



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
DOUTORADO EM PSICOLOGIA
LINHA DE PESQUISA: PSICANÁLISE E CULTURA
CONTEMPORÂNEA**



RODRIGO DA SILVA ALMEIDA

“Escrever é como girar a faca na ferida”:

Faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante

São Cristóvão - SE

2026

RODRIGO DA SILVA ALMEIDA

“Escrever é como girar a faca na ferida”:

Faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito para a obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Paes Henriques

Área de concentração: Psicologia

Linha de Pesquisa: Psicanálise e Cultura Contemporânea

São Cristóvão - SE

2026

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A447e Almeida, Rodrigo da Silva
“Escrever é como girar a faca na ferida”: faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante / Rodrigo da Silva Almeida ; orientador Rogério Paes Henriques. – São Cristóvão, SE, 2026.
237 f.; il.

Tese (doutorado em Psicologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Psicologia. 2. Psicanálise e literatura. 3. Angústia (Psicologia). 4. Mise en abyme (Narração). 5. Escrita. 6. Ferrante, Elena, 1943 -. I. Henriques, Rogério Paes, orient. II. Título.

CDU 159.964.2:82

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE PSICOLOGIA

Aos VINTE E CINCO DE MAIO DE 2026, reuniram-se por Vídeoconferência, os membros da Comissão Examinadora, Prof. Dr. ROGERIO DA SILVA PAES HENRIQUES (UFS – Presidente da banca), Profa. Dra. JOCELAINE OLIVEIRA DOS SANTOS (IFS), Prof. Dra. MARIA VIRGÍNIA MACHADO DAZZANI (UFBA), Prof. Dr. ROGÉRIO DE ANDRADE BARROS (UEFS), Profa. Dra. SUSANE VASCONCELOS ZANOTTI (UFAL), para avaliar o trabalho intitulado: **“Escrever é como girar a faca na ferida”: Faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante**, defendido por RODRIGO DA SILVA ALMEIDA. O orientador, assumindo os trabalhos na qualidade de presidente, passou a palavra ao candidato para que expusesse sua tese, informando que dispunha de até 30 (trinta) minutos para a apresentação, que cada examinador(a) iria dispor de 20 (vinte) minutos para fazer suas arguições e que o candidato gozaria de 20 (vinte) minutos para respostas e discussão. Terminada a exposição do candidato, o presidente passou a palavra aos membros da Comissão Julgadora, que iniciaram a arguição. Terminada a arguição do candidato, os membros da Comissão Julgadora deliberaram em espaço privativo previamente reservado. Logo em seguida, o(a) presidente anunciou que o candidato foi considerado **APROVADO**, com base na deliberação dos membros da Comissão Julgadora. O presidente proclamou o candidato **DOUTOR EM PSICOLOGIA**, devendo este resultado ser homologado pela Comissão da Coordenação de Pós-Graduação. Em seguida, o presidente agradeceu aos membros da Comissão Julgadora e aos presentes e encerrou a sessão. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata que será assinada pelos membros da Comissão Julgadora.

Documento assinado digitalmente
 **ROGERIO DA SILVA PAES HENRIQUES**
Data: 25/05/2026 17:27:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. ROGÉRIO DA SILVA PAES HENRIQUES - Presidente (UFS)

Documento assinado digitalmente
 **JOCELAINE OLIVEIRA DOS SANTOS**
Data: 25/05/2026 17:37:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. JOCELAINE OLIVEIRA DOS SANTOS – Membro externo (IFS)

Documento assinado digitalmente
 **MARIA VIRGINIA MACHADO DAZZANI**
Data: 25/05/2026 19:13:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. MARIA VIRGÍNIA MACHADO DAZZANI – Membro externo (UFBA)



Documento assinado digitalmente

ROGERIO DE ANDRADE BARROS

Data: 25/05/2026 18:46:20-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. ROGÉRIO DE ANDRADE BARROS – Membro externo (UEFS)



Documento assinado digitalmente

SUSANE VASCONCELOS ZANOTTI

Data: 25/05/2026 18:57:21-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. SUSANE VASCONCELOS ZANOTTI – Membro externo (UFAL)

AGRADECIMENTOS

Clarice Lispector (1977/2020, p. 9) diz que: “[...] Enquanto houver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?”. Meu desejo é que cada leitor e leitora, ao ler este trabalho, possa ser tocado e tocada pela alegria que senti ao escrever este texto. Como diz Elena Ferrante (2017b, p. 47): “[...] *Coisas que gosto de fazer e, na verdade, faço - são a melhor parte de meus dias*”.

Concluir um doutorado é um evento significativo na vida de qualquer pessoa e, a despeito das dificuldades que perpassam a experiência que nomeio como de “parir um texto”, poder chegar ao final deste percurso de quatro anos é algo que me alegra. Como diz Ferrante (2017b, p. 75): “[...] *para quem ama escrever, o tempo da escrita nunca é desperdiçado. E, afinal, não é de livro em livro que nos aproximamos do livro que queremos de fato escrever?*”.

Agradeço a Deus por ter conseguido concluir esta tese e por poder realizar o sonho de cursar o doutorado em Psicologia e numa linha de pesquisa de psicanálise. Para mim, esse foi um aspecto muito importante, pois está entrelaçado com o meu percurso como psicanalista em formação. Não foi apenas como pesquisador, mas também como psicanalista que escrevi este texto. Após a conclusão deste trabalho, identifico-me com o que Ferrante (2017b, p. 73) diz: “*A esta altura penso no ato de escrever como uma longa, extenuante e prazerosa sedução. As histórias que contamos, as palavras que usamos e em que trabalhamos, os personagens aos quais tentamos dar vida são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas, a verdadeira razão para passarmos tanto tempo de nossa vida sentados em frente a uma mesa, batendo em teclas, enchendo páginas*”.

Além disso, conforme sublinha Ferrante (2023a, p. 60): “[...] *não se narra sem os empurrões dos outros*”. Nesse sentido, esta tese não poderia ser escrita sem os “empurrões” e contribuições de várias pessoas que, cada em sua singularidade, me auxiliou a trançar os fios da tessitura deste trabalho. Agradeço a Elena Ferrante.

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Rogério Paes Henriques, por ter dito sim ao meu sonho de cursar o doutorado e ter me dado a oportunidade de escrever sobre aquilo que me causa muito desejo. Como diz a Clarice Lispector (1977/2020, p. 9): “Tudo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas, antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve”. Poder trabalhar com a psicanálise lacaniana e com a literatura de Elena Ferrante foi algo muito significativo para mim.

Agradeço aos meus familiares, especialmente minha mãe, Maria Leonice, ao meu pai, Claudeonor Almeida, minha irmã, Ryanny Almeida, meus avós maternos, Maria de Lourdes e Leonardo Antonio (*in memoriam*), e aos meus avós paternos Grinauria Pinheiro e José Santana pelo apoio e incentivo durante todo o meu percurso acadêmico.

No texto “Amigas e conhecidos”, do livro *A Invenção ocasional* (2019, p. 40), Ferrante comenta sobre o tema da amizade dizendo que: “[...] *A verdade é que uma amiga é tão rara como um verdadeiro amor. A palavra “amizade” em italiano tem a mesma raiz que o verbo amare [amar] e não é por acaso que uma relação de amizade tem a riqueza, a complexidade, as contradições, as incongruências do sentimento amoroso*”. A autora então conclui que: “[...] *Tal como são raros os grandes amores e muito numerosos os amantes, assim também são raros os amigos e muito numerosos os conhecidos com os quais pode acontecer que se acabe de quando em vez por se ir para a cama*” (*Ibid*, p. 40).

Agradeço especialmente a Werlisson Souza e Sônia Crispim. Agradeço aos amigos e amigas que o Programa de Pós-Graduação em Psicologia (PPGPSI) da UFS me proporcionou, especialmente: Máisa Valéria, Érica Hora, Rosely Anacleto, Mariza Almeida, Madalena Souza, Nathália Giongo, João Ricardo e Magna Santos. Agradeço também a: Matheus Andrade, Vitor Manoel, Camila Abreu, Wiliams Santana, Samuel de Matos, Thiago Santana, Marcos Breno, André Guedes e Andréa Adriana.

Agradeço à banca que compôs esta tese: a Profa. Dra. Jocelaine Oliveira dos Santos, Profa. Dra. Susane Zanotti, Profa. Dra. Maria Virgínia Machado Dazzani e ao Prof. Dr. Rogério de Andrade Barros. Agradeço ao corpo docente do PPGPSI, especialmente aos: Prof. Dr. Leomir Hilário, Prof. Dr. Marcelo Ferreri e Prof. Dr. Daniel Coelho.

Agradeço à Tatianne Dantas, pela escuta preciosa e pelo seu livro *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*, que foi muito importante para a escrita desta tese, tendo me acompanhado ao longo de todo o meu trabalho. Como diz Ferrante (2017b, p. 30): “[...] *o esforço para dizer a si mesma uma verdade conhecida, mas que só naquele momento está prestes a se tornar palavra*”.

Agradeço ao Serviço de Psicologia Aplicada da UFS, em especial a Andréa Patrícia, secretária do Serviço de Psicologia Aplicada da UFS e ao Danilo Barbosa, Secretário do PPGPSI. Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de produtividade que me foi concedida, fundamental para que este trabalho pudesse ser realizado. Agradeço à Universidade Federal de Sergipe (UFS) e ao PPGPSI/UFS por me proporcionar a realização deste sonho.

