

O PENSAMENTO E A ESCRITA SOBRE LITERATURA DE ELENA FERRANTE E ELSA MORANTE

Annalice DEL VECCHIO-LIMA*

- **RESUMO:** Este trabalho evidencia o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos ensaísticos. Para isso, propõe uma análise comparativa que identifica valores e pensamentos literários comuns expressos em seus textos ensaísticos, a fim de entender de que modo eles se afiguram em seus romances. Como recorte, centraliza-se na análise da discussão metaliterária, que prevalece nos ensaios, e na autorreflexividade, que se evidencia nos romances da tetralogia *A amiga genial*, de Ferrante, e *Menzogna e sortilegio*, de Morante. Como *corpus* principal desta análise, foram escolhidos, dentre as obras de Morante, os ensaios “Sobre o romance” e “Pró e contra a bomba atômica”, reunidos no livro *Pró ou contra a bomba atômica*, e os romances *Menzogna e sortilegio* e *La Storia*; e, de Ferrante, os textos ensaísticos de *Frantumaglia* e a série napolitana *A amiga genial*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Elena Ferrante. Elsa Morante. Literatura feminina italiana. Literatura comparada. Ensaio.

Introdução

Elena Ferrante. Elsa Morante. A similaridade sonora entre os nomes parece confirmar a conclusão comum entre críticos e leitores de que a romancista italiana contemporânea tenha criado o pseudônimo em homenagem à sua escritora preferida. Se a hipótese agrada, não será Ferrante que irá contradizê-la, como escreve a uma leitora: “Nomes e sobrenomes são etiquetas. Minha bisavó, cujo nome carrego e que morreu há tanto tempo que hoje é apenas uma personagem inventada, não ficará chateada” (FERRANTE, 2017, p. 224).

O leitor de *Frantumaglia* (2017), coletânea de cartas, entrevistas, artigos e outros textos ensaísticos de teor metaliterário escritos por Elena Ferrante, esbarrou no nome de Elsa Morante algumas vezes, o que o leva a crer que, se o pseudônimo não é uma homenagem velada da autora à sua predecessora, ao menos a admiração por ela é evidente. De fato, Ferrante não esconde em diversas declarações à

* Doutoranda em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Programa de Pós-graduação em Letras, Curitiba, PR, Brasil – annaliced@gmail.com.

imprensa que “[...] romance fundamental para mim é *Menzogna e sortilegio*, de Elsa Morante” (Ibid., p. 362). Incluiu outro romance da autora que figura dentre os mais importantes autores do segundo pós-guerra italiano, *A ilha de Arturo*, em uma lista de 40 livros da qual fazem parte “histórias de mulheres com dois pés, às vezes com um, no século XX”, publicada em 2020 na plataforma de venda de livros Bookshop.org.

A crítica jornalística, sobretudo a norte-americana, costuma se referir a Ferrante usando frases como “[...] a maior escritora italiana desde os tempos de Elsa Morante”. Exagero ou não, tendo em vista que a Itália produziu outras escritoras de grande talento, como Natalia Ginzburg, Dacia Maraini, Grazia Deledda e Anna Maria Ortese, o fato é que as obras das duas escritoras guardam proximidades que suscitam, inevitavelmente, a comparação. Mais ainda neste momento, em que a fama internacional de Ferrante favoreceu, inclusive, o renascimento da obra morantiana dentro e fora da Itália. A esse respeito, a pesquisadora Fabiane Secches escreve em artigo na revista literária *quattro cinco um*:

A ironia é que estejamos percorrendo o caminho inverso: embora Morante seja uma das escritoras italianas mais importantes do século 20, foi o sucesso internacional de Ferrante que abriu portas para que sua antecessora também pudesse ganhar o mundo (SECCHES, 2020, não paginado).

Em 2019, *A ilha de Arturo* recebeu nova tradução nos Estados Unidos pelas mãos de Ann Goldstein. A publicação do livro, primeiro romance de uma mulher a receber o prestigiado Prêmio Strega, em 1957, é o passo inicial de uma grande operação editorial de relançamento da obra de Elsa Morante em escala internacional. No Brasil, o romance recebeu tradução recente de Roberta Barni (2020, Editora Carambaia), somando-se à versão de Loredana de Strauber Caprara (2005, Berlendis & Vertecchia). Ainda não há traduções brasileiras dos outros romances da autora, mas, em 2017, a Editora Âyiné publicou seus ensaios, reunidos no livro *Pró ou contra a bomba atômica – e outros escritos*, com tradução de Davi Pessoa Carneiro. São sete textos de períodos distintos publicados, pela primeira vez, em 1987, em edição organizada pelo crítico literário Cesare Garboli. Destes, sobretudo “Sobre o romance” (1959) e o ensaio que dá nome ao livro (1965) dialogam, em muitos aspectos, com a já vasta reflexão sobre literatura exposta por Ferrante nos textos de *Frantumaglia* (2017), nas crônicas publicadas no jornal britânico *The Guardian* (2018), reunidas no livro *L’invenzione occasionale* (2019a, sem tradução brasileira), e na coletânea de ensaios *I margini e il dettato* (2021, publicada no Brasil em janeiro de 2023, com tradução de Marcello Lino).

Ao contrário de Ferrante, Elsa Morante nunca teve uma grande fama internacional. “*Her novels are not widely read outside of Italy, unlike those of her husband, Alberto Moravia, or the works of many of the artists she collaborated*

with over the course of her life, like Pier Paolo Pasolini and Natalia Ginzburg” (SCHWARTZ, 2019)¹. Ambas, no entanto, viveram a experiência de ter visto suas obras, especialmente a tetralogia *A amiga genial*, de Ferrante, e *La Storia*, de Morante, serem repelidas pela crítica de seu país de modo “[...] puramente reattive, scomposte, se non addirittura fobiche, talvolta imbarazzanti per la povertà delle argomentazione” (DE ROGATIS, 2018, p. 19)². *La Storia* (1974) foi, inicialmente, definido por muitos como um “romance” sentimental e, com o passar dos anos, tornou-se uma das grandes obras italianas produzidas na segunda metade do século – assim como a tetralogia foi taxada de “livro melodramático”, feito para entreter leitoras, até que a crítica internacional lhe atribuisse o valor devido. Para a pesquisadora, tal intransigência de parte crítica italiana guarda relação direta com dois fatores: a questão de gênero – já que parte do mundo cultural daquele país ainda hoje não atribui a mesma credibilidade narrativa à escrita de homens e mulheres – e a questão estética, relacionada a

