



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - PPGS

A “GENIALIDADE” DA MERITOCRACIA

Uma análise da obra *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante

DAYANE TRINDADE MACEDO

JOÃO PESSOA - PB

2025

DAYANE TRINDADE MACEDO

A “GENIALIDADE” DA MERITOCRACIA

Uma análise da obra *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.
Linha de Pesquisa: Poder, Cultura e Crítica.

Orientadora: Prof.a Dr.a Miqueli Michetti

JOÃO PESSOA - PB

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M141g Macedo, Dayane Trindade.

A genialidade da meritocracia : uma análise da obra
A Amiga Genial, de Elena Ferrante / Dayane Trindade
Macedo. - João Pessoa, 2025.
105 f. : il.

Orientação: Miqueli Michetti.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Sistema social - Meritocracia. 2. Elena Ferrante.
3. Sociologia da literatura. 4. Sociologia da arte. I.
Michetti, Miqueli. II. Título.

UFPB/BC

CDU 316.3(043)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ATA Nº 3 / 2025 - PPGS (11.01.15.73)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

João Pessoa-PB, 12 de Fevereiro de 2025

ATA DA REUNIÃO EXTRAORDINÁRIA DA BANCA EXAMINADORA COMPOSTA PARA AVALIAR **DAYANE TRINDADE MACEDO**

Aos 12 dias do mês de fevereiro de 2025, às 14 horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de defesa de Dissertação, intitulada: "**A 'GENIALIDADE' DA MERITOCRACIA: Uma análise da obra A Amiga Genial, de Elena Ferrante**", apresentada pela discente **DAYANE TRINDADE MACEDO**, estando a Comissão Examinadora composta pelas docentes: MIQUELI MICHETTI (Orientação), SIMONE MAGALHAES BRITO (PPGS/UFPB) e LOUISE CLAUDINO MACIEL (UFRPE). Dando início aos trabalhos, a professora MIQUELI MICHETTI, na qualidade de Presidente da Comissão, convidou as demais integrantes da Banca Examinadora para compor a mesa. Em seguida foi concedida a palavra à defendente para expor uma síntese de sua Dissertação que, após, foi arguida pelos membros da Comissão Examinadora. Encerrados os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o conceito de APROVADO e indicando o material para publicação. A seguir foi encerrada a reunião, devendo a Universidade Federal da Paraíba, após a discente cumprir todas as etapas e exigências do PPGS, de acordo com a Lei, expedir o respectivo Diploma de **MESTRE SOCIOLOGIA**.

(Assinado digitalmente em 12/02/2025 16:20)

MIQUELI MICHETTI
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matrícula: 2425306

(Assinado digitalmente em 12/02/2025 16:21)

SIMONE MAGALHAES BRITO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Matrícula: 1363922

Processo Associado: 23074.012282/2025-84

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufpb.br/documentos/> informando seu número: **3**, ano: **2025**, documento(espécie): **ATA**, data de emissão: **12/02/2025** e o código de verificação: **f3985f98b2**

*À minha mãe (in memoriam), e a todas que,
como ela, desmarginaram-se.*

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa é fruto de um trabalho que, antes de virar matéria, tinha forma de sonho. Esse sonho, por sua vez, foi alimentado e sonhado por muitas outras pessoas além de mim. Este é um pequeno espaço separado para homenagear aquelas/es que sonham e realizam comigo.

Agradeço a minha mãe Iranete (*in memoriam*), meu grande amor, que plantou em mim o gosto pela leitura, o prazer de descobrir o mundo com liberdade, questionando-o sempre que necessário, a imaginação para sonhar outros mundos, que cuidou de mim de tantas formas que me possibilitaram chegar até aqui. Esse trabalho é para ela.

Agradeço também a Vanessa Karen, minha vidinha, esposa amada e companheira de tantos momentos importantes, por ter me ajudado a seguir em frente na escrita desta dissertação, mesmo diante do acontecimento mais difícil da minha vida. Pelas sessões de chá, café e brigadeiro. Por me incentivar e acreditar na importância deste trabalho.

À Elisângela, Edsân e Lino, meu trio da pesada, companheirinhos de escritório nas tardes quentes, amores da mamãe, que tornam qualquer processo de escrita mais ameno.

À Ana Beatriz e a Larrissa, minhas irmãs e amigas, a quem eu devo tanto, com quem compartilhei horas e horas de palestrinhas sobre livros, Ferrante e a necessidade do fim do capitalismo.

À Rafa e a Mari, amigas amadas, que regaram a semente dessa dissertação quando ela ainda era só um desejo distante. Agradeço pela leitura do projeto, pelas dicas, pela torcida, pelo livro de Benjamin como incentivo – tem detalhes que marcam definitivamente os episódios de nossa história.

Aos meus amores do Lombras, que mudaram para sempre o sentido de família em minha vida. Às minhas Cumadres, que me ajudam a pensar de maneira ampla sobre o mundo. Ao meu querido grupo de Lascadas, amigas/os que tornaram o mestrado mais leve, com quem pude partilhar dúvidas sociológicas e aperreios acadêmicos, além de maravilhosos momentos extraclasse.

Ao meu clubinho de leitura precioso, CULTS, que demonstra o poder da literatura na vida de mulheres. Esse trabalho não existiria sem nosso primeiro encontro.

À minha orientadora Prof. Miqueli Michetti, que me apontou boas direções pelas quais seguir na construção desta pesquisa. Agradeço pelo apoio, compreensão e paciência em momentos pessoais delicados pelos quais passei.

Aos queridos professores Simone Brito e Maurício Rombaldi, com suas disciplinas fantásticas, que contribuíram grandemente para minha formação e, sem dúvida, para minha escrita. Agradeço também pelo respeito, cuidado e carinho em nossas trocas fora da sala de aula.

À CAPES pela concessão da bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa com maior dedicação e relativa tranquilidade.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todos os Seres Divinos, da Terra ao Astral, que me fazem forte, que abrem e guiam meus caminhos, que seguram em minha mão e me mostram que não sigo sozinha.

Todas temos em comum cicatrizes da discriminação, mas nem todas temos as mesmas marcas.

- Infect

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo central apresentar uma análise sociológica da obra *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante, dando ênfase à discussão sobre a falácia meritocrática da “genialidade” relacionada à possibilidade de mobilidade econômica e social que a narrativa evoca, tendo como fio condutor as condições econômicas e sociais das mulheres na obra e seus pontos de partida – origem social, acúmulo (neste caso, falta) de capitais diversos etc. O trabalho pode ser dividido em dois momentos que, no entanto, se entrelaçam e são compreendidos por nós como partes de um todo: o primeiro momento trata-se de uma análise de cunho mais externalista, onde nos debruçamos sobre o campo literário italiano em seus primórdios, e traçamos uma espécie de paralelo entre a tradição literária italiana e o que Ferrante traz disso em sua escrita na atualidade – assim como o que ela recusa. Ainda de um ponto de vista externalista, nos propomos a observar os caminhos percorridos pela autora, suas escolhas estético-formais, éticas, políticas, etc. que se expressam em suas falas e, de igual modo, em sua escrita. No segundo momento, voltamos nosso olhar para a obra em si mesma, realizando uma análise internalista, levando em consideração o contexto e as discussões ali desenvolvidas. Realizamos o percurso metodológico por via da análise do discurso a partir de uma perspectiva bourdieusiana, que considera não somente o que é dito (o discurso – neste caso, o texto ali inscrito), mas também quem fala (o agente – autoria) e o campo a partir do qual fala (campo literário), ou seja, a obra e suas condições de produção.

Palavras-chave: Elena Ferrante; Meritocracia; Sociologia da Literatura; Sociologia da Arte.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to present a sociological analysis of Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*, emphasizing the discussion of the meritocratic fallacy of "genius" in relation to the possibility of economic and social mobility that the narrative evokes, having as a guiding thread the economic and social conditions of the women in the work and their starting points – social origin, accumulation (in this case, lack) of various capitals, etc. The work can be divided into two moments that, however, intertwine and are understood by us as parts of a whole: the first moment is a more externalist analysis, where we focus on the Italian literary field in its early days, and draw a kind of parallel between the Italian literary tradition and what Ferrante brings from it in her writing today – as well as what she rejects. Still from an externalist point of view, we propose to observe the paths taken by the author, her aesthetic-formal, ethical, political choices, etc. that are expressed in their speeches and, likewise, in their writing. In the second moment, we turn our attention to the work itself, carrying out an internalist analysis, taking into account the context and the discussions developed there. We carry out the methodological path through discourse analysis from a Bourdieusian perspective, which considers not only what is said (the discourse – in this case, the text inscribed there), but also who speaks (the agent – authorship) and the field from which they speak (literary field), that is, the work and its conditions of production.

Keywords: Elena Ferrante; Meritocracy; Sociology of Literature; Sociology of Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Documentário <i>Ferrante Fever - Prime Video</i>	12
Figura 2 - Documentário <i>Ferrante Fever - Mubi</i>	13
Figura 3 - Página do <i>Instagram</i> - Clube Ferrante.....	13
Figura 4 - Número 1 entre os 100 melhores livros do século XXI segundo o <i>The New York Times</i>	41
Figura 5 - Elena Ferrante eleita como uma das 100 pessoas mais influentes do mundo pela revista <i>Time</i>	42
Figura 6 - <i>A Amiga Genial</i> como parte da literatura mais importante do século, segundo tradutor das obras no Brasil.....	53

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Mapa do espaço social em <i>A Amiga Genial</i>	88
--	----

QUADROS

Quadro 1 - Obras de Elena Ferrante: premiações e adaptações.....	70
Quadro 2 - Protagonistas e suas famílias.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - CAMPO: Dinâmicas do campo literário italiano.....	19
1.1 Observando o passado: alguns aspectos importantes do campo literário italiano pré <i>Risorgimento</i> (1861).....	21
1.2 Ampliando o campo literário italiano: a escrita de mulheres em uma Itália em transformação.....	26
1.3 O campo literário para além das/dos escritoras/es: o lugar das editoras e dos prêmios literários.....	32
1.4 Da Itália para o mundo: apontamentos sobre a posição de Elena Ferrante e sua obra no campo literário.....	38
CAPÍTULO II - AUTORIA: A presença ausente de Elena Ferrante.....	44
2.1 Autoria e anonimato no campo literário.....	45
2.2 Elena Ferrante em um campo que se transforma: observações sobre universalismo e diversidade e seus impactos no campo literário e na escrita de Ferrante.....	55
2.2.1 Traçando um perfil ferrantino: trajetórias de Elena Ferrante.....	62
CAPÍTULO III - OBRA: Análise sociológica de <i>A Amiga Genial</i>.....	73
3.1 Aspectos gerais da obra: atravessamentos familiares, escolares e sociais na construção de <i>habitus</i> e oportunidades das protagonistas.....	75
3.2 As mulheres de Elena Ferrante: entrelaçando classe e gênero.....	83
3.3 A “genialidade” do capitalismo: uma reflexão sobre meritocracia a partir de <i>A Amiga Genial</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Em 2020, em meio a pandemia de Covid-19, momento que exigiu isolamento e distanciamento físico quase que total entre as pessoas, o desejo de estar perto fez surgir o *Cults* Clube de Leitura, um clube criado por e para mulheres que queriam retomar o hábito da leitura e debater em um grupo feminino (virtualmente, naquele momento) sobre seus pontos de vista acerca do livro lido – e também de suas experiências pessoais e visões de mundo. Com o intuito de ser um grupo o mais democrático possível, optamos por selecionar as obras por meio de sorteios que seriam realizados a partir de uma lista de indicações feitas pelas integrantes (cerca de dez mulheres, com idades que variavam entre 25 e 40 anos). Indicações, lista, sorteio. Eis que surge o primeiro livro do clube: *A Amiga Genial*¹, de Elena Ferrante. O nome não era convidativo, e a capa sugeria um romance quase infantil, o que, em um primeiro momento, foi frustrante para a maioria do grupo, já que a lista previa indicações que estariam dentro de um escopo de gêneros literários (escolhidos também previamente) mais densos. A obra, no entanto, apresenta um universo extremamente profundo e realista que nos capturou completamente, gerando uma necessidade profunda de investigá-la mais a fundo.

A Amiga Genial trata-se do primeiro livro da série italiana intitulada *Tetralogia Napolitana*², lançado originalmente em 2011 pela editora *Edizioni e/o*, e escrito por Elena Ferrante – pseudônimo utilizado pela autora, que escolheu manter-se ausente. Segundo a mesma, seus livros estão assinados e, portanto, não se pode dizer que ela escolheu o anonimato (Ferrante, 2017). No Brasil, a tetralogia foi publicada entre 2015 e 2017 pela Biblioteca Azul, selo da Globo Livros. A série conta a vida e amizade de duas garotas – Elena Greco, a narradora, e Raffaella Cerullo, doravante Lenu e Lila, respectivamente –, que crescem em um bairro periférico de Nápoles, na Itália. A história, que se desenvolve ao longo de aproximadamente seis décadas, traz como cenário um país que vive ainda as misérias do pós-guerra (meados dos anos 1950) e resquícios do fascismo, temas presentes ao longo de toda a narrativa. Em *A Amiga Genial*, Ferrante nos apresenta o período de infância e adolescência das personagens e a relação de ambas com o bairro e seus primeiros anseios por ruptura com a realidade posta. A autora expõe em sua obra as complexas relações de classe que se tornam ainda mais evidentes quando se nasce sob a égide de uma cultura patriarcal e

¹ Nas citações, aparecerá abreviado como AG; o mesmo acontece com o livro *Frantumaglia*, que, por sua vez, aparecerá como FR.

²A *Tetralogia Napolitana* é composta pelos livros *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013), *Storia della bambina perduta* (2014). No Brasil, os títulos foram traduzidos como *A Amiga Genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017), respectivamente.

misógina. As experiências femininas na obra são sempre atravessadas pela classe social que as mulheres ocupam, influenciando diretamente em suas subjetividades e posições no mundo social.

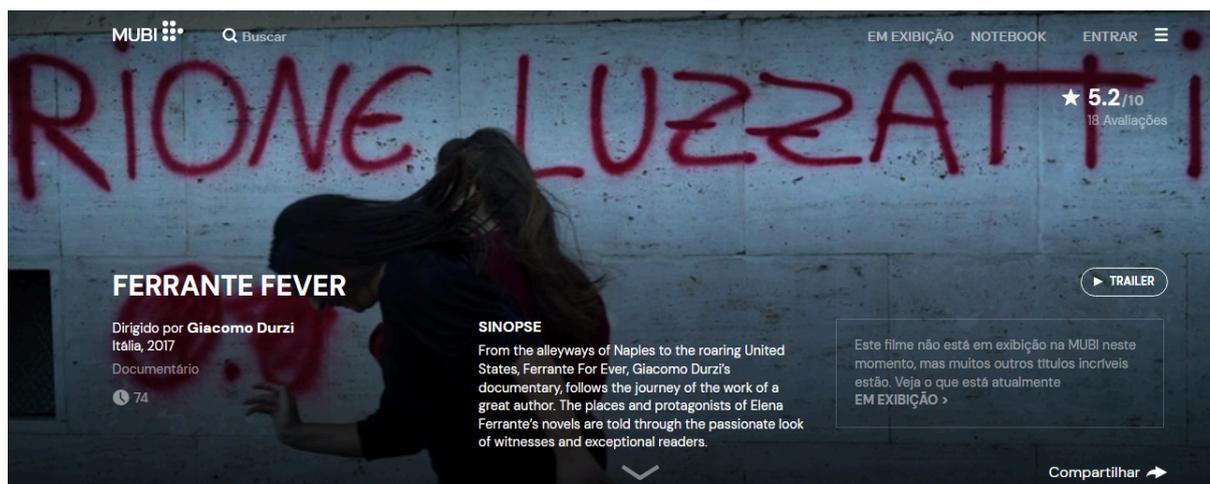
Assim como nós, inúmeras outras pessoas, de diferentes localidades do mundo, foram tomadas pela comoção causada por seus livros, que posteriormente passou a ser chamada por *Ferrante Fever*, ou Febre Ferrante. Trata-se de uma expressão utilizada para se referir aos fãs, que à época da publicação do primeiro livro, *A Amiga Genial*, (e especialmente a partir da sua tradução para o inglês), colaboraram com o sucesso da obra através de pedidos incessantes pelo lançamento dos volumes seguintes da série. A expressão refere-se ainda à busca interminável pela verdadeira identidade da autora, que é contada no documentário de Giacomo Durzi, que carrega o mesmo título, *Ferrante Fever* (2017) – veiculado através de duas plataformas de *streaming* de ampla circulação (*Prime Video*, vinculada a *Amazon*, e *Mubi*), que abrigam diferentes categorias de filmes e séries. A Febre Ferrante chega também no Brasil, e se expressa através de grupos de leitura e clubes, além de estudos literários e pesquisas em distintas áreas de conhecimento, voltadas a compreender mais sobre suas obras e os temas que elas mobilizam.

FIGURA 1 - DOCUMENTÁRIO *FERRANTE FEVER* - PRIME VIDEO



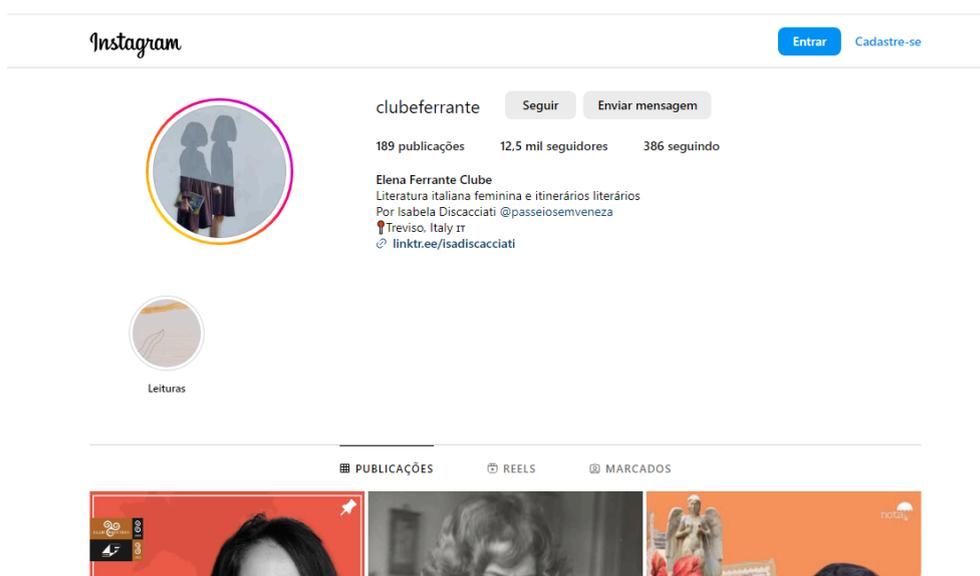
Fonte: site da plataforma *Prime Video/Amazon*.

FIGURA 2 - DOCUMENTÁRIO *FERRANTE FEVER* - MUBI



Fonte: site da plataforma Mubi.

FIGURA 3 - PÁGINA NO INSTAGRAM - CLUBE FERRANTE



Fonte: página do Instagram @clubeferrante

Embora haja um número crescente de pesquisas e estudos voltados à compreensão do universo ferrantino, boa parte deles se constituem a partir de perspectivas da Psicanálise, das Teorias Literárias ou Linguística – nomes como Fabiane Secches, Tatianne Dantas, Cauana Pedrali, Camila Pedrosa, Emília Silva³ ilustram essa afirmação. Na Sociologia, no entanto, este assunto ainda vive um momento de inauguração, do qual este trabalho faz parte. Ele

³ Autoras dos seguintes trabalhos, respectivamente: Uma longa experiência de ausência: A ambivalência em *A Amiga genial*, de Elena Ferrante (2019); “Ali onde está o assombro”: *Desmarginação* e criação literária na Tetralogia de Elena Ferrante (2019); O esforço de encontrar uma forma: Um estudo sobre as margens na *Série Napolitana* de Elena Ferrante (2023); O *bildungsroman* feminino de Elena Ferrante e Lygia Fagundes Telles: Um estudo comparativo entre *A Amiga Genial* e *Verão no Aquário* (2023); Maternidade incômoda e jogos de espelhos femininos na Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante (2022).

surge de muitas inquietações causadas por Elena Ferrante através de seus trabalhos, bem como de uma forte impressão que o estudo de sua obra pode fornecer material importante para refletirmos sobre o campo literário, e sobre as discussões que têm ganhado importância dentro e fora da literatura. Facina (2004, p. 10) defende que “toda criação literária é um produto histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos”, sendo assim, é capaz de oferecer um valioso material para a pesquisa sociológica, já que é possível encontrar nela vestígios para a formulação de hipóteses acerca da vida social em diversos sentidos. Sapiro (2019), por sua vez, defende que uma obra literária não pode ser reduzida à intenção do/a autor/a, ao invés disso, o sentido da obra se constitui, em parte, a partir das interpretações e apropriações que seus/suas leitores/as lhe dão. Este trabalho é, também, resultado de uma leitura, uma interpretação que se constitui a partir de uma análise sociológica, guiada por métodos e teorias que serão explicitados mais adiante.

A escolha pelo primeiro volume da série parte da compreensão de que a infância e adolescência (espaço de tempo em que as protagonistas se desenvolvem ao longo do livro) são momentos cruciais da vida nos quais se constitui o *habitus*, através dos primeiros grupos com os quais os/as agentes tendem a estabelecer relações: a família e a escola. É nesse período, e a partir dessas referências, que se forjam as visões de mundo que, ao longo das trajetórias, influenciam escolhas e práticas. Como defende Lahire:

[...] os diferentes momentos de socialização na vida de um indivíduo não são equivalentes. A sociologia se esforça, assim, em diferenciar os tempos e os quadros da socialização, separando particularmente o período de socialização dita “primária”, essencialmente familiar, de todos aqueles que vêm em seguida e que nomeamos como “secundários” (escolas, grupos de pares, universos profissionais, instituições políticas, religiosas, culturais, esportivas etc.). Essa distinção é importante na medida em que ela faz lembrar que, **nos primeiros momentos da socialização, a criança incorpora, na maior dependência socioafetiva com relação aos adultos que o cercam, “o mundo, o único mundo existente e conceptível, o mundo tal qual”** (BERGER; LUCKMANN, 1986, p. 184) e **não um universo percebido como relativo.** (Lahire, 2015, p. 1398, destaque nosso)

Existem alguns caminhos que tornam possível a análise sociológica de uma obra literária. Na Sociologia da Literatura nos deparamos com diversos/as autores/as e suas teorias sobre como fazê-lo. Considerando a literatura como “atividade social que depende de condições de produção e de circulação” (Sapiro, 2019, n.p.), realizamos o percurso metodológico por via da análise do discurso a partir de uma perspectiva bourdieusiana, que considera não somente o que é dito (o discurso – neste caso, a obra), mas também quem fala (o agente – autoria) e o campo a partir do qual fala (campo literário, no nosso caso), ou seja, a obra e suas condições de produção. Observar o campo literário italiano é importante pois fornece elementos que possibilitam uma melhor compreensão sobre como a obra se localiza

dentro de um determinado contexto nacional – em uma posição mais ou menos legitimada, por exemplo –, além de ser um movimento necessário para pensarmos passado e presente, bem como as modificações que esse campo sofreu e como isso se expressa na escrita de Ferrante. Compreendemos, ao mesmo tempo, a relevância de pensar também o campo literário a partir de uma perspectiva transnacional, como sugere Sapiro (2019), a qual defende que o campo literário “tem a propriedade de ser, ao mesmo tempo, ‘nacional’ e ‘internacional’” (p. 235).

No primeiro capítulo, intitulado “CAMPO: Dinâmicas do campo literário italiano”, iniciamos a discussão sobre o campo literário. Bourdieu (1996, p. 207) define os campos sociais como sendo “microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais as obras se engendram”. Com isso em mente, procuramos fazer um breve levantamento do campo literário italiano, apresentando aspectos históricos da própria formação da Itália que exerceram grande influência no campo literário italiano do passado e, desdobramentos que se expressam no presente. No entanto, a obra que vendeu mais de 16 milhões de cópias⁴ e ganhou espaço no cenário internacional nos conduz a uma atualização da teoria dos campos de Bourdieu – trabalho este realizado por Sapiro (2019) que pensa os campos de forma “transnacional”. A discussão sobre o campo se divide, portanto, em dois momentos: no primeiro capítulo temos um apanhado histórico sobre o campo literário italiano, buscando elucidar suas raízes, tradições, desenvolvimentos e transformações ao longo do tempo, e no segundo capítulo, nos debruçamos sobre a autora e sua relação com o campo, que expressa um novo momento, com diferentes perspectivas e regras de jogo, mostrando sua dinamicidade e sua inerente relação com o mundo social mais amplo. Ainda pensando em campo e buscando posicionar a obra dentro do campo, procuramos situar o trabalho de Ferrante no panorama dos gêneros literários, atentando para os capitais atribuídos a um gênero literário ou outro (o folhetim, o romance rosa e a alta literatura, por exemplo) e sua legitimidade no mercado de bens simbólicos.

Como dito anteriormente, uma investigação sobre autoria é imprescindível – já que a compreensão sobre uma determinada produção artística/literária perpassa pela localização da posição que o/a autor/a ocupa no mundo social e no seu campo específico –, e ela é feita praticamente ao mesmo tempo que se analisa o campo, visto que ambos estão intrinsecamente relacionados. Sapiro (2022, p. 20) defende que “a relação entre a pessoa do autor e sua obra é

⁴ De acordo com a matéria da CNN Brasil, intitulada “Conheça ‘A Amiga Genial’, de Elena Ferrante, eleito o melhor livro do século 21”. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/conheca-a-amiga-genial-de-elena-ferrante-eleito-o-melhor-livro-do-seculo-21/> (acessado em 20/09/2024)

marcada pelo nome próprio”, no entanto, como mencionado anteriormente, nosso caso trata de uma autora que se ausenta enquanto pessoa/indivíduo e fornece somente um “nome próprio” fictício. A autora, que abre mão de um “comprometimento público” (FR, p. 11), defende que seu papel se limita a escrever e coloca que “se o livro for de algum valor, isso deve ser suficiente” (ibidem). Elena Ferrante, o nome próprio reconhecido mundialmente, limita-se a se apresentar como escritora, e fornece como fonte somente aspectos de sua vida profissional. Por isso, no segundo capítulo, “AUTORIA: A presença ausente de Elena Ferrante”, trouxemos Ferrante o mais perto possível que uma autora de identidade ocultada pode oferecer: uma análise de sua trajetória baseada em poucas informações pessoais verificáveis e seu desenvolvimento no campo ao longo do tempo. Levantamos dados sobre os prêmios recebidos, livros vendidos, assim como sua relação com a escrita e um pouco de sua visão de mundo através de seu livro de não-ficção *As margens e o ditado*, onde narra sua relação com a escrita e leitura, e outro, também de não-ficção, intitulado *Frantumaglia*, que reúne cartas e *e-mails* trocados entre a autora e a editora que publica seus livros, e outras figuras da cena artística italiana. Elaboramos também uma breve discussão sobre autoria e anonimato na literatura e a relação da autora com essa questão.

Depois de apresentados o campo e alguns apontamentos sobre autoria, iniciamos o terceiro capítulo, intitulado “OBRA: Análise sociológica de *A Amiga Genial*”, explorando o universo de *A Amiga Genial*, onde destacamos algumas interpretações possíveis. A análise percorre o livro de forma global tendo como ideia central o fato de que uma obra literária “veicula representações do mundo social, que podem ser mais ou menos compartilhadas pelos contemporâneos (em função do grupo social: classe, gênero, nação, etnia...) e se encontra nos textos não literários” (Sapiro, 2019, n.p.). Com isso em mente, buscamos construir uma conversa entre literatura e teorias sociológicas que se mostram apropriadas. A partir de uma leitura sistemática do livro, analisamos o discurso ali inserido, apontando elementos de destaque, ao passo que nos deixamos invadir pelas perspectivas teóricas que embasam esta pesquisa. Nos detemos especialmente sobre as dinâmicas de classe expressas na narrativa, bem como estas se relacionam com o gênero das protagonistas, levando à reflexão sobre diferentes desigualdades impostas pelo sistema capitalista e suas artimanhas para naturaliza-las, torná-las invisíveis ou, pelo menos, mais palatáveis – como a potencialização da ideia de meritocracia como parte da “nova razão” do capitalismo (Dardot e Laval, 2016).

Através de *A Amiga Genial*, Elena Ferrante abre caminhos para uma discussão, entre várias outras possíveis, sobre a falácia da meritocracia relacionada à possibilidade de mobilidade econômica e social, tendo como fio condutor as condições econômicas e sociais

das mulheres na obra e seus pontos de partida – origem social, acúmulo (neste caso, falta) de capitais diversos etc. Em nossa análise mobilizamos alguns conceitos de Bourdieu (1996), que possui um léxico próprio para explicar o universo social: *posições, tomadas de posição, habitus, campo, capital cultural, bens simbólicos*, entre outras categorias que embasam a discussão aqui empreendida. Estes conceitos se mostram interessantes porque tornam possível um debate que desmantela o argumento meritocrático que responsabiliza os indivíduos pelo seu “sucesso” ou “fracasso” e joga para debaixo do tapete as verdadeiras razões que mantêm os desprivilegiados em posições de subalternidade e desigualdade constante. Estes conceitos dão abertura para teorizar sobre o mundo social de maneira crítica, já que fazem cair por terra a concepção de uma sociedade na qual os indivíduos são ordenados e recompensados unicamente com base em seu mérito individual e, conseqüentemente, oferecem uma lente de aumento que nos ajuda a enxergar as reais razões pelas quais os indivíduos alcançam ou não certos lugares, conseguem ou não ascender social e economicamente, e como se dá a manutenção ou transformação das posições ocupadas. A obra nos serve não como mero ilustrativo dessas categorias, nem mesmo como um puro reflexo da sociedade mas, antes, como um universo próprio que nos possibilita pensar em elementos sociológicos a partir da narrativa ali inserida e, nele próprio enquanto um produto artístico atravessado e construído socialmente, estruturado a partir de determinadas visões de mundo que norteiam o *habitus* de sua autora, e com uma lógica própria baseada nas regras de seu campo. A ideia foi fazer um movimento de “vai-e-vem” entre a obra, a autoria e o campo, com vistas a oferecer uma leitura com elementos que enriquecem a análise.

Reiterar a inexistência de um gênio-criador também nos parece um ponto relevante: na obra aqui analisada, a autora “brinca” com a ideia de genialidade desde seu título, levando o/a leitor/a a imaginar, ao menos inicialmente, que o livro trata de alguém com uma espécie de “talento natural” que a levará a romper com uma realidade de pobreza e violência. Como veremos ao longo deste trabalho, a ideia de genialidade na obra é substituída por um argumento que, ao invés de justificar o acesso da protagonista a outros lugares e posições por mera habilidade ou algo como um “dom”, mostra que sua ascensão (ou queda) depende mais de fatores sociais do que qualquer outra coisa – as oportunidades que lhe foram oferecidas, a continuidade na vida escolar, o acesso a outros lugares da cidade (o rompimento com as fronteiras do bairro). O que queremos dizer quando nos referimos a “fatores sociais” pode ser traduzido também como uma estrutura, um sistema de hierarquias de poder e privilégio, que é formado por diversos aspectos (econômicos, culturais etc) (Bourdieu, 2008), no qual a ação do indivíduo é informada pelo lugar que ele ocupa na sociedade – posições que são ocupadas

não por mero acaso do destino, mas, fundamentalmente, por um contexto histórico-político-social, seu *habitus*, e os tipos de capital que possui. Portanto, a ideia de genialidade pode ser perigosa ao ocultar as razões pelas quais alguns artistas/escritores (para nos mantermos no tema, mas poderíamos estender também a outras ocupações) – na obra e na vida real – conseguem ascender social e economicamente. Retornaremos a este assunto ao longo do trabalho.

Este trabalho busca, na medida do possível, trazer uma colaboração para as discussões no campo da Sociologia da Arte e, mais especificamente, da Sociologia da Literatura, a partir da reflexão sobre elementos sociológicos presentes na obra de Elena Ferrante ao mesmo tempo que contextualiza a produção da obra analisada. Um pouco distante do ineditismo e das grandes teorias, buscou-se aqui realizar um percurso que evidenciasse “aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos” (Candido, 2023, p. 31), e contribuir para a ampliação do debate sobre cultura, arte, seus desdobramentos e sua importância, assim como gerar uma reflexão sobre categorias importantes para compreensão do mundo social do qual fazemos parte. Começemos.

CAPÍTULO I

CAMPO: Dinâmicas do campo literário italiano

*“Eu tô falando do jogo,
Cê tem certeza que fala minha língua?”
Don L*

Iniciamos este trabalho mobilizando o conceito de campo proposto por Bourdieu (1996) visando apresentar ao/a leitor/a o contexto e a posição na qual a obra aqui analisada se insere. O autor define campo(s) como sendo “microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais as obras se engendram” (Bourdieu, 1996, p. 207), ou seja, um espaço social com regras próprias e lógicas de funcionamento particulares que, no entanto, não estão alheias ao mundo social e às lógicas de poder. A discussão aqui elaborada compreende que entender o funcionamento do campo literário possibilita ampliarmos a noção sobre obra artística (seja ela qual for) enquanto um produto histórico, que é atravessado pelo tempo-espaço, e que é “um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma” (ibidem). Este primeiro capítulo se volta a um estado do campo que ganha corpo a partir de um formato um tanto histórico, posto que a observação do passado nos ajuda a compreender o presente, além de enfatizar o dinamismo do campo e suas transformações ao longo do tempo. Dar atenção a como esse campo se forma, as tradições a ele associadas, as disputas nele estabelecidas, serve como um panorama para analisarmos ele hoje e, mais do que isso, entendermos o lugar que Elena Ferrante e *A Amiga Genial* ocupam nele na atualidade.

