



CONVERGÊNCIA E DIVERGÊNCIA ENTRE LINGUAGEM E MENTE EM *DIAS DE ABANDONO*, DE ELENA FERRANTE¹

CONVERGENCE AND DIVERGENCE BETWEEN LANGUAGE AND MIND IN THE
DAYS OF ABANDONMENT, BY ELENA FERRANTE

Cesar Paulo da Silva²

Artigo submetido em: 16 set. 2023

Data de aceite: 7 dez. 2023

Data de publicação: 15 dez. 2023

RESUMO: O objetivo deste artigo é investigar a linguagem utilizada por Elena Ferrante no romance *Dias de abandono* para retratar as mudanças psíquicas vivenciadas pela protagonista Olga. Ferrante apresenta a jornada emocional de uma mulher abandonada por meio de uma escrita consciente e distante. Tal linguagem transmite a intensidade dos sentimentos de Olga sem recorrer a recursos tradicionais que situariam o psicológico da protagonista em um espaço que, aparentemente, evidenciaria um retrato fiel dos momentos vividos. A pesquisa buscará compreender como essa estratégia estilística de deslocamento psicológico contribui para evidenciar a angústia e a solidão da personagem central. Com base em investigações no próprio texto e referências teóricas pertinentes, almeja-se oferecer novas perspectivas para a compreensão desta narrativa e de sua autora.

Palavras-chave: Elena Ferrante. *Dias de abandono*. Linguagem e narrativa. Deleuze e Guattari.

ABSTRACT: The objective of this article is to investigate the language used by Elena Ferrante in the novel *Days of abandonment* to portray the psychic changes experienced by the protagonist Olga. Ferrante presents the emotional journey of an abandoned woman through conscious and distant writing. Such language conveys the intensity of Olga's feelings without resorting to traditional resources that would place the protagonist's psychology in a space that, apparently, would provide a faithful portrait of the moments lived. The research will seek to understand how this stylistic strategy of psychological displacement helps to highlight the anguish and loneliness of the central character. Based on investigations into the text itself and pertinent theoretical references, we aim to offer new perspectives for understanding this narrative and its author.

Keywords: Elena Ferrante. *Days of abandonment*. Language and narrative. Deleuze and Guattari.

¹ Texto orientado pela Profa. Dra. Silvana Oliveira, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil.

² Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa-PR, Brasil. <https://lattes.cnpq.br/0256182298384387>



Acesse este artigo na Edição Completa / V. 26 n. 2 (2023):



Pour écrire, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une création syntaxique y trace une sorte de langue étrangère, et que le langage tout entier révèle son dehors, au-delà de toute syntaxe.^{3 4}

(Gilles Deleuze)

INTRODUÇÃO

Elena Ferrante nunca mostrou seu rosto, e não se sabe seu verdadeiro nome. A vida da escritora italiana é um mistério, e, naturalmente, à medida que seus livros conquistam leitores ao redor do mundo, a curiosidade sobre sua real identidade aumenta. Sabe-se, no entanto, que é natural de Nápoles, na Itália, lugar que também é o principal cenário de suas narrativas. Desde seu primeiro romance, *Um amor incômodo* (2016e), publicado em 1992, e adaptado para o cinema em 1995 por Mario Martone, Ferrante passou a chamar a atenção por trazer à tona situações femininas complexas e relações intensas. Uma década depois, em 2002, a autora publica *Dias de abandono* (2016b), que foi adaptado ao cinema por Roberto Faenza em 2005. É sobre este romance que nos debruçaremos nesse artigo, com o objetivo de compreender a relação entre os episódios vividos pela personagem principal, Olga, e o estilo de escrita adotado por Ferrante para narrá-los.

Iniciaremos abordando a trama do romance e então passaremos para a análise propriamente dita. Para realizarmos esta análise, será útil recorrer aos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo o ensaio *1874 — Três novelas ou "o que se passou?"*, presente no terceiro volume da obra *Mil*

³ “Para escrever, talvez a língua materna deva ser odiosa, mas de tal forma que uma criação sintática trace ali uma espécie de língua estrangeira, e que toda a língua revele o seu exterior, para além de toda sintaxe”.

⁴ Todas as traduções aqui apresentadas foram feitas pelo autor deste artigo.



platôs — capitalismo e esquizofrenia (1996), no qual aplicam os conceitos de linhas molares, moleculares e de fuga em narrativas ficcionais. Neste texto, os teóricos franceses trabalham, sobretudo, a criação de novelas, mas a conceituação proposta por eles também permite que estudemos a construção de romances como *Dias de abandono*. Para situar a linguagem do livro, tomaremos como ponto de partida a tipologia de Norman L. Friedman (2002), com o intuito de entendermos as estratégias da autora para conduzir o leitor pela trama. A opção por analisar a estrutura da história antes da narrativa se deve ao fato de que na segunda parte, quando nos dedicarmos ao estudo do narrador, estaremos mais a par do estilo de escrita com base nos trechos selecionados do romance e, assim, será mais proveitosa a conclusão do trabalho.