[...] onde se manifesta a angústia, também há algo que angustia.

Sigmund Freud, 1916-1917/2014, p. 536. **Angústia. In: Conferências Introdutórias à psicanálise.**

[...] a angústia, dentre todos os sinais, é aquele que não engana.

Jacques Lacan, 1962-1963/2005, p. 178. **O Seminário, livro 10: A Angústia.**

RESUMO

A angústia é o afeto que não engana, afirmou Lacan, em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, apontando que sentir o que o sujeito pode suportar de angústia é um impasse que coloca os psicanalistas à prova a todo instante na condução do tratamento psicanalítico. Nesse sentido, o presente estudo justificou-se porque, desde os primórdios da teoria psicanalítica até os dias atuais, a angústia tem levado muitos sujeitos a procurarem análise. O estudo partiu da seguinte pergunta de pesquisa - de que forma o encontro singular do autor deste estudo com a obra de Elena Ferrante possibilita explorar questões teórico-clínicas em torno da angústia na clínica psicanalítica? Diante disso, o objetivo geral foi: explorar a angústia e suas faces na clínica psicanalítica a partir da obra *Dias de abandono*; e como objetivos específicos: 1) discutir a angústia com base em Freud e Lacan; 2) (a)bordar as relações entre psicanálise e literatura a partir de Freud, Lacan, Elena Ferrante e de psicanalistas contemporâneos; 3) articular a obra de Elena Ferrante com a psicanálise por meio da angústia e suas faces e 4) apresentar o encontro singular do autor com a literatura de Elena Ferrante, especialmente da obra *Dias de abandono*. Foi utilizado o método psicanalítico de pesquisa, tendo sido seguido um percurso metodológico que tem amalgamadas uma dimensão diligente e uma dimensão *desmarginada*, tomando como base o livro *As Margens e o Ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, de Elena Ferrante. A dimensão diligente consistiu em uma pesquisa psicanalítica do tipo teórica, em que foi investigada a noção de angústia, utilizando textos de Freud e Lacan como fontes primárias e textos de psicanalistas contemporâneos, capturados em bases de dados, como fontes secundárias. Já a dimensão *desmarginada* explorou as relações entre psicanálise e literatura, ao tomar como aporte teórico a psicanálise lacaniana e a *mise en abyme*, no intuito de articular a obra de Elena Ferrante com a psicanálise. Além disso, foi a partir de um corpo que, ao ser tocado pela literatura, e como efeito disso, colocou-se a escrever, que utilizou-se uso as notas de rodapé como um recurso metodológico, em que o autor pôde desenvolver a sua proposta de uma escrita que tem amalgamadas uma dimensão diligente e *desmarginada* e apresentar o seu encontro singular com a literatura de Ferrante. A partir disso, foi possível explorar as seguintes faces da angústia: 1) a *desmarginação* como uma face da angústia, 2) a *frantumaglia* como um nome para a angústia feminina, 3) a mãe como uma figura angustiante e 4) a angústia na relação mãe-filha. A discussão destas faces da angústia tomou ancoramento na proposição de Lacan de que, para que o diálogo entre a psicanálise e a literatura aconteça, é preciso que elas funcionem como saber em fracasso, o que implica em apontar para o furo no saber da *mise en abyme*. Logo, através das quatro faces da angústia propostas, foi possível observar a presença de uma “angústia ferrantiana”, uma angústia que se aproxima da angústia teorizada na clínica psicanalítica por Freud e Lacan.

Palavras-chaves: Angústia. *Mise en abyme*. Escrita. Elena Ferrante. Psicanálise e Literatura.

ABSTRACT

Anguish is the affect that does not deceive, stated Lacan in *The Seminar, book 10: Anxiety*, pointing out that sensing how much anguish a subject can bear is an impasse that constantly puts psychoanalysts to the test in the conduct of psychoanalytic treatment. In this sense, the present study was justified because, from the beginnings of psychoanalytic theory to the present day, anguish has led many subjects to seek analysis. The study was guided by the following research question: in what way does the singular encounter of the author of this study with the work of Elena Ferrante make it possible to explore theoretical-clinical questions surrounding anguish in psychoanalytic practice? Therefore, the general objective was to explore anguish and its facets in psychoanalytic practice through the work *The Days of abandonment*; and the specific objectives were: 1) to discuss anguish based on Freud and Lacan; 2) to address the relationships between psychoanalysis and literature through Freud, Lacan, Elena Ferrante, and contemporary psychoanalysts; 3) to articulate Elena Ferrante's work with psychoanalysis through anguish and its facets; and 4) to present the author's singular encounter with Elena Ferrante's literature, especially *The Days of abandonment*. The psychoanalytic research method was employed, following a methodological path that amalgamated a diligent dimension and an *unmarginated* dimension, based on Elena Ferrante's book *Margins and dictation: On the pleasures of reading and writing*. The diligent dimension consisted of a theoretical psychoanalytic investigation in which the notion of anguish was examined using texts by Freud and Lacan as primary sources, and texts by contemporary psychoanalysts retrieved from databases as secondary sources. The *unmarginated* dimension explored the relationships between psychoanalysis and literature by drawing on Lacanian psychoanalysis and the concept of *mise en abyme* in order to articulate Elena Ferrante's work with psychoanalysis. Furthermore, it was from a body touched by literature and, as an effect of this encounter, compelled to write, that footnotes were used as a methodological resource, allowing the author to develop the proposal of a writing style that amalgamates both diligent and *unmarginated* dimensions and to present his singular encounter with Ferrante's literature. From this, it became possible to explore the following facets of anguish: 1) unmarginating as a facet of anguish; 2) *frantumaglia* as a name for feminine anguish; 3) the mother as an anguish-provoking figure; and 4) anguish in the mother-daughter relationship. The discussion of these facets of anguish was grounded in Lacan's proposition that, for dialogue between psychoanalysis and literature to occur, both must function as forms of failed knowledge, which implies pointing to the gap in the knowledge of the *mise en abyme*. Thus, through the four proposed facets of anguish, it was possible to observe the presence of a "Ferrantean anguish" an anguish that approaches the anguish theorized in psychoanalytic practice by Freud and Lacan.

Keywords: Anguish. *Mise en abyme*. Writing. Elena Ferrante. Psychoanalysis and Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Coragem.....	10
Figura 2 - As bonecas de Elena Ferrante e a <i>mise en abyme</i>	37
Figura 3 - As meninas, de Velázquez.....	40
Figura 4 - A torneira de Piaget	94
Figura 5 - A angústia no Nó Borromeano	102
Figura 6 - Esquema simplificado da angústia.....	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	9
o esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo	9
CAPÍTULO 1:	31
escrever com a verdade de que sou capaz, desequilibrando e deformando, abrindo espaço para mim mesma com todo o corpo	31
<i>A pesquisa em psicanálise: entre uma escrita diligente e desmarginada</i>	32
<i>A dimensão diligente: a pesquisa psicanalítica do tipo teórica</i>	34
<i>A dimensão desmarginada: a mise en abyme e a psicanálise lacaniana</i>	35
<i>O recurso metodológico das notas de rodapé</i>	56
CAPÍTULO 2:	66
a <i>frantumaglia</i> é perceber com uma angústia muito dolorosa	66
<i>A angústia na obra de Freud</i>	70
<i>A angústia no ensino de Lacan</i>	83
CAPÍTULO 3:	105
devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta	105
<i>Psicanálise e literatura: considerações a partir de Freud</i>	112
<i>Psicanálise e literatura: considerações a partir de Lacan</i>	123
CAPÍTULO 4:	139
“Pare, ou te corto as mãos”	139
<i>Desmarginação: uma face da angústia</i>	140
<i>Frantumaglia: um nome para a angústia feminina</i>	161
<i>A mãe como uma figura angustiante</i>	178
<i>A angústia na relação mãe-filha</i>	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	212
a psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo	212
REFERÊNCIAS	221

[...] o esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo.

Elena Ferrante, 2017b, p. 84.
***Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*¹.**

¹ Conforme será possível observar ao longo deste estudo, escrevi uma epígrafe de uma obra de Elena Ferrante antes de cada capítulo porque de algum modo eles me serviram como bússolas ao longo da escrita da tese. Além disso, escolhi trechos das obras de Ferrante que nomear cada capítulo. De certo modo, cada epígrafe e trecho escolhidos me auxiliaram na escrita da tese. Ao longo do meu processo de escrita, algumas dessas epígrafes foram substituídas e outras permaneceram à medida em que esta tese foi tomando contornos, até à sua finalização.

INTRODUÇÃO:

o esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo²

No livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*³, Elena Ferrante (2017b, p. 84), ao falar sobre a sua experiência como escritora, afirma que: “[...] *o esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo*⁴”. Escolhi este trecho para iniciar a escrita de tese porque foi a partir de algumas experiências vividas por mim, ao longo do meu percurso enquanto psicanalista em formação - pesquisando sobre o estatuto do corpo em psicanálise na universidade - que nomeei como “*experiência de corpo com a psicanálise e a literatura*” -, que o presente estudo tomou contornos. É então neste litoral que se localiza entre a psicanálise e a literatura que me situo e escrevo.

