



**DESCIDA AO INFERNO: IDENTIDADE, MOBILIDADE E  
FORMAÇÃO EM A VIDA MENTIROSA DOS ADULTOS,  
DE ELENA FERRANTE**

**Luiza Larangeira da Silva Mello\***

**Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ**

[luizalarangeira34@gmail.com](mailto:luizalarangeira34@gmail.com)

**RESUMO:** O artigo propõe-se a discutir o modo como os temas da formação, identidade e mobilidade social são figurados no romance *A vida mentirosa dos adultos* [*La vita bugiarda degli adulti*] (2019), de Elena Ferrante. Assumindo uma perspectiva que coloca no centro do procedimento analítico a historicidade do gênero romanesco, argumenta-se que, ao figurar esses três temas a partir das metáforas da catábise e da Queda, apropriadas às tradições poéticas clássica e judaico-cristã, o romance de Ferrante parodia – e, portanto, subverte – as formas do romance realista moderno e da tradição do *Bildungsroman*, de modo a levá-las ao limite, inverter seus pressupostos e, eventualmente, rompê-las.

**PALAVRAS-CHAVES:** *A vida mentirosa dos adultos*; Elena Ferrante; romance de formação; catábise.

**DOWN TO HELL: INDENTITY, MOBILITY AND  
TRAINING IN THE LYING LIFE OF ADULTS, BY ELENA  
FERRANTE**

**ABSTRACT:** The article intends to discuss how themes of formation, identity, and social mobility are represented in Elena Ferrante's novel *The Lying Life of Adults* [*La vita bugiarda degli adulti*] (2019). Assuming a perspective that places the historicity of the novel as a genre at the center of the analytical procedure, it's argue that, by representing these three themes through the metaphors of the katabasis and the Fall, taken from the classical and Judeo-Christian poetic traditions, Ferrante's novel parodies – and, therefore, subverts – the forms of the modern realistic novel and the *Bildungsroman* tradition in order to push them to the limit, invert their assumptions and, eventually, break them.

**KEYWORDS:** *The Lying Life of Adults*; Elena Ferrante; *Bildungsroman*; katabasis.

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses  
de mil ardis,

---

\* Professora adjunta no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desde 2013. Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestrado e doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Entre janeiro de 2011 e julho de 2013, foi bolsista de Pós-Doutorado CAPES/PNPD, vinculada ao Departamento de História da PUC-Rio.

Por que aqui vens, ó desgraçado, tendo deixado a luz do sol, para ver os mortos e o lugar isento de prazer?

Mas afasta-te da vala, desvia tua espada afiada, para que eu beba o sangue e te diga a verdade”

(Odisséia, XI, 90-95)

Quando li *A vida mentirosa dos adultos* (*La vita bugiarda degli adulti*, no original), romance da escritora italiana Elena Ferrante, publicado na Itália, em 2019, e no Brasil no ano seguinte, ocorreu-me que se trata de uma narrativa de catábase – a decida aos infernos, aos mundos subterrâneos –, *topos* da mitologia grega figurado em recorrentemente na tradição poética clássica. O romance se inicia quando Giovanna, a protagonista, entreouve seu pai dizer à sua mãe que ela estava se tornado tão feia quanto Vittoria, a tia da menina. Algumas páginas depois, crise é narrada em mais detalhes: “Foi assim que, ao doze anos, soube pela voz de meu pai, sufocada pelo esforço de mantê-la baixa, que eu estava ficando igual à sua irmã, uma mulher na qual – eu ouvira sempre dizer – feiura e maldade coincidiam perfeitamente” (FERRANTE, 2020, p. 13). As palavras paternas funcionam como uma espécie de profecia autorrealizável, que dão início à crise que marca a entrada da personagem na adolescência e a um processo de tomada de consciência da natureza frágil da felicidade e da harmonia que caracterizaram sua relação com os pais na infância. A narrativa é marcada pela fascinação e identificação com essa tia, Vittoria; por uma mobilidade para baixo, em direção ao Pascone, o bairro pobre e violento da zona industrial de Nápoles, onde seu próprio pai nascera e fora criado. Esse momento é marcado também pela modelagem de si como uma adolescente “feia” e “má” e pela desconstrução de sua imagem de boa aluna e boa filha.

A imagem da catábase pode ser associada, aliás, a todos os romances de Ferrante, o que não é surpreendente, uma vez que as entrevistas, correspondências e mesmo a ficção de Ferrante indicam uma considerável familiaridade com a tradição poética greco-latina.<sup>1</sup> A morte da mãe, em *Um amor incômodo*, o fim do casamento, em *Dias de abandono*, o encontro com uma mãe aparentemente perfeita, em *A filha*

---

<sup>1</sup> Em entrevista a Andrea Aguilar, publicada em *Frantumaglia*, Ferrante afirma: “Fiz estudos clássicos e, quando garota, traduzi muito, do grego e do latim. Eu queria aprender a escrever e achava que era um exercício extraordinário” (FERRANTE, 2017, p. 373).

*perdida*, dão início a um movimento de descida em direção a um lugar – ou um tempo – de extrema violência; um lugar no interior das próprias protagonistas, mas também em seu passado e na Nápoles de sua infância, que é acessado por um estado que se encontra no limiar entre a loucura e a memória. Na série de romances que ficou conhecida como “tetralogia napolitana”, inaugurada com a publicação de *A amiga genial*, em 2011, a catábase se atualiza nas experiências de *smarginatura* de Lila e na experiência de escrita de Lenu.

O que me parece peculiar em relação à figuração da catábase, em *A vida mentirosa dos adultos*, é que ela se confunde com a própria formação da protagonista, com sua passagem da infância à maturidade. Como Perséfone raptada por Hades e levada aos mundos subterrâneos<sup>2</sup>, Giovanna é marcada, já no momento inicial da narrativa, pela perda da inocência, que corresponde, na etiologia judaico-cristã, ao mito da Queda. A condição de Giovanna é, aliás, uma condição pós-lapsariana: ao supostamente herdar a feiura e a maldade de sua tia, ela carrega em si a marca de um pecado original. Sua catábase é também análoga àquela de Ulisses, que desce ao Hades para, através do adivinho Tirésias, conhecer a verdade. Mas, na história de Giovanna, não há resgate, não há sacrifício que a liberte da ira do deus, não há redenção.

Por outro lado, a catábase de Giovanna – assim como as descidas ao infernos das protagonistas dos romances anteriores de Ferrante – remete-me, paradoxalmente, à definição de realismo moderno, que o romanista alemão Erich Auerbach formula no décimo-oitavo capítulo de seu *Mimesis*, intitulado “Na mansão de La Mole”. Auerbach define o realismo moderno como “tratamento sério da realidade quotidiana”, que implica a conversão de “camadas humanas mais largas e socialmente inferiores” – que na tradição poética clássica eram objeto dos gêneros baixos, de matriz cômica – “à posição de objetos de representação problemático-existencial” (AUERBACH, 2004, p. 440). Mais ainda, o realismo moderno supõe “o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea” e não é fortuito que a “forma ampla e elástica do romance em prosa” (AUERBACH,

---

<sup>2</sup> Sobre uma reconfiguração do mito de Deméter e Perséfone na obra de Ferrante, ver ensaio de Tiziana de Rogatis “Metamorphosis and Rebirth: Greek Mythology and Initiation Rites in Elena Ferrante’s *Troubling Love*” (2016). Ao propor uma interpretação do primeiro romance de Ferrante, *Um amor incômodo*, Rogatis, entretanto, apropria-se do mito de Deméter e Perséfone associando-o não ao *topos* da catábase, mas aos ritos de renascimento e metamorfose, como Tesmofória e dos mistérios eulesinos.