A utilização de uma linguagem bastante particular é um dos grandes diferenciais de Elena Ferrante. Como este fator é uma das razões que influenciaram o desenvolvimento do artigo, é importante conhecermos brevemente sua obra e o impacto dela no meio editorial. Em 2005, a escritora italiana publica *A filha perdida* (2017a), romance adaptado em 2021 para o cinema por Maggie Gyllenhaal. Com o lançamento da *Tetralogia napolitana*, o nome de Elena Ferrante se tornou um fenômeno editorial. A série foi lançada anualmente entre 2011 e 2014. Primeiro veio *A amiga genial* (2015), adaptado para as telas por Saverio Costanzo em 2018, seguido por *História do novo sobrenome* (2015), *História de quem foge e de quem fica* (2005) e, por fim, *História da menina perdida* (2012). Seu último livro, *A vida mentirosa dos adultos*, saiu em 2019, e em 2023 foi adaptado para uma série de TV por Edoardo De Angelis.

Cabe notar que as obras de Elena Ferrante são marcadas por uma autenticidade e um realismo presentes tanto nas relações pessoais quanto nos detalhes e descrições a respeito da cultura italiana, principalmente de Nápoles. Estas características projetaram seu nome e certamente garantiriam à escritora uma vida agitada, mas a escolha por não aparecer, ou se ausentar, mantém em sigilo a sua existência como autora e dá ênfase aos seus personagens e enredos. Em *Frantumaglia* (2013), livro que reúne cartas, entrevistas e outros escritos, Ferrante responde à jornalista Rachel Donadio, que sugeria um anonimato por parte da escritora, da seguinte forma:

Permita-me: não escolhi o anonimato, os livros são assinados. Escolhi, sim, a ausência. Eu sentia o peso de me expor em público, queria me desligar da história acabada, queria que os livros se afirmassem sem o meu patronato. (...) Hoje, no entanto, o mais importante para mim é proteger um espaço criativo que me parece cheio de possibilidades até mesmo técnicas. A ausência estrutural do autor age sobre a escrita de uma maneira que quero continuar a explorar. (FERRANTE, 2013, p. 238)

À primeira vista, poderíamos afirmar que as temáticas de suas histórias são, particularmente, simples: amor, amizade, maternidade, vida conjugal, entre outros temas universais. Contudo, um dos seus diferenciais está na maneira com a qual seus personagens lidam com as relações, sentimentos e a própria linguagem. É constante a exposição de questões íntimas, o contato com o lado sombrio e o mergulho nos mais diversos estados emocionais e mentais de seus personagens, estilo que naturalmente pode causar certo desconforto durante a leitura. Para ela, escrever é “como girar a faca na ferida” (FERRANTE, 2023). O peso de sua abordagem literária também chama a atenção ao trabalhar relações entre as mulheres de uma maneira inovadora. Ao mesmo tempo, sua escrita é espontânea, com linguagem acessível mesmo nas descrições de detalhes, fator preponderante para captar a atenção do leitor logo nas primeiras páginas e o envolvê-lo ao longo da narrativa. A busca pela verdade parece ser o que fascina muitos leitores e especialistas. Em 2013, por exemplo, o crítico literário James Wood, que é também professor na Harvard University e conhecido defensor do realismo (WOOD, 2023a), em um artigo elogioso sobre Ferrante publicado no *The New Yorker*, descreveu o estilo da autora como “notável, lúcido e austeramente honesto” (WOOD, 2023b).

O fato de não apenas de criar histórias realistas, mas também de atrair a atenção de leitores e críticos pela forma como utiliza as palavras, convida-nos a pensarmos sobre o que está por trás de seu texto e como podemos compreender suas estratégias de escrita. Evidentemente, este assunto não se encerra aqui, mas podemos começar a olhar para o texto de Ferrante tendo em mente o que ela mesma pensa sobre o ato criativo:

(...) estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge. (...) Uma escrita inadequada pode tornar falsa em constituição a mais honesta das verdades biográficas. (FERRANTE, 2017a, p. 281)

A partir desta posição da autora em relação à linguagem, vamos então nos debruçar sobre a obra que é nosso objeto de análise para entendermos, enfim, como se dá a adequação de sua escrita ao retratar Olga.

DIAS DE ABANDONO: UMA LINGUAGEM PARA A DESINTEGRAÇÃO

Já no início de *Dias de abandono* nos deparamos com uma família comum de Turim, na Itália, que está prestes a sofrer uma cisão. A esposa Olga, uma mulher de 38 anos e mãe de dois filhos, Gianni e Ilaria, é surpreendida por seu marido, Mário, quando ele a informa que decidiu deixá-la. Este anúncio é

revelado logo na primeira frase do romance, o que nos impacta pelo contraste com uma situação doméstica cotidiana:

Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar. Fez isso enquanto tirávamos a mesa, as crianças brigavam como sempre no outro cômodo, o cachorro sonhava resmungando ao lado do aquecedor. (FERRANTE, 2016b, p. 5)

O abandono, um tema até mesmo recorrente na literatura, é apresentado por uma narradora tranquila e serena. Olga tenta interpretar a atitude do marido como um erro passageiro, um capricho de alguém que já esteve indeciso no passado. Porém, mais à frente, Olga descobre que Mario a trocou por uma mulher mais jovem, Carla, e esse fator, aliado à postura do ex-marido e à nova rotina desgastante, macula a protagonista até o ponto de ela experimentar, aos poucos, um colapso mental. A identidade de Olga é desafiada na medida em que precisa lidar com os próprios sentimentos, ao mesmo tempo em que necessita cumprir seu papel de mãe e dona de casa. Em um curto período de tempo, foi obrigada a confrontar e reconfigurar as expectativas que normalmente se tem de uma mulher que é esposa e mãe. Com isso, ela passa a questionar sua identidade e a buscar um novo ser que ela ainda não conhece. Mesmo seu vocabulário é desafiado, pois crescera em um ambiente que exigia compostura, e a nova realidade a pressionava de maneira que não podia conter um novo modo de falar.