Inicialmente, farei algumas considerações a respeito do título da tese: trata-se de um trecho da entrevista concedida por Elena Ferrante a 28 tradutores de suas obras. Nela, a escritora italiana fala sobre seu processo de criação, a literatura feita por mulheres, suas inspirações e personagens preferidos. O trecho escolhido: “*Escrever é como girar a faca na ferida*⁵” é parte da resposta da autora⁶ aos tradutores búlgaros Ivo Yonkov e Dessi Dimitrova, que lhe interrogaram se para ela, acima de tudo, a escrita era uma forma de autoterapia. Segue a sua resposta:

Não, nunca considereei escrever uma forma de terapia. A escrita, para mim, é algo totalmente diferente: é girar a faca na ferida, algo que pode causar muita dor. Escrevo como aquelas pessoas que viajam de avião o tempo todo por necessidade, mas têm medo de não sobreviver, sofrem durante todo o voo e, quando aterrisam, ficam felizes mesmo estando reduzidas a um fiapo (Ferrante, 2020).

Minha *experiência de corpo com a psicanálise e a literatura* começou no ano de 2022, no início do doutorado, quando fui aprovado na seleção do Programa de Pós-Graduação em

² Conforme já comentei, todos os títulos de capítulos desta tese foram retirados de textos de Elena Ferrante, um dos modos escolhidos por mim para apresentar as ressonâncias da escrita da autora neste texto.

³ Optei por sempre citar os títulos dos livros destacando-os em itálico e por colocar aspas nos capítulos de livros e textos de Freud, Lacan e de outros psicanalistas.

⁴ Na versão portuguesa, Escumbros, este trecho foi traduzido da seguinte forma: “[...] *A fadiga de escrever atinge todos os pontos do corpo*” (Ferrante, 2016g, p. 75).

⁵ A entrevista está disponível em:

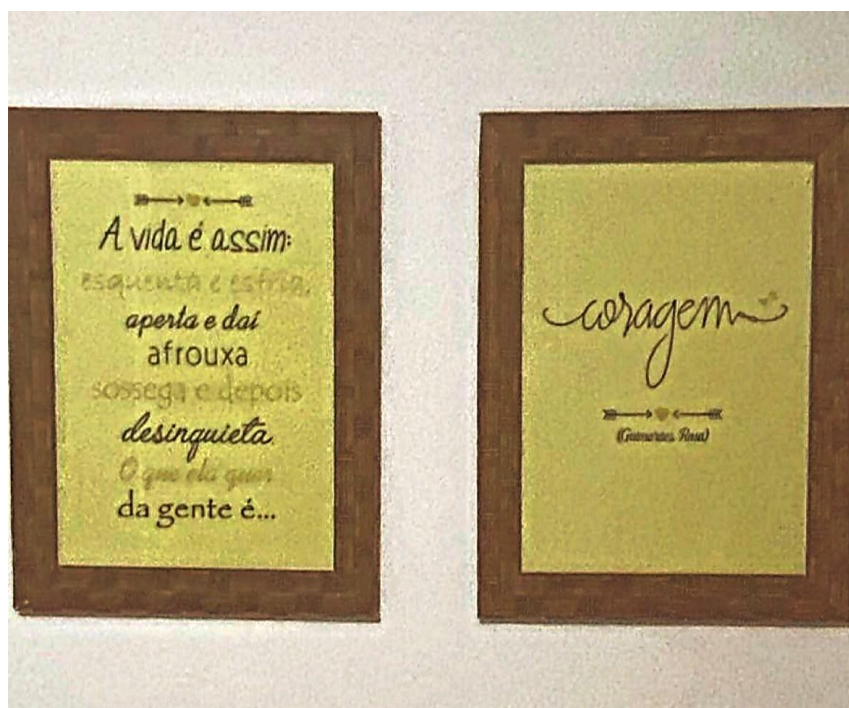
<https://www.removepaywall.com/search?url=https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante>. Acesso em 25 maio 2025.

⁶ Aqui cabe um esclarecimento importante: quando utilizo a palavra “autora” para me referir à Elena Ferrante nesta tese, estou fazendo menção ao pseudônimo Elena Ferrante e não a uma pessoa de fato.

Psicologia (PPGPSI), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), na linha de pesquisa de Psicanálise e Cultura Contemporânea. Então pude dar continuidade à realização do desejo pela carreira acadêmica e de sustentar o percurso em psicanálise. Natural de Alagoas, fui morar em Sergipe. Uma vez que não conhecia Aracaju, minha amiga Jô, junto com o seu marido, Fernando, abriram as portas da casa deles para que eu pudesse ficar por lá enquanto me organizava em Sergipe.

Ao chegar a Aracaju, também tive a honra de ter sido recepcionado no aeroporto por uma colega do doutorado, que depois se tornou uma amiga, a assistente social Rosely Anacleto que, junto do seu marido, me conduziram até a casa da Jô e do Fernando. Quando adentrei o quarto que tinham reservado para mim na casa deles, deparei-me com uma frase de João Guimarães Rosa, que faz parte do livro *Grande Sertão: Veredas*, que estava escrita em dois quadros na parede. Quando li aquelas palavras, senti como se uma agulha tivesse atravessado meu corpo: “[...] a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem” (Rosa, 2001, p. 293). Reproduzo abaixo a imagem dos quadros:

Figura 1 – Coragem



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Coragem! Guardei comigo as ressonâncias que este significante teve em mim. Hoje percebo que havia encontrado nesta frase a coragem que em mim já habitava, de modo a

prosseguir com essa nova etapa de minha vida. Também percebi que a partir desse dia teve início o meu reencontro com a literatura, depois de muitos anos sem ler nenhum livro literário, sob a justificativa de que precisava fazer muitas leituras durante a graduação e o mestrado e não poderia “perder tempo” lendo algo diferente dos livros técnicos de Psicologia e psicanálise.

Também recorro-me que meu interesse pela literatura existia desde muito cedo, ainda no ensino médio. Certa vez, quando o meu professor de Língua Portuguesa me indagou sobre qual seria o curso que iria tentar no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), respondi de imediato que gostaria de trabalhar com literatura e ele me respondeu que seria necessário fazer a graduação em Letras. Naquela época, uma autora que esteve presente em minha vida foi Clarice Lispector, cujos efeitos de sua escrita sinto até hoje em meu corpo⁷. Todavia, os planos foram mudando e eu optei pelo curso de Psicologia - e, considero importante sublinhar - não me arrependo desta escolha. Houve então esse hiato de quase dez anos sem ler nenhum livro de literatura e foi em 2022, a partir da frase de Guimarães Rosa estampada na parede, que este reencontro aconteceu.

Posteriormente, assim que concluí o ensino médio, fui convidado pelo coordenador de um curso preparatório para vestibular de minha cidade natal – Viçosa/AL – para dar aulas de literatura. Na época, ele soube que a Língua Portuguesa era a minha matéria preferida e que eu era apaixonado por literatura. Então teve início um breve período de mais ou menos quatro meses dando aulas de literatura para o ENEM. A experiência não durou muito tempo, pois eu havia sido selecionado na chamada regular para o curso de Psicologia e precisei me mudar para Maceió/AL. Hoje percebo que já naquela época havia se aberto uma centelha de desejo pela docência e, posteriormente, pela psicanálise e a literatura.

Em 2023, já no doutorado, tive outra experiência com a literatura: a oportunidade de participar do minicurso on-line de extensão, intitulado “*As Faces da Angústia*”. O minicurso foi ministrado pela Profa. Dra. Maria Angélica Pisetta, PPGE/UFF, sob a coordenação da Profa. Dra. Susane Vasconcelos Zanotti, pelo Laboratório de Estudos em Psicanálise, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). A proposta foi (a)bordar as diferentes faces da angústia em psicanálise lacaniana, a partir de textos literários, explorando a costura

⁷ Inclusive, o livro que mais marcou minha vida até hoje e que digo que é o meu livro da vida é *A Hora da estrela*, a primeira obra de Clarice Lispector que eu li. Recordo-me que o li em 2012, quando estava no primeiro ano do ensino médio e que um dos trechos que mais me marcaram na época foi: “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (Lispector, 1977/2020, p. 9). Hoje, percebo que foi o vazio das perguntas que insistem por não ser de todo respondidas que segue fazendo ecos e sustentando o desejo que me mantém, até hoje, vivo no percurso pela psicanálise, acompanhado pela literatura.

entre psicanálise e literatura. Participei de todos os encontros e foi uma experiência muito enriquecedora, pois tanto me senti à vontade para participar das discussões e pude apreender muitas coisas sobre o assunto, como também aflorou em mim o desejo de pesquisar mais sobre as faces da angústia e o diálogo entre psicanálise e literatura, contribuindo também para a posterior escrita deste estudo.

Outro aspecto importante é o fato de que o meu percurso pela psicanálise lacaniana teve início a partir de *O Seminário, livro 10: A Angústia* (Lacan, 1962-1963/2005) e que esse texto tornar-se-ia meu seminário favorito. Quando pesquisei sobre os textos de Lacan, o da angústia foi o que mais capturou minha atenção, endereçando-me um desejo de saber mais sobre o assunto. Após essa primeira leitura, convidei três amigos e começamos⁸ a ler este seminário todas as semanas, uma experiência que me ajudou a aprofundar mais o meu entendimento sobre esse tema que me é tão caro. Alguns anos depois, quando dei início a escrita da tese, fui percebendo que foi inicialmente a partir destas *experiências de corpo com a psicanálise e a literatura*, a partir de Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Elena Ferrante que aos poucos foi aflorando o desejo por explorar as aproximações entre psicanálise e literatura e que depois ecoaram na escrita dessa tese.

