

ELENA
FERRANTE

AS MARGENS
E O DITADO

Sobre os prazeres de ler e escrever



ELENA FERRANTE

AS MARGENS E O DITADO

SOBRE OS PRAZERES
DE LER E ESCREVER

Tradução de Marcello Lino



Copyright © 2021 by Edizioni E/O

TÍTULO ORIGINAL
I Margini e Il Dettato

PREPARAÇÃO
Milena Vargas

REVISÃO
Eduardo Carneiro
Juliana Souza

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Lígia Barreto | Ilustrarte Design

CAPA
Direção de arte: Emanuele Ragnisco
Ilustração: Andrea Ucini

CRÉDITOS DAS CITAÇÕES

Página 18: Italo Svevo, *A consciência de Zeno*. Tradução de Ivo Barroso. Editora Nova Fronteira, 2001.

Páginas 36-37: Samuel Beckett, *O inominável*. Tradução de Waltensir Dutra. Editora Nova Fronteira, 1989.

Página 49: Denis Diderot, *Obras IV — Jacques, o fatalista e seu amo*. Tradução de J. Guinsburg. Editora Perspectiva, 2006.

Página 69: Gertrude Stein, *A autobiografia de Alice B. Toklas*. Tradução de Milton Persson. Editora L&PM, 2020.

Página 79: Fiódor Dostoiévski, *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schneiderman. Editora 34, 2009.

Páginas 106-107: Dante Alighieri, *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. Editora 34, 1998.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

F423m

Ferrante, Elena, 1943-
As margens e o ditado : sobre os prazeres de ler e escrever / Elena Ferrante ;
tradução Marcello Lino. - 1. ed. - Rio de Janeiro : Intrínseca, 2023.
128 p. ; 21 cm.

Tradução de: I margini e il dettato
ISBN 978-65-5560-370-5

1. Ferrante, Elena, 1943- - Biografia. 2. Ensaios literários. 3. Escritores italia-
nos. I. Lino, Marcello. II. Título.

22-81246

CDD: 928.51
CDU: 929:821.131.1



Gabriela Faray Ferreira Lopes - Bibliotecária - CRB-7/6643

[2023]
Todos os direitos desta edição reservados à
Editora Intrínseca Ltda.
Rua Marquês de São Vicente, 99, 6º andar
22451-041 – Gávea
Rio de Janeiro – RJ
Tel./Fax: (21) 3206-7400
www.intrinseca.com.br

Quando garota, achei que as coisas eram assim. Quando garota, às vezes eu me sentia exuberante demais, achava que me excedia. Não era só uma questão de escrita. Também a oralidade ficava obrigatoriamente encerrada em discursos de mulheres; ou dentro das frases julgadas pronunciáveis, com o devido tom mulhêr, no diálogo com os homens; ou dentro de palavras que eram obscenamente as deles e que dizíamos entre nós rindo, mas também com nojo. O resto era silente, nunca conseguimos nos exprimir plenamente. Recorríamos ao italiano falado segundo a falsa oralidade da rádio e da televisão, mas não adiantava. O dialeto também não nos ajudava. Havia sempre algo que não funcionava, que causava incômodo.

Tive problemas com o dialeto, nunca consegui me convencer de que permitia mais verdade do que o italiano escrito. Italo Svevo, que pela boca de Zeno Cosini considerava mentirosa toda confissão escrita em ítalo-toscano, achava que as coisas podiam sair melhor em dialeto triestino. Por muito tempo, também acreditei e trabalhei muito nisso. Amo a minha cidade, não me parecia possível narrar Nápoles sem a sua língua. Trechos importantes de *Um amor incômodo* e até da *Tetralogia Napolitana* foram escritos