A narrativa direta, muitas vezes brutal, e as descrições praticamente frias, sugerem sutilmente um afastamento: a narradora está distanciada dos eventos, tanto no tempo quanto emocionalmente. Logo de início concluímos que parece ter superado os seus dias de abandono. A Olga do passado, no entanto, em pleno desamparo, oscila entre os mais diversos sentimentos, como raiva, ciúme, medo, solidão e tristeza. A descrição do colapso traz revelações sobre seus pensamentos mais sombrios e terríveis. Nisso, consiste uma das forças da narrativa: a coragem da Olga em não esconder de nós suas ideias e percepções mais tenebrosas, o que a coloca em oposição a quem foi naqueles dias. Percebemos, por exemplo, este afastamento consciente, quase sereno, quando narra um encontro repentino que teve com Mario e Carla:

Cheguei pelas suas costas. Dei-lhe um golpe feito um aríete com todo o meu peso, joguei-o sobre a vitrine, bateu com a cara. Talvez Carla tenha gritado, mas eu vi somente sua boca aberta, um buraco negro fechado dentro da moldura branca e regularíssima dos dentes. Enquanto isso, agarrei Mario que estava se virando com olhos atônitos, o nariz sangrando, olhava-me cheio de terror e assombro. Manter as vírgulas, manter os pontos. Não é fácil passar da tranquila felicidade do

passeio sentimental à desordem, à desconexão do mundo. Pobre homem, pobre homem. (FERRANTE, 2016b, p. 67)

Sem dúvida, a experiência de perda e dor vivida por Olga é universal, sobretudo a separação depois de tantos anos compartilhando o mesmo teto. Porém, sua busca por resiliência faz com que ela passe por momentos não tão comuns no trato com a ruptura. Se temos a certeza de que a protagonista atinge sua redenção, o que nos gera curiosidade são os caminhos que tomou para contar esses fatos do passado. Segundo a tradutora da obra para o português, Francesca Cricelli, é justamente na linguagem que se encontra o segredo da narrativa:

Uma trama aparentemente banal e semelhante a qualquer drama burguês contemporâneo encerra na construção da narrativa uma desconstrução da linguagem: esta é a joia escondida na urdidura da trama. (...) A narrativa ocorre *a posteriori* dos fatos (...). Mas o que norteia Olga e o leitor é a busca por uma forma para que as coisas sejam ditas, pronunciadas, chamadas pelos seus nomes, às vezes com a necessária crueza. Encontrar na língua o conforto necessário como uma roupa da própria medida. Foi essa a chave interpretativa que usei em meu trabalho de tradução. A mudança da personagem ocorre, sobretudo, na linguagem. (CRICELLI, 2023)

O deslocamento mental e linguístico realizado por Olga conduz o leitor rumo à compreensão de sua mente. De uma mulher atenta aos bons modos, inclusive no uso das palavras, ela se torna, devido ao trauma, alguém que mergulha numa utilização agressiva e obscena da língua. Aparentemente muito consciente do que aconteceu, Olga expõe essa transição quase como o médico relatando os acontecimentos que levaram seu paciente a adoecer. Ela cria uma forma de narrar própria, quando poderíamos esperar que a narradora, a protagonista do colapso, lidasse de outra forma com os eventos do passado. Aparentemente, estamos abordando uma relação entre forma e conteúdo, mas precisamos ir além em nossa análise, pois o objetivo é tratar não apenas a escrita em si, mas também os fatos como linguagem.

Portanto, é fundamental acompanharmos o desenvolvimento do drama de Olga. Se pudermos ver o que está por trás do testemunho da narradora, ou seja, os movimentos que influenciaram a vida da personagem, como se estivessem isolados da linguagem, teremos um descolamento que nos permitiria imaginar os fatos sem a narrativa. Dessa forma, partiríamos para uma análise do testemunho isolado, enquanto linguagem. Este trabalho poderá ser feito por meio de um estudo dos eventos da história, e para isso os conceitos de linhas de segmentação de Deleuze e Guattari nos serão muito úteis.

AS LINHAS DE SEGMENTAÇÃO EM *DIAS DE ABANDONO*

Sem dúvida aconteceu algo: a ruptura de uma relação de quinze anos. Certamente, também irá acontecer algo: como Olga irá lidar com isso? Esses pontos nos ajudam a entender o romance. Segundo Deleuze e Guattari:

Não é muito difícil determinar a essência da "novela" como gênero literário: existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão "Que se passou? Que pode ter acontecido?". O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer. Quanto ao romance, nele acontece sempre alguma coisa, ainda que o romance integre, na variação de seu perpétuo presente vivo (duração), elementos da novela e do conto. (DELEUZE; GUATTARI, 2023, ênfase no original)

Partindo desses acontecimentos puros, por assim dizer, que aconteceram e que vão acontecer, podemos conceber a existência de linearidades que nos demonstrarão os sentidos do texto sem necessitar, primariamente, da narração da protagonista. Após isso, voltamos ao texto para entender tanto as escolhas de Ferrante como os efeitos que elas causam no leitor.