[...] un culto talvolta rigidamente sperimentale dello scandalo o dello scarto stilistico oppure della sua variante apparentemente oposta e in realtà complementare, quel caligrafismo che individua la scrittura artistica nella prosa d'arte, nel periodo e nella frase elegante (un gusto ancora assai diffuso, lo stesso che, molti decenni fa, faceva definire brutta la scrittura di Svevo o Pirandello). Entrambe queste interpretazioni integraliste dello stile puntano a una eccellenza utilitaria del gusto ed etichettano come mediocri e/o ossequianti alla logica del mercato tutte quelle forme di scrittura e quei generi che esprimono, per un verso, una complessità scaturita dal mondo creato dalla scrittura e non da premesse di stile o di ideologia e che, per l'altro, cercano il coinvolgimento e la comprensione di un vasto pubblico (Ibid., p. 20)³.

¹ “Seus romances não são muito lidos fora da Itália, ao contrário dos de seu marido, Alberto Moravia, ou de obras de outros escritores com quem colaborou ao longo da vida, como Pier Paolo Pasolini e Natalia Ginzburg” (SCHWARTZ, 2019, tradução nossa).

² “[...] puramente reativo, descomposto, se não puramente fóbico, por vezes, embaraçante devido à pobreza de argumentações” (DE ROGATIS, 2018, p. 19, tradução nossa).

³ “[...] um culto às vezes rigidamente experimental do escândalo ou da diferença estilística ou de sua variante aparentemente oposta e, na verdade, complementar, essa caligrafia que identifica a escrita artística na *prosa d'arte*, na época e na frase elegante (um gosto ainda muito difundido, o mesmo que, muitas décadas atrás, definiu como feia a escrita de Svevo ou Pirandello). Ambas as interpretações integralistas do estilo apontam para uma excelência utilitária do gosto e rotulam como mediocres e/ou condizentes com a lógica do mercado todas aquelas formas de escrita e aqueles gêneros que, por um lado, expressam uma complexidade advinda do mundo criado pela escrita e não de premissas de estilo ou ideologia e que, por outro, buscam o envolvimento e a compreensão de um público amplo” (DE ROGATIS, 2018, p. 20, tradução nossa).

Este trabalho se propõe evidenciar o diálogo que a escrita de Elena Ferrante estabelece com a obra de Elsa Morante, seja nos romances, seja nos textos ensaísticos, já que nestes se revelam valores e pensamentos literários que coincidem, de maneira muitas vezes surpreendente, e que remetem continuamente ao texto ficcional de suas autoras. As cartas, entrevistas, bilhetes e ensaios reunidos em *Frantumaglia* (2017) formam uma espécie de autobiografia literária (curiosa, visto que escrita sob um pseudônimo) que dialoga diretamente com os romances de Ferrante e com as reflexões metaliterárias da personagem-narradora da série napolitana, Elena Greco, sobre aspectos da escrita, como a memória, a difícil conquista da autoralidade feminina, o desenvolvimento da escrita, as relações entre realidade e ficção / vida e escrita, entre outros. O mesmo procedimento metaliterário pode ser observado nos ensaios do livro *Pró ou contra a bomba atômica*, dentre eles, “Sobre o romance”, no qual Morante propõe uma reflexão teórica, mas de viés muito próprio sobre o romance e que “cai como uma luva” para descrever o que faz Elisa, a narradora-personagem de *Menzogna e sortilegio*, que, como Elena Greco, está contando sua história sob a forma de um romance, principalmente nas páginas iniciais, repletas de autorreflexões, relacionadas aos íngremes caminhos da escrita ficcional.

Dentre os elementos comuns que se evidenciam na leitura das obras de Ferrante e Morante, estão a metanarratividade de seus romances e as reflexões sobre a escrita e a leitura produzidas em seus textos ensaísticos, que foram escolhidos como temas para uma análise comparativa na qual se busca revelar algumas aproximações relacionadas a escolhas temáticas, procedimentos narrativos e estilísticos, escolhas de personagens, entre os romances *La Storia* e *Menzogna e sortilegio*, de Morante, e os quatro volumes da série napolitana *A amiga genial*, de Ferrante. Verifica-se que Ferrante, sobretudo, revela um entusiasmo cada vez maior pela reflexão metaliterária fora de seus romances – e, ao mesmo tempo, em franco diálogo com eles – após um período inicial em que, não raras vezes, recusava-se a discutir sua obra com jornalistas e outros interlocutores como estratégia de manter segredo sobre sua identidade como autora empírica.

Mulheres que contam a sua história

Em uma comparação ainda superficial entre as obras de Elsa Morante e de Elena Ferrante, salta aos olhos a presença comum de um eu que narra o passado com o objetivo de buscar explicações sobre si mesmo. Nos romances de Ferrante, sem exceção, esse eu narrativo é sempre uma mulher, escritora ou não – a ilustradora Delia, em *Um amor incômodo*, que mescla episódios da busca por explicações sobre a morte da mãe às memórias de sua relação conflituosa com ela; a escritora Olga, em *Dias de abandono*, que narra os dias seguintes a ter sido abandonada pelo marido; a professora de literatura Leda, em *A filha perdida*, que narra um ato surpreendente feito após conhecer uma família na praia, que lhe desperta memórias

sobre o próprio passado como filha e como mãe; a escritora Elena, na tetralogia napolitana, que, após o desaparecimento da amiga, Lila, decide tirar a limpo a história das duas, contando-a desde o princípio; e, por último, Giovanna, em *A vida mentirosa dos adultos*, uma mulher de quem nada sabemos que recupera episódios de sua conturbada relação com os pais na adolescência e suas consequências.