2004, p. 440), capaz de incorporar, por sua plasticidade inerente, todos esses aspectos, tenha se tornado hegemônica no campo da representação literária realista.

A definição parece-me ainda mais adequada aos romances de Ferrante, se pensarmos que, para Auerbach, o “tratamento sério da realidade quotidiana” desdobra-se na figuração da “existência tragicamente concebida” (AUERBACH, 2004, p. 408) de seres humanos comuns, rompendo com a regra fundamental do *decorum* clássico: a separação dos estilos. Os romances de Ferrante figuram a tragicidade do cotidiano recorrendo a um conjunto de motivos que se repetem, como as tensões geracionais, presentes sobretudo nas relações entre pais e filhos – e, ainda mais comumente, entre mães e filhas; as infâncias marcadas pela violência, pobreza e abuso; as tensões que envolvem a maternidade; a educação como meio de ascensão social; a espacialização – em uma Nápoles e uma Itália topográfica e geograficamente estratificadas – do processo temporal no qual se figura essa ascensão.

Mais do que isso, a associação que Auerbach estabelece entre o realismo moderno e o entrelaçamento de personagens e acontecimentos ao “o decurso geral da história contemporânea” ressoa em análises de recentes especialistas na obra de Ferrante. Grace Bullaro, por exemplo, argumenta que Ferrante representa o período do pós Segunda Guerra Mundial – associado ao chamado “milagre econômico italiano”, às migrações do sul e do centro da península para as cidades industriais do norte, à progressiva substituição dos dialetos regionais pelo italiano, à ascensão social e econômica das classes médias baixas através da educação ou por meio de associações com a máfia – não através de “dados, fatos e estatísticas”, mas da perspectiva “de personagens que lutam diariamente para superar obstáculos como pobreza, medo e violência a fim de alcançar sua ambição de uma vida melhor” (BULLARO, 2016, p. 16)<sup>3</sup>. Ainda que o “o pano de fundo historicamente agitado” (AUERBACH, 2004, p. 440) esteja figurado de modo mais evidente na série de romances que ficou conhecida como “tetralogia napolitana”, ele está também presente, ainda que por vezes de forma menos explícita, em todos os romances da autora.

Creio que podemos ir ainda mais longe. Se, na ficção de Ferrante, circunscrevermos os romances da tetralogia – tomados em conjunto – e *A vida mentirosa dos adultos*, podemos arriscar que se adequam não apenas à definição

---

<sup>3</sup> As traduções de citações de trechos originalmente em inglês ou italiano, quando não há versão em português publicada, foram feitas por mim.

auerbachiana de realismo moderno, senão também a uma modalidade específica do romance moderno: o romance de formação. O tratamento que Ferrante confere, em seu último romance – assim como fizera com o conjunto dos quatro romances da série napolitana –, a suas temáticas recorrentes implica organizá-las sob três motivos centrais: formação da personalidade, construção da identidade pessoal e mobilidade social. Esses três motivos marcam não apenas a especificidade da obra de Ferrante, como são também *topoi* característicos da tradição do *Bildungsroman*.

A tetralogia, ao figurar as trajetórias de Lenu e Lila, da infância à velhice, ante “o pano de fundo historicamente agitado” da Itália, do pós-guerra à primeira década do século XXI, afina-se bastante bem com a definição de Mikhail Bakhtin do quinto tipo de romance de formação. “Nele”, argumenta Bakhtin, “a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação histórica efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico” (BAKHTIN, 2003, p. 221). Em *A vida mentirosa dos adultos*, a figuração daquilo que Bakhtin chama de “tempo histórico real” e seu “caráter cronotópico” dá-se de modo mais sutil, concentrando-se em um símbolo específico: a juventude. Se concordamos com Franco Moretti que o romance de formação é a “‘forma simbólica’ da modernidade” (MORETTI, 2020, p. 29) e que a juventude funciona como o “‘símbolo’ da modernidade” (MORETTI, 2020, p. 29), podemos argumentar que o romance, ao concentrar a formação de Giovanna em um intervalo temporal relativamente curto, que compreende os anos centrais de sua adolescência, é um típico romance de formação.

Mas, as coisas não são tão simples assim. A adequação dos romances de Ferrante à definição auerbachiana de realismo moderno e, pelo menos no que se refere à sua obra mais recente, à modalidade do romance de formação gera uma evidente sensação de anacronismo. Em primeiro lugar, porque Auerbach escreve *Mimesis* entre 1942 e 1945 – ou seja, inicia o projeto do livro cinquenta anos antes da publicação do primeiro romance de Ferrante, *Um amor incômodo*, em 1992 – e sua perspectiva, a um só tempo filológica e sociológica, é construída no bojo mesmo da tradição historicista e em meio aos debates sobre sua crise (cf. WAIZBORT, 2007, p. 290-292). Em segundo lugar, porque sua definição de realismo moderno é formulada a partir da análise do romance francês oitocentista, especialmente das obras de Stendhal, Balzac e Flaubert.

Por outro lado, a associação da obra mais recente de Ferrante à modalidade do romance de formação poderia ser uma saída para o anacronismo. Se nos afastarmos da vertente da crítica que associa o romance de formação a um “cânone mínimo” (MAAS, 2000) e um *Zeitgeist* específico, temporalmente circunscrito à cultura alemã da virada do século XVIII para o XIX, e à obra de Goethe – ou, em uma perspectiva ainda mais radical, exclusivamente a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – e assumirmos uma concepção mais plástica do romance de formação como uma *tradição*, que abarca um conjunto de obras produzidas nos últimos duzentos anos, podemos incluir os romances de Ferrante nessa tradição sem a sensação incômoda de estarmos “aplicando” uma categoria desconsiderando sua historicidade. O próprio Bakhtin inclui, na modalidade a que alude como “romance de educação (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*)” (BAKHTIN, 2003, p. 217), obras que vão da *Ciropédia*, de Xenofonte, a *A montanha mágica*, de Thomas Mann, passando por *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais. E Moretti, ao se valer de uma distinção terminológica que permite classificar com o termo alemão *Bildungsroman* apenas *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, pode aludir com a expressão mais genérica de “romance de formação” a obras produzidas na França, na Rússia e na Inglaterra até meados do século XIX.<sup>4</sup>

No entanto, o modo como Bakhtin constrói progressivamente, através de um sistema tipológico, sua definição mais geral do romance de formação culmina com a análise da obra de Goethe e do modo como ela inaugura a figuração de uma experiência temporal tipicamente moderna. Além disso, o próprio título do texto de Bakhtin, “O romance de educação e sua importância para história do realismo”, associa a modalidade do romance de formação ao gênero do romance *realista moderno*. Finalmente, Moretti, ao definir o romance de formação como a “forma simbólica” da modernidade, não apenas se refere à “forma que domina – ou, mais precisamente, torna possível – o século de ouro da narrativa ocidental” (MORETTI, 2020, p. 27), como também, ao valer-se da categoria de Ernst Cassirer, refere-se a um sistema de signos organizado para dar sentido à experiência da modernidade; uma experiência associada à emergência da cultura burguesa face à progressiva desestruturação das “sociedades de

---

<sup>4</sup> Para uma apropriação plástica da tradição do romance de formação, ver o livro de Thomas Jeffers sobre a reconfiguração do *Bildungsroman* pela tradição literária anglo-saxã e a coletânea recentemente organizada por Marcus Vinicius Mazzari e Maria Cecília Marks, *Romance de formação. Caminhos e descaminhos do herói* (2020).



status” (MORETTI, 2020, p. 28), às revoluções e a uma experiência temporal na qual, para utilizar as famosas categorias antropológicas de Reinhart Koselleck, o “horizonte de expectativas” se autonomiza em relação ao “espaço de experiência” (KOSELLECK, 2006).