Sobre tais linearidades, Deleuze e Guattari nos apontam três espécies de linhas que segmentam a vida: as linhas molares, as linhas moleculares e as linhas de fuga. A linha molar possui uma segmentação dura, e podemos defini-la como modelos gerais, bem definidos e margeados, que estruturam os códigos sociais e as relações. São formas binárias e apontam para um modo único de agir. Já a linha molecular possui uma segmentação maleável, e representa potencialidades e intensidades; são maleáveis, descentralizadas e imprevisíveis, e indicam transformações nas linhas molares. Deve-se notar que as duas linhas estão em constante alternância, pois "não param de interferir, de reagir uma sobre a outra, e de introduzir cada uma na outra uma corrente de maleabilidade ou mesmo um ponto de rigidez" (DELEUZE; GUATTARI, 2023).

A linha de fuga estabelece possibilidades criadoras, inventivas, como que apontasse novos caminhos para o devir. Pode ser uma linha de ruptura, por causar nas linhas molares alguma desestabilização e até quebra. A partir dela, têm-se novas organizações, novas formas de transformar instituições e eventos. Contudo, as linhas possuem diferentes funções, mas não param de se misturar (DELEUZE; GUATTARI, 2023).

Dias de abandono inicia com linhas molares prestes a ruir: o casamento, até então firme, foi estremecido. A partir disso, diversas molecularidades passam a atravessar as linhas molares estabelecidas: a figura da

mãe, a vida social, a vida financeira. Olga costumava ter uma rotina segura, pois era apegada às molaridades que contornavam seu contexto social e sua existência, mesmo tendo consciência de ameaças à sua estabilidade. Ela conta, por exemplo, que perdeu atitudes semelhantes que Mario teve no passado:

Além do mais, isso já havia acontecido com ele: o tempo e os fatos voltaram à minha memória de tanto me mexer na cama. Muitos anos antes, quando estávamos juntos havia apenas seis meses, ele me disse, logo depois de um beijo, que preferia nunca mais me ver. (FERRANTE, 2016b, p. 6)

A própria Carla já havia sido um motivo para uma discussão entre o casal. Mario a conheceu devido ao fato de ser amigo de sua mãe, Gina, desde a faculdade. Olga descobriu a relação entre os dois quando a menina tinha apenas quinze anos:

Pela porta da cozinha vi que a pequena Carla, despedindo-se de Mario no corredor depois de uma de suas aulas, em vez de lhe dar um beijo no rosto, beijou-o na boca. Logo entendi que não precisava me preocupar com a mãe, mas com a filha. (FERRANTE, 2016b, p. 7-8)

Após o ocorrido, Olga conversa com Mario em tom calmo, para manter as molaridades que a constituíram como mulher adulta:

Discutimos isso, mas calmamente. Eu odiava os tons de voz alta, os movimentos muito bruscos. Minha família de origem era de sentimentos ruidosos, exibidos (...). Por isso havia aprendido a falar pouco e de forma muito pensada, a não ter pressa (...). O trabalho, depois, me disciplinou ainda mais. (...) Até que, depois do casamento, pedi as contas e comecei a seguir Mario pelo mundo, para os cantos aonde era levado pelo seu trabalho de engenheiro. Lugares novos, vida nova. Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame. (FERRANTE, 2016b, p. 8)

Percebemos que existem potências em Olga, molaridades controladas como “a angústia das mudanças” e as emoções que deviam implodir

para se tornarem uma voz pacata, “guardada na garganta”. Porém, as linhas maleáveis que passavam pelo relacionamento, devido às atitudes de Mário, mudam a realidade dos dois e colocam em xeque as antigas molaridades. De esposos a ex-esposos; Olga, de esposa a solteira; Mário, de marido a namorado de uma nova mulher. Os filhos agora tinham seus pais separados e os amigos precisavam lidar com o novo contexto. Se nas primeiras experiências de incertezas e de infidelidade do marido Olga manteve-se agarrada às molaridades, agora ela precisa enfrentar a mudança. Como o tempo passa e Mario não volta, fatos que se somam ao caos de uma nova rotina e à angústia de ter sido trocada, a protagonista é obrigada a lidar com uma dor que afeta também uma antiga Olga. As linhas moleculares transformaram sua vida, dos hábitos ao palavreado:

Comecei a mudar. Em poucos meses perdi o hábito de me maquiar cuidadosamente, passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. A obscenidade me vinha aos lábios com naturalidade, parecia servir para comunicar aos meus poucos conhecidos, os que ainda me procuravam, friamente, para me consolar, que eu não me deixaria enganar por belas palavras. Era só abrir a boca que já sentia vontade de zombar, manchar, sujar Mario e a sua puta. (FERRANTE, 2016b, p. 22-23)

Aos poucos Olga vai perdendo o controle sobre a própria vida e das crianças. Contudo, entende que precisa abandonar partes de si que a conectam ao seu modo de vida anterior. Ela deve mudar e compreender que o momento é transitório. No trecho a seguir a narradora descreve estes dois lados, que poderíamos entender como um choque entre linhas molares e moleculares. Além disso, vemos que ela sente a necessidade de uma linha de fuga, de uma ruptura com sua realidade:

Passei a noite e os dias seguintes refletindo. Sentia-me empenhada em dois fronts: tentar manter parada a realidade dos fatos represando o fluxo das imagens mentais e dos pensamentos, tentar ser forte, no meio tempo, imaginando-me como uma salamandra que sabe atravessar o fogo sem sentir a dor. Não sucumbir, eu dizia. Combater. (FERRANTE, 2016b, p. 54)

