



# TORNAR-SE AQUELE QUE IRROMPE: ALGUMAS MANIFESTAÇÕES DO DUPLO NA TETRALOGIA NAPOLITANA, DE ELENA FERRANTE<sup>1</sup>

BECOMING THE ONE WHO BREAKS THROUGH: A FEW OCCURRENCES OF THE DOUBLE ON ELENA FERRANTE'S NEAPOLITAN NOVELS

Natalia Berto Cirio de Castro<sup>2</sup>

Artigo submetido em: 18 abr. 2022

Data de aceite: 23 jun. 2022

Data de publicação: 5 jul. 2022

**RESUMO:** O presente artigo busca investigar manifestações da figura do duplo a partir de conceitos formulados por Freud e Rank na tetralogia napolitana, série de livros da autora Elena Ferrante. Elencamos os personagens Elena e Stefano como representativos do paradigma com que a autora trabalha o conceito de deformação da própria imagem irrompida pela mãe ou pai, que dialoga profundamente com as figuras psicanalíticas do *doppëlganger* e *infamiliar*. O foco deste estudo reside nesta manifestação específica do duplo, pois compreendemos que se trata de um conceito imprescindível para a formulação de uma chave de leitura de toda a série, já que, além de ser um ponto essencial na relação entre as protagonistas, é sustentáculo de diversos outros elementos da narrativa.

**Palavras-chave:** Tetralogia napolitana. Elena Ferrante. Duplo. Infamiliar.

**ABSTRACT:** This article intends to investigate some manifestations of the double as conceived by Freud and Rank on Elena Ferrante's series of books called the neapolitan novels. We have elected the characters Elena and Stefano as representatives of the way the author elaborates and develops the concept of one's image deformation caused by the mother or father that somehow breaks through, which resonates deeply with the psychoanalysis' concepts of *doppëlganger* and *uncanny*. This study's focus relies on this specific occurrence of the double, as we understand it consists of an indispensable concept in order to formulate a whole way to read the series, being also an essential aspect on the protagonists' relationship and a prop to several other elements in the narrative.

**Keywords:** Neapolitan novels. Elena Ferrante. Double. Uncanny.

<sup>1</sup> Texto orientado pelo Prof. Dr. André Cechinel, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma-SC, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da UNESC (Universidade do Extremo Sul Catarinense).

<sup>2</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura em Letras – Português da Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma-SC, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0410401240634100>





## INTRODUÇÃO

A série de livros *A amiga genial*, chamada também de tetralogia napolitana, é composta por quatro romances escritos pela autora contemporânea italiana Elena Ferrante. A narrativa é dividida entre os títulos: *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016b), *História de quem foge e de quem fica* (2016a), e *História da menina perdida* (2017), todos traduzidos no Brasil por Maurício Santana Dias. Trabalharemos neste texto a partir de uma perspectiva integral da obra, cuja fragmentação em volumes obedece a um corte meramente temporal, mas que possui unidade narrativa.

A leitura acompanha a vida da narradora Elena Greco durante seis décadas a partir das palavras da própria quando, já idosa no ano de 2011, ela começa a contar sua história desde a infância, a partir daí seguindo quase sempre em ordem cronológica. A vida de Elena, no entanto, é igualmente ocupada por outra pessoa: Raffaella Cerullo, sua amiga de infância, nascida no mesmo bairro que a narradora, em Nápoles. É a notícia do desaparecimento de Raffaella, a quem Elena sempre chama de Lila, que sumiu sem deixar para trás qualquer vestígio material de sua existência, que dá início à narrativa.

O leitor logo compreende que está diante de um exercício de rememoração e elaboração pessoal realizado após uma perda, de modo que todas as percepções sobre personagens, lugares e acontecimentos são de Elena, pois se trata das memórias dela, os sentimentos dela, as palavras dela. De saída, já estamos de mãos dadas com Elena, sentados a seu lado no divã:

Ao escrever a história dessa amizade, Elena Greco parece estar em busca de um sentido que continua lhe escapando: por meio do texto literário, a narradora procura organizar e esclarecer tudo que viveram. Com rigor obsessivo, examina e reexamina repetidamente os acontecimentos narrados, enquanto tentamos interpretá-los junto com ela. (SECCHES, 2019, p. 29)



Esse processo de rememoração e elaboração empreendido por Elena permite que o leitor acompanhe as nuances da percepção da narradora-personagem a respeito de si, e, necessariamente, da amiga Lila. A relação de simbiose entre as duas é a pedra fundamental de toda a narrativa e nenhuma análise sobre esta série pode deixar esse elemento de lado – até mesmo os títulos de todos os volumes dizem respeito às duas personagens.

Durante toda a vida, Elena encara Lila como seu parâmetro do que ser, fazer, pensar. Ainda que as reações da narradora oscilem entre admiração e repulsa, não há como Elena falar de si sem falar também da amiga. Essa relação é a força motriz e o principal obstáculo da vida de Elena:

Step by step, Ferrante takes us through Lenù's encounter with, and desire for, Lila as her double. It is a painful and distressing encounter, yet she needs it in order to find herself. Ferrante's Lenù does not in fact narrate the journey towards the discovery of her own persona as a sort of monadic development of her inner potentiality. Lenù the adult is not an expanded, fully unfolded version of Lenù the child. Rather, Ferrante's Lenù needs to face and confront Lila, as well as to recognize Lila as her double (whether Lila is fictitious or real is unimportant here) in order to find her own skin. (FARRIS, 2017, p. 9-10)<sup>3</sup>

No entanto, Ferrante tece relações complexas ao longo das quase 1700 páginas que compõem a tetralogia, de modo que desenvolveremos adiante o argumento de que existe uma relação de duplicidade freudiana de espelhamento e infamiliaridade entre Elena e Lila, mas que esta não é a única manifestação da figura do duplo na série. Para isso, primeiro trataremos a concepção de duplo com a qual iremos trabalhar nesta análise para, no momento seguinte, fazê-la à luz de dois personagens do núcleo de protagonistas da narrativa: Elena e Stefano.

