (a): Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia

Cidade
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Amorim, Thainara Maria de.

A febre Ferrante: uma análise da publicização e recepção crítica da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante / Thainara Maria de Amorim. - Caruaru, 2022.

75

Orientador(a): Eduardo Cesar Maia

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2022.

Inclui referências, anexos.

1. Crítica literária. 2. Tetralogia Napolitana. 3. Elena Ferrante. I. Maia, Eduardo Cesar. (Orientação). II. Título.

050 CDD (22.ed.)

THAINARA MARIA DE AMORIM

A FEBRE FERRANTE: uma análise da publicização e recepção crítica da Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Aprovada em: 13/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Dr^a. Juliana de Albuquerque (Examinadora Externa)
University College Cork

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Eduardo Cesar Maia, por ter despertado muitas de minhas curiosidades intelectuais e me mostrado que há inúmeras maneiras de estudar literatura.

Aos professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco – Campus Agreste, que foram fundamentais nessa etapa da minha formação acadêmica.

À minha família e amigos, sem os quais eu não poderia ser quem sou.

A força ainda não superada da literatura reside em sua capacidade de construir organismos pulsantes de cujas veias, semelhantes às do mítico Asclépio, qualquer um pode beber, extraindo dali vida ou morte, outras obras de grande força ou fracas e pálidas (FERRANTE, 2017, p.175).

RESUMO

A presente pesquisa busca apresentar a Tetralogia Napolitana (2011 - 2014) de Elena Ferrante, a partir de diversas dimensões: seus aspectos narrativos, editoração, adaptação e fortuna crítica. Desde o lançamento do primeiro volume da tetralogia nos Estados Unidos em 2013, a obra de Elena Ferrante tornou-se um *best-seller* absoluto e foi traduzida para mais de 40 idiomas. No entanto, poucas foram as publicações acadêmicas dedicadas a esse fenômeno literário ao redor do mundo. Fundamentados em leituras competentes à Comunicação e a Crítica literária, buscamos, portanto, analisar os elementos textuais da tetralogia, o projeto gráfico das capas dos quatro volumes e a adaptação televisiva da HBO, bem como a resposta crítica que receberam. Ademais, também investigamos a construção da identidade midiática da autora e os escritos acerca da Tetralogia Napolitana, a fim de comparar a recepção americana e brasileira da obra. Em nossa pesquisa, notamos certa parcialidade da crítica literária em relação a livros considerados *best-seller* ou assinados por autoras mulheres. Também constatamos a prevalência da figura midiática de um autor na crítica literária e no mercado editorial. Observamos, ainda, a influência da crítica literária internacional na crítica literária e mercado editorial brasileiros.

Palavras-chave: crítica literária; Tetralogia Napolitana; Elena Ferrante.

ABSTRACT

The present research intends to introduce Elena Ferrante's Neapolitan Novels (2011 - 2014), from different dimensions: its narrative aspects, editing, TV adaptation and critical fortune. Since the quartet's first volume's release in the United States in 2013, Elena Ferrante's work has become an absolute best-seller translated into over 40 languages. However, there were few academic publications dedicated to this literary phenomenon around the world. Based on readings relevant to Media studies and Literary Criticism, we, therefore, seek to analyze the textual elements of the tetralogy, the graphic design of its covers and the TV adaptation by HBO, as well as the critical response they received. In addition, we also investigated the construction of the author's media identity and the writings about the Neapolitan Novels, in order to compare the American and Brazilian reception of the work. In our research, we noticed a certain partiality of literary criticism in regards to books considered best-sellers or signed by female authors. We also pointed out the primacy of the media figure of an author in literary criticism and in the publishing market. Finally, we observed the influence of international literary criticism on Brazilian literary criticism and publishing market as well.

Keywords: *literary criticism; Neapolitan Novels; Elena Ferrante.*

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|------------|--|----|
| Figura 1 – | Imagem da primeira temporada da série “ <i>My Brilliant Friend</i> ” da HBO (2018) | 23 |
| Figura 2 | Imagem da segunda temporada da série “ <i>My Brilliant Friend</i> ” da HBO (2020) | 23 |
| Figura 3 – | Imagem da primeira temporada da série “ <i>My Brilliant Friend</i> ” da HBO (2018) | 24 |
| Figura 4 – | Imagem da primeira temporada da série “ <i>My Brilliant Friend</i> ” da HBO (2018) | 24 |
| Figura 5 – | Foto das capas italianas da Tetralogia Napolitana | 29 |
| Figura 6 – | Foto das capas brasileiras da Tetralogia Napolitana | 31 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 | A CONSTRUÇÃO DO TEXTO..... | 15 |
| 2.1 | UMA “DESOBEDIÊNCIA DELIBERADA”: A TETRALOGIA NAPOLITANA..... | 15 |
| 2.2 | UM AMOR INCÔMODO: O PROJETO GRÁFICO DA TETRALOGIA NAPOLITANA..... | 28 |
| 2.3 | “HIERÁRQUIAS MUDIÁTICAS”: AS ADAPTAÇÕES DA OBRA DE FERRANTE..... | 33 |
| 3 | A CONSTRUÇÃO DO AUTOR..... | 39 |
| 3.1 | “PORÃO DA ESCRITA”: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA..... | 39 |
| 3.2 | A AUTORA-PERSONAGEM..... | 45 |
| 3.3 | “ <i>FERRANTE FEVER</i> ”: UMA LEITURA CRÍTICA DA RECEPÇÃO AMERICANA E BRASILEIRA DA TETRALOGIA NAPOLITANA..... | 54 |
| 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 64 |
| | REFERÊNCIAS..... | 67 |

1 INTRODUÇÃO

Sob o pseudônimo Elena Ferrante, a autora napolitana que assinou títulos como *Dias de abandono* (2016) e *A filha perdida* (2016), começou sua trajetória literária na década de 1990 com a publicação de seu primeiro romance, *L'amore molesto* (publicado no Brasil pela Intrínseca como *Um amor incômodo* em 2017), que mesmo ligeiramente ignorado pela crítica italiana, foi reconhecido como melhor obra de estreia na VI edição do *Procida, Isola di Arturo — Elsa Morante*, premiação literária anual na Itália. Além do prêmio, em 1994, o romance ganhou uma adaptação fílmica do diretor Mario Martone, que impressionou o público e os críticos no Festival de Cannes do ano posterior. Só então, Ferrante conquistou o interesse da imprensa, ainda que não apenas pela carga poderosa de sua narrativa, mas, sobretudo, pela escolha de “distanciar-se” da sua ficção através de um nome também fictício.

A prática, relativamente comum entre autoras mulheres, não raro torna-se o ponto central das críticas e artigos jornalísticos escritos sobre a obra de Elena Ferrante. Em réplica à uma carta escrita pelo jornalista do *La Repubblica*, Francesco Erbani, em 1995, publicada no seu livro *Frantugmalia: os caminhos de uma escritora* (2017), a autora indaga,

O senhor escreve, mas de forma menos brutal do que neste meu resumo: seu livro me diz algo, mas seu nome não me diz nada. Pergunto: se meu livro não lhe tivesse dito nada, mas meu nome tivesse dito alguma coisa, o senhor teria demorado menos tempo para me pedir uma entrevista? (...) um livro é, do ponto de vista midiático, antes de mais nada o nome de quem o escreve? A fama do autor, ou melhor dizendo, da persona do autor que entra em cena graças à mídia, é um suporte fundamental para o livro? (FERRANTE, 2017, p.39).

Segundo Ferrante (2017), a literatura não deve depender de assinaturas e esse é, portanto, o principal motivo de sua esquivez. Não obstante a insistência da romancista em manter-se alheia à “viagem mercantil da sua obra” (FERRANTE, 2017, p.55), a imprensa italiana continuou a dar superior importância à sua “ausência” e a recepção do seu segundo livro *I giorni dell'abbandono* (2002) foi também submersa pelo crescente interesse no verdadeiro nome de Ferrante.

Como expectável, o volume inicial da série mais popular da autora, *L'amica geniale*, publicado pela primeira vez em 2011, perdeu-se novamente entre as especulações de sua identidade. Pouco comentada entre os críticos italianos nos primeiros anos de sua publicação, a obra, que foi descrita como “um longo, cativante

e simpático *Bildungsroman*” (WOOD, 2012) (tradução nossa)¹ pela imprensa americana, e comparada com a obra de Charles Dickens pelo autor e político inglês Jeffrey Archer (INDEPENDENT, 2016), foi frequentemente associada a termos diminutivos, como saga ou *feuilleton* (ficção seriada), pelos críticos italianos (SCHWARTZ, 2020). Ainda assim, a série vendeu mais de 1,5 milhão de cópias no seu país natal e 12 milhões de cópias no mundo inteiro (FOLHA DE SÃO PAULO, 2019).

A Tetralogia Napolitana narra a história da amizade entre duas mulheres, Lenu e Lila, em um bairro periférico na Nápoles pós-guerra, desde a infância até o desaparecimento da última, aos 66 anos, fato que desencadeia a narrativa. Após descobrir a fuga da amiga, Lenu, a narradora, começa a escrever sua história, a fim de dar uma forma tangível à sua ausência. Esse termo inteiramente familiar à escritora é, na verdade, o motor da série. Nas palavras de Ferrante, a tetralogia surgiu da sua vontade de escrever uma obra que “mostrasse como é difícil apagar-se, literalmente, da face da terra” (2017, p. 217). Contudo, a narrativa, que estende-se por mais de seis décadas, abarca muito mais do que o sumiço de Lila e alude a algumas questões políticas e sociais bem marcadas na Itália do século XX.

Além das problemáticas de gênero e sexualidade que contornam a vida das protagonistas desde a infância, a história, que segue o drama de diferentes famílias napolitanas, aborda, ainda, questões pertinentes à disseminação do fascismo na Europa, bem como a situação dos trabalhadores italianos nos primeiros anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. De acordo com a pesquisadora Tiziana de Rogatis (2018, l. 158), essa “habilidade de criar uma perspectiva feminina que é, simultaneamente, específica e plural, sentimental e política” (tradução nossa)² foi essencial para que Ferrante desafiasse a “cela” e o “gueto” a que as autoras mulheres estão condicionadas pela crítica:

No quarteto de livros, gênero - isso é, o papel histórico e cultural determinado às mulheres - fornece a lente que nos permite apreender toda uma paisagem histórico-social e é, fundamentalmente, o que torna o cenário interessante para milhões de leitores do mundo (ROGATIS, 2018, l. 108). (tradução nossa).³

¹ No original: “*a large, captivating, amiably peopled Bildungsroman*”.

² No original: “*ability to create a female viewpoint that is simultaneously specific and choral, sentimental and political*”.

³ No original: “*In the quartet, gender - that is, the historically and culturally determined role of women - provides the lens that allows us to take in an entire historical-social landscape and is, crucially, what makes the scenario interesting to millions of readers worldwide*”.

A tradução americana do título inicial da Tetralogia Napolitana, *My Brilliant Friend*, publicada em 2012, despertou a atenção de diversos autores e críticos literários estadunidenses, como James Wood e Roxana Robinson, que escreveram resenhas bastantes elogiosas da obra de Ferrante. Essa recepção positiva do romance, que foi mencionado na lista de melhores livros desde 2000 do The Guardian, rendeu ainda uma adaptação da HBO, que pela primeira vez, produziu uma série em outro idioma que não o inglês.

No Brasil, o primeiro livro da série napolitana chegou às livrarias em 2015 pela Biblioteca Azul, selo da editora Globo Livros, com tradução de Maurício Santana Dias, sob o título de *A amiga genial* e, de maneira análoga à tradução americana, alcançou uma popularidade equiparável a de autores como Paulo Coelho e J.K. Rowling. As sequências, *História do novo sobrenome* e *História de quem foge e de quem fica: Tempo intermédio* foram publicadas rapidamente em 2016 e *História da menina perdida*, o encerramento das memórias de Lenu, foi lançado no ano seguinte. A Tetralogia Napolitana, que inaugurou o cânone de Ferrante no mercado editorial brasileiro, vendeu mais de 100 mil cópias no país, e os livros da escritora italiana figuram na lista de mais vendidos em diversos outros lugares do mundo (VEJA, 2017).

No entanto, apesar do inegável sucesso de vendas da série, são escassos os trabalhos acadêmicos de maior fôlego que se debruçam sobre a obra no Brasil. Entre eles, está a dissertação de mestrado de Fabiane Secches, “Uma Longa Experiência de Ausência: A ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante” (2019), que deu nome a seu primeiro livro em 2020, publicado pela editora Claraboia. A pesquisa de Secches intenta examinar as ambivalências temáticas da série com base na crítica literária e na psicanálise. Outras duas dissertações dedicadas à obra de Ferrante foram publicadas nos últimos dois anos. A primeira, “Ali onde está o assombro”: *Desmarginação e Criação Literária na Tetralogia de Elena Ferrante*, de Tatianne Santos Dantas (2019), também utiliza a psicanálise para pensar a construção narrativa da personagem Lila e sua *desmarginação*, termo criado por Ferrante e que é ilustrado na série pela tentativa de desaparecimento da amiga da narradora. Já em “Escrita feminina e narrativa na construção da subjetividade e da identidade da personagem Lenù na Tetralogia napolitana de Elena Ferrante”, a autora Cristina Carneiro de Menezes (2020), ocupa-se da narradora Lenu para compreender o caráter feminista da obra.

Ademais, alguns livros foram publicados sobre Ferrante ao redor do globo. Tais como *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (2016) das pesquisadoras Grace Russo Bullaro e Stephanie V. Love, que se trata de uma coleção de ensaios acadêmicos sobre diversos livros da romancista italiana, e *Elena Ferrante's Key Words* (2018) da professora napolitana Tiziana de Rogatis, que faz uma leitura profunda da tetralogia a partir dos fragmentos e aspectos formais e narrativos da escrita de Ferrante. Contudo, não há nenhuma pesquisa que analise, fundamentalmente e extensivamente, a criação desse fenômeno literário, direção que orienta o nosso estudo. Por conseguinte, esse trabalho tem o intuito de ajudar a suprir a carência de pesquisas no campo acadêmico brasileiro a respeito de Ferrante ao dedicar um estudo mais aprofundado sobre as possibilidades hermenêuticas da Tetralogia napolitana a partir das considerações da crítica acerca das quatro obras.

A investigação das retóricas da crítica pode oferecer recursos para a elucidação dos parâmetros da crítica literária e das resenhas jornalísticas e, logo, a identificação das qualidades estéticas e narrativas, fundamentadas no cânone moderno, que são privilegiadas pelos críticos e sua atuação sobre o mercado editorial. Tal estudo é, então, central à área da Comunicação, posto que é esse o campo que faz a mediação entre a publicização dos livros e a crítica literária.

Ademais, ao analisar a recepção da autora, o presente trabalho faz-se relevante também para o campo das Letras, visto que a fortuna crítica de um autor não é elementar apenas à compreensão da posição do mesmo na história literária, mas também da contribuição de tais leituras interpretativas na ampliação dos estudos da poética uma vez que “a Crítica Literária, seja por meio da avaliação, julgamento, descrição, apreciação, organização etc., (...) constrói conhecimento sobre literatura.” (LIMA, 2014, p.32).

O objetivo deste trabalho é, portanto, apresentar a Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante e sua fortuna crítica a partir de uma leitura polifacética: como esse fenômeno literário foi editorado, adaptado e recebido? Assim, além da dimensão textual e editorial, também exploraremos a dimensão midiática, sob um recorte Brasil-Estados Unidos, uma vez que, este último, foi o lugar que primeiro impulsionou o sucesso da obra. Para tanto, partiremos do exame dos quatro romances que constituem a série, no intuito de analisar sua recepção crítica, editoração e adaptação. Por fim, com base na exploração dos textos publicados em grandes veículos de comunicação brasileiros (Veja e Folha de S. Paulo) e americanos (The New Yorker e

The Wall Street Journal) a respeito da tetralogia, traçaremos reflexões sobre a potencial influência da imprensa americana na imprensa brasileira.

O método de pesquisa adotado para nortear o presente trabalho é o qualitativo. Tal método de exploração busca compreender as significações dos objetos analisados por meios não quantificáveis e, por conseguinte, preocupa-se com níveis de realidade subjetivos (MINAYO, 2002). Segundo Minayo (2002), a pesquisa qualitativa “trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes (...).” (p. 21 e 22), assim, no ofício de observar as demandas de diferentes áreas em relação a um determinado fenômeno, a metodologia qualitativa faz-se basilar. De acordo com Thiollent (1986), em um trabalho acadêmico da área da Comunicação, “a ‘matéria-prima’ é feita de linguagens, palavras, imagens a serem captadas e interpretadas (...).” (p.77), isto posto, a nossa pesquisa trabalha com a análise de conteúdo.

Nossa pesquisa busca, essencialmente, discutir questões como a importância da imprensa na publicização dos livros e na criação de um *best-seller*, e a relação entre a mídia internacional e nacional na aceitação de um produto literário. Além disso, ainda que brevemente, trataremos de alguns tópicos mais específicos, como a persistência do uso do pseudônimo entre escritoras mulheres, o duplo padrão midiático acerca de obras de autoria feminina e os critérios que diferenciam a “boa literatura” da “má literatura”.

Mas, a princípio, faz-se necessário explorar as características literárias dos quatro romances criticados, seu gênero, suas influências e as questões que os permeiam, porquanto, esses elementos, que são primordiais para a literariedade de uma obra, sejam basilares para compreender os discursos derivados dela. Também intentamos mapear a editoração e adaptação da Tetralogia napolitana, bem como a resposta crítica que ambas receberam. De tais problemáticas, ocupa-se o segundo capítulo da nossa pesquisa. O terceiro investiga os critérios de valor do cânone ocidental, a construção da identidade midiática de Ferrante, e, por fim, analisa os escritos acerca da Tetralogia napolitana, no intuito de comparar a recepção americana e brasileira da obra.

2 A CONSTRUÇÃO DO TEXTO

2.1 UMA “DESOBEDIÊNCIA DELIBERADA”: A TETRALOGIA NAPOLITANA

Da misteriosa escritora conhecida por Elena Ferrante sabe-se muito pouco: é de Nápoles, ambientação quase invariável de seus romances, mas vive em outro lugar, fez estudos clássicos, é tradutora, professora e mãe (FERRANTE, 2017).⁴ Entretanto, do percurso literário de sua obra, sabe-se consideravelmente mais: leitora de grandes nomes como Jane Austen, Virginia Woolf, Elsa Morante e Clarice Lispector, Ferrante começou a escrever na juventude, alimentada por uma forte inquietação suscitada pelos fragmentos de suas experiências na periferia napolitana e que, a partir de uma palavra utilizada por sua mãe, a mesma os batizou como “*frantumaglia*”: “São pedaços e caquinhos cuja proveniência é difícil de definir e que fazem barulho na sua cabeça, às vezes até chegam a causar mal-estar” (FERRANTE, 2017, p. 238). De tais “pedaços e caquinhos”, nasceu o maior expoente de sua carreira, a série de quatro romances que conta a amizade de duas mulheres na efervescente Itália da segunda metade do séc. XX.

A amiga genial, que inicia a trajetória de Elena Greco, Lenu, e Rafaella Cerullo, Lila, dedica-se a narrar desde os primeiros anos da infância até a adolescência das duas amigas. No prólogo que introduz a narrativa, Rino, filho de Lila, contata Lenu para avisá-la do desaparecimento da mãe seis décadas após os acontecimentos relatados no primeiro capítulo do livro. A partir de tal informação, Lenu decide escrever a história de Lila e, através desta, sua própria, com o objetivo de impedir a tentativa de “autoapagamento” da amiga.

Nas mais de 300 páginas do primeiro romance da tetralogia, Ferrante descreve as complicadas relações entre nove famílias napolitanas: os Cerullo, os Greco, os Carracci, os Peluso, os Cappuccio, os Sarratore, os Scanno, os Solara e os Spagnuolo. Sempre guiado pela caneta de Lenu, o leitor passa pelos anos da escola fundamental das protagonistas até o casamento de Lila, a partir do qual o segundo volume da série se desenrola. Moradoras de um periférico bairro de Nápoles na

⁴ Tais fatos sobre a vida de Elena Ferrante, embora revelados pela própria autora em seu livro de não-ficção, *Frantumaglia*, não são, de fato, comprovados e, especialmente desde a investigação do jornalista italiano Claudio Gatti acerca da identidade da autora, estão em contínua suspeição.

década de 1950, Lenu, a filha do contínuo, e Lila, a filha do sapateiro, são alunas promissoras na pequena escola que frequentam e ambas veem a educação como a melhor forma de “desprender-se” da miséria violenta do bairro.