Para compreendermos melhor a ideia de campo, somos impelidos a falar também de campo do poder e alguns conceitos adjacentes – como posição e tomadas de posição. O campo literário, como dito anteriormente, não é algo alheio ao mundo social, pelo contrário, ele existe dentro do espaço social, que é também um campo de disputas onde o que está em jogo é o “domínio” e sua conquista ou conservação (Bourdieu, 1996). “O campo do poder”, define o autor,

é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes [...]. (Bourdieu, 1996, p. 244)

As posições referem-se aos lugares ocupados pelos agentes e instituições dentro do campo, o que significa dizer que cada campo possui uma estrutura que determina os lugares que devem ser ocupados por determinado tipo de autor/a, por exemplo, a partir dos tipos e

montantes de capital que possui, e se possui o capital específico requerido por esse campo; as posições são sempre relacionais. Nas palavras de Bourdieu (1996):

Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção de lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. (Bourdieu, 1996, p. 261)

Já as tomadas de posição dizem respeito às escolhas e ações realizadas pelos agentes dentro do campo, visando melhorar ou manter sua posição. Essas escolhas feitas pelos agentes sofrem influência da posição que ocupam, assim como pelo seu *habitus* – um outro conceito que é parte fundamental do léxico bourdieusiano e que auxilia na explicação e compreensão do funcionamento do mundo social. Quando fala em *habitus*, Bourdieu (2007, p. 191) se refere a um “sistema das disposições socialmente construídas que, enquanto estruturas estruturadas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto de práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”; voltaremos a este conceito posteriormente.

Entendendo, portanto, o campo literário como um campo de disputas – essas se expressam, por exemplo, através da busca por reconhecimento, ou seja, pela busca de legitimidade dentro do campo, ou ainda, pela proposição de novas regras de jogo e valores –, que é formado pelos agentes que lhes são próprios (escritores/as, editores/as, críticos, acadêmicos/as, instituições etc), podemos atentar para alguns aspectos que são importantes para a compreensão do campo literário italiano e que são disputados em uma luta que se expressa desde a forma – o gênero literário, aspectos estéticos etc –, passando pelo conteúdo, até os posicionamentos políticos de seus/suas autores/as, etc. Nesse sentido, elaboramos uma apresentação do campo literário italiano, a qual dividimos em quatro tópicos: o primeiro reservado a uma breve apresentação da história da literatura italiana, observando as influências do desenvolvimento histórico e político do país; o segundo tópico discute algumas características dessa literatura na contemporaneidade (a partir do pós-guerra - 1945) e o lugar das mulheres nesse contexto. No terceiro tópico nos debruçamos sobre o papel das editoras e prêmios, e finalizamos o capítulo com um último tópico no qual discutimos sobre como a obra de Elena Ferrante se insere no campo literário italiano, ao mesmo tempo que, sendo uma obra de repercussão mundial, está inserida também em um contexto transnacional (Sapiro, 2019). Atentamos ainda para suas escolhas estéticas (e, em certa medida, econômicas e

políticas), expressas na obra. Ao mesmo tempo, buscando fazer um movimento de “vai e vem”, como mencionado inicialmente, traremos alguns elementos presentes em *A Amiga Genial* que conversam com a discussão teórica aqui presente e, homólogos, em certa medida, a características observadas no próprio campo literário e no campo do poder de modo geral.

A *Tetralogia Napolitana*, da qual *A Amiga Genial* faz parte, pode ser compreendida a partir da narrativa ali presente como uma discussão, entre outras, sobre o percurso de uma escritora/intelectual que veio “de baixo”, ou seja, que possui pouco ou nenhum tipo de capital – econômico, cultural, social etc –, e suas oportunidades e estratégias para conseguir alcançar posições que permitam que ela se desvincule de uma realidade de pobreza e violência, à qual parece estar condenada. *A Amiga Genial*, tratando da infância e adolescência das protagonistas, nos fornece material para pensarmos mais especificamente sobre *habitus* e origem social, além de acesso a (ou privação de) condições materiais e simbólicas que interferem diretamente nas trajetórias ao longo da narrativa.

1.1 Observando o passado: alguns aspectos importantes do campo literário italiano pré *Risorgimento* (1861).

Voltar ao passado é um bom primeiro passo para qualquer um/a que deseje compreender o presente de maneira mais robusta. Em *A Amiga Genial*, a visão oferecida por Lila, personagem que protagoniza o romance ao lado de Lenu (a narradora), sobre o passado e de como ele se desdobra no presente é descrita da seguinte maneira:

[...]

“E Pasquale? Já se declarou a você?”

“Ficou maluca?”

“Vi que de manhã ele vai com você até a loja.”

“Porque está me explicando as coisas que aconteceram antes de nós.”

É assim que ela voltou ao tema do “antes”, mas de um modo diferente do que costumava fazer na escola fundamental. Disse que não sabíamos de nada, nem quando éramos pequenas nem agora, e que por isso não estávamos em condição de compreender nada, que cada coisa do bairro, cada pedra ou pedaço de pau, qualquer coisa já existia antes de nós, mas tínhamos crescido sem nos dar conta disso, sem sequer pensar no assunto. [...] (AG, p.157)

É também retornando ao passado que vamos seguir nosso texto. Uma rápida busca na *internet* com as palavras-chave “literatura italiana” e nos deparamos com o que parece ser um campo literário predominantemente masculino, pelo menos no que diz respeito ao período que antecede o século XX – do século XIV ao século XIX, por exemplo, o cânone literário italiano se encerrava nos nomes de Dante, Petrarca, Boccaccio, Leopardi e Manzoni (Hainsworth e Robey, 2002). Podemos considerar isso como reflexo de uma literatura que foi

– e é – influenciada, em grande medida, pela história social e política do próprio país (ibidem). Os intelectuais italianos e seus posicionamentos políticos fortemente alinhados à esquerda política e influenciados por ideais comunistas são exemplos disso. Não à toa, “a sociedade italiana tem confiado consistentemente nos seus intelectuais, e não na sua classe política, para fornecer os agentes da nação para a mudança social”, de acordo com David Ward (2004, p. 81, tradução nossa). O autor defende que escritores como Dante, Petrarca, Maquiavel, entre outros artistas do mundo da ópera e da literatura, foram precursores do movimento pela Unificação da Itália. O *Risorgimento* (ao longo do século XIX) que resultou na Unificação da Itália em 1861, a ascensão do fascismo, e o fim da Segunda Guerra Mundial, que trouxe mudanças sociais significativas, são exemplos de eventos históricos importantes que marcam essa literatura. É interessante, portanto, voltar brevemente ao passado para termos uma compreensão mais ampla.

A Itália, antes de ser um país unificado, era uma península completamente dividida em estados e regiões independentes, que eram dominadas por países como Áustria, Espanha e França (Hainsworth e Robey, 2002). Somente no início do século XIX, como resultado do *Risorgimento* – processo histórico que tinha como objetivo a unificação das regiões da península – é que a Itália passa a existir como nação. Hobsbawn e Ranger (1997) em sua discussão sobre “tradição inventada”, ao lado de Anderson (2008) e as “comunidades imaginadas”, argumentam a favor da ideia de nação enquanto algo que é construído, e não como um mero fenômeno espontâneo. Com “tradição inventada” os autores referem-se a um:

Conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (Hobsbawn e Ranger, 1997, p. 9)

Anderson (2008, p. 32), por sua vez, pensa a nação como imaginada pois, em suas palavras, “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”.

A falta de um Estado nacional, no caso da Itália, refletiu sobremaneira em pelo menos dois aspectos importantes: na língua (oral e escrita) e na forte presença do regionalismo. Hainsworth e Robey (2002, p. 11, tradução nossa) defendem que é surpreendente que uma língua tenha surgido, e colocam que “na verdade, a literatura veio primeiro e a partir dela se construiu uma linguagem”. Segundo Lilia Schwarcz (2008),

[...] É possível imaginar nações quando uma determinada língua escrita se converte em um acesso privilegiado para a construção de verdades ontológicas. Neste sentido, a língua cumpre papel fundamental quando permite a unificação da leitura, a manutenção do suposto de uma antiguidade essencial, e, sobretudo, a partir do momento que se torna oficial. (Schwarcz, 2008, p. 13)

A língua italiana foi oficializada somente em 1861, com a Unificação. No entanto, a adesão e circulação de uma língua é algo processual e acontece ao longo do tempo – havia uma grande diversidade de dialetos, que expressavam o longo período de divisão da península, e que ainda tem bastante força no país. No caso da literatura, por outro lado, o italiano existiu como língua literária nacional desde o século XVII, pelo menos (Hainsworth e Robey, 2002). Isso tudo nos leva a crer que se havia uma língua literária oficial e grande parte da população não falava uma língua oficial, a literatura era feita somente para e por quem tivesse conhecimento dessa língua – homens e mulheres de classe alta.

Embora a preocupação com a construção de uma nação italiana seja marcada pelo *Risorgimento*, em 1861, é tardiamente, no século XX, que a escolarização em massa torna-se possível. Esse é um aspecto importante para a “invenção” de uma nação, nos termos de Hobsbawn e Ranger (1997), os quais argumentam que:

A escolarização fornecia não só um meio conveniente de comparação entre indivíduos e famílias sem relações pessoais iniciais e, numa escala nacional, uma forma de estabelecer padrões comuns de comportamento e valores, mas também um conjunto de redes interligadas entre os produtos de instituições comparáveis e, indiretamente, através da institucionalização do “aluno antigo”, “ex-aluno” ou “Alte Herren”, uma forte teia de estabilidade e continuidade entre as gerações. Além disso, permitia, dentro de certos limites, a possibilidade de expansão para uma elite da classe média alta, socializada de alguma maneira, devidamente aceitável. Aliás, a educação no século XIX tornou-se o mais conveniente e universal critério para determinar a estratificação social, embora não se possa definir com precisão quando isto aconteceu. (Hobsbawn e Ranger, 1997, p. 301)

Assim como a língua, a divisão da península contribuiu também para criação de uma literatura de caráter fortemente regionalista. Hainsworth e Robey (2002) colocam que:

A história da literatura italiana é, portanto, em grande parte, a história dos diferentes centros regionais em que se desenvolveu. Teve o seu início na primeira metade do século XIII com um grupo de poetas oficiais da rica e diversificada corte siciliana do imperador alemão Frederico II, espalhando-se a partir daí para as comunas mercantis no norte e centro da Itália. (Hainsworth e Robey, 2002, p. 14, tradução nossa.)

O texto literário ao qual nos referimos até o momento se resume, no entanto, à poesia. Ainda que restrita, era a partir dela que algumas poucas mulheres conseguiam acessar o mundo literário. Mulheres alfabetizadas – o que, antes do século XIX, era exclusividade da elite – constituíam um pequeno núcleo de leitoras. Seguindo esta lógica, o número de

mulheres que escreviam (e, mais ainda, publicavam seus textos) era irrisório. Martyn Lyons (1999), em “A história da leitura no mundo Ocidental”, afirma que na Europa:

A Igreja católica tinha se esforçado ao máximo para incentivar as pessoas a ler, mas não a escrever. Era útil que os paroquianos lessem a Bíblia e seu catecismo, mas a habilidade de também escrever poderia dar aos camponeses, no entender do clero, um grau indesejável de independência. Por essa razão, é possível que muitas mulheres soubessem ler, mas não assinar seu nome ou escrever. Em algumas famílias, havia uma divisão rígida do trabalho com a escrita, pela qual as mulheres liam para a família, enquanto os homens cuidavam da escrita e da contabilidade. (Lyons, 1999, p. 167)

É importante sinalizar que quando falamos de mulheres, não podemos cair nas mãos de um universalismo que desconsidera as diferentes experiências de mulheres ao redor do mundo, inclusive no interior de um mesmo país. Diferentes classes econômicas, diferentes posições sociais, expressam-se em diferentes experiências de vida e de acesso à educação e cultura, por exemplo. Se nos referimos às mulheres da elite italiana, como mencionado anteriormente, encontraremos algumas delas como autoras de obras de poesia, ainda que em número bastante reduzido, e com pouca liberdade temática, se comparado a escritores homens, como sugerem Hainsworth e Robey (2002) – que indicam um expressivo aumento da alfabetização de mulheres de classe alta entre os séculos XV e XVI. Os autores destacam que:

A poesia feminina inclui o que provavelmente consideraremos algumas das variações mais interessantes e individuais das convenções literárias da época, em parte porque uma mulher não poderia simplesmente apropriar-se das versões masculinas. Uma mulher não poderia elogiar a beleza e as virtudes de seu amado ou expressar o desejo da mesma forma, sem romper os limites do decoro. A crítica italiana (feita por homens) tem falado muitas vezes com condescendência sobre a simplicidade e a franqueza da melhor poesia feminina. Na realidade, a abordagem à escrita era tão autoconsciente como a dos escritores masculinos, sendo qualquer aparente modéstia uma forma de encontrar uma voz que fosse socialmente aceitável. (Hainsworth e Robey, 2002, p. 106, tradução nossa.)

Ainda que em 1350 o *Decameron* de Boccaccio chamasse a atenção para uma nova forma de narrativa, é no século XIX que o romance, a prosa, ganha força (Hainsworth e Robey, 2002). É também no século XIX que a escrita de mulheres começa a se tornar mais expressiva. Como dito anteriormente, a ausência de mulheres no cenário literário italiano nos séculos anteriores pode ser atrelada à própria história do país como, por exemplo, a questão do baixo acesso geral à educação. De acordo com Moraes (2015),

Logo após a Unificação da Itália, o nível de analfabetismo era maior que 77,7% (GENOVESI, 2007). O percentual chegou a 68,8% em 1871, em 1881 a 62,8%, em 1901 a 48,5%, em 1911 a 43,1%, em 1921 a 31%, e em 1927 a 25% (GAMBARO; BENINI, 2015). Ao fim da guerra, 1/8 da população (cerca de 6 milhões de pessoas) italiana não sabia ler nem escrever (RAI SCUOLA, 2000). Já em 2001, o censo realizado mostrou que os analfabetos maiores de seis anos de idade eram 782.342, passando de 2,1% em 1991 para 1,5%. (Moraes, 2015, p. 12)

Entre 1922 e 1943, durante o regime fascista, essa realidade se transforma significativamente, resultando na redução da taxa de analfabetismo, que cai para 13,8% (Moraes, 2015). Isso se dá, afirma Moraes, por dois motivos: “o empenho do regime fascista em unificar a língua do país” e, depois, “a alfabetização deixou de ser exclusiva da classe alta e passou a ter um caráter religioso, tendo sido assumida como função dos padres e das freiras nas pequenas cidades (GENOVESI, 2007)” (ibidem). A escrita feminina se amplia, também, como resultado da luta de mulheres que passaram a se organizar para construir um Estado italiano do qual fizessem parte, defendendo, por exemplo, o acesso destas à educação. No final do século XIX, com o *Risorgimento* e as mudanças sociais advindas desse processo, “[...] à medida que a alfabetização aumentou e com ela o número de leitoras, [é] que surgiu uma forte corrente de ficção escrita por mulheres, muitas delas também ativas como jornalistas de campanha” (Hainsworth e Robey, 2002, p. 109, tradução nossa).

É importante ressaltar, no entanto, que essas mudanças não aconteceram de forma imediata em todas as partes da Itália, nem de modo consensual e harmonioso por todas as regiões. A Unificação da Itália foi, antes, um processo de disputas pelo sentido do que seria uma nação – de como desejavam que fosse a “sociedade italiana” em particular –, além da eleição de uma língua oficial em meio a tantos dialetos (Wood e Farrell, 2004). A Igreja, assim como a máfia e os movimentos de mulheres tomaram posições contrárias ao que propunha o *Risorgimento*, e se mostraram insatisfeitos com o modelo de Estado proposto naquele momento. Wood e Farrell (2004) defendem que o movimento de mulheres que se constituía naquele momento foi crucial para refletir sobre o lugar da mulher nesse Estado que estava por ser construído. Se houve avanços no que diz respeito ao acesso de mulheres à alfabetização e educação de modo mais amplo, isso se deu também como produto destas disputas. Somente no século XX, com a formação mais robusta de movimentos feministas, as mulheres começam a ter mais espaço na vida social e cultural italiana (Wood e Farrell, 2004), e é a partir daqui podemos pensar na aproximação/inserção, de fato, de mulheres com o campo literário enquanto escritoras.

A presença de mulheres no campo literário italiano até meados do século XIX é, como vimos, bastante escassa – salvo as mulheres da elite, como já mencionamos ao longo deste tópico. É a partir do final do século XIX, com o *Risorgimento* e as transformações políticas e sociais que lhe são características, e início do século XX, período caracterizado por eventos que afetaram para sempre a Itália e a Europa como um todo, bem como outras partes do mundo, que a dinâmica social nesse contexto literário toma um novo rumo e o cenário ganha

outras formas. As duas grandes guerras, a ascensão do fascismo e o fortalecimento do movimento feminista ao longo do século, influenciaram significativamente o campo literário italiano, possibilitando a presença de mulheres e tornando a prática da escrita algo mais acessível e, em certa medida, reconhecida e legitimada. No próximo tópico nos debruçaremos sobre a presença e contribuição de mulheres neste período.

1.2 Ampliando o campo literário italiano: a escrita de mulheres em uma Itália em transformação.

A ideia de refazer a Itália ou, como vimos, de construir uma nação italiana no século XIX, considerou apenas superficialmente a posição das mulheres na sociedade. A proposta de uma nação regenerada social e moralmente se estendeu às mulheres, reafirmando, ao invés de transformar, papéis tradicionalmente atribuídos a estas, e reforçando a ideia de que precisavam manter-se distantes do que era compreendido como inadequado moralmente e que as impediria de exercer sua função de “mães da nação” (Wood e Farrell, 2004). No entanto, ainda que em lugares desprivilegiados, as mulheres passaram a ocupar uma nova posição na estrutura econômica, participando agora do mercado de trabalho. Wood e Farrell (2004) afirmam que:

[...] As mulheres contribuíram substancialmente para o mercado de trabalho italiano, empregadas na produção têxtil e de seda, na fiação e tecelagem, bem como na agricultura, por uma fração do salário masculino e em condições completamente desregulamentadas. (Wood e Farrell, 2004, p. 142, tradução nossa)

Com o desenvolvimento das indústrias, surgiram também movimentos políticos que reivindicavam melhores condições de trabalho. Wood e Farrell (2004, p. 143, tradução nossa) defendem que na medida em que as mulheres começavam a se inserir nas fábricas, “começaram a ter consciência de uma dupla exploração tanto no trabalho quanto em seus papéis sociais e domésticos” – o que não ocorreu de maneira homogênea em todo o país, nem entre todas as classes. O movimento de mulheres conduzido por Anna Maria Mozzoni – considerada pioneira do feminismo italiano – em 1863, disputava também a construção de uma Itália na qual a ideia de progresso deveria estar, necessariamente, associada à igualdade de salários, o direito ao divórcio e à educação. Wood e Farrell (2004) argumentam que, no entanto, mesmo após a unificação, a Itália manteve uma postura hostil em relação às questões femininas. Em 1912, diante do insucesso na luta pelo sufrágio universal, a eclosão da guerra e, posteriormente, a ascensão do fascismo, as demandas emancipacionistas experimentaram

um significativo enfraquecimento. É somente a partir de 1960-70, com os movimentos estudantis e com o fortalecimento do movimento feminista, que podemos falar de mudanças efetivas na realidade das mulheres italianas. Nas palavras de Wood e Farrell (2004):

[...] Uma cultura feminina burguesa em lenta expansão encontrou expressão nas revistas femininas, algumas das quais começaram a expressar abertamente ideias feministas. A nova sociedade de consumo, o colapso das formações sociais à medida que as pessoas se deslocavam em busca de trabalho, e a rápida expansão das oportunidades educacionais, levaram cada vez mais à insatisfação com os papéis e expectativas tradicionais. [...] O feminismo surgiu dos protestos estudantis de 1968 e do subsequente movimento operário. [...] As conquistas do novo feminismo foram consideráveis. As mulheres foram capazes de se organizar em grande escala, ao contrário dos movimentos anteriores que nunca haviam alcançado apoio em massa. (Wood e Farrell, 2004, p. 146, tradução nossa)

Trazer à tona a situação das mulheres nesse período é importante para compreendermos a transformação de seu lugar no campo literário ao longo do tempo. Apesar da extensa contribuição de Bourdieu para a Sociologia da Literatura (entre outras) e sua importante teoria dos campos, nos deparamos com uma lacuna no que se refere às dinâmicas de gênero que se expressam nas disputas dentro do campo, no entanto, é perceptível a influência que esta categoria tem nas disputas por posições e lutas por poder. Buscamos aqui demonstrar que o fato de grande parte das mulheres terem sido historicamente relegadas a posições “inferiores” dentro do campo social (italiano, no nosso caso), influenciou diretamente nas posições ocupadas por elas no campo literário. A disputa por reconhecimento e prestígio no caso das mulheres, mesmo as mais abastadas, se estabelece com um saldo negativo ao que se refere ao acúmulo de capital social. Sendo dinâmico, o campo passa por transformações na medida em que o mundo muda – é verdade, por exemplo, que o espaço conquistado pelas mulheres ao longo dos séculos tem se ampliado, mas não da mesma forma para todas. Voltando ao passado, como já mencionado, ser mulher e escritora no contexto italiano do século XIX não era algo comum, mas um papel ocupado por poucas, com um recorte de classe claramente estabelecido. No século seguinte, a passos lentos e diante de disputas políticas, sociais, econômicas, é possível vislumbrar um outro cenário, no qual a escrita feminina torna-se mais palpável. Apresentaremos algumas escritoras que tiveram destaque a partir do período posterior ao *Risorgimento*, no final do século XIX, e no decorrer do século XX – considerando como marcos históricos que influenciaram diretamente a literatura escrita por mulheres o período do regime fascista e o pós-guerra em 1945. No final do século XIX, ainda que limitados, nomes femininos como Carolina Invernizio (1851-1916), Neera (1846-1918), e Matilde Serao (1856-1927), foram fundamentais na consolidação do

gênero romanesco na Itália (Maffia, 2020) – estas autoras têm seus trabalhos diretamente associados à literatura de consumo. De acordo com Maffia (2020):

A consolidação do romance burguês, a popularização do gênero e a conseqüente formação de um público leitor em meados do século XIX era uma realidade na França e na Inglaterra, ao passo que na Itália essa consolidação do gênero é mais tardia. Em um cenário literário com uma tradição mais voltada para a poesia, o romance popular, de matriz naturalista e decadentista, ocupa a quase totalidade do que é publicado e lido na Itália apenas no final do século XIX. (Maffia, 2020, p. 236)

Carolina Invernizio nasceu em 1851, em uma cidade no norte da Itália, e vem de uma família pequeno-burguesa. Lança seu primeiro romance em 1877, e publica até 1916, ano de sua morte, pelo menos 130 romances, dentre eles “*Il bacio di una morta*”, que vendeu cerca de 500.000 exemplares (La Regina, 2020). Maffia (2020) apresenta Invernizio como uma autora que:

[...] Traz para a Itália as várias vertentes dos sub-gêneros romanescos praticados na França e na Inglaterra por meio dos folhetins, mostrando-se grande leitora e experimentando estas formas de maneira muito livre em sua literatura. Frequentemente acusada de se valer de tramas complicadas, exageradas, inverossímeis, em seus romances abundam heroínas castas e virginais que, por meio de um duro aprendizado, dentro de um sistema social de regras estabelecidas e fechadas de modelo patriarcal, conseguem, por meio do casamento e da maternidade, transformar-se em mulheres fortes e representativas, postulando um protagonismo feminino prototípico e expandindo a potencialidade feminina por meio do amor e da sedução, único âmbito em que a mulher pode ser “dominadora”. (Maffia, 2020, p. 240)

As representações de mulheres e do feminino na literatura ganham um lugar central nas obras das escritoras desse período, seja reiterando papéis tradicionais de gênero, seja propondo novas formas de ser e estar no mundo. É interessante ressaltar que, embora compartilhassem de condições similares ao que se refere ao fator gênero, nem sempre as escritoras estavam interessadas em propor uma literatura que confrontasse os padrões estabelecidos naquele momento. A escritora Neera, pseudônimo de Anna Maria Zuccari, nasceu em 1846, de uma família pequeno-burguesa, em Milão, e pode nos servir como exemplo. Ela manteve em seus livros uma “visão tradicional sobre a divisão dos papéis do homem e da mulher na sociedade” e, apesar de a análise da condição feminina ser predominante em sua obra, ela “se limita a reivindicar ‘as razões do coração e da sensibilidade feminina’ diante da mediocridade da realidade cotidiana” (Maffia, 2020, p. 241-242). A escrita de mulheres começa a ganhar impulso ao mesmo tempo que se desenvolve a chamada literatura de consumo. Umberto Eco (1979) defende que:

As protagonistas do primeiro romance burguês nos parecem, ainda – para usar um termo usurado – mulheres objeto. Emergem entre os primeiros na cena do romance, frequentemente são os heróis deste, mas são medidas sempre pela relação com o

homem. Lutam, às vezes triunfam, contanto que saibam administrar, em uma sociedade de capitalistas, o seu próprio capital, ou seja, a sua integridade física [...] não existem mulheres que, sozinhas, em uma ilha deserta constituam um mundo com obstinação, como acontece com Robinson Crusoé. Não deveríamos então dizer que o romance é escrito talvez para mulheres, mas apenas para ensinar-lhes a se manter no próprio lugar? (Eco, 1979, p. 10-11 *apud* Maffia, 2020, p. 244-245)

Posteriormente, durante o regime fascista, que durou cerca de 20 anos, consolidou-se na literatura italiana o tipo de romance que reforçaria os ideais do regime: o chamado “romance rosa”, que manifestava a “representação de uma figura feminina subalterna, uma trabalhadora urbana, mãe e esposa atenta” (Maffia, 2020, p. 249). O romance rosa expressa uma ideia de feminilidade subserviente, onde as mulheres são boas, puras e estão sempre à procura de um amor, endossando uma mentalidade patriarcal. Este tipo de escrita está atrelado também à literatura de consumo, citada anteriormente, que tem como objetivo a obtenção de lucros e não tanto uma avaliação positiva da crítica especializada – assim como os folhetins (romances seriais, publicados em jornais), do qual o romance rosa é resultado, a preocupação é voltada para a circulação massiva de cópias –, e é considerado como sendo a “‘degeneração’ da literatura romântica de alta qualidade” (ibidem). Entre o final do século XIX e início do XX, além das condições sociais – baixo acesso à educação/alfabetização e da mentalidade própria da época – que dificultavam a presença de mulheres no cenário italiano, havia também a questão da “forma”, do tipo de romance que era escrito, que podia ser rechaçado ou aclamado. Enquanto romances escritos de acordo com a norma geral, que tinha como referência narrativas escritas por homens, ganhavam destaque (Hainsworth e Robey, 2002), romances do tipo rosa eram compreendidos como algo de baixo valor, o que nos leva a afirmar que sim, o campo tem dinâmicas de gênero.

Algumas ideias de Bourdieu sobre o funcionamento do campo literário ajudam a compreender o que queremos dizer quando nos referimos ao romance rosa como uma literatura “desqualificada” e, em consequência, com o debate sobre literatura de alta e baixa qualidade. O campo literário, como qualquer outro, possui suas próprias “regras do jogo”, bem como seus próprios princípios de hierarquização – neste caso, heterônimo e autônomo:

[...] o princípio heterônimo, favorável àqueles que dominam o campo econômica e politicamente (por exemplo, a “arte burguesa”), e o princípio autônomo (por exemplo a “arte pela arte”), que leva seus defensores mais radicais a fazer do fracasso temporal um sinal de eleição e do sucesso um sinal de comprometimento com o século. (Bourdieu, 1996, p. 246)

Isso quer dizer que uma obra pode ser compreendida como bem ou mal sucedida, como “boa” ou “ruim”, partindo de dois pontos: do princípio de hierarquização externa, como por exemplo uma análise de determinada obra feita a partir do seu sucesso comercial, número

de vendas etc; o princípio de hierarquização interna, isto é, uma obra é avaliada a partir do reconhecimento dos próprios pares, mais ou menos independentemente do número de vendas alcançado. O romance rosa, portanto, é visto pelos especialistas do campo – os críticos, por exemplo, ou aqueles que têm poder de legitimar, ou seja, reconhecer como válido – como um gênero que deve ocupar uma posição de rebaixamento dentro do campo literário. Nesse sentido, à “baixa literatura” estariam associadas então as obras que não têm nenhuma preocupação ou comprometimento intelectual, político, estético, mas somente o intuito de alcançar um grande público e, com isso, um alto número de vendas. Dentro da baixa literatura se encontrariam, portanto, o romance rosa, a arte de massa ou comercial, que tem como característica em comum a “simplicidade de suas estruturas formais e a banalidade de seu conteúdo” (D’Angelo, 2014, p. 176). O romance rosa, ainda que compreendido como banal pelos críticos da época, expressa um determinado tipo de ideal de feminilidade, do que é ser mulher, e a adesão a este tipo de literatura demonstra que ela toca em questões de determinadas mulheres, de uma época específica.

Voltando às escritoras, Liana Odescalchi (de pseudônimo Liala) é representativo desse tipo de literatura. Assim como Neera, também nasceu em Milão, em 1897, e cresceu em meio a uma família aristocrata. Em 1931 publicou seu primeiro romance, época que coincide com o “desenvolvimento de uma editoria moderna na Itália, com setores de mercados individualizados que produzem livros e revistas sob medida para cada faixa de leitor, coleções especializadas para cada um dos sub gêneros romanescos” (Maffia, 2020, p. 247), inclusive o “rosa”. Liala mantém em sua escrita uma linguagem simples, como é típico do romance rosa, e um lugar comum destinado às mulheres – suas personagens –, que estão mais interessadas em garantir um par romântico, serem “felizes para sempre”. Maffia (2020) apresenta a obra de Liala da seguinte forma:

Em geral, suas protagonistas são mulheres que nascem e vivem em ambientes pequeno-burgueses, representam a mulher moderna de classe social mais baixa, muitas delas se movem até as cidades, mas frequentemente retornam ao campo. A ambientação de seus romances é quase sempre interna: casas de campo, estilo *liberty*, distantes da cidade, a atemporalidade é reinante, o equilíbrio entre uma estrutura de fábula associado a uma série de estigmas decadentes: a mulher fetiche, a beleza como valor absoluto, a sedução como dimensão anti realista da paixão. [...] Símile ao que ocorre em Invernizio, o universo feminino de Liala se inscreve na dimensão do privado e do doméstico, mas nem sempre este universo conta com uma antagonista negativa. A mulher representada é uma consumidora atenta às novidades e à moda, que rejeita o modelo (inverniziano) de mulher e mãe exemplar. Apesar da rebelião da mulher moderna de Liala, ela volta sempre ao tradicional, à ordem: ela compreende que o amor verdadeiro e o casamento se conseguem apenas com o comportamento tradicional. (Maffia, 2020, p. 248)

Com o fim da Segunda Guerra e, conseqüentemente, com todas as transformações pelas quais a Itália, assim como toda a Europa, passou, algo de novo na literatura começa a ganhar corpo. De acordo com Hainsworth e Robey (2002, p. 110, tradução nossa) “uma das autoras que melhor articula momentos cruciais de mudança na sociedade italiana desde a década de 1940 até a década de 1970 é Natalia Ginzburg”. A autora nasceu em 1916, em Palermo, filha de um pai antifascista e intelectual, tem em sua literatura um comprometimento político característico dos “movimentos tortuosos das manifestações artísticas do entreguerras e do crucial período posterior à década de 1940” (Peterle, 2012, p. 333). Diferente das escritoras anteriormente citadas, Ginzburg elabora sua literatura a partir de lugares e papéis fragmentados dentro do núcleo familiar, por exemplo. Ela escreve a partir da memória, e a construção de sua escrita tem como forte fundamento os relacionamentos familiares, com enredos que, à primeira vista, parecem confusos. “Essa estrutura, ou a falta dela, está integralmente ligada à visão dos relacionamentos e da vida que os romances transmitem, como enigmáticos, incoerentes e sem direção”, defendem Hainsworth e Robey (2002, p. 111).

Também Alba de Céspedes, que caminha pelo universo psicológico e sentimental em seus romances, é motivo de destaque já que “a sua ficção foi muito influenciada pelos desenvolvimentos culturais que resultaram na Segunda Guerra Mundial” (Maffia, 2020, p. 251). Nascida em 1911, em Roma, e vinda de uma família de políticos, Alba de Céspedes, assim como Ginzburg, se preocupa em escrever sobre a subjetividade feminina, não de forma essencialista, mas demonstrando que esta é diversa, assim como suas dores, frustrações, alegrias, sua relação com o mundo exterior, com finais que se afastam da ideia de “final feliz”, característica fundamental do romance rosa. Seu livro de maior sucesso intitulado “*Nessuno torna indietro*”, foi “censurado durante o regime fascista devido ao caráter independente das personagens femininas” (Pontes et al., 2014, p. 66), e demonstra em seu conteúdo a posição política claramente engajada da autora. Segundo Maffia (2020, p. 252), Céspedes foi uma “profunda admiradora de Matilde Serao, a qual define como ‘una vera scrittrice’ [em português, “uma verdadeira escritora”], reconhecendo assim a presença e a importância de uma relação com a tradição de escritoras italianas dos séculos XIX e XX (FORTINI, 1996, p. 164)”.