Assim, embora eu esteja assumindo uma concepção plástica de romance de formação, que me permite incluir a obra de Ferrante, inevitavelmente terei de me perguntar sobre como uma modalidade do gênero romanesco associada ao realismo moderno e a uma definição de realismo construída sobre o cânone do romance europeu dos séculos XVIII e XIX pode se adequar a narrativas de ficção produzidas entre a última década do século XX e a segunda do XXI – um momento em que o regime temporal moderno já está em crise há, pelo menos, meio século? Por outro lado, é justamente esta adequação anacrônica dos romances de Ferrante à definição auerbachiana de realismo e ao *Bildungsroman* que motiva este ensaio, cuja proposta é produzir uma interpretação do modo como os motivos da formação da personalidade, da mobilidade social e da construção das identidades pessoais são figurados em *A vida mentirosa dos adultos*, adotando uma perspectiva que coloque no centro do procedimento hermenêutico sua historicidade. Ao longo do texto, buscarei argumentar que, ao figurar esses três motivos a partir das metáforas da catábase e da Queda, a narrativa de *A vida mentirosa dos adultos* parodia as formas do romance realista moderno de modo a levá-las ao limite, inverter seus pressupostos e, eventualmente, rompê-las.

## FRANTUMAGLIA

A proposta de discutir a historicidade da figuração dos temas da mobilidade, da formação e da identidade em um romance publicado em 2019 deve conter, evidentemente, uma reflexão sobre as reconfigurações das formas do romance ou, de modo mais amplo, da narrativa de ficção, no século XXI. No entanto, a questão dos limites da ficção e da forma romanesca, fundamental para uma reflexão sobre a literatura de ficção contemporânea, não assume um lugar central na construção da narrativa de *A vida mentirosa dos adultos*. Em romances das três últimas décadas, como *Auterliz*, de W. G. Sebald, a hexalogia intitulada *Minha luta*, de Karl Ove Knausgarde, *Estação Atocha*, de Ben Lerner, a “ficcionalização” da desficcionalização do romance

opera-se seja pelo recurso à autoficção, seja pelo tensionamento reflexivo dos limites entre ficção e história, seja ainda pela deformação da forma do romance, desconstruindo a ideia de enredo como unidade de sentido e lançando mão de uma apresentação paratática daquilo que é narrado.<sup>5</sup>

Na tetralogia napolitana, alguns desses dispositivos são mobilizados, ainda que sem jamais pretender romper com a pertinência do gênero romanesco. Se tomamos os quatro volumes como um só romance, com um arco narrativo central único, devemos considerar que sua extensão e sua forma serializada, o final em *cliffhanger* dos três primeiros volumes, o equilíbrio pendular entre a unidade do enredo que atravessa os quatro volumes e a recorrência da parataxe na apresentação dos inúmeros episódios que compõem a formação das protagonistas levam ao limite as formas tradicionais de figuração do tempo no romance e aproximam a experiência de leitura àquela dos espectador das séries televisivas.<sup>6</sup> Poder-se-ia ainda argumentar que o próprio uso de um pseudônimo, “Elena Ferrante”, pela autora do romance, para manter oculta sua identidade, combinado à coincidência entre o nome da autora implícita e da narradora, “Elena”, indica a performance do uso de um dispositivo autoficcional.

Dentre todos esses procedimentos, o único que me parece central na construção da narrativa de *A vida mentirosa dos adultos* é o dispositivo que figura o constante

---

<sup>5</sup> Hayden White, no ensaio *O passado prático*, afirma que “se *Austerlitz* é como a capa da edição alemã nos informa, um ‘Roman’, é um em que quase nada acontece, que carece de qualquer coisa remotamente parecida com uma estrutura de enredo ou trama (uma “tentativa falida” de romance?), em que tudo parece girar, ao estilo de Henry James, em torno do personagem, exceto que, em ambos os casos, Austerlitz e seu narrador, a noção de ‘personagem’ explode nos cacos e fragmentos de um ‘homem sem propriedades’” (WHITE, 2018, p. 11). Essa ameaça de dissolução do romance já está presente, de certa forma, em romance modernistas das primeiras décadas do século de XX. Paul Ricoeur argumenta que “com o romance do *fluxo de consciência*, maravilhosamente ilustrado por Virginia Woolf”, “a noção de intriga parece estar [...] definitivamente abalada. Pode-se ainda falar de intriga quando a exploração dos abismos da consciência parece revelar a importância da própria linguagem em se reunir e tomar forma?” (RICOEUR, 2021, p. 16). Já Frank Kermode associa o modo mais radical dessa ruptura com a forma ao *Nouveau Roman*, especialmente à obra de Alain Robbe-Grillet, cuja narrativa “repete-se, bissecta-se, atenua-se, contradiz-se sem sequer acumular um volume suficiente para construir passado – e assim uma ‘história’, no sentido tradicional da palavra” (KERMODE, 1997, p. 35). Parece-me que o que há de novo no romance contemporâneo é que nele coloca-se em questão o próprio estatuto da ficção e incorpora-se dois elementos tradicionalmente atribuídos à historiografia: a factualidade e a ausência de “unidade épica”.

<sup>6</sup> Massimo Fusillo, no artigo *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, argumenta que o prazer e a dependência que provoca a leitura da tetralogia – a chamada *Ferrante fever*, “chama à mente a *Wertherfieber* e toda a tradição da literatura patológica” (FUSILLO, 2016, p. 148) – deve-se ao seu caráter serial, que possibilita a dialética entre permanência e a metamorfose produzida pelo tempo, e entre o “linear e o tortuoso” (FUSILLO, 2016, p. 149). Também tratei da figuração do tempo na tetralogia e dialética entre uma temporalidade linear e uma temporalidade cíclica, associadas a cada uma das protagonistas, no ensaio “O romance ‘desmarginado’: a figuração do tempo na série napolitana de Elena Ferrante” (2019).



risco, no processo de formação da protagonista, em sua passagem da infância à maturidade, de desintegração do “eu”, de desintegração da personalidade unificada, de deformação, de esmaecimento. Ainda na primeira metade do romance, a narradora declara que, a determinada altura, em seu processo de descobertas das incongruências que caracterizavam a vida de seus pais, “eu já me sentia esmaecida com meus pais, esmaecida com Vittoria, sem uma fisionomia verdadeira com minhas amigas” (FERRANTE, 2020, p. 113).