Contudo, esse que é considerada pelas duas meninas como o único meio de alcançar a ascensão social, é negada à Lila depois da conclusão do ensino fundamental. Filha de pais inevitavelmente conservadores, porquanto tenham vivido sempre sob condições de escassez material e educacional, a amiga da narradora é impedida de prestar o exame para o ensino médio por dois motivos principais: seu gênero e a situação financeira de sua família. Lenu, por outro lado, tem mais sorte: Apesar da dificuldade econômica em casa, os pais da narradora se sentem obrigados a continuar seus estudos, uma vez que, em reunião com a professora da filha, são convencidos do potencial acadêmico da menina. Esse fato muda permanentemente a vida de ambas as protagonistas. De acordo com Ferrante (2017), Lila, que acredita desde os 8 anos na urgência da riqueza e arrasta também Lenu para as suas convicções, sem a educação, tem de achar outro instrumento para escapar da periferia napolitana e a incansável busca por tal intento é um dos agentes impulsores da história, “De que maneira esse propósito funciona dentro das duas amigas, como se modifica, como as orienta ou confunde me interessa mais do que sociologismos canônicos” (FERRANTE, 2017, p. 219).

Assim, ainda que a trajetória das duas garotas perpassa diversas problemáticas históricas e sociais, para Ferrante (2017), essa orientação sociológica, conquanto elementar para o desenvolvimento de *A amiga genial*, não se converte em um fio condutor absoluto:

Eu sentia Elena e Lila alheias à História com todo o seu aparato político, social, econômico, cultural e, ao mesmo tempo, incluídas quase inadvertidamente em cada palavra ou gesto. Aquele alheamento-inclusão me pareceu fora de esquadro, difícil de ser contado e, portanto, decidi fazê-lo. Eu queria que o tempo histórico fosse um pano de fundo com pouquíssima definição, mas que emergisse das mudanças que acometiam a vida delas, das incertezas, decisões, gestos, linguagem (FERRANTE, 2017, p. 264).

Não obstante escrito no início dos anos 2000, o livro se ambienta durante os anos do milagre econômico italiano e, em inúmeras passagens, é possível observar a importância de tal cenário para o desenvolvimento da narrativa. Em consequência dos progressos industriais que se sucederam à abertura econômica potencializada pelo governo italiano pós-guerra na década de 1950, o país alcançou um êxito comercial

nunca antes testemunhado e que resultaria num grande aumento do patamar de renda e do poder de consumo das classes mais abastadas (DUAIBS, 2016). No entanto, a desigualdade social ainda era palpável nos centros urbanos e, principalmente na região sul (DUAIBS, 2016), que abarca a cidade de Nápoles, cenário da tetralogia de Ferrante: Rino, irmão de Lila e a quem a protagonista dedica o nome de seu primogênito, sonha em conquistar os bens exibidos pelos ricos filhos do dono do bar-confeitaria Solara, Michele e Marcello, e essa ambição o leva a confabular a criação de uma marca de sapatos com Lila. Motivados pelo mesmo fim, mas com diferentes premissas, os irmãos secretamente produzem os pares que deverão iniciar o negócio e que impactam não apenas suas vidas, mas todo o bairro.

Outro exemplo de como o cenário político-social se movimenta na tetralogia pode ser observado pela história de Pasquale Peluso e Enzo Scanno. O primeiro é o filho do marceneiro que é preso pelo assassinato de dom Achille, personagem que intitula a segunda parte do romance e é pai do noivo de Lila, Stefano Carracci. Seguindo os passos do pai, Pasquale se torna militante comunista e, ao contrário de Rino, alimenta completa aversão pelos Solara, que publicamente se declaram como fascistas. Similarmente, Enzo, filho do verdureiro e aspirante a matemático, frequenta sindicatos comunistas e, junto a Pasquale, introduz Lenu e Lila ao pensamento marxista, o que, nos livros posteriores, revela-se um episódio substancial para ambas as protagonistas.

Personagens opostos à Pasquale e Enzo, os irmãos Solara, também carregam expressiva importância no enredo da tetralogia. Filhos de Silvio Solara, fascista, monarquista e camorrista, e de Manuela Solara, agiota que põe medo em todos do bairro com seu “livro vermelho”, Marcello e Michele representam a violência e a corrupção da Nápoles pós-mussolinista, período no qual a Camorra ia gradativamente tornando-se uma máfia significativamente poderosa na Itália. Em seu ensaio para a revista Piauí dedicado aos personagens masculinos da tetralogia, o crítico Alejandro Chacoff sumariza bem o papel dos irmãos na vida das protagonistas:

Os irmãos Solara espancam esposas e amantes; surram pessoas em público. Certa noite, enquanto comemoram o Ano-Novo na varanda, trocam os fogos de artifício por balas de revólver. Sentem um prazer imenso em ostentar o poder que possuem; Michele com o seu jeito “irônico” e gozador, Marcello fazendo o papel de machão mais quieto. Dirigindo a esmo pelo bairro num Millecento, parecem simbolizar tudo que Lenu mais rejeita: o deleite do pequeno poder, a autossatisfação tosca e vulgar dos incivilizados, aqueles que acham que o bairro é o mundo, e o mundo é o bairro (CHACOFF, 2018).

Para Lenu, no entanto, os irmãos que, desde o início da história, tentam entrelaçar-se na vida de Lila e na sua, só se tornam representações claras do momento de ambiguidade política e rápida ascensão econômica da cidade no livro que encerra a tetralogia. Ao publicar um romance que escreve depois de ouvir as especulações mirabolantes de Lila acerca do assassinato de Manuela Solara, Lenu é rapidamente ligada à família de camorristas pelos críticos, que usam a obra como subterfúgio para explorarem o que chamam de “feudo dos irmãos Solara”: “território definido como de fronteira, talvez ligado à nova Camorra, talvez não” (FERRANTE, 2017, p.279). Esse formato moderno da máfia napolitana, grupo de crime organizado que remonta ao século XIX, surgiu na década de 1970, quando Raffaele Cutolo fundou a Nova Camorra Organizada (SOARES, 2019). Apesar do título que escolheu, Cutolo buscou reavivar os tradicionais costumes da Camorra oitocentista, reintegrando à organização o catolicismo e os rituais de iniciação, a fim de incentivar a devoção irrestrita dos membros mais jovens (SOARES, 2019).

Tal qual é narrado nos romances de Ferrante, em 1950 e 1960, os camorristas normalmente dedicavam-se à lavagem de dinheiro e agiotagem, mas a partir de 1970, passam a envolver-se com outras operações, como o tráfico de drogas (BOJAR, 2018). Com efeito, depois que os irmãos são também assassinados no fim da tetralogia, Lenu descobre que o que até então considerava saber sobre os negócios ilícitos dos dois não se compara com a quantidade de informações que transbordam nos jornais a respeito deles: “Uma lista impressionante de empresas criminosas, das quais eu nunca tinha ouvido falar, foram atribuídas aos irmãos Solara. Igualmente impressionante foi a lista de seus bens” (FERRANTE, 2017, p.374). Mas completa:

Por outro lado, me dei conta de que eu sabia outras coisas, histórias que ninguém sabia e sobre as quais ninguém tinha escrito, nem mesmo eu. (...) Justamente enquanto tomava consciência de saber aquilo tudo, descobri que eram importantes. Indicavam como eu e mil outras pessoas corretas de toda Nápoles tínhamos vivido dentro do mundo dos Solara (...). (...) Marcello e Michele eram, querendo ou não, parte de nós assim como Pasquale. Porém, ao passo que em relação a Pasquale, mesmo entre mil nuances, logo se traçou uma linha nítida de separação, a linha que nos separava de pessoas como os Solara fora e era, em Nápoles, em toda a Itália, vacilante. Quanto mais saltávamos para trás, horrorizados, mais a linha nos incluía (FERRANTE, 2017, p.374-5).

Em *História de quem foge e de quem fica*, penúltimo romance da série, os irmãos camorristas finalmente conquistam o território de Lenu, que desde o episódio

no qual ambos tentam arrastá-la para sua Millecento na adolescência, tenta resistir à influência poderosa deles, cedendo apenas uma vez ou outra. Marcello casa-se com Elisa, irmã de Lenu, e também seus irmãos, Gianni e Peppe, passam a trabalhar para os Solara. De fato, segundo o pesquisador John Dickie em entrevista à revista TIME, a Camorra, diferentemente da máfia siciliana ou da 'Ndrangheta da Calábria, era uma organização muito fragmentada, formada de diversas pequenas gangues e, hoje, é muito comum que envolvam adolescentes nos negócios (NUGENT, 2018), tal como ocorre na tetralogia. Na obra de Ferrante, não apenas os irmãos caçulas da narradora metem-se com o tráfico de drogas promovido pelos Solara, mas também ambos os Rinos, o irmão de Lila e seu primeiro filho.

Em consequência do cenário decadente em que vê sua família e amigos inseridos, Lenu reflete sobre como os mesmos elementos são tomados de significados diferentes quando alocados em diferentes realidades. Para o seu círculo intelectual fora de Nápoles, as drogas representam “uma brincadeira libertária entre pessoas abastadas” (FERRANTE, 2017, p.161), mas no bairro, Lenu as enxerga com muito mais assombro:

(...) se tornara uma víbora, um veneno que serpenteava no sangue de meus irmãos, de Rino, talvez de Gennaro, e matava, e carregava dinheiro para o livro vermelho antes custodiado por Manuela Solara e agora, tendo passado de Michele a Marcello, por minha irmã, na casa dela (FERRANTE, 2017, p.161).

Ferrante configura a história de maneira espiral e os personagens que tentam afastar-se da violência e dos hábitos do bairro continuamente são atraídos de volta à orbe.

O mesmo pode ser observado em Nino Sarratore, filho de Donato, ferroviário-poeta que abusa sexualmente de Lenu no final do primeiro livro. Aos olhos da narradora, Nino é quase sempre visto com um misto de admiração, identificação e orgulho, por ter sido capaz de sair do bairro definitivamente e por se tornar um acadêmico conhecido:

O amor de Lenu por Nino, como todo amor adolescente, tem uma essência narcísica. Em sua ambição intelectual, em seu desprezo pelos modos do bairro, nos conflitos com o pai, Nino se parece muito com a protagonista. Ela vê nele quase um espelho de si mesma: alguém talentoso e curioso demais para ser contido no bairro (CHACOFF, 2018).

No entanto, embora despreze o próprio pai e com frequência declare absoluta antipatia contra os irmãos camorristas, Nino repete as práticas sexualmente abusivas

de Donato e, quando se torna deputado em meados de 1980, é acusado e preso por corrupção numa investigação judicial que Ferrante decidiu não explorar profundamente, mas que possivelmente trata-se da Operação Mãos Limpas (SECCHES, 2018). Analogamente, Lenu depois de viver toda a sua infância e juventude temendo ser “alcançada” pelos passos da mãe, emula naturalmente o seu andar claudicante depois que ela morre. Esse aspecto revela-se central na série da autora italiana: “A nova carne viva repetia a velha por brincadeira, éramos uma cadeia de sombras sempre encenada com a mesma carga de amor, de vontades e de violência” (FERRANTE, 2017, p.286).

A partir dessas ilustrações, a obra poderia também ser considerada um romance histórico. Conforme Lukács (2015), esse gênero se caracteriza por um tipo de narrativa de caráter essencialmente social, na qual as particularidades dos personagens devem derivar-se da “especificidade histórica de seu tempo” (p.38). Isto é, livros onde a História não se limite a um artifício estético ou meramente contextualizante, mas que atravesse a trajetória dos heróis do início ao fim. Além disso, a exemplo de livros assinados pelo romancista inglês Charles Dickens e pelo escritor francês Victor Hugo, a “cidade como personagem” também é frequente nos romances históricos e em *A amiga genial*, o cenário napolitano exerce papel semelhante: tal qual o relacionamento entre Lenu e Lila, a cidade representa ora uma amiga, ora uma adversária para as protagonistas que, quando longe de Nápoles, anseiam por refugiar-se nela e, quando em casa, anseiam por deixá-la,

Para Lila e Lena, Nápoles é a cidade na qual a beleza se transmuta em horror, onde os bons modos em poucos segundos se transformam em violência, onde todo Saneamento oculta uma Demolição. Em Nápoles, aprendemos bem cedo, rindo, a não confiar nem na Natureza nem na História. Em Nápoles, o progresso é sempre progresso para poucos e à custa da maioria. Mas, como a senhora vê, ao passar de um trecho a outro, não estamos mais falando de Nápoles, e sim do mundo. O que chamamos de progresso ilimitado é a grande e cruel ostentação das classes abastadas do Ocidente (FERRANTE, 2017, p. 226).

De acordo com a pesquisadora Fabiane Secches (2019), o bairro da periferia napolitana onde grande parte da história acontece, é inspirado em um bairro real no *rione* Luzzatti, em Nápoles, mas que a autora escolheu não nomear para, de certa forma, indicar a inspiração sem de fato declará-la:

(...) o bairro é como um organismo à parte: os moradores se esbarram nas ruas e nas escadas, gritam uns com os outros pelas sacadas e janelas, entrelaçam suas vidas de tal forma que parecem compor um

mesmo tecido. Afastado do centro, o bairro paira suspenso como uma ilha mítica (SECCHES, 2019, p. 33).

O toque enigmático explorado pela autora é relacionado também à figura de Lila. Conforme a jornalista Eva Ferri do *The Paris Review*, a filha do sapateiro “parece feita de uma matéria mais misteriosa, extraída mais profundamente e com um valor às vezes simbólico” (FERRANTE, 2017, p. 257). Efetivamente, na narração de Lenu, Lila é, com recorrência, apresentada de maneira cabalística e em *História do novo sobrenome*, a personagem toma ares quase sobrenaturais. Após alguns meses de casamento, Stefano se desespera pela potencial incapacidade de sua esposa em engravidar. Diante disso, Lenu, que sabe do profundo desprezo que a amiga sente pelo marido, confirma uma suspeita que sempre tivera: “Lila possuía uma força que a tornava capaz de tudo, até de impedir seu organismo de conceber um filho” (FERRANTE, 2016, p. 83). De forma símile, alguns capítulos depois, as protagonistas trabalham numa foto ampliada de Lila, que será exibida na charcutaria dos Solara, por quem Cerullo também nutre sentimentos contrários. O quadro, que simboliza uma tentativa da própria Lila de se capturar, inexplicavelmente entra em combustão, comprovando aos personagens, a aura anti-natural que atravessa a heroína.

Nesse sentido, o efeito misterioso aludido pelo bairro e por Lila, verifica-se igualmente no evento motor da escrita de Lenu, o desaparecimento da protagonista, e, logo, confere ao romance ainda mais um gênero: o *thriller* ou o romance policial. Esse tipo de literatura, qualifica-se, *grosso modo*, pelo fundamento secreto em que se baseia a narrativa, como nas histórias detetivescas clássicas, onde um delito é supostamente cometido e os protagonistas encarregam-se de decifrá-lo: “encontram-se as figuras do assassinato, do criminoso, do detetive, da investigação, do cadáver, que recobrem o tema do crime” (MASSI, 2015, p.34). O gênero, melhor ilustrado por autores tais quais Edgar Allan Poe e Sir Arthur Conan Doyle, é, não raro, associado à tetralogia napolitana, não apenas por seu conteúdo, mas pelo estilo da escrita: “Ferrante encerra cada segmento narrativo com ganchos folhetinescos, que potencializam o suspense e o melodrama” (SECCHES, 2019, p.83).

A influência do gótico pode ser facilmente observada na adaptação televisiva dos livros. Em um dos capítulos mais emblemáticos da tetralogia, responsável por consolidar a amizade entre as duas meninas, Lila lança a boneca de Lenu pelas grades de um porão e, Lenu, chocada, faz o mesmo com a boneca da amiga: “O que você fizer, eu também faço” (FERRANTE, 2015, p.48). Para reaver as bonecas,

ambas decidem descer até o porão, mas não as acham. Lila então convence Lenu de que dom Achille, contrabandista e agiota temido no bairro, roubou as bonecas e as colocou na “bolsa preta”, possível alusão à máfia napolitana. A atmosfera da cena evoca efeitos quase vitorianos:

Uma vez ali dentro, primeiro Lila, depois eu, descemos por cinco degraus de pedra a um local úmido, mal iluminado pelas poucas aberturas a nível da rua. Eu estava com medo, tentei seguir atrás de Lila, que no entanto parecia furiosa e ia decidida a recuperar sua boneca. Avancei tateando. Sentia sob a sola das sandálias objetos que estalavam, vidro, pedrisco, insetos. Em torno havia coisas não identificáveis, massas escuras, pontiagudas, quadradas ou arredondadas. A escassa luz que atravessava o escuro às vezes caía em coisas reconhecíveis: o esqueleto de uma cadeira, a haste de um lampadário, caixas para frutas, fundos e laterais de armários, gonzos de ferro. Levei um grande susto ao ver o que me pareceu uma cara flácida com grandes olhos de vidro, que se alongava num queixo em forma de caixa. Topei com ela pendurada numa geringonça de madeira, com uma expressão desolada, e gritei, apontado-a para Lila. (...) [Lila] Pôs a cara de olhos de vidro sobre a sua e agora exibia um rosto enorme, órbitas redondas sem pupilas, nada de boca, só aquela queixada preta balançando em seu peito. Foram instantes que me ficaram bem impressos na memória. Não tenho certeza, mas devo ter dado um verdadeiro grito de horror, porque ela se apressou em dizer com voz retumbante que era apenas uma máscara (...). (...) Não estão aqui, repetiu Lila, e se afastou para a entrada. Então me senti perdida, incapaz de ficar ali sozinha e continuar a busca, incapaz de ir embora com ela sem antes ter encontrado a boneca. Do alto dos degraus ela disse: ‘Foi dom Achille que as roubou e enfiou na bolsa preta.’ Naquele mesmo instante senti dom Achille: deslizando, se arrastando entre as formas indistintas das coisas. (FERRANTE, 2015, p.48-49).

Na série televisiva da HBO, o episódio é recontado de maneira igualmente sombria. Ao som de uma trilha sonora hitchcockiana e das fantasias tenebrosas de Lila a respeito de dom Achille, o espectador é levado a um subsolo escuro onde apenas a silhueta das personagens pode ser enxergada. A cena se inicia com a seguinte narração: “Para o alto, para baixo, parecia que sempre estávamos indo ao encontro de algo terrível que, mesmo existindo antes de nós, era a nós e sempre a nós que aguardava” (FERRANTE, 2015, p.21) e simula em tom e forma um filme de terror.

A fotografia da série da HBO também sugere aspectos do gótico. Salvo por alguns figurinos, as cores que predominam na adaptação são o preto, o marrom, o cinza e o azul. Esse último circula, com insistência notável, a personagem de Lenu. O azul, geralmente escuro, cinzento ou pálido, costuma representar melancolia e intelectualidade no cinema e, assim como ocorre nas adaptações audiovisuais do

clássico gótico *Jane Eyre* ou no filme de 1995 de “Razão e Sensibilidade” (BELLANTONI, 2005), em “A amiga genial” (2018) ele funciona como um recurso de particularização que evidencia a dicotomia entre a racionalidade serena da narradora e a potência feroz de seu objeto:

Azul, a menos que seja brilhante e ousado (pense em azul royal), não é uma cor que denota poder. Na verdade, nossa pesquisa mostrou que o azul inspira letargia. (...) Esta deve ser uma das cores menos sensuais do espectro. (...) É a cor de governantas e donzelas de recursos modestos (BELLANTONI, 2005, p.86). (tradução nossa).⁵

Figura 1 e 2: Imagem da primeira temporada da série “*My Brilliant Friend*” da HBO (2018) e imagem da segunda temporada da série “*My Brilliant Friend*” da HBO (2020)



Fonte: <https://dailytrojan.com/2022/03/03/after-two-years-my-brilliant-friend-is-still-radiant/> e <https://www.indiewire.com/2020/03/my-brilliant-friend-season-2-episode-2-review-1202219862/>

Bem como no clássico regencial da escritora inglesa Jane Austen, Lenu, ao modelo de Elinor, simboliza quase sempre a razão e Lila, tal qual Marianne, sensibilidade. Com frequência os personagens aludem à personalidade tranquila e sensata de Greco: “Não me diga calma. Você me irrita quando diz calma. Não te suporto mais, Lenu, você e sua calma” (FERRANTE, 2016, p.223). Após o terremoto que ocorre no último livro da tetralogia, Lenu compara sua reação à da amiga e também o percebe, “minha autodisciplina era estável, o mundo continuava à minha volta com naturalidade, mesmo nos momentos mais terríveis” (FERRANTE, 2017, p.167). Na mesma cena, o pavor de Lila confirma novamente a natureza caótica da protagonista que, na adaptação televisiva da HBO, é, a depender do contexto, rodeada de cores neutras ou notadamente vivas. Ao longo dos episódios precedentes ao noivado com Stefano Carracci, o preto e o marrom dominam seu figurino e os

⁵ No original: “Blue, unless it is bright and bold (think royal blue), is not a color that denotes power. If anything, our research has shown blue to inspire lethargy. (...) This has got to be one of the least sensual colors in the spectrum. (...) It is the color of governesses and maiden ladies of modest means” (BELLANTONI, 2005, p.86).

ambientes que a cercam. O mesmo pode ser observado quando a personagem foge com Nino Sarratore e depois quando deixa a vida luxuosa junto ao marido e parte do bairro com Enzo Scanno. As cores neutras e escuras parecem representar os momentos de fragilidade ou indecisão da personagem, enquanto o vermelho e o amarelo surgem nas cenas em que Lila demonstra controle e empoderamento, destacando-a dos ambientes opacos que prevalecem na série de TV.