<sup>3</sup> “Passo a passo, Ferrante nos conduz pelo encontro de Lenu com Lila e o desejo de que esta seja seu duplo. É um encontro doloroso e estressante, mas que ela necessita para encontrar a si mesma. O que a Lenu de Ferrante narra não é propriamente uma jornada de descobrimento da sua persona como um desdobramento monádico de suas potencialidades internas. A Lenu adulta não é uma versão expandida e totalmente desabrochada da Lenu criança. Na verdade, a Lenu de Ferrante precisa encarar e confrontar Lila, bem como reconhecê-la como seu duplo (se Lila é fictícia ou real é irrelevante aqui) para que consiga descobrir quem é”. Todas as traduções do inglês para o português apresentadas em nota foram feitas pela autora deste artigo, Natalia Berto Cirio de Castro.

## AQUELE QUE CAMINHA AO LADO

O conceito de duplo que aqui trabalhamos remete ao termo alemão *doppelgänger* cunhado pela primeira vez pelo escritor Jean-Paul Richter na obra *Siebenkäs* (1796). A tradução literal da palavra é “aquele que caminha ao lado” (SANTOS, 2019, p. 75)<sup>4</sup>, por esse motivo, tal figura é facilmente exemplificada no exercício de olhar-se no espelho: o sujeito sabe que o que está ali refletido é sua própria imagem, mas a pessoa no espelho não é o *self*, é alguma outra coisa, um simulacro da pessoa real. A ocorrência de sombras, que são como versões deformadas e literalmente obscuras de uma pessoa, também inspira reflexões sobre o duplo como aquele que é o mesmo, mas que depende do original e dele se difere.

Algo aparentemente banal como o reflexo de si pode ser o alvo ou a demonstração de que algo não vai bem com os sentimentos ou o próprio funcionamento mental de um indivíduo. Os distúrbios de autoimagem, por exemplo, são comumente exemplificados a partir da situação em que o sujeito encara a própria imagem no espelho e não suporta aquilo que vê, tamanha a repulsa pela própria forma física.

O extremo oposto a essa repulsa pela própria imagem é o apego excessivo a ela, um verdadeiro enamoramento consigo, não à toa denominado narcisismo a partir da lenda de Narciso, personagem da mitologia grega que, de tão encantado pela imagem de si, veio a afogar-se no lago onde admirava seu reflexo (RANK, 2013, p. 55). Há também na psicologia o conceito denominado projeção, em que o sujeito acaba por atribuir aos outros características e questões próprias por não conseguir desvencilhar-se delas (FREUD, 2019, p. 71). Essa também não deixa de ser uma maneira de ter a percepção da imagem comprometida, já que o sujeito tem uma dificuldade de enxergar o outro como o outro é, de modo que acaba por despejar nele suas próprias características.

Considerado o primeiro escrito a analisar o fenômeno do duplo na literatura, o trabalho produzido por Otto Rank, cuja primeira publicação se deu na forma de um ensaio em 1914, é utilizado como pontapé inicial para as reflexões que Freud viria a consolidar em *O infamiliar (Das Unheimliche)*, em 1919. Rank indica que o conceito de duplicidade tem raízes remotas na história da humanidade e a própria concepção de alma pode ser compreendida por essas lentes:

<sup>4</sup> “Mediante uma simples nota de rodapé, Jean Paul Richter explica o termo cunhado: ‘Doppelgänger’. Esse termo pode ser traduzido por duplo e *double* (em inglês e francês), mas pode ser interpretado de maneira mais ampla. Literalmente, significa algo ‘duplicado’ que ‘caminha’ (junto, ao lado); ou seja, aquele que vai ao lado, aquele que acompanha. A mencionada nota de rodapé que esclarece o significado do termo, até então inédito na língua alemã, diz ‘pessoas que veem a si mesmas’. Jean Paul está se referindo mais precisamente ao fenômeno da autoscopia, ou seja, ver a si mesmo fora de si” (SANTOS, 2019, p. 74-75).



Na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, um “enérgico desmentido do poder da morte” (O. Rank), e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro duplo do corpo. A criação de uma duplicidade dessa ordem como defesa contra a destruição tem seu contraponto em uma representação da linguagem onírica, na qual a castração ama expressar-se por meio da duplicação ou da multiplicação do símbolo genital; na cultura dos antigos egípcios, ela se tornou um impulso para a arte, para moldar a imagem do morto num material durável. (FREUD, 2019, p. 66, ênfase no original)

A alma funcionaria como o duplo do ser, aquilo que permite a vida eterna após o perecimento da carne, e que com esta trava conflitos durante a existência (sabe-se que os ditos motivos do corpo e as aspirações da alma não raro são bastante distintos e conflitantes, ocorrendo também no paradigma de razão *versus* emoção). Freud ressalta, no entanto, que o motivo narcísico é uma das possibilidades de configuração do fenômeno, mas que este pode ser mais complexo:

Mas essas representações surgiram no campo do ilimitado amor por si mesmo, o narcisismo primário, que domina a vida anímica das crianças assim como a dos primitivos, e, com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o infamiliar mensageiro da morte. A representação do duplo não declina, necessariamente, junto com esse protonarcisismo dos primórdios, pois, a partir de um desenvolvimento posterior do Eu, ele pode ganhar novo conteúdo. (FREUD, 2019, p. 66-67)

Outra forma de ocorrência de duplo pode facilmente ser encontrada na relação entre irmãos, no conceito de alma gêmea ou mesmo entre arqui-inimigos: o duplo é a outra faceta com que o sujeito é constantemente confrontado e por isso constrói com ela uma relação de admiração e repulsa, fraternidade e medo, ímpeto de abraçar e necessidade de se distanciar. Na literatura analisada por Otto Rank, no entanto, os personagens e enredos de ordem fantástica ou sobrenatural acabam ganhando mais espaço do que as manifestações, digamos, mais realistas do duplo.

Compreendemos como fantástica a criação literária que propõe ao leitor um jogo com regras diferentes daquelas cotidianas. Para Todorov (2004), a manifestação do fantástico não tem um requisito específico, mas é percebida pelo estranhamento que o leitor sente em algum momento do texto, não

necessariamente no começo, mas que indique que a realidade ali retratada funciona de uma forma diferente, que naquela narrativa a normalidade dos fatos e eventos é outra<sup>5</sup>.