em dialeto, mas, no final, apaguei-os e transformei-os em um italiano com cadência napolitana. Isso porque o léxico e a sintaxe dialetais, assim que entram na escrita, me parecem ainda mais falsos do que o italiano. A transcrição deveria resultar em uma mimese eficaz da oralidade; porém, para o meu ouvido, parece uma traição. Além disso, uma vez escrito, o dialeto napolitano parece esterilizado. Perde paixão, perde afetos, perde a sensação de perigo que muitas vezes me comunicou. Na minha experiência como criança e adolescente, foi a língua da grosseira vulgaridade masculina, a língua da violência com a qual eu era insultada na rua ou, ao contrário, a língua açucarada usada para enganar as mulheres. Uma emoção minha, naturalmente, parte das minhas desventuras pessoais. Lentamente, pareceu-me eficaz, no fazer literário, usar o dialeto não como costuma ser usado na narrativa realista, mas como um riacho subterrâneo, uma cadência dentro da língua, uma legenda, uma perturbação da escrita que irrompe de repente com poucas palavras, em geral obscenas.

O desafio — eu pensava e penso — é aprender a usar com liberdade a jaula na qual estamos presas. É uma contradição dolorosa: como é possível usar com liberdade uma jaula, seja ela um sólido gênero

literário, sejam hábitos expressivos consolidados, seja até mesmo a própria língua, o dialeto? Uma resposta possível me parecia ser a de Stein: adaptando-se e, ao mesmo tempo, deformando. Manter a distância? Sim, mas só para depois aproximar-se o máximo possível. Evitar o puro desabafo? Sim, mas depois desabafar. Almejar coerência? Sim, mas depois ser incoerente. Passar a limpo várias vezes até que as palavras não façam mais atrito com os significados? Sim, mas para depois usar o rascunho. Carregar os gêneros de expectativas convencionais? Sim, mas para depois frustrá-las. Enfim, habitar as formas e depois deformar tudo o que não nos contém por inteiro, que não pode de modo algum nos conter. Parecia-me útil que as mentiras adornadas do grande catálogo literário apresentassem calombos e rachaduras, se chocassem umas contra as outras. Tinha a esperança de que surgisse, surpreendendo sobretudo a mim, uma verdade inesperada.

Procedi dessa maneira, especialmente nas duas últimas obras que publiquei: a *Tetralogia Napolitana* e *A vida mentirosa dos adultos*. Assim como todos os meus outros livros, não sei se são bem-sucedidos

ou não. Em vez disso, sei que, muito mais do que os três primeiros, no centro deles está o narrar-se e a narração das mulheres. Se, nos outros textos, as protagonistas escreviam para si mesmas — escreviam autobiografias, diários, confissões, impulsivadas por suas feridas ocultas —, agora que o eu narrador tem amigas, o esforço não é mais escrever para si sobre as interações com o mundo, mas narrar as outras, ser por elas narrada, em um jogo complexo de identificação e alheamento.

Na *Tetralogia Napolitana*, a história da escrita — da escrita de Elena, de Lila e, de fato, da própria autora — é, nas minhas intenções, o fio que mantém unido todo o encontro-confronto entre as duas amigas e, com ele, a ficção do mundo, da época em que elas agem. Segui essa direção porque, nos últimos anos, me convenci de que toda narração deveria conter, sempre, dentro de si, também a aventura da escrita que lhe dá forma. Consequentemente, tentei contar uma história cuja estrutura está baseada no fato de que ambas as protagonistas tentam, desde criança, subjugar o mundo hostil à sua volta por meio da leitura e da escrita. Compram o primeiro livro de sua vida com o dinheiro sujo de um camorrista. Depois o leem juntas e plane-

jam escrever a quatro mãos para se tornarem ricas e poderosas. Lila, porém, rompe o pacto e escreve sozinha seu livro infantil, com uma escrita que vai impressionar Lenù a tal ponto que ela vai tentar, por toda a vida, adaptá-la à sua própria escrita.

Já falei dos dois tipos de escrita que conheço, a diligente e a desmarginada, e que, até hoje, controlo mal. Já falei das sugestões derivadas de Cavallero, Emilia e Amalia, Toklas e Stein, Dickinson, Bachmann. Tudo isso — e outras coisas que não tenho tempo de discutir — contribuiu para pôr em movimento Lenù, que deseja adaptar o talento convulso de Lila à própria diligência, e Lila, que incita a amiga, molda sua existência, exige cada vez mais dela.