Outro nome de destaque é o de Elsa Morante. Grande inspiração para Elena Ferrante (Ferrante, 2017), Morante nasceu em Roma, em 1912, e “conviveu com grandes nomes da literatura italiana de sua época, como Pier Paolo Pasolini, Italo Calvino, Umberto Saba, Attilio Bertolucci e Natalia Ginzburg” (Secches, 2020, n.p.). Como suas contemporâneas, Morante compartilha o fato de sua literatura se debruçar sobre o feminino rompendo com as

ideias tradicionais sobre matrimônio e maternidade, por exemplo. A autora – que foi retomada nos últimos anos principalmente por causa da influência de Elena Ferrante (Doneda, 2022), que em *Frantumaglia* (2017) esboça um nítido encantamento pela escritora e revela a influência que Morante exerce sobre seu trabalho –, escreve a partir de uma abordagem subjetiva, mergulhando nas experiências de suas personagens, geralmente femininas, a partir das emoções. Diferente, no entanto, do romance rosa, sua

[...] linguagem é rebuscada, exagerada e misteriosa, mas pretende ao mesmo tempo iluminar diferenças de classe, o individualismo burguês que degenera em narcisismo, os desafios da maternidade e o papel da mulher na sociedade, a dependência econômica e o patriarcalismo. (Doneda, 2022, p. 149)

Apesar do crescimento do número de mulheres escritoras desde o final do século XX elas não chegam a formar uma escola, mas grande parte tende a trazer para a escrita ideias associadas ao pensamento feminista, assim como “experiências de marginalização ou a busca de alternativas à linguagem e ao pensamento patriarcal” (Hainsworth e Robey, 2002, p. 111, tradução nossa). Claramente, não se esgotam nestes nomes a produção literária de mulheres italianas desde o *Risorgimento*, mas essas são autoras expressivas, que exemplificam o tipo de literatura produzido em sua época, bem como as visões e representações relacionadas às mulheres e suas experiências. A escrita de Elena Ferrante, como veremos adiante, é influenciada sobremaneira por estas que lhe antecederam, seja na forma, seja no conteúdo.

1.3 O campo literário para além das/dos escritoras/es: o lugar das editoras e dos prêmios literários.

O campo literário não se encerra nas/nos escritoras/es, mas, pelo contrário, ele é formado por um conjunto de agentes como, por exemplo, as instituições, a crítica especializada, as editoras e os prêmios literários. Estes dois últimos exercem uma função particularmente importante no que se refere à legitimação e à agregação de valor a uma determinada obra. Bourdieu coloca que:

O produtor de *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetichê* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e das competências estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra. (Bourdieu, 1996, p. 259)

Neste sentido, quem edita e/ou publica uma determinada obra e os prêmios que esta recebe (ou não) tem grande impacto sobre como o campo – e o público geral – a enxerga. Como mencionado ao longo deste capítulo, o campo literário não é algo à parte do mundo social, e, ainda que tenha um certo grau de autonomia, ele é regido por lógicas que permeiam o mundo social como um todo – como as lógicas de legitimação e reconhecimento. Portanto, seria insuficiente falarmos de campo sem nos referirmos ao papel das editoras e dos prêmios literários minimamente.

É a partir do desenvolvimento da imprensa, em meados do século XV, que podemos começar a vislumbrar o que, séculos depois, passamos a chamar de mercado editorial. De acordo com Sapiro (2003, p. 450, tradução nossa), “no século XIX, graças à liberalização econômica e política da imprensa, o mercado de livros se desenvolveu rapidamente, à medida que o modo de produção se tornava industrial”, isso garantiu um certo desprendimento das amarras do Estado e da Igreja Católica, que, sistematicamente, controlaram a produção literária. Por outro lado, a autora aponta que o mercado editorial tornou a produção literária refém de uma lógica competitiva que se baseava (e continua se baseando) no número de cópias vendidas – uma obra ganha centralidade ou pode ser considerada “boa” se atinge um grande número de vendas. A autora alega que:

A industrialização do mercado de livros, a liberalização do material impresso e o aumento do número de leitores, como resultado da generalização da frequência escolar, ampliaram a necessidade de intermediários entre a oferta e o público. Essa necessidade foi inicialmente definida pela Igreja Católica e por escritores católicos e conservadores, que se preocupavam com os alegados efeitos nocivos dos “livros ruins” – principalmente sobre os jovens, as mulheres e o “povo” (Chartier e Hébrard 2000; Sapiro 2011). Essa ansiedade também existia nos movimentos de esquerda, tanto socialistas quanto comunistas, de acordo com os quais a literatura deveria contribuir para a educação das massas. Sem o monopólio dos meios de produção, ambas as tendências desenvolveram instrumentos como editoras especializadas, coleções e redes de distribuição para selecionar livros elogiados e orientar as escolhas do público. (Sapiro, 2003, p. 451, tradução nossa)

Associar-se a uma editora é se lançar, em certa medida, na busca por prestígio e reconhecimento. O mesmo se dá em relação aos prêmios literários. Como já mencionado, Bourdieu (1996) argumenta que a forma pela qual se mede o sucesso de um/a escritor/a se dá particularmente posicionando-os entre dois pólos: os dos que produzem uma literatura autônoma – que não se sujeita a leis externas ao campo, vinculada a ideia da “arte pela arte”, sem a pretensão explícita de sucesso comercial – e, no outro pólo, a literatura heterônoma, que o autor caracteriza com aspectos opostos aos pontuados acima. Reforçar essa ideia de autonomia–heteronomia em Bourdieu é importante pois nos ajuda a compreender grande parte do que o autor desenvolve sobre o campo literário, inclusive a questão do prestígio. Como

dizíamos, associar-se a uma determinada editora pode trazer maior ou menor prestígio a um/a escritor/a, e isso depende justamente de que tipo de livros essa editora publica, ou em qual pólo esta se insere. Nas palavras de Bourdieu:

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais ou os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão. (Bourdieu, 2007, p. 105)

Essa divisão não se dá, no entanto, de maneira definitiva. Dentro de um mesmo grupo editorial podemos encontrar diferentes selos voltados à publicação de obras específicas, o que amplia a diversidade de “tipos” (entre literatura dita erudita e os *best-sellers*) e, em certa medida, “sustenta” sua existência no mercado. Sapiro (2003) defende que grande parte dos/as editores/as buscam por um equilíbrio entre as vendas rápidas (característica da produção associada à indústria cultural) e o investimento de longo prazo para a construção de um catálogo editorial próprio. A autora coloca que:

[...] nessa economia dual, o equilíbrio entre o ciclo de curto prazo e o ciclo de longo prazo é resultado de um processo de longo prazo de constituição de um catálogo, que é necessário para a durabilidade da empresa, tanto no nível econômico – para gerenciar fluxos financeiros tensos [...] – quanto no nível simbólico, ou seja, para garantir o prestígio associado ao nome da empresa. O fato de que o capital simbólico acumulado se torna, a longo prazo, uma fonte de lucro econômico é evidência do reconhecimento social que o princípio da qualidade estética, reivindicado pelo polo de produção restrita, adquiriu. (Sapiro, 2003, p. 453, tradução nossa)

No caso de Elena Ferrante, é a *Edizioni e/o* a editora que publica suas obras na Itália – e foi a *Europa Editions*, criada pelos mesmos responsáveis da *Edizioni e/o*, que traduziu para o inglês e publicou a tetralogia fora da Itália. No *site*, a editora é apresentada como sendo resultado da “forte paixão de seus proprietários, Sandro Ferri e Sandra Ozzola Ferri, pela política e pelos bons romances” (Edizioni e/o, 2025, tradução nossa). Sandro Ferri e Sandra Ozzola são um casal de italianos, que fundaram a editora em 1979, a qual se iniciou como um

pequeno empreendimento familiar, e que expandiu-se a partir do investimento e colaboração de intelectuais italianos como Grazia Cherchi, Goffredo Fofi, Domenico Starnone e Anita Raja. A editora se apresenta ainda como sendo fruto do desejo de aproximar diferentes culturas ao redor do globo, com “o objetivo de oferecer uma visão diferente e mais livre” (ibidem), e concentra seu trabalho, ao menos inicialmente, em publicações de literatura oriental que vivia sob o “ostracismo e exploração política” – posteriormente, a *Edizioni e/o* passa a publicar ficções americanas na Itália. Em 2005, Ferri e Ozzola fundaram a *Europa Editions*, com o intuito de publicar obras italianas em inglês. Atualmente, as editoras tem escritórios em Roma, Milão, Nova Iorque e Londres, e se definem como sendo “um projeto que sempre se orgulhou de ser independente e que promove o mapeamento de uma literatura que interage com o mundo, contaminando gêneros e culturas” (ibidem). A tradução das obras de Ferrante para o inglês, como veremos posteriormente, serviu como propulsora na circulação de livros e no impacto da autora ao redor do mundo.

Além do prestígio associado à casa editorial na qual se publica, os prêmios também têm um papel semelhante: tornar uma obra conhecida e reconhecida. De acordo com English (2008), prêmios voltados para artistas datam de meados do século VI a.C., e aconteciam em festivais que se espalhavam pelas cidades da Grécia, mas é a partir da Renascença e do Iluminismo que podemos pensar em prêmios nos termos que conhecemos hoje, quando da profissionalização dos agentes culturais e sua aproximação com as academias de artes/literatura. Um prêmio pode servir como um instrumento que agrega prestígio a um/a autor/a não exatamente por atestar a qualidade de uma obra, mas pelo seu poder de legitimação, que vem do reconhecimento de seus pares. Nas palavras de English (2008, p. 145, tradução nossa) “não é uma questão de ser o melhor em um grupo de inscritos específico ou de ser agraciado com boa sorte, mas simplesmente de ser reconhecido: reconhecido como um artista por um artista, reconhecido por um artista que é ele próprio um artista reconhecido”.

Nesse sentido, não é qualquer prêmio que agrega valor a uma obra ou artista. Isso depende de alguns critérios que têm ligação direta com o conceito de capital simbólico de Bourdieu (1996), e se reflete, por exemplo, na constituição de um júri de renome (ou seja, que já tenha reconhecimento e legitimidade no campo) e na tradição de determinado prêmio (tempo de existência, quem são seus/suas criadores/as, qual seu propósito e visão sobre arte etc). Os prêmios, de modo geral, possuem um movimento ambíguo. Ao mesmo tempo que poderíamos pensá-los enquanto instância de consagração autônoma – se considerarmos que a avaliação se dá através dos pares, baseados em regras próprias do campo, e não de um público

“externo” visando algum tipo de sucesso comercial –, eles podem servir como mola propulsora no mercado editorial. Não raro, vemos selos de premiações (ou indicações) nas capas de livros que tem o objetivo de “atestar” sua qualidade e, conseqüentemente, impulsionar as vendas.

Essa importante discussão sobre prestígio e reconhecimento por via dos prêmios e das editoras, nos mobiliza novamente a pensar o lugar das mulheres no campo literário. Na Itália, e ao redor do mundo, mulheres têm produzido literatura há alguns séculos, mas são poucas as que ganham visibilidade e reconhecimento através de premiações (Celeghin, 2021). Em um levantamento realizado por Maria Celeghin (2021), a autora seleciona dois dos maiores prêmios literários italianos e espanhóis, e aponta para a discrepância no número de escritores homens e mulheres premiados/as. Os dois prêmios italianos são o *Strega* e *Campielo*, tendo sido fundados em 1947, em Roma, e 1963, em Vêneto, respectivamente. De acordo com Celeghin:

Durante alguns anos, em plena guerra, um grupo de amigos intelectuais do casal [Maria e Goffredo Bellonci, fundadores do prêmio] se reuniram em sua casa romana para discutir política, cultura e sociedade. Dentro deste ambiente nascia a ideia de criar um prêmio literário que contribuiria para o renascimento cultural de uma Itália em ruínas. (Celeghin, 2021, p. 853, tradução nossa)

O prêmio *Strega* nasce, pois, da reunião (em 1944) de intelectuais amigos/as da escritora Maria Bellonci e do crítico literário Goffredo Bellonci, que passa a ser chamada *Gli amici della domenica* (ou “Os amigos dos domingos”). Este grupo é constituído por jornalistas, escritores/as, artistas, literatos/as, vindos/as de diferentes partidos, interessados/as em debater sobre a situação política do país, definida por Maria Bellonci como um tema “doloroso no presente e incerto no futuro” (Prêmio Strega 2024, 2025, tradução nossa). Estes/as amigos/as constituíram posteriormente o júri do prêmio, que atualmente tem cerca de “quatrocentas mulheres e homens de cultura” (ibidem). O *Strega* nasce com o objetivo de ser um prêmio literário que “contribuísse para o renascimento cultural do país na Itália do pós-guerra” (ibidem). Em seu *site*, o prêmio descreve sua importância da seguinte forma:

Desde a sua criação, o Prêmio *Strega* tem sido um indicador do estado de espírito do ambiente cultural e dos gostos literários dos italianos. Os livros premiados contaram a história do nosso país, documentando a sua língua, mudanças e tradições. Ao longo desses setenta anos, as escolhas feitas pelo Prêmio incentivaram os leitores italianos a lerem-se a si próprios, à sua história e ao seu presente através do espelho da ficção contemporânea. (Strega, 2025, tradução nossa)

Desde o ano de seu surgimento até o momento em que o levantamento de Celeghin foi realizado (2014), foram atribuídos 67 prêmios e, destes, 10 foram destinados a escritoras mulheres – Elsa Morante e Natalia Ginzburg foram duas delas.

Já o prêmio *Campielo*, foi “concebido e instituído pelos industriais da região do Vêneto com o objetivo de contribuir para a promoção da narrativa italiana, bem como incentivar e favorecer a difusão da leitura” (Celeghin, 2021, p. 853, tradução nossa). No caso do *Campielo*, o grupo de jurados é constituído, desde sua origem, por júri técnico e outro popular. Diferentemente do *Strega*, o prêmio *Campielo* não demonstra abertamente uma preocupação política ou intelectual com relação à literatura ou ao mundo social de maneira geral, e concentra sua atenção no “grande público”, através do qual vê “o sucesso das obras em competição confirmado tanto pelas vendas como pela adaptação cinematográfica de algumas delas” (Prêmio Campielo, 2025, tradução nossa). No *site*, ele é descrito como um prêmio de caráter popular:

Hoje o Prêmio, considerado um dos mais prestigiados de Itália e um dos mais importantes do panorama editorial italiano, é um canal através do qual os industriais venezianos pretendem oferecer o seu contributo para a promoção da ficção italiana e para incentivar e difundir o prazer pela leitura, na consciência de que um prêmio encontra a sua maior razão de ser na “criação de novos leitores”. A ideia inicial e nunca alterada do mecanismo pensado para chegar ao vencedor revelou-se eficaz: os júris, um técnico e um popular. (Prêmio Campielo, 2025, tradução nossa)

No levantamento de Celeghin, das 51 edições que ela analisou, novamente, poucas são as vencedoras, contabilizando um total de 11 mulheres. Para a autora, tanto no caso do *Strega* quanto no *Campielo*, estes números podem estar associados à situação da mulher na sociedade como um todo. Em seu trabalho, ela destaca que não somente há um número baixo de mulheres premiadas, como também um baixo número de mulheres ocupando cargos de gestão tanto institucionais (como reitorias universitárias, por exemplo) quanto empresariais. Ela argumenta que:

Tanto em Espanha como em Itália, a situação das mulheres, tanto a nível familiar como público, tem mudado radicalmente nos últimos cinquenta anos. O acesso à educação, primeiro elementar e depois superior, proporcionou às mulheres uma formação que lhe permitiu acessar profissões cada vez mais qualificadas. Esse progresso fundamental se apoia em um sistema legal de igualdade frente ao homem que, durante o franquismo na Espanha e o fascismo na Itália, detinha o poder social e familiar, herdado e sustentado por uma tradição que o colocava em posições de superioridade na escala social. No entanto, o avanço das mulheres na sociedade espanhola e italiana, embora lenta, não parou e não deveria parar. (Celeghin, 2021, p. 857, tradução nossa)

Deste modo, somos impelidas/os a pensar sobre o caso de grande parte das escritoras italianas, que, se por um longo período não puderam ocupar posições dentro do campo por estarem justamente fora desse contexto (devido a todas as condições políticas, econômicas e sociais destacadas ao longo do capítulo), quando inseridas, estas não recebem o mesmo prestígio – considerando o recebimento de prêmios como medida para analisar o

reconhecimento e o prestígio recebido – que escritores homens. No segundo capítulo retomaremos a este debate para tratar do caso específico de Elena Ferrante.

1.4 Da Itália para o mundo: apontamentos sobre a posição de Elena Ferrante e sua obra no campo literário.

Com esse cenário histórico como pano de fundo, caminhamos em direção à Elena Ferrante. De antemão, é preciso assinalar que este tópico é uma espécie de preâmbulo do próximo capítulo, o qual se debruça sobre o tema da autoria de maneira mais aprofundada – a questão do anonimato na história da literatura, as trajetórias de Elena Ferrante, seus prêmios e traduções etc. Aqui apresentaremos a autora tendo em mente o objetivo de refletir sobre sua localização no campo literário, a partir de um dos critérios propostos por Bourdieu – acreditamos que um parâmetro interessante pode ser a autonomia que um/a autor/a (no caso, Ferrante) possui ou não dentro do campo. De acordo com Speller (2017),

[...] O poder simbólico e a autonomia concedida aos escritores também se manifestam pela sua capacidade de contestar os poderes temporais, invocando as suas próprias normas e valores (a “verdade”, a “justiça”, a “beleza”, o “ideal”, e assim por diante), contra os da ordem dominante, do lucro, do poder etc (RA, p. 360-361). (Speller, 2017, p. 50).

Como já vimos, a autonomia e a heteronomia estão relacionadas à liberdade ou dependência para se produzir uma obra. Sobre este assunto, Bourdieu (1996) argumenta que o grau de autonomia que um campo de produção cultural possui pode ser observado a partir da relação entre a hierarquização externa e interna, ou seja, em que medida as regras próprias do campo (suas leis de hierarquização interna: está no “topo do *ranking*” quem produz de maneira livre, sem esperar algum tipo de retorno financeiro ou mesmo o reconhecimento do “grande público”; deste lado se encontram os artistas “desinteressados”) subordinam-se ou não a regras externas (hierarquização externa: por exemplo, as leis do campo econômico, onde quem está no “topo do *ranking*” é quem tem sucesso de vendas). Dito de outra forma, obras como *best-sellers* estariam no pólo de escritores/as “heterônomos/as”, enquanto obras eruditas estariam no outro pólo de escritores/as “autônomos”. Nas palavras de Speller (2017), que reitera o que acabamos de dizer:

Embora esses escritores [do pólo autônomo] tendam a ser menos bem sucedidos em termos comerciais (em especial no início de suas carreiras), eles recebem os lucros específicos (ou “capital simbólico”) outorgados pelo campo (prêmios literários, publicação por meio de uma editora prestigiosa, resenhas e críticas favoráveis em revistas especializadas etc), por meio do que eles podem construir lentamente seu reconhecimento na comunidade em geral, e talvez ganhar a consagração definitiva na escola e na universidade, ao ser incluído no cânone e no currículo. Há, então, uma

“homologia estrutural” entre o campo literário e o campo do poder, que também é dividido em dois princípios de hierarquia e duas formas concorrentes de poder. (Speller, 2017, p. 52)

Uma característica que consideramos pertinente e que nos auxilia nessa tarefa é examinar a *Tetralogia Napolitana* de Ferrante, especificamente o primeiro livro, *A Amiga Genial*, a partir de sua forma e conteúdo. Antes disso, no entanto, é crucial direcionar nossa atenção a um aspecto que não pode ser ignorado e que, como destaca a própria autora, está intrinsecamente relacionado à autonomia da obra: a questão do anonimato. O que se tem de informações sobre a escritora varia entre suposições e interpretações de suas falas em cartas e *e-mails* trocados entre ela e a editora que publica seus livros, e entrevistas, também de forma não-presencial, que foram reunidas e publicadas no livro *Frantumaglia* (2017). Ferrante também escreveu para uma coluna do *The Guardian* ao longo de dois anos (2013-2015), onde expressava suas ideias sobre literatura, feminismo e outros temas que lhe são comuns. Sobre o anonimato, ela coloca que:

Não escolhi o anonimato, meus livros são assinados. Por outro lado, evitei os ritos com os quais os escritores são mais ou menos obrigados a apoiar suas obras, acompanhando-as com uma imagem descartável. E, por enquanto, tudo correu bem. Os livros mostram cada vez mais sua autonomia e, por isso, não vejo porque deveria mudar minha posição. Seria uma incoerência deplorável. (Ferrante, 2017, p. 365)

Se por um lado essa ausência se transforma, na verdade, em uma forte e importante presença no cenário literário, como aponta Fabiane Secches (2019), por outro lado a questão da forma-conteúdo, à qual nos referimos anteriormente, também demonstra uma certa ambiguidade: a forma (compreendida aqui como a maneira que o texto está estruturado – ou seja, a linguagem empreendida, o estilo) escolhida por Elena Ferrante para narrar *A Amiga Genial* e os subsequentes livros da série aproxima-se, sobremaneira, do folhetim (do qual o romance rosa é um desdobramento). Segundo Maffia (2020, p. 237), “o romance de folhetim apresenta narrativas com enredos simples, com uma profusão de peripécias e ganchos intencionalmente voltados para prender a atenção do leitor”. Ao passo que seu conteúdo (suas/seus personagens, enredo, cenários e, principalmente, seus temas) é desenvolvido de maneira complexa, oferecendo a visão de uma Itália devastada pela guerra, que está começando a se reconstruir, abordando temas que provocam uma reflexão sobre lugares e papéis ocupados ou destinados às mulheres em uma sociedade de classes, e como estes se transformaram (ou nem tanto) ao longo das seis décadas na qual se passa a história, indo além do simples entretenimento pretendido pela literatura de consumo, apesar da linguagem simplificada. Talvez de modo estratégico, Ferrante opta por uma forma e conteúdo que

aparentam estar em uma espécie de desacordo, nos levando a refletir sobre sua autonomia, em termos bourdieusianos: a obra de Ferrante pode ser compreendida como produto de mercado ou como objeto de fruição e reflexão? E mais ainda, teria o feminismo ou o engajamento com problemáticas sociais, em termos literários, se tornado também um produto? O capítulo a seguir oferece alguns elementos que podem ser úteis para refletirmos sobre esses pontos.

Até o momento temos nos referido ao campo literário italiano buscando compreender em meio a que cenário particular Elena Ferrante surge, e especular sobre as referências e influências – sociais, históricas, políticas, literárias etc – com as quais ela se depara em seu trabalho literário. A escritora publica seu primeiro livro em 1992, intitulado *L'amore molesto* (traduzido como *Um amor incômodo* e publicado no Brasil em 2017, pela editora Intrínseca), pela *Edizioni e/o*, como vimos, responsável por publicar todos os demais livros da autora, inclusive a tetralogia, sendo *A Amiga Genial* o primeiro livro da série, publicado em 2011, que lhe rendeu fama e reconhecimento ao redor do mundo, sendo traduzido para diversos países do mundo (Melo, 2022). Assim, embora tenhamos iniciado situando o panorama literário da Itália nos últimos séculos, analisando a influência da história do país na literatura, e reconhecendo que Ferrante incorpora em sua obra diversos elementos característicos de escritores/as italianos/as de épocas anteriores, sua produção ultrapassou as fronteiras geográficas italianas, consolidando-se como um sucesso mundial, o que nos leva a pensar o campo literário em uma dimensão transnacional, como sugere Sapiro (2019). O campo literário nacional se constitui a partir de elementos da nação que está sendo construída, porém ele é influenciado também por outras nações. Sapiro defende que:

Apesar do conceito de campo ser geralmente empregado em quadros nacionais e de pesquisadores que abordam objetos transnacionais e internacionais renunciarem ao seu uso, prescindindo dele pelo menos restritivo “espaço”, em nenhum lugar de sua obra, Pierre Bourdieu afirma que os campos são obrigatoriamente circunscritos ao perímetro do Estado-nação. [...] As fronteiras de um campo se relacionam com as da divisão do trabalho e das fronteiras geográficas, mas essas fronteiras não estão dadas de antemão, elas evoluem com o tempo, e são constantemente colocadas em questão. (Sapiro, 2019, p. 233-234)

Podemos dizer que Elena Ferrante ocupa hoje uma posição confortável no campo literário mundializado, tanto em número de vendas, como em avaliações feitas por jornais/revistas de amplo alcance e repercussão internacional, além de ter se tornado objeto de estudo no meio acadêmico e intelectual – por exemplo, *A Amiga Genial* foi eleito o melhor livro do século⁵ XXI pelo jornal *New York Times*. Sapiro (2019, p. 246) argumenta que tanto o

⁵ Disponível em:

<https://www.nytimes.com/interactive/2024/books/best-books-21st-century.html?region=BELOW_MAIN_CON

campo literário quanto outros, como o acadêmico, por exemplo, “são atravessados pela oposição entre nacional e internacional, em outras palavras, entre agentes voltados para a acumulação de poder simbólico no nível nacional e outros que o obtêm no nível internacional”. E tanto no sentido de acúmulo de capital simbólico, quanto pensando em termos de autonomia e heteronomia, compreendemos que Ferrante ocupa uma posição confortável, sim, mas também ambígua: ao mesmo tempo que escolhe o anonimato, defendendo a ideia de “arte pela arte”, recusando-se a se apresentar e receber prêmios (Ferrante, 2017), a autora produz uma obra que facilmente pode ser compreendida como “arte burguesa”, um produto de consumo, um *best-seller* de repercussão internacional. Bourdieu (1996, p. 246) destaca que, os/as autores/as, “por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político”.

**FIGURA 4 - NÚMERO 1 ENTRE OS 100 MELHORES LIVROS DO SÉCULO XXI,
SEGUNDO O *THE NEW YORK TIMES***



Fonte: [site do jornal The New York Times](#)

**FIGURA 5 - ELENA FERRANTE ELEITA COMO UMA DAS 100 PESSOAS MAIS
INFLUENTES DO MUNDO PELA REVISTA *TIME***

TIME

The 100 Most Influential People

Pioneers Titans Artists Leaders Icons Full List

Pioneers >
Titans >
Artists >
Leaders >
Icons >

MORE »

WORLD

Elena Ferrante

Lauren Groff | April 21, 2016

The bard of Naples

The story we hear most often about the Italian author Elena Ferrante is the story of her absence: her pseudonym and the deliberate choice to disengage from the world as an author. It's odd, though, to imagine that a photo or biography could tell us more about Ferrante than her astonishing books, translated fluidly into English by the great Ann Goldstein, which together form a topographical map of an extraordinary mind. Her first three novels, *Troubling Love*, *Days of Abandonment* and *The Lost Daughter*,

The Story of the Lost Child

Fonte: site da revista Time

Até aqui demos ênfase somente aos/as escritores/as e alguns caminhos de reconhecimento e prestígio, ainda que o campo literário seja composto também por outros agentes e instituições (que se expressam sua relevância através de avaliações acadêmicas, feiras, e outras instâncias de consagração). Diante do que foi posto até o momento, podemos pensar na composição do campo literário italiano, não como algo estático e contínuo, mas que, sim, carrega resquícios do que foi por bastante tempo: um campo tradicionalmente ocupado por homens de classe média e alta, da elite intelectual, com acesso à educação e outros bens culturais, com parte de seus escritores com ideais políticos alinhados à esquerda, com a pequena presença de mulheres que também carregam um claro recorte de classe. Wood e Farrell (2004) argumentam que:

A sociedade e a cultura italianas permanecem irredutivelmente dominadas pelos homens, apesar do sucesso dramático de várias escritoras individuais e do alto perfil de um punhado de mulheres políticas. O feminismo italiano no início do século XXI não tem mais os objetivos claros dos anos 1970, embora a igualdade de oportunidades e o combate ao assédio sexual e à violência ainda estejam na agenda. No entanto, o impacto do feminismo é sentido em todas as áreas da vida social, cultural e familiar, e em modos nem sempre registrados pelas frias medições estatísticas da política ortodoxa. (Wood e Farrell, 2004, p. 149)

Mobilizamos o conceito de campo literário com o intuito de compreender o contexto no qual a obra *A Amiga Genial* se insere, atentando primeiro para um estado do campo que nos informa o contexto histórico italiano de disputas por formas e conteúdos, considerando-os como sendo diretamente influenciados pela própria história e desenvolvimento da nação. Observamos ainda o lugar comum destinado a mulheres e as possibilidades e impossibilidades de atuação, buscando compreender de que maneira Ferrante pode ser alocada, assim como sua obra, e a partir de quais estratégias ela tem conseguido isso. Segundo Della Torre (2023),

Em Ferrante, o retrato desse mundo faz a fórmula balzaquiana ser tensionada. O caminho de ascensão social pela via do trabalho e do mérito (problemas elementares do realismo, do romance histórico e do romance de formação) é figurado por meio de sua interdição tripla. Com isso, Ferrante alimenta a tradição do realismo inserindo, para além do tema da classe que lhe é imanente, o aspecto de generificado (e regionalizado) do processo social capitalista e dos sonhos dele derivados. (Della Torre, 2023, n.p.)

O próximo capítulo, como já mencionado, é, em certa medida, uma continuidade da discussão sobre o campo – este, que é dinâmico, e passa por mudanças, sendo atravessado por diferentes transformações e disputas internas e externas. Ao falar de autoria, e de Ferrante especificamente, apontaremos para um outro estado do campo, o qual se movimenta em direções distintas das dos séculos anteriores, ainda que conserve algumas características do passado, considerando ainda que um campo pode ser lido de maneira transnacional, tendo recebido (e recebendo) influências que extrapolam as fronteiras geográficas. Através da análise de trajetórias, traremos alguns dados sobre livros publicados, prêmios recebidos, número de vendas, assim como sua relação com a escrita e um pouco de sua visão de mundo. Nos debruçaremos também sobre a questão do anonimato, buscando compreender sua relevância na escrita de Ferrante.

CAPÍTULO II

AUTORIA: A presença ausente de Elena Ferrante

“O poder nada mais é que ser notado.”
Sabotage

Trazer no primeiro capítulo a constituição do campo literário italiano a partir de uma dimensão sócio-histórica nos auxilia a enxergar o seu dinamismo: o campo não é algo fixo, com regras fixas, ele se transforma de acordo com o movimento da vida social que lhe é externa – revoluções sociais, mudanças políticas, econômicas, etc, bem como de dinâmicas relacionais internas. Como dito anteriormente, o que faremos agora é, em certa medida, dar continuidade à discussão sobre o campo com o olhar voltado, desta vez, para a questão da autoria. Isso porque, como veremos adiante, autor/a e campo estão diretamente relacionados. A figura do/a autor/a como “criador incriado”, rejeitada por Bourdieu (2003), trata-se, na realidade, de um/a sujeito social de carne e osso, atravessado/a por um *habitus*, que ocupa determinada posição no campo. É, portanto, infrutífero considerar o/a autor/a de maneira “divinatória”, como uma espécie de ser mágico ao qual foi conferido o dom da escrita.

Segundo Bourdieu (2003, p. 228), “[...] a autonomia do artista encontra o seu fundamento não no milagre do seu gênio criador mas no produto social da história social de um campo relativamente autônomo, métodos, técnicas, linguagens, etc”, ou seja, para falar de autoria e, neste caso, de Elena Ferrante, é necessário tanto observar elementos fundamentais na construção de seu *habitus* (origem social, familiar, etc), quanto voltar ao campo constantemente, a fim de entender as transformações no mesmo e, com isso, as posições e tomadas de posição da autora dentro do jogo. Tratando-se de uma autora anônima, torna-se difícil realizar uma análise baseada estritamente em aspectos de sua vida pessoal (a autora apresenta de maneira superficial, ao longo de várias entrevistas, informações sobre sua infância, relações familiares e visões políticas), portanto, jogaremos luz sobretudo em sua trajetória editorial e sua relação com a escrita – influências, percepções, etc. Através de diversos *e-mails* trocados entre a escritora e sua editora, foi possível elencar alguns aspectos importantes de sua vida que tocam direta ou indiretamente sua escrita. Esses *e-mails* foram publicados no livro de não-ficção de Ferrante, intitulado *Frantumaglia* (2017), o qual reúne entrevistas e conversas entre a autora e jornalistas, artistas e leitores/as. Também nos serviu como fonte seu segundo livro de não-ficção chamado *As margens e o ditado* (2023), que contém quatro ensaios de Ferrante sobre sua relação com a leitura e a escrita.

Traçamos aqui uma linha que se enverga ora para o campo literário, ora para aspectos específicos da autoria – que, conseqüentemente, no nosso caso, nos leva a uma reflexão sobre anonimato na literatura e suas implicações –, pensando-os sempre relacionalmente, posto que o campo literário é que constrói (ou pelo menos é quem legitima) a figura ideal do/a autor/a, ao mesmo tempo que tem, igualmente, o poder de reconhecê-lo/a, ou não, como detentor/a de “dons ímpares” – que se expressam em obras consagradas e validadas dentro e fora do campo.