As representações fantásticas do duplo são variadas e talvez tenham servido como exemplos ideais para os primeiros estudos psicanalíticos sobre o tema por levarem o fenômeno ao extremo, às últimas consequências (FREUD, 2019, p. 79). A pintura macabra que envelhece para que o homem nela retratado se mantenha jovem pela eternidade, concebida por Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (2016), e a figura espectral que persegue o narrador por toda a vida, a ponto de o leitor não conseguir distinguir o que é delírio persecutório e o que de fato está acontecendo em *O homem de areia* (2019), de E. T. A. Hoffman, são alguns dos exemplos de literatura fantástica trabalhados por Rank (2013) e mencionados em diversos estudos posteriores sobre o duplo, inclusive em Freud (2019).

No entanto, conforme mencionado, o duplo não se restringe a esse tipo de manifestação: irmãos, amantes e inimigos são figuras presentes na literatura de proposta mais realista porque de fato existem na normalidade da vida de qualquer pessoa, além das outras distorções de imagem mencionadas. A concepção de realismo que aqui utilizamos está relacionada à forma com que o romance surgiu e se firmou como gênero literário. Trata-se aqui de uma tentativa de retrato dos costumes reais e de vidas que ocorrem dentro das regras da normalidade humana em determinado recorte temporal, social e geográfico<sup>6</sup>.

Ao conceber a figura do infamiliar, Freud explica como o conhecido pode se tornar desconhecido, de que forma algo que sempre esteve conosco pode nos causar um estranhamento. Para a configuração do infamiliar, não basta que seja desconhecido de saída – a própria etimologia da palavra, um neologismo cujos motivos são longamente explicados por Freud, necessita da negação “in” daquilo que é conhecido e faz parte de si, “familiar”<sup>7</sup>.

A partir desse conceito do duplo como um elemento infamiliar do/ao sujeito, é possível traçar uma linha de análise mais específica. Isso porque

<sup>5</sup> Sabe-se que, em *Introdução à literatura fantástica*, o autor propõe uma separação entre os subgêneros denominados “estranho puro”, “fantástico-estranho”, “fantástico-maravilhoso” e “maravilhoso puro” (TODOROV, 2004, p. 50), mas os pormenores de tais classificações não nos interessam na presente análise, até mesmo em razão da dificuldade de enquadrar obras literárias contemporâneas em gêneros específicos. Mantemos, no entanto, a ideia de Todorov a respeito da hesitação causada no leitor.

<sup>6</sup> O argumento de que a prosa realista é necessariamente mais fiel à realidade é, no entanto, discutível. James Wood traz a hipótese: “Barthes argumentava que não havia maneira “realista” de narrar o mundo. Desfez-se a ilusão ingênua do autor oitocentista de que uma palavra possui uma ligação necessária e transparente com seu referente. O leitor apenas se move entre gêneros variados e opostos de criação literária – e o realismo é simplesmente o mais confuso, e talvez o mais obtuso, por ter menor consciência de seus procedimentos. O realismo não se refere à realidade; o realismo não é realista. O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa” (WOOD, 2017, p. 136-137).

<sup>7</sup> A edição traduzida utilizada neste texto apresenta justamente o neologismo “infamiliar” para fazer jus ao neologismo elaborado por Freud. Na introdução, os tradutores argumentam que a gênese do termo freudiano demanda essa contradição, a negação daquilo que é familiar, o estranho que é conhecido (FREUD, 2019).

não é qualquer pessoa (ou figura que se assemelhe a uma pessoa) que irá causar esse efeito da infamiliaridade: é necessária uma comunhão inicial, um momento de reconhecimento imediato que insiste em se fazer notar apesar de todos os outros fatores que impelem o distanciamento entre o indivíduo e seu duplo.

E considerando uma abordagem realista, isto é, de uma narrativa que não trabalha com elementos de ordem sobrenatural ou fantástica, esse duplo é uma pessoa e, como tal, um indivíduo dotado de subjetividade. Ainda que por uma opção estilística ou narrativa apenas o sujeito seja protagonista ou narrador, o leitor compreende que o indivíduo que pode ser classificado como um duplo não é simplesmente um elemento que orbita seu sujeito nem existe apenas para o espelhar. A compreensão desse fato também é um dos pactos que o leitor firma com o texto literário para poder prosseguir a leitura de uma obra e considerá-la verossímil: não tenho acesso a tal personagem, mas, tratando-se de uma pessoa, presumo que ele possui vida interior, trajetória própria e um cotidiano que escapa às páginas.

O poder de agência e a constituição de uma subjetividade do duplo talvez seja o ponto de inflexão entre a abordagem realista e a de estilo fantástico de tal figura. É evidente que o aprofundamento narrativo de personagens, de modo que o leitor consiga enxergar no personagem uma existência em si e não apenas um recurso narrativo para alavancar a história, vai variar de acordo com a construção de cada obra. O cerne da questão quando tratamos sobre o duplo é que, ainda que o leitor não tenha grande acesso à subjetividade desse personagem, quando se trata de um texto realista, entende-se que o personagem é a representação de uma pessoa humana, de carne e osso, um ser pensante e dotado de vida interior.

Partindo da compreensão de que o duplo na narrativa realista não é simplesmente a materialização mágica de algum tormento interno de um sujeito ou a existência de alguma outra figura de ordem sobrenatural, como um espírito perseguidor, é preciso compreender, então, o que torna um personagem duplo. A configuração desse tipo de duplo demanda relações de duplicidade, que podem ser as mais variadas. Ressalta-se que aqui compreendemos que essas relações dependem de uma identificação entre as partes conforme o conceito de infamiliar, então há alguma medida de projeção e dificuldade em separar o outro de si mesmo, mas trata-se de duas pessoas que existem de verdade enquanto seres humanos, não representações ou simulacros.