Figura 3 e 4: Imagem da primeira temporada da série “*My Brilliant Friend*” da HBO (2018) e imagem da segunda temporada da série “*My Brilliant Friend*” da HBO (2020)



Fonte: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/vaga-na-melhor-serie-do-ano-e-20-vezes-mais-disputada-do-que-vestibular-de-medicinaa-23433> e <https://www.fmv6.com/movie-world/my-brilliant-friend-season-3-is-on-the-air-why-is-scumbag-nino-so-popular/>

Voltando à obra de Ferrante, também outras características literárias assemelham-se ao gótico vitoriano⁶: o evento das bonecas, embora narrado com um vigor memorável de palavras, camufla-se no meio de tantas outras imagens fortes da primeira infância das protagonistas, sendo possivelmente esquecido pelo leitor ao longo das tantas páginas que se seguem à ele. Contudo, o caso que parece aleatório,

⁶ O romance gótico remonta da publicação de *O castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, obra que primeiro reuniu todas as características que são comumente associadas ao gênero: “(...) um espaço insólito (no caso o castelo, mas poderia ser também prisões, florestas ou cemitérios), normalmente estrangeiro (que é sempre exótico e desconhecido) (...); o medo, o terror e o horror se revelam motivados por crimes contra a virtude (...); e, finalmente, há uma psicologia do medo” (ROSSI, 2008, p.66). Depois do romance de Walpole, “quando um toque de irracionalidade foi reintroduzido no mundo racional e neoclássico dos iluministas” (CARVALHO, 2018, p.36), o gótico espalhou-se na Europa, contando com ilustres exemplos como *Os mistérios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe e *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (CARVALHO, 2018). Na Era Vitoriana (1837 - 1901), no entanto, a estrutura do romance gótico renova-se: “(...) primeiro, a configuração do lar burguês como ambiente onde os acontecimentos se passam e, segundo, a incorporação do cenário urbano em detrimento de recintos distantes da civilização” (WARWICK, 2007 *apud* CARVALHO, 2018, p.49). Com efeito, de acordo com Aparecido Donizete Rossi, a literatura gótica é “de alguma forma engajada socialmente, mas caracterizada pela presença do horrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos, do terror. Uma literatura que se mantém sublime dentro do que o pensamento iluminista chamava de sublime, mas que não comunga em absoluto do ideal de beleza presente nesse pensamento” (2008, p.61).

toma uma importância expressiva em *História da menina perdida*. Quando Lenu e Lila ficam grávidas ao mesmo tempo e dão à luz a duas meninas, Lila batiza a filha de Nunzia, como a mãe, mas logo passa a chamá-la de Tina, apelido vindo de Nunziatina e nome da boneca perdida de Lenu. Quando a narradora a inquirir sobre a coincidência entre os nomes, Lila seriamente a responde: “É mesmo, mas não fiz de propósito” (FERRANTE, 2017, p.212). O período das bonecas parece então estar arbitrariamente repetindo-se: as duas amigas, após um longo tempo de distanciamento, voltam a se encontrar com frequência para compartilhar as filhas, falar somente delas, compará-las uma à outra e vesti-las com as mesmas roupas.

Mais adiante, a tragédia que intitula o último volume da tetralogia conecta-se de novo ao episódio da infância das personagens. Tal qual Tina, a boneca de Lenu, Tina, a filha de Lila, também desaparece, mas nunca mais é encontrada. Alguns capítulos adiante, Lila propositalmente “apaga-se”, indo embora perpetuamente do bairro e levando consigo todos os seus resquícios. No epílogo do livro, depois de, em vão, tentar “capturar” a amiga por meio da sua escrita, Lenu recebe um misterioso pacote em casa:

Abri com cautela um lado do embrulho e foi o suficiente. Tina e Nu saltaram da memória antes mesmo que as libertasse inteiramente do invólucro. Reconheci de imediato as bonecas que, uma depois da outra, quase seis décadas antes, tinham sido jogadas - a minha por Lila, a de Lila por mim - num subsolo do bairro. Eram as bonecas que nunca reencontramos, embora tivéssemos descido ao fundo da terra para buscá-las (FERRANTE, 2017, p.474-5).

No encerramento da série, Ferrante se utiliza de um artifício que flerta com a “arma de Chekhov” e quebra o desencanto do realismo – quase sempre – pretendido pela narradora, oferecendo à história uma reviravolta trágica, mas também estética e romântica. Ademais, os acontecimentos principais da tetralogia pouco fogem do estrato dos personagens napolitanos e, mesmo quando longe da cidade, tudo acaba por levar Lenu e Lila de volta ao bairro e às mesmas situações. Essas “coincidências” não são gratuitas: Ferrante explora o efeito de surpresa e elevação da realidade com frequência durante os 4 livros, de maneira a supor a existência de uma força maior que conduz a história, como na literatura vitoriana, “o propósito da coincidência, em resumo, é fazer de Deus um personagem do romance” (GOLDKNOPF, 1969, p.44) (tradução nossa)⁷.

⁷ No original: “*The purpose of the coincidence, in short, is to make God a character in the novel*” (GOLDKNOPF, 1969, p.44).

Tal caráter circular na obra da autora italiana, pode ser observado em diversas grandes obras inglesas como *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *Grande Esperanças* de Charles Dickens. E, bem como as desventuras da pobre preceptora ou do esperançoso Pip, a história das amigas napolitanas também é associada ao *Bildungsroman*, correlação preferida da crítica internacional (FERRANTE, 2017).

Gênero que tem como seu primeiro exemplo o célebre *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1884), o *Bildungsroman* ou romance de formação, é conceituado por Franco Moretti (2020) como uma narrativa que privilegia a ideia de juventude e pode ser dividida a partir de duas organizações poéticas: a de “classificação” e a de “transformação”. O romance de formação clássico, tradicionalmente inglês, integra o primeiro grupo e, parte, sobretudo, de uma retórica teleológica, “o enredo do *Bildungsroman* clássico propõe como valor supremo a ‘felicidade’” (MORETTI, 2020, I.372). Em tal subcategoria do gênero, portanto, o “sentido” das transformações que acometem os heróis está na natureza de um desfecho já predestinado, “aquele em que é possível instituir uma classificação diferente da inicial, mas absolutamente clara e estável; definitiva” (MORETTI, 2020, I.350).

Contrariamente, o *Bildungsroman* francês, ilustrado desde Balzac à Flaubert, que faz parte da última categoria de Moretti (2020), atribui o sentido dos romances à própria “narratividade” dos mesmos e os epílogos, tão priorizados pelo modelo inglês, tornam-se o momento mais incongruente da história e, com frequência, operam sob uma fórmula “*open-ended*”. Logo, o elemento juvenil diverge em essência de um tipo para o outro,

“Se prevalece o princípio de classificação – se a ênfase recai, como em Goethe e nos romances ingleses, sobre o fato de que a juventude ‘deve acabar’ –, então a juventude fica subordinada à ideia de ‘maturidade’; como a narrativa, ela ‘tem sentido’ somente *quando* conduz a uma identidade estável e ‘acabada’. Se, ao contrário, prevalece o princípio de transformação e a ênfase recai sobre o dinamismo juvenil, como nos romances franceses, a juventude não sabe e não quer mais traduzir-se em maturidade: vê em tal possibilidade de ‘conclusão’ antes uma espécie de traição que a *privaria* de sentido” (MORETTI, 2020, I.379).

Na tetralogia, então, apesar de os personagens perseguirem a felicidade como propósito primeiro – para Lenu e Lila, a riqueza e, por conseguinte, a fuga de Nápoles –, o enredo aproxima-se mais do romance de formação flaubertiano, no qual os personagens buscam desbravar todas as possibilidades juvenis, ao invés de insistir

em um fim que os espera apenas na maturidade. Logo, ao contrário do herói inglês, que, mesmo jovem, é naturalmente dotado de uma substância quase oposta à puerilidade de sua tenra adolescência, as heroínas napolitanas sentem pesadamente a inconsistência da juventude: “Comos somos malformados, pensara, como somos insuficientes” (FERRANTE, 2015, p. 82).

Ademais, ainda dentro das considerações de Moretti (2020) acerca do *Bildungsroman* de tradição francesa, no romance de “transformação”, os personagens carregam, invariavelmente, uma sensação de instabilidade e agonia justificadas por um fundamento narrativo que nega um sentido concreto e irrevogável à diegese do herói e, conseqüentemente, impossibilita a confirmação de qualquer tipo de doutrina intencionada. Paralelamente, na série de Ferrante, Lenu e Lila estão sempre cercadas por essa perpétua fragilidade de sentido e esforçam-se em contorná-la de algum modo:

“Havia algo de insustentável nas coisas, nas pessoas, nos prédios, nas ruas, que somente reinventando tudo, como num jogo, se tornava aceitável. Mas o essencial era saber jogar, e eu e ela, eu e ela apenas, sabíamos fazê-lo” (FERRANTE, 2015, p. 100).

É justamente essa insustentabilidade do mundo que sumariza um dos termos mais importantes da obra, “desmarginação”. Originalmente concebido como *smarginatura*, o conceito ferranteano foi um desafio para os tradutores, que, apesar de optarem por adaptações diversas, buscaram não corromper seu sentido primeiro:

Ao acrescentar o “s”, prefixo de negação, à palavra *marginatura*, a autora cria uma representação de sentido oposto: o que antes estava delimitado ou confinado, agora deixa de estar. Na edição portuguesa, a tradutora Margarida Periquito optou pela expressão ‘perder os contornos’, em consonância com a versão para o inglês de Ann Goldstein, que adotou *‘dissolving boundaries’*. Se as traduções Goldstein e Periquito apostam em soluções explicativas, a versão de Dias mantém a poética do estranhamento do termo original (SECCHES, 2018, p.13).

Descrito por Lila como ocasiões nas quais “de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas” (FERRANTE, 2015, p.66), o termo “desmarginação” apresenta-se na série desde o primeiro livro: “Em 31 de dezembro de 1959, Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação” (FERRANTE, 2015, p.66). O episódio a que a narradora se refere é quando, ainda adolescentes, as protagonistas passam a virada do ano no terraço dos Carracci e os jovens do bairro empreendem em uma competição de fogos de artifício, a princípio furtiva e,

posteriormente violenta, com os irmãos Solara. No último volume, depois do terremoto que a aterroriza, Lila recorre ao termo pela primeira vez e o descreve para Lenu, não obstante o tenha concebido desde a adolescência: “Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão” (FERRANTE, 2017, p.168). Segundo a autora, é no conflito entre desmarginar-se ou não, que está a síntese da obra (FERRANTE, 2017).

Ademais, similarmente à títulos como *O morro dos ventos uivantes* (1847) - exemplar inglês da classe de "transformação" do *Bildungsroman* - ou *Madame Bovary* (1856), “romances de adultério”, conforme a tipificação de Moretti (2020), a tetralogia napolitana explora ainda questões como a corrupção de valores morais, a perda de sentido individual face à complicados momentos históricos e a condição feminina. Essa variedade de temas e gêneros na literatura de Ferrante caracteriza o que a autora chama de “desobediência deliberada”: “Quem escreve deve se preocupar apenas em narrar da melhor maneira o que sabe e sente, o belo, o feio e o contraditório, sem obedecer a nenhuma prescrição (...)” (FERRANTE, 2017, p.246).

2.2 UM AMOR INCÔMODO: O PROJETO GRÁFICO DA TETRALOGIA NAPOLITANA

A “desobediência deliberada” da literatura de Ferrante fica exposta também no design das capas da tetralogia napolitana. Em uma brincadeira de contradição entre a sofisticação da história e a baixeza de suas situações e personagens, os editores de Ferrante escolheram ilustrar as capas da tetralogia com imagens “*kitsch*” (SLATE, 2015). Segundo Sandra Ozzola (2015), editora da Europa Edizioni, casa editorial que primeiro apostou na obra da esquiva autora, desde a primeira conversa sobre a tetralogia, Ferrante havia revelado que a obra contaria a “história de uma longa amizade entre mulheres — e que terminaria com uma cena de um casamento napolitano muito vulgar” (tradução nossa)⁸. O projeto gráfico das capas, portanto, não tratou-se apenas de uma provocação leviana, uma vez que “a vulgaridade é um

⁸ No original: “(...) *story of a long friendship between women—and that it would conclude with a scene of a very vulgar Neapolitan wedding*”.

aspecto importante dos livros, de tudo o que Elena quer se distanciar” (tradução nossa)⁹.

De fato, para a classicista portuguesa Tatiana Faia (2017), conquanto converse com a tradição clássica, a tetralogia napolitana também é atravessada por outros subgêneros, “nomeadamente a forma do *Bildungsroman*, mas até mesmo formas mais populares e mais *kitsch*”. A própria Ferrante admite que, da tradição literária, o autor deve apropriar-se do que quer, mas não deve esquecer-se dos leitores, pois são eles que acendem “o pavio das palavras” (2017, p.249). Assim, a autora utiliza-se até mesmo do que é considerado vulgar ou banalizado na sua escrita, uma vez que “o que torna tudo novo e elegante é a verdade literária” (FERRANTE, 2017, p.249). Com efeito, segundo a editora de Ferrante (2015), a autora aprovou a proposta da Edizioni e as edições italianas e americanas da obra foram vestidas com as mesmas capas.

Figura 5: Capas das edições italianas da Tetralogia napolitana



Fonte: <https://entretetizei.com.br/a-amiga-genial-os-10-anos-do-livro-que-marcou-a-carreira-de-elena-ferrante/>

Em conformidade com as palavras de Ozzola (2015), a capa do primeiro volume da tetralogia é ilustrada com a imagem de um casamento popular, referência explícita à união de Lila e Stefano no final do livro. Os noivos estão de costas em direção à praia, paisagem que se repetirá ao longo das capas dos volumes seguintes. A capa de *Storia del nuovo cognome*, segundo título da quadrilogia, mostra um casal abraçado. No terceiro volume, temos uma mulher segurando uma criança. Finalmente, no último livro, duas meninas fantasiadas de fadas sentadas na areia e contemplando

⁹ No original: “(...) *vulgarity is an important aspect of the books, of all that Elena wants to distance herself from*”.

o mar. Esse é um movimento observável em todas as capas produzidas pela *Edizioni*: Os modelos estão invariavelmente de costas, observando a paisagem. Para a pesquisadora Fabiane Secches (2019), contudo, a última dessas paisagens não foi escolhida ao acaso. Na capa de *Storia della bambina perduta*, as crianças estão viradas em direção ao Castel dell’Ovo, castelo real até o final do século XVI e localizado no golfo de Nápoles:

Seu nome remonta a uma antiga lenda segundo a qual o poeta Virgílio teria escondido um ovo na fortaleza, que manteria toda a estrutura do castelo de pé. Se este ovo quebrasse, provocaria não apenas sua queda, mas também uma série de catástrofes ao seu redor (SECCHES, 2019, p.20).

Tal conflito entre “fortaleza e fragilidade, criação e destruição” (SECCHES, 2019, p.20), para a pesquisadora, é um elemento que está presente nos romances e “a própria *Eneida*, de Virgílio, é uma referência importante, que molda tanto o enredo quando a tessitura do texto” (SECCHES, 2018, p.20). A partir disso, é evidente que, embora aparentem contrastar com o conteúdo dos livros, as capas italianas tentam representar a reunião do clássico e do popular, tão manifesta na tetralogia de Ferrante.

No entanto, o projeto editorial, para surpresa da autora, não foi tão bem aceito pelo público: “Nós também sentimos que muitas pessoas não entenderam o jogo que estávamos jogando, que era, digamos, vestir uma história extremamente refinada com um toque de vulgaridade” (OZZOLA, 2015) (tradução nossa)¹⁰. Em seu ensaio no *The Atlantic*, a escritora Emily Harnett (2016) argumenta que parte da resistência dos leitores em relação às capas poucos sofisticadas da tetralogia advém de uma preocupação sobre leitores também pouco sofisticados:

De fato, quando os comentaristas descrevem as capas de Ferrante como um “desserviço”, eles implicam que, desfigurados por capas ruins, seus livros se perderão nas fileiras das “leituras de praia”, onde os leitores de ficção literária nunca os encontrarão (tradução nossa)¹¹.

Figura 6: Capas das edições brasileiras da Tetralogia napolitana

¹⁰ No original: “We also had the feeling that many people didn’t understand the game we were playing, that of, let’s say, dressing an extremely refined story with a touch of vulgarity”.

¹¹ No original: “Indeed, when commenters describe Ferrante’s covers as a “disservice,” they imply that, disfigured by bad covers, her books will be lost in the ranks of “beach-reads,” where readers of literary fiction won’t ever find them”.



Fonte: <https://entretetizei.com.br/a-amiga-genial-os-10-anos-do-livro-que-marcou-a-carreira-de-elena-ferrante/>

Com efeito, analogamente às capas da *Edizioni*, o design das edições brasileiras da obra de Ferrante, não-raro, mascaram a tetralogia como “uma daquelas leituras fáceis e pouco memoráveis de verão” (SETUBAL, 2020). Mas vão um pouco além: conquanto sigam o mesmo padrão das paisagens litorais e modelos femininas observado nas edições italianas e americanas, as capas da Biblioteca Azul parecem se inspirar nas imagens de beleza das revistas voltadas ao público feminino do período em que se passa maior parte da tetralogia: na capa do primeiro volume, observa-se três jovens mulheres em vibrantes roupas de banho segurando seus extravagantes chapéus. A capa do próximo romance repete as cores chamativas e mostra dois casais brincando na praia. O terceiro volume é vestido de maneira mais sóbria e mostra o que assume-se serem duas mulheres sentadas em um barco, a água do mar tomando maior parte da imagem. A capa do último volume, tal qual a capa italiana, faz referência às filhas das protagonistas, mas representa apenas uma, possivelmente Tina, filha de Lila e que desaparece na segunda metade do livro. Também ao modelo das capas da *Edizioni*, na capa brasileira do último livro da série, a modelo está de costas, fitando a paisagem idílica à sua frente.

Esse tipo de cenário natural não é uma novidade nas capas de romances considerados “femininos”: “(...) são sempre paisagens idílicas, agradáveis e acolhedoras” (GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.], p.466). Também as cores fortes, como o azul e o vermelho, são frequentes integrantes e associam-se ao erotismo (GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.]). Tais elementos promovem uma ideia de felicidade e beleza que é supostamente desejado pelas leitoras mulheres (GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.]). Ademais, a fim de que se desenvolva facilmente um movimento de identificação entre as leitoras e o produto literário, as

mulheres figuram na maioria dessas capas e estão invariavelmente dentro dos padrões de beleza e vestidas e maquiadas caprichosamente, também para que se idealize uma configuração do belo a partir do consumo (FURAT; SÖNMEZ, 2013 *apud* GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.]). Ainda, as mulheres representadas nas capas, geralmente aparentam não ter ocupação e estão ali, sobretudo, para serem observadas (GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.]). Em outros casos, elas aparecem “numa posição de resguardo relativamente ao observador, escondendo o rosto ou colocando-se de costas” (GONÇALVES; BAPTISTA; MATOS, [s.d.], p.466).