O tema da desintegração da personalidade é recorrente em toda obra de Ferrante. Na tetralogia, ele assume uma espécie de caráter paradigmático, quando associado à metáfora da *smarginatura*, a experiência da dissolução das “margens das pessoas e das coisas” (FERRANTE, 2015, p. 81), ligada à “sensação de transferir-se, por frações de segundos, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos” (FERRANTE, 2015, p. 83). Mas, a experiência da desintegração do “eu” já está presente em romances anteriores de Ferrante, como *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*. “Ambos os romances manifestam uma fascinação marcada com o tema do colapso” (ALSOP, 2014, p. 466). No primeiro, a impossibilidade de uma identificação absoluta com a mãe – ou a perda do “sentimento de vinculação indissolúvel, de comunhão com todo o mundo exterior”, que Freud chamou de “sentimento oceânico” (FREUD, 2011, p. 8) – converte-se na experiência da dissolução da identidade: “Que maquiagem ingênua e descuidada tinha sido essa tentativa de definir o ‘eu’ como essa fuga forçada de um corpo de mulher, embora eu tivesse levado comigo menos que nada! Eu não era eu” (FERRANTE, 2017, p. 78). Em *Dias de abandono*, a *smarginatura* da protagonista é figurada na perda do senso de realidade, em sua dificuldade de concentração, de reter um pensamento, na sensação de que o apartamento desarticula-se, fragmenta-se, recuperando coesão apenas como a morte do cão Otto. Apenas diante de seu oposto, a morte, a existência pode ter uma forma unificada.

Na coletânea de entrevistas, cartas e escritos avulsos que publica sob o título de *Frantumaglia*, Ferrante comenta o papel da dor nesses dois romances, lançando mão de uma expressão dialetal usada por sua mãe “para dizer como se sentia quando era puxada de um lado para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam” (FERRANTE, 2017, p. 105). Em sua própria definição do termo, ele aponta para a impossibilidade de uma unidade temporal do “eu”:

A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar (FERRANTE, 2017, p. 106)

*Frantumaglia* parece-me uma metáfora adequada não apenas à desintegração do “eu” figurada em *Um amor molesto* e *Dias de abandono*, como também em *A vida mentirosa dos adultos*, sobretudo no que se refere à impossibilidade de unificação da personalidade na temporalidade do enredo. Em *A vida mentirosa dos adultos*, o tema da dissolução do “eu”, da desestruturação da personalidade unificada está formalmente associado à passagem da protagonista da infância à maturidade, solapando a possibilidade mesma de se falar em *formação*, em um sentido que se aproxime àquele do termo alemão *Bildung*: o processo totalizante e teleológico de aperfeiçoamento do indivíduo que, por meio sociabilização e da incorporação de elementos do mundo exterior, torne possível o desenvolvimento pleno de sua essência interior, seu *inner-self*. No *Bildungsroman* clássico, a formação do protagonista converte-se no próprio enredo, cujo o fim é sua personalidade plenamente formada a partir de uma síntese harmoniosa entre autodeterminação e sociabilização.<sup>7</sup>

Minha hipótese é que a narrativa deste último romance parodia elementos característicos do *Bildungsroman* clássico, tensionando os motivos da identidade, mobilidade e formação, apresentando-os pelo avesso, e, sobretudo, rebaixando-os, associando-os às ideias de degradação, de decomposição, de desintegração. Ainda que as transformações – físicas, psíquicas, morais – de Giovanna ganhem “significado de enredo” (BAKHTIN, 2003, p. 219), já de início a narrativa em primeira pessoa coloca a impossibilidade de uma “formação substancial” (BAKHTIN, 2003, p. 218) da personagem e de um enredo orientado pelo *telos* da formação do eu como totalidade, substância, um *inner-self* coeso. Mais do que isso, a desintegração do “eu”, a impossibilidade de *formar-se* como uma personalidade unificada coloca em relevo,

---

<sup>7</sup> Para Franco Moretti, o *Bildungsroman* clássico, os princípios da liberdade e da felicidade, convertem-se nos polos opostos da autodeterminação e da sociabilização do protagonista, e, embora se encontrem em tensão ao longo do enredo, apresentam um espaço de interseção (quase) pleno, ao final do romance: a formação a personalidade do indivíduo – em si e para si – coincide com sua sociabilização, sua integração no todo social (MORETTI, 2020).

nesse romance, a impossibilidade de unificar seu “eu” – sua personalidade, sua subjetividade, sua identidade pessoal – *no tempo*.

Assim se inicia o romance:

Dois anos antes de sair de casa, meu pai disse à minha mãe que eu era muito feia. A frase foi pronunciada à meia-voz, no apartamento que meus pais, recém casados, compraram no Rione Alto, no topo da Via San Giacomo dei Capri. Tudo – os espaços de Nápoles, a luz azul de um fevereiro gélido, aquelas palavras – ficou parado. Eu, por outro lado, escapei para longe e continuo a escapar também agora, dentro destas linhas que querem me dar uma história, enquanto, na verdade, não sou nada, nada de meu, nada que tenha de fato começado ou se concretizado: só um emaranhado que ninguém, nem mesmo quem neste momento escreve, sabe se contém o fio certo de uma história ou se é apenas uma dor embaralhada, sem redenção (FERRANTE, 2020, p. 9).

Há, aqui, dois elementos que apontam para uma reconfiguração deformadora da teleologia organicista típica do romance do romance de formação. A narradora em primeira pessoa não apresenta seu “eu” como uma personalidade plenamente formada, senão como “um emaranhado”. Como o ponto de vista da narração em primeira pessoa coloca-se “depois” do fim da história, a impossibilidade de “redenção”, que converte o “eu” da narradora em “dor embaralhada”, implica o esvaziamento da função do fim como dispositivo atribuidor de sentido à totalidade da narrativa e, portanto, coloca a impossibilidade de uma formação do “eu” da protagonista em sentido pleno. Mas, evidentemente, essa reconfiguração do final totalizante e harmonioso do *Bildungsroman* clássico não é uma marca de originalidade do romance de Ferrante ou mesmo do romance contemporâneo. Boa parte dos romances que se apresentaram, ao longo dos séculos XIX e XX, como descendentes de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – de *O vermelho e o negro* a *Retrato de uma senhora* e *Os Buddenbrooks* – são caracterizados por finais infelizes, inconclusos, e por formações interrompidas ou incompletas. No entanto, o caráter inconcluso, interrompido ou incompleto da formação não é capaz de destruir o impulso teleológico e totalizante que garante não apenas a coesão do enredo, mas a construção do “eu” do protagonista sobre “o fio certo de uma história”. O que se figura em *A vida mentirosa dos adultos* não é, apenas, um final aberto e uma formação interrompida, senão, sobretudo, a impossibilidade de interiorização do tempo, que, segundo Bakhtin, torna significativo, no romance de formação, todos os momentos da vida do herói (BAKHTIN, 2003, p. 220). Se por um

lado, o leitor consegue seguir o fio de uma histórica, cronologicamente organizada, como em um romance realista oitocentista, e observar as mudanças físicas e psíquicas da protagonista, que se torna mais velha, contraditoriamente, essas mudanças criam o efeito de que todos os fragmentos de tempo assemelham-se uns aos outros, de que a história avança sem realmente andar para frente.