2.1 Autoria e anonimato no campo literário.

De Barthes a Bourdieu, passando por Foucault, a questão da autoria se apresenta a partir de diferentes perspectivas teóricas que versam sobre o papel do/a autor/a na produção e recepção das obras. Diferente do pensamento comumente partilhado entre consumidores e produtores de arte, da obra como fruto de um “dom”, ou uma “dádiva” advinda de um/a criador/a “genial”, a autoria é compreendida pela Sociologia a partir de pontos de vista que têm em comum a defesa de sua dimensão social, e para Bourdieu (1996, p. 217) “o interesse na pessoa do escritor e do artista cresce paralelamente à autonomização do campo de produção e à elevação correlativa da situação social dos produtores”. Indo justamente na direção oposta à ideia do “gênio criador”, a definição de Andréa Borges Leão (2009, p. 310) sobre um/a autor/a nos parece bastante pertinente: “O autor é uma urdidura que envolve uma série de mediadores, é uma **figura forjada no molde de uma subjetividade original**” (destaque nosso).

De acordo com Leão (2009), o século XVII proporcionou um cenário histórico que possibilitou à literatura adquirir uma certa autonomia, já que é também nesse período que a prática literária é institucionalizada em relação ao Estado absolutista. Ela coloca que é nesse momento que “o escritor” aparece, diferenciando-se dos/as acadêmicos/as, enquanto a ideia de “gênio” surge posteriormente, no século XIX. Segundo a autora:

O processo de laicização dos Homens de Letras acaba inaugurando uma nova fé e divulgando a crença no iluminismo, no humanismo e na razão (SAPIRO, 2007). É aí que a figura do escritor reveste-se dos valores de um santo laico e que se desenvolve a ideologia romântica do gênio criador, como argumenta Paul Bénichou (1981). É a emergência de um poder espiritual laico, de verdadeiro sacerdócio a serviço da originalidade e da beleza do estilo. [...] O desenvolvimento histórico do direito do autor começa a emergir com a invenção da imprensa, no fim do século XVI, afirma-se no curso do século XVIII contra o poder real e triunfa no século XIX, para se confrontar hoje ao mercado e às novas tecnologias (EDELMAN, 2004). (Leão, 2009, p. 307-310)

Partindo de uma perspectiva bourdieusiana, “o/a autor/a” é, na verdade, um/a produtor/a que foi consagrado/a, ou seja, teve sua produção reconhecida como legítima, já que esta seria a “expressão de sua singularidade e de sua criação, ambos símbolos da liberdade do indivíduo e fundamentos da civilização ocidental” (Leão, 2009, p. 310). A crença na autoridade do/a autor/a e nessa suposta genialidade, faz parte do que Bourdieu (1996) chama de *illusio*, que se refere a adesão dos agentes às lógicas, regras e valores do campo, ou seja, é “jogar o jogo” que se estabelece no campo, aceitando-o, ainda que de maneira inconsciente. A *illusio*, segundo Bourdieu (1996, p. 260), “está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*”.

O “nome próprio”, como sugere Sapiro (2022, p. 20), marca a relação do/a autor/a com a obra, além de delimitar o capital simbólico do/a autor/a e colocar em suspensão o indivíduo socializado, nutrindo uma ideia de “emancipação em relação a uma trajetória e a uma identidade”, o que reflete prontamente na compreensão da obra literária enquanto um produto criado de maneira “neutra”, sem qualquer influência externa ao ato “puro” de criação. Bourdieu (2003, p. 230) defende que “aquilo que faz o valor da obra não é a raridade (a unicidade) do produto, mas a raridade do produtor, manifestada pela assinatura, equivalente da marca, quer dizer a crença coletiva no valor do produtor e do seu produto”. Podemos dizer que, como em um processo de tecelagem (fabricação de tecidos), a obra, o/a autor/a, e o campo, mantém um entrelaçamento constante, no qual a trama, ou seja, a interligação que conecta um fio ao outro, se expressa através do reconhecimento. Uma obra não tem valor em si mesma, mas passa a tê-lo a partir do momento em que o campo, com suas regras e valores internos, reconhece o/a seu/sua autor/a como “criador/a” legítimo/a. É o campo que produz o valor do/a autor/a e da obra.

Para uma compreensão mais ampla sobre uma obra de arte, Bourdieu sugere uma análise voltada para o/a artista considerando não exatamente como ele/ela alcançou determinada posição (considerando, nesse caso, em uma posição de prestígio), já que isso poderia gerar a falsa sensação de uma retrospectiva coerente, mas, sim,

[...] Como, sendo dadas a sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado do campo literário (etc.) e dar, assim, uma expressão mais ou menos completa e coerente das tomadas de posição que estavam inscritas em estado potencial nessas posições [...]. (Bourdieu, 1996, p. 244)

É o que buscamos realizar no próximo tópico, reforçando, mais uma vez, o fato de termos informações limitadas sobre as origens sociais da autora e seu percurso exato no campo

literário. Antes disso, para mantermo-nos ainda no tema da construção da ideia de autor/a, e, ao mesmo tempo, aproximar Elena Ferrante do nosso texto, apresentaremos as noções da mesma sobre a relação do/a autor/a e sua obra.

A visão de Ferrante sobre o papel do/a autor/a caminha, de certa maneira, ao lado de Barthes (2004) ao apostar na “morte do autor”, isto é, defender a ideia de que quando o ato da escrita se inicia, a pessoa, o indivíduo por trás do texto, ou seja, o/a autor/a, desaparece dando lugar à linguagem. O/a leitor/a, mais do que o/a autor/a, ocupa um lugar fundamental nesse argumento, tornando-se responsável pela interpretação da obra, bem como tornando-a algo independente das identidades e intenções de quem escreve. Para Barthes:

[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (Barthes, 2004, p. 57)

De 1991 a 2016, período que data as entrevistas publicadas em *Frantumaglia*, Ferrante sustenta a decisão de se manter ausente, fora, especialmente, da mira da mídia e dos espetáculos promovidos no meio literário (como a entrega de prêmios, aparição em televisão, rádio etc.), argumentando, recorrentemente, que o texto, por si só, é o suficiente, e que depois de escrito, um livro não precisa de seu/sua autor/a para nada – posição oposta às premissas bourdieusianas. A primeira carta inicia *Frantumaglia* como um tipo de apresentação da postura da autora diante da sua editora, Sandra Ozzola, ao ser questionada sobre como pretendia promover seu primeiro livro *L'Amore molesto* (1992) – publicado no Brasil como *Um amor incômodo*, em 2017, pela editora Intrínseca. Ferrante responde:

Não pretendo fazer nada por *Um amor incômodo*, nada que pressuponha o comprometimento público de minha pessoa. Já fiz o bastante por essa longa narrativa: eu a escrevi; se o livro for de algum valor, isso deve ser o suficiente. Não participarei de debates e encontros, se me convidarem. Não irei receber prêmios, se quiserem me agraciar com algum. Nunca promoverei o livro, sobretudo na televisão, nem na Itália nem, eventualmente, no exterior. Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita, mas a tendência é que eu limite até isso ao mínimo indispensável. Eu me comprometi definitivamente nesse sentido comigo mesma e com meus familiares. [...] Quero apenas confidenciar que essa é uma aposta comigo mesma, com minhas convicções. Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. (FR, p. 11-12)

Ainda que ambos deem centralidade ao/a leitor/a, diferentemente de Barthes, porém, Elena Ferrante acredita que, mesmo que não queira, um/a autor/a sempre acaba indo parar na sua escrita. Ela defende que o/a autor/a “sempre existe e está no texto, que, portanto, tem tudo o que é necessário para resolver os enigmas importantes” (FR, p. 221). Em outro momento, declara que:

No final o que vai parar na página é um organismo muito composto, constituído por mim que escrevo e, digamos por Lenu [protagonista da tetralogia] e pelas muitíssimas pessoas e coisas que ela narra, pelo mundo a partir do qual ela narra e do qual eu a narro, bem como pela **tradição literária à qual me remeto, com a qual aprendi**, e por tudo o que faz de quem escreve o componente de uma inteligência coletiva – a língua como é falada no ambiente onde nascemos e crescemos, as histórias orais que nos contaram, a ética que adquirimos etc. –, em suma, o fragmento de uma longuíssima história que reduz muito a nossa função de “autor” como a entendemos hoje. (FR, p. 309, destaque nosso)

A noção de “arte pela arte” e o desejo de se ausentar para dar palco à obra sem se preocupar com qual custo (financeiro, inclusive) essa escolha possa gerar, pode ser compreendida como sendo parte das lógicas e valores internos do campo, o qual Bourdieu define como tendo um fundamento oposto às lógicas econômicas com as quais nos deparamos frequentemente – ainda que, como vimos no capítulo anterior, a escolha por determinada editora já influencie e informe um lugar no campo. Ele aponta que:

Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a *profecia*, e especialmente a profecia do infortúnio, que, segundo Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse. (Bourdieu, 1996, p. 245)

A escolha de Elena Ferrante pelo anonimato é justificada pela autora tanto por meio da defesa de uma arte que seja suficiente em si mesma, quanto por uma preservação de si e de sua família (Ferrante, 2017). Na realidade, como mencionado no início deste trabalho, a autora nega o termo “anonimato” e o substitui por “ausência”. Este é um detalhe que merece destaque pois, na definição de anonimato nos dicionários (Michaelis, 2024; Priberam, 2024), por exemplo, nos deparamos com o que seria uma espécie de negação da assinatura, uma negação de si, ao passo que Ferrante assume, como pode ser visto no trecho a seguir, uma postura diferente da negação:

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. A partir dessa escolha, nasceu uma pequena polêmica com a mídia, com sua lógica que aposta em inventar protagonistas ignorando a qualidade das obras, a ponto de parecer natural que os livros ruins ou medíocres de quem tem certa fama midiática mereçam muito mais atenção do que os livros que talvez tenham qualidade, mas que foram escritos por um desconhecido. 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. (FR, p. 274)

O anonimato, ao longo da história, possibilitou a publicação de obras produzidas por indivíduos que foram sistematicamente desqualificados/as, e que expõem sua identidade publicamente, corriam o risco de ter suas obras deslegitimadas ou mesmo desconsideradas. Ele serve ainda como uma “auto-desresponsabilização” (Sapiro, 2022) por parte do/a autor/a, ao mesmo tempo que amplia a liberdade da escrita, gerando uma certa segurança para falar abertamente sobre determinados temas, lugares e acontecimentos específicos. Stiliana Milkova, em sua obra *Elena Ferrante as world literature* (2021), coloca que:

O desaparecimento do autor biográfico como condição necessária para o surgimento do texto liberta os críticos literários e leitores das “algemas da intenção autoral” (Falkoff 2015) e abre um espaço para leituras e interpretações atentas. Essa remoção da biografia autoral descontextualiza a escritora, libertando-a das limitações do local, do étnico e do nacional, e re-situando-a dentro de um amplo reino literário onde os princípios fundamentais da narrativa literária – enredo e personagem, ideias e imagens, cenário e estrutura – têm moeda universal. (Milkova, 2021, p. 5, tradução nossa)

Em uma tentativa de posicionar Elena Ferrante, poderíamos dizer que seus interesses se alinham com o que Bourdieu chama de princípios de autonomia (os princípios de autonomia–heteronomia reaparecerão de tempos em tempos em nosso texto, pois são conceitos-chave para entendermos algumas escolhas de agentes dentro do campo): a liberdade de escrita, a defesa da “arte pela arte”, um rompimento com uma ideia mercadológica da literatura, o “interesse no desinteresse”, uma certa crítica à indústria cultural. Em uma outra entrevista, Ferrante declara:

O mercado editorial se preocupa antes de mais nada em saber se o autor pode ser usado para se tornar um personagem cativante e, assim, ajudar a viagem mercantil de sua obra. Cedendo, aceitamos, pelo menos em teoria, que a pessoa por inteiro, com todas as suas experiências e seus afetos, seja posta à venda junto com o livro. [...] escrever sabendo que não devo aparecer gera um espaço de absoluta liberdade criativa. É um pequeno espaço todo meu que pretendo defender, agora que o conquistei. Se dele me privassem, eu me sentiria empobrecida de repente. (FR, p. 61)

A ausência no caso de Ferrante tem um poder de agência importante sobre suas obras e sobre sua escrita, e pode ser lida como uma vantagem, uma espécie de capital – além de que o anonimato possibilita o monopólio sobre a representação de si mesma. Ainda que anônima (ou talvez por isso mesmo), Ferrante foi consagrada a partir de escolhas que são legitimadas não somente pelo polo autônomo do campo, ou seja, aquele onde as regras internas tem maior importância (liberdade de escrita, a “arte pela arte”, a obra interessa mais que o/a autor/a, etc), mas também pelo polo heterônimo, já que, ainda que recuse uma lógica mercadológica sobre si e seus livros, seus posicionamentos e o reconhecimento de suas obras (dentro e fora do campo literário, como veremos a seguir) impulsionam a venda de seus livros, transforma-os

em produtos, em *best-sellers*, alimentando uma lógica econômica (externa/heterônoma), onde o valor de uma obra e de um/a artista é medido pelo número de vendas. Suas tomadas de posição lhe beneficiam nos dois polos do campo, possibilitando assim, ocupar uma posição privilegiada. Ao expor suas preferências formais, Ferrante assume uma marcada disposição de classe (a vergonha inicial pelo que é popular) e uma tomada de posição que, ainda que não seja intencional, lhe possibilita maior sucesso no mercado editorial: uma escrita abertamente influenciada pelas fotonovelas – formato que se destaca predominantemente no campo da cultura de massa, sendo produzidas, objetivamente, para fins comerciais. A autora afirma que encontra em fontes como as fotonovelas “o gosto de empolgar os leitores” e continua:

A fotonovela foi um dos meus primeiros prazeres como leitora iniciante. Temo que minha obsessão em obter uma narrativa muito tensa, mesmo ao contar uma história pequena, venha daí. Não tenho prazer algum ao escrever se não sinto que a página é emocionante. Antigamente eu tinha enormes ambições literárias e sentia vergonha desse impulso em direção a técnicas de romances populares. Hoje gosto quando alguém me diz que escrevi uma história empolgante, como as de Delly. (FR, p. 241-242)

E declara em outro momento:

[...] existem certos **aspectos inferiores** da arte de contar histórias que me atraem. Com o passar dos anos, por exemplo, envergonho-me cada vez menos da paixão que as histórias das revistinhas femininas que circulavam na minha casa me suscitaram; bobagens sobre amores e traições, mas que me causaram emoções indeléveis, um desejo de tramas não necessariamente sensatas, o deleite de paixões fortes e um pouco vulgares. Esse porão da escrita, um fundo cheio de prazer que reprimi em nome da Literatura por anos, também deve, a meu ver, ser aproveitado, pois também nele, e não somente com os clássicos, cresceu o desejo de contar histórias. Então faz sentido jogar a chave fora? (FR, p. 64, destaque nosso)

Voltando um pouco no tempo e buscando refletir sobre o “surgimento” de Elena Ferrante, nos deparamos com um fator que pode ter servido como uma alavanca para impulsionar a legitimação da autora no campo literário no início de sua carreira como escritora: o reconhecimento de seu trabalho em outros terrenos da produção cultural – isso por que os campos são **relativamente** autônomos, e estão inseridos em uma estrutura social mais ampla, onde há trocas, disputas e interdependências. Além de seu primeiro romance, *L'Amore Molesto (Um amor incômodo)*, ter sido vencedor dos prêmios *Procida, Isola di Arturo - Elsa Morante* e *Oplonti d'Argento* no mesmo ano de sua publicação em 1992, e ter sido finalista dos prêmios *Strega* (o mais antigo da Itália) e *Artemisia*, é o cinema que contribui diretamente para que “Elena Ferrante” se torne, de fato, um “nome próprio” (Sapiro, 2022). Em 1995, o cineasta e roteirista italiano Mario Martone lançou o filme homônimo, baseado no livro e debatido, através de cartas, com Ferrante. O filme também foi vencedor em três categorias do prêmio *David di Donatello, Golden Globes*, e indicado à *Palma D'Or* pelo Festival de

Cinema de Cannes. Para Bourdieu (2004, p. 166), “o capital simbólico é um crédito, é o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento” e, sem dúvida, os primeiros prêmios recebidos e as produções realizadas em torno da obra de Ferrante colaboraram para o acúmulo de capital simbólico, valorizado não apenas no campo literário.

Em uma carta não enviada datada de 1995, publicada posteriormente em *Frantumaglia*, Ferrante responde a uma série de perguntas de Francesco Erbani, jornalista da coluna cultural do jornal *La Repubblica*, o qual afirma que havia lido seu livro no ano anterior, e tinha sido impactado pela narrativa, mas não tinha nenhuma referência dela, seu nome (Elena Ferrante) não lhe dizia nada, e ao se deparar com a notícia de que seria feito um filme baseado em seu livro, decidiu entrar em contato para entrevistá-la. O que nos leva a pensar sobre a relevância da posse de capital social específico que interfere, consequentemente, no reconhecimento do/a autor/a ou obra – um nome próprio, nos termos de Sapiro (2022), só se torna um nome próprio quando ele é reconhecido pelo campo. Essa é uma lógica que pode ser encontrada similarmente no espaço das classes, como expõe Bourdieu no trecho seguinte, e pode ser um bom exemplo para refletirmos sobre poderes sociais, que se manifestam a partir da posse (ou não) de diferentes tipos de capital:

Esses poderes sociais fundamentais são, [...], o capital econômico, em suas diferentes formas, e o capital cultural, além do capital simbólico, forma de que se revestem as diferentes espécies de capital quando percebidas e reconhecidas como legítimas. Assim, os agentes estão distribuídos no espaço social global, na primeira dimensão de acordo com o **volume global de capital que eles possuem sob diferentes espécies**, e, na segunda dimensão, de acordo com a **estrutura de seu capital**, isto é, de acordo com o peso relativo das diferentes espécies de capital, econômico e cultural, no volume total de seu capital. (Bourdieu, 2004, p. 154, destaque nosso)

Para que um/a escritor/a ou artista consiga se posicionar no campo em uma região privilegiada, ele/a precisa ser detentor/a de uma variedade de capitais, sobretudo o capital específico do campo em questão, que lhe permitirão se movimentar no jogo e acessar novos lugares, e ter poder o suficiente, inclusive, para modificar as regras do campo. A posse do capital específico do campo se torna capital simbólico na medida em que é reconhecido como legítimo. No caso de Ferrante, retornando à carta, antes do filme ela não tinha os devido capital para ser lida e reconhecida como uma figura relevante – ao contrário do cineasta –, e, questionando Erbani, ela diz:

O senhor vai me perguntar: O que você quer de mim? É a lei não escrita dos jornais que impõe procedimentos desse tipo; se a pessoa não é ninguém, não posso lhe dar espaço; se nem em Nápoles há alguém que já tenha ouvido falar da autora de *Um amor incômodo*, por que é necessário falar do seu livro, entrevistá-la para as páginas de um jornal grande? Só porque escreveu um livro decente? [...] [O senhor] Esperou

um evento que justificasse um artigo, [...], o evento chegou depois de um ano: vão fazer um filme do livro, o diretor tem um nome que não é irrelevante, agora é possível pedir uma entrevista a essa senhora que não tem sequer uma ínfima fama local. [...] Devo também ficar contente ao ser promovida a autora entrevistada graças apenas ao bom nome de outro autor, Martone, que faz teatro, cinema, setores mais ruidosamente veiculados pela mídia? (FR, p. 44-45)

Como dito anteriormente, Sapiro (2022, p. 20) defende que “a relação entre a pessoa do autor e sua obra é marcada pelo nome próprio” e é esse nome próprio que “delimita o capital simbólico associado ao autor, por causa de sua obra”. O poder do nome próprio de Ferrante hoje, ainda que um nome sem face, se expressa também através da valorização generalizada de suas obras, e toma forma em uma espécie de fenômeno chamado *Ferrante Fever* (Febre Ferrante) – expressão criada, à época da publicação do primeiro volume da tetralogia (*A Amiga Genial*), para referir-se aos pedidos incessantes de leitores/as pelo lançamento dos volumes seguintes, e que passou a ser utilizada para referir-se aos fãs, mas também a busca interminável pela verdadeira identidade da autora. Se é a partir do filme que Martone produziu, baseado em seu primeiro livro, que Ferrante começa a ganhar notoriedade na Itália, é com a *Tetralogia Napolitana* que a autora se torna um *boom* no cenário literário mundial. No filme-documentário intitulado *Ferrante Fever* (2017), Giacomo Durzi expõe a movimentação gerada em torno da autora após a publicação da tetralogia (investigações jornalísticas em torno da autora, grande número de vendas – cerca de 12 milhões de exemplares vendidos, e traduzida para mais de 50 países (Secches, 2020) –, produções cinematográficas baseadas em suas obras etc), com participação de escritores/as, tradutores/as, e personalidades (italianas, mas não só), que se debruçam sobre o tema. Também Fabiane Secches traz em seu livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência* (2020) um retrato dessa “febre”, através de ampla discussão com pesquisadores/as, escritores/as, editores/as, críticos de literatura, psicanalistas e outros/as pensadores/as, que analisam a obra de Ferrante a partir de diferentes aspectos. Nas palavras de Milkova:

Os Romances Napolitanos foram incluídos em um cânone de obras-primas da literatura mundial para que Elena Ferrante se juntasse ao círculo de escritores masculinos famosos como Fitzgerald, Faulkner, Tolstoi e Flaubert como uma nova voz feminina poderosa que narra as exigências e transformações do nosso mundo contemporâneo. (Milkova, 2021, p. 3, tradução nossa)

A tradução da tetralogia para o inglês e, posteriormente, a produção da série *My Brilliant Friend* feita e exibida pela *HBO* em 2018, contribuíram diretamente para o reconhecimento mundial de Ferrante como um “nome próprio”. De acordo com Maranhão (2020, p. 110) “[...] na Itália, Ferrante passou a ser considerada quando se tornou incontornável no cenário internacional. Seu sucesso foi uma fabricação internacional,

estadunidense, e reforçou a curiosidade italiana sobre a sua identidade” – a tradução de Ferrante para o inglês estimulou, inclusive, a tradução de obras de outras autoras italianas como Anna Maria Ortese, Elsa Morante e Natalia Ginzburg (Milkova, 2021). Mencionamos anteriormente a elaboração que Sapiro (2019) faz acerca de campos que ganham uma dimensão transnacional (como o campo intelectual e o literário, por exemplo), ultrapassando as fronteiras nacionais, e ela defende que fronteiras linguísticas podem ter mais relevância do que fronteiras estatais no que diz respeito à repercussão das obras e o reconhecimento por um público mais amplo. Sapiro argumenta que:

A produção estadunidense domina na verdade no polo comercial do mercado mundial de bens simbólicos, em todas as indústrias culturais: cinema, disco e também livro (a maioria das traduções de best-sellers ou de livros pertencentes a gêneros mais comerciais como o romance sentimental provêm do inglês, e particularmente dos Estados Unidos; essas traduções entram em concorrência não somente com outras línguas, fracamente representadas nesse polo, como ocorre, inversamente, no polo de produção restrita onde a diversidade linguística conforme a língua de origem tende a ser máxima, mas também em relação com a produção local). (Sapiro, 2019, p. 253)

FIGURA 6 - *A AMIGA GENIAL* COMO PARTE DA LITERATURA MAIS IMPORTANTE DO SÉCULO, SEGUNDO TRADUTOR DAS OBRAS NO BRASIL

Q Buscar **CBN** | 100 ANOS DE GLOBO | Cultura Entrar

'A amiga genial': livros de Elena Ferrante fazem parte da literatura mais importante do século, diz tradutor

Em conversa sobre a tetralogia napolitana de Elena Ferrante, Maurício Santana Dias conta os desafios de recriar a história italiana para o Brasil e destaca trunfos dos romances e da escritora misteriosa, que “se subtraiu” à lógica de exposição dos dias atuais.

Por Amanda Mazzei — São Paulo
09/09/2024 15h08 · Atualizado há 4 meses

f X WhatsApp in

Fonte: [site do jornal CBN](#)⁶

⁶ O jornal CBN é vinculado à Editora Globo, que, por meio do selo Biblioteca Azul a ela vinculado, publicou a *Tetralogia Napolitana* no Brasil.

Sendo Ferrante também uma tradutora, esta reconhece o importante papel da tradução para a circulação e “massificação” de suas obras, e agradece especialmente à *Europa Editions* e Ann Goldstein, responsáveis pela tradução para o inglês. A “mundialização” de determinadas obras e autores/as refletem posições que não tem nada de essencialistas, e expressam, na realidade, disputas por poder entre dominantes e dominados. Segundo Sapiro:

Inúmeros campos, tais como o campo acadêmico e o campo literário, são atravessados pela oposição entre nacional e internacional, em outras palavras, entre agentes voltados para a acumulação de poder simbólico no nível nacional e outros que o obtêm no nível internacional. [...] Podemos mesmo formular uma hipótese – ou prever – que segundo a posição do país e do campo nacional considerado nas relações de força internacionais, os dominantes estarão mais no lado internacional, do que no lado nacional. (Sapiro, 2019, p. 246)

A ideia de autoria é, portanto, uma construção moderna em torno de um/a indivíduo que produz uma obra literária. E esta é, como afirma Candido (2023, p. 93), considerada como sendo “algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações”, pensamento este que se baseia, justamente, na noção de uma “virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal”. No entanto, um/a autor/a não é um/a criador/a “puro” em si mesmo, mas sim, “alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa a seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores” (Candido, 2023, p. 94). Ele/a carrega consigo seu *habitus*, constituído ao longo de sua trajetória e que se expressa, de uma maneira ou de outra, em sua obra. Sapiro defende que:

[...] a obra é inextricavelmente ligada à vida de seu autor, mas não necessariamente na forma de uma determinação de um único sentido. A obra faz parte da vida, e se ela expressa as disposições ético-políticas de seu autor, é mais frequentemente de formas eufemizadas ou sublimadas, pelo prisma da formalização conceitual ou da estetização, que é devedora do espaço dos possíveis e dos pensáveis de um campo dado. (Sapiro, 2020, p. 154)

Pensando um pouco mais a fundo, um/a autor/a é ainda o que o campo faz dele/a (e, de maneira dialética, o que ele/a faz com o campo). Podemos imaginar um/a autor/a como um/a jogador/a que tem como objetivo se manter ou alcançar determinadas posições (Bourdieu nos apresenta uma dinâmica de campo na qual quem está em posições de poder, luta por manter-se, e, de modo contrário, quem joga com vistas a modificar sua posição, assim o faz visando alcançar melhores posições), acatando ou modificando as regras do jogo – que estão constantemente em disputa. O campo literário, ou melhor, o jogo, tem suas próprias regras, que são, todavia, atravessadas por regras e disputas que lhe são exteriores. Não há, entretanto, um/a jogador/a “vencedor/a” que se estabelece de maneira fixa, já que as posições são sempre

relacionais e estão sempre em disputa, como dito anteriormente. É o campo que, de acordo com suas regras, reconhece ou não um/a autor/a e sua obra como uma legítima criação artística, e, ao mesmo tempo, é o que o/a autor/a faz no espaço dos possíveis que lhe permite (ou não) ser reconhecido pelo campo.

2.2 Elena Ferrante em um campo que se transforma: observações sobre universalismo e diversidade e seus impactos no campo literário e na escrita de Ferrante.

No que diz respeito a identidade de Elena Ferrante e sua trajetória, nossa pesquisa tem como fonte primordial informações que a mesma oferece a seus/suas leitores/as através das cartas e *e-mails* trocados ao longo das últimas décadas desde o lançamento do seu primeiro livro em 1992, e publicados por sua editora. Sabemos, entretanto, que tais informações podem ou não ser verdadeiras, e é interessante manter a dúvida em mente e observar o que a autora diz sobre si, atentando, sobretudo, para a imagem/persona que ela constrói de si mesma. Milkova (2021) argumenta que *Frantumaglia* apresenta uma escrita não ficcional que contribui para uma composição, ainda que fragmentada, da biografia da autora. Ela aponta que:

Espalhados pelos ensaios individuais estão os detalhes biográficos de Elena Ferrante ou “instantâneos fragmentados” (Buonanno, 2008) – memórias de infância, incidentes familiares, experiências mundanas e formativas. Esse acúmulo de material de vida reúne um retrato coerente e plausível, embora parcial, da autora, ao mesmo tempo em que coloca em primeiro plano o tema da identidade feminina despedaçada ou fragmentada que se repete ao longo dos romances de Ferrante. Ela consolida a persona literária da autora “Elena Ferrante” mapeando sua poética narrativa – imagens, tropos, cenários, temáticas – em sua biografia e vice-versa, inventando sua biografia como um mapa de sua poética narrativa. Pode-se dizer que Elena Ferrante realiza o que os simbolistas russos conceberam como “criação de vida”, a vida como um objeto de criação artística ou como um ato criativo. (Milkova, 2021, p. 6, tradução nossa)

Esses fragmentos ganham importância no presente trabalho posto que é a partir deles que podemos refletir sobre as tomadas de posição da autora dentro do campo – suas escolhas ético-político-estéticas. É a partir dos fragmentos, inclusive, que Ferrante desenvolve sua escrita, que, por sua vez, está conectada com raízes do passado, com a tradição literária italiana (especialmente no que diz respeito à escrita feminina, mas não só), bem como com a literatura que tem sido produzida hoje por mulheres de todo o mundo, a psicanálise, ideais feministas etc. Se, por um lado, a escrita de Ferrante e, especificamente, *A amiga genial* (assim como os demais volumes da tetralogia), expressam uma semelhança formal (ou seja, elementos estéticos, estruturas narrativas etc) com a escrita de autoras do século XIX, as quais escreviam em folhetins ou o já comentado “romance rosa”, é com as escritoras do século XX

que Ferrante mais conversa, ao apresentar uma subjetividade feminina outra, a qual é atravessada por seu lugar no mundo (seu gênero, suas origens, sua classe etc), que nada tem de natural. No longo trecho a seguir, em uma entrevista com seus editores, Ferrante destaca sua relação com e sua percepção sobre a tradição literária, e seu processo de escrita ao longo do tempo:

Ferrante: [...]. Quando garota – aos doze, treze anos –, eu tinha total convicção de que um bom livro devia necessariamente ter como protagonista um homem e ficava deprimida. Essa fase se esgotou em mais ou menos dois anos; com quinze anos comecei a pôr no centro das histórias meninas muito corajosas em graves dificuldades. Mas permaneceu – aliás, consolidou-se – a ideia de que os grandes, grandiosos narradores eram homens e que era necessário aprender a contar histórias como eles. [...] Eu não queria escrever como Madame de La Fayette, Jane Austen ou as irmãs Brontë [...], mas como Defoe, Fielding, Flaubert, Tolstói, Dostoievski ou até mesmo Hugo. [...] Aquela fase durou muito, até depois dos vinte anos, e deixou marcas profundas. Aos meus olhos, a tradição narrativa masculina oferecia uma riqueza estrutural que, para mim, não parecia existir na narrativa feminina.

Eva: Então você acha que a narrativa feminina é *intrinsecamente* fraca?

Ferrante: Não, pelo contrário, estou falando das minhas ansiedades de adolescente. [...] A escrita feminina tem, é claro, por motivos históricos, uma tradição menos densa e variada do que a masculina, mas com pontos altíssimos e também um valor formativo extraordinário – as obras de Jane Austen, por exemplo. Além disso, o século XX foi um século de guinada radical para as mulheres. O pensamento feminista e as práticas feministas libertaram energias, colocaram em movimento a transformação mais radical e mais profunda dentre as que permearam o século passado. De maneira que eu não saberia reconhecer a mim mesma sem lutas de mulheres, ensaios de mulheres, literatura de mulheres: tudo isso me tornou adulta. Minha experiência como narradora, tanto inédita quanto publicada, realizou-se por completo, depois dos vinte anos, na tentativa de contar com uma escrita adequada a meu sexo e sua diferença. Mas há tempos penso que, ao passo que devemos cultivar *nossa* tradição narrativa, não devemos jamais abrir mão de toda a da bagagem de técnicas que temos atrás de nós. (FR, p. 285-287)

Começar este tópico por esse ponto nos impele a pensar sobre as mudanças no campo, e, de maneira mais ampla, nas mudanças de paradigmas sobre universalismo e diversidade. O campo, como vimos, não se comporta de maneira fixa, mas suas regras e valores se transformam na medida em que o mundo social muda ao longo do tempo. As preocupações temáticas dos/as escritores/as, inclusive, são perpassadas pelas transformações sociais ocorridas, e o lugar da mulher na sociedade, assim como relações de classe, são exemplos disso. Os temas e as formas de escrita se colocam no campo a partir de disputas sobre o que é legítimo ou não, e são conectadas à realidade externa. Quando faz menção à tradição masculina/feminina, Ferrante refere-se, na verdade, a determinados modos de fazer literatura e de como elas se estruturam dentro e fora do campo. O cânone, historicamente constituído por homens, exhibe um *modus operandi* a ser seguido: as transformações sociais (discutidas no

primeiro capítulo) possibilitaram um espaço, ainda que restrito, para escrita de mulheres, contanto que aquelas se adequassem às normas já estabelecidas.