Conforme tal perspectiva, é evidente que tanto as capas italianas quanto as capas brasileiras da tetralogia se encaixam em algumas dessas características, ainda que, de acordo com Harnett (2016), pouco nas capas da *Edizioni* possa ser considerado efetivamente condescendente: “Não há flores ou copos de martini ou bolsas de compras (...). Há apenas imagens de mulheres fazendo coisas que as mulheres, de fato, ocasionalmente fazem: paradas, segurando crianças, na praia” (tradução nossa)¹². No entanto, segundo a autora (2016), até mesmo a imagem de mulheres simplesmente realizando atividades comuns sugerem uma ideia de pouca literariedade à muitas leitoras.

Talvez por esse motivo, uma livraria estadunidense tenha decidido exibir um dos livros da autora coberto por um papel marrom, hábito comum na venda de livros ou revistas de conteúdo considerado “obsceno”, como comentou um leitor em uma matéria da *Slate*: “A implicação, é claro, não é que as capas de Ferrante sejam obscenas no sentido tradicional – apenas obscenamente ruins” (HARNETT, 2016) (tradução nossa)¹³. Essa ansiedade acerca da ficção feminina também fez parte da adolescência da autora: “Aos meus olhos, a tradição narrativa masculina oferecia uma riqueza estrutural que, para mim, não parecia existir na narrativa feminina” (FERRANTE, 2017, p.245). A descoberta de que o fazer literário feminino, embora defasado pela História, tem “pontos altíssimos e também um valor formativo extraordinário” (FERRANTE, 2017, p.245), se deu apenas após algum tempo para Ferrante: “(...) depois dos vinte anos, na tentativa de contar com uma escrita adequada

¹² No original: “*There are no flowers or martini glasses or shopping bags (...). There are just images of women doing things that women, in fact, occasionally do: standing still, holding children, being on the beach.*”

¹³ No original: “*The implication, of course, isn’t that Ferrante’s covers are obscene in the traditional sense — just obscenely bad.*”

ao meu sexo e sua diferença” (FERRANTE, 2017, p.246). Para Harnett (2016), é justamente isso que as capas italianas buscam expressar:

Suas capas não negam a possibilidade de que a tetralogia napolitana possa ser interpretada como “ficção feminina”; elas argumentam que seus romances são “ficção feminina”, sejam ou não compatíveis com o romance moderno. Sua ficção testemunha que as histórias das mulheres são importantes não porque sejam universais, mas precisamente porque são específicas – porque a experiência feminina de seu “sexo e sua diferença”, como Ferrante descreveu seu tema, é digna de arte e vale a pena ser lida (tradução nossa)¹⁴.

De acordo com Secches (2019), a escolha gráfica da editora parece ser uma homenagem às revistinhas femininas que a autora costumava ler e, que, segundo a própria, foram também matriz para a sua literatura: “Então faz sentido jogar a chave fora?” (FERRANTE, 2017, p.57). Assim, embora lembrem as capas dos romances vulgares que Ferrante outrora envergonhava-se de ler, as capas da *Edizioni* parecem ter uma finalidade absolutamente diferente do que, a princípio, supõe-se: desafiar os leitores. Bem como a autora não vê sentido em “jogar a chave fora”, também os leitores são chamados à um semelhante exercício: “Se as capas dela são um ‘jogo’, então os leitores pelo menos sabem o preço da admissão: a coragem – ou a humildade – de serem vistos lendo livros sobre mulheres em público” (HARNETT, 2016) (tradução nossa)¹⁵.

2.3 “HIERARQUIAS MIDIÁTICAS”: AS ADAPTAÇÕES DA OBRA DE FERRANTE

Entre 1994 e 1995, Elena Ferrante trocou uma correspondência produtiva com o diretor italiano Mario Martone, a respeito da adaptação fílmica, então em andamento, de *Um amor incômodo*, primeiro romance publicado pela autora (FERRANTE, 2017). Através de tais cartas, Ferrante participou, brevemente e à distância, da produção do primeiro fruto audiovisual de sua obra (FERRANTE, 2017). O filme, lançado em abril de 1995, recebeu uma considerável atenção no Festival de Cannes, além de amplificar o público da autora na Itália e, por conseguinte, a curiosidade em torno de

¹⁴ No original: “Her covers don’t deny the possibility that the Neapolitan novels could be construed as “women’s fiction”; they argue that her novels are “women’s fiction,” whether or not they’re compatible with modern romance. Her fiction testifies that women’s stories are important not because they’re universal, but precisely because they’re specific—because women’s experience of their “sex and its difference,” as Ferrante has described her subject, are worthy of art, and worth reading about”.

¹⁵ No original: “If her covers are a “game,” then readers at least know the price of admission: the willingness—or the humility—to be seen reading books about women in public”.

sua identidade (FERRANTE, 2017). De seu segundo romance, *Dias de abandono*, também nasceu uma adaptação cinematográfica, dirigida por Roberto Faenza e lançada em 2005. Dessa vez, em menor grau do que na primeira, Ferrante correspondeu-se com Faenza, e listou suas preferências e ressalvas sobre o roteiro (FERRANTE, 2017). Vencedor do prêmio de Melhor direção no Festival de Veneza, o filme alcançou um bom público e Ferrante, mais leitores.

Em 2018, depois do sucesso expressivo da Tetralogia Napolitana, a HBO lançou a primeira adaptação televisiva baseada em um original de Ferrante, *“My Brilliant Friend”*. A autora, que é creditada como uma das roteiristas da série, repetiu a colaboração que dedicou a Martone e Faenza e ofereceu suas notas aos roteiristas e diretores do programa de TV, além de ajudar na criação do cenário (HOROWITZ, 2017). A adaptação, que, atualmente, está na produção de sua quarta e última temporada, oferece aos leitores uma tradução substancialmente próxima do material literário, além de ser consistente também para a audiência ainda não familiarizada com a quadrilogia.

Ao ser inquirida por Jason Horowitz do *The New York Times* (2017), sobre se a produção italiana da HBO alcançaria sucesso semelhante ao de *“Game of Thrones”*, Ferrante concluiu que o enredo derivado de seus romances não oferece os pontos narrativos necessários para tanto. Contudo, ainda que não contabilize tão profusos números de audiência quanto a série americana, a adaptação televisiva da Tetralogia Napolitana recebeu uma inegável aceitação, não somente do público em geral e do efervescente séquito de fãs da autora, mas também da crítica. Criada por Saverio Costanzo e estrelada pelas atrizes Alba Rohrwacher, como Lenu madura, as debutantes Elisa Del Genio e Ludovica Nasti, como Lenu e Lila crianças e Margherita Mazzucco e Gaia Girace, como as protagonistas na adolescência e nos primeiros anos da vida adulta, *“My Brilliant Friend”* recebeu aclamação nos maiores portais de cinema americanos e, sua primeira temporada, lançada na HBO estadunidense em 18 de novembro de 2018, é descrita como “um expansivo épico que capta a arrebatadora beleza das circunstâncias mais desoladas” (tradução nossa)¹⁶ de acordo com o consenso crítico do site Rotten Tomatoes.

¹⁶ No original: “(...) an expansive epic that gleams rapturous beauty from the most desolate of circumstances (...)”.

Conquanto não conceda aos críticos e leitores muito mais que sua escrita, Ferrante atribui evidente importância às transmutações audiovisuais que emergem dela, uma vez que, como escreveu para Francesco Ermani no *La Repubblica*: “O cinema, isso sim, ajudou a incrementar as vendas de meus livros” (FERRANTE, 2017, p.185). De fato, o próprio Ermani foi um dos críticos que se interessaram pelo trabalho de Ferrante apenas após a venda dos direitos de sua obra para a produção de uma adaptação (FERRANTE, 2017). Em uma carta para o jornalista, que não obstante nunca ter sido enviada, foi publicada em sua coletânea de textos e ensaios *Frantumaglia*, Ferrante escreve:

(...) vão fazer um filme do livro, o diretor tem um nome que não é irrelevante, agora é possível pedir uma entrevista a essa senhora que não tem sequer uma ínfima fama local. (...) O senhor esclareceu para mim (...) que é o evento-filme que torna meu livro um objeto digno de uma entrevista (FERRANTE, 2017, p.39).

Ainda que essas “hierarquias midiáticas” a desagradem, a autora confessa aprovar o fato de que seus livros sejam traduzidos para as telas e espera que esses produtos atraiam diferentes leitores e leitoras para sua obra (FERRANTE, 2017). Com efeito, a produção de adaptações pode ter um notável impacto na indústria literária: em 2020, com o lançamento dos originais *Netflix* adaptados da série de livros *Os Bridgertons* da autora *best-seller* Julia Quinn, e do, até então esquecido, *O Gambito da Rainha* de Walter Tevis, a venda de ambas as obras foi amplificada (PORTER; McGRATH; MANSHEL, 2021). Ademais, conforme a pesquisadora canadense Linda Hutcheon, esses filmes e séries possuem também uma dimensão democrática, já que “(...) podem agir como veículos substitutos na ampliação do público literário, eliminando as diferenças de classe inerentes ao acesso à literatura e à alfabetização” (2013, p.165). O maior poeta e dramaturgo inglês é um excelente exemplo: ao adaptar as célebres histórias do cânone anglicano para o teatro, Shakespeare foi responsável por torná-las acessíveis para diversos tipos de público (HUTCHEON, 2013).

Outro aspecto das adaptações literárias é comumente discutido: a fidelidade ao material original. Esse foi um tópico recorrente na maioria das críticas americanas de “*My Brilliant Friend*”. De acordo com Kelly Lawler no *USA Today* (2018), analogamente a diversas adaptações de livros famosos, “trazer as palavras de Ferrante para a tela requer muito cuidado, para não aborrecer a legião de fãs para os

quais os livros significam tanto” (tradução nossa)¹⁷. Tal desafio também é mencionado no *The New York Times* (PONIEWOZIK, 2018), onde o ofício de traduzir as mais de 1.000 páginas da tetralogia napolitana para a TV é comparado à reverenciada produção de “*Game of Thrones*”.

Embora a fidelidade dos filmes e séries inspirados em livros já tenha sido um rígido critério de qualidade para os leitores, ao longo das décadas, “passou-se a privilegiar a ideia do ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p.61). Nesse sentido, em sua coluna para o *Jornal Rascunho* sobre a terceira temporada da série ferranteana, a pesquisadora Fabiane Secches afirma que as adaptações nascidas da obra da autora italiana são:

(...) versões que nos apresentam uma transposição da linguagem literária para a linguagem visual, que pressupõe interpretação e recriação. É uma tradução que transita entre dois formatos diferentes, o livro e a tela, que se comunicam bem, mas têm especificidades particulares que precisam ser respeitadas (SECCHES, 2022, p. 34).

Assim, “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (XAVIER, p.62, 2003). Efetivamente, para os críticos dos maiores jornais dos Estados Unidos, a busca excessiva pela fidelidade aos romances é o maior pecado da adaptação de Conzanzo. Para a *The New Yorker* (WALDMAN, 2018), “‘My Brilliant Friend’ da HBO entende seu material de origem, mas sua diligência parece mal aproveitada” (tradução nossa)¹⁸. Já para o *The New York Times* (2018), o *voiceover* utilizado na série para garantir a fidelidade ao texto de origem compete com as incríveis performances do elenco. A atuação das atrizes iniciantes é, portanto, largamente aprovada pelos críticos, além da arriscada escolha de produzir a série em italiano, como afirma Lawler (USA TODAY, 2018): “(...) foi a decisão certa para essa bonita e viva história de amizade, sobrevivência e crescimento” (tradução nossa)¹⁹. Em síntese, “*My Brilliant Friend*” conquistou uma recepção amplamente positiva nos veículos americanos e, a série, comparada à clássica adaptação do romance de Mario Puzo, “*The Godfather*” (1972) pelo *The Washington Post* (ROSENBERG, 2018), foi

¹⁷ No original: “(...) bringing Ferrante's words to the screen required extreme care, so as to not upset the legions of fans for whom the books have meant so much”.

¹⁸ No original: “HBO’s “My Brilliant Friend” Understands Its Source Material, But Its Diligence Feels Misspent”.

¹⁹ No original: “(...) it was the right decision for this beautiful, buoyant story of friendship, survival and growing up”.

considerada “revolucionária” no The New York Times (PONIEWOZIK, 2018) e uma “obra-prima da HBO” no The Wall Street Journal (RABINOWITZ, 2018).

As críticas brasileiras chegaram alguns dias mais tarde, uma vez que a série só foi lançada em solo nacional no dia 25 de novembro de 2018, dois dias antes do lançamento pela Rai1 e TIMvision, canais de TV aberta na Itália. O mesmo atraso repetiu-se nos maiores portais de comunicação italianos, ainda que os primeiros episódios da série tenham sido exibidos no Festival de Veneza em setembro. No La Repubblica, um dos mais lidos jornais da Itália, não houve análises críticas da primeira temporada de *“My Brilliant Friend”*, mas a série inspirou textos sobre seu sucesso internacional:

(...) para a Time é ‘tudo o que a adaptação de uma grande obra deveria ser’, a Rolling Stone observou como a série ‘conta a história com beleza e graça’, acrescentando que ‘é uma ótima série com um coração enorme’, a CNN elogiou-a por ser um conto de ‘um mundo que às vezes é doloroso, às vezes comovente, mas sempre bonito’, o Wall Street Journal falou de ‘um resultado surpreendente’. (VITALI, 2018) (tradução nossa)²⁰.

O mesmo movimento é observável no Corriere della Sera (ULIVI, 2018), onde o texto de maior fôlego sobre a adaptação trata-se de uma entrevista com o diretor Saverio Constanzo. No Il Sole 24 Ore, o texto de Cristina Battocletti (2018) é o que mais se assemelha à uma crítica, mas também destaca, sobretudo, os pormenores da produção e a recepção internacional da série.

Mesmo que levemente ignorada em sua terra natal, no Brasil, a obra da HBO recebeu maior atenção da crítica e, na Folha de S. Paulo, foi descrita como “a melhor ficção que a televisão levou ao ar em 2022” (STYCER, 2022). Bem como nos jornais americanos, a Veja (KUSUMOTO, 2018) mencionou o desafio de adaptar o romance de Ferrante: “Se o resultado for insatisfatório, diretores e roteiristas terão arranjado uma briga impossível de ser vencida, aquela com a imaginação e as expectativas dos leitores” mas acrescenta que “a adaptação não só deve agradar quem já conhece o livro, mas também pode encantar espectadores que nunca ouviram falar nas personagens Lenu e Lila.” Em texto mais breve sobre a série, a Veja aprova a primeira temporada de *“My Brilliant Friend”* (2018): “Com sensibilidade tátil para o mundo

²⁰ No original: “(...) per Time è ‘tutto ciò che l’adattamento di un grande libro dovrebbe essere’, Rolling Stone ha osservato come la serie ‘racconti la storia con bellezza e grazia’, aggiungendo, che ‘è una grande serie con un cuore enorme’, CNN l’ha elogiata per il racconto di ‘un mondo a volte doloroso, a volte commovente ma sempre bellissimo’, il Wall Street Journal ha parlato di ‘un risultato sorprendente’”.

infantil, Costanzo mostra elementos do neorealismo italiano por um prisma inédito e faz jus à escrita de Ferrante.”

Também ao modelo dos críticos internacionais, a Folha (ANGIOLILLO, 2018) faz comentários elogiosos às atrizes elencadas para o papel das protagonistas: “Elas são em tudo superiores ao resto do elenco”. E, ainda que com algumas ressalvas, a série é louvada pela colunista Francesca Angiolillo que escreve que: “Assim como o livro de Elena Ferrante fisga o leitor sem lançar mão de formalismos, dentro das convenções realistas e atendo-se à narrativa”, também a adaptação “se calca no bom conhecimento da arte cinematográfica, sem pirotecnias e sem artimanhas clássicas da teledramaturgia” (FOLHA, 2018). No Estado de São Paulo (2018), a adaptação é positivamente criticada pela atuação e fidelidade aos romances: “Todas as cenas-chave estão lá”. De acordo com O Globo (KOGUT, 2018), “*My Brilliant Friend*” é “a série que você não pode perder”.

Com o sucesso inegável da adaptação televisiva da tetralogia napolitana, Maggie Gyllenhaal comprou os direitos de *A Filha Perdida*, publicado em 2006 na Itália e dez anos depois no Brasil, e o filme foi lançado na *Netflix* em 2022. Ao contrário da produção de Costanzo, a diretora de primeira viagem optou por recontar o romance de Ferrante na Grécia, em uma cidade fictícia, com personagens ingleses e americanos interpretados por atores já bastante conhecidos pelo público, tais como Olivia Colman e Dakota Johnson. A recepção foi igualmente favorável em *The New York Times*, “‘A Filha Perdida’ é um thriller psicológico sofisticado e artilosamente elaborado” (CATSOULIS, 2022) (tradução nossa)²¹. Também o último livro lançado pela autora italiana, *A Vida Mentirosa dos Adultos* (2020) já tem uma adaptação fílmica a caminho, produzida pela *Netflix* com colaboração da produtora italiana *Fandango* (VIVARELLI, 2021).

²¹ No original: “‘*The Lost Daughter*’ is a sophisticated, elusively plotted psychological thriller”.

3 A CONSTRUÇÃO DO AUTOR

3.1 “PORÃO DA ESCRITA”: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE LITERATURA

Uma das “simpatias livrescas” de Elena Ferrante, é o que a autora chama de “porão da escrita”:

(...) existem certos aspectos inferiores da arte de contar histórias que me atraem. Com o passar dos anos, por exemplo, envergonho-me cada vez menos da paixão que as histórias das revistinhas femininas que circulavam na minha casa me suscitavam; bobagens sobre amores e traições, mas que me causaram emoções indeléveis, um desejo de tramas não necessariamente sensatas, o deleite de paixões fortes e um pouco vulgares (FERRANTE, 2017, p.57).

De acordo com Ferrante, esse tipo de leitura “menor” que a atraía mas que, por anos, ela sufocou “em nome da Literatura” (FERRANTE, 2017, p.57), foi, junto aos clássicos, a mola propulsora do seu desejo de escrever (FERRANTE, 2017). De fato, a obra de Ferrante parece ocupar um espaço intermediário entre o que convencionalmente se chama de “baixa” e “alta literatura”. Não raro citada ao lado de *best-sellers* absolutos tal qual Karl Ove Knausgaard, o fenômeno italiano teve sua obra traduzida para mais de 40 idiomas, se tornando, a nível mundial, um dos mais conhecidos nomes da literatura contemporânea (THORP, 2020).

Mas apesar da vasta aceitação de leitores comuns, ser etiquetado como “*best-seller*” pode ostracizar o autor da recepção especializada. Filhos diretos dos romances-folhetins surgidos em Paris no século XIX, os *best-sellers*, obras literárias com altos números de vendas, são comumente reputados como escritos de “sintaxes mais simples, pouca complexidade estilística, narrativas lineares e, muitas vezes, com final feliz” (ARAÚJO, 2019, p.112). Responsável por movimentar milhões no mundo inteiro, o mercado de *best-sellers* é indissociável do “desenho de uma sociedade de consumo” (QUEIROZ, 2018, p.100), além de revelar-se “um dos maiores motores da indústria editorial contemporânea” (ARANHA; BATISTA, 2009, p.124).

Esse modelo literário remonta de quando os jornais franceses passaram a incluir seções dedicadas à pequenas adaptações de romances que já haviam sido publicados como livros anteriormente: “Em cada nova edição do jornal havia um gancho, o qual seria complementado por um novo trecho na edição posterior” (ARANHA; BATISTA, 2009, p.124). O público francês, em especial o operariado, aceitou prontamente o projeto iniciado pelo periódico *La Presse* e, o exponencial

aumento na vendagem dessas edições forçou os jornais da época a adotar a publicação de romances-folhetins de maneira permanente (ARANHA; BATISTA, 2009). Posteriormente, os veículos de comunicação passaram também a publicar romances inéditos, que depois seriam publicados em formato de livro:

(...) os primeiros livros mais vendidos da história, desde que a imprensa foi instaurada, estiveram circundados pelo mérito, se assim podemos inferir, dos folhetins. Um bom exemplo para que deixemos clara a posição é a obra *A mão e a luva*, de Machado de Assis. Após o sucesso obtido no periódico em que era publicada, a obra machadiana teve sua adesão para publicação em livro ainda no mesmo ano (DERING, 2012, p.8).