No romance de Ferrante, a crise inaugural congela tudo aquilo que é exterior ao “eu” – “os espaços de Nápoles, a luz azul de um fevereiro gélido, aquelas palavras” –, porque congela o próprio tempo. A sensação de que o tempo não passa ou passa muito lentamente, privando os acontecimentos de significado, é retomada pela narradora no início da sexta parte do romance:

O tempo de minha adolescência é lento, feito de grandes blocos cinzentos e pequenas saliências verdes ou vermelhas ou roxas. Os blocos não tem horas, dias, meses, anos, e as estações são incertas, faz calor e frio, chove e faz sol. As saliências também não têm um tempo certo, a cor é mais importante que qualquer datação. De resto, a duração da própria coloração que certas emoções assumem é irrelevante, quem está escrevendo sabe. Assim que você procura as palavras, a lentidão se transforma em um vórtice, e as cores se confundem como as diferentes frutas em um liquidificador. Não apenas “o tempo passou” se torna uma fórmula vazia, mas também “uma tarde”, “uma manhã” acabam sendo indicações convenientes. (FERRANTE, 2020, p. 321)

Na formação de Giovanna, as marcas do tempo cronológico tornam-se meras convenções. Mas também o tempo histórico, humano, preenche de significado, é esvaziado. Em lugar de produzir sentido – o sentido da vida, de uma existência particular – o tempo da formação de Giovanna produz sensações e emoções representáveis apenas pela metáfora visual das cores e pela metáfora tátil dos blocos e das saliências. Os blocos cinzentos predominam e, portanto, há uma predominância de tudo aquilo que *não* é significativo. Por outro lado, a lentidão do tempo faz com que as cores das saliências, possíveis momentos significativos em um cotidiano neutro “se confund[am] como as diferentes frutas em um liquidificador”, transformando o “eu” da protagonista em pura “dor embaralhada”, em *frantumaglia*. As alusões à passagem do tempo tornam-se convenções vazias, porque, se os momentos que constituem a existência de Giovanna perdem seu significado no todo da narrativa, não é possível deixar nada para trás, todos os momentos permanecem no presente, no embaralhamento da dor.

A figuração de um tempo que não passa, de um presente inchado – de dor? –, no qual não se pode deixar o passado para trás, ou no qual o passado permanece latente, é, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, um traço característico da experiência temporal que se desenvolve a partir do final da Segunda Guerra Mundial. Para Gumbrecht, vivemos a experiência de estagnação de um “persente sempre em expansão” e de um tempo que deixa de ser “agente de mudança” (GUMBRECHT, 2014, p. 319).<sup>8</sup> Esse é o tipo de experiência temporal figurada no romance histórico contemporâneo e na literatura de testemunho, implicados na figuração de uma memória do trauma e na possibilidade – ou impossibilidade – de representar um passado traumático. E se há alguma afinidade entre a obra de Ferrante e esse traço distintivo da narrativa de ficção contemporânea, ela aponta para a presença latente do passado, para a impossibilidade de deixá-lo para trás. No entanto, ao contrário dessas modalidades do romance contemporâneo, a narrativa de *A vida mentirosa dos adultos* não entrelaça a existência particular de um personagem às grandes catástrofes do século XX e não produz uma “guinada ética”, que traga “ao primeiro plano a dimensão problemática da figuração ficcional do passado” (CHARBEL, 2016, p. 63).

O romance de Ferrante faz é reconfigurar a articulação entre formação da subjetividade, vida cotidiana e “pano de fundo histórico”, típica do romance realista e, em particular, do romance de formação. Há, nele, uma degradação, uma dessacralização da temporalidade típica do romance de formação. A adolescência de Giovanna é caracterizada como a “a cansativa aproximação do mundo adulto” (FERRANTE, 2020, p. 346). Essa aproximação se dá em uma temporalidade marcada pelo tédio, que alia a suprema cotidianidade à insignificância dos momentos que a constituem. Mas, a aproximação ao mundo adulto é marcada também pela dor, por uma dor que embaralha e para a qual não há redenção. É essa insignificância, imposta pela lentidão do tempo que embaralha os momentos na dor, que impossibilita que a personalidade de Giovanna se forme.

---

<sup>8</sup> Paradoxalmente, argumenta Gumbrecht, a presença latente do passado no presente articula-se à potencialização da experiência de aceleração temporal relativa às “formas de comportamento facilitadas pela tecnologia eletrônica”, que consomem “cada vez mais do tempo que temos ao nosso dispor, sem produzir nenhum sentido de direção nem de realização” (GUMBRECHT, 2014, p. 319). Esse paradoxo é melhor desenvolvido por Rodrigo Turin, no artigo “A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo”, em que analisa, em romances de Bernardo Kucinski, Julián Fuks, Michel Laub e Ricardo Lísias, a coexistência “de um tempo lento, marcado pelo pela memória e trauma, e de um tempo acelerado, promovido pelo capital financeiro e pelas novas mídias” (TURIN, 2017, p. 58).

Franco Moretti descreve o processo de formação do personagem do *Bildungsroman* clássico como a “formação do indivíduo como indivíduo *em si e para si*[, que] coincide sem rupturas com a sua integração social na qualidade de simples *parte do todo*” (MORETTI, 2020, p. 43). A formação em si e para si é a formação do eu como indivíduo singular, diferente de todos os outros que pertençam à mesma família, à mesma etnia, à mesma profissão, à mesma classe social. O processo de formação é o processo através do qual o protagonista torna-se igual apenas a si mesmo, em que forma sua identidade. O processo se inicia quando a identidade entre o protagonista e seus pais, seu ambiente familiar, seu lugar de origem entra em crise, como no exemplo paradigmático de Wilhelm Meister que recusa a profissão paterna e sai em busca da própria vocação. Essa busca produz a desarticulação de uma identidade pessoal heterodirigida, típica da infância, em favor da construção de uma identidade autodirigida.

“Eu não sou nada” (FERRANTE, 2020, p. 9), diz a narradora de *A vida mentirosa dos adultos*. O emaranhamento é não apenas um entrave à formação da personalidade “como um traço distintivo”, que “designa aquilo que torna um indivíduo diferente dos outros, singular, insubstituível” (MORETTI, 2020, p. 76), como também é um entrave à construção do “eu” como o “fio certo de uma história”, ou, na expressão de Paul Ricoeur, de uma “identidade narrativa”, construída na dialética entre a permanência e a transformação de um indivíduo no tempo (RICOEUR, 2012, p. 418). Ao invés de promover a construção da identidade narrativa de Giovanna, de formar sua personalidade singular, o enredo do romance é posto em marcha pela herança de uma identidade alheia, uma presença do passado no presente, a marca de um pecado original.


## A QUEDA

Como no *Bildungsroman* clássico, a crise que dá início à narrativa de *A vida mentirosa dos adultos* provoca também a dissolução da identidade original entre Giovanna, seus pais e o mundo que lhes é familiar. Contudo, ao invés de se abrir para o futuro – um futuro a ser preenchido pela construção de uma identidade autocentrada –, a crise é figurada como atualização do mito da Queda, da herança de uma culpa original. Ao invés de herdar a pulseira de sua avó, com que sua tia pretendia presentear-la ao nascer, Giovanna herda as mentiras de seu pai, que dera a pulseira à sua amante.