O século XX é um marco temporal que reúne diversos acontecimentos que marcam fortemente a produção literária feminina. Para elencar algumas podemos pensar no fortalecimento de pautas feministas ao redor do mundo (ainda que não de maneira homogênea), as duas grandes guerras que se estabelecem na Europa, posteriormente a queda do muro de Berlim, e, para ampliarmos, o processo de globalização de maneira geral. No entanto, antes de prosseguirmos, uma retomada ao “século das luzes” colabora para uma reflexão mais ampla em relação às mudanças de um campo literário ao longo do tempo, principalmente no que se refere à noção de universalismo. Ortiz (2007) coloca que o termo “universal” refere-se à “natureza humana” – uma categoria transcendente e abstrata que se fundamenta no Iluminismo e passa a permitir generalizações filosóficas sobre a “humanidade”, que seria diversa historicamente e homogênea filosoficamente, e que poderia ser “compreendida e ordenada segundo a razão”. Defende também que os pensadores dos séculos XVII e XVIII consideravam “o homem” um “ser objetivamente dado, raiz de toda sociedade, independentemente da forma como ela se auto governa ou se estrutura. Os iluministas imaginavam um “ser racional”, capaz de sair do estado da natureza por meio de um contrato social no qual o bem comum seria superior à vontade individual desregrada” (Ortiz, 2007, p. 7), desconsiderando qualquer função que a cultura pudesse exercer – Elias (1939) se debruça sobre o tema ao explorar a oposição entre os conceitos de civilização e cultura, relacionadas às tradições intelectuais francesa e alemã, respectivamente. Em outro momento, Ortiz afirma sobre o contexto recente que:

O universalismo dos filósofos iluministas já não nos serve de guia. As guerras, a dominação tecnológica, os desmandos da colonização, o eurocentrismo, a divisão das sociedades em civilizadas e bárbaras, o racismo, são fatos inegáveis. Para contorná-los, de nada adiantaria um certo malabarismo intelectual que busca compreendê-los como desvios de uma modernidade inacabada. Paradoxalmente, no momento em que uma determinada situação histórica aproxima a todos, o universal, como categoria política e filosófica, perde em densidade e em convencimento. (Ortiz, 2015, n.p.)

Influenciado por esse ideal, o campo de produção literária, estruturado por relações de poder, seguia paradigmas restritivos que moldavam o que era considerado “literatura legítima” – o que é considerado “universal” frequentemente reflete os interesses das culturas dominantes, por exemplo produções europeias/norte-americanas, e majoritariamente feitas por homens brancos, de classe alta –, ignorando ou subordinando outras vozes e formas de expressão. Em um de seus escritos, Ferrante declara que inicialmente em seu “eu feito de

escrita” ruminou, predominantemente, uma “escrita masculina”, a qual julgava “universal” (Ferrante, 2023, p. 88). Esse desejo de escrever de maneira “universal” pode ser percebido como resquício do século XIX (inclusive, nas obras de algumas autoras citadas no capítulo anterior), mas esse cenário ganha outras texturas em meados do século XX. Segundo Ortiz (2007, p. 10), “o processo de globalização define uma nova situação” e as maneiras de compreensão do mundo ganham um outro tom, na qual a diversidade ganha espaço, em detrimento do ideal universalista estabelecido desde o Iluminismo. Com a modernidade, o particular, a diversidade – que é sempre relacional e parte de um contexto específico; não algo fruto da essência humana, mas produzida histórica e socialmente –, passa a ser um elemento importante para pensar a humanidade em todas as suas facetas. Na década de 1990, aponta Ortiz (2007), ocorreu uma mobilização em torno do risco de desaparecimento de determinados idiomas, o que refletiu na produção de diversos trabalhos sobre o tema, tendo como ponto alto o livro elaborado pela Unesco, intitulado *Atlas de las lenguas del mundo en peligro de desaparición* (1996). Ele argumenta que:

Há uma inversão das expectativas. O diverso é sinônimo de riqueza, patrimônio intocável. Cada idioma, na sua modalidade, é um universo irreduzível aos outros, sua morte seria uma perda para o conjunto das visões de mundo dos diferentes povos. [...] A ideia de unificação associa-se então à de pesadelo, ao declínio da vida humana. Ocorre assim uma ressemantização do mito de Babel. Suas qualidades nefastas transmutam-se em positividade. Pluralidade significa riqueza, e a proliferação dos idiomas é o sinal de sua manifestação. [...] Uma maneira de se reagir a essa mudança de humor seria abraçar a ideia do “fim” do universal. (Ortiz, 2007, p. 12)

Essas mudanças de paradigmas, com o passar dos séculos, ao lado de outras já citadas, se expressam igualmente no campo literário, que passa a incorporar e responder a demandas sociais por representatividade, pluralidade de vozes e narrativas que desafiam perspectivas universalistas. Isso se expressa na literatura de Ferrante (2017), a qual defende não ser admissível a ideia de feminino ou masculino absoluto. De acordo com Milkova:

Há muitas razões para o sucesso global dos romances napolitanos neste momento histórico cultural em particular. A tetralogia pertence ao gênero emergente do romance global anunciado como uma nova forma de narrar as crises políticas, socioculturais e ambientais que assolam nosso mundo contemporâneo (Kirsch 2017; de Rogatis 2018, 2019a). Como Ganguly (2016) propõe, a literatura mundial “abre a categoria *mundo* para sensibilidades literárias emergentes não superdeterminadas por configurações espaciais e regionais de acumulação de capital, mas informadas por uma constelação de forças estéticas, afetivas e éticas geradas pelos conflitos de um mundo pós-1989” (2016, 24, *itálico no original*). Desencadeadas pelas desigualdades de sua cultura italiana e paisagem literária, as obras literárias de Ferrante respondem também à nossa era de violência global e desigualdade de gênero. Essa conjunção de nacional e transnacional, local e translocal facilita sua circulação na tradução muito além de sua cultura de origem. (Milkova, 2021, p. 3, tradução nossa)

Retomando as autoras italianas do século XX, destacamos Elsa Morante, de quem Ferrante se coloca como herdeira direta. Ao ser questionada sobre sua posição na tradição literária, Ferrante argumenta que é uma narradora e que sempre lhe interessou contar histórias:

A Itália, até hoje, tem uma tradição narrativa fraca. Existe uma grande quantidade de belas e magníficas páginas muito trabalhadas, mas não o fluxo da narrativa que, apesar da sua densidade, nos arrebatava. Um modelo fascinante é Elsa Morante. Tento aprender com seus livros, mas ela me parece insuperável. (FR, p. 269-270)

Elsa Morante nasceu em 1912 e faleceu em 1985, e foi uma escritora italiana, nascida em Roma, que se destacou no século XX, sendo lida por um público diverso, com quem trocava correspondências: operários/as, jovens estudantes, intelectuais, jornalistas e críticos (Cult, 2024). Seu primeiro livro foi publicado em 1941, e se tratava de uma coletânea de contos intitulada *Il Gioco Segreto*. Morante foi casada com o escritor Alberto Moravia (1907-1990), com quem compartilhava origens judaicas, e com quem refugiou-se em Lacio (região da Itália), fugindo da ocupação alemã na Itália no final da Segunda Guerra mundial – experiência que resultou em seu livro *La Storia* (1974). Ao longo de sua trajetória literária, a autora foi vencedora dos prêmios *Viareggio*, em 1948, *Strega*, em 1957, e *Médicis*, em 1984, pelos livros *Menzogna e Sortilegio* (1948), *L'isola di Arturo* (1957), e *Aracoeli* (1982), respectivamente. Segundo Isabela Discacciati, que escreve na revista *Cult*:

Elsa Morante faz parte de uma leva de autoras mulheres que estão sendo redescobertas e celebradas nesta fase atual interessante que aponta um olhar atencioso para as questões femininas, e que se desdobra em variados campos. Um dos mais empolgantes, a literatura. Seu nome foi associado a outro fenômeno, mais contemporâneo, com quem faz até rima: Elena Ferrante. A autora da celebrada tetralogia napolitana afirmou em algumas ocasiões sua admiração por Morante, e é frequente reconhecer as similaridades entre as duas. A começar por temáticas que lhes são caras: a intrincada relação entre genitores e filhos, o abandono dos afetos, e a densidade das questões femininas. Ferrante e Morante conseguem explorar em seus personagens uma Itália genuína sem cair na armadilha de reforçar os estereótipos, além de relacionar a algumas de suas obras o contexto social e histórico do país. (Discacciati, 2024)

A escrita de Ferrante guarda similaridades com a de Morante quando se trata de dar um pano de fundo histórico às narrativas, colocando as condições sociais da Itália no século passado em destaque, especialmente no que diz respeito às agruras da Segunda Guerra e suas consequências, jogando luz sobre a situação das mulheres daquele período/contexto. *La Storia* (1974), obra mais discutida de Morante, traz visibilidade ao nome da autora novamente (cinquenta anos depois de sua publicação) ao ser adaptado para a televisão em 2024. O livro que se passa em 1941, narra a história de Ida Ramundo, uma viúva que vive com seu filho Nino, e que tem sua vida transformada ao ser estuprada por um soldado alemão. Desse

estupro, nasce Giuseppe, e é a partir desse mote que a história se desenrola. *La Storia* é a História, com H maiúsculo, do conflito que se estabeleceu na Itália para além das páginas literárias (Discacciati, 2024), e que se expressa igualmente na tetralogia de Ferrante. De acordo com Discacciati:

Muitas vezes especificando datas, ela [Elsa] cita o cruel esvaziamento do gueto judeu de Roma pelos soldados alemães em 1943; em 1945, a destruição das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki; em 1946, a independência da Índia e a divisão do território com o Paquistão. Em toda a cronologia, a escritora aponta os massacres e o número de mortos nos eventos. Parte da documentação histórica que Morante utiliza é citada nas edições do livro, o que reforça sua intenção de amarrar as vicissitudes dos personagens aos horrores da guerra e lembrar que se trata de um acontecimento real. (Discacciati, 2024)

La Storia teve um grande sucesso editorial, ultrapassando mais de 600 mil cópias vendidas. Isso porque, na época da publicação, Morante solicitou à sua editora (Einaudi) que fosse feita uma edição econômica do livro, com vistas a expandir o acesso por parte do público – ela tinha feito o mesmo em 1968, com seu livro *Il mondo salvato dai ragazzini*, o qual era enviado gratuitamente para meninos pobres, pois a autora acreditava que a obra, contendo um manifesto político, carregava uma mensagem de esperança e deveria chegar à toda juventude (Discacciati, 2024) –, e, também porque, segundo o crítico Cesare Garboli, no início dos anos 1970 “a palavra revolução estava na ordem do dia, e as ideias da esquerda eram fortes apesar de politicamente não vitoriosas” (Discacciati, 2024). O desejo de tornar “o pobre”, “a mulher”, personagens geralmente marginalizados, protagonistas não caricaturais em uma obra, assim como as ações para que o público geral (leitores/as não especializados/as, “a massa”, etc) tivesse acesso a essas leituras, é uma outra característica comum entre Ferrante e Morante. Ainda que Ferrante não tenha feito uma ação, propriamente dita, para facilitar o acesso do grande público a suas obras, a maneira como escreve – mais direta, um tanto “novelesca” –, bem como a forma estética que adquire em sua edição italiana (replicada, em certa medida, para a versão brasileira). Segundo Secches (2019), a editora Sandra Ozzola argumenta que “(...) muitos não entenderam a provocação que estávamos propondo (...) ao vestir uma história extremamente refinada com um toque de vulgaridade”, se referindo às capas que envolviam os livros da tetralogia.

Do mesmo modo, as críticas ferrenhas destinadas a ambas demonstram as disputas do campo literário às quais nos referimos ao longo do texto: alta literatura–literatura de massas, arte pela arte–arte como mercadoria, que se expressam bem no duplo descrito por Bourdieu como autonomia–heteronomia. Sobre isso, Discacciati coloca que:

As críticas negativas vinham majoritariamente dos intelectuais que pareciam não aceitar que o público geral tomasse para si o ofício da crítica, levando o debate sobre o livro para a mesa do bar ou ao salão de cabeleireiro. Angela Borghesi, estudiosa de

literatura e professora na Universidade Bicocca [...] pondera que a hostilidade dirigida a Morante vinha de uma leitura superficial e carregada de preconceito porque Elsa era mulher, porque seu livro era comovente, mas principalmente porque foi um grande sucesso comercial, o que era, na ideia dos críticos, incompatível com a qualidade literária. Neste ponto, as estradas de Elsa Morante e Elena Ferrante se cruzam. [...] A escritora estadunidense Andrea Lee, em um recente texto para a Air Mail, expôs sua perplexidade quanto ao comportamento de alguns leitores e da mídia italiana em relação a Ferrante. Lee conta que apesar de a autora ter sido nomeada para o Prêmio Strega e ser elogiada por colegas e acadêmicos, seu sucesso, principalmente no exterior, desencadeou um tratamento hostil por parte da imprensa, que a criticou por ser muito sentimental ou muito dura, muito feminista ou não suficientemente feminista, por mostrar uma Nápoles sensacionalista ou brutalmente realista. (Discacciati, 2024).

O que podemos perceber, enfim, é que o campo literário se transforma ao longo do tempo, tem uma relação complexa com o mercado e o sucesso editorial, ao mesmo tempo que guarda e reinventa raízes do passado. Alguns temas são valorizados em detrimento de outros, assim como determinadas formas de escrever. O século XX inaugura um espaço na literatura onde é possível dar atenção a diferentes grupos marginalizados, e hoje, no século XXI, enredos envolvendo subjetividades e vivências múltiplas – de mulheres, LGBT’s, negros/as, diferentes etnias e nacionalidades que não as do “norte global” (Connell, 2012), etc – podem trazer a margem para o centro. Isso se torna possível dadas as disputas e as transformações no mundo social: o movimento feminista em suas diferentes vertentes, do mesmo modo as lutas antiracistas ao redor do globo, revoluções políticas e intelectuais que lançam o olhar sobre as desigualdades. Ao mesmo tempo, na situação de globalização, o que é percebido como diferença se transforma em valor simbólico e será incorporado por diferentes mercados (Michetti, Netto e Ortiz, 2023). Essas mudanças dizem respeito igualmente a tomadas de posição que passam a ser mais ou menos valorizadas ao longo do tempo – a escolha por escrever sobre e para classes populares, por exemplo, se torna algo valoroso quando esse se torna um tema reconhecido como importante. Segundo Ortiz (2007, p. 11) a globalização caracteriza-se justamente “pela emergência do novo e pela redefinição do ‘velho’”, no entanto, é preciso lembrar, obviamente, que essas redefinições não se dão de maneira homogênea em todo o mundo, mas tem ocupado amplo espaço no campo literário transnacional (Sapiro, 2019). Ainda sobre tradição literária e mudanças no campo, Ferrante se coloca da seguinte maneira:

[...] ao longo do século XX, a tradição das mulheres que escrevem tornou-se extraordinariamente mais robusta, e não apenas no Ocidente. Acho que a minha é a primeira geração que parou de pensar que, para escrever grandes livros, é necessário ser homem. Hoje podemos pensar com tranquilidade que podemos sair do gineceu literário no qual tendem a nos fechar e buscar o confronto. (FR, p. 372)

É, portanto, munida de determinada herança literária que Ferrante constrói sua narrativa, e ainda que conserve em sua escrita e em seu modo de pensar influências dessa tradição do século passado, a autora se movimenta com o campo, dando lugar ao confronto, à diferença, ao incômodo, aos escombros, à violência e às desigualdades, que historicamente foram ocultadas ou dissimuladas. É nesse campo do século XXI que ela se encontra, que se (in)forma, que se constitui, ao lado de escritoras como Alice Munro, Annie Ernaux, por exemplo, e sendo orientada por diversos nomes para além da literatura, como “Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti” (FR, p. 359). Rogatis (2019) sugere que:

[...] graças à escrita de Ferrante, Nápoles e a Itália em geral nos deram um repertório de histórias sobre nossa ultramodernidade globalizada: um clássico para os nossos tempos. Como agora vivemos em uma rede local e global, Elena e Lila – duas meninas que representam nossas esperanças e medos para o futuro, que nos mostram que o enraizamento assustado é a forma mais dolorosa de deslocamento – falam conosco; em nossas vidas, também, aqueles que partem são aqueles que ficam. Para os leitores, a tetralogia evoca impulsos obscuros, questões não resolvidas e emoções emaranhadas sobre as principais transformações que estão ocorrendo hoje, por meio de uma representação quase provocativa de Nápoles e sua composição particular (social, cultural, política), que vai contra a ordem moderna. (Rogatis, 2019, p. 13-14, tradução nossa)

Fazer um movimento de compreensão acerca de Ferrante, suas obras, e seu sucesso, passa, inevitavelmente, por fazer um movimento de compreensão dos modos de funcionamento do campo literário e, mais que isso, de uma reflexão sobre o mundo social hoje: diante de tantas transformações, muitas mulheres (e outros grupos marginalizados) ao redor do globo vivem ainda em situações de constante violência e desigualdade, servindo como referência para a imaginação literária, tornando-se parte de temas que ganham destaque no campo e sendo aclamados pelo público. As histórias de Lenu e Lila, como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo, “representam um ponto de vista feminino de classe baixa, que é historicamente subordinado à lógica do poder masculino e suas várias hierarquias” (Rogatis, 2019, p. 17), que ganha novas roupagens com os eventos das décadas de 1950 e 1970 (mobilidade social advinda do milagre econômico italiano, entre outras mudanças já discutidas aqui), e nos leva a pensar sobre qual modernidade tem sido construída, quais elementos a estruturam, e qual o papel do capitalismo na sedimentação das desigualdades que se expressam, inclusive, nas dinâmicas de gênero. Para Rogatis (2019, p. 277) a tetralogia de Ferrante serve como um “código para interpretar o presente”.

2.2.1 Traçando um perfil ferrantino: trajetórias de Elena Ferrante.

É crença comum que determinadas posições no mundo social e, nesse caso, no campo literário, são ocupadas de acordo com mérito individual e/ou habilidade pessoal para enfrentar a vida. A sociologia de Bourdieu (1996), há algumas décadas, contribui à desconstrução desse truísmo constitutivo da vida sob o capitalismo. O autor propõe a análise das trajetórias sociais, bem como a análise das posições no interior do campo literário, observando uma espécie de “gênese dos *habitus*” do/a autor/a, a fim de compreendermos os sistemas de disposições que influenciam as tomadas de posição do/a mesmo/a dentro do campo. Isso quer dizer que, ao nos debruçarmos sobre as origens sociais, familiares, a formação escolar, religiosa, os lugares ocupados ao longo da vida etc, podemos encontrar respostas, ou ao menos vestígios (especialmente no caso do anonimato), que explicam as visões de mundo e as escolhas dos/as agentes – que se constroem, justamente, baseadas nesses aspectos. Ações individuais transcendem agentes singulares, e são informadas a partir dos lugares que os/as agentes ocupam na sociedade, os quais se estabelecem não por mero acaso do destino, mas, fundamentalmente, por um contexto histórico-político-social, pelo *habitus* e tipos de capital que se possui (ou não). As trajetórias são influenciadas pela posição de classe do/a agente, com uma provável repetição ao longo do tempo, mas não como algo determinante. Bourdieu defende que a passagem de uma posição social para outra depende de acontecimentos coletivos e individuais, que são interpretados como aleatórios, mas que na realidade dependem das posições previamente ocupadas e das disposições para agir (*habitus*) dos agentes. Portanto, indivíduos que partem de lugares diferentes, que acumulam (ou não) diferentes capitais (econômico, cultural, intelectual, social, etc), têm chances diferentes, acessam oportunidades diferentes (ou não acessam).

Mapear a trajetória de Elena Ferrante, uma autora anônima, implica, pois, apostar em fragmentos, como dito anteriormente, para obter uma imagem desse percurso – ainda que desbotada, dada a escassez de informações. Em suas entrevistas, a autora deixa escapar elementos que são importantes para montar essa imagem e é com eles que trabalharemos, visando refletir sobre suas tomadas de posição no campo e como estas são/foram atravessadas por suas origens e visão de mundo. Ao longo deste tópico, daremos destaque a trechos de *Frantumaglia* e *As Margens e o ditado* nos quais Elena Ferrante apresenta um pouco de si, suas origens, sua relação com a família e a cidade onde nasceu, suas escolhas políticas, bem como seus caminhos como escritora. Ainda que negue que a tetralogia seja uma narrativa autobiográfica, a história que Elena Ferrante conta sobre si mesma, assemelha-se sobremaneira à história da Elena ficcional, protagonista de *A Amiga Genial*: uma garota pobre, vinda da periferia de Nápoles e que encontra na escrita uma possibilidade de fugir da

realidade imposta. Ferrante, como vimos ao longo deste trabalho, defende que tudo o que desejamos saber sobre um/a autor/a se encontra em suas obras, e declara que “a personalidade de quem escreve histórias está toda na virtualidade dos livros. Olhe lá dentro e encontrará os olhos, o sexo, o estilo de vida, a classe social e a voz do *id*” (FR, p. 223). É, então, regressando à Nápoles que encontramos os primeiros indícios sobre Elena, autora e personagem.

Ferrante nasce e cresce em Nápoles, em meados do século XX, e a descreve, repetidas vezes, como sendo uma cidade conflituosa, dando ênfase às violências percebidas e vivenciadas por ela desde sua infância/adolescência na cidade:

Vivenciei a cidade que cresci como um lugar no qual eu me sentia sempre em risco. Era uma cidade de brigas repentinas, de pancadas, de lágrimas fáceis, de pequenos conflitos que terminavam em xingamentos, obscenidades indizíveis e fraturas irremediáveis, de afetos tão exibidos a ponto de se tornarem insuportavelmente falsos. Minha Nápoles é a Nápoles “vulgar” de gente “aprumada”, mas ainda aterrorizada pela necessidade de voltar a ganhar o sustento diário com trabalhos precários; pomposamente honesta, mas, na realidade, pronta a cometer pequenas baixarias para não passar vergonha; barulhenta, de voz alta, fanfarrona, laurina, mas também, em certas ramificações, stalinista, afogada no dialeto mais espinhoso, desbocada e sensual, ainda desprovida do decoro pequeno-burguês, porém com a pulsão de aparentar pelo menos seus sinais superficiais, potencialmente criminosa, pronta a se imolar diante da chance – ou necessidade – de não se mostrar mais tola que os outros. (FR, p. 64-65)

É nesse contexto, portanto, que Elena Ferrante cresce, mas se nega, todavia, a se constituir daquela forma. Ela argumenta que se sentiu diferente de Nápoles, que sentia repulsa e queria romper aquele laço e assim o fez: “[...] fugi assim que pude, carreguei-a comigo como síntese, um substituto para manter sempre em mente o fato de que a potência da vida é lesada e humilhada por modalidades injustas de existência” (FR, p. 65). Em seguida, a autora afirma que, mesmo deixando Nápoles, a experiência de ter crescido lá se entranhou nela, sendo impossível de remover. Quando ela diz que “no fim das contas, é uma experiência de cidade que não se apaga nem se quisermos”, a autora se refere justamente à construção do *habitus* – é a partir deste lugar, onde cresce, que o *habitus* de Ferrante começa a ser forjado, e essa percepção da cidade como algo que impregna ainda que não se queira, pode ser melhor compreendida através da explicação de Bourdieu sobre as práticas e como elas constituem esse *habitus*:

[...] as estruturas que são constitutivas de um tipo particular de meio ambiente (e.g. as condições materiais de existência características de uma condição de classe) e que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma das regularidades associadas a um meio ambiente socialmente estruturado produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duradouras, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como tal, ou seja, enquanto princípio de geração e de estruturação de práticas e de representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada serem o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas ao seu fim sem suporem a mira consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias

para os atingir, e sendo tudo isto, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro de orquestra. (Bourdieu, 2002, p. 163-164)

O cenário narrado por Ferrante se repete também em casa. A autora apresenta alguns personagens de sua infância: mãe, pai e pelo menos três irmãos. O pai de Ferrante aparece brevemente nas descrições da autora, que o menciona somente para falar o quanto ele era ciumento. Já a mãe, figura importante em sua história, frequentemente é retomada para ilustrar alguma situação que marcou a vida da autora. Também em suas histórias, a relação entre mães e filhas é tema recorrente, sobre o qual a autora abre mão de qualquer essencialismo e narra, de maneira visceral, as alegrias, tristezas, descontentamentos e violências que cabem dentro desse tipo de relacionamento. Ainda sobre sua mãe, ela era costureira – ofício que a autora teria seguido, caso não fosse escritora (FR, p. 344) –, e costumava costurar para clientes e também para as filhas. Em certa entrevista, Ferrante declara que no movimento de afastar-se daquela realidade, passou a rejeitar a ideia de parecer com a mãe, com as roupas que diziam quem era ela naquele mundo:

Quando garota, fui inimiga dos traços femininos. Maquiar-me, o desejo de me pintar, de pôr um vestido que ficasse bom em mim, a própria ideia da roupa que *cai bem* me irritavam, me humilhavam. [...] Assim, eu me escondia dentro de camisões, suéteres dois números maiores do que o meu, jeans largos. Queria apagar do meu corpo a ideia da roupa bonita herdada da minha mãe, queria vestir roupas do dia a dia, não ser como ela, que só vestia trajes de festa, apesar da miséria de sua vida como mulher. Eu queria estar vestida *alla sanfraso* – ela usava essa expressão quando me via sair. Era um francesismo do dialeto (*sanfasò, sans façon*, de qualquer jeito), que ela pronunciava com repulsa, o termo que usava para dizer: não devemos ser assim, isso não é jeito de viver. Às vezes, eu me sentia desmazelada, realmente como se estivesse *alla sanfraso*, e sofria por isso. Muitas vezes, porém, era abordada apesar do tom apagado e, então, sentia que estava carregando sobre o corpo uma espécie de veste jamais tirada, uma bela roupa bem visível apesar dos jeans e camisões. (FR, p. 170)

Em *Meditações Pascalianas* (2007), Bourdieu desenvolve suas teorias trazendo o *habitus* para a forma material mais óbvia no qual ele se expressa: o corpo. Ele coloca que “o corpo está sujeito a um processo de socialização cujo produto é a própria individuação, a singularidade do “eu” sendo forjada nas e pelas relações sociais” (Bourdieu, 2007, p. 163). Neste sentido, os dois últimos trechos da fala de Ferrante ilustram bem o que o sociólogo defende: o corpo é, como uma massa de modelar, moldada por elementos externos, pelas relações sociais, pelos lugares onde os/as agentes se desenvolvem, pelas regras implícitas e explícitas, pelas instituições (família, igreja, escola, etc), e, em grande medida, pela classe social a qual pertencem. Bourdieu (2007, p. 165) afirma que “não existe ninguém que não seja caracterizado pelo lugar em que está situado de maneira mais ou menos permanente”, e diz ainda que “o corpo está ligado a um lugar por uma relação direta, de um contato que não é senão uma maneira entre outras de entrar em relação com o mundo”. Quando Elena Ferrante

coloca que seu desejo era de fugir de Nápoles, de se dissociar daquilo com que conviveu em sua infância/adolescência, bem como parecer diferente do que os “seus” vestiam e como se comportavam, é com um certo *habitus* que Ferrante quer romper. Quando ela afirma que Nápoles é uma “experiência de cidade que não se apaga nem se quisermos”, ou quando diz que sentia como se estivesse “carregando sobre o corpo uma espécie de veste jamais tirada”, é a essa incorporação que ela está se referindo, ainda que de maneira coloquial. Segundo Bourdieu:

Aprendemos pelo corpo. A ordem social se inscreve nos corpos por meio dessa confrontação permanente, mais ou menos dramática, mas que sempre confere um lugar importante à afetividade e, mais ainda, às transações afetivas com o ambiente social. [...] é preciso deixar de subestimar a pressão ou a opressão, contínuas e por vezes despercebidas, da ordem ordinária das coisas, os condicionamentos impostos pelas condições materiais de existência, pelas surdas injunções, e a “violência inerte” (como diz Sartre) das estruturas econômicas e sociais dos mecanismos por meio dos quais elas se reproduzem. (Bourdieu, 2007, p. 172)

Ao mesmo tempo, o *habitus* não é algo determinado, fixo. Trata-se de um “sistema de disposições” para agir, que é moldado pelas condições de existência ao longo do tempo. Ferrante não deixa pistas sobre quais foram as condições que lhe permitiram ler o mundo de maneira diferente dos seus familiares, da mentalidade geral atrelada ao seu local de nascimento e desenvolvimento. Não temos informações sobre sua vida escolar, sobre a decisão por permanecer estudando em uma época e região que, como vimos, o acesso à educação formal era limitado e desigual, com índices de analfabetismo altos, mas fato é que, segundo a autora, desde criança ela tinha a possibilidade de ler, e ainda adolescente, entre dezesseis e dezessete anos escrevia de maneira sistemática (Ferrante, 2023) – período em que se depara com a psicanálise, sobre a qual declara:

Gostei muito de Freud, que li bastante: acho que ele sabia mais do que seus seguidores que a psicanálise é o léxico do precipício. Conheço pouco Jung. Li com muita paixão Melanie Klein. Não sei quase nada de Lacan, sei muito sobre Luce Irigaray, acompanho o confronto e a guerrilha na Itália entre diferentes linhas de pensamento feminino. (FR, p. 129)

Seguindo por um caminho diferente da mãe, Ferrante se graduou em Letras Clássicas, e seus ofícios relacionam-se com sua formação: “Estudo, traduzo, leciono. Mas assim como escrever, estudar, traduzir e lecionar não me parecem trabalhos. São principalmente maneiras para estar ativa” (FR, p. 187). Para além da formação universitária, Ferrante declara que cresceu através da soma de todas as coisas que viu, ouviu, leu e rabiscou, estas atravessadas “um pouco pela psicanálise, bastante pelo feminismo”, e ainda pelas “ideias da diferença” (FR, p. 58). A constituição do *habitus* de Ferrante, portanto, perpassa por diferentes campos, além do seio familiar e local, sendo interessante lembrar também que o período da Itália em

que a autora cresce (segunda metade do século XX) é pavimentado por mudanças estruturais significativas – reconstrução do país pós-guerra, mobilidade social como resultado do “milagre econômico” entre os anos 1950-1960, urbanização, movimentos sociais no final dos anos 1960, avanço das lutas feministas e conquistas como direito ao divórcio e aborto legalizado na década de 1970, expansão da cultura midiática, novas crises econômicas e reconfigurações políticas, expansão da escolarização e maior acesso ao ensino superior etc. Sobre as transformações no sistema de disposições para agir (o *habitus*, que, apesar de durável e estruturante, é mutável) e os rompimentos com as regularidades, Bourdieu afirma:

[...] o agente faz o que está em seu alcance para tornar possível a atualização das potencialidades inscritas em seu corpo sob forma de capacidades e de disposições moldadas por condições de existência. Inúmeras condutas podem ser compreendidas como esforços para manter ou produzir um estado do mundo social ou de um campo que seja capaz de oferecer a essa ou àquela disposição adquirida – por exemplo, o conhecimento de uma língua morta ou viva – a possibilidade e a ocasião de se atualizar. (Bourdieu, 2007, p. 183)

Outros fatores importantes geralmente observados em uma análise de trajetória dizem respeito ao papel da religião, bem como posicionamentos políticos com os quais o/a agente se identifica. Nossa autora anônima não expõe nada acerca do primeiro ponto, a não ser que aos dezoito anos ingeriu “dois mil anos de cristianismo em pílulas kantianas” (FR, p. 122) e encerra aí mesmo o tema. Sobre o segundo ponto, em suas cartas e entrevistas Ferrante não expõe seus alinhamentos partidários, no entanto, suas posturas em torno de determinados temas tendem a expressar ideais de justiça social e econômica, igualdade de gênero, anseio por transformações estruturais na sociedade – além de um léxico que demonstra uma certa influência marxista –, valores associados à esquerda dentro do espectro político, que historicamente critica estruturas de concentração de poder e riqueza, priorizando o bem-estar coletivo em uma sociedade. Quando questionada sobre sua formação política, Ferrante responde:

Não tenho uma paixão especial pela política como carrossel permanente de chefes e chefinhos, em geral medíocres: aliás, posso até dizer que isso me entedia. Confundo os nomes, os pequenos fatos, as tomadas de posição. Mas, desde sempre, presto muita atenção nos conflitos socioeconômicos, na dialética entre alto e baixo. Talvez dependa do fato de eu não ter nascido e crescido em um ambiente abastado. Galgar os degraus econômicos foi um grande esforço para mim, ainda me sinto muito culpada em relação às pessoas que deixei para trás. Além do mais, tive de descobrir cedo que, **embora nossa condição melhore, a origem social nunca é apagada**, a despeito de subirmos ou descermos na escala sociocultural: é como um rubor que aflora inevitavelmente no rosto após uma forte emoção. A meu ver, não existe história, nem mesmo pequena, que possa ignorar esse rubor. (FR, p. 382-383, destaque nosso)

Em outros momentos Ferrante encaminha uma crítica direta a Silvio Berlusconi (1936–2023), importante figura política italiana, magnata bilionário, proprietário de grandes

redes de comunicação na Itália, foi líder do partido de centro-direita *Forza Italia*, que dominou o cenário político nos anos 1990 e 2000. A autora, em uma de suas cartas para a editora, propõe em algum momento conversar, ela e seus editores, sobre qual “papel a própria esquerda desempenhou nessa transformação de cidadãos em plateia entusiasticamente crédula” (FR, p. 98), e articula, em outra ocasião, a crítica mencionada inicialmente, feita a Berlusconi e à classe política em 2003:

Por outro lado, caso o atual chefe do governo [...], após fundar um partido com seu dinheiro e suas redes de televisão, após colocar os pés no parlamento usando seu próprio dinheiro e sua empresa, após fazer leis capazes de livrá-lo da lei graças aos seus inúmeros bilhões e ao seu poder midiático, enfim, após dedicar grande parte de sua atividade “política” a produção de dados falsos para si e seus amigos, fosse um dia declarado juridicamente inocente, eu consideraria esse trâmite rumo à inocência a maior culpa dele, a culpa de alguém que usa com arrogância o poder político e econômico e mostra aos cidadãos mais fracos, entre uma piada insossa e outra, como a democracia pode ser manipulada com esperteza. [...] De resto, toda a classe política que nos governa, sem cultura, sem cérebro, sem justiça, se considera ironicamente inocente e declara com um sorrisinho asqueroso de astúcia que as culpas, se existem, são dos outros. Detesto o tom de voz com que esses poderosos opacos e fanfarrões manipulam a culpa e a inocência. Não confio em suas declarações de intenções, em seus discursos, em suas auto-definições orgulhosas e modestas. Prefiro as pessoas que têm a consciência da ambiguidade moral de cada gesto e se esforçam para entender o que realmente fazem de bom ou de ruim para si e para os outros. (FR, p. 116)

Seus posicionamentos políticos se revelam principalmente quando se dedica a falar sobre as desigualdades socioeconômicas referentes à Nápoles (mas não exclusivamente), sobre a situação das mulheres na Itália e no mundo, e sobre a violência que atravessa ambos os temas. Tendo crescido em meio à pobreza, Ferrante afirma que, na infância, os lugares ricos da cidade a assustavam, e conta que “[...] muitas vezes, entre as áreas miseráveis e as áreas ricas, existem distâncias intransponíveis” (FR, p. 318), que, ao serem cruzadas mostravam-se cheias de risco. Ela destaca que “é um pouco como acontece hoje, em larga escala: se os pobres afluem às fronteiras do bem-estar, as pessoas abastadas se assustam e se tornam violentas”. Ao ser questionada sobre conflitos de classe e violência – que são temas-chave da tetralogia, como veremos a seguir em nossa análise de *A Amiga Genial* –, a autora defende que em Nápoles, assim como em muitos lugares no mundo:

[...] os fatores que incitam violência estão todos presentes e desgovernados: intoleráveis desigualdades econômicas, miséria que fornece mão de obra braçal para as superpoderosas organizações criminosas, corrupção institucional, a extremamente culpada desorganização da vida coletiva.