A duplicidade pode ser de ordem estética, como entre gêmeos idênticos que não partilham nada além da aparência e, mesmo assim, são facilmente confundidos um com o outro até por olhos familiarizados. Relações de profundo amor ou ódio, respectivamente de almas-gêmeas ou rivais, demandam duplicidade em seus motivos, apegos e intensidade de sentimentos. Filhos que saem muito ao pai ou à mãe e acabam por repetir seus destinos mantêm relações

de duplicidade com os genitores e sustentam teorias sobre destinos traçados em outras vidas, maldições de sobrenomes, etc.<sup>8</sup>

Nesse panorama, é possível indicar nesta obra a configuração mais convencional do conceito de duplo: Lila é o duplo de Elena, funciona quase como um elemento da consciência desta e é uma espécie de figura espectral que ronda a vida da narradora de forma que é impossível que ela conte a própria história sem contar em paralelo a história da vida da amiga. Não se trata de uma hipótese inusitada para a autora, que escolheu esta citação de *Fausto* (2016), clássico de Goethe, como epígrafe do primeiro volume da série:

O Senhor: Mas claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo. (FERRANTE, 2015, p. 5)

Não é preciso avançar muito na leitura para compreender os temperamentos de Lila e Elena e acabar por aplicar a lógica de que a primeira é quem desempenha o papel de diabo sentado ao ombro da segunda e sussurrando (por vezes, gritando) em seus ouvidos. No entanto, sabemos que a própria Lila, em seu íntimo, encarava Elena como uma parte de si. Tal percepção é compartilhada pela personagem em algumas oportunidades, mas fica evidenciada na colocação:

“Vocês professores insistem tanto no estudo porque é com ele que ganham a vida, mas estudar não serve pra nada, nem melhora as pessoas, ao contrário, torna-as ainda mais cruéis.”

“Elena ficou mais cruel?”

“Não, ela não.”

“E por quê?”

Lila meteu o gorro de lã na cabeça do filho:

**“Desde pequenas fizemos um pacto: a cruel sou eu.”**

(FERRANTE, 2016a, p. 135, ênfase acrescentada)

<sup>8</sup> *A casa dos espíritos* (2021), de Isabel Allende, é uma das obras que trabalha com essa ideia, em especial nos nomes das personagens femininas que protagonizam a obra: Clara, Alba e Blanca. O legado/maldição da mediunidade e questões de aparência e caráter das personagens é evidenciado, além do parentesco, pela repetição do nome: clara, alva e branca. A repetição dos nomes entre personagens que são parentes entre si (e acabam por carregar um carma junto ao nome) é também uma das características mais marcantes no clássico *Cem anos de solidão* (2014), de Gabriel García Márquez, que contém uma infinidade de José Arcádios e Aurelianos.



O suposto “pacto” de oposição entre as amigas não serve só para reforçar a percepção alheia de que as duas, ainda que muito próximas, pareçam polos opostos em tudo. Enxergar Lenu e Lila como duas faces da mesma pessoa é o caminho indicado por Farris (2017) para uma compreensão integral da obra:

The presence of a pattern of repetition of the same destinies, misdeeds and even names involving two individuals (i.e., the main character and his/her significant Other), is what creates the disquieting feeling of something being unfamiliar, uncanny. In other words, what enables a series of disparate and yet repetitious events in a narration to be experienced as uncanny, according to Freud, is the sensation that they are not coincidental contingencies, but pieces of a puzzle hiding a fateful meaning. More importantly here, for Freud the uncanny emerges from the intimation that the significant other in the novel is not a real person but an automaton, or a shadow of the imagination, onto which the main character mirrors, or projects, his/her own fantasies. From this perspective, it is hard not to see all the ingredients of the uncanny in Ferrante’s quartet. (FARRIS, 2017, p. 9)<sup>9</sup>

Isso ocorre porque o nível de projeção entre as amigas é tão intenso que uma coloca a outra nesse lugar de espelhamento, o que desumaniza ambas. O mesmo entendimento é compartilhado por Secches, que parte da mesma citação a respeito do pacto para apontar a complexidade da relação, ora simbiótica, ora de alteridade:

(...) as duas, juntas, formariam um organismo completo, e a cada uma caberia o hemisfério oposto e complementar desse conjunto. (...). A simbiose pode ser definida como uma associação a longo prazo feita entre dois organismos diferentes, que pode ou não ser benéfica para ambos. Já a alteridade é algo que se constitui através da relação de

---

<sup>9</sup> “A presença de um padrão de repetição dos mesmos destinos, erros e até nomes envolvendo dois indivíduos (isto é, o personagem principal e seu Outro essencial), é o que cria o inquietante sentimento de algo ser infamiliar, estranho. Em outras palavras, o que permite com que uma série de eventos diferentes e ao mesmo tempo repetitivos numa narrativa sejam compreendidos como infamiliars, segundo Freud, é a sensação de que não são meras coincidências, mas peças de um quebra-cabeças que esconde um destino inevitável. Mais importante aqui, para Freud, o infamiliar emerge da sugestão de que aquele Outro no enredo não é uma pessoa real, mas um autômato ou sombra da imaginação, na qual o personagem principal espelha ou projeta suas próprias fantasias. Desta perspectiva, é difícil não enxergar os elementos do infamiliar na tetralogia de Ferrante”.

distinção, de diferença. Portanto, de um lado temos a associação, e, de outro lado, a dissociação. (SECCHES, 2019, p. 135)

Compreendida essa identificação mútua entre as personagens, é possível, no entanto, enxergar as outras formas com que a narrativa constrói e sustenta a duplicidade do início ao fim. Que Lila e Elena são infamiliars uma à outra percebemos a partir da caracterização das personagens e dos primeiros eventos do enredo. No entanto, buscaremos investigar as relações de duplicidade que vão além da caracterização comportamental das personagens principais, na qual consideramos que se configura a duplicidade. Assim trabalharemos porque acreditamos que o fenômeno é multifacetado na obra, conforme demonstraremos no tópico seguinte, a fim de possibilitar uma expansão dos horizontes de leitura possíveis na série.

## AQUELE QUE IRROMPE

Talvez em razão da violência presente no bairro onde vivem os personagens e a instabilidade política que marcou a Itália na segunda metade do século XX, a questão das margens e dos limites – das pessoas, dos lugares, das ideias, das instituições, das relações – é muito recorrente na narrativa de Ferrante<sup>10</sup>.

Camorristas espancam pessoas até a morte para consolidar seu poder na vizinhança; crianças são arremessadas pela janela para que os pais mantenham a autoridade sob seu teto; a polícia agride e mata manifestantes a fim de manter a ordem política. Todas essas são figuras que surgem na tetralogia em diferentes momentos, a fim de demonstrar que muitas coisas se rompem para que outras continuem intactas. Não à toa, o neologismo *smarginatura*, traduzido para o português brasileiro como **desmarginação, o rompimento das margens**, é uma das figuras mais poderosas criadas por Ferrante, verbalizada justamente por Lila.