Retomamos Deleuze e Guattari para nos situar sobre a natureza temporária de uma linha maleável e a necessidade do surgimento da linha de fuga, que já está presente e que foi percebida por Olga:

É evidente que a linha de fuga não vem depois, está presente desde o início, mesmo se espera sua hora e a explosão das outras duas. Então a segmentaridade maleável não seria mais do que uma espécie de compromisso, procedendo por desterritorializações relativas, e permitindo reterritorializações que bloqueiam e remetem para a linha dura. É curioso como a segmentaridade maleável está presa entre as outras duas linhas, pronta para tombar para um lado ou para o outro — essa é a sua ambiguidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2023)

É fundamental observarmos que a mudança em Olga é constantemente reafirmada na forma com que lida com seu próprio corpo, que também está em transitoriedade, em desterritorialização, e sofre as mudanças que sua mente está experimentando. Nesse sentido, como acontece na novela, “o que se passou” (DELEUZE; GUATTARI, 2023) exige certas posturas do corpo. No caso da protagonista, de um cuidado primordial para a boa higiene, ela passa ao desprezo de si:

No momento em que me apaixonei por Mario, comecei a temer que se enojasse de mim. Lavar o corpo, desodorizá-lo, apagar todos os vestígios desagradáveis da fisiologia. Levitar. Queria sair do chão, queria que me visse suspensa em equilíbrio, elevada, como acontece com as coisas integralmente boas. Eu não saía do banheiro até que não desaparecesse o mau cheiro, abria a torneira para que não ouvisse o barulho da urina. Esfregava-me, aparava, lavava os cabelos a cada dois dias. Pensava a beleza como um esforço constante de apagamento da corporalidade. Queria que amasse meu corpo esquecendo o sabor que carregam os corpos. A beleza, eu pensava ansiosamente, é esse esquecimento. (FERRANTE, 2016b, p. 93)

Neste mesmo capítulo, Olga é obrigada a procurar Otto, o cachorro da família. A protagonista sai, então, pelo parque Valentino, vestindo camisola, em estado de devaneio, perdida no espaço arbóreo que, para ela, era “mais uma aquarela do que a realidade” (FERRANTE, 2016b, p. 94). Aqui a narradora demonstra o grau de deterioração que afeta sua mente e seu trato com o corpo:

Os enganos das palavras, tudo um engano, talvez a terra prometida não tenha mais palavras para embelezar os fatos. Sorrindo de escárnio — um desprezo por mim mesma —, levantei a camisola, agachei, mijei e caguei atrás de um tronco.

Estava cansada, cansada, cansada. (FERRANTE, 2016b, p. 95)

Sobre esta cena insólita, vale mencionar a opinião de Stiliania Milkova, estudiosa da autora italiana, em sua obra *Elena Ferrante as world literature* (2021):

Por exemplo, em *Os Dias de Abandono*, o ato de urinar e defecar de Olga no parque Valentino, em Turim, (...) representa uma dupla abjeção do corpo feminino e do espaço urbano opressivo, libertando Olga da paisagem urbana que pesa sobre ela como se estivesse pintada em sua camisola. A imagem do mapa da cidade pintado nela também evoca a subjugação simbólica de Olga pelo marido numa cidade hostil que codifica o poder masculino em todos os seus monumentos, ruas e mictórios públicos. A pintura visualiza então as inscrições do espaço de gênero no corpo materno e na subjetividade. (MILKOVA, 2021, p. 36)⁵

O ato ao mesmo tempo obsceno e transgressor demonstra que seu abandono ao corpo era, também, naquele momento, um abandono ao que ele representava a ela até o momento. Este sentimento de desconexão com a representação feminina, com o que se espera de uma mãe de família, também surge quando Olga pede para que Ilaria a cutuque com um cortador de papel de metal para que ela não se distraia. Trancada em casa, e com Gianni doente, Olga tem dificuldade para manter sua atenção no que precisa fazer, e então sugere à menina que a ajude, até que, ao se desligar completamente da realidade, é ferida:

Por algum tempo segurei o desespero, que queria me trabalhar a fundo, fazer-me metal, batente, engrenagem, feito um artista que opera diretamente no corpo. Depois senti a coxa esquerda, sobre o joelho, uma laceração dolorida. Gritei, entendi que Ilaria havia me ferido com profundidade. (FERRANTE, 2016b, p. 138)

⁵ No original: "For example, in *The Days of Abandonment* Olga's urinating and defecating in the Valentino park in Turin (...) enacts a double abjection of the female body and of the oppressive urban space, liberating Olga from the cityscape which weighs on her as if painted on her nightgown. The image of the city map painted on her also evokes Olga's symbolic subjugation by her husband in a hostile city which encodes male power in its every monument, street, and public urinal. Painting then visualizes the inscriptions of gendered space on the maternal body and subjectivity."