Ainda sobre desigualdades e violência, dessa vez, especificamente sobre as que recaem sobre as mulheres, Ferrante, enquanto defensora de um “feminismo da diferença”, compreende que ao redor do globo vivenciam-se questões de gênero de diferentes maneiras. A autora declara que leu bastante e “com paixão” sobre feminismo, mas que nunca teve

experiências enquanto militante. Há, no entanto, a negação de que seus livros tenham sido escritos com vistas a serem “obras feministas”, ainda que todos eles girem em torno de temas como desigualdade e violência de gênero. Em entrevista realizada em 2016, Ferrante responde sobre qual é a situação da mulher hoje, na Itália e no mundo:

Considero que todas nós, de qualquer idade, ainda estamos em pleno campo de batalha. O conflito vai durar muito tempo e, embora acreditem ter deixado para trás a sociedade, a cultura e a linguagem patriarcal, é só olhar o mundo como um todo para entender que esse conflito está bem longe do fim e que nossas conquistas podem ser novamente perdidas. [...] Primeiro, não devemos nunca esquecer que existem amplas áreas do planeta nas quais a condição feminina é das mais terríveis. Mas também nas áreas em que muitos direitos já estão consolidados, ainda é difícil ser mulher contrastando o modo como até os homens mais cultos e evoluídos nos representam. (FR, p. 386)

É a partir desses poucos elementos que podemos vislumbrar um lampejo sobre um quadro trajetorial amplo: uma mulher, nascida em meados do século XX, que cresce em uma realidade de classes populares em Nápoles, na Itália, filha de mãe costureira, que teve acesso à formação escolar. Coursou nível superior, teve contato com feminismo e psicanálise, dá aulas, faz traduções e é escritora. Apesar de poucas, informações vinculadas à origem social, econômica e familiar, bem como à formação política e escolar, são importantes para refletirmos sobre como elas marcam o percurso de Ferrante, e sua literatura. O que Elena Ferrante (autora) escreve em sua obra, é, também, produto do *habitus* de Elena Ferrante pessoa. *Habitus* que, por sua vez, é produto de uma época, de acessos e privações. Um *habitus* que se desenvolve em uma época em que a condição feminina, aliada à pobreza, era bastante precária, em um período no qual movimento feminista ganhava força – o que, nitidamente, são marcadores da história de Ferrante, e que se expressam também em suas obras. Um *habitus* forjado também no meio universitário, no mundo das Letras e da intelectualidade. Para pensarmos a relação do *habitus* do/a autor/a com a obra, trazemos de volta Sapiro, que argumenta:

Na literatura como na canção, no cinema, no teatro ou na ópera, as relações entre o autor, o ponto de vista narrativo e as personagens formam então um espaço relacional complexo onde as ligações com a personalidade do autor, sua biografia e seus valores são tanto mascaradas pelo trabalho de ficcionalização, de forma alegórica ou metafórica, quanto explicitamente reivindicadas, sobretudo os escritos autobiográficos, abrindo uma gama de possíveis entre as duas estratégias de escrita. [...] O grau de semelhança entre a obra e seu (sua) autor(a) pode variar, mas toma sobremaneira formas mais ou menos transparentes e assumidas, abrindo um espaço interpretativo que somente o recurso a elementos externos à obra permite determinar. Esses elementos são de duas ordens: de um lado, o *habitus* e a trajetória social individual e coletiva, isto é, familiar, geracional e/ou nacional; por outro lado, as **estratégias do autor** no campo de produção cultural, que devem ser confrontadas às estratégias intelectuais ou estéticas tal qual se manifestam na própria obra (escolhas temáticas, formais, estilísticas, discursivas, etc.), sendo a postura um lugar privilegiado para o estudo da articulação entre esses dois tipos de estratégia. [...] será considerado sociologicamente, com Pierre Bourdieu, que é no encontro entre as

disposições éticas e estéticas ou intelectuais do autor e o espaço dos possíveis (temáticos, estilísticos, genéricos) de um campo dotado de uma história específica que se enraízam as escolhas formais e que essa originalidade toma todo o seu sentido. (Sapiro, 2022, p. 47-57)

Além do *habitus*, é igualmente importante, segundo Bourdieu (1996), observar a posição do/a autor/a no campo. Argumentamos que Ferrante ocupa hoje um lugar dominante no campo: defendendo a liberdade de criação e autonomia literária a partir de sua escolha pelo anonimato – fortes princípios do pólo autônomo do campo –, ela colhe os “louros da fama” no mercado editorial sendo reconhecida pelo número de vendas de livros, traduzidos mundialmente, ocupando o posto de maior escritora do século, segundo o *The New York Times*, um dos jornais mais (re)conhecidos do mundo. Nosso argumento se fortalece tendo em vista a sua trajetória editorial, que se estabelece, desde o lançamento do seu primeiro livro, a partir de premiações e de adaptações de suas obras para filmes e séries, e tornando-se, ela mesma – ou a busca por sua identidade – tema de um documentário. Traçamos uma espécie de linha do tempo contendo os títulos de suas obras e suas respectivas premiações e adaptações, que pode ser vista no quadro a seguir:

QUADRO 1 - OBRAS DE ELENA FERRANTE: PREMIAÇÕES E ADAPTAÇÕES

Título	Ano de publicação	Premiações	Adaptações
<i>L'amore molesto</i> (Um amor incômodo - Editora Intrínseca)	1992 (2017, no Brasil)	Vencedor dos prêmios <i>Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante</i> (1992) e <i>Oplonti d'Argento</i> (1992); Finalista no prêmio <i>Strega</i> (1992)	Filme: <i>L'amore molesto</i> (1995), dir. Mario Martone
<i>I giorni dell'abbandono</i> (Dias de abandono - Selo Biblioteca Azul/Editora Globo Livros)	2002 (2016, no Brasil)	Finalista do prêmio <i>Viareggio</i> (2002)	Filme: <i>I giorni dell'abbandono</i> (2005), dir. Roberto Faenza
<i>Frantumaglia</i> (<i>Frantumaglia</i> : os caminhos de uma escritora - Editora Intrínseca)	2003 (em 2007 e 2016 publicou versões estendidas) (2017, no Brasil)	-	-
<i>La figlia oscura</i> (A filha perdida - Editora Intrínseca)	2006 (2016, no Brasil)	-	Filme: <i>The Lost Daughter</i> (2021), dir. Maggie Gyllenhaal
<i>La spiaggia di notte</i> (Uma noite na praia - Editora Intrínseca)	2007 (2016, no Brasil)	-	-

Tetralogia Napolitana: <i>L'amica geniale; Storia del nuovo cognome; Storia di chi fugge e di chi resta; Storia della bambina perduta</i> (A amiga genial; História do novo sobrenome; História de quem foge e quem fica; História da menina perdida - Selo Biblioteca Azul/Editora Globo livros)	2011, 2012, 2013, 2014, respectivamente (2015, 2016, 2016, 2017, no Brasil, respectivamente)	<i>Storia della bambina perduta</i> : Finalista prêmio <i>Strega</i> (2015); Finalista do prêmio <i>Internacional Man Booker</i> (2016)	Série: <i>My Brilliant Friend (L'amica geniale, 2018-2024)</i> , dir. Saverio Costanzo e outros
<i>La vita bugiarda degli adulti</i> (A vida mentirosa dos adultos - Editora Intrínseca)	2019 (2020, no Brasil)	-	Série: <i>The Lying Life of Adults</i> (2023), dir. Edoardo De Angelis
<i>L'invenzione occasionale</i> (inérito no Brasil)	2019	-	-
<i>I margini e il dettato</i> (As Margens e o Ditado - Editora Intrínseca)	2021 (2023, no Brasil)	-	-

Fonte: quadro elaborado pela autora.

Ferrante recebeu também, em 2021, o prêmio *Belle van Zuylen* pelo conjunto de sua obra, e também o *Sunday Times* por “Excelência Literária”. Apesar de rejeitar e criticar por diversas vezes a postura da mídia diante da cultura literária, e de dizer que ter sido indicada ao *Strega*, principal prêmio literário da Itália, não significou nada para ela (FR, p. 325), esses são importantes componentes que desempenham um papel central na construção e legitimação de uma certa “reputação” simbólica do/a autor/a no campo literário. É através da consagração oriunda de ambos, além do cinema, que a autora começa a ganhar espaço no campo literário, aumentando seu capital simbólico e, posteriormente, econômico. Isso se dá, claramente, de maneira processual, principalmente porque, proveniente de uma origem pobre, dificilmente ela teria grande volume de qualquer capital antes de adentrar em outros espaços como a universidade, por exemplo.

Em síntese, o que podemos perceber é que uma obra e/ou um/a autor/a ganha espaço no campo literário não por sua “genialidade”, mas por razões de reconhecimento e legitimidade, que, por sua vez, estão em disputa dentro do campo literário, que possui regras e valores particulares. A figura do/a autor/a é, em termos weberianos, um “tipo ideal”, que expressa em suas criações, na realidade, visões de mundo e expressões artísticas construídas

ao longo do tempo com base em suas origens social, familiar, etc. É a partir do volume e tipos de capital que acumula, bem como suas estratégias dentro do campo, que o/a autor/a (e, conseqüentemente sua obra) passam a ser reconhecidos ou não. O campo, por sua vez, se movimenta com o tempo e com as transformações sociais externas, sendo ele relativamente autônomo. No próximo capítulo nos debruçaremos sobre a análise de *A Amiga Genial*, observando aspectos da obra que foram comentados neste capítulo de maneira mais geral, como temas que são recorrentes na vida e nas obras de Ferrante – seus cenários, as desigualdades de classe, de gênero, e violências que atravessam lugares e gerações, focando com mais afinco no lugar do capitalismo em tudo isso –, dando continuidade a esse movimento entre a obra, autoria, campo e contexto mais amplo, na compreensão de que eles são melhor assimilados se analisados de maneira interligada.

CAPÍTULO III

OBRA: Análise sociológica de *A Amiga Genial*

“[...] Meritocracia pra pobre
É só se a frase for: morreu porque mereceu.”
Djonga

Embora grande parte das análises sobre *A Amiga Genial* (e demais volumes da tetralogia) se concentrem sobre a condição feminina descrita por Ferrante, o presente trabalho lançou seu olhar para um outro ponto de destaque na obra, igualmente relevante: as desigualdades multidimensionais de classe e suas consequências dentro da narrativa, que nos levam a pensar, sim, sobre a condição feminina, mas a partir de um recorte que ilumina variadas questões de classe, especificamente. Nos debruçamos sobre alguns conceitos e debates correntes na Sociologia, dando, em certa medida, continuidade ao que foi exposto ao longo do primeiro e segundo capítulo – a separação entre campo, autoria e obra, pensadas nessa ordem propositalmente, acontece aqui apenas como recurso metodológico para facilitar a compreensão sobre cada um, mas eles estão conectados e funcionam de maneira relacional. Como vimos nas páginas anteriores, um/a autor/a escreve a partir de uma visão de mundo que se constituiu ao longo do tempo, de acordo com as realidades que acessou, e seu modo de escrever (seus temas, formatos, etc) é validado, ou não, pelo campo em que está inserido. *A Amiga Genial*, enquanto um produto artístico que teve um desempenho notório no mercado editorial e no campo literário, de modo geral, sinaliza que temas como o lugar da mulher na sociedade e, mais ainda, na sociedade de classes, tem ocupado espaço relevante na contemporaneidade.

Nosso argumento parte da ideia de que o que Elena Ferrante apresenta em *A Amiga Genial* é uma narrativa que se constroi em cima da crítica sobre a falácia da meritocracia, ou seja, da ideia falsa de que as posições sociais e as benesses a elas associadas são alcançadas com base no mérito individual, através de habilidades, esforço, talento, “genialidade”, e realizações pessoais, desconsiderando por completo fatores sociais e estruturais, como origem familiar, volume e tipos de capital herdados, e gênero – no nosso caso, para nos mantermos nos limites da obra, estamos nos referindo à mulheres/homens cisgêneras/os, compreendendo, no entanto, a ampla gama de teorias e debates existentes que extrapolam esse duplo, e que são verdadeiramente importantes para a compreensão sobre identidades, no plural, e para o enfrentamento de outras desigualdades e violências. Para tanto, a autora utiliza de um estilo de escrita que se baseia em um linguajar coloquial, com recursos literários baseados em

gêneros literários de “baixa complexidade”, como o folhetim e as fotonovelas. Por meio dessa estratégia, Ferrante desenvolve uma narrativa sobre fronteiras e limites – de classe (em suas variadas dimensões, como já foi dito), e de gênero, majoritariamente –, possibilitando ao/a leitor/a uma interpretação sobre como as origens sociais aliadas a uma estrutura mais ampla são capazes de moldar subjetividades e determinar, ou pelo menos potencializar, as posições a serem ocupadas. Em nossa leitura sociológica de *A Amiga Genial*, demos atenção a estas questões que nos permitem refletir sobre posições, tipos de capital, reconhecimento, entre outros conceitos que tomam corpo e podem ser percebidos também fora da obra (no contexto do campo literário, como vimos, por exemplo, e em outros contextos).

Para reforçar nosso argumento, ao longo deste capítulo, apresentaremos trechos destacados da obra, que dão matéria à nossa análise e interpretação baseadas nas discussões sociológicas já mencionadas. Elencamos as personagens principais, o contexto histórico da obra, os cenários apresentados, relações familiares, relações econômicas, o lugar da educação, do trabalho e do matrimônio na trama. Caminhando ao lado do que sugere Sapiro (2022), de que a literatura, assim como outras produções artísticas e culturais, carrega em seu interior as visões de mundo de quem a escreve, compreendemos que *A Amiga Genial* expressa muitos dos atravessamentos pessoais descritos por Ferrante e sinalizados no capítulo anterior. Assim como as demais obras, é resultado de experiências reais, não como reflexo, mas como interiorização do mundo. Sapiro afirma que, ao mesmo tempo, pode-se e não se pode dissociar a obra do/a autor/a:

Sim, porque, como foi visto, a identificação da obra e do autor nunca é completa e porque a obra escapa a ele. Ela escapa primeiramente no próprio processo de produção, a montante no que o projeto criador é moldado por um espaço dos possíveis e dos pensáveis, a jusante no que a fabricação do sentido da obra é fruto de um trabalho coletivo que implica uma série de intermediários. [...] Não, não se pode dissociar a obra de seu(sua) autor(a), pois ela carrega o traço de sua visão de mundo, de suas disposições ético-políticas, mais ou menos sublimadas e metamorfoseadas pelo trabalho de formulação, à qual é necessário lançar luz para compreendê-la, em sua sociogênese como em seus efeitos. Que ela ou ele assumam a plena responsabilidade, inclusive pelos efeitos que lhes escapem, essa é a regra do jogo, que ela ou ele a jogue ou a corrompa. É importante, entretanto, analisar a obra em sua evolução, relacionando as estratégias do autor e as estratégias de criação às transformações do campo de produção cultural em que ela se inscreve e que dará a ela seu significado. (Sapiro, 2022, p. 178-181)

É, portanto, com isso em mente, e compreendendo também que a obra em questão é fruto de seu tempo, e produto de disputas no seio do campo literário, que nos voltaremos à sua análise a seguir.

3.1 Aspectos gerais da obra: atravessamentos familiares, escolares e sociais na construção de *habitus* e oportunidades das protagonistas.

A Amiga Genial, como já foi dito, é o primeiro volume de uma série de quatro livros. Segundo a autora, eles constituem, na verdade, um único livro que por seu tamanho (cerca de 1600 páginas na versão brasileira) precisou ser dividido em partes. A divisão da história, que narra a trajetória de duas mulheres ao longo de seis décadas, é feita considerando os marcos temporais de “infância, adolescência”, “juventude”, “tempo intermédio” e “maturidade - velhice”. A escolha por analisar o primeiro livro, como mencionado na introdução deste trabalho, parte do entendimento de que os primeiros anos de vida constituem sobremaneira a formação do *habitus*, é na infância e adolescência que se constroem as primeiras impressões sobre o mundo, que são formadas inicialmente através da socialização familiar. De acordo com Bourdieu:

[...] se é verdade que a família é apenas uma palavra, também é verdade que se trata de uma *palavra de ordem*, ou melhor, de uma *categoria*, princípio coletivo de construção da realidade coletiva. [...] a família é um princípio de construção da realidade social. [...] De fato, a família tem um papel determinante na manutenção da ordem social, na reprodução, não apenas biológica, mas social, isto é, na reprodução da estrutura do espaço social e das relações sociais. Ela é um dos lugares por excelência de acumulação de capital sob seus diferentes tipos e de sua transmissão entre as gerações: ela resguarda sua unidade pela transmissão e para a transmissão, para poder transmitir e porque ela pode transmitir. Ela é o “sujeito” principal das estratégias de reprodução. (Bourdieu, 1996, p. 126-131)

Além da família, a escola e as relações que estabelecem no bairro onde crescem exercem grande influência na infância e adolescência, que reverberam ao longo de toda a vida das protagonistas da narrativa. Esses são pilares fundamentais na obra de Ferrante, é a partir deles que a autora desenvolve uma história sobre como as condições sociais de existência podem afetar a vida em seus múltiplos aspectos. Antes de destrincharmos esses aspectos, é interessante apresentar as personagens principais, Lenu (a narradora) e Lila, bem como suas famílias e funções que ocupam – no início do livro há uma lista de personagens contendo o sobrenome das famílias de todos os personagens, seus respectivos membros, seguidas das atividades que os homens realizam, como “sapateiro” e “marceneiro”, por exemplo; às mulheres restam os papéis de esposas e mães. Seguindo a mesma lógica, traremos a seguir as famílias das protagonistas e seus ofícios:

QUADRO 2 - PROTAGONISTAS E SUAS FAMÍLIAS

A família Greco (família do contínuo ⁷)	A família Cerullo (família do sapateiro)
<i>Vittorio Greco</i> , contínuo na prefeitura; <i>Immacolata Greco</i> , dona de casa; <i>Elena Greco</i> , chamada de <i>Lenuccia</i> ou <i>Lenu</i> ; <i>Pepe</i> , <i>Gianni</i> e <i>Elisa</i> , irmãos mais novos de Lenu.	<i>Fernando Cerullo</i> , sapateiro, pai de Lila; <i>Nunzia Cerullo</i> , mãe de Lila; <i>Rafaella Cerullo</i> , chamada de <i>Lina</i> por todos, de <i>Lila</i> só por Elena (Lenu, a narradora); <i>Rino Cerullo</i> , irmão mais velho de Lila, também sapateiro.

Fonte: *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante (2015, p. 9)

São apresentados, igualmente, todos os núcleos familiares dos outros personagens que compõem a trama, e seus ofícios. Ao informar as categorias profissionais das quais os familiares das protagonistas e demais personagens fazem parte, Ferrante está falando justamente de que realidade social essas protagonistas partem. Destacamos, portanto, as profissões dos pais de Lenu e Lila pois consideramos um elemento importante para pensar a formação do *habitus*. Essas profissões, por sua vez, tratam de ocupações que estão associadas a um lugar de menor prestígio dentro das hierarquias da divisão do trabalho, devido a suas baixas remunerações e, conseqüentemente, ao baixo capital simbólico que possuem: “família do sapateiro”, do “marceneiro”, do “ferroviário”, do “verdureiro”, do “confeiteiro”. As famílias que possuem maior poder aquisitivo são os proprietários de estabelecimentos dentro do bairro (e que, nos volumes seguintes, estendem seu comércio a regiões centrais de Nápoles): dom Achille, dono de uma charcutaria, e a família Solara, donos de um bar-confeitaria – estes personagens, por sua vez, representam a escória do bairro, ainda que sejam os mais poderosos. Dom Achille e a família Solara retratam uma imagem do passado que continua tendo força na infância das meninas, o fascismo e a corrupção, enquanto os desprovidos de poder baixam a cabeça em uma tentativa de sobrevivência. Nas palavras de Lenu:

[Lila] Disse que não sabíamos de nada, nem quando éramos pequenas nem agora, e que por isso não estávamos em condição de compreender nada, que cada coisa do bairro, cada pedra ou pedaço de pau, qualquer coisa já existia antes de nós, mas tínhamos crescido sem nos dar conta disso, sem sequer pensar no assunto. [...] No entanto, o dinheiro de dom Achille tinha sido acumulado *antes*. Assim como o dinheiro dos Solara. Ela havia feito o teste com o pai e com a mãe. Ambos não sabiam de nada, não queriam falar nada. Nada de fascismo, nada de rei. Nada de abusos, perseguições, exploração. Odiavam dom Achille e tinham medo dos Solara. Mas passavam por cima disso e iam fazer suas compras tanto com o filho de dom Achille quanto com os Solara [...]. E votavam nos fascistas, nos monarquistas, como os Solara queriam que fizessem. E pensavam que o que tinha ocorrido antes era passado e, por apego à tranquilidade, davam o assunto por encerrado; e no entanto,

⁷ Contínuo refere-se a um/a funcionário/a que realiza diferentes tarefas em escritórios, repartições, instituições públicas, como por exemplo transportar correspondências e objetos, efetuar pagamentos, transmitir mensagens orais ou escritas etc.

estavam dentro, dentro das coisas de antes, e nos mantinham ali dentro também, e assim, sem o saber, continuávamos o que eles eram. (AG, p. 157)

Esse trecho pode ser compreendido também como a expressão da continuidade de uma determinada ordem, revelando, na narrativa, como as desigualdades criam raízes. Nas palavras de Danilo Silva ao analisar a obra bourdieusiana:

Toda reprodução social se mantém a partir da manutenção da ordem simbólica (DURKHEIM, 1996 [1912]) e (FREUD, 2006 [1913]). Quando essa ordem das coisas se ancora ao mesmo tempo na estrutura social e em nosso aparelho psíquico (adequação entre as estruturas objetivas e subjetivas), acaba se estabelecendo não só a manutenção de um código cultural e linguístico, mas toda a estruturação dóxica de dominação e desigualdade que está presente nas relações sociais constituídas no senso comum. (Silva, 2014, p. 71)

Voltando às protagonistas, Lenu e Lila podem ser apresentadas como sendo meninas muito diferentes uma da outra. Enquanto a primeira é a figura da obediência, da passividade, de uma feminilidade polida e “bem comportada”, descrita como “uma menina de caracóis louros, bonitinha”, exibida mas “não insolente, e transmitia uma impressão de delicadeza que enternecia” (AG, p. 40), Lila era a menina que, apesar de “inteligente/brilhante” e acima da média para sua idade e realidade, era vista com assombro e rejeição. Lenu diz que:

Sua rapidez mental lembrava o sibilo, o bote, a mordida letal. E em seu aspecto não havia nada que agisse de corretivo. Estava sempre desgrenhada, suja, com cascas de ferida nos joelhos e cotovelos que nunca saravam. Os olhos grandes e vivíssimos sabiam se transformar em fissuras atrás das quais, antes de qualquer resposta brilhante, havia um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano. Todo movimento dela dizia que fazer-lhe mal não serviria para nada, porque, não importam como as coisas saíssem, ela acharia o modo de fazer ainda pior. (AG, p. 41)

Lenu, narradora da história, é a filha primogênita de uma família com três irmãos, que têm a oportunidade de ir para a escola e, mais do que isso, de continuar estudando mesmo depois da escola fundamental – na época em que se passa a história, décadas de 1950, 1960, o acesso à educação na Itália não era amplo, especialmente para as classes baixas. Lenu, inicialmente por insistência de sua professora e, posteriormente, por insistência de Lila, se mantém na escola e conclui todos os graus necessários para, em outro momento da narrativa, ir para a faculdade. No contexto em que vivem, arranjar um emprego/ocupação para que pudessem colaborar com a renda familiar fazia mais sentido do que avançar nos estudos, ainda mais se tratando de uma menina/mulher. A certa altura da narrativa, ao concluírem o ensino fundamental, os caminhos escolares de Lenu e Lila tomam caminhos opostos. Enquanto a primeira dá continuidade, a outra é impedida de fazer o mesmo. Em nossa leitura, esse é o ponto chave de Ferrante: a educação, mais especificamente a formação escolar, como

possibilidade de mudança de vida, de rompimento com a realidade posta e de emancipação. A Lila isso é negado:

Nos últimos tempos, o pai [de Lila] se enfurecia só de flagrá-la na leitura. [...]

“Estudar? Para quê? Por acaso eu estudei?”

“Não”

“E você? Estudou?”

“Não.”

“Então por que sua irmã, que é mulher, precisa estudar?”

A coisa quase sempre terminava com um tapa na cara de Rino, que de um modo ou de outro, mesmo sem querer, tinha desrespeitado o pai. [...] Lila se calava nessas discussões. [...] Não tinha jeito, para ele [pai de Lila] era inconcebível que a filha continuasse estudando. E era inconcebível até por sua situação econômica: a família era numerosa, todos sobreviviam com o que dava na lojinha, inclusive as duas irmãs solteiras de Fernando, inclusive os pais de Nunzia. [...] Naquele último ano da escola fundamental, a riqueza se tornou nossa ideia fixa. [...] as coisas mudaram e nós começamos a associar o estudo ao dinheiro. Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, e que os livros nos tornariam ricas. A riqueza era sempre um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro. (AG, p. 62-64)

No caso de Lenu as coisas se dão de maneira diferente, mesmo partindo de um ponto similar ao de Lila, social e economicamente falando. Além do incentivo de seu pai, que lhe diz, a certa altura, “Lenuccia, seja boa com a professora e nós a manteremos na escola. Mas se não for boa, se não for a melhor, papai precisa de ajuda, e você vai ter de trabalhar”, ela desperta também o interesse da professora Oliviero, que acompanha sua trajetória escolar desde o primeiro momento, e vê nela chances de percorrer um caminho diferente daqueles comumente impostos aos/às que vêm de onde ela vem. Também Lila havia chamado atenção da professora, que, no entanto, não conseguiu convencer seus pais como fez com Lenu. Em determinada ocasião, recebendo aulas particulares para a realização de exames admissionais necessários para a permanência na escola no ano seguinte, Lenu ouve da professora:

“Sabe o que é a plebe, Greco?”

“Sei: a plebe, os tribunos da plebe, os Graco.”

“A plebe é uma coisa muito feia.”

“Sim.”

“E se alguém continuar sendo plebe, ele, seus filhos e os filhos dos seus filhos não serão dignos de nada. Deixe Cerullo pra lá e pense em você.” (AG, p. 65)

Esse tipo de “predileção” escolar exposta na obra, corporificada na figura da professora Oliviero, expressa uma característica do sistema educacional que privilegia uns/as, em detrimento de outros/as, e é explicada por Bourdieu da seguinte maneira:

O sistema escolar age como o demônio de Maxwell: à custa do gasto de energia necessária para realizar a operação de triagem, ele mantém a ordem preexistente, isto é, a separação entre os alunos dotados de quantidades desiguais de capital cultural. Mais precisamente, através de uma série de operações de seleção, ele separa os detentores de capital cultural herdado daqueles que não o possuem. Sendo as diferenças de aptidão inseparáveis das diferenças sociais conforme o capital

herdado, ele tende a manter as diferenças sociais preexistentes. (Bourdieu, 1996, p. 37)

No caso das nossas protagonistas, tanto Lenu quanto Lila, não detém nenhum tipo de capital cultural herdado, mas as disposições de suas famílias são diferentes – Jessé Souza (2009, 2012) se debruça sobre o tema ao evidenciar as diferenças entre o que ele chama de “ralé” e “batalhadores” em suas pesquisas sobre classe e desigualdades no Brasil. Lenu, por exemplo, incentivada pelo pai, demonstra uma disponibilidade de adequação às normas escolares (e sociais, de gênero) que a faz ser lida/reconhecida pelos demais (especialmente sua professora) como uma estudante potencialmente capaz (ainda que medíocre) de alcançar posições estimuladas e legitimadas pelo sistema de ensino em questão – o que não acontece com Lila. Para Lenu, a escola é um lugar de escape, o local do bairro onde se sentia segura, e para onde ia “muito emocionada”. Para uma dimensão ampliada sobre o volume e tipos de capital aos quais Lenu e Lila não têm acesso, é preciso retornar ao cenário no qual as meninas crescem: o *bairro*.

O bairro é um dos elementos mais importantes da tetralogia. É o espaço físico e social onde acontecem disputas, brigas, amizades, solidariedades, violências, é nele que se apresentam o que Milkova (2021, p. 3, tradução nossa) define como “estruturas locais reconhecíveis do capital – a escola, o bar, a mercearia e a igreja”. Ela o descreve como um lugar que “carrega os marcadores de qualquer comunidade urbana periférica pobre e criminosa de população analfabeta ou semianalfabeta”. Na obra, ele é descrito por Lenu, inúmeras vezes e de diferentes formas, como sendo um lugar pobre e violento, no qual, via de regra, as pessoas estavam dispostas a “fazer o mal”. Em uma dessas passagens, ela diz:

Não tenho saudade da nossa infância cheia de violência. Acontecia-nos de tudo, dentro e fora de casa, todos os dias, mas não me lembro de jamais ter pensado que a vida que nos coubera fosse particularmente ruim. A vida era assim e ponto final. [...] Desde menininha imaginei animaizinhos minúsculos, quase invisíveis, que vinham de noite ao bairro, saiam dos poços, dos vagões de trem abandonados para lá da plataforma, do mato malcheiroso chamado fedentina, das rãs, das salamandras, das moscas, das pedras, da terra e entravam na água, na comida e no ar, deixando nossas mães e avós raivosas como cadelas sedentas. (AG, p. 29-30)

Em outro episódio, Lenu narra uma cena na qual Lila, em meio a uma discussão com o pai, tem o braço quebrado ao ser arremessada pela janela de casa para a rua:

Os pais podiam fazer aquilo e outras coisas com as meninas petulantes. [...] Suas [referindo-se à Fernando] violências de pai eram ninharia se comparadas à violência difusa no bairro. No bar Solara, com o calor, entre perdas no jogo e bebedeiras funestas, muitas vezes se chegava ao desespero (palavra que em dialeto significava ter perdido toda a esperança, mas também, simultaneamente, ficar sem um tostão) e, por fim, à pancadaria. [...] Depois os homens voltavam para casa exasperados com as perdas no jogo, com o álcool, com as dívidas, com os prazos, com as sovas e, à

primeira palavra atravessada, espancavam a família, numa cadeia de erros que geravam erros. (AG, p.76-77)

Este é, portanto, o núcleo central no qual *A Amiga Genial* orbita. Os demais volumes narram, como os períodos em que são divididos sugerem, o passar do tempo na vida das protagonistas, a ida de Lenu para a universidade fora de Nápoles, a construção de sua carreira como escritora, sua vida matrimonial, gestações, novas relações familiares, o encontro com outras classes sociais, com o meio intelectual, o contato com movimentos de esquerda e feminismo, enfim, o desdobramento de sua vida, sempre mantendo contato direto com o bairro e seus familiares, que lhe impregnaram o corpo e a mente de maneiras muito profundas. Lila, por outro lado, sendo obrigada a abandonar os estudos, vai trabalhar com seu pai e irmão na loja de sapatos, e aos dezesseis anos se casa com Stefano, filho de dom Achille. O casamento para Lila, que diferente das outras personagens femininas não tinha interesse nos meninos quando mais nova (e era odiada por eles, reciprocamente), surge como uma possibilidade de mudança de vida. O noivado com uma figura que possui capital econômico e social, que tem algum poder no bairro, traz a Lila o reconhecimento por parte de seus familiares e vizinhos. No diálogo que dá título ao livro, Lila expressa sua insegurança com relação ao casamento e deposita em Lenu a esperança de transformação e realização do sonho de sair do bairro:

“Você acha que estou cometendo um erro?”
 “Em quê?”
 “Em me casar.”
 “Você ainda está pensando na história do padrinho de casamento?”
 “Não, estou pensando na professora. Por que ela não quis me deixar entrar?”
 [ocasião em que Lila vai na casa da professora entregar o convite de casamento]
 “Porque é uma velha rabugenta.”
 Ficou um tempo calada, mirando a água que brilhava na bacia e então me disse:
 “Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.”
 “Mais dois anos: depois pego o diploma e termino.”
 “Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.”
 Dei um risinho nervoso e disse:
 “Obrigada, mas a certa altura a escola termina.”
 “Não para você: você é minha amiga genial, precisa se tornar a melhor de todos, homens e mulheres.” (AG, p. 312)

O texto de *A Amiga Genial* é encerrado, no entanto, com um desdobramento que demonstra que o casamento pode ter sido, sim, um erro. O rompimento esperado não acontece, e Lila passa a experienciar uma nova fase de violências e subjugação por parte tanto do marido, quanto dos demais familiares e conhecidos. O que acontece com Lila nos livros seguintes está, igualmente, relacionado ao bairro, a suas origens, e, principalmente, ao seu gênero: uma vida com muito sofrimento e poucas alegrias. Diferente de Lenu, Lila é

explorada por longos períodos em trabalhos precarizados, e vive em situações completamente insalubres, o que a conecta também com movimentos de trabalhadores/as e antifascistas – que lhe trazem consequências diferentes das vividas por sua amiga intelectual.