Tal como os *best-sellers* contemporâneos, os folhetins oitocentistas foram bem sucedidos, sobretudo por serem de fácil acesso e contarem histórias comuns ao seu público-alvo (QUEIROZ, 2018). O modelo narrativo e o estilo coloquial desses romances se consolidaram, concebendo o conceito contemporâneo de *best-seller*: “uma obra literária extremamente popular cujo valor seria co-legitimado pelo próprio mercado, ganhando evidência e aval através da inclusão na lista dos ‘mais vendidos’” (ARANHA; BATISTA, 2009, p.126). No entanto, é importante ressaltar que, ao passo que a literatura folhetinesca, é qualificada pelo seu modelo de escrita e publicação e não necessariamente pelo sucesso mercadológico, a literatura *best-seller*, por sua vez, caracteriza-se justamente pelo substancial número de vendas, “independente do seu modo de produção e reprodução” (DERING, 2018, p.35). Ao longo dos séculos, com a rápida propagação das informações e o aumento do poder lucrativo dos *best-sellers*, os livros passaram a se serializar (QUEIROZ, 2018). Estenderam-se ainda a outras mídias, como o audiovisual, promovendo cada vez mais a atenuação do laço entre autor e leitor (QUEIROZ, 2018).

Em *Apocalípticos e integrados* (2000), Umberto Eco argumenta que, para algumas escolas críticas, essa expressiva difusão de uma obra já é suficiente para condená-la à uma posição subalterna no cânone literário. A crítica torna-se então um “jogo do *in* e do *out*, para o qual tão logo alguma coisa reservada, na origem, aos *happy-few*, passe a ser por isso apreciada e desejada por muitos, sai da roda das coisas válidas” (ECO, 2000, p.86).

Com a publicação do seu primeiro romance, *O nome da rosa*, em 1980, Eco fez um percurso análogo ao de Ferrante: amplamente aceito pelo público e pela crítica especializada, o livro chegou no Brasil apenas em 1983 e, assim como na Europa, foi um sucesso de vendas imediato, figurando na lista dos mais vendidos da revista *Veja*

por vários meses consecutivos (DERING, 2012). Ademais, a adaptação fílmica do romance, dirigida pelo cineasta francês Jean-Jacques Annaud em 1986, lucrou em torno de setenta e sete milhões de dólares, número equiparável ao retorno de grandes *blockbusters* hollywoodianos: “Esse fato causa um *desconforto literário*, justamente por atingir um grande público, tanto o livro, em seus anos de publicação pelo mundo, quanto à obra cinematográfica (...)” (DERING, 2012, p.8).

No caso acima, tal como ocorre com a Tetralogia Napolitana, o desconforto da crítica parece fundamentar-se exclusivamente no alto número de vendas da obra. Isso porque, convencionalmente, a “literatura culta” baseia-se em “erudição, originalidade e uma leitura que suscita mais esforço de fruição” (ARAÚJO, 2019, p.112), à vista disso, é consequencial que esse tipo de fazer literário seja apreciado apenas por um seletivo grupo — pois os grandes escritores demandam que seus leitores façam “frequentes e heróicos esforços para lê-los corretamente” (WOOLF, 2015, p.25). De acordo com Cortina e Silva, a divisão entre as belas-letas e a literatura de cunho trivial é invariavelmente peculiar ao aspecto mercadológico: “Enquanto o texto culto é sempre agraciado pelo reconhecimento de uma instituição, sobretudo a Academia, a literatura de massa não tem o mesmo respaldo, sendo produzida com vistas ao jogo econômico” (2008, p.5).

Em contrapartida, para Eco (2000), quando o principal critério para validação de uma obra é sua “não-difusão” e “não-difusibilidade”, o crítico corre o risco de ser condicionado pelo gosto do consumidor industrial que tanto despreza, “ele não gostará do que o público médio gostar, mas, em compensação, odiará o que ele amar” (p.86). E acrescenta:

Em muitas dessas sisudas condenações do gosto massificado, no apelo desconfiado a uma comunidade de fruidores ocupados unicamente em descobrir as belezas ocultas e secretas da mensagem reservada da grande arte, ou da arte inédita, nunca se abre espaço para o consumidor médio (para cada um de nós, na pele do consumidor médio), que no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais (o arrepio, a risada, o patético) para restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual. O problema de uma equilibrada comunicação cultural não consiste na abolição dessas mensagens, mas na sua dosagem, e em evitar que sejam vendidas e consumidas como arte (ECO, 2000, p.87).

Esse tipo de obra, que, segundo Eco (2000), não deve ser considerada arte e é apreciada por um grande número de leitores, é, frequentemente, denominada como Literatura de Massa. O termo, que origina-se da teoria da cultura de massa ou

indústria cultural, desenvolvida pelos filósofos frankfurtianos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, refere-se a “um modelo de produção literária intrinsecamente ligado à sociedade de consumo contemporânea” (ARANHA, BATISTA; 2009, p. 121). Nesse sentido, as obras enquadradas em tal categoria são sistematicamente subordinadas ao mercado, uma vez que fundamentam-se em conquistar o grande público (ARANHA, BATISTA, 2009). Conforme o crítico literário José Paulo Paes:

Na cultura de massa, a originalidade de representação tem importância muito menor. A fim de satisfazer ao maior número possível de seus consumidores, as obras dessa cultura se abstêm de usar recursos de expressão que, por demasiado originais ou pessoais, se afastem do gosto médio, frustrando-lhes as expectativas. Daí que ela se limite, na maioria dos casos, ao uso de recursos de efeito já consagrados, mesmo arriscando-se a banalizá-los pela repetição. (...) Assim como lisonjeia o gosto estratificado dos consumidores para mais facilmente lhes vender o que produz, a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato de consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória (PAES, 1990, p.26).

Por pressuposto, então, para a crítica, a alta literatura ocupa “posições que se articulam ao capital simbólico, isto é, tradições literárias e status vinculados à elite letrada” (DERING, 2012, p.8). O que não é considerado parte desse grupo, é, continuamente, “passivo nas imposições feitas pelo exercício do capital” (DERING, 2012, p.8). Ao passo que as obras valorizadas pelo público culto associam-se ao cânone já convencionalmente aceito — para “bons leitores”, o julgamento das obras contemporâneas sempre fundamentar-se na comparação com “o padrão dos grandes livros do passado” (WOOLF, 2015, p.27) — e, ao mesmo tempo, desafiam o leitor com seu experimentalismo e complexidade narrativa, a literatura de massa é descreditada por utilizar-se de mecanismos de menor mérito literário para atrair mais pessoas. Contudo, para os seus leitores, o movimento contrário ocorre: a legitimação concedida pelo público médio depende primordialmente da vendagem das obras (ARANHA, BATISTA, 2009). Em *O rumor da língua*, Roland Barthes conclui que

A obra é geralmente o objeto de um consumo; (...) é preciso reconhecer que hoje é a ‘qualidade’ da obra (o que supõe finalmente uma apreciação do ‘gosto’), e não a operação mesma da leitura, que pode estabelecer diferenças entre os livros: a leitura ‘erudita’ não difere estruturalmente da leitura de trem (nos trens)” (2004, p.72-3).

Parte da hostilidade dos críticos da indústria cultural em relação a obras da cultura de massa apoia-se ainda na ideia de que tais produtos são sistematicamente alienantes e, desse modo, podem levar os seus consumidores a “um estado de

sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária” (ECO, 2000, p.37). Além disso, “(...) há sempre a nostalgia de uma época em que os valores da cultura eram um apanágio de classe e não estavam postos, indiscriminadamente, à disposição de todos” (ECO, 2000, p.36). Assim, o que critica-se acerca da cultura de massa não é sua distribuição propriamente dita, mas o fato de “‘desfrutar’ das descobertas da vanguarda e ‘banalizá-las’ reduzindo-as a elementos de consumo” (ECO, 2000, p.38).

A qualidade das obras está, portanto, essencialmente ligada ao conceito de tradição. Todavia, para o teórico marxista Walter Benjamin (2015), a tradição não é algo inerte ou imutável. Assim, tal concepção distintiva sobre uma obra está sujeita ao contexto de sua produção, além de sua função de culto: “(...) o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual” (BENJAMIN, 2015, p.47). O valor de culto, no entanto, é oposto à alta disseminação: “(...) certas estátuas de deuses são acessíveis somente ao sacerdote na *cella*, (...) certas esculturas em domos medievais são invisíveis para o observador ao nível do solo” (BENJAMIN, 2015, p.48). Logo, por meio de sua ocultação, a arte tradicional é atravessada por uma aura mística e sua criação é mais relevante do que sua exposição (BENJAMIN, 2015). Mas na sociedade corrente, a emancipação criativa potencializa a exponibilidade das obras e renova suas funções sociais, “(...) das quais a que nos é consciente, a artística, revela-se como aquela que pode futuramente ser reconhecida como incidental” (BENJAMIN, 2015, p.49).

Na criação literária, segundo Eco (2019), há sempre um pacto entre a obra em desenvolvimento e as obras precedentes, “fazem-se livros apenas sobre outros livros ou em torno de outros livros” (p.547), e entre o autor e o leitor modelo. O leitor modelo nada mais é do que o leitor que o texto prevê (ECO, 2019). Por conseguinte, durante a produção de um livro, o autor imagina um leitor capaz de cooperar com a sua criação e atualizá-la (ECO, 2019). Com efeito, nas palavras de Eco (2019), tanto o autor que espera de seu texto a imediata recepção de um grupo que já existe “com o dinheiro na mão” (p.547), quanto o autor que idealiza um leitor futuro, criam um modelo de leitor por meio de sua obra:

Existe um autor que escreva para poucos leitores? Sim, se com isso se entende que o Leitor Modelo, que ele imagina em suas previsões, tem poucas possibilidades de que os outros o personifiquem. Mas, neste caso também, o escritor escreve com a esperança, não muito secreta, que justamente o seu livro consiga criar, e em grande número, muitos leitores novos representantes desse leitor desejado e procurado com

tanta pertinácia, postulado e encorajado por seu texto” (ECO, 2019, p.547).

Contrariamente ao pensamento de que as obras da grande literatura não devem ser apreciadas por muitos, Eco (2019) defende que a distinção está no autor que escreve para um público novo e o autor que escreve segundo fórmulas já prescritas para agradar um público já existente: “Neste segundo caso (...), o autor realiza uma espécie de análise de mercado e a ela se adequa” (ECO, 2019, p.547). O teórico italiano é, ele mesmo, um exemplo da primeira classe de autores, uma vez que, na criação de seu best-seller, *O nome da rosa*, buscou não moldar-se à receitas para o sucesso editorial, mas esperava apenas que, para sua obra, “(...) se esboçasse uma figura de leitor, uma vez superada a iniciação, que se tornasse (...) presa do texto e pensasse nada mais querer a não ser aquilo que o texto oferecia” (ECO, 2019, p.548).

Paralelamente, para Ferrante, “(...) ‘publicar um livro’ significa decidir oferecer a outras pessoas, no formato que nos parece mais adequado, o que nos pertence intimamente” (FERRANTE, 2017, p.80). Em outras palavras, o autor que busca entender as demandas do consumidor, não mais expõe sua própria substância literária ao mundo público, mas o mundo público sobrepõe-se à sua literatura (FERRANTE, 2017). Ainda que, nas palavras da autora, sejam infinitas as possibilidades para a execução de um bom livro, essa não é a sua forma de escrever: “(...) eu escrevia antes de tudo para mim e, se publicava, deixava para os livros a tarefa de encontrar leitores” (FERRANTE, 2017, p.230).

Conquanto não tenha sofrido resistência da crítica, sobretudo internacional, no primeiro texto de mais densidade sobre a tetralogia napolitana na revista *Veja* (2017), Ferrante é descrita como uma autora que está “entre o pop e o cult”. Segundo a colunista Maria Carolina Maia (2017), a literatura da escritora italiana, embora bem escrita, não oferece inovações estilísticas ou narrativas: “Difícil não se perguntar o que faz de Elena Ferrante o fenômeno capaz de mobilizar tanta gente – entre leitores, críticos e curiosos”. Para a pesquisadora de Ferrante no Brasil, Fabiane Secches, a “intangibilidade” da autora e a autenticidade de sua escrita têm impactado sua recepção: “uma parte expressiva acredita que as personagens e o enredo soam tão verdadeiros que só poderiam partir de um relato autobiográfico” (2019, p.15). Com efeito, o crítico americano James Wood (2013), responsável por alavancar o nome da autora fora da Itália, conclui que suas obras são “violentamente pessoais”. Para Wood

(2013), a leitura de seus livros deixa evidente o motivo pelo qual Ferrante decidiu publicá-los sob um pseudônimo.

Nesse sentido, como afirma Maia em sua coluna para a *Veja* (2017), Ferrante parece ter agradado não somente o público médio, mas também o letrado, feito não muito comum para autores contemporâneos. No entanto, todo autor que conquista números de venda opulentos e integra listas de *best-sellers* em grandes veículos de comunicação, está condenado à uma posição literária inferior, “até que alguém se prontifique a mudar essa posição ou consolidá-la” (DERING, 2012, p.26).

3.2 A AUTORA-PERSONAGEM

Em outubro de 2016, dois anos após o primeiro lançamento do último volume da Tetralogia Napolitana, o jornalista Claudio Gatti publicou o resultado de uma extensa pesquisa pelos rendimentos da *Edizione*, editora de Ferrante, que supostamente revelava a identidade da esquiva *best-seller*. O artigo, que saiu no portal italiano *Il Sole 24 Ore*, no *The New York Review of Books* (Estados Unidos), no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Alemanha) e no *Mediapart* (França) ao mesmo tempo, sem construir demasiada inquietação no leitor, artifício literário tão utilizado pela personagem investigada, entrega prontamente sua conclusão: a autora, conhecida como Elena Ferrante, não é napolitana e muito menos filha de uma costureira, como havia mencionado em seu livro de não-ficção *Frantumaglia*, mas uma tradutora romana de mãe polonesa, a esposa do famoso autor italiano Domenico Starnone, Anita Raja.

Embora a comoção midiática em torno de sua verdadeira identidade tenha sido — e ainda seja — extensa, o uso de assinaturas fictícias na literatura não é incomum, visto que, “(...) o pseudônimo, muitas vezes, é uma entidade marginal criada para dar voz a um sujeito que não quer se identificar e com ele se camufla para dar voz a uma retaliação, por exemplo, ou aos excluídos” (CARREIRA; NASCIMENTO, 2020, p.130). Com efeito, bem como Ferrante, há um numeroso sumário de autoras mulheres que assinaram suas obras sob heterônimos. Na Inglaterra vitoriana, tal prática marcou o empenho das mulheres em de fato integrar-se à cultura letrada, uma vez que as autoras oitocentistas viam o fazer literário como um ato contrário à sua feminilidade (SHOWALTER, 1997). Essa crença coletiva ajudou a promover a popularização da

assinatura masculina: “Como a folha de figueira de Eva, o pseudônimo masculino sinaliza a perda da inocência” (SHOWALTER, 1997, p.19).

Nesse sentido, o pseudônimo, além de salvaguardar as escritoras do escrutínio de seus familiares, era também uma maneira de expressar tudo em suas personalidades que não se encerrasse nos ideais de feminilidade da época (SHOWALTER, 1997). Logo, conquanto “pouco feminino”, o ato de escrever se tornava possível a partir do uso de heterônimos: a escritora e crítica literária inglesa, Geraldine Jewsbury, embora bem inserida no círculo literário de Londres, ao falar sobre sua decisão de publicar seu primeiro romance, *Zöe: the History of Two Lives* (1845), sob um pseudônimo, revelou que não queria andar entre seus respeitáveis amigos sendo culpada das coisas escritas nele (SHOWALTER, 1997). De acordo com a pesquisadora americana Elaine Showalter, também as romancistas contemporâneas mantêm tal preocupação “feminina” acerca do “(...) conflito entre relações pessoais e integridade artística” (1997, p.302). No caso de Ferrante, como confirma a própria autora em entrevista ao *The Gentlewoman*, um dos propósitos do seu apagamento é proteger a musa de sua ficção, uma comunidade napolitana que não é fictícia (FERRANTE, 2017).

Ademais, outro fator, seguramente, influencia o anonimato literário: a crítica. Não era incomum que a crítica masculina limitasse a escrita de autoras mulheres à sua “feminilidade”: “Havia como que a identificação — ou a assimilação — do livro à figura da mulher e a seu corpo, facilmente demonstrada na presença acentuada de adjetivos relacionados à gestação ou ao nascimento (...)” (DUARTE, 1994, p.91). Logo, embora possuíssem inventividade literária, a obra de autoras como George Eliot era descrita como “(...) emotiva e feminina” (WOOLF, 2018, p.29). E, na vezes, que uma escritora surpreendesse, a crítica substituíria tais qualidades, comumente associadas às mulheres, por adjetivos mais usados para caracterizar a “masculinidade”, “(...) e a poetisa era alçada à categoria de ‘poeta’, ou de um ‘poeta como os nossos melhores!’” (DUARTE, 1994, p.92).

É importante ressaltar que o domínio masculino na literatura, promovido historicamente também pela crítica, não dependeu e ainda não depende apenas dos homens: também a crítica literária Geraldine Jewsbury confessou sentir certo preconceito acerca de livros assinados por mulheres, um dos motivos que a influenciou a usar um heterônimo masculino em suas próprias obras (SHOWALTER, 1997). De fato, segundo a escritora inglesa Virginia Woolf, é possível que o uso do

pseudônimo para algumas autoras não tenha representado apenas a tentativa de serem criticadas imparcialmente, mas “(...) talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação a seu sexo” (2018, p.28). Em seu discurso para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, a autora de *Mrs. Dalloway* (1925) afirma que o estado de inconsciência desejado por todo artista, que o autoriza a navegar por todos os possíveis caminhos de sua imaginação, não é tão facilmente alcançado pelas mulheres, pois a consciência da crítica masculina as desperta (WOOLF, 2018). E sumariza que: “(...) ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar” (WOOLF, 2018, p.17). A recepção de Ferrante é uma evidente ilustração disso.

Em 2003, por efeito da publicação de *Dias de abandono* na Dinamarca, Ferrante foi entrevistada por Jesper Storgaard Jensen para o jornal semanal dinamarquês *Weekendavisen*: na entrevista, que é amplamente dedicada ao afastamento da escritora napolitana da mídia, o entrevistador a inquiriu sobre sua aparência física (FERRANTE, 2017). Em outra entrevista sucedida pela publicação do mesmo livro, desta vez no seu país de origem, Stefania Scateni do *L'Unità*, jornal de esquerda italiano, afirma que a escrita de Ferrante é “feminina” e a pergunta se há autoras e, entre parênteses, também autores, “(...) de quem a senhora se sente próxima?” (FERRANTE, 2017, p.74). Faz-se evidente, portanto, que, assim como apontado por Showalter (1997) sobre as autoras do século XIX, também as escritoras contemporâneas que assinam sua obra com nomes femininos são classificadas apenas entre outras mulheres, além de serem criticadas, fundamentalmente, a partir de sua “feminilidade”.

Nas palavras de Ferrante, tanto as editoras, quanto a mídia, são responsáveis por “(...) encerrar as mulheres que escrevem em uma espécie de gineceu literário” (FERRANTE, 2017, p.309). Dessa forma, ainda que sejam consideradas talentosas, as autoras permanecem “(...) apenas dentro do perímetro reservado às pessoas do sexo feminino, ou melhor, reservado a temas e tons que a tradição masculina considera próprios do gênero feminino” (FERRANTE, 2017, p.309). Como afirma a narradora da *Tetralogia Napolitana*, é preciso “(...) masculinizar a cabeça para ser bem acolhida pela cultura dos homens” (FERRANTE, 2016, p.276). Em contrapartida, Ferrante conclui que, quando as mulheres transcendem o que a crítica literária considera propriamente feminino, especulações sobre seu gênero surgem: “Se, ainda

por cima, na capa não tem uma foto de mulher, o jogo está feito: trata-se de um homem ou de toda uma equipe de virilíssimos cultores da bela escrita” (FERRANTE, 2017, p.309).

Efetivamente, assim como ocorreu com Ferrante desde a publicação de seu terceiro romance, também outras escritoras de potência intelectual reconhecida causaram desconforto por serem mulheres: nos anos 1930, a autora de *O Quinze* (1930), Rachel de Queiroz, surpreendeu Graciliano Ramos, que considerava ser impossível para uma autora possuir tal capacidade literária:

Seria realmente uma mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: — não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. Depois conheci João Miguel e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da Literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever João Miguel e *O Quinze* não me parecia natural (RAMOS, 1980, p. 137 *apud* DUARTE, 1994, p.92).