O eu que escreve e publica é o de Lenù. Da escrita extraordinária de Lila, nós, ao longo de toda a *Tetralogia Napolitana*, só saberemos o que Lena nos resume. Ou o pouco que emerge da escrita de Lena. A certa altura, falei a mim mesma: você deve inventar trechos das cartas ou dos cadernos de Lila. Contudo, por um lado, me pareceu incoerente com a rebelde subordinação de Lena, com a sua autonomia seduzida que tende, em um processo tão complexo quanto contraditório, a absorver Lila

debilitando-a, a potencializar Lila absorvendo-a. Por outro lado — confessei a mim mesma quando o livro já estava em um ponto avançado —, será que eu, que escrevo junto com Lenù, eu, a autora, saberia criar a escrita de Lila? Não estou inventando aquela escrita extraordinária justamente para falar da insuficiência da minha?

Houve uma fase, durante a redação da história, em que desenvolvi a ideia de que Lila entrava no computador de Lenù e melhorava o texto, mesclando seu modo de escrever com o da amiga. Escrevi várias páginas em que a escrita diligente de Elena mudava, fundia-se, confundia-se com a escrita irrefreável de Lila. Aquelas tentativas, porém, me pareceram artificiais e, no fundo, incongruentes: deixei apenas alguns vestígios daquele possível desenvolvimento. Ainda mais porque esse caminho, caso eu o tivesse seguido, implicaria que, ao transformar progressivamente a escrita de Lena em uma escrita colaborativa com a de Lila, eu seria obrigada a mudar de forma decisiva a configuração da história. Essa configuração previa que, após Lila descumprir o pacto de escrever um livro a quatro mãos com Lena, Lena só poderia escrever um romance casualmente acertado, algo como os livros

de Hemingway para Stein, como aqueles das pessoas comuns mencionados por Bachmann, ou seja, os que dão início a uma carreira, mas nada além disso. Lena, no plano da escrita, devia ser assim: realizada, mas sem satisfação de verdade. Ela sabe que Lila não gosta dos seus livros. Sabe que escreve colocando a escrita da amiga entre as margens. Sabe que, sozinha, nunca conseguirá sair da língua ruim, de antigas imagens que soam falsas, enquanto a amiga, provavelmente, sim. Inserir nessa estrutura uma fusão dessas duas escritas, uma confusão, significaria chegar a um final feliz no qual aquilo que as duas meninas não haviam feito — escrever juntas um livro — seria realizado pelas duas adultas, criando uma espécie de livro final que seria a história da vida delas. Impossível, para mim. Enquanto eu escrevia a *Tetralogia Napolitana*, um final desse tipo me parecia inconcebível.

Algo mudou recentemente. Enquanto eu projetava *A vida mentirosa dos adultos*, pensei de novo na poesia de Dickinson que citei no início e percebi com grande atraso um momento importante naqueles versos. Vamos escutá-los outra vez.

Na História, as bruxas foram enforcadas
porém eu e a História
temos toda a bruxaria de que precisamos
todo dia entre nós.

No que eu não havia prestado atenção? Não havia prestado atenção em como “eu e a História” gerava um “nós” e um espaço “em torno a nós”. A *Tetralogia Napolitana*, embora tenha recebido um impulso daqueles versos, não teve esse êxito. O fio da narrativa, no tumulto da História, na multidão de personagens femininas com suas vicissitudes, para não correr o risco de se partir, agarrava-se ao *eu e você*. Claro, em relação ao eu lacrado dos três livros anteriores, o recíproco *inleirsi* (palavra dantesca, embora Dante não a tenha inventado, que significa “penetrar espiritualmente, compenetrar-se”) de Lila e Lenù era um passo gigantesco.

Contudo, naquele momento, surgia a meus olhos um novo limite. O pecado original das duas amigas era ter acreditado que podiam fazer tudo sozinhas, a primeira quando criança e a segunda quando adulta. Fechadas na distinção entre quem, da língua ruim, extrai apenas livrinhos e quem, por sua vez, consegue fazer livros imprescindíveis, Le-

na se depara com a mediocridade e perecibilidade das próprias obras, coisa que é reconhecida pelas próprias filhas, e Lila evita qualquer publicação, entregando-se a uma fuga permanente.