Já nos livros de Elsa Morante, quem escreve a própria história são mulheres e homens: a jovem Elisa, em *Menzogna e sortilegio*, que escreve um grande romance sobre seus antepassados e sobre seus pais como forma de se autodescobrir; Arturo, em *A ilha de Artur*, que relembra a infância na ilha de Procida, onde vivia em total isolamento; e, Vittorio Manuele, em *Aracoeli*, homem homossexual que busca desesperadamente reconstruir a imagem perdida da mãe. Em *La Storia*, o eu narrador diferencia-se dos demais por não falar do próprio passado: narra a tragédia vivida por três gerações de uma família devido aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Em geral, observa-se uma narração direta, impessoal, mas, aqui e ali, o narrador, do qual nada sabemos, decide nomear-se como “eu”, como que a dizer “conheço essas pessoas cuja história estou contando, sou uma testemunha do que a História fez com suas vidas”. Isso ocorre pela primeira vez somente no início do segundo capítulo, quando o leitor se depara com frases, como: “*Non fosse stato per le ragioni politiche, l’istinto suo, credo, era di abbracciarsi col mondo intero*” (MORANTE, 1970, p. 24)⁴. Em outro momento, descobre tratar-se de uma narradora: “*Ed io mi sono sempre immaginata che nel suo interno scuro e fresco all’odore del vino nuovo si mescolasse quello campestre dei bergamotti e del legname*” (Ibid., p. 40, grifos nossos).

Trata-se de um eu narrante que não é um personagem, como em suas outras obras, que não revela a sua identidade, mas que, em alguma medida, se confunde com a voz do autor por ser alguém que lhe serve de “álibi”, no qual ele se personifica. Poderíamos considerá-lo como um exemplar *sui generis* do que Morante chamou, no ensaio “Sobre o romance”, de “primeira pessoa responsável”, uma condição moderna. Em um século em que a realidade absoluta, na qual acreditavam os gregos, dá lugar definitivamente, pelo avanço das descobertas científicas, a uma “[...] multiformidade interminável e instável (a chamada ‘relatividade’) do objeto real” (MORANTE, 2017, p. 90), a escritora considera o uso da primeira pessoa por parte dos romancistas modernos como a opção mais adequada:

[...] no momento de fixar sua verdade através de sua atenção pelo mundo real, o romancista moderno, em vez de evocar as musas, é induzido a originar um eu

⁴ “Se não fosse por razões políticas, seu instinto, creio, seria o de se abraçar com o mundo todo” (MORANTE, 1970, p. 24, tradução nossa); “E eu sempre imaginei [*mi sono sempre immaginata*] que no interior escuro e fresco, ao cheiro de vinho novo se misturasse aquele campestre das bergamotas e da madeira” (MORANTE, 1970, p. 40, tradução e grifos nossos).

que narra (protagonista e intérprete) e que lhe possa servir de álibi. Quase como se quisesse dizer em sua defesa: “Entende-se que aquela por mim representada não é a realidade, mas uma realidade relativa ao eu de mim mesmo, ou relativa a outro eu, diferente na aparência de mim, que em substância, porém, pertence-me, e no qual eu, agora, me personifico por inteiro”. Assim, mediante a primeira pessoa, a realidade mais uma vez inventada torna-se uma verdade nova (Ibid., p. 91).

Não é relevante para esta pesquisa buscar coincidências entre a vida e a personalidade das autoras e de seus eus narrantes – embora isso possa ser tema de outras análises –, mas sim, revelar de que maneira elas utilizam a primeira pessoa como estratégia para se fixar no “objeto real de sua escolha, visando lhe confidenciar sua verdade” (Ibid., p. 94).

Elena Ferrante conta que se ocupa de escritas em primeira pessoa de diversos gêneros discursivos – autobiografias, escritas privadas, relatos – apropriando-se dos modos de expressão que observa nesses textos para criar “uma escrita de verdade”: “Interessam-me sobretudo as páginas em que não é imitado o modo de expressão das pessoas cultas ou, ainda mais, aquelas em que as próprias pessoas cultas, arrebatadas pelas emoções, põem de lado fórmulas elaboradas” (FERRANTE, 2017, p. 317). A autora cita Italo Svevo, para quem, antes até de seus leitores, o **autor** é quem precisa acreditar na história que está narrando: “Eu, mais do que na história, preciso acreditar – sei lá – em como Olga ou Leda estão escrevendo a própria experiência. É sobretudo a verdade da escrita delas que me envolve” (Ibid., p. 306-307). É por isso que afirma ter dado seu próprio nome (ou melhor, o primeiro nome de seu pseudônimo) à narradora-protagonista da tetralogia napolitana, Elena Greco, que, como ela, é uma escritora formada em Letras Clássicas nascida em um bairro pobre de Nápoles. Os jornalistas costumam lhe perguntar se a personagem homônima não seria um indício de um *roman à clef*, mas Ferrante responde que se trata apenas de um expediente literário utilizado para promover em si própria a chamada “suspensão voluntária da desconfiança” (*willing suspension of disbelief*, termo cunhado por Coleridge): “O tratamento fantástico dos materiais biográficos – fundamental para mim – é cheio de armadilhas. Dizer ‘Elena’ me ajudou a ficar presa à verdade” (Ibid., p. 384).

Para acreditar nas histórias que deseja contar, a autora afirma que imagina suas protagonistas não como vozes, que narram em primeira pessoa, mas como “[...] terceiras pessoas que deixaram ou estão deixando um testemunho escrito do que viveram” (Ibid., p. 306). Se, em todos os seus romances, Ferrante partiu desse pressuposto, ou seja, personagens femininas que contam a sua história para entender a si mesmas, na série napolitana isso se torna parte essencial do desenvolvimento narrativo, assim como acontece em *Menzogna e sortilegio*, de Morante. Os dois romances podem ser considerados, dentre todos os outros

escritos por essas autoras, aqueles com maior teor autorreflexivo, como se verá adiante.

Narrar a ausência

Assim como a jovem Elisa de Morante, a sexagenária Elena Greco começa, na tetralogia napolitana, a escrever a sua história motivada pelo desejo de compreender um enigma deixado por uma ausência. As duas narradoras têm como principais referências para si mesmas, e para a sua escrita, respectivamente, as protagonistas Anna, mãe de Elisa, que nunca lhe demonstrou afeto e preocupação maternas – *“Mia madre era stato il primo, e il più grave, dei miei amori infelici [...]”* (MORANTE, 1948, p. 15)⁵ –, e Lila, a melhor amiga de Elena, com quem ela estabelece um emparelhamento, “[...] constituindo-se quase sempre por oposição” (SECCHES, 2019, p. 31). Para a narradora da tetralogia, escritora de sucesso que, como a própria Ferrante, costuma usar fragmentos de vida como matéria-prima para a sua ficção, o desaparecimento de Lila surge no prólogo de suas memórias como uma afronta, uma nova forma de competição entre as duas, já que soa como a antítese de seu próprio ofício, ou seja, como uma espécie de “antificção” que parece negar, invalidar a escrita, tão cara a Elena.