Além disso, no que se refere à escolha das obras de Elena Ferrante para este estudo, tudo começou a partir da seguinte contingência: durante uma das disciplinas da cátedra de Tópicos Avançados em Psicanálise e Cultura Contemporânea, no PPGPSI da UFS, ministrada pelo orientador desta tese, trabalhamos com três obras de Ferrante: *A Filha perdida*, *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*, no intuito de discutir a noção de devastação no ensino de Lacan – não à toa tais obras⁹ foram designadas pelo ministrante como “trilogia da devastação em Ferrante”.

Ao iniciar a leitura das obras de Elena Ferrante, tive um encontro visceral com sua escrita e vários trechos dos livros, que foram sublinhados, rabiscados e rasurados por mim, ficando marcados em meu corpo até hoje. Naquela época, um dos trechos que mais me marcaram – e não foi por acaso que o escolhi como subtítulo para nomear estas considerações iniciais o trecho: “[...] o esforço de escrever atinge todos os pontos do corpo” (Ferrante, 2017b, p. 84).

⁸ Chamou-me a atenção uma fala que a psicanalista Livia Ferreira fez numa aula do doutorado, na disciplina de Tópicos Avançados em Psicanálise e Cultura Contemporânea (PPGPSI/UFS): “Lacan é um autor que não se lê sozinho”.

⁹ Ressalto que, ao longo da tese, farei menção a estas e a outras obras de Elena Ferrante e contextualizarei um pouco mais do que se trata cada uma delas.

Então percebi que, em minha experiência ao ler os livros de Elena Ferrante, acontecia algo que a psicanalista Heloisa Caldas (2007, p. 22) descreve em seu livro *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*, que reproduzo a seguir: “De alguma maneira, sua escrita nos toca o corpo por meio de algo que, no corpo, é problemático”. Ou seja, mais uma vez, agora lendo os livros de Ferrante, percebi que tive outra *experiência de corpo com a psicanálise e a literatura*.

O que mais me deixou assombrado foi o fato de, ao ler depois os trabalhos de outras pesquisadoras da obra de Elena Ferrante, deparei-me com experiências de corpo semelhantes. Ao fazer uma busca livre nas redes sociais, observei que, assim como eu, muitas leitoras e leitores se sentem provocados, afetados e angustiados pela literatura da autora. Tatianne Dantas¹⁰ (2025, p. 29) em seu livro *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*, comenta sobre o seu testemunho de leitura - e que de certo modo é algo que também vivenciei: “[...] de um corpo que, afetado pelo texto, se coloca também a escrever”.

Dantas (2025, p. 31) prossegue dizendo que ler um livro de Ferrante é como ler: “[...] algo que estava escondido no subterrâneo das palavras. O texto assume a forma de um redemoinho que gira pela página até atingir o corpo de quem lê e faz com que esse corpo sofra transformações junto com o material de leitura”. Também diz que isso acontece porque o leitor e a leitora, ao entrar em contato com a escrita de Ferrante, está: “[...] lidando com uma escrita cuja matéria é o inacabamento, uma autora que em seu livro de ensaios se define como uma “ficção sempre incompleta” (*Ibid*, p. 43).

Dantas (2025, p. 33) afirma que isso acontece porque a ficção de Ferrante¹¹ provoca um certo incômodo, um mal-estar, um deslocamento de posição e que: “[...] há algo em seus livros que provoca um olhar para aspectos que permanecem recalcados na cultura. Não deixo de me impressionar com o potencial que suas histórias têm de mobilizar afetos e assombro”. Em minha leitura da obra de Ferrante, tomarei o fio da angústia e suas faces para propor uma costura da obra de Ferrante com a psicanálise.

Dito de outro modo: a leitura da obra de Ferrante que desenvolverei neste estudo será pela via da angústia e suas faces. É a partir do assombro que a sua escrita mobiliza em mim,

¹⁰ Tenho a intuição de que foi também a partir de uma *experiência de corpo com a psicanálise e a literatura* que Dantas (2025, p. 44) realizou o seu estudo: “[...] vou girar em torno desse ponto, do lugar específico em que a letra fura a margem da página, ultrapassa e se transforma em outra coisa ao fazê-lo. O ponto de intersecção é o lugar de origem do vórtice, do fractal e é em redor do tremor que essa paisagem causa que me situo e escrevo”.

¹¹ Dantas (2025, p. 35) também diz que: “[...] Longe de traçar uma paisagem uniforme, Ferrante desenha um terreno repleto de perturbação, tremor, estilhaços, e é dentro desse lugar prestes a se modificar a qualquer momento que quem lê seus livros também parece querer morar”.

que a escrita dessa tese será desenvolvida. Orientado pela psicanálise lacaniana, coloco em meu horizonte a recomendação expressa por Lacan (1966/1998, p. 11) na abertura de seus *Escritos*, sobre a importância de: “[...] levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si”.

Além disso, percebo que essas *experiências de corpo com a psicanálise e a literatura* que tive se aproximam da noção de furo a partir da escrita do matema “imagem do corpo/corpo fragmentado”, proposta por Marie-Hélène Brousse (2014, p. 3)¹² no artigo “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o estádio do espelho”. De acordo com esta autora, Lacan efetivamente modificou os axiomas da psicanálise, ao apontar para a dimensão real do estádio do espelho, o que implicou consequências novas na definição do que é o imaginário para um ser humano, ao dar ao imaginário uma base real: “[...] por ser uma imagem, ela não deixa de ter consequências reais”.

Segundo Brousse (2014, p. 4) na parte de cima deste matema, temos um corpo biológico, fragmentado, múltiplo e caótico e na parte de baixo do matema, tem-se a imagem refletida no espelho, que não lhe pertence inicialmente. Trata-se de um objeto exterior, mas que, conseqüentemente, vela o corpo fragmentado. Nesse processo: “[...] A identificação da criança com sua imagem refletida no espelho mascara ou dá uma unidade ao que não tem unidade”.

Nesse sentido, é nessa perspectiva do real do estádio do espelho, que se aproxima da noção de furo, que toma como base a metáfora da “imagem do corpo/corpo fragmentado” proposta por Brousse (2014) que de certo modo localizo o meu encontro singular com a literatura neste trabalho. Será então pelo fio da angústia que conduzirei a leitora e o leitor neste estudo. Conforme será possível observar no decorrer da tese, em cada capítulo proponho-me a articular a obra *Dias de abandono* com a psicanálise pela via da angústia.

Mas, afinal: quem é Elena Ferrante? Quando pegamos a orelha¹³ de um dos seus livros publicados no Brasil, nos deparamos com a informação de que Elena Ferrante se trata do

¹² Retomarei esta discussão sobre a metáfora imagem do corpo/corpo fragmentado, proposta por Marie-Hélène Brousse (2014) no capítulo 1, quando apresentarei o percurso metodológico seguido neste estudo.

¹³ Um exemplo é a orelha do livro *A Amiga genial* (Ferrante, 2015), primeiro livro da tetralogia napolitana, que traz escrito: “Elena Ferrante é o pseudônimo de uma autora italiana, festejada pelo mundo afora como uma das mais belas prosas contemporâneas. Elena nunca mostrou o rosto, nem sequer deu alguma pista de sua verdadeira identidade. Nas raríssimas entrevistas que concede, em sua maioria por e-mail, costuma dizer que “já fez tudo o que podia ser feito por seus livros escrevendo-os”. Nesse mistério, entretanto, restam certezas muito límpidas: a força gigantesca de sua prosa, a recusa do

pseudônimo¹⁴ de uma escritora italiana. Conforme aponta Fabiane Secches (2020, p. 21), em seu livro *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência*, a especulação a respeito da identidade misteriosa da autora é antiga, tendo surgido desde a publicação do primeiro romance da autora, em 1992 e que por isso: “[...] Ferrante acabou alçada ao posto de celebridade, em parte, por conta da força de seus livros; em parte, porque o mistério se tornou um desafio posto para muitos, uma espécie de caça ao tesouro ou de um enigma que ameaça, como o da Esfinge: decifra-me ou te devoro”.

Secches (2020) explica que a recepção da obra de Ferrante configurou a “Febre Ferrante”, expressão que refere-se ao fato de a obra da autora italiana¹⁵ ter se tornado um fenômeno de recepção, fazendo com que os seus livros tivessem alcance internacional. A Febre Ferrante, que teve início nos Estados Unidos, inspirou o documentário “Ferrante Fever”, em 2017, dirigido por Giacomo Durzi. O longa apresenta vários depoimentos entusiasmados de leitoras e leitores ilustres de Elena Ferrante.