É aqui que fazemos a pergunta que motivou esta pesquisa: o que pode explicar destinos tão distintos para pessoas de origens iguais, vindas do mesmo bairro, com *habitus* constituídos de maneiras tão próximas? Certamente não se trata da “genialidade”, que a fala de Lila sugere. Apesar das similaridades, Lenu e Lila têm chances diferentes de ampliar seu capital econômico, cultural e social. A permanência de Lenu na escola na infância e, posteriormente, a continuidade na vida acadêmica/intelectual lhe possibilitou a obtenção de: capital cultural (conhecimento diversificado sobre o mundo, habilidades e competências escolares, propriamente ditas, como o aprendizado de novas línguas e linguagens, etc), capital social (relações com diferentes colegas, para além do bairro, professores/as e outros/as agentes sociais que podem influenciar/facilitar o acesso a novas oportunidades), capital simbólico (reconhecimento decorrente de sua posição na escola e no contexto social mais amplo – no bairro e demais lugares que passa a frequentar ao longo da narrativa), o que lhe permitiu, igualmente, obter ganhos materiais/capital econômico. Os títulos escolares, nas palavras de Bourdieu (2004, p. 163), “representam autênticos títulos de propriedade simbólica que dão direito às vantagens de reconhecimento”. Diferentes tipos de capital gerados através da relação com a escola puderam ser (e foram) usados, portanto, para ampliar suas possibilidades de ascensão social e transformação de sua posição no campo social. As instituições escolares têm o poder de classificar os indivíduos, elegendo os/as mais “aptos/as”, e descartando os/as que considera “inaptos/as”. Bourdieu defende que:

A classificação escolar é sempre, mas particularmente nesse caso, um ato de ordenação, no duplo sentido da palavra. Ela institui uma diferença social de estatuto, uma relação de ordem definitiva: os eleitos são marcados, por toda a vida, por sua pertinência (antigo aluno de ...); eles são membros de uma ordem, no sentido medieval do termo, e de uma ordem nobiliárquica, conjunto nitidamente delimitado (pertence-se ou não a ela) de pessoas separadas dos comuns mortais por uma diferença de essência e, assim, legitimados para dominar. É nisso que a separação operada pela escola é também uma ordenação no sentido de consagração, de entronização em uma categoria sagrada, em uma nobreza. (Bourdieu, 1996, p. 38)

No caso de Lenu, as posições que ela passa a ocupar na vida adulta são fruto não de uma espécie de “genialidade”, ou “dom”, nem mesmo por que ela se “esforçou mais”, mas são, isso sim, produto das oportunidades que teve desde a infância. A permanência na escola também forja em Lenu um sistema de disposições que, embora não rompa totalmente com as raízes familiares e do bairro, ampliam suas perspectivas de mundo. É bastante simbólico que a primeira vez que os limites do bairro são atenuados na vida de Lenu, seja quando seu pai a

leva a uma outra região da cidade para fazer sua inscrição no liceu (escola de ensino médio) onde irá estudar. Ela narra:

Certa manhã meu pai me levou com ele. Aproveitando a inscrição no liceu, quis que eu entendesse bem que transportes deveria tomar e que ruas percorreria para ir à nova escola em outubro. [...] **Ele se dedicou muito a mim, como se quisesse me transmitir em poucas horas tudo o que tinha aprendido de útil no curso da existência.** Mostrou-me a praça Garibaldi e a estação que estavam construindo [...]. Levou-me pela avenida Garibaldi até o prédio que seria minha nova escola. **Tratou na secretaria com extrema desenvoltura, tinha o dom de ser simpático, um dom que em nosso bairro e em casa ele mantinha oculto.** [...] Me mostrou a praça Carlo III, a Hospedaria dos Pobres, o Jardim Botânico, a rua Flórida, o Museu. Me levou pela rua Constantinopoli, por Porto Alba, pela praça Dante, por Toledo. Fui soterrada pelos nomes, pelo barulho do tráfego, pelas vozes, pelas cores, pelo ar de festa que circulava [...]. Será que só o nosso bairro era tão cheio de tensões e violências, quando o resto da cidade era radiante e benévolo? [...] Foi um momento inesquecível. [...] O Vesúvio era uma forma delicada de tom pastel, aos pés do qual se amontoavam as pedras esbranquiçadas da cidade, a silhueta cor de terra do Castel dell’Ovo, o mar. Era agitadíssimo, fragoso, o vento cortava a respiração, colava as roupas no corpo e erguia os cabelos da testa. [...] Meu pai me apertou a mão como se temesse que eu fugisse. De fato eu tinha vontade de deixá-lo, de correr, me mover, atravessar a rua, ser atingida pelas escamas cintilantes do mar. Naquele momento tão tremendo, cheio de luz e clamor, fingi-me sozinha dentro do novo da cidade, nova eu mesma com toda a vida pela frente [...]. (AG, p. 130-132)

A subjetividade de Lenu é formada dentro e fora das fronteiras do bairro, e por isso mesmo, ainda que alcance mobilidade social na idade adulta, ela necessita cotidianamente provar suas capacidades nos campos pelos quais circula – literário e intelectual – para ser reconhecida como integrante legítima. Para mantermos nossa discussão ainda sobre a infância e adolescência, é importante pontuar que a escola, mesmo oferecendo a possibilidade de ruptura com o *habitus* originário, é, ela mesma, um espaço de reprodução de desigualdades. O acesso à escola é, ao mesmo tempo, uma porta de entrada para novos mundos, novos campos sociais, que permite que Lenu se distancie das limitações impostas por seu lugar de origem, mas é igualmente um espaço de constante sensação de inadequação, de confronto com seu *habitus*, que nunca é completamente abandonado. Para Bourdieu (2004, p. 158), ele, o *habitus*, é um “sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído”, portanto, embora possua certa mutabilidade, carrega consigo marcas do passado de maneira durável.

O contexto histórico contido em *A Amiga Genial* entrelaça a História da Itália no pós-guerra aos acontecimentos da vida pessoal de Lenu e Lila, e revela como os eventos históricos atravessam as vidas íntimas das pessoas e moldam seu *habitus* – que, por sua vez, orienta as práticas, percepções e atitudes dos/as agentes. As escolhas das protagonistas são realizadas não como decisões individuais, mas, na verdade, profundamente condicionadas por

dinâmicas de classe, gênero e localidade. Uma cidade que se industrializa, um país que se recompõe da guerra, as transformações políticas e econômicas de modo geral, tudo isso funciona como forças invisíveis, mas determinantes, que permeiam as existências de Lenu, Lila e todos os outros personagens da série. Em nossa leitura, encontramos na obra uma articulação sobre a tensão entre estrutura e agência. Nas palavras de Ferrante:

[...] eu sempre havia me recusado, por um incômodo pessoal, a dar espaço à ascensão social, à conquista de um ponto de vista cultural e político, à instabilidade das convicções adquiridas, ao peso das origens de classe – um peso que, além de não desaparecer, também não se torna realmente leve. [...] Todavia, de fato, aconteceu que a história não queria acabar: o tempo histórico penetrou com naturalidade nos gestos, pensamentos e escolhas de vida dos personagens apesar de nunca impor como pano de fundo detalhado [...]. Eu sentia Elena e Lila alheias à História com todo seu aparato político, social, econômico, cultural e, ao mesmo tempo, incluídas quase inadvertidamente em cada palavra ou gesto. [...] Eu queria que o tempo histórico fosse um pano de fundo com pouquíssima definição, mas que emergisse das mudanças que acometiam a vida delas, das incertezas, decisões, gestos, linguagem. (FR, p. 304-305)

A partir da análise dos aspectos gerais que estruturam a obra, nos debruçaremos mais particularmente sobre dois eixos que se entrelaçam de forma significativa na narrativa e dão corpo às desigualdades que mencionamos ao longo do texto: questões de gênero e classe – categorias fundamentais (dentro e fora da obra) para pensar posições e disposições, acessos, privilégios e desigualdades. No próximo tópico apresentaremos as mulheres de Elena Ferrante em *A Amiga Genial*, suas características e seu lugar no mundo da narrativa, observando como a questão do gênero interfere nos diferentes campos suscitados na obra, além de atentar para o lugar do matrimônio como possibilidade de mobilidade social e as violências experimentadas pelas mulheres.

3.2 As mulheres de Elena Ferrante: entrelaçando classe e gênero.

Em *A Amiga Genial*, Elena Ferrante nos apresenta uma literatura que se debruça sobre as desigualdades de classe e como estas se relacionam, sobretudo, com as desigualdades de gênero. Para Milkova:

[Ferrante] viola tabus culturais ou literários de uma maneira realista e angustiante, de modo que a leitura de seus romances confunde as fronteiras entre literatura e realidade. Seus romances exploram tanto momentos exagerados da vida cotidiana quanto crises avassaladoras de identidade. As realidades dolorosas da menstruação, gravidez e maternidade, e as experiências brutais de abuso doméstico, estupro e abandono assombram suas protagonistas femininas. “Os quatro romances napolitanos de Elena Ferrante são mesmo livros?”, pergunta Joanna Biggs, sugerindo que eles são a matéria-prima da vida das mulheres (2015). (Milkova, 2021, p. 10)

Se as oportunidades de mudança e de ascensão social são escassas devido às condições econômicas das protagonistas, elas se intensificam pelo fato de se tratar de duas meninas/mulheres. Ao longo da narrativa, como mencionado em trabalho anterior (Macedo, 2024, p. 136), “desde muito cedo algo chama a atenção de Lila e Lenu: o fato de os lugares ocupados por suas mães, avós, e mulheres do bairro, serem sempre os mesmos – como numa história que se repete, as mulheres encenam sempre papéis desprestigiados, a serviço dos homens e cuidados domésticos, no geral”. A percepção que Lenu tem de sua mãe e a maneira como a descreve – “com certeza ela não era feliz, os afazeres domésticos a abatiam, e o dinheiro nunca bastava” (AG, p. 37) –, assim como faz com outras personagens femininas, bem como as situações específicas que ela própria vivencia, podem ser compreendidas como uma crítica às dinâmicas de poder e desigualdades de gênero que permeiam a sociedade retratada ao longo da obra. Uma análise que interconecta classe e gênero pode nos ajudar a compreender melhor essas configurações presentes na narrativa – e fora dela.

As mulheres de Ferrante são personagens que, com frequência, entram em colapso, “desmarginam”. *Smarginatura*, em italiano, é um neologismo que a autora utiliza para se referir a mulheres que viveram colapsos emocionais, que “perderam suas margens”, mulheres que ficaram mentalmente instáveis. Na tetralogia, em uma outra leitura possível, poderíamos dizer que trata-se de uma narradora que, ao contar a história de vida compartilhada ao lado de sua amiga, conta a história de uma trajetória sem oportunidades dignas, e péssimas condições de existência, que se intensificam com o fato dela ser uma mulher e que, se não ocasionaram, influenciaram diretamente sua “desmarginação” – é o desaparecimento de Lila, já na velhice, que impulsiona Lenu a escrever a história (sua, da amiga, da amizade entre elas e, notadamente, do bairro em que crescem e como este foi um personagem determinante em suas vidas). A autora movimenta a narrativa direcionando Lenu a um caminho no qual a aquisição de capital econômico e social lhe proporciona algum bem estar, mas não lhe garante imunidade quanto às opressões de gênero – seu marido, um intelectual, vindo de uma família abastada e bem estabelecida no mundo editorial, a violenta física e simbolicamente, por exemplo. No entanto, com Lila as situações se intensificam justamente porque seu acesso ao capital econômico, cultural e social é significativamente mais limitado, o que a coloca em uma posição de vulnerabilidade maior dentro do contexto em que vive. Lila não acumula nenhuma forma de capital que lhe garanta qualquer tipo de proteção, e sua posição acentua as formas de violência a que é submetida, tanto no âmbito doméstico quanto no social, revelando como as desigualdades de gênero e classe se entrelaçam e se reforçam mutuamente. Nas obras e na vida pessoal de Ferrante, essas configurações se repetem. Ela declara:

Cresci em um mundo no qual parecia normal que os homens (pais, irmãos, namorados) tivessem o direito de bater para nos corrigir, para nos educar como mulheres, enfim, porque queriam nosso bem. Hoje, ainda bem, muitas coisas mudaram, mas continuo a pensar que os homens realmente confiáveis são uma minoria. **Talvez seja porque o ambiente que me formou era particularmente atrasado.** Ou talvez (e acredito mais nessa segunda hipótese) seja porque o poder masculino, seja ele exercido de maneira bruta ou com elegância, continua querendo nos subordinar. Mulheres demais são humilhadas todos os dias, e não apenas no plano simbólico. (FR, p. 376)

Quando Fernando, o pai de Lila, declara que não há necessidade de uma menina ir para a escola, ali mesmo se anunciam quais os papéis de gênero esperados naquele contexto e, por isso mesmo, a reprodução de um determinado *habitus* que se forma a partir da crença de que as mulheres devem ocupar posições de subserviência e exploração. Outros episódios ao longo da série confirmam que essa visão era a estabelecida no bairro, entre os/as moradores/as. Especialmente no bairro napolitano, onde o acesso ao capital econômico, cultural e social é profundamente limitado, as mulheres não apresentam condições reais para promoverem mudanças. Uma personagem emblemática que chama a nossa atenção é Melina Cappuccio, conhecida por “viúva louca”. Melina é uma mulher com pouco mais de trinta anos, mãe de seis filhos, que fica viúva após seu marido ter morrido “assassinado, ou de cansaço” (AG, p. 30). Ela é uma mulher que, assim como outras do bairro, aparenta ser muito mais velha e tem um aspecto cansado e “raivoso”, que ao se apaixonar por um morador do bairro (que é casado, mas alimenta nela um afeto impossível de ser levado adiante) passa a ser tida como louca. Melina vive em um estado de miséria material e simbólica que assombra o imaginário de Lila por décadas – aquele parece ser o retrato extremo de qualquer uma que vivencie um estado de “desmarginação”, que, por sua vez, estava mais próximo das mulheres do bairro do que de quaisquer outras pessoas. Em uma cena, voltando da escola, as meninas avistam Melina caminhando do lado oposto, e Lenu narra:

A mulher [Melina] caminhava do outro lado da estrada a passos lentos, levando numa mão um pacote de onde, com a outra, pegava e comia. [...] [Lila] Tinha descido da calçada para atravessar a estrada e ir até Melina, sem se preocupar com os caminhões que passavam. Vi nela, mais na postura que no rosto, algo que me perturbou e que até hoje sinto dificuldade de definir, tanto que agora me contentarei em dizer o seguinte: embora se movesse cortando a estrada, pequena, sombria, nervosa, embora o fizesse com a habitual determinação, estava imóvel. Imóvel dentro do que a parente de sua mãe estava fazendo, imóvel pela pena, imóvel de sal, como as estátuas de sal. Aderente. Uma coisa só com Melina, que segurava na palma o sabão tenro e escuro recém-comprado na loja de dom Carlo, e com a outra mão o beliscava e comia. (AG, p. 32-33)

Analisada por este ângulo, a obra reforça ainda mais a ideia de que as posições de privilégio não são alcançadas por uma habilidade ou capacidade individual. As relações de gênero aliadas à classe social – aqui expressas nas experiências das mulheres pobres da

narrativa – demonstram que os/as agentes não partem do mesmo ponto, e, por isso mesmo, não têm as mesmas possibilidades de chegar em determinadas posições. Com Bourdieu (2004, p. 90), vemos que a reprodução social parte de uma “afinidade espontânea (vivida com simpatia)” entre agentes que compartilham de *habitus* semelhantes que são “produtos de condições e condicionamentos sociais semelhantes”. É essa simpatia, essa naturalização das regras impostas, e, nesse caso, dos papéis de gênero estabelecidos, que garantem a reprodução e perpetuação de dinâmicas de gênero desiguais. Na obra, a falta de bens materiais e simbólicos é um impeditivo, ou pelo menos empecilho, para que as mulheres tenham autonomia e liberdade de construir seu próprio caminho com dignidade, bem como alcançar posições de prestígio. No livro, as opressões de gênero e de classe se retroalimentam e amplificam as barreiras sociais enfrentadas por Lenu e Lila nos espaços que ocupam ao longo de suas vidas.

Na tetralogia, as mulheres “subalternas” são personagens que estão sempre tentando sobreviver. Seja através da educação, seja através do matrimônio, Lenu e Lila buscam se libertar das amarras das suas condições de classe, que, aliadas a seu gênero, tornam suas vidas extenuantes. Buscando uma maneira de realizar o sonho de se tornar uma mulher rica e romper com o destino imposto a tantas mulheres do bairro, Lila, aceitando a impossibilidade de estudar, busca outras formas de adquirir dinheiro e respeito. Primeiro, decide trabalhar com o pai e o irmão na sapataria da família, onde recorrentemente é vista como incapaz, mas acredita que, produzindo outros tipos de calçados pode chamar a atenção dos/as clientes e alavancar as vendas. Lenu vê a amiga envolvida naquele novo espaço e diz: “Não sei exatamente o que faz, mas estava ali, ativa, para lá da porta de vidro, emoldurada entre a cabeça baixa do pai e a cabeça baixa do irmão, nada de livros, nada de aulas, nada de tarefas de casa” (AG, p. 92). É nesse novo contexto, que se dá ao longo da adolescência, que Lila passa então a desempenhar um trabalho árduo na sapataria e fora dela, quando começa a desenhar protótipos de sapatos comumente vistos em lojas do centro, mas que não pareciam adequados ao público do bairro. Por ser mulher, as ideias de Lila frequentemente são rejeitadas e respondidas com violência – “toda vez que eu e Lila nos encontrávamos, notava um novo roxo em sua pele”, declara Lenu (AG, p. 199) –, e após inúmeras discussões nas quais tentava convencer seu pai sobre a fabricação de modelos novos, toma por encerrada a relação com a sapataria e passa a ajudar a mãe nas funções domésticas.

A rejeição aos novos modelos de sapatos parte também do contexto histórico no qual a história se passa. Como dito anteriormente, a Itália do final do século XX passa por inúmeras

transformações, que se manifestam na obra de Ferrante, e o setor industrial se fortalece. Segundo Raquel Duaibs:

O período em que a Itália vivenciou o seu “milagre econômico” foi marcado especialmente entre 1955 e 1963 [...]. Em pouco tempo, a economia se transformou e modificou o país, de forma a deixar as tradições agrícolas em segundo plano para se consolidar enquanto uma potência econômica e industrial. Como consequência direta desse fenômeno, a produção de aço, de automóveis e de produtos têxteis e alimentares foi impulsionada [...]. Nesses anos, a indústria italiana se modernizou e conquistou destaque em diversos nichos, como o automobilístico, o químico e o mecânico. [...] Progressivamente, os italianos se apropriaram de alguns setores que haviam sido deixados de lado pelos países mais ricos e mais industrializados, como o setor calçadista, o de vestuário e os de outros bens de consumo. (Duaibs, 2016, p. 8-12)

Em *A Amiga Genial*, Fernando justifica sua rejeição à fabricação de novos modelos de sapato alegando que “agora tudo era feito nas fábricas, em série, em baixo custo, e, como ele tinha trabalhado nas fábricas, sabia bem as porcarias que acabavam no mercado, mas já não havia o que fazer, quando as pessoas precisavam de sapatos novos, não iam mais ao sapateiro do bairro, iam às lojas Rettifilo” (AG, p. 108). Uma trajetória não acontece somente a partir das escolhas individuais do/a agente, mas de acontecimentos sociais, políticos, econômicos que se dão no mundo social. Na trama, como consequência desses acontecimentos, Lila é impedida de estudar e trabalhar, e acaba, por fim, sendo levada a reproduzir a história das mulheres daquele local e época: casar com um homem de posses, o que aumentaria a chance de ascender econômica e socialmente. A busca por capital econômico, expressa no desejo de “ficar rica”, seja através do trabalho com o pai ou do casamento (no caso de Lenu, através dos estudos), ganha sentido quando levamos em consideração que:

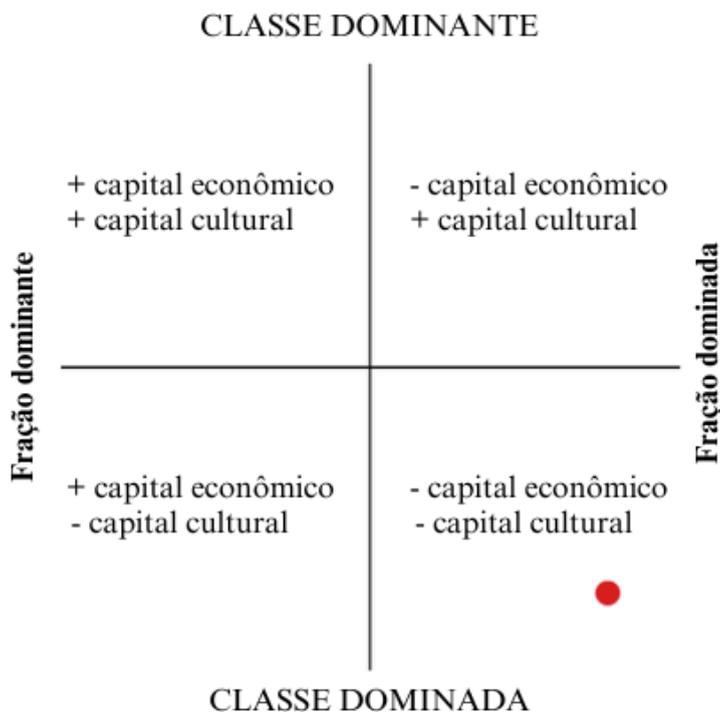
A economia de bens simbólicos é um campo de relações de poder. Os detentores de posição, sejam indivíduos, famílias ou outras unidades conjuntas, lutam para aumentar suas posses globais de capital cultural e simbólico, e posses elevadas permitem o exercício de poder sobre aqueles com menos, bem como recursos para fornecer alguma defesa, ainda que circunscrita, contra a dominação, contra a violação simbólica. (Lovell, 2004, p. 49-50, tradução nossa)

O casamento arranjado por Fernando previa que, se Lila casasse com Marcello Solara (o odioso fascista de quem ela é inimiga declarada), estaria dando um importante passo “não só para o futuro dela, mas para o de toda família” (AG, p. 202). Não é, no entanto, com Marcello, mas com Stefano que Lila casa, acreditando, tal qual seus pais, no casamento como garantia de melhorias. Stefano Carracci é dono da charcutaria do bairro, a qual herdou do pai, e, inicialmente, se mostra um “homem diferente”. Com a promessa de investir em seus sapatos e o tratamento gentil, ele acende em Lila novamente a esperança de uma vida diferente, melhor. Lenu, apoiando a decisão da amiga, reforça:

“É rico”, lhe disse por fim. Mas já no momento que dizia aquela frase, me dei conta de como a riqueza sonhada quando éramos meninas se transformava ainda mais. Os cofres cheios de moedas de ouro que uma procissão de criados depositariam em nosso castelo quando publicássemos um livro como *Mulherzinhas* – riqueza e fama – estavam definitivamente apagados. Permanecia talvez a ideia do dinheiro como cimento que consolidaria nossa existência e impediria de se desfazer junto a nossas pessoas queridas. Mas o traço fundamental que agora prevalecia era a concretude, o gesto cotidiano, a negociação. [...] “É rico”, ouvi que Lila repetia, e começamos a rir. Mas depois acrescentou: “E também é simpático, e bom também” [...]. Entretanto, aqueles dois adjetivos me confundiram, senti que davam o golpe final no fulgor das fantasias infantis. (AG, p. 245-246)

O casamento, para Lila, se mostra, como mencionado em outro momento, um erro. Nos demais livros da série, Stefano se mostra um marido violento, manipulador, que agride e humilha Lila continuamente, enquanto os familiares de ambos se mantêm cínicos e omissos diante do que veem acontecer com ela. Em *A Amiga Genial*, compreende-se que não há garantias quando se é mulher, e menos ainda se se trata de uma mulher sem nenhum tipo de poder. Se pudéssemos simular um esquema de distribuição de poder no campo social de *A Amiga Genial*, ele seria simplificado da seguinte maneira:

GRÁFICO 1 - MAPA DO ESPAÇO SOCIAL EM *A AMIGA GENIAL*



Fonte: elaboração própria.

Lenú e Lila, representadas pelo ponto vermelho no gráfico, ocupam uma posição no campo social de *A Amiga Genial* que se enquadra na fração dominada da classe dominada, influenciando seus *habitus* e suas trajetórias. O coeficiente negativo de tipos de capital associado ao gênero, resulta, como destacamos ao falar de Lila, em uma vida com menores chances de emancipação e mais vulnerabilidades. “Ser alguém” significa ser reconhecido/a como ser humano legítimo, digno/a de respeito (em inúmeras dimensões da existência), significa ter algum tipo de poder, e as mulheres da narrativa, desde a infância, período do primeiro livro da tetralogia, não “são ninguém”. Lenú e Lila nascem em um cenário de desvantagens, onde tudo foi decidido por elas: o destino de uma garota pobre já está traçado – e isso pode ser imaginado quando voltamos à ideia de reprodução social construída por Bourdieu –, é o mesmo destino que tiveram suas mães, suas avós, e as outras que, da mesma forma, não tiveram condições materiais e simbólicas para construir uma ruptura com o estabelecido. A falta de capital econômico e cultural se mostra como impeditivo ao acesso de recursos básicos de saúde (física e mental), educação, entre outros, que garantem uma maior qualidade de vida e a construção de aspectos subjetivos importantes como autoestima e autoconfiança.

Ferrante narra ainda sobre a vulnerabilidade desses corpos fora do bairro. Querida pela professora Oliviero, que lhe dedicava atenção especial, Lenú é convidada a fazer uma viagem para passar as férias em Ischia, ilha na Itália onde mora uma prima da professora. Apesar do encantamento de Lenú com a viagem sozinha e a liberdade que isso significava, ela logo percebe que as violências inicialmente associadas exclusivamente ao bairro se repetiam de outras maneiras também em outros espaços. O mundo externo, que causou deslumbramento quando de sua ida a nova escola fora das fronteiras do bairro e que se repetia em Ischia, revela-se igualmente perigoso, sobretudo para mulheres. Em Ischia, Lenú é abusada sexualmente por Donato Sarratore, um ex-morador do bairro – o mesmo que seduz Melina, a “viúva louca”, no início da trama. Sarratore é a personificação do homem educado, denominado como “ferroviário-poeta”, o homem que possui certo capital cultural, que alcançou uma mobilidade que poucos conseguiram, e por quem Lenú nutre grande admiração: “Quanto a mim, estava arrebatada de encantamento. [...] tinha descoberto que uma pessoa, até pouco tempo atrás moradora do bairro, bem no prédio em frente ao nosso, tinha publicado um livro” (AG, p. 120). É ele que, estando hospedado na mesma casa que Lenú, aproveita o silêncio da madrugada, enquanto todos/as dormem, para avançar sobre seu corpo e violá-la com beijos e carícias não solicitadas: “Eu não disse, não fiz nada, estava aterrorizada com aquele comportamento, tomada pelo horror que me causava [...]. Continuei sem me mover,

não sei por quanto tempo” (AG, p. 228). Lenu sai da periferia de Nápoles com uma certa busca por algo que lhe restituísse a esperança, o brilho nos olhos, mas percebe que as violações que pode sofrer estão associadas não só a suas origens, mas a seu próprio corpo. Sobre as saídas e retornos de Lenu ao bairro ao longo da série, Della Torre argumenta que:

Elena sai da periferia para a cidade grande (Pisa, depois Florença e Turim – com um retorno a Nápoles no meio) e lá perde suas ilusões com o casamento, a profissão, a universidade, o esclarecimento – ela redescobre fora de Nápoles outras versões da violência da qual buscou escapar. Nápoles, nesse sentido, é o espaço no qual se passa o romance (um espaço ampliado a ponto de encobrir o mundo) e uma espécie de fantasma de um passado presente, que acompanha Lenu aonde quer que vá (ou seja, uma cidade que se desdobra simultaneamente no tempo e no espaço). (Della Torre, 2023, n.p.)

O que podemos concluir até aqui, é que Ferrante cria, a partir da obra aqui analisada, um espaço possível para a reflexão acerca das desigualdades econômicas e de gênero, referidas por nós algumas vezes como desigualdades sociais, de modo geral, e como elas se tornam um impeditivo para a concretização de posições e desejos almejados pelas protagonistas, posições estas que exigem determinado acúmulo de capitais diversos. A obra possibilita, portanto, a leitura sobre um mundo social no qual a meritocracia é uma piada: os espaços e posições de poder são ocupadas recorrentemente por quem possui algum tipo de capital, e a corrida em busca de um lugar ao sol é injusta e desigual, já que seus/suas competidores/as partem de pontos diferentes, uns/as com um bom equipamento e treino adequado, outros/as sem ao menos uma garrafa de água. No tópico seguinte, apresentaremos uma discussão mais ampla sobre meritocracia, uma das ideias-chaves do capitalismo, visando articular essa análise com os conceitos e argumentos apresentados ao longo deste trabalho, mobilizados em torno da obra *A Amiga Genial*.

3.3 A “genialidade” do capitalismo: uma reflexão sobre meritocracia a partir de *A Amiga Genial*.

Chegamos a este ponto do trabalho onde acreditamos ter reunido elementos suficientes para realizar uma reflexão sobre o debate meritocrático que a obra evoca. Embora a história tenha como pano de fundo o cenário histórico da Itália dos anos 1950-60, *A Amiga Genial* é um livro publicado em 2011, por uma autora que viveu as mudanças que o final do século XX e início do XXI inauguraram – momento de transformações políticas, econômicas, sociais, teóricas, literárias, etc. que moldaram visões de mundo e ações práticas –, e lido, desde então, por um vasto número de pessoas em, pelo menos, 50 países (Milkova, 2021). Como Della

Torre (2023, n.p.) coloca, “Ferrante não escreve sobre a década de 1960, mas sobre a relação entre esse período e o nosso e sobre como as tensões que emergiram nesse momento ainda orientam a nossa realidade ou permanecem nela tensionadas”. *A Amiga Genial* é publicado em um momento no qual o discurso meritocrático ganha força e desempenha um papel fundamental nas novas lógicas do capitalismo, ao passo que é também neste momento que ele passa a ser questionado com maior veemência (inclusive em razão do alcance da obra de Bourdieu e co-autores sobre o tema da reprodução via escola), e nos traz elementos que nos possibilitam refletir sobre a validade desse discurso.

As mudanças às quais nos referimos de maneira recorrente ao longo de todo este trabalho perpassam também o sistema econômico, fazendo com que o capitalismo que se manifestava de determinada maneira no século XX, passe a funcionar agora por outras vias e formas. A obtenção do lucro acima de tudo continua sendo sua premissa máxima, mas agora, firma-se, para além disso, a construção de uma lógica a ser inculcada na visão de mundo dos/as agentes e que, segundo Dardot e Laval (2016, n.p.), passa a funcionar como um “sistema eficaz de normas que operam em termos de práticas e comportamentos”. Essas novas normas são forjadas com base em uma “nova racionalidade” (Dardot e Laval, 2016) que fomenta o que os autores classificam como um novo momento do capitalismo, o neoliberalismo – não nos deteremos sobre as transformações do capitalismo ou o funcionamento do capitalismo neoliberal, mas é importante ressaltar que, apesar de lhe ser anterior, é nele que o discurso meritocrático ganha força, além de ser uma das ferramentas ideológicas centrais que sustenta essa nova racionalidade capitalista.