[...] Sono almeno tre decenni che mi dice di voler sparire senza lasciare traccia, e solo io so bene cosa vuole dire. Non ha mai avuto in mente una qualche fuga, un cambio di identità, il sogno di rifarsi una vita altrove. [...] Il suo proposito è stato sempre un altro: voleva volatizzarsi; voleva disperdere ogni sua cellula; di lei non si doveva trovare più niente. E poiché la conosco bene, o almeno credo di conoscerla, do per scontato che abbia trovato il modo di non lasciare in questo mondo nemmeno un capello, da nessuna parte. (FERRANTE, 2015a, p. 16-17)⁶.

Acostumada à relação de competição que se estabeleceu entre ela e Lila desde a infância, a narradora decide, mais uma vez, reagir à escolha da amiga de não deixar vestígios de sua existência, fazendo da escrita seu campo de batalha: *“Vediamo chi la spunta questa volta, mi sono detta. Ho acceso il computer e ho*

⁵ “Minha mãe foi meu primeiro, e o mais sério, dos meus amores infelizes” (MORANTE, 1948, p. 15, tradução nossa).

⁶ “Há pelo menos trinta anos ela me diz que quer sumir sem deixar rastros, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida em outro lugar. [...] O seu propósito foi sempre outro: queria volatizar-se, queria dissipar cada célula de seu corpo, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. E, como a conheço bem, ou pelo menos acho que conheço, tenho certeza de que encontrou o meio de não deixar sequer um fio de cabelo neste mundo, em lugar nenhum” (FERRANTE, 2015a, p. 16-17, tradução nossa).

cominciato a scrivere ogni dettaglio della nostra storia, tutto ciò che mi è rimasto in mente” (Ibid., p. 19)⁷. Estabelece-se, então, um paradoxo:

Lila deseja desaparecer, mas é a partir de seus vestígios que Elena reconstrói a amiga em suas páginas. A jornada que busca retê-la, domesticá-la, recolhe tanto quanto apaga vestígios, pois, à medida que escreve, **Lila vai se transformando em personagem, integrando a ficção, desaparecendo da vida e se transformando em literatura** (SECCHES, 2020, p. 89, grifos nossos).

Lila torna-se ficção, assim como Anna, que, logo no início de *Menzogna e sortilegio*, é apresentada como fábula, no poema da dedicatória do livro: “*Dedica per Anna / ovvero / Alla Favola [...]*”⁸ (MORANTE, 1948, p. 7). Nos dois romances, a história se constrói pela ausência – dos familiares de Elisa, sobretudo da mãe, já todos mortos; da amiga de Lenu, desaparecida.

Elisa e Elena escrevem como uma forma de organizar o caos dos acontecimentos passados, na tentativa de encontrar sentidos, respostas às suas indagações, às suas crises, como em geral fazem as mulheres quando escrevem em seus diários. Para contar suas histórias, ambas fazem uso, principalmente, da memória, já que os documentos que possuem são insuficientes para suscitar a história que elas desejam contar, aquela que se passou dentro delas e, portanto, de viés pessoal, subjetivo. Elisa dá continuidade à ficção iniciada por Anna nas cartas que, após a sua morte, ficaram sob a sua posse. Nelas, a mãe, delirante, após saber que seu amado Edoardo estava morto, escrevia para si mesma como se fosse ele, mantendo-se, assim, em sua doentia redoma de ilusão. A ficção de Elisa, no entanto, funciona como um antídoto para o mal causado pela “*menzogna*” familiar: são as mentiras da escrita romanesca, forma que “[...] *il nostro antico morbo ha preso in me*” (Ibid., p. 18)⁹.

À Elena Greco, Lila confiou uma caixa de metal com oito cadernos, na primavera de 1966, pedindo-lhe que não os lesse – o que ela fez assim que pôde. A leitura perturbou-a porque, mais do que um diário, os cadernos revelavam “uma teimosa autodisciplina à escrita”. Escreve: “*Quanto esercizio c’era dietro la lettera che mi aveva mandato a Ischia anni prima: perciò era così ben scritta*” (FERRANTE, 2016a, p. 16)¹⁰. Incomodada e, ao mesmo tempo, curiosa, leu

⁷ “Vamos ver quem ganha desta vez, disse a mim mesma. Liguei o computador e comecei a escrever cada detalhe de nossa história, tudo o que me ficou na memória” (FERRANTE, 2015a, p. 19, tradução nossa).

⁸ “Dedicatória para Anna, ou melhor, À Fábula” (MORANTE, 1948, p. 7, tradução nossa).

⁹ “[...] a nossa antiga doença tomou em mim” (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

¹⁰ “[...] quanto mais lia, mais me sentia enganada. Quanta prática havia por trás da carta que ela havia me enviado de Ischia alguns anos atrás: por isso era tão bem escrita” (FERRANTE, 2016a, p. 16, tradução nossa).

e releu, decorou os trechos de que mais gostou, tentando, em vão, descobrir o artifício daqueles textos. Até que, sem aguentar mais, sobre a ponte Solferino, atirou a caixa de metal com os cadernos no Rio Arno: “*Non ce la facevo più a sentire Lila addosso e dentro anche ora che ero molto stimata, anche ora che avevo una vita fuori di Napoli*” (Ibid., p. 18)¹¹.