Na opinião de James Wood (2014, p. 13), no texto “Mulheres nos limites: a ficção de Elena Ferrante”: “[...] a própria escrita de Ferrante não conhece limites, está ansiosa por levar cada pensamento para diante, até à sua mais radical conclusão, e para trás, até à sua mais radical origem. Isto é sobretudo óbvio na forma destemida como os seus narradores femininos pensam sobre filhos e sobre maternidade”. O autor também comenta sobre a nitidez despojada que caracteriza a prosa de Ferrante, na medida em que: “[...] Ferrante ataca os temas da maternidade e da condição da mulher. Parece apreciar o excesso psíquico, a imoderação, a terrível e singular complexidade dos dramas familiares de suas protagonistas” (*Ibid*, p. 130). Já Secches (2020) aponta que:

artificialismo da linguagem, a aproximação com a consciência profunda de suas personagens e a sua honestidade brutal”.

¹⁴ James Wood (2014, p. 9), no texto “Mulheres nos limites: a ficção de Elena Ferrante”, que prefacia a obra *Crônicas do mal de amor*, faz o seguinte comentário: “[...] Presume-se que Elena Ferrante não seja o verdadeiro nome da escritora. Todavia, nos últimos vinte anos, ou coisa parecida, ela deu resposta por escrito a perguntas de jornalistas, e algumas das suas cartas foram reunidas e publicadas. Por elas, ficamos a saber que a escritora cresceu em Nápoles e tem vivido periodicamente fora de Itália. É formada em Estudos Clássicos; fez referência ao facto de ser mãe. Das suas entrevistas também se pode deduzir que actualmente não é casada [...]”. A obra que Wood está se referindo é *Frantumaglia, os caminhos de uma escritora* (Ferrante, 2017b), que utilizarei para apresentar quem é Elena Ferrante, a partir dos seus próprios escritos reunidos nesse livro.

¹⁵ No texto “Nacionalidade linguística”, do livro *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019, p. 22) afirma que: “[...] *Sou portanto italiana, absolutamente e com orgulho. Mas se pudesse, mergulharia em todas as línguas e deixaria que todas elas me atravessassem. Até mesmo o Google Translator, com sua longa lista de línguas de partida e de chegada, me conforta. Podemos ser muito mais do que nos calhou ser*”. Nesse sentido, apesar de ser italiana, afirma: “[...] *Prefiro a nacionalidade linguística como ponto de partida para dialogar, enquanto esforço visando passar o limite, olhar para lá das fronteiras, para lá do género antes do mais*” (*Ibid*, p. 22).

[...] As mulheres de Ferrante vivem à sombra desses vulcões e de abalos sísmicos. Entre a violência da natureza e a dos seres humanos, sobrevivem tomadas pela constatação de perigo iminente.

Embora a escrita de Ferrante nos dê a impressão de que a leitura fluirá sem dificuldades, talvez seja com as nossas dificuldades internas que acabaremos nos confrontando. Freud dizia que, durante o percurso analítico, estaríamos nos dispondo a acordar os demônios que habitam nosso subsolo, a vivenciar uma jornada sem garantias (Secches, 2020, p. 35).

Nesse sentido, para falar sobre quem é Elena Ferrante, ninguém melhor do que utilizar uma das obras escritas por ela própria¹⁶ para fazer isso. Para isso, utilizarei alguns textos de *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, livro que apresenta cartas, bilhetes, entrevistas, ensaios, trechos escritos não publicados escritos por Ferrante (2017b). Meu intuito é descortinar um pouco do véu de mistério que encobre o pseudônimo Elena Ferrante.

Iniciarei com o texto que abre o livro, intitulado “O presente da Befana”. Trata-se, na verdade, de uma carta escrita em setembro de 1991, endereçada a Sandra Ozzola, sua editora. Nela, Ferrante (2017b) comenta sobre o seu primeiro livro, *Um amor incômodo* e deixa expresso seu desejo de não aparecer em público de nenhuma forma, sob a justificativa de que já havia feito o bastante pela obra: a havia escrito. Isso incluía: não participar de debates públicos, nem a promoção do livro na televisão, seja na Itália ou no exterior: desejo decidido que sustenta até hoje. Cito Ferrante:

[...] 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 [...].

Para mim, é difícil expor os motivos dessa decisão, você sabe. Quero apenas confidenciar que essa é uma pequena aposta comigo mesma, com minhas convicções. Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não.

De resto, não é verdade que as ações promocionais têm um custo? Serei a autora menos cara da editora. Até de minha presença vocês serão poupados. Um forte abraço. Elena (Ferrante, 2017b, p. 11-12).

¹⁶ É válido sublinhar que parto do pressuposto de que o que a autora conta sobre sua própria vida em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, é tão ficcional quanto os romances escritos por ela. Dito de outro modo, em minha análise, não tomo *Frantumaglia* como uma narrativa autobiográfica objetiva, mas sim como uma obra ficcional cuja protagonista é o pseudônimo Elena Ferrante. Isso significa que leio Ferrante como uma personagem de ficção, um corpo construído pela escrita ficcional biográfica, e não como uma pessoa empírica concreta.

Ferrante (2017b, p. 12) é radical em seu posicionamento e deixa nítido que não pretende mudar de ideia: “[...] *Espero não ser forçada a mudar de ideia. Entendo que isso possa causar dificuldades à editora. Tenho grande estima pelo seu trabalho, afeiçoei-me de imediato a vocês, não quero prejudicá-los. Se vocês não quiserem mais me apoiar, falem logo, eu entenderei. De fato, não é necessário que eu publique esse livro*”.

Em “Escrever às escondidas”, escrito em 1995, Ferrante (2017b, p. 61) diz que: “[...] *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*”. Posteriormente, em “Uma história de desestruturação”, Ferrante (2017b) defende seu ponto de vista de que:

[...] O que escolho mostrar de mim não pode e não deve se tornar um imã que me sugue totalmente. Um indivíduo tem o direito de manter separada, caso queira, sua pessoa, até mesmo sua imagem, dos efeitos públicos do seu trabalho. Mas não é apenas isso. Não acredito que o autor deva acrescentar nada de decisivo à própria obra: considero o texto um organismo autossuficiente, que tem em si, na sua elaboração, todas as perguntas e todas as respostas. E os livros de verdade são escritos apenas para serem lidos [...]. Desejo que o recanto da escrita continue sendo um lugar escondido, sem vigilâncias ou urgências de qualquer espécie (Ferrante, 2017b, p. 88-89).

Na tésseira “A vida na página”, Ferrante (2017b, p. 187) diz: “*Sou graduada em letras clássicas. Mas os diplomas de graduação dizem pouco ou nada sobre o que realmente aprendemos – por necessidade, por paixão. Então, no fundo, o que nos formou de fato, paradoxalmente, não nos cataloga*”. Sobre seu trabalho, conta que: “*Estudo, traduzo, leciono. Mas, assim como escrever, estudar, traduzir e lecionar não me parecem trabalhos. São principalmente maneiras de estar viva*” (Ibid, p. 187). Quando indagada se adotava alguma medida especial para manter escondida a sua atividade de escritora, sua resposta foi:

Não sou eu que mantenho minha atividade escondida, é minha atividade que me esconde. Leio, reflito, faço anotações, analiso a escrita dos outros, produzo textos meus e tudo isso durante um tempo cada vez maior do meu dia. Ler e escrever são atividades realizadas em cômodos fechados, que literalmente nos tiram do olhar dos outros. O maior risco é que também tirem os outros de nosso olhar. [...]
Enquanto escrevemos para nós mesmos, a escrita é um ato livre com o qual, para usar um oxímoro, nos revelamos às escondidas. Os problemas começam quando esse ato secreto, esse mostrar-se furtivamente com os adolescentes ao escrever um diário, sente a necessidade de se tornar uma ação pública. Portanto, a pergunta é: o que, naquilo que escrevo para mim, pode ser oferecido ao olhar de outra pessoa? A partir desse momento, não é o sigilo

que condiciona e influencia a escrita, mas a possibilidade de essa escrita se tornar pública (Ferrante, 2017b, p. 188).

Quando interrogada sobre como ela separava a sua escrita da sua vida pública, Ferrante (2017b, p. 189) responde que: *“De fato, não é possível, ainda mais porque, por vocação, tendo a jogar nas palavras – na maioria das vezes de maneira vã – todo o meu corpo”*. Então conclui que: *“[...] procuro há algum tempo considerar a escrita não como o único modo de agir no mundo, mas apenas como uma das três ou quatro ações que dão densidade à minha vida”* (Ibid, p. 189).

Ferrante (2017b, p. 190) também afirma que: *“Não defendo a ideia de que o autor não é essencial. Procuro apenas decidir eu mesma o que, no que diz respeito a mim, deve ser tornado público e o que deve permanecer privado. Acho que, na arte, a vida que conta é aquela que permanece milagrosamente viva nas obras”*. Nesse sentido, aponta que: *“[...] o resto é curiosidade, publicações para hierarquias acadêmicas, guerras e guerrilhas por visibilidade no mercado da cultura”* (Ibid, p. 190). Posteriormente, na tésseira “As etapas de uma busca”, Ferrante (2017b), reafirma a sua decisão de não seguir o que ela nomeou como uma “carreira de escritora”:

[...] preferi, há quinze anos, publicar livros sem precisar me sentir obrigada a ter uma carreira como escritora. Até agora, não me arrependi. Escrevo e publico apenas quando o texto de fato parece ter alguma dignidade para mim e para meus editores. Depois o livro segue seu caminho, eu começo a me ocupar de outra coisa. É só isso, e não vejo porque eu deveria mudar minha linha de conduta.