Conforme Ferrante (2017), isso ocorre, pois, embora seja comum que romancistas tenham seu gênero questionado, é muito raro que a crítica ou, ainda, os próprios escritores, sequer indiquem a influência de uma autora mulher em uma obra assinada por um homem. Com o sucesso da autora italiana, não apenas a mídia, mas, também os acadêmicos, tentaram chegar à uma conclusão sobre a sua identidade, e algumas hipóteses até agradaram-na: “É a prova de que um texto pode acolher mais do que aquilo que a pessoa que o escreveu sabe sobre si própria” (FERRANTE, 2017, p.78). Como expectável, nas revistas e jornais, é possível observar tal curiosidade global acerca do seu nome, motor da investigação de Gatti.

Na revista *Veja*, o primeiro texto sobre a autora veio só um ano depois da publicação de *A amiga genial* no Brasil, e tratou-se de uma brevíssima matéria sobre o lançamento de *Dias de Abandono*. No texto de apenas um parágrafo, a esquivez de Ferrante é citada duas vezes. Após outra matéria sobre a vontade da fotógrafa Annie Leibovitz de trabalhar com Ferrante, também focada na intangibilidade da autora, o primeiro texto de maior fôlego sobre a escritora é publicado. Sob o título de “Jornal afirma ter identificado a misteriosa Elena Ferrante” (2016), o texto faz um relatório da descoberta de Claudio Gatti, além de incluir a resposta da Edizioni e da escritora Loredana Lipperini sobre a investigação. O próximo texto acerca de Ferrante na *Veja* também ocupa-se da revelação de sua identidade e conta como a *best-seller* americana Jojo Moyes estava “furiosa” com a intrusão jornalística de Gatti.

Alguns dias mais tarde, outro texto foi dedicado à Ferrante na *Veja*, também sobre a sua identidade, mas com uma diferente premissa: Ferrante não seria o pseudônimo de Anita Raja, mas o batismo de sua colaboração literária com o marido, Domenico Starnone. O primeiro texto exclusivamente sobre a tetralogia, uma pequena matéria contendo os três primeiros capítulos de *História da Menina Perdida*, foi publicado em 2017. Alguns meses depois, no mesmo ano, a revista publica uma crítica sobre a série de Ferrante, em decorrência do lançamento do seu último volume no Brasil. Assinado por Maria Carolina Maia (2017), o texto não ignora as especulações sobre a identidade da autora:

Nada impede, no entanto, que Anita seja uma espécie de laranja do marido, o escritor Domenico Starnone — ou que os dois criem (...) os livros juntos, como numa brincadeira séria. Um experimento feito por um software de uma universidade italiana comparou o estilo de Ferrante ao de vários escritores italianos, e o que mais se aproximava do texto da autora era justamente o de Starnone.

Pouco antes da publicação do primeiro volume da tetralogia, a *Folha de S. Paulo* dedicou dois curtos parágrafos à autora italiana, até então pouco conhecida no Brasil, mas já aclamada nos Estados Unidos:

Autora de obra 'violentamente pessoal', segundo a 'New Yorker', celebrada pela crítica especialmente desde 'I Giorni dell'Abbandono' (...), Ferrante nunca apareceu em público nem dá entrevista por telefone — diz que tudo que um autor precisa fazer por um livro é escrevê-lo. Não se sabe com certeza nem se é uma mulher, embora sua obra seja elogiada ao retratar conflitos internos femininos (FOLHA, 2014).

Contudo, a revista não seguiu os passos da *Veja*: alguns dias após o lançamento do primeiro romance da tetralogia napolitana, a *Folha* publicou uma crítica referente ao título. O texto, de autoria da jornalista e escritora Francesca Angiolillo, embora mencione o anonimato de Ferrante, concentra-se, sobretudo, na análise da obra napolitana. Após uma breve matéria incluindo trechos de *A amiga genial*, que também não enfatiza a vida pessoal da autora, Angiolillo publica, mais uma vez, uma crítica acerca do segundo volume da série italiana: este, nem sequer alude à escritora que assina a obra. Tal dinâmica repete-se durante a publicação dos romances posteriores da série — e também dos livros solos da autora. Assim, ao contrário do que se observa na *Veja*, a *Folha* resenhou criticamente todos os títulos de Ferrante, conforme sua publicação no Brasil, não obstante tais resenhas tenham sido escritas pela mesma jornalista.

Sobre a revelação de Gatti, a Folha devotou três artigos: o primeiro (2016), lançado imediatamente ao texto do investigador italiano, descreve seus métodos e resultados. O segundo (2016), além de dissertar sobre o curso e conclusão da investigação, também ilustra a recepção recebida pelo jornalista detetive. O último, assinado por Angiollilo, questiona a urgência generalizada em descobrir a persona por trás da autora da tetralogia:

A insistência com que se buscou essa revelação não é só uma invasão da sua privacidade, como clamaram seus editores, mas de sua ficção. É exigir os fatos reais quando se tem os narrados. Elena Ferrante existe e não há motivo para buscar outro nome (FOLHA, 2016).

Logo, ao passo que, na Veja, a Tetralogia Napolitana, recebeu pouquíssima atenção da crítica, embora figurasse na lista de mais vendidos da revista desde a publicação do seu primeiro título, na Folha de S. Paulo, todo o acervo ferranteano foi criticamente discutido. Ainda assim, em ambos os portais, apenas colunistas mulheres escreveram sobre a autora e sua obra. Essa desatenção dos críticos homens em relação aos livros de autoria feminina é uma recente ilustração do que a historiadora feminista Zahidé Lupinacci Muzart analisa em “A questão do canône” acerca das escritoras do século XIX: mesmo que procurassem influência na tradição literária masculina, as mulheres foram excluídos do canône, “não foram reconhecidas nem respeitadas e sim esquecidas, mortas” (MUZART, 1995, p.87). Também na crítica acadêmica, as ficcionistas e poetisas são “esquecidas” e “mortas”, como é possível observar em *O cânone ocidental* do crítico literário americano Harold Bloom. Considerado sua obra-prima, o livro, que divide o cânone em três eras, argumenta sobre a importância dos escritos de vinte e seis autores, dentre os quais, apenas três são mulheres (NASCIMENTO, 2015). Paralelamente, no Brasil, poucas foram as autoras que tiveram seu nome mencionado por historiadores e críticos famosos, tais como “Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi e outros, já não o tendo sido, anteriormente, por Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald de Carvalho” (MUZART, 1995, p.87).

Em solo americano, no entanto, Ferrante não foi tão completamente ignorada pelos críticos homens: o primeiro texto de maior profundidade no *The New Yorker* sobre a ficcionista italiana foi publicado em 2013, logo após *L' amica geniale* ter sido traduzido para a língua inglesa, e trata-se de uma crítica de dois de seus livros até então disponíveis em território anglo-saxão: *The Days of Abandonment* e *My Brilliant Friend*. Altamente elogioso, “*Women on the verge*” (*THE NEW YORKER*, 2013),

assinado pelo crítico literário inglês James Wood, foi responsável por alçar Ferrante ao status de celebridade literária. O texto de Woods, que descreve a obra ferranteana como, essencialmente, “*écriture féminine*”, foi bem aceito pela autora, que discorreu sobre sua aprovação em entrevista à Rachel Donadio para o The New York Times: “Gostei muito da resenha de James Wood. A atenção crítica que ele dedicou às minhas obras não apenas favoreceu a difusão delas, mas também me ajudou, digamos, a lê-las” (FERRANTE, 2017, p.230).

Salvo por algumas breves menções, o próximo texto mais extenso acerca de Ferrante foi disponibilizado em setembro de 2014, pouco antes da publicação do último livro da Tetralogia Napolitana na Itália e nos Estados Unidos. Escrito por Molly Fischer, “*Elena Ferrante and the force of female friendships*” é uma breve análise da amizade descrita na Tetralogia Napolitana a partir de outros produtos culturais com tal tema em comum. Fischer não menciona a esquivez da autora. Em 2015, outra análise comparativa acerca dos três primeiros volumes da tetralogia é publicada no The New Yorker: em seu artigo intitulado “*Knausgaard or Ferrante?*”, Joshua Rothman desenha um paralelo entre a obra da esquiava romancista e do escritor norueguês Karl Ove Knausgaard, concluindo que o trabalho de ambos escritores pode ser considerado autobiográfico. Em decorrência do último título da tetralogia, a jornalista Joan Acocella escreve uma extensa e positiva crítica na qual conclui que Ferrante é, indubitavelmente, mulher e, além disso, uma mulher que já experienciou a gravidez.

Após um conciso texto de Andrea DenHoed (2015), comentando o evento da publicação de *The Story of the Lost Daughter* em Brooklyn, ao qual muitas mulheres compareceram com suas amigas (poucos homens participaram do encontro de leitores), em 2016, o The New Yorker reproduz, parcialmente, uma troca de *e-mails* ocorrida um ano antes entre o escritor italiano Nicola Lagioia e Elena Ferrante, sobre *Frantumaglia*, iminente lançamento da autora. A entrevista, que foi publicada integralmente em uma edição posterior do livro, dedica-se à tetralogia, ao fazer literário e ao “elusivo tema das mulheres”. Os próximos dois textos acerca de Ferrante são publicados em outubro de 2016, por consequência do artigo revelatório de Gatti. No primeiro, Jia Tolentino argumenta que a intrusão da privacidade de Ferrante equipara-se a outros abusos que mulheres como Kim Kardashian e Britney Spears sofreram da mídia. O segundo, assinado por Alexandra Schwartz, é também uma crítica negativa ao trabalho do investigador: “Gatti é o tipo de leitor que vê ‘pistas’ na

obra de um escritor, como se ela (Ferrante) tivesse construído um quebra-cabeça para ser resolvido em vez de escrito um romance para ser lido” (tradução nossa).²²

Paralelamente à Folha, a *The New Yorker* não ignora a obra de Ferrante e nem concentra-se exclusivamente em sua identidade. Já no jornal americano *The Wall Street Journal*, a recepção da autora foi mais tímida. O primeiro texto crítico inspirado por Ferrante no veículo, é assinado pela escritora americana Moira Hodgson (2014) e ocupa-se do terceiro título da série napolitana. Hodgson, bem como James Wood, acredita que a privacidade de Ferrante decorre do tom “confessional” de suas histórias. Ademais, sobre a identidade da autora, Hodgson acrescenta que “(...) não acredito nem por um minuto que, como alguns membros da mídia italiana sugeriram, ela possa ser um homem” (tradução nossa).²³ Com a publicação do último romance da quadrilogia nos Estados Unidos, o próximo texto acerca da obra de Ferrante no *The Wall Street Journal* é uma resenha escrita por Elizabeth Lowry. Assim como no texto de Hodgson, o foco da crítica de Lowry é o romance de Ferrante, contendo poucas menções ao seu anonimato.

Os três textos subsequentes sobre a autora italiana são assinados pela mesma jornalista, Jennifer Maloney. O primeiro a ser publicado trata-se de uma breve matéria sobre a publicação do livro infantil de Ferrante, *The Beach at Night* (2016), que apesar de pouco discutido, causou certo desconforto por seu conteúdo supostamente inapropriado para o público-alvo. O sucessor refere-se ao artigo de Gatti, além de elencar algumas respostas de famosos à intrusão e revelar que o repórter italiano havia contatado o *The Wall Street Journal* para que publicassem a versão em inglês de seu trabalho, mas foi rejeitado. No texto, Maloney também menciona que, após a revelação de Gatti, Ferrante cancelou a entrevista que concederia ao veículo em virtude da publicação americana de *Frantumaglia*. O último artigo de Maloney evidencia as diferenças entre as pistas biográficas que Ferrante concede aos leitores em seu livro de ensaios, cartas e entrevistas e a descoberta de Gatti (2016). Ademais, a jornalista acrescenta que, na semana da publicação do texto investigativo, houve um salto nas vendas da quadrilogia de Ferrante e, *My Brilliant Friend*, chegou à posição n.31 no *ranking* de livros mais vendidos da *Amazon*.

²² No original: “Gatti is the kind of reader who sees ‘clues’ in a writer’s work, as if she has constructed a puzzle to be solved rather than written a novel to be read”.

²³ No original: “(...) I don’t believe for a minute, as some members of the Italian press have suggested, that she might be a man.”

A partir de tal panorama, somos capazes de pontuar algumas características acerca da resposta crítica que a Tetralogia Napolitana recebeu em ambos os países: salvo pelo *The New Yorker*, em todos os outros veículos analisados no presente tópico, a recepção de Ferrante foi exclusivamente feminina. Em seu artigo “*Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success*”, a pesquisadora Cecilia Schwartz (2020) observa uma discrepância, embora não tão gritante, entre assinaturas masculinas e femininas nos textos a respeito da autora em jornais e revistas italianos. Outrossim, é também notável que, embora a obra de Ferrante já fosse considerada *best-seller* nos Estados Unidos e no Brasil, apenas a Folha de S. Paulo dedicou textos críticos sobre os livros da tetralogia conforme sua publicação.

Nos quatro veículos em exame, contudo, mais de um artigo devotou-se ao texto de Claudio Gatti. Similarmente, em alguns dos maiores portais de comunicação italianos, nenhuma resenha sobre a série napolitana foi publicada, mas houve textos sobre o seu sucesso internacional e sobre as especulações da identidade da escritora (SCHWARTZ, 2020). Com efeito, nas palavras de Ferrante:

Não importa o livro, mas a aura de quem o escreve. Se a aura já existe, e a mídia a potencializa, as editoras escancaram as portas com felicidade e o mercado acolhe você com mais felicidade ainda. Se a aura não existe, mas o livro milagrosamente vende, a mídia inventa o autor-personagem dando início a um mecanismo no qual quem escreve não vende apenas sua obra, mas a si mesmo, sua própria imagem (FERRANTE, 2017, p.250).

Nesse sentido, em seu famoso ensaio, “A morte do autor”, o crítico literário francês Roland Barthes (2004) argumenta que, com o fim da idade média, a sociedade passou a preocupar-se com a ideia de prestígio pessoal e, por conseguinte, na literatura, o positivismo, “resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista” (BARTHES, 2004, p.58) foi o responsável por atribuir maior importância ao autor. Assim, este tornou-se “uma personagem moderna” (BARTHES, 2004, p.58). Ainda segundo Barthes (2004), nos livros de história e teoria literária, nas biografias, nos escritos jornalísticos e, também, para os leitores, o autor é o centro. Dessa forma, a crítica de um livro parte, invariavelmente, de quem o escreveu:

Dar um Autor a um texto é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está ‘explicado’, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o

reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor (BARTHES, 2004, p.63).

No caso de Ferrante, o fato de a investigação de Gatti ter influenciado nas vendas da tetralogia, configura um sintoma da relevância da persona midiática de um autor e, se a sua resolução de ausentar-se da mídia foi “uma ferramenta para a propagação de seus livros” (QUEIROZ, 2018, p.111), a suposta revelação de sua identidade também teve um resultado análogo.

3.3 “*FERRANTE FEVER*”: UMA LEITURA CRÍTICA DA RECEPÇÃO AMERICANA E BRASILEIRA DA TETRALOGIA NAPOLITANA

No tópico anterior, observamos que o auto-apagamento da autora italiana também teve um notável impacto nos textos críticos dedicados à Tetralogia Napolitana. De acordo com Ferrante, quando o autor se faz ausente da publicização de sua obra, os resenhistas “não têm instrumentos técnicos ou, mais simplesmente, uma verdadeira paixão e sensibilidade de leitor para preencher aquele espaço com as obras” (2017, p.242). Logo, conforme a autora (2017), assim como a formação filológica extinguiu-se, também a crítica estilística teve o mesmo destino. Nesse sentido, quais seriam, então, os parâmetros da crítica literária? A partir de tal questão, consideramos importante fazer uma leitura mais detalhada dos textos acerca da obra em exame. No presente tópico, portanto, analisaremos a construção discursiva das críticas da Tetralogia Napolitana publicadas nos veículos americanos *The New Yorker* e *The Wall Street Journal* e nos veículos brasileiros *Folha de S. Paulo* e *Veja*.

A primeira resenha de um dos volumes da série ferranteana a receber uma considerável atenção internacional foi o texto de James Wood, publicado no *The New Yorker* em 2013. Wood faz uma extensa análise de *Dias de Abandono* e *A amiga genial*, no entanto, inicia o texto com alguns parágrafos sobre o distanciamento midiático da autora. Ao fazê-lo, Wood, cita a carta de Ferrante para sua editora Sandra Ozzola: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada” (FERRANTE, 2017, p.9). Com fundamentação em tal passagem, o autor afirma que, de fato, seria complicado discordar dos os motivos de Ferrante para se afastar da disseminação de seus livros, mas vai além: “Assim que você lê sua ficção,

a contenção de Ferrante parece sabiamente autoprotetora.” (tradução nossa)²⁴ Para Wood, os livros “intensa e violentamente pessoais” (tradução nossa)²⁵ de Ferrante parecem ser romances confessionais.

Com efeito, não é incomum que a crítica literária alegue haver um caráter confessional em romances assinados por mulheres. De acordo com a pesquisadora Lima Duarte, uma das maneiras de conferir uma posição subalterna à autoria feminina é a persistência em acusar “uma certa tendência das mulheres em confundir vida pessoal com literatura” (1997, p.91). Para alguns críticos literários, por conseguinte, “as escritoras pareciam incapazes de se afastar da experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro” (DUARTE, 1997, p.91). Tal resistência em admitir gênio inventivo à autoras mulheres talvez deva-se à comum aceção de que os diários e cartas são gêneros intrinsecamente femininos: de acordo com Showalter (1997), ainda que tivessem talento para escrever, poucas mulheres oitocentistas escreviam romances, contentando-se com a transcrição de seus dias e sentimentos. O fazer literário não as era permitido. Logo, não raro, autoras mulheres foram aconselhadas a privar-se do desejo de escrever, uma vez que, como apontado pelo poeta vitoriano Robert Southey em carta à autora de *Jane Eyre* (1847), Charlotte Brontë, “Literatura não pode e não deve ser o ofício da vida de uma mulher” (SOUTHEY, 1837 *apud* SHOWALTER, 1997, p.55) (tradução nossa)²⁶.

Quanto a Ferrante, além de seu gênero, ainda outro aspecto da Tetralogia Napolitana inspira especulações sobre sua qualidade autobiográfica: bem como o primeiro nome da assinatura da autora, a protagonista também chama-se Elena. Ademais, ambas são napolitanas, fazem estudos clássicos e tornam-se escritoras. Ferrante explica tal escolha narrativa como uma forma de descomplicar sua escrita: “Elena, na verdade, é o nome que sinto mais meu, minha identidade está toda nos livros que escrevo, sem reticências.” (FERRANTE, 2017, p.220). Contudo, acrescenta que:

Os quatro volumes da Série Napolitana são a minha história, claro, mas no sentido de que fui eu que atribuí a forma de romance e que usei minhas experiências de vida para alimentar com verdade a invenção literária. Se eu quisesse contar acontecimentos meus, teria estabelecido um outro tipo de pacto com o leitor, teria destacado que se tratava de uma autobiografia. Não escolhi o caminho da

²⁴ No original: “As soon as you read her fiction, Ferrante’s restraint seems wisely self-protective”.

²⁵ No original: “Her novels are intensely, violently personal (...)”.

²⁶ No original: “Literature cannot be the business of a woman’s life and it ought not to be”.

autobiografia, nem o escolherei em seguida, porque estou convencida de que a ficção, se bem trabalhada, tem mais verdade (FERRANTE, 2017, p.325).

Ao ler *Frantumaglia*, no entanto, observa-se que a autora recebeu tais questionamentos acerca da similitude entre sua vida e sua literatura desde a publicação dos livros anteriores à quadrilogia, quando pouco sabia-se sobre sua privacidade. Também no texto crítico de Moira Hodgson para o *The Wall Street Journal* (2014), a escolha de Ferrante é, seguramente, uma forma de proteger-se dos fatos autobiográficos revelados por meio de sua escrita: “Não é difícil ver por que a Sra. Ferrante iria querer manter sua privacidade. Seus romances soam tão verdadeiros e são escritos com tanta empatia que parecem confessionais” (tradução nossa).²⁷ Para Elizabeth Lowry (THE WALL STREET JOURNAL, 2015): “Em sua indefinição das fronteiras entre memórias, ficção popular e meditação feminista, os romances napolitanos dizem o indizível com um destemor confessional” (tradução nossa)²⁸. Segundo Barthes, quando a crítica dá importância ao autor, esse é invariavelmente idealizado como anterior à sua obra. A dinâmica seria análoga a de um pai e um filho: “(...) o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele (...)” (BARTHES, 2004, p.61). Logo,

(...) a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p.58).