Há uma forma de rompimento das margens que concerne especificamente os personagens, alguns mais do que outros: a figura materna ou paterna que irrompe – não aflora, algo belo e bem-vindo, mas irrompe – as feições e modos dos filhos, mesmo os que tentam se afastar dessa herança. Ainda que neste estudo nosso principal recurso de análise seja a figura do duplo, o devir em Deleuze-Guattari (1997) também nos interessa para investigar essa relação

<sup>10</sup> “Os textos – assim como as histórias que narram – são fragmentários e assumem a incompletude, o caos, a desordem e o *non sense* como premissas filosóficas, história aberta, *devir*. As Elenas (Ferrante e Greco), usando o artifício da metalinguagem, falam abertamente da multiplicidade de análises sobre suas obras, dos pontos de vista mais explorados e das potências de novas interpretações.” (MARANHÃO, 2020, p. 118).



múltipla dos filhos que se tornam (ou não) seus pais e as variadas facetas desse fenômeno. Nesse sentido, concordamos com o apontamento de Barbosa:

Seria muito mais apropriado falarmos sempre em *um* devir do que em *o* devir. Não se trata de construir um conceito que funcione como fundamento explicativo. O uso do artigo indefinido antes do verbo que nomeia o conceito indica a necessidade de pensar um devir a partir das singularidades de uma experiência, o que nos leva para longe de uma construção metafísica do conceito enquanto uma entidade universal e onipresente. O conceito de devir se constrói a partir de concretudes do real, ou das realidades engendradas, e não por meio de exercícios de abstração separados da experimentação da vida. (BARBOSA, 2010, p. 84, ênfase no original)

Isso ficará evidenciado na análise do fenômeno ocorrido com Elena e Stefano: ainda que comunguem de um fundamento similar, as manifestações são diferentes porque são diversos entre si aqueles indivíduos, seus motivos e suas trajetórias. Esse encontro com o infamiliar não envereda por um resultado idêntico porque não compreendemos que seja este o devir, como uma sina, um destino já escrito a ser cumprido, mas um devir possível desses sujeitos. Não se trata da imitação de alguém por outrem, mas o constante processo de mudanças que implica em tornar-se algo diverso (DELEUZE; GUATTARI, 1997) que advém de um contexto mas que não é por ele determinado, de modo que o resultado, se é que podemos falar em resultado como se fosse um processo definido, não está posto de antemão.

Ainda que uma primeira impressão possa sugerir que os conceitos de devir e duplo são antagônicos, posto que o primeiro indica uma abertura ao imprevisível e o segundo consiste em uma espécie de espelhamento, que, como tal, seria um fenômeno mais restrito, não é este o argumento que sustentamos. Isso porque a duplicidade também pode enveredar por caminhos imprevisíveis, já que os sujeitos da relação se chocam e afastam continuamente, atraindo e repelindo um ao outro, e os resultados desses encontros podem ser muito variados dentro do espectro que vai da imitação deslumbrada ao afastamento antagônico.

Para compreender como esse processo se desenvolve na narrativa que é aqui nosso objeto, é preciso ter em mente que o contexto em que ela existe é familiar, patriarcal e trabalhador. Já no início de cada volume da série o leitor se depara com uma lista de personagens, esta dividida em famílias, cujos títulos são: A família Cerullo (família do sapateiro), A família Greco (família do contínuo), A família Peluso (família do marceneiro) e assim por diante.

Tal hierarquia reflete a visão de mundo da narradora, Elena Greco, e dos personagens que vivem em seu meio: o pai é o chefe da família e a profissão que ele exerce indica o poder econômico daquela casa, bem como a influência exercida no bairro. Mesmo quando a história se complexifica e Elena sai de Nápoles, as famílias continuam sendo uma questão: os dois homens da vida de Elena, Pietro e Nino, que serão pais das filhas dela, possuem relações complexas de antagonismo e repetição com os próprios pais e esse conflito é retomado várias vezes ao longo dos livros.

Nas castas do bairro, a ascensão social possível ocorre por meio do dinheiro: logo no início do primeiro volume, Lenu e Lila querem escrever um livro a fim de ganhar dinheiro e se tornarem ricas. Nesse contexto, herda-se dinheiro, dívidas, má fama, negócios, sobrenome, traços do corpo e de personalidade. Há, dentre as tantas relações de rompimento e continuidade do legado familiar, duas que merecem destaque pelo caráter complexo que adquirem: a de Elena Greco com a mãe e a de Stefano Carracci com o pai. Começaremos pela metamorfose que ocorre mais rapidamente na narrativa, a de Stefano.

Stefano Carracci é o filho mais velho de dom Achille e possui dois irmãos mais novos, Alfonso e Pinuccia. Dom Achille é assassinado no primeiro livro e o crime permanece um mistério até o fim, mas Alfredo Peluso foi acusado e preso mesmo sem provas, vindo a falecer ainda no cárcere, anos depois. Stefano, bonito herdeiro dos empreendimentos bem-sucedidos de dom Achille, decide que quer romper o ciclo de violência que marcou a geração anterior à sua e que acabou por tirar a vida de seu pai. Ele era um jovem de 20 anos e cortejava Lila quando decidiu fazer em sua casa, a casa que fora de seu pai – temido por toda a vizinhança – uma festa de réveillon para a qual convidou inclusive a família Peluso, do homem que foi acusado de assassinar o patriarca:

Segundo Lila, Stefano queria zerar tudo. Queria tentar sair do antes. Não queria fazer de conta que nada, como nossos pais, mas pôr em ato uma frase do tipo: eu sei, meu pai foi quem foi, mas agora sou eu, somos nós, e então chega. Enfim, queria que todo o bairro compreendesse que ele não era dom Achille e nem os Peluso eram o ex-marceneiro que o assassinara. Essa hipótese nos agradou, transformou-se rapidamente numa certeza, e tivemos um movimento de grande simpatia pelo jovem Carracci. Decidimos ficar do lado dele. (FERRANTE, 2015, p. 96)

Esse foi o primeiro momento em que Stefano demonstrou uma faceta diferente daquela do pai, e foi a partir desse comportamento civilizado e bem-educado para os parâmetros do bairro, somado ao inquestionável poder de atração exercido pelo seu dinheiro, que Stefano conquista Lila e ela vem a se tornar a senhora Carracci ainda na adolescência. No entanto, pouco após o matrimônio ser

selado, ainda durante a cerimônia, a boa imagem que foi construída começa a desabar. Stefano, por uma conveniência financeira e em aceno a politicagem local, convida os irmãos Marcello e Michele Solara ao casamento, a despeito de Lila não ter permitido a presença deles, que sempre desprezou.