[...] Para quem ama ler, o autor é apenas um nome (Ferrante, 2017b, p. 213).

Na tésseira “O vapor erótico do corpo materno”, Marina Terragni e Luisa Muraro comentam sobre o efeito irresistível, mas também perturbador que as obras de Ferrante produzem em suas leitoras e leitores. A autora então responde: *“Recebi cartas que falam desse duplo efeito. Acho que isso se deve ao fato de que, quando escrevo, é como se eu estivesse matando enguias”* (Ferrante, 2017b, p. 242). Então detalha: *“[...] Presto pouca atenção ao desprazer da operação e uso a trama, os personagens, como uma rede apertada para tirar do fundo da minha experiência tudo o que está vivo e se contorce, inclusive o que eu mesma afastei o máximo possível porque me parecia insuportável”* (Ibid, p. 242).

Na carta “A subalterna brilhante”, ao ser interrogada por Paolo Di Stefano sobre quem é Elena Ferrante, a autora responde: *“Elena Ferrante. Publiquei seis livros em vinte anos. Não é suficiente?”* (Ferrante, 2017b, p. 253). Já no escrito “Medo de altura”, diz que: *“[...] Atribuí*

meu nome à narradora para facilitar meu trabalho. Elena, na verdade, é o nome que sinto mais meu, minha identidade está toda nos livros que escrevo, sem reticências” (Ibid, p. 255).

Já em “Nunca baixar a guarda”, ao ser interrogada se assumia uma posição de anonimato, sua resposta foi: “[...] *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*” (Ferrante, 2017b, p. 274). Nesse sentido, prossegue: “[...] *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. [...] Minha identidade, meu sexo, estão em minha escrita*” (Ibid, p. 274). E prossegue:

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 ocorreu bem. Os livros mostram cada vez mais sua autonomia, e por isso não vejo por que deveria mudar minha posição. Seria uma incoerência deplorável (Ferrante, 2017b, p. 365).

É então a partir de um lugar de ausência que Ferrante se coloca diante de sua literatura e mantém vivo o seu desejo decidido de não aparecer em público, desejo que teve início antes mesmo de publicar o seu primeiro romance e permanece, mais de trinta anos depois. Não se trata, portanto, de um anonimato e sim de uma ausência. A esse respeito, Tatianne Dantas (2025) sublinha que:

[...] mesmo que nesse tempo seus livros tenham alcançado um sucesso estrondoso, muitas vezes demandando sua presença. Ferrante segue com sua recusa em aparecer, e o desaparecimento acaba se tornando um *leitmotiv* de seus livros, que chama a atenção e suscita muitas pesquisas a respeito. A autora repete que não colocar sua estrutura física [...] num lugar midiático traz um espaço de liberdade para sua escrita do qual ela não consegue abrir mão (Dantas, 2025, p. 39).

Além disso, sua obra¹⁷ é composta, até o momento, por doze livros, tendo sido publicados no Brasil onze deles. Em ordem cronológica: *Um amor incômodo*¹⁸ (1992); *Dias de abandono* (2002); *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2003)¹⁹; *A Filha perdida* (2005); *Uma Noite na praia* (2007) – infantil; *A Amiga genial: infância, adolescência* (2011) – primeiro livro da tetralogia napolitana; *História do novo sobrenome: juventude* (2012) – segundo livro da tetralogia napolitana; *História de quem foge e de quem fica: tempo intermédio* (2013) – terceiro livro da tetralogia napolitana; *História da menina perdida: maturidade-velhice* (2014) – quarto e último livro da tetralogia napolitana; *A Vida mentirosa dos adultos* (2019); *A Invenção ocasional*²⁰ (2019) – ainda inédito no Brasil; e *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (2021).

¹⁷ Um aspecto curioso apontado por Dantas (2025) é o fato de, no Brasil, a publicação das obras de Elena Ferrante só ter começado a acontecer muito tardiamente, tendo em vista ser uma escritora que já acumula mais de trinta anos de experiência. Seu romance de estreia, *Um amor incômodo*, escrito originalmente em 1992, só foi publicado aqui em 2017. Foi *A Amiga genial* e os demais volumes da tetralogia napolitana a sua primeira obra publicada, sendo seguida das demais.

¹⁸ É válido destacar que, diferentemente do Brasil, que publicou *Um amor incômodo*, *Dias de abandono* e *A Filha perdida* separadamente, e em duas editoras distintas: Editora Intrínseca e Biblioteca Azul, em outros países, como foi o caso de Portugal, elas foram compiladas em um único volume sob o nome “*Crônicas do mal de amor*”. A editora Relógio D’Água traduziu os três romances, respectivamente, como: *Um estranho amor*, *Os dias do abandono* e *A Filha obscura* (Ferrante, 2014). Tive também a alegria de conseguir comprar *Crônicas do mal de amor*, por acaso, em um sebo on-line aqui no Brasil.

¹⁹ Aqui cabe registrar que, quando soube que Margarida Periquito, tradutora das obras de Ferrante em Portugal, optou por traduzir *frantumaglia* como “*escombros*”, fiquei muito interessado em ler a versão portuguesa. Uma certa vez, ao tomar conhecimento que uma amiga, Rafaela Ferreira, havia viajado a Portugal, pedi-lhe que tentasse encontrar a obra *Escombros*, porém ela não conseguiu encontrá-lo disponível para venda. Algo curioso, pois aqui no Brasil, a obra *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, também está esgotado, só podendo ser adquirido em sebos, tendo sido desse modo que comprei este último. Todavia, quando estava fazendo os últimos ajustes no texto final desta tese, encontrei por acaso o livro *Escombros* (Ferrante, 2016g) em um sebo on-line e tive a oportunidade de ler o texto “*Escombros*”, que dá nome a esta obra. Ao longo deste trabalho, farei algumas observações entre as versões brasileira e portuguesa desta obra. Registro então o meu agradecimento a Rafaela Ferreira, que havia viajado a Portugal, por atender gentilmente ao meu pedido de procurar as versões lusitanas das obras de Ferrante. Apesar de não ter sido possível adquirir o livro *Escombros*, ela conseguiu a versão portuguesa de *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, que foi traduzida como *As Margens e a escrita* (Ferrante, 2022).

²⁰ Sobre esse livro, é possível encontrar uma versão em português de Portugal, publicada pela editora Relógio D’Água em 2019. Consegui adquirir a obra, importando-a pelo site da Relógio D’Água e foi uma experiência angustiante, pois, além, do preço muito caro, tendo em vista que a moeda de Portugal é o Euro, o prazo de entrega do livro demorou muito. Considero relevante falar sobre isso porque são fatores que criam barreiras para que muitas leitoras e leitores de Ferrante consigam acesso ao livro em Língua Portuguesa, apesar de os textos avulsos poderem ser acessados livremente através do site do jornal *The Guardian*, local em que eles foram originalmente publicados. Além disso, constitui-se um enigma o porquê de a Biblioteca Azul e a Intrínseca, editora que têm os direitos de publicação no Brasil, não terem publicado esse livro, considerando que se trata de uma autora que é um fenômeno de vendas global. De acordo com a CNN Brasil, seus livros foram traduzidos para dezenas de idiomas e acumula mais de 16 milhões de exemplares vendidos no mundo todo. Sua obra “*A Amiga genial*” foi eleita o melhor livro deste século, segundo lista organizada pelo *New York Times*. Ferrante ainda figura na

Em sua dissertação, intitulada “Ali onde está o assombro: *desmarginação* e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante”, Tatianne Dantas (2019, p. 12) comenta que, apesar de antes da publicação de *A Amiga genial*, Ferrante já ser uma escritora conhecida no seu país: “[...] foi apenas com o lançamento da série napolitana que o nome – e apenas o nome – da autora passou a ser conhecido no resto do mundo. As vendas dos livros já somam mais de 30 milhões de cópias, o que torna a tetralogia um verdadeiro best-seller”.

Também é válido ressaltar que não são apenas através dos seus livros que as leitoras e leitores têm contato com a sua literatura, mas também por meio de adaptações para o cinema e *streaming*. Essas adaptações contribuíram para que aumentasse ainda mais o interesse pelos seus livros. Foram adaptados para o cinema os seus romances *Um amor incômodo – L’Amore Molesto* foi lançado na Itália em 1995, sob a direção de Mario Martone; *Dias de abandono – I Giorni dell’Abandono*, em 2005, também lançado na Itália – sob a direção de Roberto Faenza. É válido destacar que ambas as produções cinematográficas não estão disponíveis no Brasil.

Posteriormente, a tetralogia napolitana foi adaptada como uma série de trinta e dois episódios, dividida em quatro temporadas, com o título *My Brilliant Friend*. Foi produzida a partir da parceria entre a HBO Max e o canal italiano RAI TV, no ano de 2016 e começou a ser exibida no Brasil em novembro de 2018. Atualmente a série já tem todas as suas quatro temporadas disponíveis no *streaming*, na HBO Max, tendo sido concluída no ano de 2024.