Quando falamos de meritocracia, nos referimos a ideia de que as posições de poder são alcançadas com base em méritos pessoais, capacidades, competências, esforços e vontades individuais, que independem das condições materiais e simbólicas de cada indivíduo. De acordo com Alvarenga e Pimentel:

O termo meritocracia surge pela primeira vez em forma de sistema em uma sátira futurista escrita por Michael Young (1994), em 1958, sob o título *The Rise of the Meritocracy*. Neste conto, Young retrata um sistema meritocrático implantado no Reino Unido, graças a um perfeito método de avaliação de inteligência. Ao contrário das expectativas, o sistema acaba sucumbindo à própria lógica, produzindo e perpetuando as desigualdades sociais que buscava extinguir. Apesar da visão pessimista de Young, a meritocracia como sistema de alocação humana foi adotada amplamente com a justificativa de ser um mecanismo de promoção de igualdade, justiça e maior produtividade (Allen, 2011; Celarent, 2009; Śliwa & Johansson, 2013). (Alvarenga e Pimentel, 2022, p. 4)

A meritocracia se baseia, portanto, em princípios que premiam os/as melhores, em detrimento dos/as piores. “Segundo as práticas meritocráticas este preparo e capacidade de desenvolvimento são atribuídos aos ‘dons naturais’, ou seja, a competência de uma pessoa é

relacionada ao seu potencial e aos seus próprios esforços” (Mendonça *et al.*, 2017, p. 134). A meritocracia emerge na obra de Ferrante de maneira implícita, através das experiências vividas pelas/os personagens, além de suas visões de mundo, *habitus*, que também se constituem a partir de uma leitura do mundo meritocrática, repassada desde a infância, através da família e pela própria lógica escolar que, como vimos, elege uns/umas e descarta outros/as, fazendo com que essa mentalidade seja reproduzida.

Essa lógica é subvertida ao passo que a narrativa se desenvolve indicando que as personagens são beneficiadas (ou não) de acordo com as oportunidades que recebem ao longo da vida, e não por suas capacidades individuais ou uma espécie de “genialidade”, já que a protagonista eleita como “genial” pelo mundo se mostra, na verdade, apenas uma pessoa comum que teve a possibilidade de desenvolver/acumular capital cultural e, com isso, ter acesso a melhores posições, enquanto a outra é construída de modo a gerar no/a leitor/a a ideia de que ela, sim, é a “amiga genial”, a autodidata, a que, enquanto a amiga precisava estudar muito para compreender algumas coisas, tinha a capacidade “natural” de resolver questões na escola e problemas de modo geral, mas não consegue acumular nenhum tipo de capital até a vida adulta, e quando consegue é através de disputas perigosas e violentas.

A meritocracia como valor intrínseco do capitalismo, que dela se beneficia sobremaneira, contribui diretamente na manutenção e reprodução das desigualdades, uma vez que tende a ampliar a exploração dos mais vulneráveis, desconsiderando fatores sociais, políticos e econômicos que influenciam diretamente nas trajetórias individuais, e responsabilizando e culpabilizando individualmente agentes que não alcançam posições de sucesso/poder. Nas palavras de Duarte *et al.* (2020, p. 1592) “a meritocracia naturaliza a pobreza, encara como comum e aceitável a desigualdade social, e produz indivíduos incapazes de reivindicar, porque a estes foi atribuída culpa”, servindo como ferramenta que justifica a dominação exercida sobre os/as dominados/as. Esse discurso se mostra falacioso posto que o acúmulo e herança de variados tipos de capital se dá de maneira bastante diferente em realidades distintas. Segundo Silva:

Nessa visão de mundo, a desigualdade aparece como algo natural sofrido por aqueles que não se esforçaram o suficiente para chegar às mais altas posições da hierarquia social. Tal leitura esquece a construção desigual dos indivíduos históricos, com condicionamentos sócio-psíquicos distintos, além da estrutura de reprodução social onde se estruturou em nossos pais uma estrutura de classe, raça e gênero [...]. (Silva, 2014, p. 70-71)

Para visualizarmos melhor este argumento, podemos voltar um pouco ao conceito de espaço social, proposto por Bourdieu. Como vimos, o espaço social é composto por campos

de luta, “espaços estruturados de posições” (2003, p. 119), nos quais tais posições estão constantemente em disputa. Estas posições, por sua vez, são ocupadas por agentes que possuem, em maior ou menor volume, os tipos de capital a ele inerentes. Quando falamos que a meritocracia não se concretiza, é por que as disputas que acontecem no espaço social (e a mesma lógica se estende para campos específicos, como o campo literário, ao qual nos referimos repetidamente) se dão de maneira desigual, já que a obtenção dos capitais necessários para a ocupação das posições de poder também acontece de maneira desigual. O capital cultural (incorporado, objetivado, institucionalizado), por exemplo, é repassado, ao menos na fase inicial da vida, através da família e da escola (Bourdieu, 2007), mas se um/a agente cresce em um meio familiar onde este tipo de capital é negativo e/ou não é valorizado – e aqui voltamos com o *habitus* –, ou se, como Lila na obra de Ferrante, não tem a possibilidade de acessá-lo por via escolar, dificilmente terá a possibilidade de ampliá-lo no futuro. Em uma lógica de competição e concorrência, quem tem menos já começa perdendo.

Com base em suas pesquisas, Bourdieu (2007) afirma que diferentes espécies de capital, como o cultural e econômico, são interdependentes e frequentemente se convertem um no outro, de maneira recíproca. Ambos proporcionam aos/às agentes que os possuem uma maior capacidade de acessar posições de reconhecimento e poder, e, ao mesmo tempo, aumentar o volume e os tipos de capital que possuem. Citamos a escola como um espaço de obtenção de capital cultural, mas ela opera igualmente através da crença na meritocracia e da reprodução dessa lógica desigual. Além de Bourdieu que, ao lado de Passeron em *A Reprodução* (1970) e em *Os Herdeiros* (1965), se dedica especialmente a analisar o sistema de ensino como ferramenta de reprodução da cultura dominante, Mendonça *et al.* apontam que:

[...] a escola baseada na lógica meritocrática cobra que os alunos tenham um estilo elegante de falar, de escrever e até mesmo de se comportar; que sejam intelectualmente curiosos, interessados e disciplinados; que saibam cumprir adequadamente as regras da “boa educação”. Mas, essas exigências só podem ser plenamente atendidas por quem foi previamente (na família) socializado nesses mesmos valores. (Mendonça *et al.*, 2017, p. 130)

A lógica meritocrática desconsidera não somente diferentes condições de existência relacionadas a obtenção de capital econômico e cultural, mas também outras dimensões como as de gênero e raça, colocando para debaixo do tapete as desvantagens sistemáticas que, historicamente, atravessam as vidas de mulheres e negros/as, por exemplo. Ao individualizar a responsabilidade pelo sucesso ou fracasso, essa ideia meritocrática proclama que, como aponta Pelegrini (2019, p. 202) “se as mulheres não têm acesso igual aos postos mais altos no mercado de trabalho, e se recebem salários menores por desempenhar as mesmas funções, é por sua falta de investimento em capital humano”, e ignora o “fato óbvio” de que suas

jornadas duplas, triplas, influenciam diretamente em suas trajetórias. O foco no indivíduo como detentor/a máximo/a de capacidades que podem tirá-lo/a de sua posição de origem e levá-lo/a novas posições superiores, provém do que mencionamos anteriormente como a racionalidade do capitalismo. Uma nova razão capitalista meritocrática ganha corpo ao ser introjetada de maneira sutil no cotidiano das pessoas, colaborando para a formação de um *habitus* no qual a crença de que o sucesso ou o fracasso independe de questões estruturais, políticas, econômicas, sociais, etc., e levando-as a buscar por uma característica que Dardot e Laval (2016, n.p.) veem como o fator mais importante no capitalismo atual: a obtenção de “capital humano”, ou seja, “a formação do indivíduo, o seu ‘desenvolvimento pessoal’ dentro e fora da empresa, a sua subjetividade no trabalho e fora dele” que deve ser construído a partir do princípio da concorrência.

É a partir da incorporação dessa mentalidade, que se expressa socialmente em um “sistema de regras de ação” (Dardot e Laval, 2016), que o capitalismo se fortalece. A naturalização dessa ordem meritocrática acaba por reproduzir as lógicas desiguais do sistema capitalista, fazendo com que estas sejam consideradas legítimas e dando a elas um sentido. Essa naturalização se justifica também através de casos excepcionais lidos como regra e que são utilizados como exemplos para demonstrar a validade do mito meritocrático. Segundo Sousa *et al.*:

[...] utilizar-se da ascensão social contingente ou da insuficiente “democratização” do ensino e/ou do acesso nominalmente garantido a bens simbólicos para justificar uma (ínfima) mobilidade de classes que nega a dominância ou a reprodução das estruturas que a possibilitam é um erro (e um erro corriqueiro) exatamente por desconsiderar a própria realidade da hierarquia e dos pressupostos da hierarquização, que impedem qualquer modificação real de sua lógica interna por vias reformistas (representatividade etc.) – só podendo ser um acerto se tal mobilidade for entendida como conjuntural e circular. Na verdade, dada a impossibilidade de se jogar (no campo de disputas simbólicas) por outras regras que não as dominantes, a ascensão social contingente é mais um método de manutenção da estrutura de relação de classes, uma forma de dominação que se dá através do embelezamento do aparente e da limitação ainda maior do campo de visão do real (tornando as contradições inerentes ao sistema classista ainda mais obscurecidas). O que se busca no sistema classista é o que o sistema classista dispõe como digno de ser buscado. (Sousa *et al.*, 2019, p. 7-8)

Como dito anteriormente, a ideia de meritocracia ignora as diferenças de classe e, da mesma maneira, ignora os marcadores sociais da diferença, como gênero, e as lutas a eles associadas. Ferrante, por sua vez, lança luz em *A Amiga Genial* sobre esse ponto frequentemente ignorado. Della Torre (2023) define o feminismo impresso na obra como um “feminismo realista”, que compreende que se as condições das mulheres ao redor do globo é atravessada por uma dinâmica de dominação, ela não se dá da mesma maneira para todas, mas é intensificada no caso de mulheres que não possuem importantes recursos materiais e

simbólicos. As implicações simbólicas, inclusive, são uma característica importante na obra, já que na narrativa as mulheres têm suas subjetividades igualmente afetadas pelas relações desiguais de gênero e classe com as quais convivem. De acordo com Della Torre:

Ferrante constrói uma espécie de estudo sobre a produção social da sensação de desterro e inadequação social a partir da articulação entre classe, gênero e região; articulação que destina uma parcela enorme da população a se ver como inferior. Conforme destacou Mark Fisher em *Realismo Capitalista*, “alguém que sai da esfera social a qual estaria designado a ocupar estará sempre sujeito ao perigo de ser dominado por sentimentos de vertigem, pânico, horror [...] você se vê ameaçado por uma completa perda de identidade, um sentimento de completa fraude; você não tem o direito de estar aqui, agora, habitando esse corpo, se vestindo dessa maneira; você é um nada”. (Della Torre, 2023, n.p.)

Para além de *A Amiga Genial*, a própria análise do campo literário no passado e no presente, bem como o desenvolvimento de determinada autora dentro do campo, também confirmam o argumento de que a noção de meritocracia não passa de um instrumento de exploração central ao capitalismo. As posições dentro do campo literário não se dão de modo natural ou aleatório, elas são fruto de lutas com competidores/as que partem de pontos diferentes e carregam em si/consigo diferentes volumes e tipos de capital, que são mais ou menos reconhecidos não por seu “talento”, mas por uma série de regras que podem ser seguidas ou subvertidas. A meritocracia ajuda a camuflar a face do sistema capitalista, lhe cobre com um tecido de seda, camuflando igualmente suas bases de sustentação. Nas palavras de Bourdieu:

[...] o mundo é o que é, com os efeitos imediatamente visíveis do funcionamento da grande utopia neoliberal: não só a miséria e o sofrimento de uma fração cada vez maior das sociedades mais avançadas economicamente, o agravamento extraordinário das diferenças entre as rendas, o desaparecimento progressivo dos universos autônomos de produção cultural, cinema, edição etc, e portanto, a longo prazo, dos próprios produtos culturais, em virtude da intrusão crescente das considerações comerciais, mas também e sobretudo pela destruição de todas as instâncias coletivas capazes de resistir aos efeitos da máquina infernal, entre as quais o Estado está em primeiro lugar, depositário de todos os valores universais associados à ideia de público, e a imposição, por toda a parte, nas altas esferas da economia e do Estado, ou no seio das empresas, dessa espécie de darwinismo moral que, com o culto do vencedor (“*winner*”), formado em matemáticas superiores e nos “chutes” sem rigor, instaura a luta de todos contra todos e o cinismo como norma de todas as práticas (Bourdieu, 1998, n.p.)

A nova razão do capitalismo está, portanto, em adentrar na vida das pessoas para além das lógicas de trabalho e de mercado propriamente ditas, e de inculcar nos indivíduos uma lógica, uma crença de que se eles/as se esforçarem bastante, estudarem ou trabalharem muito, derem seu melhor, alcançarão as promessas do “senhor capital”, quando na realidade isso se apresenta de maneiras diferentes. Essa ideia fortalece as lógicas de exploração no trabalho, gerando precariedade, além de um sentimento geral de insatisfação pessoal, e retira

dos poderes responsáveis, como o Estado, por exemplo, a responsabilidade por garantir melhores condições de existência. Para encerrar retomando a obra que nos trouxe até aqui, podemos dizer que Lenu, que ao final da série – por onde se inicia a narrativa de *A Amiga Genial* – se encontra segura em seu apartamento, fora do bairro onde cresceu, rodeada de livros, bem estabelecida, tendo acumulado ao longo da vida um certo volume de capital econômico e cultural, que, por sua vez lhe garantiram capital social e simbólico, reconhecimento, apesar das dificuldades com as quais se deparou por ser mulher, como já vimos, não por seu “talento”, ou apenas pelo esforço pessoal. Ela chegou onde chegou por uma série de oportunidades com as quais se deparou e soube aproveitá-las de uma maneira que pudesse se beneficiar, conseguindo através disso ampliar seus capitais. Tantas/os outras/os que vieram de onde ela veio, como Lila, sua amiga mais próxima, descrita repetidas vezes como sendo tão ou mais “capaz” que Lenu, não tiveram a mesma chance – o que nos leva a pensar que faz mais sentido argumentar que são as oportunidades, as chances, e não as “capacidades individuais” de Lenu, que lhe possibilitaram acessar diferentes espaços, realidades, posições, moldando seu *habitus*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícilmente esgotamos uma pesquisa em um único trabalho, ainda mais tratando-se de uma temática com variadas camadas. As considerações finais aqui expostas têm o intuito realizar uma espécie de entrelaçamento entre o que foi formulado ao longo dos capítulos, destacando alguns pontos importantes e apontando alguns limites com os quais nos deparamos. A *Tetralogia Napolitana*, como o número crescente de pesquisas que a cercam sugerem, possibilita a realização de análises sociológicas, além de psicanalíticas, filosóficas, literárias etc, a partir de diferentes aspectos – no caso da Sociologia, desde uma visão internalista das obras, externalista, ou ainda perspectivas que unem ambas visões almejando uma compreensão mais ampla da relação literatura-sociedade, como buscamos realizar neste trabalho com o primeiro volume da série, *A Amiga Genial*.

Iniciamos este trabalho mobilizando o conceito de campo de Pierre Bourdieu, que, por sua vez, sedimentou a base teórica deste trabalho. Ainda que esta seja uma pesquisa sociológica, inicialmente observamos o campo literário italiano em sua dimensão histórica, acreditando que voltar ao passado pode ser útil para compreendermos certos desdobramentos no presente. O primeiro capítulo contém um estado do campo no qual este é atravessado pela história da constituição da Itália enquanto nação: as disputas linguísticas que se revelam também por meio da literatura, o baixo acesso à educação e suas consequências, as dinâmicas de gênero e classe que evidenciam um campo permeado majoritariamente por homens, e algumas poucas mulheres de classe alta, o reconhecimento de formas e temas como mais ou menos relevantes de acordo com o cenário histórico-político etc. Voltar a esse passado se mostrou relevante inclusive para entendermos as tradições as quais Ferrante se vincula e as que rejeita, e serviu, igualmente, para termos em mente uma noção de como a história italiana se imprime na tetralogia. Como parte importante dessa tradição, apresentamos algumas autoras italianas dos séculos XIX e XX, trazendo, ainda que de maneira breve, um retrato da literatura que foi produzida por estas e a sociedade que refletiam – Carolina Invernizio (1851-1916), Neera (1846-1918), Matilde Serao (1856-1927), Liana Odiscalchi (1897-1995), Natalia Ginzburg (1916-1991), Alba de Céspedes (1911-1997), Elsa Morante (1912-1985).

Ainda sobre o campo, trouxemos no primeiro capítulo uma elucidação sobre as disputas entre “alta” e “baixa” literatura, a primeira sendo predominantemente associada a escritores homens, enquanto a “baixa” literatura (como o romance rosa, o folhetim etc) era associada à escrita de mulheres. Pensar em termos de alta–baixa literatura nos informa sobre determinadas regras do campo, que se expressam nas lutas entre os polos autônomo e

heterônomo sobre os quais Bourdieu se debruça e que tem papel central no argumento do autor sobre o campo literário, como demonstramos. No mesmo sentido, discorremos sobre processos de legitimação, dando atenção especial ao papel dos prêmios e das editoras no reconhecimento das obras e de seus/suas autores/as – como vimos, um prêmio pode servir como um instrumento que agrega prestígio a um/a autor/a não exatamente por atestar a qualidade de uma obra, mas pelo seu poder de legitimação, que vem do reconhecimento de seus pares. Vimos também o baixo número de mulheres escritoras premiadas em dois dos mais antigos prêmios literários italianos, o *Strega* e o *Campielo*, bem como as possíveis razões que explicam isso.

No segundo capítulo apresentamos um outro estado do campo, dando ênfase à discussão sobre autoria, analisando especialmente as trajetórias de Elena Ferrante, e observando as transformações do campo literário (que se conectam com mudanças do mundo social desde o final do século XX), como por exemplo as visões universalistas que passam a dar lugar ao debate sobre a diversidade. A partir dos livros de não-ficção da autora, *Frantumaglia* (2017) e *As margens e o ditado* (2023), nos lançamos em uma investigação que teve como objetivo dimensionar aspectos importantes de sua vida, como suas origens sociais e suas visões de mundo, além dos prêmios que recebeu ao longo de sua carreira literária, tendo em vista que ambos aspectos são importantes e necessários para entendermos como uma obra alcança (ou não) reconhecimento e prestígio. Nossa pesquisa sobre as trajetórias de Ferrante se deparou, no entanto, com os limites relacionados a seu anonimato: as informações que temos são escassas e, majoritariamente, voltadas a sua relação com (e a partir da) literatura. O anonimato, ou a “ausência” como a autora prefere, age sobre sua escrita e demarca, na realidade, uma forte presença.

Em nossa análise sobre o lugar de Ferrante no campo literário (em uma perspectiva transnacional), compreendemos que a posição que a autora ocupa atualmente é uma posição dominante, já que ao mesmo tempo que mantém uma lógica que caminha de acordo com as regras do polo autônomo (a liberdade de escrita, a forte defesa da ideia de “arte pela arte”, o “desinteresse” na lógica mercadológica etc), ela é reconhecida como autora do “maior” *best-seller* do século e como uma das personalidades mais influentes do mundo, obtendo sucesso de vendas no mercado editorial – características valorizadas por regras externas ao campo (polo heterônomo). Percebemos, finalmente, que a autora ganha espaço no campo literário não por sua “genialidade”, mas por razões de reconhecimento e legitimidade, e pela obtenção de capital específico, bem como por suas estratégias dentro do campo (o anonimato, o formato no qual escreve, os temas sobre os quais se lança, e a tradução das obras para o

inglês, por exemplo), que, por sua vez, se movimenta com o tempo e com as transformações sociais externas.

O último capítulo, por sua vez, é dedicado à análise da obra. *A Amiga Genial* foi interpretada aqui a partir de elementos teóricos, como já dito anteriormente, mobilizados por Bourdieu em seus trabalhos. O conceito de *habitus*, por exemplo, nos foi útil para pensarmos sobre as disposições para ação das protagonistas e seus familiares, assim como as ideias de capital econômico e cultural, que possibilitaram uma reflexão sobre mobilidade social dentro da narrativa. *A Amiga Genial*, como argumentamos ao longo do terceiro capítulo, retrata a infância e adolescência de Lenu e Lila, personagens que nascem e crescem em um ambiente permeado por violência e pobreza, do qual buscam se desvincular. A história gira em torno de uma série de estratégias que parecem ser capazes de promover esse rompimento: a escola, o trabalho árduo, o casamento. Percebemos, ao longo de nossa análise, que a partir desses elementos a obra apresenta uma crítica à ideia de meritocracia, que se mostra falaciosa já que não é através do mérito pessoal que Lenu, diferentemente de Lila, alcança esse rompimento com a realidade de onde vem, mas sim por meio das oportunidades de obtenção de capital cultural que lhes são oferecidas – a continuidade na escola e, posteriormente, a ida para a universidade, amplia o capital cultural e, como consequência disso, seu capital econômico, o que lhe garante certa segurança e maior bem estar.

Na narrativa, as desigualdades econômicas reforçam também as desigualdades de gênero, e se, como dito anteriormente, Lenu alcança alguma segurança e bem estar através da aquisição de capital cultural (econômico e social, nos volumes seguintes), esta não lhe garante imunidade quanto às opressões de gênero – já que é violentada pelo seu marido física e simbolicamente. No caso de Lila, a violência toma uma proporção ainda maior, e se torna praticamente inerente à sua existência. Sem qualquer tipo de acesso a capital cultural ou econômico, ela vive em uma situação constante de vulnerabilidade. *A Amiga Genial* possibilita, portanto, uma interpretação sobre um mundo social no qual a meritocracia é uma mentira: os espaços e posições de poder são ocupadas recorrentemente por quem possui algum tipo de capital, e a falta deles se torna um impeditivo para a concretização de posições e desejos almejados pelas protagonistas.

A partir desse ponto, realizamos uma reflexão crítica sobre meritocracia e algumas de suas consequências, que se expressam, por exemplo, através da manutenção e reprodução de desigualdades, uma vez que amplia a exploração dos/as mais vulneráveis, como dito anteriormente, desconsiderando fatores sociais, políticos e econômicos que exercem influência direta sobre as trajetórias dos/as agentes, ao mesmo tempo que responsabiliza

individualmente aqueles/as que não alcançam posições de sucesso ou poder, retirando a responsabilidade de instituições como o Estado, por exemplo. A lógica meritocrática desconsidera, inclusive, diferenças identitárias como gênero, dissimulando desvantagens sistemáticas que, historicamente, atravessam as vidas de mulheres.

Campo, autoria, obra, são três partes que compõem um todo complexo de relações. A pesquisa aqui empreendida, voltada a analisar *A Amiga Genial* sob uma ótica sociológica, nos faz acreditar que o sucesso e alcance da obra (e demais volumes da tetralogia) relaciona-se com um momento do campo literário que, desde a virada do século, tem dado maior abertura para as críticas à injustiça (relacionadas à questões de gênero, especialmente) – Ferrante exprime, em certa medida, uma continuidade da tradição literária italiana feminina, que se propõe a narrar sobre questões relacionadas a determinadas mulheres, mas com uma nova visão que dá ênfase à dimensão da classe. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a noção de mérito ganha força, com o neoliberalismo, ela passa a ser criticada no mundo social, o que se expressa no campo literário, como podemos ver com a obra de Ferrante. Mais uma vez, uma obra e sua autora não ganham notoriedade por uma espécie de “genialidade” ou habilidade especial, mas por um contexto de possibilidades e estratégias que permitem que isso aconteça. A tradução, por exemplo, ocupa um espaço importante no processo de circulação e reconhecimento das obras de Ferrante, além das premiações literárias e outras advindas das adaptações de suas obras para o cinema. Também as escolhas formais de Ferrante e a linguagem que empreende (similares ao romance rosa e folhetim), permitem que suas obras alcancem um vasto número de leitoras/es – com a tetralogia, a autora utiliza da lógica capitalista (manifestadas através das ferramentas da indústria cultural) para, em seguida, criticá-la.

Chegamos ao fim deste trabalho acreditando que avançamos em direção aos objetivos propostos inicialmente, trazendo resultados que podem ser relevantes para uma reflexão sobre o funcionamento do mundo social, especialmente no que diz respeito às dinâmicas que envolvem a literatura e sua relação com a sociedade. Como mencionamos anteriormente, dificilmente esgotamos uma pesquisa em um único trabalho e, por isso mesmo, esperamos que as discussões aqui desenvolvidas, em vez de se darem por encerradas, estimulem novas investigações e diálogos, contribuindo especialmente para o campo da Sociologia da Literatura e, de modo geral, para a Sociologia da Arte.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Gustavo Leite; PIMENTEL, Ricardo. Razão e razões masculinas: geração de desigualdades pelas práticas de meritocracia em uma empresa tecnocrática brasileira. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, [S.L.], v. 25, p. 1-17, 13 dez. 2022.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Trad. Denise Bottman.

BARREIROS, Bruno Costa. Uma pragmática sociológica? Sobre as possibilidades da análise das práticas discursivas a partir de Bourdieu. **Sociologia & Antropologia**, [S.L.], v. 13, n. 1, p. 1-24, 2023.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Trad. Mario Laranjeira.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectivas, 2007.

_____. **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Trad. Maria Lucia Machado.

_____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim.

_____. **Contrafogos**: táticas para enfrentar a invasão neoliberal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. Trad. Lucy Magalhães.

_____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. Trad. Daniela Kern.

_____. **Esboço de uma teoria da prática**. Lisboa: Celta Editora, 2002.

_____. O conhecimento pelo corpo. In: BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. 2º Ed. Rio de Janeiro, Bertrand, 2007.

_____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003. Trad. Miguel Pereira.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023. 226 p.

CELEGHIN, María Gracia Moreno. Mujeres escritoras: ¿olvidadas o excluidas de los grandes premios literarios españoles e italianos?. In: FLÓREZ, Mercedes A.; BARTOLOTTA, Salvatore; CLAVIJO, Milagro M. (ed.). **Ausencias**: escritoras en los márgenes de la cultura. Madri: Arcibel Editores, 2021. p. 852-866.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 27, n. 80, p. 9-20, out. 2012. Trad. João Maia.

D'ANGELO, Paolo. O enigma da arte de massa: seria a distinção entre “alta” e “baixa” arte ainda relevante para a interpretação da obra de arte? **Ekstasis: Revista de hermenêutica e fenomenologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 167-182, 26 ago. 2014. Trad. Paulo Gil Ferreira.

DELLA TORRE, Bruna. **Elena Ferrante e o realismo feminista**. 2023. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2023/03/23/elena-ferrante-e-o-realismo-feminista/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

DISCACCIATI, Isabela. A riqueza de Elsa Morante. **Cult**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-3, maio 2024. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/riqueza-elsa-morante/>. Acesso em: 03 jan. 2025.

DONEDA, Luciana Cabral Teixeira. Traduzir Mentira e sortilégio de Elsa Morante. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 25, n. 1, p. 148-171, jan-abr. 2022.

DUAIBS, Raquel. A economia italiana e o desenvolvimento dos distritos industriais. **Sinais**, Vitória, n. 20, p. 6-24, jul-dez. 2016.

DUARTE, Kaique Campos; AMARAL, Márcia Maria Oliveira; CARDOSO, Wladirson Ronny da Silva. O mito da meritocracia e a educação como direito fundamental simbólico. **Revista Jurídica Luso-Brasileira**, Lisboa, n. 4, p. 1589-1615, 2020.

EDIZIONI E/O. **Edizioni e/o**, 2025. Disponível em: <https://www.edizionieo.it/chi-siamo>. Acesso em: 25 jan. 2025.

ENGLISH, James F. **The economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value**. Cambridge: First Harvard University Press, 2008.

FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FERRANTE, Elena. **A Amiga Genial: infância, adolescência**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. Trad. Maurício Santana Dias.

_____. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. Trad. Marcello Lino.

_____. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. 416 p. Trad. Marcelo Lino.

HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LA REGINA, Silvia. Traduzir vidas, mundos e fantasias: Carolina Invernizio e a literatura d'appendice italiana no Brasil. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 167-183, 26 ago. 2020.

- LAHIRE, Bernard. A fabricação social dos indivíduos: quadros, modalidades, tempos e efeitos de socialização. **Educação e Pesquisa**, [S.L.], v. 41, n. 3, p. 1393-1404, dez. 2015.
- LEÃO, A. B. Como fazer uma sociologia da singularidade? Autoria e campo literário. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 301-316, 2009.
- LOVELL, Terry. Bourdieu, class and gender: “the return of the living dead”?. In: ADKINS, Lisa; SKEGGS, Beverley. **Feminism after Bourdieu**. Malden: Blackwell Publishing, 2004. p. 37-56.
- LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **História da leitura no mundo Ocidental 2**. São Paulo: Ática, 1999. Cap. 12. p. 165-202.
- MACEDO, Dayane Trindade. O potencial feminista da Tetralogia Napolitana: uma leitura interseccional. **Perspectivas Sociais**, v. 10, n. 01, p. 128-143, 19 jul. 2024.
- MAFFIA, Erica Aparecida Salatini. Do romance de folhetim ao romance "rosa": o romance italiano de autoria feminina entre os séculos XIX e XX. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 66, p. 234-254, jan./jun. 2020.
- MARANHÃO, Andreia Pagani. *Giallo & Subversivo - A série napolitana e a fabricação da “Febre Ferrante” no Brasil*. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, [S.L.], v. 15, n. 3, p. 107-127, set. 2020.
- MELO, Alexandre de. Por que gostamos de Elena Ferrante? **Cult**, São Paulo, jun. 2022. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-que-gostamos-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 09 out. 2024.
- MENDONÇA, Amanda André de; PEREIRA, Alana Rafaelle; MELO, Ivan Luis. Meritocracia e herança cultural: uma abordagem sobre a educação pública do Rio de Janeiro. **Revista Café Com Sociologia**, Maceió, v. 6, n. 2, p. 124-146, maio-jul. 2017.
- MICHETTI, Miqueli; NETTO, Michel Nicolau, ORTIZ, Renato. **Distinção e Globalização**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2023.
- MILKOVA, Stiliana. **Elena Ferrante as World Literature**. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- MORAES, C. S. Resistência e Leitura na Itália de A trilha dos ninhos de aranha, de Italo Calvino. **Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões**, v. 3, p. 8-21, 2015.
- ORTIZ, Renato. Anotações sobre o universal e a diversidade. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 34, p. 7-16, jan./abr. 2007.
- ORTIZ, Renato. **Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PELEGRINI, Maurício. Michel Foucault e a crítica feminista ao neoliberalismo. In: RAGO, Margareth; PELEGRINI, Maurício. **Neoliberalismo, Feminismos e Contracondutas: Perspectivas Foucaultianas**. São Paulo: Intermeios, p. 191-212, 2019.

PETERLE, Patricia; GINZBURG, Natalia. Caro Michele. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 332–334, 2012.

PONTES, I. de A.; MORAIS, J. R. de; ALMEIDA, M. de. As obras de Alba de Céspedes traduzidas no Brasil. **Colineares**, Mossoró, Brasil, v. 1, n. 2, p. 65–78, 2014.

PRÊMIO CAMPIELLO. **Premio Campiello**. 2025. Disponível em: [https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/07136132D6D3CAD6C12574DB00469458?opendocument&language=IT](https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($linkacross)/07136132D6D3CAD6C12574DB00469458?opendocument&language=IT). Acesso em: 26 jan. 2025.

PRÊMIO STREGA 2024. **Premio**. 2025. Disponível em: <https://premiostrega.it/PS/premio/>. Acesso em: 26 jan. 2025.

ROGATIS, Tiziana de. **Elena Ferrante's Key Words**. New York: Europa Editions, 2019.

SAPIRO, Gisele. **É possível dissociar a obra do autor?** Belo Horizonte: Moinhos, 2022. Trad. Juçara Valentino.

SAPIRO, Gisèle. A noção de campo de uma perspectiva transnacional: a teoria da diferenciação social sob o prisma da história global. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**, São Paulo, v. 26.1, p. 233-265, mar. 2019. Trad. Marcello G. P. Stella.

SAPIRO, Gisèle. The literary field between the state and the market. **Poetics**, [S.L.], v. 31, n. 5-6, p. 441-464, out. 2003.

SAPIRO, Gisèle. **Sociologia da Literatura**. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019. 160 p. Trad. Juçara Valentino. E-book.

SAPIRO, Gisele. **É possível dissociar a obra do autor?** Belo Horizonte: Moinhos, 2022. 184 p. Trad. Juçara Valentino.

SECCHES, Fabiane. Uma vida sem mulheres. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, n. 31, mar. 2020. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/uma-vida-sem-mulheres/>. Acesso em: 08 out. 2024.

SECCHES, Fabiane V. A. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em 'A Amiga Genial'**, de Elena Ferrante. 2019. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SILVA, Danilo Manoel Farias da. A construção da realidade na perspectiva relacional de Pierre Bourdieu. **Temáticas**, Campinas, v. 22, p. 61-86, ago-dez. 2014.

SOUSA, Luciano Dias de; ALMEIDA, Flávio Aparecido de; OLIVEIRA, Marconne Sousa A.. O mito da meritocracia: a miséria da educação. **Sapiens: Revista de divulgação científica**, Carangola, v. 1, n. 2, p. 1-25, out. 2019.

WARD, David. Intellectuals, culture and power in modern Italy. In: BARAŃSKI, Zygmunt; WEST, Rebecca. **The Cambridge Companion to Modern Italian Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 81-96.

WOOD, Sharon. FARRELL. Other voices: contesting the status quo. In: BARAŃSKI, Zygmunt; WEST, Rebecca. **The Cambridge Companion to Modern Italian Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 131-150.