O gesto, pleno de simbologia, remete à famosa “*risciacquatura in Arno*”, termo usado para expressar a reformulação linguística que Alessandro Manzoni deu ao seu romance *Os noivos*, adaptando-o ao dialeto fiorentino, que considerava a língua italiana por excelência. Como Manzoni, Elena desejava dar sua versão àquelas linhas jogadas no rio, escolhendo as palavras que lhe pareciam mais adequadas para contar a história daquela amizade de tantas décadas. Afinal, das duas, quem havia estudado era ela, a escritora era ela. E, no entanto, a escrita de Lila, como já mencionamos, atravessa a sua escrita, a ponto de não ser mais possível identificar o que é de uma e o que é de outra. Isso se torna visível quando, prestes a publicar seu primeiro romance, cerca de um ano após jogar as cartas da amiga no rio, relê a fábula escrita na infância por Lila, *A fada azul*, e sente um “vazio repentino no peito”: “[...] *all’epoca l’avevo considerato un libro vero e ne ero stata invidiosa*” (Ibid., p. 453)¹². Dá-se conta de que a carta que havia recebido da amiga, os cadernos que ela lhe havia confiado e, principalmente, a fábula eram a origem, a pedra fundamental, do que havia escrito.

[...] *mi misi a leggere la fata blu dall’inizio, correndo per l’inchiostro pallido, per la grafia così simile alla mia di allora. Ma già alla prima pagina cominciai a sentire male allo stomaco e presto mi coprii di sudore. Solo alla fine, però, ammise ciò che avevo capito già dopo poche righe. Le paginette infantile di Lila erano il cuore segreto del mio libro. Chi avesse voluto sapere cosa gli dava calore e da dove nasceva il filo robusto ma invisibile che saldava le frasi, avrebbe dovuto rifarsi a quel fascicolo di bambina, dieci paginette di quaderno, lo spillo arrugginito, la copertina colorata in modo vivace, il titolo, e nemmeno la firma* (Ibid., p. 453)¹³.

¹¹ “Não aguentava mais sentir Lila dentro de mim, mesmo agora que eu era muito estimada, mesmo agora que eu tinha uma vida fora de Nápoles” (FERRANTE, 2016a, p. 18, tradução nossa).

¹² “[...] na época [quando eram crianças] eu o tinha considerado um livro de verdade e senti inveja” (FERRANTE, 2016a, p. 453, tradução nossa).

¹³ “[...] me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir dor no estômago e logo me cobrir de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. As paginazinhas infantis eram o coração secreto do meu livro. Quem quisesse saber o que lhe dava calor e onde nascia o fio robusto, mas invisível, que amarrava suas frases devia remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, e nem sequer a assinatura” (FERRANTE, 2016a, p. 453, tradução nossa).

Desta vez, Elena não reage com inveja ou ressentimento, como o fez após a leitura dos cadernos de Lila, mas se dá conta de suas afinidades, de como havia em cada uma delas um bom tanto das duas – o que Tiziana de Rogatis chama de “*sorellanza creativa*” (que poderíamos traduzir como “sororidade criativa”, interrompida pelos “*furti intellettuali*” (furtos intelectuais) cometidos entre elas (DE ROGATIS, 2018, p. 50).

La lunga ostilità nei confronti di Lila si dissolse, di colpo ciò che avevo tolto a lei mi sembrò molto più di quanto lei avesse mai potuto togliere a me. [...] sentivo la necessità di farla sedere accanto a me, dirle: vedi come siamo state affiatate, una in due, due in una, e provarle con il rigore che mi pareva di aver appreso in Normale, con l'accanimento filologico che avevo imparato da Pietro, come il suo libro di bambina avesse messo radici profonde nella mia testa fino a sviluppare nel corso degli anni un altro libro, differente, adulto, mio, e tuttavia imprescindibile dal suo, dalle fantasie che avevamo elaborato insieme nel cortile dei nostri giochi, lei e io in continuità, formate, sformate, riformate (FERRANTE, 2016a, p. 453-454)¹⁴.

Percebe-se, pela análise acima, que a tetralogia de Elena Ferrante, assim como em alguma medida *Menzogna e sortilegio*, é, em paralelo à ficção autobiográfica que está sendo narrada, um romance de formação de uma escrita. Para De Rogatis, a tetralogia “[...] *si inserisce all’interno di una storia relativamente recente di romanzi che raccontano la formazione delle artiste*”¹⁵, citando Doris Lessing e Margareth Atwood como outros exemplos (DE ROGATIS, 2018, p. 49).

A arrogância da escritora de “rigor assimilado na [escola] Normal” e “tenacidade filológica”, que havia escrito um livro “adulto”, diferentemente de Lila, se dissipa quando ela, em seu afã de se mostrar à amiga, vai ao seu encontro em Nápoles e depara-se com uma Lila abatida pelo trabalho exaustivo em um frigorífico, mas cujo rosto, de repente, recuperou vida e energia ao contar que começara a estudar a linguagem de computação.

¹⁴ “A longa hostilidade em relação a Lila se dissolveu, de repente o que eu tinha tirado dela me pareceu muito mais do que ela jamais pôde tirar de mim [...] sentia a necessidade de fazê-la se sentar ao meu lado e lhe dizer: veja como somos afinadas, uma em duas, duas em uma, e provar a ela com o rigor que eu achava ter assimilado na Normal, com a tenacidade filológica que aprendera com Pietro, como seu livro de menina tinha lançado raízes profundas em minha cabeça e ponto de desenvolver ao longo dos anos um outro livro, diferente, adulto, meu, e no entanto imprescindível do seu, das fantasias que tínhamos elaborado juntas no pátio das nossas brincadeiras, ela e eu em continuidade: formadas, deformadas, reformadas” (FERRANTE, 2016a, p. 453-454, tradução nossa).

¹⁵ “[...] se insere no interior de uma história relativamente recente de romances que narram a formação das artistas [...]” (DE ROGATIS, p. 49, 2018, tradução nossa).

Capì che ero arrivata fin là piena di superbia e mi resi conto che – in buona fede certo, con affetto – avevo fatto tutto quel viaggio soprattutto per mostrarle ciò che lei aveva perso e ciò que io avevo vinto. Ma lei se ne era accorta fin dal momento in cui le ero comparsa davanti e ora, rischiando attriti coi compagni di lavoro e multe, stava reagendo spiegandomi di fatto que non avevo vinto niente, que al mundo non c'era alcunché da vincere, que la sua vita era piena di avventure diverse e scriteriate proprio quanto la mia, e que il tempo semplicemente scivolava via senza alcun senso, ed era bello solo vedersi ogni tanto per sentire il suono folle del cervello dell'una echeggiare dentro il suono folle del cervello dell'altra (FERRANTE, 2016a, p. 464)¹⁶.