Para piorar, Marcello Solara, que pouco tempo antes havia cortejado Lila de forma ostensiva tentando comprar sua família, apareceu no casamento usando um sapato desenhado e manufaturado por Lila e Rino, irmão de Lila. Essa flagrante traição por subserviência aos Solara, família mais rica do bairro, mostra a Lila que Stefano não é assim tão diferente do pai, de quem ele havia se mostrado tão distante.

Ainda que tenha até então se mostrado gentil e apaixonado, já na ocasião do casamento Stefano mostrou que sua prioridade absoluta era o dinheiro da família, conforme dom Achille o havia ensinado. O casal parte para a lua de mel mesmo após uma discussão violenta no carro, ocasião em que despenca outra parte significativa da máscara de Stefano:

Não quero me acalmar, gritou [Lila], seu bosta, me leve agora para minha casa, o que você me disse agora vai ter que repetir na frente daqueles dois homens de merda. E só quando pronunciou aquela expressão em dialeto, *uommen'è mmerd*, se deu conta de que havia rompido a barreira dos tons comedidos de seu marido. Um instante depois, Stefano lhe bateu na cara com a mão pesada, um tapa violentíssimo, que lhe pareceu uma explosão de verdade. Ela estremeceu, surpresa, com uma dolorosa ardência na bochecha. (FERRANTE, 2016b, p. 29, ênfase no original)

Se Elena já havia percebido um rompimento irreversível entre a amiga e Stefano com a chegada de Marcello Solara ao casamento, a agressão após a cerimônia poderia ter selado de vez a decepção de Lila com Stefano, mas o calvário da senhora Carracci estava apenas começando. Durante a viagem de lua de mel, Lila tenta se esquivar das investidas sexuais do marido, mas é claro que ele não deixaria de exercer o que considerava seu direito e estupra Lila violentamente na noite de núpcias. Diante da violência, a recém-casada Lila agora enxerga a real face de seu marido:

**Nunca foi Stefano**, [Lila] teve a repentina sensação de descobrir, sempre foi o filho mais velho de dom Achille. E aquele pensamento, como uma golfada, trouxe imediatamente para o rosto do jovem marido **traços que até então se mantiveram ocultos** no sangue por prudência, mas que

estavam ali desde sempre, à espera de seu momento. Oh, sim, para agradar ao bairro, para agradar a ela, Stefano se esforçara para ser um outro: suas feições se atenuaram com a cortesia, o olhar se adaptara à brandura, a voz se modelara em tons de mediação, os dedos, as mãos, todo o corpo tinha aprendido a conter a força. Mas agora as linhas de contorno que por muito tempo ele a si mesmo impusera estavam prestes a ceder, e Lila foi tomada de um terror infantil, maior do que quando tínhamos descido ao subsolo [da casa de dom Achille] para recuperar nossas bonecas. **Dom Achille estava ressurgindo da lama do bairro e se nutrindo da matéria viva de seu filho. O pai estava rachando sua pele, modificando seu olhar, explodindo de dentro do corpo.** (FERRANTE, 2016b, p. 37, ênfase acrescentada)

Percebe-se que a transformação de Stefano foi tão grosseira que é observada, além do comportamento, até em seu rosto, corpo e linguagem corporal. O filho fez um esforço, talvez todo o possível, para refrear as maneiras do pai e não ser seu duplo: foi gentil com Lila e todos do entorno dela, fez as vontades da noiva de modo a parecer até submisso a ela, investiu seu dinheiro no negócio de sapatos desenhados por Lila, tornou-se mais bonito agindo como um homem bom.

Mas o esforço foi mantido até que Stefano obtivesse o que realmente queria: o domínio sobre Lila, adquirido pelo matrimônio. A partir do momento em que ela se torna Lila Carracci e responde moral e legalmente a Stefano, não há mais motivo para que ele se prive da sua força de macho, de herdeiro de dom Achille, e ele toma violentamente aquilo que é seu por direito.

A forma aparentemente familiar de Stefano se rompe para dar lugar ao também familiar mas horrendo e indesejado dom Achille<sup>11</sup>, de modo que Lila reconhece de imediato a origem daquela força, daquela retórica e daqueles traços. Stefano, diferentemente de seu irmão, herdou a compleição física do pai e, na posição de primogênito, desde cedo foi treinado para emular também a personalidade do patriarca. A despeito desse molde quase perfeito de filho esculpido à imagem do pai, Stefano tenta, durante a juventude, fugir da sina de ser esse duplo e construir para si outra identidade que não seja um espelho de dom Achille, mas falha logo em seguida.

Esse triunfo do pai sobre o filho vem a se consolidar no decorrer dos livros, pois Stefano ostenta cada vez mais as piores características do pai e nunca mais é enxergado por Lila (ou por qualquer personagem) como aquele homem gentil que havia decidido ser diferente de dom Achille. O outro exemplo

<sup>11</sup> “Dom Achille era o ogro das fábulas, e eu estava terminantemente proibida de me aproximar dele, falar com ele, olhá-lo, espia-lo: devia agir como se ele e sua família não existissem” (FERRANTE, 2015, p. 20). É assim que Elena o define, em sua percepção infantil, no início do primeiro livro.



com que trabalharemos funciona em sentido quase oposto ao de Stefano, que é o caso de Elena.

Por ser a narradora, Elena é a personagem a que o leitor tem mais acesso, é a construção com mais nuances internas, por isso também nos tornamos mais próximos dela e é a única personagem que, mesmo em seus muitos momentos de dúvida e contradição, sabemos exatamente o que pensa. Algo que acompanha a narradora desde a infância é a repulsa que ela sente pela figura da própria mãe. Para além de ser uma mulher bruta e carente de conhecimentos formais por não ter frequentado a escola, o corpo de Immacolata, mãe de Elena, é um terror que a persegue durante toda a juventude. É desta forma que Elena descreve o corpo da mãe:

Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía. Era alourada, íris azuis, opulenta. Mas tinha o olho direito que nunca se sabia para onde olhava. E a perna esquerda também não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente à noite, quando não podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás, recomeçava. (FERRANTE, 2015, p. 23)

Elena sempre percebe a mãe como velha, feia e impertinente, mesmo tratando-se de uma altiva dona de casa que, com o orçamento enxuto e em meio a todas as tragédias do bairro, cuida de um lar e dos quatro filhos praticamente sozinha, já que o marido passa o dia trabalhando. A relação entre as duas sempre foi muito difícil, já que Immacolata não parecia ter qualquer conexão com a filha, não compreendia sua personalidade ou seus motivos e ainda achava Elena petulante por passar anos estudando em vez de trabalhar e ajudar no sustento da casa, como faziam outras garotas do bairro da mesma idade.