Temos novamente uma espécie de abandono do próprio corpo. Para Milkova, a necessidade pela autoconsciência corporal e, ao mesmo tempo, um desprendimento dele representam a renúncia da realidade como renúncia do corpo. Ele carrega marcas de uma vida feminina deixada a si própria:

Em *Os Dias de Abandono*, as técnicas de Ferrante de retirar, recortar, sobrepor ou fragmentar a imagem do corpo feminino moldam a percepção de Olga sobre si mesma e a realidade. Deixada pelo marido, ela perde o fundamento da sua existência — a necessidade de atender ao olhar masculino e de desempenhar o papel de mãe e esposa perfeita. Ela deixa seu corpo afundar na abjeção e sua casa cair na desordem. Sua identidade cuidadosamente construída desmorona e nos meses seguintes ela luta para reconstituí-la. (...) O corpo de Olga, em outras palavras, carrega os traços pintados, cicatrizes ou feridas, de sua domesticação e objetificação.⁶ (MILKOVA, 2021, 125-126)

Em meio ao turbilhão de sentimentos, Olga vai percebendo que a relação com seu corpo é fundamental para seu recomeço, e a partir dele podemos ver uma linha de fuga que vai, aos poucos, se estabelecendo. Neste trecho, ela tenta não se entregar a sentimentos ruins em relação aos filhos, e retoma um contato com o corpo materno:

São os meus filhos, pensava para me convencer, são as minhas criaturas. (...) aquelas criaturas eram minhas, as minhas criaturas verdadeiras e nascidas do meu corpo, este corpo, eu tinha esta responsabilidade. Portanto, com um esforço que me custou um cansaço no limite do suportável, me levantei. Eu tenho que me recuperar, que entender. Retomar imediatamente os contatos. (FERRANTE, 2016b, p. 126)

Os episódios da busca pelo cão Otto no parque Valentino e o aprisionamento involuntário na própria casa evidenciam a necessidade de uma linha de fuga urgente para Olga. Ela sabe que não pode continuar dessa forma, e a decisão por uma saída deve ser dela. E, novamente, a mudança começa a se

⁶ No original: “In *The Days of Abandonment* Ferrante’s techniques of cropping, cutting, superimposing, or fragmenting the image of the female body shape Olga’s perception of herself and reality. Left by her husband, she loses the foundation of her existence—the need to cater to the male gaze and to perform the role of perfect mother and wife. She lets her body sink into abjection and her house fall into disorder. Her carefully constructed identity crumbles, and in the months that follow she struggles to reconstitute it. (...) Olga’s body, in other words, carries the painted traces, scars or wounds, of her domestication and objectification.”



estabelecer pela linguagem, como se sua linha de ruptura estivesse no seu ato de dizer:

Por outro lado me ajudou muito, naquela fase, descobrir que ainda tinha capacidade para as boas maneiras. O linguajar obsceno desapareceu de uma hora para outra, não me senti mais levada a usá-lo, tive vergonha de tê-lo feito. Recuei para uma língua livresca, estudada, um pouco confusa, porém dava-me segurança e distância. Voltei a controlar o tom da minha voz, as raivas depositaram-se no fundo, pararam de carregar as palavras. Consequentemente as relações com o mundo externo melhoraram. (FERRANTE, 2016b, p. 150)

O processo de retomada da consciência, de um eu controlado, seguro de si, é contrastado, por fim, com a incapacidade de Mario em se encontrar:

“Não te amo mais porque, para se justificar, você disse que tinha caído no vazio, no vazio de sentido, e não era verdade.”
 “Era sim.” “Não. Agora eu sei o que é um vazio de sentido e o que acontece se você consegue voltar à superfície. Você não, você não sabe. Você no máximo lançou um olhar para baixo, se assustou e tampou a falha com o corpo de Carla.”
 (FERRANTE, 2016b, p. 181)

Percebemos, portanto, as antigas linhas molares de um casamento aparentemente estruturado, que escondia falhas, rachaduras que, mais tarde, trouxeram-no abaixo. Mario estabelece uma nova união, na tentativa de criar uma nova molaridade que escondesse seu vazio. Olga vê sua vida ser abalada profundamente pelas linhas maleáveis de um relacionamento sem base, de um marido infiel, e por isso é obrigada a criar uma linha de fuga, uma ruptura. Ao se chocar com o vazio, sente a necessidade de voltar para a realidade, e portanto uma outra Olga surge.

A NARRADORA OLGA CONTRA A OLGA ABANDONADA

Temos, então, a história de Olga na condição de acontecimentos sóbrios, sem interferência direta da sua linguagem. Agora podemos colocar algumas questões para compreender essa narradora. Como ela extrai efeitos no leitor do modo que narra? Por que utiliza uma narrativa consciente e distante e,

simultaneamente, consegue nos aprofundar no psicológico da personagem, como é comum em um monólogo interior ou no fluxo de consciência?

Segundo Norman L. Friedman, em *Ponto de vista na ficção — o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua história ao leitor. Ele sugere alguns questionamentos que podemos fazer: quem fala ao leitor; de qual ângulo em relação a ele próprio a história é contada; quais canais de informação este narrador utiliza para transmitir suas histórias; e em qual distância ele situa o leitor da história. Friedman também ressalta que precisamos compreender se existem tensões entre contar e mostrar, pois o narrador pode realizar diversos atos: afirmar e inferir, expor e apresentar, narrar e dramatizar, evidenciar o que é implícito e o que é explícito, opor ideia e imagem.