Nesse sentido, mesmo que não houvesse paralelos entre o que Ferrante revela de sua vida e a história de sua personagem mais famosa, não seria atípico que surgissem tais indagações acerca da confessionalidade de sua obra. Em “*Women on the Verge*”, Wood argumenta que “Mais do que essas sobreposições ocasionais e bastante triviais com a vida, o material que os primeiros romances visitam e revisitam é íntimo e muitas vezes chocantemente sincero (...)” (tradução nossa)²⁹. Tal sinceridade que Wood descreve na escrita de Ferrante, tornou-se um aspecto comumente discutido em resenhas sobre os livros da autora napolitana, que foi citada pela revista americana *Foreign Policy* como uma das cem pessoas mais influentes do

²⁷ No original: “It’s not hard to see why Ms. Ferrante would want to keep her privacy. Her novels ring so true and are written with such empathy that they sound confessional.”

²⁸ No original: “In their blurring of the boundaries between memoir, popular fiction and feminist meditation, the Neapolitan novels say the unsayable with a confessional fearlessness”.

²⁹ No original: “More than these occasional and fairly trivial overlappings with life, the material that the early novels visit and revisit is intimate and often shockingly candid (...)”.

mundo pela sua “capacidade de contar histórias verdadeiras e honestas” (FERRANTE, 2017, p.225).

Por essa “honestidade literária”, principalmente na narração de temas como a maternidade, Wood afirma que os romances de Ferrante são um exemplo prático de “*écriture féminine*”, conquanto a autora não mencione teóricas do feminismo francês ou escritoras como Margaret Drabble, romancista conhecida por sua “ficção de enclausuramento doméstico feminino” (tradução nossa)³⁰. *Écriture féminine* é uma corrente do feminismo francês que rompe com a ideia de que o corpo e a sexualidade das mulheres sejam um apêndice da identidade sexual masculina (DALLERY, 1989). Assim, como explicado por Wood, a partir desse projeto feminista, os temas e problemáticas femininas, até então periféricos na língua e na literatura, passam a protagonizá-las. Essa mesma relação entre *écriture féminine* e os romances ferranteanos é corroborada pela jornalista do *The New Yorker*, Joan Acocella (2015), em sua resenha sobre o último volume da Tetralogia Napolitana:

O livro está repleto de coisas femininas, corpos de mulheres, que, além disso, são imaginados em estado de constante fluxo, como se fossem parte de alguma peça da *écriture féminine* francesa (tradução nossa)³¹.

Todavia, embora admita a influência do feminismo em sua formação intelectual e em sua escrita, Ferrante ratifica que, mais do que confirmar uma ideologia, sua obra intenta contar, “sem mistificações”, aquilo que a autora sabe (FERRANTE, 2017). Além disso, em sua entrevista para a jornalista turca Yasemin Çongar, da revista online T24, ao ser questionada sobre essa posição comum da crítica literária sobre seus romances, Ferrante responde que

O percurso através das culturas feministas é uma parte indispensável da minha experiência, da minha maneira de estar no mundo, mas, para mim, narrar não significa fazer da minha história uma peça de batalha político-cultural, mesmo que justa. Temo a linearidade das militâncias; na literatura, elas causam um efeito péssimo (FERRANTE, 2017, p.285).

Mais adiante, ao introduzir *My Brilliant Friend*, Wood faz uma comparação entre o livro e os títulos anteriores da autora e, possivelmente, alude também à Ferrante: “Antes de a escritora ser adulta, ela é uma criança. Antes de formar uma família, ela

³⁰ No original: “*fiction of female domestic entrapment*”.

³¹ No original: “*The book fairly teems with women’s things, women’s bodies, which, furthermore, are imagined as being in a state of constant flow, as if they were part of some piece of French écriture féminine*”.

herda uma; e para encontrar sua verdadeira linguagem ela pode precisar escapar das exigências e proibições dessa primeira comunidade dada” (tradução nossa)³². No ofício de, seguramente, atingir “sua verdadeira linguagem” ou, nas palavras da própria autora, “a verdade literária” (FERRANTE, 2017, p. 240), Ferrante parece ter enfrentado, além do “Anjo do Lar” wolffiano, também os vínculos de sua cidade-musa e a angústia da tradição canônica predominantemente masculina: “Eu não queria escrever como Madame de La Fayette, Jane Austen ou as irmãs Brontë (...), mas como Defoe, Fielding, Flaubert, Dostoiévski ou até mesmo Hugo” (FERRANTE, 2017, p.244). A superação dessa ansiedade, presumivelmente comum à autoras mulheres, aparenta ser o aspecto da literatura ferranteana mais apreciado pelos críticos internacionais.

Para o crítico literário inglês, *My Brilliant Friend*, seria, fundamentalmente, um *bildungsroman*. Wood também aponta a influência das tragédias clássicas no romance e, analogia que tornou-se popular depois de sua resenha, compara a escrita brutalmente verdadeira de Ferrante com o cinema neorrealista italiano dos diretores Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Os contos de Giovanni Verga sobre a situação econômica siciliana também são citados por Wood em paralelo à obra de Ferrante, além dos romances de Elsa Morante, influência admitida pela autora. Dessa forma, Wood a posiciona entre autores canônicos e localiza-a em uma tradição literária. Segundo Schwartz (2020), em contraposição aos textos dos veículos de comunicação americanos, em suas resenhas, os críticos italianos, a princípio, evitaram comparar Ferrante com outros autores ou inseri-la em um contexto histórico ou cultural. Com o sucesso internacional da obra, contudo, alguns resenhistas italianos passaram a também equipará-la à autores como Choderlos de Laclos, Sylvia Plath e Thomas Mann (SCHWARTZ, 2020).

Na próxima resenha de um dos volumes da quadrilogia no *The New Yorker*, “*Elena Ferrante’s New Book: Art Wins*”, Acocella, tal qual Wood, também compara Ferrante a outros autores do cânone ocidental. O texto trata de *História da menina perdida*, e o contextualiza entre romances históricos clássicos, como *Os Buddenbrook* (1901) de Thomas Mann e *Em busca do tempo perdido* (1913) de Marcel Proust. Acocella também aponta uma relação entre a escrita deste e a de Ferrante: “Esse é

³² No original: “*Before the writer is an adult, she is a child. Before she makes a family, she inherits one; and in order to find her true language she may need to escape the demands and prohibitions of this first, given community*”.

um velho truque literário, ou pelo menos tão antigo quanto Proust: contar uma história de dor e derrota e depois, no final, dizer que tudo será redimido pela arte, por um livro – efetivamente, o livro que você está lendo” (tradução nossa)³³. Além disso, para Acocella, o livro é “o romance mais completamente feminista que eu já li” (tradução nossa)³⁴. De acordo com a jornalista, um dos principais tópicos da obra de Ferrante são as mulheres:

Isso, Ferrante parece dizer, é o que acontece no mundo das mulheres, e embora grande parte do livro seja dedicada aos problemas mais discutidos pelas mulheres - como como elas devem sair para trabalhar e criar os filhos ao mesmo tempo, e, se elas têm trabalho, trabalho com o qual se importam, como isso ainda lhes parece secundário em relação ao seu relacionamento com um homem? – é a exploração do submundo mental das mulheres que torna o livro uma conquista tão singular na literatura feminista; aliás, em toda a literatura (tradução nossa)³⁵.

Para Acocella, também Lenu, ao tornar-se escritora, publica livros feministas. Tal ideia é contraposta por Maria Carolina Maia em sua coluna para a *Veja* sobre a obra de Ferrante. Em suas palavras, a Tetralogia Napolitana não é necessariamente feminista, apesar de narrar problemáticas femininas e ter uma protagonista “simpática ao feminismo”. Para Maia, a tetralogia é, sobretudo, realista e, tal instrumento narrativo é entendido, por alguns leitores, a partir de uma perspectiva ética. No entanto, segundo a jornalista,

Para cravar o adjetivo ‘feminista’, seria preciso considerar machista ou masculina uma obra como *Bartleby, o Escrivão*, de Herman Melville, que mostra o dia a dia de um homem em um escritório, ambiente em que predominam ternos e gravatas.

Logo, tal qual as capas da Tetralogia, por conterem imagens de mulheres realizando atividades comuns, são concebidas como pouco literárias, também o conteúdo da obra, por tratar de mulheres vivendo experiências comuns, é concebido como ideológico. A obra de Ferrante, então, parece ser lida apenas de dois jeitos:

³³ No original: “*This is an old literary trick, or at least as old as Proust: to tell a story of pain and defeat and then, at the end, say that it will all be redeemed by art, by a book—indeed, the book you are reading*”.

³⁴ No original: “*This is the most thoroughgoing feminist novel I have ever read*”.

³⁵ No original: “*This, Ferrante seems to say, is what happens in the world of women, and though much of the book is devoted to women’s more frequently discussed problems—such as how they are supposed to go out to work and raise the kids at the same time, and, if they do have work, work they care about, how come this still seems to them secondary to their relationship with a man?—it is the exploration of the women’s mental underworld that makes the book so singular an achievement in feminist literature; indeed, in all literature*”.

como um marco feminista ou como “um subproduto bom apenas como passatempo entre mulheres” (FERRANTE, 2017, p.291). Para Maia, a urgência em qualificar a obra de Ferrante como isso ou aquilo, é, “no fundo, uma reação ao espanto provocado pelo diferente. Porque um livro que foca a vida de mulheres comuns é mesmo diferente”.

Por sua vez, no *The Wall Street Journal*, as resenhistas, conquanto também falem sobre feminismo e confessionalidade, são mais moderadas em relação à comparações. Em “*The Fierceness of Female Friendship*”, texto de Moira Hodgson sobre o terceiro título da Tetralogia Napolitana, a autora não compara Ferrante a nenhum outro autor, detendo-se apenas a traçar paralelos entre seus romances. A análise é positiva, “A srta. Ferrante é mestre em criar imagens violentas (...)” (tradução nossa)³⁶, mas breve. Em certa passagem, a resenhista cita a recepção injusta recebida pela protagonista da tetralogia ao publicar seu primeiro livro: “Um jornal chama-o de memórias obscenas, e um dos homens que ela conhece desde a infância pergunta sarcasticamente: ‘É isso que eles te ensinaram na universidade?’” (tradução nossa)³⁷. Curiosamente, também Hodgson assume que a obra de Ferrante seja autobiográfica, além de conjecturar que o episódio do abuso sexual que Lenu sofre no primeiro livro da série, seja um relato da experiência da própria autora.

Já em “*Friends and Other Enemies*”, resenha de *The Story of the Lost Child* publicada no *The Wall Street Journal*, a autora Elizabeth Lowry ocupa-se principalmente dos aspectos históricos e sociais da Tetralogia Napolitana. De acordo com Lowry, Ferrante, ao escrever sobre os conflitos da Nápoles da segunda metade do século XX, revela um “emocionante retrato da Itália em um momento de grande mudança política” (tradução nossa)³⁸. A sua análise é, fundamentalmente, focada nos aspectos narrativos da obra e, a contextualiza como ficção literária, folhetim, épico político, memórias e, também, *thriller*, mas não menciona nenhum autor.

As críticas de Francesca Angiolillo, na Folha de S. Paulo, dedicam pouca importância à escolha da autora de usar um pseudônimo, mas não destoam muito do tom das críticas até então analisadas. O primeiro texto de Angiolillo, “Prosa seca de Elena Ferrante supera lacunas sobre a autora” (2015), não ignora o sucesso internacional de Ferrante e nem foge dos termos utilizados pelos críticos americanos,

³⁶ No original: “Ms. Ferrante is a master at creating violent images (...)”.

³⁷ No original: “A newspaper calls it a salacious memoir, and one of the men she has known from childhood asks sarcastically: “Is that what they taught you at the university?”.

³⁸ No original: “(...) gripping portrait of Italy at a time of great political change”.

como romance de formação e romance histórico. Contudo, não analisa a obra a partir de especulações sobre sua identidade: “De fato, a experiência de Elena e Lila e da extensa gama de personagens que as acompanham é tão rica que garante sua autonomia”. Seu segundo texto, “Juventude pobre e limitada gera desencanto em Ferrante” (2016), ocupa-se do segundo volume da série e, é igualmente curto e concentrado nas questões sociais abordadas no romance. Também não compara Ferrante a nenhum outro autor, citando apenas o título anterior da quadrilogia:

Se o conflito de classes já era presente em "A Amiga Genial", aqui os contrastes entre ricos e pobres se tornam tão mais visíveis quanto mais os personagens ganham o mundo – ainda que o conceito de mundo, para uns, não vá além do centro de Nápoles.

A última resenha de Angiolillo acerca da Tetralogia Napolitana na Folha de S. Paulo é intitulada "Fim da Tetralogia Napolitana deixa fãs órfãos de Elena Ferrante" (2017) e é devotada ao terceiro e quarto livros da série, *História de quem foge e de quem fica* e *História da menina perdida*, respectivamente. Esta é mais profunda e, além dos aspectos históricos e sociais dos títulos, a autora também disserta sobre os artifícios literários usados por Ferrante. Ainda sem citar qualquer outro autor, Angiolillo repete a comum comparação entre a obra da autora italiana e o cinema neorrealista e afirma que o terceiro livro da série é um romance social. O sucesso editorial da obra é, mais uma vez, investigado:

Quiçá a explicação do sucesso de Elena Ferrante resida em sua capacidade de oferecer ao leitor a ilusão de acompanhar de fato o arco de uma vida – de duas vidas. Essa trajetória de cerca de 50 anos é narrada em corte realista, contra um cenário de acontecimentos reais reconhecíveis – o qual, embora vasto, nunca pesa a ponto de sufocar a construção dessas figuras, a nossos olhos, humanas, e não meros tipos a serviço de uma narrativa histórica.

Enquanto nos portais americanos, os textos tratam de Ferrante como uma entidade misteriosa ou uma revelação literária, os portais nacionais interessam-se pela recepção internacional da autora. Efetivamente, em “Elena Ferrante, entre o pop e o cult”, publicado na revista *Veja*, Maria Carolina Maia também intenta decifrar o que tornou Ferrante um fenômeno global: “Último tomo da ‘Série Napolitana’ ajuda a entender o que faz a escritora italiana, que não chega a inovar a literatura, agarrar leitores e críticos”. Ao contrário dos textos anteriormente analisados, a crítica de Maia não é tão positiva e, a partir da imagem que primeiro o ilustra, uma foto da tradutora italiana Anita Raja, é possível entender qual o teor de seu conteúdo. Essa, que é a primeira resenha dedicada a Ferrante na revista, foi publicada somente após a

investigação de Claudio Gatti e, mais do que o lançamento de *História da menina perdida*, tal polêmica parece ser o motor do texto. Em contraposição ao tom irreduzível das críticas internacionais quanto ao gênero de Ferrante, Maia também não apresenta tamanha convicção de que Ferrante seja mulher e especula que ela seja “uma espécie de laranja do marido”, referindo-se à Domenico Starnone, ou que ambos escrevam juntos.

Contudo, Maia não se distancia completamente dos críticos americanos: ao falar sobre a comum comparação entre Karl Ove Knausgaard e Ferrante na imprensa internacional, também aponta uma qualidade autobiográfica nos romances, ainda que a partir da descoberta de Gatti:

(...) sabe-se, por exemplo, que a tradutora Anita Raja, apontada como a verdadeira Ferrante, nasceu em Nápoles, palco da história, e se mudou de lá aos três anos de idade, e que seu marido, o escritor Domenico Starnone, de apelido Nino, como Nino Sarratore, a grande paixão de Lenu, foi criado na cidade na época em que transcorre boa parte da Série Napolitana.

Maia, conquanto pontue a qualidade realista dos romances, evita termos como romance de formação e, ao caracterizar a escrita de Ferrante, aproxima-se mais dos críticos italianos:

(...) Elena Ferrante não tem pudor de lançar mão de recursos de gêneros mais populares, como ganchos folhetinescos, triângulos amorosos, pistas e suspenses, para prender e arrastar o leitor por suas cerca de mil e quinhentas páginas.

De acordo com Schwartz (2020), na Itália, os dois primeiros volumes da Tetralogia Napolitana foram relacionados à gêneros de baixo *status*, como folhetim, melodrama e saga, ainda que, devido ao sucesso de Ferrante fora de seu país de origem, os críticos tenham passado à compará-la à gêneros canônicos. Na presente análise, observamos que nas resenhas mais elogiosas, como as do *The New Yorker* e da *Folha*, os resenhistas preferem termos como *bildungsroman*, romance histórico e romance social para contextualizar a obra da escritora italiana. No entanto, Maia, ao falar sobre o tema dos livros de Ferrante, as mulheres, também menciona títulos aclamados, como *Anna Karenina* (1878) de Liev Tolstói e *Madame Bovary* (1856) de Gustave Flaubert, e salienta a “maior contribuição dada por Elena Ferrante, seja ela quem for: trazer a vida de mulheres ordinárias à cena”. Ainda assim, é evidente que, salvo pelos textos de Wood e Acocella, em nenhum dos outros textos em exame, a escrita de Ferrante – não seu objeto – é comparada à de autores do cânone ocidental.

Conforme Barthes, a literatura é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas” (2004, p.62). Mas, no caso de livros assinados por mulheres, tal qual a alegoria utilizada pela pesquisadora sueca Anna Williams ao classificar as poucas escritoras de seu país a figurarem em livros de história literária, esses são “estrelas sem constelações” (SCHWARTZ, 2020). De fato, a passagem de R. Brimley Wilson em *The Women Novelists*, evidenciada por Virginia Woolf em “Mulheres romancistas”, confirma a parcialidade da crítica literária em relação à escrita, “sempre feminina”, de obras assinadas por mulheres: “A mulher é uma realista moral, e seu realismo não se inspira em nenhum ideal de arte, e sim de afinidade com a vida” (WOOLF, 2018, p.29).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a tradução americana do seu sexto livro, *My Brilliant Friend* (2011), Elena Ferrante ganhou uma atenção tardia, mas expressiva na imprensa mundial: o livro que dá abertura à Tetralogia Napolitana, tornou-se um *best-seller* com mais de dez milhões de cópias vendidas ao redor do mundo e que, em 2018, inspiraria uma popular série televisiva na HBO. No Brasil, o primeiro livro da série chegou às livrarias em 2015, quando as polêmicas em volta da identidade da autora já causavam um burburinho na mídia nacional. O fenômeno “*Ferrante Fever*”, descrito por James Wood em seu artigo sobre a escritora para o *The New Yorker*, confirmou-se também em solo brasileiro, e algumas das obras de Ferrante podem ser encontradas nas listas de livros mais vendidos da revista *Veja* desde então.

Não obstante conte com profusos números de vendas, a obra de Ferrante não figura de maneira proporcional nos maiores veículos de comunicação americanos, sendo ainda mais escassos os escritos acerca da Tetralogia Napolitana no Brasil. A partir de nosso recorte material, percebemos que, além das resenhas dedicadas a seus romances, poucas foram as menções à escritora feitas por críticos homens. Dos quatro veículos examinados, apenas em um deles, o *The New Yorker*, houve diversidade de gênero entre os resenhistas, ainda que não expressiva. Ademais, as análises amplamente positivas da revista, também foram responsáveis por configurar o tom das respostas posteriores que Ferrante receberia da crítica americana, italiana e brasileira, uma vez que os termos e paralelos usados por James Wood, por exemplo, se repetiram consistentemente em outros textos direcionados à autora.

Ao passo que sua obra não parece ter, substancialmente, instigado a crítica literária, as polêmicas em relação à identidade misteriosa da autora, no entanto, receberam superior atenção em todos os veículos aqui analisados. No Brasil, por sua vez, além do interesse em sua privacidade, a recepção estrangeira dos romances de Ferrante teve grande relevância para os jornalistas culturais. Efetivamente, ter sua obra analisada na *Folha de S. Paulo*, já é um sintoma de que Ferrante havia sido reconhecida internacionalmente, uma vez que, como afirma Muzart em seu ensaio “A questão do cânone”, o jornal “(...) em geral, prefere analisar estrangeiros (...). Só os escritores mais conhecidos obtêm guarida em suas páginas” (MUZART, 1995, p.86).

No caso da revista *Veja*, a escolha de criticar a obra de Ferrante apenas depois da suposta revelação de sua identidade, ilustra a persistência da primazia da autoria

na crítica literária, em contraposição à inevitabilidade do distanciamento do Autor, o futuro da escritura, apontada por Roland Barthes em *O Rumor da língua* (2004). Tal configuração é igualmente notável no mercado literário, posto que, as vendas da Tetralogia Napolitana cresceram após a publicação do artigo investigativo de Gatti. Efetivamente, de acordo com Ferrante, foi justamente o sucesso da série que inspirou o excessivo interesse dos portais de comunicação à respeito da autora: “E é ao público da tetralogia que a mídia se dirige focando na minha identidade” (FERRANTE, 2017, p.281).