O medo de se tornar uma mulher como a mãe – pobre, sem acesso aos estudos, presa no bairro, cheia de filhos e raivosa – é condensado para Elena principalmente no andar claudicante da mãe. Aquela deformação no corpo de Immacolata aterroriza a filha e se manifesta já na infância da menina:

Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. Acordava com essa ideia na cabeça e me levantava logo da cama, para ver se minhas pernas ainda estavam em ordem. Talvez por isso me tenha fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento, balançando-as mesmo quando se sentava ao lado da professora, tanto que esta se irritava e a despachava logo para seu lugar. Algo me convenceu, então, de

que se eu caminhasse sempre atrás dela, seguindo sua marcha, **o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar.** Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse. (FERRANTE, 2015, p. 38, ênfase acrescentada)

Retomamos aqui a problemática da autoimagem. Elena se parece fisicamente com a mãe, e ainda que no restante difiram em tudo, essa aparência que a personagem considera detestável é, para ela, insuportável. Essa autoimagem passa a ser comprometida não só por características físicas que Elena considera desagradáveis, mas pela sombra da própria mãe à espreita, como uma maldição esperando para se manifestar. Não é apenas que se ache feia – o que ela de fato acha, a insegurança com o corpo e os traços é algo presente em toda a infância e juventude de Elena –, ela se preocupa com a possibilidade de envelhecer como a mãe, o oposto do que ela gostaria de ser.

Tal vontade de distanciamento é tão grande que se torna parte do que a atrai a Lila, cuja descrição física é em tudo oposta à sua: cor e tipo do cabelo, peso, altura, cor dos olhos, traços do rosto, tudo. E isso é algo próprio de Elena, já que, na infância e até o início da puberdade, Lila não é percebida como uma menina bonita no bairro:

[Lila] Estava sempre desgrenhada, suja, com cascas de ferida nos joelhos e cotovelos que nunca saravam. (...) A certa altura Lila também me pareceu belíssima. Em geral **a bonita era eu, ela, ao contrário, era seca** que nem aliche salgado, emanava um cheiro selvagem, tinha o rosto comprido, estreito nas têmporas, fechado entre duas bandas de cabelos lisos e muito pretos. (FERRANTE, 2015, p. 41-44, ênfase acrescentada)

Percebemos que Elena vê a beleza em Lila antes que esta venha a se tornar uma bela jovem e bela mulher, quando desenvolve uma aparência atraente e mais convencional. Enquanto Lila era uma menina magricela, suja e feia, a graciosa Elena enxergava nela o maior de todos os trunfos: não se parecer consigo – e, por tabela, com Immacolata – em nenhum aspecto. Lila era o ideal de Elena, enquanto a mãe era o corpo de que tentava fugir, mas que estava sempre à espreita.

São variadas as formas que o gênio da mãe se manifesta em Elena em momentos de crise – ao menos é assim que ela própria enxerga os raros mas significativos rompantes de agressividade e vulgaridade que lhe acontecem – mas é quando Elena já é adulta e está grávida pela primeira vez que a presença física da mãe se manifesta de forma mais evidente e parece prenunciar um futuro sombrio para a jovem mãe. A angústia já começa antes mesmo de a gestação



acontecer: “O que está acontecendo comigo? Desejo ter filhos? Quero ser mãe, quero amamentar e ninar? Casamento e ainda por cima gravidez? **E se minha mãe saltar de minha barriga** justo agora, que acreditei estar segura?” (FERRANTE, 2016a, p. 67, ênfase acrescentada).

A gravidez acontece e Elena sente, com o passar dos meses, um desconforto no nervo que passa pela coxa e percebe que sente dor ao andar pela casa. Vai ao médico imediatamente:

Ele me acalmou, disse que estava tudo em ordem, o peso que eu carregava no ventre me cansava, causando um pouco de ciática. Por que está tão preocupada, me perguntou com um tom afetuoso, a senhora é uma pessoa tão serena. Menti, disse que não sabia. Na verdade eu sabia perfeitamente, **era o temor de que os passos de minha mãe tivessem me alcançado, que tivessem se infiltrado em meu corpo, que eu passasse a mancar para sempre que nem ela.** (FERRANTE, 2016a, p. 230, ênfase acrescentada)

A dor ciática é apenas temporária e Elena logo se recupera, a gravidez e o parto correm bem. No entanto, a relação de antagonismo entre a narradora e a mãe só apresenta mudanças quando Immacolata, já idosa, é diagnosticada com câncer. A doença vai fragilizando o temperamento dela, que se torna menos defensiva e se permite ser cuidada por Elena, sua filha mais velha, em quem havia depositado tantas esperanças de um futuro promissor e lhe causava enorme desgosto em razão do divórcio e do atual relacionamento com um homem casado.

A partir dessa vulnerabilidade, Elena consegue construir outra relação com a mãe, e passam a conversar sobre o passado com menos cobranças e menos ódio. Uma das pontes que Elena construiu com a mãe foi dar o nome dela à filha mais nova, cujo apelido era Imma. Àquela altura, Elena é uma mulher adulta, autora com relativo sucesso, mãe de três filhas e em seu segundo relacionamento. Immacolata vem a falecer pouco tempo depois e o luto de Elena se manifesta de uma forma inesperada para ela:

Mesmo não tendo derramado uma lágrima, senti uma dor que durou por muito tempo e que talvez nunca tenha realmente passado. **Eu sempre a considerara uma mulher insensível e vulgar, que eu temera e de quem havia fugido.** Logo depois do enterro, me senti como nas vezes em que cai um forte temporal de repente, você olha ao redor e não encontra onde se abrigar. (...). Recolocava em minhas gavetas uma de suas

presilhas, um lenço, tesouras, mas todos me pareciam objetos insuficientes, até o bracelete era muito pouco. **Talvez tenha sido por isso que, tendo minha gravidez ressuscitado a fisgada na anca — o que perdurou mesmo depois do parto —, preferi não procurar um médico. Cultivei aquele incômodo como um espólio guardado em meu próprio corpo.** (FERRANTE, 2017, p. 215-216, ênfase acrescentada)