Giovanna herda também a cara de Vittoria: “se por ora ainda não tenho a cara de Vittoria”, diz a personagem, já no final do romance, “logo aquele rosto vai se depositar definitivamente sobre meus ossos e não irá mais embora” (FERRANTE, 20220, p. 400).

Ao invés de se formar “como um indivíduo em si e para si” à medida que ingressa na adolescência, Giovanna percebe-se cada vez mais como uma espécie de *idem* de Vittoria; *idem* em feiura e maldade. A identificação entre a sobrinha e a tia subverte a *Bildung* de Giovanna, na medida em que desloca os fundamentos de sua identidade da relação com os pais em direção a essa identidade ancestral, herdada, uma marca que se deposita sobre seus ossos, ao invés de deslocá-los direção à “si mesma” da personagem. A identificação com Vittoria extrapola as semelhanças entre tia e sobrinha, ao integrar Giovanna em uma família, um clã primordial do qual seu próprio pai buscou se desvincular em seu processo de formação:



Seu pai – disse com raiva – privou você de uma família grande, de todos nós, avós, tios, primos, que não somos inteligentes e educados como ele; nos eliminou com um corte seco, fez você crescer isolada com medo de que nós a estragássemos. Ela emanava rancor; todavia, naquele momento essas palavras me causavam alívio, eu as repeti na minha cabeça. Afirmavam a existência de uma laço forte e positivo, exigiam-no. Minha tia não dissera: você tem meu rosto ou pelo menos se parece um pouco comigo; minha tia dissera: você não é apenas do seu pai e da sua mãe, você também é minha, você é de toda família da qual ele veio, e quem fica do nosso lado nunca fica sozinho (FERRANTE, 2020, p. 78).

Ao contrário do que acontece nos romances anteriores de Ferrante, em *A vida mentirosa dos adultos*, a presença latente do passado não é figurada sob a forma de trauma, da presença, consciente ou não, das marcas da violência da infância da qual as protagonistas tentaram se desvincular. Não é através daquele estado nebuloso entre memória e loucura – como acontece com Olga, em *Dias de abandono*, e Delia, em *Um amor incômodo* – ou através da escrita – como acontece com Lenu, na tetralogia napolitana – que Giovanna pode acessar esse passado-presente. Pois, o passado latente não é um tempo em sua existência individual, mas um tempo – e um lugar – que direciona sua identidade para fora de si mesma. A identidade entre tia e sobrinha converte Giovanna em uma espécie de “personagem”, no sentido que Marcel Mauss atribui à noção para definir a concepção de pessoa em algumas culturas fora dos limites do Ocidente e da modernidade.

Mauss argumenta, em um ensaio clássico de 1938, que o indivíduo autocentrado, o “eu” que constitui, desde o século XVIII, nossa própria concepção de pessoa, longe de ser universal, é uma categoria nativa da cultura ocidental moderna. Fora dos limites da dessa cultura, entretanto, predominam recorrentemente concepções heterodirigidas de identidade pessoal. A noção de *personagem*, por exemplo, fundamental para a definição da identidade pessoal em culturas nativas do noroeste norte-americano e da Austrália, é definida pela posição – social e cosmológica – que alguém ocupa no clã e no mundo social em que o clã se integra. Um ser humano particular pode ter várias identidades – personagens – sobrepostas ou paralelas, às quais estão vinculadas suas posições e funções no clã. Essas identidades podem ser representadas pelo uso de máscaras rituais e pelos diversos nomes atribuídos a cada pessoa (MAUSS, 2015, p. 388-389). Tal noção de personagem parece-me uma metáfora apropriada para refletirmos sobre o modo como a identidade pessoal de Giovanna é construída pela identificação com Vittoria. A identidade entre tia e sobrinha é apresentada no romance como a herança de um lugar específico no clã, de uma posição particular em uma linhagem patrilinear. Herança de uma espécie de máscara ritual: a máscara de feiura associada à função da maldade. Giovanna sempre ouvira seus pais dizerem que, em Vittoria, feiura e maldade coincidiam perfeitamente. Essa associação entre um atributo físico e um atributo moral subverte alguns dos princípios fundamentais da caracterização da identidade na tradição romance realista.

Tom Jones, Wilhelm Meister, Elizabeth Bennet, Julien Sorel, David Copperfield, Brás Cubas, Isabel Archer: ao longo das tramas das narrativas das quais são o centro, as heroínas e heróis do romance moderno, que os ingleses batizaram de *novel*, desenvolvem suas personalidades, suas individualidades, em outras palavras, o seu “si mesmo”, que se localiza em sua interioridade. O critério fundamental de definição identitária aponta para o interior do eu, para o seu centro, para a sua essência. Essa essência interior é associada a categorias como personalidade, subjetividade, individualidade e singularidade. É justamente essa essência que torna cada indivíduo único, singular, distinto de todos os outros que pertençam à mesma família, à mesma etnia, à mesma profissão, à mesma classe social. Essa marcada distinção, essa discrepância entre exterior e interior é o que, para Bakhtin, diferencia o personagem do romance moderno do herói da epopeia clássica. Ao contrário do personagem

romanesco, marcado pela cisão entre ser e parecer, o herói épico “é absolutamente igual a si mesmo, é totalmente *exteriorizado*” (BAKHTIN, 2019, p. 103).

No entanto, a história de Giovanna está longe de ser uma narrativa épica e seu mundo está longe de ser uma era áurea em que valores como a virtude, a beleza e a verdade são autoevidentes e incontestáveis. O mundo de Giovanna é um mundo decaído. Mas, paradoxalmente, ao invés de amplificar sua capacidade de distinção entre o bem e o mal, que, na etiologia judaico-cristã, é a consequência imediata da perda da inocência edênica, o primeiro efeito da crise que abre a narrativa de Ferrante é um embotamento da capacidade de distinguir entre bem e mal, entre verdade e mentira, entre beleza e feiura. Logo depois do primeiro contato com a tia, Giovanna afirma que o rosto de Vittoria lhe parecera “tão marcadamente atrevido a ponto de ser feiíssimo e lindíssimo ao mesmo tempo”, que ficara “suspensa entre dois superlativos, perplexa” (FERRANTE, 2020, p. 73). E, ao descobrir que seu pai presenteia Contanza, sua bela e sofisticada amante, com a pulseira que Vittoria lhe destinara, experimenta “a proximidade incongruente entre vulgaridade e fineza, e aquela ulterior ausência de limites nítidos em um momento em que eu perdia todas as antigas orientações me deixava ainda mais perdida” (FERRANTE, 2020, p. 172).

O estado de perplexidade – compartilhado pelo leitor – é o que torna possível que a identificação com Vittoria, construída na primeira metade da narrativa, seja, na segunda metade, parcialmente abalada pelo amor por Roberto, jovem professor universitário que, como seu pai, é nativo do Pascone e ascendeu socialmente através dos estudos. O amor por Roberto faz surgir em Giovanna a esperança de salvação da miséria de sua existência pós-lapsariana. Esse amor juvenil, não correspondido, abre uma brecha na identidade entre Vittoria e Giovanna e, conseqüentemente, abre uma brecha na correspondência entre feiura e maldade, interior e exterior.