A descida de Pisa a Nápoles, da soberba ao afeto, feita por Lenù nesse encontro com Lila, revela um caminho que faz pensar, inclusive, no que a narradora de Ferrante está propondo: uma busca pela verdade literária, um esforço por relembrar, registrar os acontecimentos e, sobretudo, os sentimentos, tais como eles se deram, sabendo, no entanto, que só é possível narrá-los como fragmento, aquele que a experiência de quem narra é capaz de apreender entre tantos outros fragmentos de realidade, mas que a escrita vai esclarecendo, organizando até que se chegue, enfim, ao mais próximo possível da realidade. Afinal, narrar uma história é reinventá-la de uma perspectiva pessoal e, portanto, diferente, dependendo de quem a conta. Como escreve Perrone-Moisés, em seu texto “A criação do texto literário”: “Sempre estará faltando, na história, algo do real; e muitas vezes se estará criando, na história, algo que faltava no real. Ou melhor, algo que, ao se produzir na história, revela uma imperdoável falha no real” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105). E, no entanto, o horizonte da literatura é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta ou rerepresentar em uma proposta alternativa de completude – mesmo sabendo que, por ser linguagem, nunca poderá ser realista (Ibid., p. 106). Exatamente como a narradora de Morante se propõe fazer, como veremos a seguir.

¹⁶ “Compreendi que tinha chegado lá cheia de soberba e me dei conta de que – de boa-fé, claro, com afeto – fizera toda aquela longa viagem sobretudo para lhe mostrar o que ela havia perdido e que eu havia conquistado. Mas ela percebera isso desde o momento em que eu tinha aparecido em sua frente e agora, arriscando-se a atritos com os colegas de trabalho e multas, estava reagindo e me explicando que de fato eu não tinha vencido coisa alguma, que no mundo não havia nada a ser vencido, que sua vida era cheia de aventuras diversas e insensatas assim como era a minha, e que o tempo simplesmente deslizava sem nenhum sentido, e era bom encontrar-se de vez em quando só para ouvir o som incoerente do cérebro de uma ecoando no som incoerente do cérebro da outra” (FERRANTE, 2016a, p. 464, tradução nossa).

O romance em seu “exercício de verdade”

La menzogna, ou seja, a mentira, é a herança deixada pela família à Elisa, personagem-narradora de Morante, sobre a qual ela se debruça para entender a si mesma. Logo no início de *Menzogna e sortilegio*, livro que contém mais de 700 páginas, Elisa dirige-se aos leitores para informá-los sobre essa doença de família a respeito da qual irá narrar:

Il male velenoso della menzogna serpeggia per i rami della mia famiglia, sia paterna che materna. Esso vi apparirà sotto molti aspetti, evidenti o larvati, in diversi personaggi della presente storia, e voi non dovrete addebitarlo a vizio della medesima, essendo questa appunto intesa a raccogliere le testimonianze veritiere della nostra antica follia (MORANTE, 1948, p. 17)¹⁷.

Elisa – órfã de Anna e Francesco, e, mais tarde, de Rosaria, a prostituta e ex-amante de Francesco que a adotou como filha – não foi capaz de construir para si uma vida fora da mentira, alertando os leitores de que o doente mais grave de todos “[...] *non è altri se non colei che qui scrive: son io, Elisa*” (Ibid., p. 17)¹⁸.

[...] farsi adoratori e monaci della menzogna! Fare di questa la propria meditazione, la propria sapienza! Rifiutare ogni prova, e non solo quelle dolorose, ma fin le occasioni di felicità, non riconoscendo nessuna felicità possibile fuori del non-vero! Ecco che cosa è stata l’esistenza per me! Ed ecco perché mi vedete consunta e magra al pari dei ragazzetti mangiati dalle streghe di villaggio. Essi dalle streghe, e io dalle favole, pazze e ribalde fattucchiere. (Ibid., p. 18)¹⁹.

Quando afirma ter sido consumida pelas fábulas, Elisa estabelece um valor negativo à palavra “mentira”, desvinculando-a da ideia de “invenção literária” e “imaginação” a que, a princípio, pelo caráter ambíguo com que é apresentada,

¹⁷ “O mal venenoso da mentira serpenteia pelos ramos da minha família, seja paterna ou materna. Isso vai aparecer a vocês sob muitos aspectos, evidentes ou indistintos, em diversos personagens da presente história, e vocês não deverão debitar isso a um vício desta, sendo ela dedicada a recolher os testemunhos verdadeiros da nossa antiga loucura” (MORANTE, 1948, p. 17, tradução nossa).

¹⁸ “[...] não é outro senão esta que aqui escreve: sou eu, Elisa” (MORANTE, 1948, p. 17, tradução nossa).

¹⁹ “[...] fazer-se adoradores e monges da mentira! Fazer desta a própria meditação, a própria sapiência! Refutar qualquer prova, e não apenas aquelas dolorosas, mas até mesmo as ocasiões de felicidade, não reconhecendo nenhuma felicidade possível fora do não-verdadeiro! Esta foi minha existência! E é por isso que vocês me veem consumida e magra como as criancinhas que foram comidas pelas bruxas. Estas foram comidas pelas bruxas, e eu pelas fábulas, feiticeiras loucas e rebeldes” (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

parece estar relacionada. A narradora conta que, durante anos, viveu trancafiada no diminuto quartinho dos fundos do velho apartamento de Rosaria, nutrindo-se de livros “[...] *pieni di prodigi, di stravaganze e di follia*” (Ibid., p. 18)²⁰, pertencentes ao gênero “fantástico”, como as lendas alemãs, as fábulas escandinavas, as antigas epopeias, as histórias de amor oriental e as vidas de santos. Até que, um dia, sentindo-se como “[...] *un cantante fallito che in silenzio, nella sua camera solitaria, vada leggendo partiture d’opera*”, decidiu fazer uso do gênio da mentira, passando a imaginar suas próprias histórias inspiradas em suas fábulas prediletas (Ibid., p. 19)²¹. Passa a descrever, então, o longo processo que a transformou em escritora. As mentiras que contava a si própria (agora chamadas de *le bugie*, um sinônimo mais leve, menos negativo) ganharam novos contornos: “*Infatti con l’andar del tempo, io credetti nelle mie favole come in una specie di Rivelazione, e i loro personaggi non furono più, per me, delle ombre, ma quasi delle anime incarnate*” (Ibid., p. 20)²².