Friedman classifica as maneiras de transmitir uma história da seguinte maneira: a) onisciência interpretativa; b) onisciência neutra; c) o **eu** como testemunha; d) o **eu** como protagonista; e) onisciência múltipla seletiva; f) onisciência seletiva; g) o método dramático; h) a câmera. De antemão, sabemos que a narradora Olga, dentro da tipologia de Friedman, situa-se como narrador-protagonista, portanto nos ateremos, a princípio, a este conceito. Este tipo de narrador não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Ele narra a partir de um centro fixo, e por isso se limita às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

Com a transferência da responsabilidade narrativa da testemunha para uma das personagens principais, que conta a história na primeira pessoa, alguns outros canais de informação são eliminados e mais alguns pontos de vantagem, perdidos. (FRIEDMAN, 2002, p. 11-12)

Contudo, a narradora Olga evoca diversos processos mentais, seja do presente, após a reflexão sobre os eventos, seja do passado, do momento de tensão em que vivia. Esse estilo de expor o pensamento se assemelha a um monólogo interior e produz efeitos próximos ao mergulho nos pensamentos do personagem. Friedman não trata diretamente essas técnicas, mas remete a Lawrence Bowling para compreendê-las:

Bowling faz uma distinção muito útil entre análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência: os dois últimos representam, respectivamente, a maneira mais articulada e a menos articulada de expressar diretamente estados internos; a primeira, a maneira onisciente indireta. (FRIEDMAN, 2002, p. 13)

Para Ligia Chiappini Morais Leite (2002), porém, esta distinção é um pouco mais complexa:

Já o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência. O fluxo de consciência, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” das personagens ou do narrador. (LEITE, 2002, p. 69, ênfase no original)

Poderemos ir mais a fundo nesta discussão, remetendo a Alfredo Leme Coelho de Carvalho, que trabalhou a perspectiva de Friedman em seu livro *Foco narrativo e fluxo de consciência* (2012). Segundo ele, os conceitos de *stream of consciousness* e monólogo interior têm sido usados como sinônimos indiscriminadamente (CARVALHO, 2012, p. 86), fato que dificulta as análises. Com base nas definições de Robert Humphrey, apresenta quatro técnicas fundamentais que podem apresentar o fluxo da consciência: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição por autor onisciente e solilóquio. A partir dessa conceituação, Carvalho propõem as divisões: monólogo interior livre, em que há a mínima interferência do autor; monólogo interior orientado, em que o texto representa a forma de pensar **pura**, sem ser falada; solilóquio, em que o autor não intervém no processo de fluxo de consciência e pressupõe uma audiência; impressão sensorial, em que o material é apresentado pela percepção dos sentidos; e, por fim, descrição por um autor onisciente, em que os pensamentos são apresentados de maneira particular, não faladas, incoerentes (p. 88-97).

Observamos que a despeito do debate que procura conceituar monólogo interno e fluxo de consciência, não encontramos descrição que possa enquadrar a narração de Olga. Embora carregada de impressões de sentido, de carga emocional, de pensamentos intrusivos e indesejáveis, a narrativa é estruturada para ser texto, com elementos de coesão e clareza, como se a autora não quisesse dificultar a leitura dos seus relatos. Poderemos, então, nos voltar para os recursos que comumente um narrador-protagonista utiliza para contar uma história.

Segundo Carvalho, este tipo de narrador pode empregar um tom objetivo, impressionista ou interpretativo (CARVALHO, 2012, p. 80). No primeiro caso, o narrador faz comentários, sem necessariamente inserir subjetividades. O narrador impressionista traz percepções espontâneas e coloridas,



sem elaboração consciente. Já o narrador interpretativo, intervém com comentários, deformando-os ou colocando neles reflexões conscientes. Vemos como Olga analisa seu passado:

Sim, eu era boba. Os canais dos sentidos estavam fechados, não escorria mais o fluxo da vida desde sabe-se lá quando. Que erro tinha sido fechar o significado da minha existência nos rituais que Mario me oferecia com um prudente sentimento conjugal. Que erro ter entregue o sentido de mim mesma às suas gratificações, aos seus entusiasmos, ao percurso sempre mais frutífero da sua vida. Que erro, sobretudo, crer que não poderia viver sem ele, quando havia tempo que nada me dava certeza de que estivesse viva com ele. Onde estava sua pele sob os dedos, por exemplo, onde o calor da sua boca? (FERRANTE, 2016b, 136)

Interessante notar que, embora consciente na análise do seu passado, Olga de modo algum o revive com intensidade. Podemos inferir que houve uma cisão entre o sentimento do passado e do presente, ou uma dificuldade de se lembrar ou reviver as memórias reprimidas. De toda forma, esse tipo de narrador lembra ao **infiel**:

Nas narrativas em primeira pessoa pode ocorrer a figura do narrador infiel. Este é o narrador que nós percebemos que mente deliberadamente, ou que faz uma falsa ideia dos fatos que descreve, ou que tem de si mesmo um conceito diferente daquele que lhe é atribuído pelo autor implícito, ou, enfim, que se distancia deste em um ou mais eixos de comparação. (CARVALHO, 2012, p. 82)

Em pleno estado psicótico, as memórias de Olga poderiam ser difusas, o que tornaria o ato de lembrar dificultoso e geraria a distância mencionada neste artigo.