Nosso trabalho também buscou analisar a editoração desse fenômeno literário. A partir de uma leitura atenta da Tetralogia Napolitana e de seu projeto gráfico, chegamos à respostas sobre seu triunfo entre críticos e leitores, que, embora não definitivas, porquanto nossa leitura não seja capaz de esgotar a obra, nos parece suficientemente esclarecedoras. Sobre a literatura de Ferrante, destacamos uma polivalência narrativa, talvez, essencial para todo grande sucesso simultaneamente editorial e crítico: na Tetralogia Napolitana, casam-se, livremente, tradição erudita e gêneros populares. Com efeito, o experimentalismo que atravessa a obra é ainda notável na provocação proposta pelas capas originais da série, embora essa tenha passado despercebida por muitos críticos e leitores.

Afora a parcialidade da crítica em relação aos romances de autoria feminina, notamos que a ampla difusão de uma obra pode igualmente exilá-la do cânone literário. Tal como ocorreu com o *best-seller* de Umberto Eco, *O nome da rosa*, também a Tetralogia Napolitana, por reter um numeroso séquito de leitores, além de flertar com artifícios literários considerados vulgares, causou certo desconforto em alguns críticos. De fato, conforme Eco, quando a crítica abandona-se “ao paladar do singular” e “à avaliação do costume”, seus critérios falham em explicar os “fenômenos culturais de uma sociedade no seu conjunto” (2000, p.87). Logo, “a diferença entre sensibilidade crítica e tique esnobe faz-se ínfima (...)” (ECO, 2000, p.86).

Finalmente, a adaptação televisiva da Tetralogia Napolitana, produzida pela HBO, também teve um papel importante na recepção de Ferrante. Inegável sucesso de audiência, a série de TV inspirou análises críticas em muitos grandes jornais e revistas, especialmente nos Estados Unidos, impulsionando, ainda mais, a venda dos livros da misteriosa autora.

Consideramos a Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante um exemplo de qualidade literária por sua densidade narrativa e construção meticulosa do elo entre

os personagens e o contexto social e histórico que ambienta os quatro romances. Desse modo, pareceu-nos imprescindível que lêssemos obra tão complexa a partir de dimensões variadas. Entretanto, há ainda muitos aspectos relevantes da quadrilogia que não puderam ser tocados no presente trabalho. Com efeito, tal como afirma a autora em exame, “A força da literatura reside justamente nessa possibilidade permanente de leitura sonhadora, de estímulo fantástico, de ponto de partida para outras obras” (FERRANTE, 2017, p.176).

REFERÊNCIAS

ACOCELLA, Joan. Elena Ferrante's New Book: Art Wins. **The New Yorker**, 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/elena-ferrantes-new-book-art-wins>. Acesso em: 13. jul. 2022.

ANGIOLILLO, Francesca. Com cara de cinema, adaptação de 'A Amiga Genial' mantém espírito da obra de Ferrante. **Folha de S. Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/com-cara-de-cinema-adaptacao-de-a-amiga-genial-mantem-espirito-da-obra-de-ferrante.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Elena Ferrante existe e não há motivo para buscar-lhe outro nome. **Folha de S. Paulo**, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1820859-elena-ferrante-existe-e-nao-ha-por-que-buscar-lhe-outro-nome.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Fim da Tetralogia Napolitana deixa fãs órfãos de Elena Ferrante. **Folha de S. Paulo**, 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/06/1891662-fim-da-tetralogia-napolitana-deixa-fas-orfaos-de-elena-ferrante.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Juventude pobre e limitada gera desencanto em Ferrante. **Folha de S. Paulo**, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1763790-juventude-pobre-e-limitada-gera-desencanto-em-ferrante.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Prosa seca de Elena Ferrante supera lacunas sobre autora. **Folha de S. Paulo**, 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/222420-prosa-seca-de-elena-ferrante-supera-lacunas-sobre-autora.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Annie Leibovitz à caça de Elena Ferrante, a escritora misteriosa. **Veja**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/annie-leibovitz-a-caca-de-elena-ferrante-a-escritora-misteriosa/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Após revelação de identidade, vendas de livros de Elena Ferrante aumentam. **Folha de S. Paulo**, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819678-apos-revelacao-de-identidade-vendas-de-livros-de-elena-ferrante-aumentam.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de Massa e Mercado. **Revista Contracampo**, Niterói, n. 20, p. 121-131, 2009.

ARAÚJO, Lílian Falcão de. **A publicação e o sucesso editorial d' A Casa dos Espíritos no Brasil: História, Literatura e Imprensa**. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2019.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATTOCLETTI, Cristina. L'Amica geniale da stasera in tv, ecco cosa c'è da sapere sulla fiction dell'anno. **Il Sole 24 Ore**, 2018. Disponível em: https://www.ilsole24ore.com/art/l-amica-geniale-stasera-tv-ecco-cosa-c-e-sapere-fiction-dell-anno-AEJVmalG?refresh_ce=1. Acesso em: 13. jul. 2022.

BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling**. 1. ed. Nova Iorque e Londres: Focal Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BOJAR, Karen. **In Search of Elena Ferrante: The Novels and the Question of Authorship**. Jefferson: McFarland, Incorporated, Publishers. 2018.

CARREIRA, Rosângela Aparecida Ribeiro; NASCIMENTO, Jarbas Vargas. AUTORIA E AUTORIALIDADE: O MOVIMENTO PARATÓPICO DE UM PSEUDÔNIMO. **Caderno de Letras**, Pelotas, n. 36, p. 127-139, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/view/17197>. Acesso em: 21 jul. 2022.

CARVALHO, Mateus Barbosa de. **O gótico vitoriano do fin de siècle em O médico e o monstro**. Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2018.

CATSOUKLIS, Jeannette. 'The Lost Daughter' Review: The Parent Trap. **The New York Times**, 2022. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/12/30/movies/the-lost-daughter-review.html>. Acesso em: 13. jul. 2022.

CHACOFF, Alejandro. À espera dos bárbaros. **Piauí**, 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-espera-dos-barbaros/>. Acesso em: 10. ago. 2021.

CHARTIER, Roger. **A Aventura do Livro**. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1988.

CORTINA, Arnaldo; DA SILVA, Fernando Moreno. Um olhar sobre a leitura de best-seller. Cascavel: **Travessias**, v. 2, n. 1, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2889>. Acesso em: 9 set. 2022.

DALLERY, Arleen B. OF WRITING (THE) BODY: ÉCRITURE FÉMININE. In: BORDO, Susan R.; JAGGAR, Alison M. **Gender/body/knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing**. New Brunswick: Rutgers University Press, p. 52, 1989.

DENHOED, Andrea. Ferrante Fever in Brooklyn. **The New Yorker**, 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/ferrante-fever-in-brooklyn>. Acesso em: 13. jul. 2022.

DERING, Renato de Oliveira. **A cultura de massa em diálogo com questões de teorias literárias**. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 2012.

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma. **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, p. 85, 1997.

DUAIBS, Raquel. A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais. **Revista Sinais**, Vitória, n. 20, p. 6-24, jul./dez. 2016.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. **O Nome da Rosa**. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. **Frantumaglia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. **História da menina perdida**. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. **História de quem foge e de quem fica**: Tempo intermédio. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **História do novo sobrenome**. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FISCHER, Molly. Elena Ferrante and the force of female friendships. **The New Yorker**, 2014. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/elena-ferrante-liking-like>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Estrela Misteriosa. **Folha de S. Paulo**, 2014. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/colunas/raquelcozer/2014/11/1544775-estrela-misteriosa.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

GELBER, Alice. After two years, 'My Brilliant Friend' is still radiant. **Daily Trojan**, 2022. Disponível em: <https://dailytrojan.com/2022/03/03/after-two-years-my-brilliant-friend-is-still-radiant/>. Acesso em: 07. set. 2022.

GOLKNOPDF, David. **Coincidence in the Victorian Novel**: The Trajectory of a Narrative-Device. *College English*, vol. 31, no. 1, 1969, pp. 41–50. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/374135>. Acesso em: 18. ago. 2021.

GONÇALVES, Juliana; BAPTISTA, Maria Manuel; MATOS, Fátima Ney. Livros para ela: uma análise das capas de literatura considerada feminina. In: **GÊNERO, DIREITOS HUMANOS E ATIVISMOS — ATAS DO V CONGRESSO INTERNACIONAL EM ESTUDOS CULTURAIS**. [s.l.]: [s.d.].

HARNETT, Emily. The Subtle Genius of Elena Ferrante's Bad Book Covers. **The Atlantic**, 2016. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/07/elena-ferrante-covers-bad-no-good/488732/>. Acesso em: 20. mar. 2022.

HODGSON, Moira. The Fierceness of Female Friendship. **The Wall Street Journal**, 2014. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/book-review-those-who-leave-and-those-who-stay-by-elena-ferrante-1409951012?page=4>. Acesso em: 13. jul. 2022.

HOROWITZ, Jason. Elena Ferrante on 'My Brilliant Friend' Moving to the Screen. **The New York Times**, 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/05/26/books/elena-ferrante-on-my-brilliant-friend-moving-to-the-screen.html>. Acesso em: 14. jun. 2022.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

Jeffrey Archer: 'Elena Ferrante does for Naples what Dickens did for London'. **INDEPENDENT**, 2016. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/jeffrey-archer-novelist-elena-ferrante-does-for-naples-what-dickens-did-for-london-a6895351.html>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Jornal afirma ter identificado a misteriosa Elena Ferrante. **VEJA**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/jornalista-italiano-afirma-ter-descoberto-quem-e-elena-ferrante/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Jornalista argumenta que Elena Ferrante seria tradutora italiana. **Folha de S. Paulo**, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819061-jornalista-argumenta-que-elena-ferrante-seria-tradutora-italiana.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

KOGUT, Patricia. 'My brilliant friend', a série que você não pode perder. **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2018/12/my-brilliant-friend-serie-que-voce-nao-pode-perder.html>. Acesso em: 13. jul. 2022.

KRULE, Miriam. "Dressing a Refined Story with a Touch of Vulgarity": An Interview with Elena Ferrante's Art Director. **Slate**, 2015. Disponível em: <https://slate.com/culture/2015/08/elena-ferrante-neapolian-novels-cover-design-an-interview-with-the-publisher-or-europa-editions-on-the-books-dreamy-illustrations.html>. Acesso em: 20. mar. 2022.

KUSUMOTO, Meire. HBO acerta em cheio com série baseada em livro de Elena Ferrante. **Veja**, 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/hbo-acerta-em-cheio-com-serie-baseada-em-livro-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

LAGIOIA, Nicola. "Writing Is an Act of Pride": A Conversation with Elena Ferrante. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page->

turner/writing-is-an-act-of-pride-a-conversation-with-elena-ferrante. Acesso em: 13. jul. 2022.

LATTANZIO, Ryan. 'My Brilliant Friend' Review: Episode 2 Queries a Woman's Place in the Social Order. **Indie Wire**, 2020. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2020/03/my-brilliant-friend-season-2-episode-2-review-1202219862/>. Acesso em: 07. set. 2022.

LAWLER, Kelly. Why HBO's beautiful 'My Brilliant Friend' is in Italian, with subtitles. **USA Today**, 2018. Disponível em: <https://www.usatoday.com/story/life/tv/2018/11/16/my-brilliant-friend-review-hbos-ferrante-adaptation-soars-italian/1988122002/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

LIMA, Luiz Fernando Martins de. **A Angústia de Prometeu: a Crítica Literária e os conflitos de Harold Bloom**. 2014. 253 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/114015>. Acesso em: 9. mar. 2021.

LOWRY, Elizabeth. Friends and Other Enemies. **The Wall Street Journal**, 2015. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/friends-and-other-enemies-1448054911>. Acesso em: 13. jul. 2022.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MAIA, Maria Carolina. Best-seller Jojo Moyes sai em defesa de Elena Ferrante: 'Furiosa'. **Veja**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/best-seller-jojo-moyes-sai-em-defesa-de-elena-ferrante-furiosa/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Devassa na vida de Elena Ferrante parece literatura ruim. **Veja**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/devassa-na-vida-de-elena-ferrante-parece-literatura-ruim/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Elena Ferrante, entre o pop e o cult. **Veja**, 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/elena-ferrante-entre-o-pop-e-o-cult/>. Acesso em: 13. abr. 2021.

_____. Sai 1º romance 'fora de série' de Elena Ferrante. **Veja**, 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/sai-no-pais-primeiro-romance-fora-de-serie-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

MALONEY, Jennifer. Elena Ferrante Flap Extends to New Book. **The Wall Street Journal**, 2016. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/elena-ferrante-flap-extends-to-new-book-1475878667?page=1>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Elena Ferrante's Frightening Children's Book Coming to the U.S. **The Wall Street Journal**, 2016. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-94071>. Acesso em: 13. jul. 2022.

_____. Inside the Fallout over Elena Ferrante's Identity. **The Wall Street Journal**, 2016. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-97185>. Acesso em: 13. jul. 2022.

MASSI, Fernanda. O romance policial. In: **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/rmgfg/pdf/massi-9788568334560-02.pdf>. Acesso em: 26. abr. 2021.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura** 3, n. 3, p. 85, 1995.

"My Brilliant Friend Season 3" Is On the Air, Why Is "Scumbag" Nino So Popular. **FilMoVie**, 2022. Disponível em: <https://www.fmv6.com/movie-world/my-brilliant-friend-season-3-is-on-the-air-why-is-scumbag-nino-so-popular/>. Acesso em: 07. set. 2022.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. Escrever como homem ou escrever como mulher?: relações entre a autoria feminina e o cânone literário. Florianópolis: **XXVIII Simpósio Nacional de História**, 2015.

NUGENT, Ciara. Organized Crime Lurks Everywhere in *My Brilliant Friend*. Here's the Real Story of the Rise of the Naples Underworld. **TIME**, 2018. Disponível em: <https://time.com/5435772/elena-ferrante-hbo-mafia-camorra/>. Acesso em: 13. abr. 2021.

OLIVEIRA, Michele. Fãs fazem vigília para comprar novo livro de Elena Ferrante. **Folha de São Paulo**, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/fas-fazem-vigilias-para-comprar-novo-livro-de-elena-ferrante.shtml>. Acesso em: 13. abr. 2021.

PAES, José Paulo. **A aventura literária: Ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, João da. Vaga na série do ano é 20 vezes mais disputada do que vestibular de Medicina. **Notícias da TV**, 2018. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/vaga-na-melhor-serie-do-ano-e-20-vezes-mais-disputada-do-que-vestibular-de-medicinaa-23433?cpid=txt>. Acesso em: 07. set. 2022.

PONIEWOZIK, James. 'My Brilliant Friend' Is an Intimate Epic. **The New York Times**, 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/11/14/arts/television/my-brilliant-friend-review-hbo.html>. Acesso em: 13. jul. 2022.

PORTER, J.D.; MCGRATH, Laura B.; MANSHEL, Alexander. The rise of must-read TV. **The Atlantic**, 2021. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/07/tv-adaptations-fiction/619442/>. Acesso em: 14. jun. 2022.

QUEIROZ, Regina Farias de. Adaptação, intermedialidades e literatura de massa: um estudo das transposições midiáticas dos best-sellers na literatura italiana contemporânea. **Revista Italiano UERJ**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 17, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/43949>. Acesso em: 29. jul. 2022.

RABINOWITZ, Dorothy. 'My Brilliant Friend' Review: Mindful Storytelling. **The Wall Street Journal**, 2018. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/my-brilliant-friend-review-mindful-storytelling-1542317203>. Acesso em: 13. jul. 2022.

ROGATIS, Tiziana de. **Elena Ferrante's Key Words**. 1. ed. New York: Europa Editions, 2018.

ROSENBERG, Alyssa. What the women of 'My Brilliant Friend' tell us about the men of 'The Godfather'. **The Washington Post**, 2018. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2018/11/16/what-the-women-of-my-brilliant-friend-tell-us-about-the-men-of-the-godfather/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. **ÍCONE - Revista de Letras**, São Luís de Montes Belos, v. 2, jul. 2008, p. 55-76.

ROTHMAN, Joshua. Knausgaard or Ferrante?. **The New Yorker**, 2015. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/knausgaard-or-ferrante>. Acesso em: 13. jul. 2022.

SCHWARTZ, Alexandra. The "Unmasking" of Elena Ferrante. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-unmasking-of-elena-ferrante>. Acesso em: 13. jul. 2022.

SCHWARTZ, Cecilia. Ferrante Feud: The Italian Reception of the Neapolitan Novels before and after their International Success. **The Italianist**, v. 40, n. 1, p. 122-142, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02614340.2020.1738122>. Acesso em: 20. mai. 2022.

SECCHES, Fabiana. As muitas formas de ler Elena Ferrante. **Jornal Rascunho**, Curitiba, vol. 264, abr.2022. Cadernos de Leitura, p.34.

_____. Ecos da Antiguidade. **Deriva**, 2017. Disponível em: <https://derivaderiva.com/ecos-da-antiguidade/>. Acesso em: 20. mar. 2022.

SECCHES, Fabiana Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em A amiga genial de Elena Ferrante**. São Paulo: USP, 2019.

Série 'A Amiga Genial' faz jus à escrita de Elena Ferrante. **Veja**, 2018. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-recomenda/serie-a-amiga-genial-faz-jus-a-escrita-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Série 'My Brilliant Friend' é fiel ao original literário. **Estado de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://istoe.com.br/serie-my-brilliant-friend-e-fiel-ao-original-literario/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

SETUBAL, Alfredo Nugent. Como me encantei pela obra de Elena Ferrante. **Intrínseca**, 2020. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2020/06/como-me-encantei-pela-obra-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 20. mar. 2022.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British women novelists stories from Brontë to Lessing**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

SOARES, Rita da Cruz. **O crime organizado**: as máfias italianas com especial atenção à Camorra Napolitana. Lisboa: Universidade Lusíada, 2019.

STYCER, Mauricio. Série 'A Amiga Genial' mostra que o machismo está em todo lugar. **Folha de S. Paulo**, 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2022/04/serie-a-amiga-genial-mostra-que-o-machismo-esta-em-todo-lugar.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

Suposta descoberta de identidade de autora gera debate sobre privacidade. **Folha de S. Paulo**, 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819346-suposta-descoberta-de-identidade-de-autora-gera-debate-sobre-privacidade.shtml>. Acesso em: 13. jul. 2022.

TOLENTINO, Jia. When Women Signify Too Much. **The New Yorker**, 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/when-women-signify-too-much>. Acesso em: 13. jul. 2022.

TORRES, Carolina. A Amiga Genial: os 10 anos do livro que marcou a carreira de Elena Ferrante. **Entretetizei**, 2021. Disponível em: <https://entretetizei.com.br/a-amiga-genial-os-10-anos-do-livro-que-marcou-a-carreira-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 07. set. 2022.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986.

THORP, Clare. The remarkable cult of Elena Ferrante. **BBC**, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20200828-the-remarkable-cult-of-elena-ferrante>. Acesso em: 3. abr. 2022.

ULIVI, Stefania. «L'amica geniale» alla prova tv (ma già si pensa a nuovi episodi). **Corriere della Sera**, 2018. Disponível em: https://www.corriere.it/spettacoli/18_novembre_22/amica-geniale-prova-tv-ma-gia-si-pensa-nuovi-episodi-09f6fa56-ee85-11e8-862e-eefe03127c3f.shtml. Acesso em: 13. jul. 2022.

VITALI, Alessandra. 'L'amica geniale', schermaglie d'amore: Lila, Lenù e gli uomini che girano intorno. **La Repubblica**, 2018. Disponível em: https://www.repubblica.it/spettacoli/serie/2018/12/11/news/amica_geniale_puntate_6_e_7-213913948/. Acesso em: 13. jul. 2022.

VIVARELLI, Nick. Netflix Unveils New Italian Originals as Elena Ferrante Series Begins Shoot With Valeria Golino in Cast. **Variety**, 2021. Disponível em: <https://variety.com/2021/tv/news/lying-life-of-adults-elena-ferrante-netflix-1235066234/>. Acesso em: 13. jul. 2022.

WALDMAN, Katy. HBO's "My Brilliant Friend" Understands Its Source Material, But Its Diligence Feels Misspent. **The New Yorker**, 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/hbos-my-brilliant-friend-understands-its-source-material-but-its-diligence-feels-misspent>. Acesso em: 13. jul. 2022.

WOOD, James: Women on the Verge. **The New Yorker**, 2013. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em: 13. abr. 2021.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. **O sol e o peixe**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.