Elisa sente-se poderosa criadora de um mundo à parte, refúgio da realidade, de cujas personagens ilustres, soberbas, era imperatriz, quase deusa. Até que seus súditos decidem se vingar de tanta presunção, fazendo com que ela passasse a se sentir indiferente diante da realidade, da vida fora de seu mundo imaginário: “[...] *Grazie al suo potere stregato, subito i discorsi che udivo intorno mi parevano sterili, e i più graziosi aspetti insipidi e grossolani, e la gente viva mi sembrava morta*” (Ibid., p. 21)²³. Abandonada por esses personagens grandiosos, restou-lhe como única companhia (além de Álvaro, “[...] um ser vivente, mas não humano”, que, ao final do livro, saberemos tratar-se de um gato) a memória, fio pelo qual passa a percorrer o próprio passado e o de seus antepassados, que, então, revelam-se o que foram de fato: não gente ilustre, como a princípio se afiguraram, mas uma pobre família burguesa. “[...] *spogli dei costumi fittizi che prestò loro la mia menzogna, essi vestono per lo più abiti dimessi e consunti. Ecco la mia vera prosapia!*” (Ibid., p. 23)²⁴. Guiada pela memória, e não mais pelos devaneios frutos da vaidade, sua

²⁰ “[...] plenos de prodígios, de extravagâncias e de loucura” (MORANTE, 1948, p. 18, tradução nossa).

²¹ “[...] um cantor falido que, em silêncio, em sua casa solitária, lê partituras de ópera” (MORANTE, 1948, p. 19, tradução nossa).

²² “De fato, com o passar do tempo, acreditei nas minhas fábulas como em uma espécie de Revelação, e os seus personagens não foram mais, para mim, sombras, mas quase almas encarnadas” (MORANTE, 1948, p. 20, tradução nossa).

²³ “Graças ao seu feitiço, rapidamente os discursos que ouvia ao meu redor me pareciam estéreis, os mais graciosos aspectos, insípidos e grosseiros, e as pessoas vivas pareciam mortas” (MORANTE, 1948, p. 21, tradução nossa).

²⁴ “[...] espoliados das roupas fictícias que lhes foram emprestadas por minha mentira, eles vestem em sua maioria roupas surradas e gastas. Esta é a minha verdadeira prosápia!” (MORANTE, 1948, p. 23, tradução nossa).

escrita torna-se, finalmente, “[...] *veritiera dal principio alla fine*” (Ibid., p. 25)²⁵, buscando uma honestidade absolutamente oposta à mentira edulcorante criada por seus antepassados sobre suas próprias vidas.

O processo de se tornar escritora, descrito por Elisa nos trechos iniciais do livro, de alta carga reflexiva, assemelha-se a um ritual de purificação, no qual o futuro escritor vai se despindo, camada por camada, até se apresentar inteiramente nu e íntegro à escrita. Pouco importa se Elisa escreverá *ipsis litteris* a história de sua família ou inventará os fatos; importa o modo como ela busca extrair verdade das lembranças que põe no papel, na tentativa de compreender o “enigma” que seus pais lhe deixaram:

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò, finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse, costoro son tornati a me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a se medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla (Ibid., p. 25)²⁶.

Em sua tentativa de escrever para se curar e conhecer a si mesma (“*Chi è questa donna? Chi è questa Elisa?*”²⁷) e, então, finalmente ter coragem de sair de seu quarto, onde está há 15 anos (“*tre lustri interi*”), a narradora recorre à capacidade da literatura de criar mentiras que revelam a verdade – e de expor o que é falso, ilusório, irreal. O romance promove um jogo que inverte conceitos e que está no cerne do pensamento literário de Morante em seus ensaios: a ficção, a irreabilidade está, ao contrário do que se poderia pensar, fora dos livros, na vida que levam os indivíduos pequeno-burgueses alienados, incapazes de enfrentar a realidade. Para a escritora, a função da arte é, justamente, a de restituir ao mundo “[...] continuamente, na confusão irreal, fragmentária e usada nas relações externas, a integridade do real, ou, em uma única palavra, a realidade” (MORANTE, 2017, p. 146).

Ensaios sobre literatura e escrita

As ensaístas Elsa Morante e Elena Ferrante são inseparáveis das ficcionistas Elsa Morante e Elena Ferrante. Nos textos ensaísticos, ambas elaboram e reelaboram teoricamente aquilo que irão colocar ou já colocaram em prática em seus romances

²⁵ “[...] verdadeira do princípio ao fim” (MORANTE, 1948, p. 25, tradução nossa).

²⁶ “Talvez, reconstruindo assim toda a nossa verdadeira história, eu poderei, finalmente, jogar em um canto o enigma dos meus anos pueris, e todas as outras lendas familiares. Talvez, eles [os seus familiares] voltaram para me liberar das minhas bruxas, as fábulas; atribuindo a si mesmos, e a mais ninguém, a culpa de ter feito adoecer de mentira a sábia Elisa, queiram curá-la” (MORANTE, 1948, p. 25, tradução nossa).

²⁷ “Quem é esta mulher? Quem é esta Elisa?” (MORANTE, 1948, p. 8, tradução nossa).

e produzem uma reflexão sobre os valores que norteiam a sua produção ficcional. No caso de Elena Ferrante, toda a sua produção ensaística, de algum modo, diz respeito aos dilemas do fazer ficcional, a leitura, a escrita, o mercado editorial, incluindo as crônicas (não analisadas aqui) que, quando não tratam da escrita em si, estão relacionadas a temas correlatos, como a maternidade ou a amizade entre mulheres, dois dos *leitmotiven* da autora. Outro tema que toma grande parte desse conjunto de textos é a defesa que a escritora faz do direito de se apartar de seus livros como autora empírica: “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam de autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não” (FERRANTE, 2017, p. 12).

Já Morante produz sobretudo ensaios metaliterários, não necessariamente relacionados à sua própria obra, mas que dissertam sobre temas e valores nos quais acredita e com os quais procura estruturar sua produção ficcional. Em ambas, pode-se dizer que a escrita ensaística serve como campo de estudos, laboratório, no qual produzem reflexões levadas aos romances – mas também um espaço em que podem refletir sobre seus atos ficcionais, nos romances, lançando luz, contribuindo para a compreensão do leitor sobre eles.