Uma curiosidade sobre *My Brilliant Friend*, relatada por Dantas (2019) é que trata-se da primeira série produzida pelo canal falada em um idioma que não é o inglês. Também acrescenta que a produção conta com a própria Elena Ferrante como integrante da equipe de roteiristas e que a autora exigiu que as filmagens fossem feitas no dialeto²¹ falado em Nápoles na década de 50, levando em conta algo de importância primordial nos livros e na vida da escritora: o embate²² entre o dialeto do bairro e o italiano culto.

lista com outras duas obras: em 92º lugar, com “*Dias de abandono*”, e em 80º, com “*História da menina perdida*”.

Informação disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/quem-e-elena-ferrante-autora-misteriosa-tem-livro-eleito-melhor-do-seculo/#goog_rewarded. Acesso em 06 ago. 2025.

²¹ Conforme observou Dantas (2025, p. 133): “[...] Os livros de Elena Ferrante são escritos em italiano, mas o dialeto permanece como uma força subterrânea, a qualquer momento prestes a causar tremor na superfície do texto, como os terremotos que acometem a região”.

²² Abro um parêntese para comentar sobre essa característica de Elena Ferrante que eu me identifico bastante: Assim como a autora tem uma relação muito íntima com o dialeto italiano, eu sinto algo parecido em relação à Língua Portuguesa. Sem negar a importância de conhecer outros idiomas e das contribuições que obtive para este trabalho lendo textos em outras línguas, especialmente o espanhol, eu sinto muito apreço pelo meu idioma materno. Diante disso, apesar de, nesta tese, não ter tido o intuito de fazer um estudo comparativo sobre as diferentes traduções de Ferrante em Língua Portuguesa, surgiu-me a curiosidade de procurar algumas traduções das obras de Ferrante em português de Portugal, para poder analisar como existem muitas diferenças entre ambos, especialmente no que se refere à riqueza

Posteriormente, em 2020, o terceiro romance de Ferrante, *A Filha perdida*, foi adaptado para o cinema. Com o título *The Lost Daughter*, dirigido e roteirizado por Maggie Gyllenhall. Exibido no Brasil pela plataforma de *streaming* Netflix, naquela época o filme ficou em terceiro lugar entre os mais vistos, tendo sido produzidas muitas resenhas, análises críticas e pesquisas acadêmicas sobre o filme e o livro (Dantas, 2025). Finalmente, seu romance mais recente, *A Vida mentirosa dos adultos*, foi adaptado para série pela Netflix, em colaboração com a produtora italiana Fandango, com o nome *The Lying Life of Adults*, em 2023 e é dirigida por Edoardo De Angelis. A série possui seis episódios e está disponível na íntegra.

Justifico a escolha por *Dias de abandono* como principal obra a ser trabalhada neste estudo porque, dentre todos os livros de Ferrante, esse foi o que mais teve ressonâncias em mim, como se uma agulha perfurasse minha carne. Dentre os vários trechos da obra que foram marcantes para mim, cito o trecho em que Olga, a protagonista, diz: “[...] *Eu era um saco de carne viva, cheia de escoriações, bexiga dolorida, dor de barriga. Pensei nisso sem sombra de autocomiseração, como uma fria constatação*” (Ferrante, 2016a, p. 91). É impossível ler *Dias de abandono* e não ser afetado por tudo o que Olga narra, da angústia que tocou o seu corpo, a ponto de devastá-la. Perdi as contas de quantas vezes já reli essa obra e a cada vez que leio, a experiência de mergulhar em um abismo acontece de forma diferente.

Foi então aos poucos que pude perceber que o meu encontro com a escrita de Elena Ferrante foi um encontro com a angústia: ler as suas obras sempre foi uma experiência muito angustiante para mim, pois eu só conseguia lê-las aos poucos, pausadamente, diferente da experiência de ler outras autoras e autores, como Clarice Lispector, Carla Madeira, Pilar Quintana, Annie Ernaux, Katherine Mansfield, Marguerite Duras, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Machado de Assis, etc. Até hoje não sei explicar o que acontece, mas sei que não é uma leitura tranquila, pois as histórias ressoam em meu corpo de um modo que só consigo ler aos poucos.

que os tradutores brasileiros conseguem imprimir à escrita da autora, enquanto que os portugueses possuem uma tradução mais direta e literal. Alguns exemplos são a tradução de *La figlia oscura*, que no Brasil foi traduzido como *A Filha perdida* e em Portugal optou-se por *A Filha obscura*; o livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, que aqui manteve-se o dialeto italiano original, em Portugal optou-se por *Escombros*, sem subtítulos, bem como *I Margine e il dettato*, traduzido aqui como *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* e em Portugal foi traduzido como *As Margens e a escrita*, sem subtítulo, bem como a obra que foi o objeto desta tese: *I Giardini dell'abbandono*, que aqui foi *Dias de abandono* e em Portugal foi *Os Dias do abandono*, compilada junto com *Um amor e incômodo* e *A Filha perdida* no volume *Crônicas do mal de amor*.

Além disso, em minha experiência na clínica, também tenho percebido como a angústia é uma das principais questões que levam os seres falantes a buscarem análise, tanto em meus atendimentos particulares, como também nos dois projetos²³ de atendimento psicanalítico gratuito que participo até o presente momento, cujo ingresso aconteceu após o convite do meu orientador. O primeiro é o *Projeto Clínica Pública de Psicanálise*, coordenado pelo meu orientador e pelo Prof. Dr. Daniel Menezes Coelho. Trata-se de um projeto que tem como objetivo realizar atendimentos psicanalíticos gratuitos para os membros da comunidade universitária, no Serviço de Psicologia Aplicada (SPA), do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Sergipe (UFS). O segundo é o *Psiu - Programa de Bem-Estar e Saúde Mental da Universidade Federal da Bahia*, coordenado pelo Dr. Marcelo Veras, um programa que existe desde 2017, sob orientação de psicanálise lacaniana, para acolhimento dos membros da comunidade universitária que estejam em busca de uma escuta para suas urgências subjetivas.

No Psiu, fui convidado a integrar o cartel *Psicanálise por um fio*. A proposta deste cartel foi pensar a clínica psicanalítica de modo on-line. Nele, tanto discutíamos textos quanto casos clínicos atendidos pelos membros. Dentre as leituras propostas, lemos alguns capítulos da obra *Psicoanalistas ao telefone*, do psicanalista Jorge Chamorro (2024). Dentre os vários temas que aborda o livro, chamou-me a atenção a discussão sobre o manejo da angústia nos atendimentos on-line, a partir da sua experiência na pandemia do coronavírus. O autor diz que:

[...] Há pacientes que estão muito angustiados e em algum momento o telefonema não foi suficiente ou eficaz. Para aliviar um pouco dessa angústia, me ajudou não ouvi-los chorar sem falar, mas começar a escrever, marcando alguns pontos de referência. Ao escrever, eles também canalizaram a tensão e conseguiram expressar o que estava se infiltrando na conversa, que era o choro, sem nenhuma palavra. E, por outro lado, com pacientes que estavam no divã há muito tempo, para minha surpresa, não encontrei quase nenhuma diferença na forma como eles me transmitiam e eu intervinha. Essa é uma observação que eu desejava compartilhar (Chamorro, 2024, p. 19, tradução livre do espanhol).

Chamorro (2024, p. 21, tradução livre do espanhol) então diz que: “[...] A análise não é para estar cômodo. É para incomodar-se e ser incomodado”, o que de certo modo tem relação com a angústia, tendo em vista que uma análise toca na angústia do sujeito. O psicanalista tem o desafio de conduzir o tratamento psicanalítico, advertido por Lacan (1958a/1998, p. 592), em

²³ Optei por não trazer para a tese nenhum caso atendido durante os dois projetos porque meu enfoque aqui é explorar as faces da angústia a partir da psicanálise e a literatura a partir da obra de Elena Ferrante.

“A Direção do tratamento e os princípios de seu poder”, de que: “O psicanalista certamente dirige o tratamento. [...] não deve de modo algum dirigir o paciente”. Chamorro (2024) então faz uma observação que considero preciosa para este estudo:

[...] Na minha opinião, seja pessoalmente ou por telefone, a angústia sempre tem que encontrar um limite por parte do psicanalista. Sou guiado pela seguinte formulação de Lacan “A análise é para gozar, mas não demais”. Se uma sessão é usada apenas para choro e angústia, você acaba pagando o preço da degradação da sessão, porque você acaba dizendo que ir às sessões gera mais angústia. A angústia deve ter um limite. Ouvir que alguém chorou o fim de semana inteiro é inaceitável; é um gozo de lágrimas. Nosso objetivo é entender essa narrativa como uma construção, aplicável tanto a sessões por telefone quanto presenciais. Além disso, é difícil acreditar que ela “chorou o fim de semana todo”. O segredo é sempre entender isso como um fantasma (Chamorro, 2024, p. 20, tradução livre do espanhol).

Nesse sentido, desde os primórdios da clínica psicanalítica até os dias atuais, a angústia tem levado muitos sujeitos a procurarem análise. Sigmund Freud (1916-1917/2014, p. 531), em seu escrito “Angústia”, do livro *Conferências introdutórias à psicanálise*, apontou que, na clínica, o problema da angústia configura um ponto nodal para o qual convergem questões as mais diversas e importantes e que: “[...] onde há angústia, deve haver também aquilo que angustia”.