Booth assinala a “distância” que pode existir, em vários eixos ou categorias, entre autor, narrador, personagens e leitor. Ela pode estabelecer-se num eixo moral, intelectual etc. Aos eixos mencionados por Booth, gostaríamos de acrescentar os eixos da “sanidade”, que de modo algum se confunde com o eixo “intelectual”, sendo muito importante em certos tipos de ficção. (CARVALHO, 2012, p. 64, ênfase no original)

De fato, Olga é uma narradora centrada, que avalia o passado conscientemente. Possui apenas detalhes que nos fogem devido à forma que interpreta seu passado. Consideramos, então, que Olga é uma narradora-protagonista que utiliza um tom interpretativo, e narra a partir de uma consciência de quem se afastou no tempo dos fatos vividos e já refletiu sobre eles. Porém, temos aqui uma espécie de inovação, pois ela se assemelha a um narrador infiel, por notarmos certo distanciamento da personagem em relação ao passado. Não se trata de um distanciamento intelectual ou moral, mas consideramos *fisiológico*. Não afirmamos, porém, que Olga nos trai; mas que seu passado ou a marcou ao ponto de olhar para trás com frieza ou que a libertou de uma Olga que era delicada demais e falsa. De toda forma, partimos deste ponto para entendermos como a estrutura da história passa da realidade para a mente, e vice-versa. E, nesse sentido, o testemunho de uma narradora-protagonista consciente do passado, mas que não se ressent, que não despeja no texto seu emocional atual, mas, ao contrário, dedica a profundidade da dor e da angústia ao seu eu antigo, leva-nos a perceber e sentir todo o horror de Olga como se estivéssemos em sua mente, sem necessitar de um fluxo de consciência ou monólogo interior. Ao mesmo tempo, alivia-nos com o sentimento catártico experimentado por ela por sabermos, desde o princípio, que se libertou das dores e tormentos. E eis o segredo desta Olga dupla: a todo momento ela nos oferece simultaneamente agonia e redenção, como um pequeno paradoxo que eleva o texto de Ferrante.

CONCLUSÃO

Dias de abandono é uma obra que escancara uma profunda relação com a linguagem, implícita e explicitamente, seja na transição de Olga pelo linguajar, seja pelo tom adotado pela narradora após os eventos. É como se o ato de falar fosse o portal de entrada e de saída para o seu caos pessoal. A sinceridade desconfortante da protagonista nos coloca na posição de um espectador que se sente inquieto com o desenvolvimento da personagem: estaria mudando completamente ou revelando um ser que sempre existiu? A despeito disso, concluímos que ela criou sua linha de fuga, aquela que, como nos afirma Deleuze e Guattari, já existia. Era uma potência de Olga em puro ato de devir, que mudava constantemente de espaço, se desterritorializando para se territorializar novamente. Ela foi capaz de fazer o mais difícil:

Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos inventá-las traçando-as efetivamente, na

vida. As linhas de fuga — não será isso o mais difícil?
(DELEUZE; GUATTARI, 2023)

A relação de uma narradora protagonista, na conceituação de Friedman, que interpretou os fatos narrados, mas que muitas vezes os expõem à distância, supõe uma inovação no ato de narrar. A escolha por submergir em sua própria mente nos dias de abandono, e revelar seus pensamentos e aflições de maneira realista e direta, gera-nos a sensação de afastamento, como se fosse uma narradora infiel. Porém, Olga está nos fatos narrados, mas também na forma de narrar. Ela transcende. Sentimos com a Olga do passado e respiramos aliviados com a Olga narradora: tudo ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. 1. ed. São Paulo: Unesp Digital, 2012.

CRICELLI, F. *Ler e traduzir Elena Ferrante: Tradução e a íntima transgressão da linguagem*. Disponível em: <https://derivaderiva.com/ler-e-traduzir-elena-ferrante>. Acesso em: 7 nov. 2023.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6513246/mod_resource/content/1/Mil%20plato%CC%82s%20capitalismo%20e%20esquizofrenia%20Vol%203%20by%20Gill%20es%20Deleuze%20Felix%20Guattari%20%28z-lib.org%29.pdf. Acesso em: 7 nov. 2023.

FERRANTE, E. *A amiga genial*. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.

_____. *A filha perdida*. 1. ed. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016a.

_____. *Dias de abandono*. 1. ed. Tradução de Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016b.

_____. *História do novo sobrenome*. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016c.

_____. *História de quem foge e de quem fica*. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2016d.

_____. *Um amor incômodo*. 1. ed. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016e.

_____. *Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora*. 1. ed. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.



_____. *História da menina perdida*. 1. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2017b.

_____. "Escrever é como girar a faca na ferida", revela Elena Ferrante. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante/>. Acesso em: 7 nov. 2023.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, São Paulo, mar./mai. 2002, p. 166-182.

I GIORNI dell'abbandono. Direção de Roberto Faenza. ITA: Jean Vigo Italia e Sky, Medusa Film; Medusa Distribuzione, 2005. 1 DVD (96 min).

L'AMIGA geniale. Direção: Edoardo De Angelis. ITA; EUA, 2023. Fandango, Mowe, The Apartment, Umedia e Wildside; Rai 1 e HBO (3 temporadas).

L'AMORE molesto. Direção de Mario Martone. ITA: Lucky Red, Rai 3 e Teatri Uniti; Film Movement, 1995. 1 DVD (104 min).

LA VITA vita bugiarda degli adulti. Direção: Saverio Costanzo. ITA, 2023. Fandango; Netflix (1 temporada).

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MILKOVA, S. *Elena Ferrante as world literature*. 1. ed. Londres: Bloomsbury Academic, 2021.

THE LOST daughter. Direção de Maggie Gyllenhaal. EUA, GRE: Endeavor Content, eOne, Faliero House Productions, In the Current, Pie Films e Samuel Marshall Productions; Netflix e Spentzos Films, 2021. AVCHi-Mobile (122 min).

WOOD, J. "Corporações tentam criar literatura global", diz crítico literário James Wood. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1921080-corporacoes-tentam-criar-literatura-global-diz-critico-literario-james-wood.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2023a.

_____. *Women on the verge: The fiction of Elena Ferrante*. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em 7 nov. 2023b.