Naquele período, comecei a pensar que, se eu não era bonita fisicamente, talvez pudesse ser bonita espiritualmente. Mas como? Eu já havia descoberto que não tinha bom temperamento, era dominada por palavras e ações negativas. Se eu tinha qualidades, eu mesma estava-as sufocando de propósito para não me sentir uma garotinha patética de boa família. Tinha a impressão de que havia achado o caminho para salvação, mas achava que não o sabia percorrer, e talvez não o merecesse (FERRANTE, 2020, p. 247).

Giovanna não percorre o caminho da salvação porque, se a identificação inicial com Vittoria é necessária para desconstruir a inocência pré-lapsariana, fundada na identidade original com os pais, ela se torna progressivamente, ao longo da narrativa, na única possibilidade de singularização, de particularização. “Àquela altura, crescia dentro de mim uma violentíssima necessidade de degradação – uma degradação impávida, porém, um anseio de me sentir heroicamente torpe” (FERRANTE, 2020, p. 213). Ao reconfigurar a narrativa clássica do romance de formação a partir da metáfora da Queda, o romance de Ferrante converte formação em deformação, em degradação, e transforma o processo da *Bildung*, que, na bela metáfora de George Simmel, é “caminho da alma em direção a si mesma” (SIMMEL 2014: 145), em uma descida ao inferno.

## CATÁBASE

Em um ensaio intitulado “Costumes, moral e romance”, Lionel Trilling argumenta que, o romance realista moderno, do modo como se desenvolve a partir do século XVIII, é um gênero literário cuja especificidade é lidar com a questão da realidade. Ele define a questão da realidade como a “velha oposição entre realidade e aparência, entre o que ela realmente é e o que apenas aparenta ser” (TRILLING, 2015, p. 251). Essa oposição entre realidade e aparência baseia-se na relação tensa entre o indivíduo e a sociedade. Em outras palavras, é a oposição entre o que o indivíduo realmente é e o que ele ou ela parece ser para a sociedade. Segundo Trilling, o romance moderno surge em um momento em que a estrutura social feudal estritamente rígida, quase estática, dá lugar a outra mais flexível, em que

o dinheiro é o meio que, para o bem ou para o mal, contribui para uma sociedade fluente. Não contribui para uma sociedade igualitária, mas para uma em que haja uma mudança constante de classes, uma mudança frequente na composição da classe dominante. Em uma sociedade em mudança, grande ênfase é colocada na aparência (TRILLING, 2015, p. 254).

Assim, esnobismo, hipocrisia e classe são três temas centrais da tradição romanesca, que se articulam a partir da questão da mobilidade social. Mas, se a mobilidade é um motivo central para o romance realista de modo geral, ele ganha feições muito particulares na modalidade do romance de formação. Franco Moretti

afirma que um dos traços distintivos da tradição do romance de formação é a mobilidade social do protagonista:

Já com Wilhelm Meister a “aprendizagem” não é mais um lento e previsível caminho em direção ao trabalho do pai, mas sim uma incerta exploração do espaço social: e será, em seguida viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*. Exploração necessária: porque os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornaram aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma *mobilidade* antes desconhecida (MORETTI, 2020, p. 28).

Aqui, mobilidade é aprendizagem. No caso *Bildungsroman* clássico e mesmo na tradição mais ampla do romance de formação oitocentista e novecentista, o grande solvente da trama que forma o tecido social é a educação. Como em um clássico romance de formação, a questão da identidade pessoal está estreitamente vinculada, em *A vida mentirosa dos adultos*, à questão da mobilidade social e aos três temas que nela se fundem: esnobismo, hipocrisia, classe. Na história de Giovanna, nada é o que, a princípio, parece ser. Da perspectiva de Vittoria, os pais de Giovanna são esnobes que, ao ascenderem socialmente, passaram a dissimular hipocritamente suas origens humildes e a esconder, sob seu italiano aparentemente castiço, as antigas modulações dialetais. “[Vittoria], quer usar você para demonstrar que seu pai e eu somos só aparência, que, se nós ascendemos um pouquinho, você vai cair em um precipício e tudo vai se equiparar” (FERRANTE, 2020, p. 277), diz a mãe da protagonista. A mobilidade social é figurada, na narrativa, como dois movimentos contrários: um ascendente, o outro descendente. A mobilidade ascendente caracteriza a formação do pai de Giovanna e de Roberto, nascidos em um bairro pobre de Nápoles, que através da educação, da vida intelectual, ascendem socialmente.

A mobilidade ascendente é também um dos temas recorrentes nos romances de Ferrante. Como notou Stephanie V. Love a respeito da tetralogia napolitana, a mobilidade ascendente está associada à antítese entre “escola” e “bairro”, que “opera como uma metonímia e uma metáfora” para uma série de outras oposições binárias: “Rico/pobre, progressista/atrasado, nacional/local, Norte/Sul, cosmopolita/provinciano, italiano/dialeto, pacífico/violento, professora/mãe e civilizado/primitivo” (LOVE, 2016, p. 72). Mas, o mais importante é que essas antíteses assumem um caráter cronotópico, no sentido que Bakhtin atribui à categoria cronótopo, como “a interligação essencial das

relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Para Love, na tetralogia, a escola torna-se ela própria um cronótopo, “emblemático do surgimento de uma visão moderna de sociedade e cidadania, em que valores como autonomia, humanismo e autodomínio são associados a noções normativas de um sentido progressivo de tempo e de espaço universalmente acessível” (LOVE, 2016, p. 72). Mas, paradoxalmente, as origens da protagonista, a violência, a pobreza, as obscenidades do idioma dialetal, “assombram-na, na medida em que ela é incapaz de superar sua identidade como uma criança nascida no bairro” (LOVE, 2016, p. 71).

Esse paradoxo marca também a ascensão do pai de Giovanna, em *A vida mentirosa dos adultos*. Assim a mãe de Giovanna a descreve:

[...] a infância do seu pai, a adolescência, a juventude foram de fato muito difíceis porque ele não tinha absolutamente nada, teve de escalar uma montanha com as mãos nuas e os pés descalços, e não acabou, nunca acaba, tem sempre uma tempestade que o derruba e tudo volta à estaca zero. Por fim chegou em Vittoria e me revelou, falando abertamente, que a tempestade que queria derrubá-lo da montanha era ela (FERRANTE, 2020, p. 39).

Aqui, é Vittoria quem assombra o sucesso do irmão, convertendo-o em uma espécie de Sísifo e impedindo que a mobilidade ascendente alcance um termo, um patamar de estabilidade. Vittoria, com seu dialeto vulgar e obsceno, é não apenas uma pessoa, mas a imagem de um lugar. Se, nos romances anteriores de Ferrante, a antítese binária entre o norte rico e o sul pobre marcava a mobilidade ascendente das protagonistas da Nápoles da infância em direção a cidades mais ricas ao norte – Florença, Milão, Turim – que se tornavam o lugar de uma maturidade marcada pela relativa “autonomia, humanismo, autodomínio”, em *A vida mentirosa dos adultos*, a antítese cronotópica estratifica topograficamente a própria cidade de Nápoles.