Aquela dor que fazia com que Elena reproduzisse a própria versão do andar claudicante da mãe, a cadência mais temida de sua infância e que compunha uma figura digna de pavor, agora se torna bem-vinda. Após conseguir acertar em bons termos, na medida do possível, a relação com sua mãe, agora a manifestação dela em seu corpo não parecia algo amaldiçoado a ser temido, mas uma lembrança a ser cultivada. Mais adiante no enredo, num momento de discussão entre Elena e Lila a respeito de luto, saudade e maneiras irracionais de se agarrar ao passado, acontece o seguinte diálogo:

Compreendi com alguma irritação que ela estava imitando meu passo.

“Não zombe de mim, sinto dor no quadril.”

**“Você não sente dor nenhuma, Lenu. Inventou que precisa mancar para que sua mãe não morra totalmente, e agora manca de verdade, e eu fico de olho, isso lhe faz bem. Os Solara pegaram seu bracelete [que era de Immacolata] e você não disse nada, não lamentou, não se preocupou. No momento pensei que era porque você não sabe se rebelar, mas agora entendi que não se trata disso. Você está envelhecendo como se deve: se sente forte, deixou de ser filha, se tornou uma mãe de verdade.”**

Me senti incomodada, repeti:

“Sinto apenas uma dorzinha.”

**“Até as dores fazem bem a você. Bastou mancar um pouco e agora sua mãe está quieta dentro de você. Sua perna está contente de mancar, e por isso você também está. Não é assim?”**

“Não.” (FERRANTE, 2017, p. 368, ênfase acrescentada)

Elena está confrontando a amiga e por isso não dá o braço a torcer, mas o leitor sabe, por admissão da narradora anteriormente, que ela cultivava a dor para manter a mãe viva de alguma forma dentro de si, portanto a observação

de Lila está correta. É por esse sentimento que a situação de Elena se difere de Stefano, ainda que se trate do mesmo fenômeno.

## CONCLUSÃO

Ainda que não tenhamos acesso à subjetividade de Stefano com os detalhes que possuímos de Elena, o quadro que a narrativa pinta é aquele mencionado anteriormente: o rosto de dom Achille rompe através da máscara que o filho construiu para tentar ser mais palatável para conquistar Lila – e que, talvez, tenha sido mesmo um desejo genuíno de Stefano, pois sabemos que dom Achille era violento também dentro de casa, então é possível que o rapaz, mesmo idolatrando o pai em alguns aspectos, tenha tentado se afastar dele em outros. É possível ver o pai no corpo do filho, que tentou aprisionar essa influência e, num momento de descontrole, deixou-a escapar. O mesmo processo ocorre com Elena, que sente um problema na perna análogo ao que acontece à mãe, causando o temido andar claudicante de que tanto tentou escapar. Essa manifestação é prontamente rechaçada por Elena quando aparece pela primeira vez, já que ela, naquele momento, não quer nada da mãe além de distância.

Elena e Stefano convergem no que diz respeito a acomodar a presença da mãe (no caso dela) e do pai (no caso dele) no próprio corpo, na aparência, na forma que os outros os percebem, ainda que a intenção na juventude fosse o afastamento dessas figuras. Porém, enquanto Stefano sucumbe e acaba por se tornar uma versão fracassada do pai – pois falha na condução dos negócios e na manutenção da unidade da família, tornando-se um ninguém diante do bairro, Elena cultiva o andar da mãe no seu momento de consolidação na carreira e ascensão social como mulher independente, selando a paz com a falecida mãe e mantendo-a viva dentro de si, mesmo que isso signifique ostentar aquilo que sempre considerou um defeito físico.

Ressaltamos que é perfeitamente possível sustentar uma leitura de viés mais social/antropológico dessa manifestação dos pais a contragosto dos filhos, até mesmo porque o tema da criação e das raízes inescapáveis do bairro e a tônica da luta de classes são muito recorrentes. Não consideramos que tais aspectos sejam irrelevantes, até porque são explícitos no texto de Ferrante, mas essa faceta estenderia a análise aqui empreendida para muito além do escopo possível para este estudo.

Portanto, optamos neste momento por trazer a perspectiva de um corpo que se rompe para revelar um outro, um intruso. Isso porque a imagem dos corpos se rompendo, lutando contra forças inescapáveis e eventualmente sucumbindo é uma figura narrativa poderosa e que pode ser entendida como elemento essencial da tetralogia, já que aparece de variadas formas em



personagens significativos. Ao empreendermos um estudo sobre um objeto literário, nosso intuito é de compreender essa especificidade que não se restringe à temática dos livros, mas faz parte da própria tessitura da narrativa.

Dessa forma, não buscamos aqui apresentar uma leitura absoluta, pois os diversos estudos que se debruçam sobre a tetralogia napolitana indicam que são vastos os horizontes possibilitados por ela, mas sustentamos que a figura do duplo não é incidental nesta obra, mas um dos pilares da narrativa e faceta fundamental de muitas relações estabelecidas entre personagens-chave, como aqueles que abordamos neste texto.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, M. O conceito de devir a partir da filosofia da diferença. *Anais: II Colóquio Filosofia e Literatura: Fronteiras*, Aracaju, out. 2010, p. 82-99.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1997.

FARRIS, S. R. There is no true life, if not in the false one: on Elena Ferrante's neapolitan novels. *Viewpoint magazine*, Londres, fev. 2017.

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

\_\_\_\_\_. *História da menina perdida*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

\_\_\_\_\_. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

\_\_\_\_\_. *História do novo sobrenome*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

FREUD, S. *O infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Edição Kindle).

MARANHÃO, A. P. Giallo & subversivo: a série napolitana e a fabricação da "Febre Ferrante" no Brasil. *Bakhtiniana*, v. 15, n. 3, São Paulo, 2020, p. 107-127.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013. (Edição Kindle).

SANTOS, R. R. *Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SECCHES, F. V. A. *Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em 'A amiga genial', de Elena Ferrante*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: SESI, 2017.