Certamente, não se verifica em Morante um interesse pelo ensaio como forma de autobiografia literária, ao contrário dos textos ensaísticos de *Frantumaglia*, nos quais é possível refazer os caminhos da escrita de Ferrante – ainda que eles se aproximem do estatuto da ficção, já que foram assinados pelo mesmo pseudônimo dos romances, desestabilizando, assim, o modelo de confissão autobiográfica com o qual parecem flertar. Ao repensar nesses textos os seus próprios gestos como romancista, Ferrante afirma que, ao longo dos anos, descobriu o prazer de buscar respostas escritas para as perguntas de leitores, críticos e jornalistas: “Há vinte anos, eu tinha dificuldade, no final, desistia. Hoje me parecem uma ocasião útil: suas perguntas me ajudam a refletir” (Ibid., p. 384).

Ao escrever sob um pseudônimo, Ferrante manifesta suas ideias, seus pensamentos por meio dele, uma vez que um pseudônimo é uma extensão do próprio autor – diferentemente do heterônimo, que é “o autor fora da sua pessoa”. Quando reúne entrevistas, crônicas e outros textos plenos de “mentiras verdadeiras” em livros, ela apresenta um conjunto de valores que estão expressos em sua literatura ficcional. Não é relevante se os fatos narrados condizem ou não com a realidade, pois a literatura é justamente “[...] um mundo autônomo, feito de palavras que procuram dizer a verdade de quem escreve” (Ibid., p. 264). Nesse sentido, Ferrante estaria oferecendo “obras que podem ser lidas como uma ‘autobiografia em afeto’, ainda que não o sejam, inteiramente, em uma transmutação das experiências de vida e dos afetos ligados a elas em uma outra história de ficção (SECCHES, 2020, p. 27). Pode-se, portanto, afirmar que esses textos são parte de sua ficção, que extrapola os romances para continuar a se formar em entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. São, ainda, uma contribuição importante ao ensaísmo

literário, dialogando e dando novos sentidos, mais contemporâneos, às discussões sobre o estatuto da ficção empreendidas por outros escritores-ensaístas, como sua antecessora, Elsa Morante.

Considerações finais

Este trabalho não pretendeu esgotar a análise comparativa entre as obras e o pensamento literário de Elsa Morante e Elena Ferrante, tendo em vista os inúmeros pontos de identificação desta última com a primeira; as diversas proximidades entre suas obras, quer éticas (seus valores e pensamentos literários), quer estéticas (relacionadas a procedimentos estilísticos e narrativos); e, ainda, o fato de que muito pouco se estudou de modo aprofundado sobre as duas autoras no campo da Literatura Comparada. Ao se ater à discussão sobre a metanarratividade presente em seus romances em conexão direta com a discussão metaliterária proposta em seus ensaios, este artigo pretendeu ser um ponto de partida para novas produções acadêmicas dispostas a desbravar o enorme espaço de intersecção das obras e do pensamento literários das duas autoras italianas.

DEL VECCHIO-LIMA, A. Elena Ferrante and Elsa Morante's thought and writing about literature. *Itinerários*, Araraquara, n. 55, p. 107-124, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This study highlights the dialogue that Elena Ferrante's writing establishes with that of Elsa Morante, whether in novels or essays. For this, it proposes a comparative analysis that identifies common literary values and thoughts expressed in their essayistic texts and how they appear in his novels. It focuses on the analysis of metaliterary discussion, which prevails in the essays, and on the self-reflexivity that is evident in the tetralogy novels *The brilliant friend*, by Ferrante, and *House of liars*, by Morante. As the main corpus of this analysis, among the works of Morante, the essays "On the novel" and "Pro o contro la bomba atomica" were chosen, gathered in the book *Pro o contro la bomba atomica*, and the novels *House of liars* and *The History*; and, by Ferrante, *Frantumaglia's* essays and the napolitan serie *The brilliant friend*.*
- **KEYWORDS:** *Elena Ferrante. Elsa Morante. Italian feminine literature. Comparative literature. Essay.*

REFERÊNCIAS

DEL VECCHIO-LIMA, A. **Verdade e ficção:** intersecções no pensamento literário de Elena Ferrante e de Elsa Morante. 2021. 70 f. Monografia (Graduação em Letras) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

- FERRANTE, E. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: 2020.
- FERRANTE, E. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- FERRANTE, E. **I giorni dell'abbandono**. Roma: Edizione e/o, 2016c.
- FERRANTE, E. **I margini e il dettato**. Roma: Edizione e/o, 2021.
- FERRANTE, E. **La figlia oscura**. Roma: Edizione e/o, 2006c.
- FERRANTE, E. **L'amica geniale**. Roma: Edizione e/o, 2015a.
- FERRANTE, E. **L'amore molesto**. Roma: Edizione e/o, 2016b.
- FERRANTE, E. **La vita bugiarda degli adulti**. Roma: Edizione e/o, 2019b.
- FERRANTE, E. **L'invenzione occasionale**. Roma: Edizione e/o, 2019a.
- FERRANTE, E. **Storia del nuovo cognome**. Roma: Edizione e/o, 2016a.
- FERRANTE, E. **Storia della bambina perduta**. Roma: Edizione e/o, 2015b.
- FERRANTE, E. **Storia di chi fugge e di chi resta**. Roma: Edizione e/o, 2016d.
- MORANTE, E. **La storia**. Torino: Einaudi, 1974.
- MORANTE, E. **Menzogna e sortilegio**. Torino: Einaudi, 1948.
- MORANTE, E. **Pró ou contra a bomba atômica** – e outros escritos. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. São Paulo: Editora Âyiné, 2017.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivanhina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHWARTZ, M. The disillusionist. Nova Iorque, 7 fev. 2019. **New York Review of Books**. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2019/02/07/elsa-morante-disillusionist/>. Acesso em: 04 out. 2021.
- SECCHES, F. **Elena Ferrante**: uma longa experiência da ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.
- SECCHES, F. **Uma longa experiência da ausência**: a ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante. 2019. 158 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SECCHES, F. Uma vida sem mulheres. **quatro cinco um**, São Paulo, 1 mar. 2020.
Disponível em: <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas/l/uma-vida-sem-mulheres>.
Acesso em: 19 nov. 2021.