Também devo dizer que, se os parentes da minha mãe viviam em um espaço preciso com um nome sugestivo, o bairro chamado Museo – eram os avós do Museo –, o espaço no qual os parentes do meu pai moravam era um espaço indefinido, sem nome. Eu só tinha uma certeza: para ir até eles era necessário descer, descer, descer cada vez mais, até a mais fundas das profundezas de Nápoles, e a viagem era tão longa que eu achava, naquelas ocasiões, que nós e os parentes do meu pai morávamos em duas cidades diferentes. Por muito tempo, isso me pareceu verdade. Nossa casa ficava na parte mais alta de



Nápoles e, para ir a qualquer lugar, precisávamos descer. (Ferrante, 2020, p. 17)

A Nápoles da infância de Giovanna, das descidas cotidianas, dos encontro com os amigos, com colegas de trabalho e da escola, da vida profissional dos pais, é como um mapa iluminado por nomes bem conhecidos. Vomero, Via Suarez, Via Scarlatti, Piazza degli Artisti, Via Luca Giordano, Villa Floridiana, Chiaia, Toledo, Piazza Plebiscito, Via Foria, Piazza Carlo III etc. A Nápoles profunda de tia Vittoria, da família paterna, é “um espaço indefinido, sem nome”. É como se fosse uma outra cidade, “feita de fileiras de sobrados miseráveis, de paredes desbotadas, de galpões industriais e barracas e vendinhas, de retalhos verdes emporcalhados por lixo de todo tipo, de buracos profundos cheios de água da chuva que caíra recentemente, de ar podre” (FERRANTE, 2020, p. 55).

É para esse espaço, a princípio sem nome – aludido como zona industrial, o bairro, e apenas depois de muitas páginas, Pascone – quase um mundo subterrâneo em relação à Nápoles conhecida da infância, que Giovanna desce, em busca de tia Vittoria, das origens paternas, de seu próprio rosto. Como a descida de Ulisses ao Hades, no canto XI da *Odisseia*, a descida de Giovanna ao bairro pobre em que seu pai foi criado, em que ainda vive sua tia, é uma descida em busca da verdade. No caso de Giovanna, a busca da verdade é também um esforço de romper com o mundo das aparências, das máscaras, com a vida mentirosa dos adultos; é a busca de seu “eu” autêntico. Esse “eu”, no entanto, não é mais, como no clássico *Bildungsroman*, uma personalidade unificada, coesa, formada. Não é tampouco resultado de uma formação interrompida, incompleta, como em versões posteriores do gênero. O “eu” da protagonista de *A vida mentirosa dos adultos* revela-se *frantumaglia*, “os destroços infinitos”, exteriores e interiores. Destroços que se alinham cronologicamente precariamente compondo um fio de uma história, fazendo o tempo andar lentamente para frente, mas que também se acumulam uns sobre os outros, uns dentro dos outros, não deixando o passado passar.

Em seu ensaio sobre o primeiro romance de Ferrante, *Um amor incômodo*, Tiziana de Rogatis analisa a narrativa a partir do mito de Deméter e Perséfone. Para Rogatis, a experiência ritual da perda, figurada no romance, implica tanto a fragmentação do *self* quanto a superação da mesma. A experiência associada à restituição da memória do trauma “mostra como se pode reviver o trauma sem ser consumida por ele” (ROGATIS, 2016, p. 185). Trata-se de uma experiência de

metamorfose e renascimento. A catábase de Giovana, em *A vida mentirosa dos adultos*, sua “degradação impávida” é também uma experiência de metamorfose e renascimento; é, no entanto, um renascimento que não implica um retorno à superfície. Nesse romance de formação do século XXI, o passado – mesmo esse passado que se deposita sobre os ossos como uma culpa original – permanece latente no presente e qualquer tentativa de se alcançar a autenticidade supõe a existência em um mundo pós-lapsariano de fragmentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSOP, Elizabeth. Femmes Fatales: ‘La Fascinazione Di Morte’ in Elena Ferrante's **L'amore Molesto** and **I Giorni Dell'abbandono**, *Italica*, 91, no. 3, 2014, p. 466-85.

AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In: **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronótopo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. “O romance como gênero literário”. In. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In. **Estética da criação verbal**. Martins Fontes, 2011.

BULLARO, Grace Russo. The Era of the “Economic Miracle” and the Force of Context in Ferrante’s My Brilliant Friend. In. BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. (orgs.). **The Works of Elena Ferrante**: Reconfiguring the Margins. Nova York: Palgrave Macmillan US, 2016.

CHARBEL, Felipe. Ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo. In. CHARBEL, Felipe, GUSMÃO, Henrique Buarque e LARANGEIRA, Luiza (orgs.). **As formas do romance**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. (Tradução de Maurício Santana Dias). São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. (Tradução de Marcello Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. (Tradução de Marcello Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. **A vida mentirosa dos adultos**. (Tradução de Marcello Lino). Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FUSILLO, Massimo. Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante, **Allegoria**, n. 73, genáio-giugno 2016, p. 148-153.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**. Latência como origem do presente. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

HOMERO. **Odisseia**. (Tradução de Christian Werner). São Paulo: Cossac Naify, 2014.

JEFFERS, Thomas L. **Apprenticeships**: The Bildungsroman from Goethe to Santayana. New York, NY: Macmillan, 2005.

KERMODE, F. **A Sensibilidade Apocalíptica**. Lisboa: Edições Século XXI, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2006.

LOVE, Stephanie. An Educated Identity: The School as a Modernist Chronotope in Ferrante's Neapolitan Novels. In: BULLARO, Grace Russo; LOVE, Stephanie V. (orgs.). **The Works of Elena Ferrante**: Reconfiguring the Margins. Nova York: Palgrave Macmillan US, 2016.

MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo**. O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília Marks. **Romance de formação. Caminhos e descaminhos do herói**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

MAUSS, Marcel. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’”. In. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MORETTI, Franco. **Romance de Formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. (vol. 2). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul. “Identidade pessoal e identidade narrativa”. In. \_\_\_\_\_. **O si mesmo como outro**. São Paulo: Martins Fontes: 2014.

ROGATIS, Tiziana de. Metamorphosis and Rebirth: Greek Mithology and Initiation Rites in Elena Ferrante's *Troubing Love*. In: BULLARO, Grace Russo; LOVE,

Stephanie V. (orgs.). **The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins**. Nova York: Palgrave Macmillan US, 2016.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura, **Crítica Cultural – Critic**, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2014.

SILVA MELLO, Luiza Larangeira da. O romance desmarginado: A função do fim e a figuração do tempo na série napolitana, de Elena Ferrante. In: (Org.) CHARBEL, Felipe; DUARTE, João; KLEIN, Kelvin; SILVA MELLO, Luiza Larangeira da. **Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

TRILLING, Lionel. Costumes, Moral e Romance. In. **A imaginação liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade**. São Paulo: É Realizações, 2015.

TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo, **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, jul.-dez. 2017, p. 55-70.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WHITE, Hayden, O passado prático. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 20, n. 37, 2018, p. 9-19.

**RECEBIDO EM: 09/03/2021 PARECER DADO EM: 11/05/2021**