Com *A vida mentirosa*, tentei fazer algo diferente. Concebi uma história na qual não sabemos quem é a mulher-personagem que a escreve. Poderia ser qualquer uma, entre as que aparecem na história, simulando o eu de Giovanna, inclusive, naturalmente, a própria Giovanna. A história deveria ser muito longa, oscilar permanentemente entre mentira e verdade, com um título geral que resumia a condição de grande parte das personagens femininas: *O estado de viuvez*. Eu mesma, na minha função de autora, deveria entrar em cena, contando minhas dificuldades de escrita e o esforço para manter unidas diversas fontes, segmentos narrativos incoerentes, sensibilidades afins e, todavia, em conflito, qualidades de escrita muito diferentes. No entanto, já no primeiro e longuíssimo esboço, perdi as forças. A empreitada me pareceu destinada a ficar inacabada, mais um emaranhado do que uma história. Neste momento, descarto a ideia de ir além do volume-preâmbulo que publiquei e, além disso, acredito que aquele livro pode se arranjar sozinho.

Hoje acho que, se a literatura escrita por mulheres quiser ter sua própria escrita da verdade, o trabalho de todas é necessário. É preciso abrir mão, por um longo intervalo de tempo, da distinção entre quem só faz livros medianos e quem fabrica universos verbais imprescindíveis. Contra a língua ruim que, historicamente, não prevê acolher nossa verdade, devemos confundir, fundir nossos talentos, nenhuma linha deve se perder ao vento. Podemos chegar lá. E, com esse propósito, quero repensar mais uma vez com vocês a poesia de Dickinson que nos guiou hoje até aqui:

Na História, as bruxas foram enforcadas
porém eu e a História
temos toda a bruxaria de que precisamos
todo dia entre nós.

Acredito que a pura e simples união do eu feminino à História muda a História. A História do primeiro verso, aquela que pendura na forca o ofício de bruxa — percebam, algo importante aconteceu —, não é — não pode mais ser — a História do segundo verso, com a qual encontramos à nossa volta toda a bruxaria que nos serve.

Em 2020, a *The Oprah Magazine* descreveu a amada e prestigiada romancista italiana Elena Ferrante como “um oráculo entre os autores”. Nos breves ensaios reunidos em *As margens e o ditado*, a autora fala sobre a própria jornada como leitora e escritora e oferece um raro olhar sobre as origens de seus caminhos literários. Escreve a respeito de suas influências, lutas e sua formação intelectual, descreve os perigos do que ela chama de “língua ruim” e sugere maneiras pelas quais a tradição há muito excluiu a voz das mulheres. Partindo de suas brilhantes reflexões a respeito dos trabalhos de Emily Dickinson, Gertrude Stein, Ingeborg Bachmann e outras, Ferrante propõe, então, uma fusão do talento feminino.

Ao discorrer sobre o tênue equilíbrio entre seu gosto por limites e organização — por permanecer dentro das margens — e seu desejo por desordem e clamor, ela indica uma passagem secreta para o processo de criação de suas obras mais conhecidas: *a Tetralogia Napolitana*, *Dias de abandono*, *A filha perdida* e *A vida mentirosa dos adultos*. A autora aborda como criou e quais as motivações de suas emblemáticas personagens Lenù e Lila, deixando pistas do quanto as duas incorporam o próprio dilema da literatura para Ferrante.

As três palestras — inicialmente escritas para os cidadãos de Bolonha, por ocasião das Umberto Eco Lectures — e o ensaio composto para o encerramento da Conferência de Italianistas sobre Dante e outros clássicos dão corpo a um livro ao mesmo tempo sutil e potente, de uma das maiores escritoras da atualidade. Um livro sobre aventuras na literatura, sejam elas dentro ou fora das margens.

SAIBA MAIS:

<https://www.intrinseca.com.br/livro/1230/>