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud (1926/2014) afirmou que a angústia é um afeto que ocupa uma posição excepcional na economia psíquica e que o protótipo das experiências de angústia é o ato de nascimento, considerado por ele a primeira experiência individual de angústia. Também apontou que a angústia possui uma inconfundível relação com a expectativa diante de algo, tendo como principal característica a indeterminação e a falta de objeto.

Jacques Lacan (1962-1963/2005) em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, ao propor uma releitura das elucubrações freudianas sobre a angústia, apresentou importantes avanços para o seu manejo na clínica. A partir da tese de que a angústia não é sem objeto, afirmou que ela é o afeto que não engana e que sentir o que o sujeito pode suportar de angústia é um impasse que coloca os psicanalistas à prova a todo instante na condução do tratamento psicanalítico.

Roberto Harari (1997, p. 104), no livro *O Seminário a angústia de Lacan: uma introdução*, afirma que Lacan está a nos advertir que: “[...] enquanto analistas, sabemos que é decisivo saber dosar a angústia, não devemos deixar de ouvir o chamado desta, enquanto instala um toque de alerta - “sinal” -, sobre a possibilidade de sufocação do desejo”. Isso significa que, na clínica psicanalítica, a angústia recebe uma abordagem singular, uma vez que se trata de um

fenômeno de corpo particular, cuja incidência concerne ao sujeito e não um fenômeno a ser banido.

Jacques-Allain Miller (2005, p. 8) no texto “Introdução à leitura do seminário da angústia de Jacques Lacan”, lembra que a angústia lacaniana não é considerada uma perturbação e nem uma disfunção e que, em sua opinião: “[...] não me parece ter encontrado nesse seminário a indicação de que seja questão, propriamente falando, de curá-la. Trata-se, quando muito, de atravessá-la”. Então conclui: “[...] curar a angústia, a desangustiar – isso não está na ordem do dia nesse seminário” (*Ibid*, p. 8).

Essa proposição de Miller é importante para este estudo, que está ancorado epistemologicamente pela psicanálise lacaniana orientada ao real, que caracterizou o segundo ensino de Lacan²⁴. Isso implica, dentre outras coisas, que a abordagem da angústia aqui desenvolvida distancia-se, portanto, de uma proposta terapêutica e, conseqüentemente, de uma psicoterapia. Conforme já sublinhou Lacan (1971/2003) no escrito “Ato de fundação”, apesar de ter efeitos terapêuticos, a psicanálise não é uma técnica terapêutica²⁵. Além disso, no escrito “Abertura da sessão clínica”, Lacan (1956/1977, p. 11) disse que: “[...] não vale à pena tratar o psíquico. Freud também pensava assim. Ele achava que não havia porque pressionar a uma cura. Ele não procurava nem sugerir nem convencer”.

Elisa Alvarenga (2022, p. 25), no livro *Entre o gozo e o desejo: uma leitura do seminário a angústia de Jacques Lacan*, lembra que: “[...] uma certa dose de angústia põe em movimento.

²⁴ Aproveito para situar a leitora e o leitor do que estou nomeando como psicanálise lacaniana orientada ao real. Tomo como base Jacques-Allain Miller (2009), no texto “Seminário de orientação lacaniana – coisas de fineza”, em que o autor fez proposição de uma primeira e de uma segunda clínica lacanianas. De forma breve, o primeiro ensino de Lacan caracterizou-se por ser uma clínica que realizava uma releitura da clínica freudiana em termos linguísticos. Nesse sentido, o trabalho analítico buscava uma decifração dos sintomas, sendo esses passíveis de serem dissolvidos ou supostamente desaparecer e que: “[...] insiste na distinção neurose e psicose, ou, para ser completo, neurose, psicose e perversão” (Miller, 2009, p. 4). Trata-se de um retorno a Freud a partir da linguística estruturalista, fase que ficou conhecida a partir do aforismo de Lacan (1955-1956/1988, p. 142): “O inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem”. Já o segundo ensino de Lacan, caracterizou-se pelas fórmulas da sexualização e por uma clínica borromeana que: “[...] põe abaixo a referência à normalidade, à saúde mental, ao tomar por princípio a fórmula [...]: *Todo mundo é louco*, isto é, delirante” (Miller, 2009, p. 4). Aqui a noção de sintoma é ampliada com o termo *sinthoma*, que se refere ao que é constante, não sendo passível de um desaparecimento. É uma clínica do incurável, orientada ao real, retirando a psicanálise do rol de uma terapêutica. Finalmente, é válido ressaltar que utilizei-me dessa divisão como um recurso de leitura teórica do ensino Lacan e, conforme aponta Miller (2009), a segunda clínica não anula a primeira, tendo em vista que a primeira é conservada na segunda, pois há uma sobreposição entre ambas as camadas, como na teoria das neuroses de Freud.

²⁵ É válido destacar que Lacan diferencia entre psicanálise pura, psicanálise aplicada e psicoterapia. Não me deterei nesta discussão, pois foge do enfoque deste estudo. Entretanto, a leitora e ao leitor interessados, recomendo o texto “Psicanálise pura, psicanálise aplicada e psicoterapia”, de Jacques-Allain Miller (2017) e o livro *Fundamentos da prática lacaniana: risco e corpo*, de Angelina Harari (2018).

Muitas vezes, o analista tem que desangustiar o paciente, mas ele deve ter uma certa angústia. Por isso, devemos ter certo cuidado com a medicação ou outros elementos que podem zerar a angústia”. A autora também sublinha que Lacan apontou para a angústia como uma manifestação corporal, tendo em vista que, sendo um afeto, ela é alguma coisa vivida pelo sujeito no corpo.

Marcelo Veras (2024, p. 17) no texto “Psiu! Isso vai te interessar”, que faz parte do livro *Escutas do Indizível: a urgência subjetiva dos universitários*, afirma que a angústia é um afeto que não tem muito apoio no simbólico, pois se trata de um afeto que: “[...] não é alcançado pelas palavras. Quando a gente consegue falar da angústia, torna-se outra coisa. Quando a gente consegue nomear a angústia e transformá-la, por exemplo, em uma fobia, já não é mais angústia”. E prossegue:

[...] a angústia é aquele sentimento que você não consegue calcular quando vai ter, você não consegue distribuí-lo no campo sensorial – nem no tempo, nem no espaço. A angústia é atemporal, ela é um sentimento que desconhece o tempo, desconhece o espaço, obviamente, desconhece a lógica, então, angústia é um sentimento inevitável na medida em que nenhum pensamento conseguirá evitá-la. A tal ponto que, as pessoas com síndrome de pânico, uma tentativa do discurso psiquiátrico de nomeação da angústia na contemporaneidade, sofrem muito pelo fato de não saber quando vai acontecer novamente. Elas inclusive dizem: “eu até quero que aconteça a angústia porque, ufa!, aí ela aconteceu”. Mas só que elas não têm a mínima noção de quando vai surgir a angústia, de quando vai emergir e desorganizar completamente o sujeito em relação ao seu corpo (Veras, 2024, p. 18).

Além disso, não foi só através da tese que escrevi sobre a angústia. Também o fiz através da escrita de um artigo, da participação em um evento acadêmico e da escrita de um capítulo de livro. Tudo começou a partir da seguinte contingência: certa vez, no grupo dos orientados no WhatsApp, meu orientador postou uma chamada para publicação de ensaios pela Revista Nós, periódico anual do Seminário de Introdução à Teoria Psicanalítica (SIPSI) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Para a minha surpresa, a temática da vez era justamente a angústia. Foi então que me senti causado por aquele convite e decidi escrever um artigo, sob a supervisão do meu orientador, cujo objetivo foi (a)bordar a angústia e a invasão do real do corpo na escrita de Clarice Lispector, através da análise do livro *Água viva*²⁶ (Almeida; Henriques, 2024).

²⁶ O ensaio encontra-se disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rnos/article/view/62662/35007>. Acesso em 11 abr. 2025.

Alguns meses depois, meu orientador me lançou outro convite – também acompanhado pela angústia: dessa vez o SIPSI havia aberto as inscrições para o *IV Colóquio de Psicanálise do SIPSI: (a) Angústia*. Submetemos um resumo expandido com o tema “A angústia e suas ressonâncias no corpo: considerações a partir do objeto voz”. O texto foi aprovado e apresentado por mim no dia 8 de novembro de 2024, na UFBA. Foi uma experiência muito enriquecedora, pois foi um colóquio em que todos os trabalhos (a)bordavam diferentes faces da angústia.

Posteriormente, recebi uma carta convite de Adrielle Passos (doutoranda e representante discente do doutorado) e Sanches Viana (mestrando e representante discente do mestrado), do PPGPsi da UFS, ambos organizadores, para o livro *Psicologia, Articulações e Interseccionalidades*, para contribuir com um capítulo no eixo Psicanálise e Cultura Contemporânea e mais uma vez escolhi como tema a angústia. O texto, intitulado “Considerações psicanalíticas sobre a angústia na escrita em abismo de Clarice Lispector” (Almeida; Henriques, 2025), teve como objetivo investigar a angústia na clínica psicanalítica, tomando como objeto a escrita de Clarice Lispector, especificamente em seu livro *A Hora da estrela*²⁷.

Desse modo, o texto aqui proposto é uma escrita com o corpo, efeito de vários cortes, recortes e modificações, desde o anteprojeto da seleção para o doutorado, até o presente momento, efeito inevitável do contato com a lâmina cortante da verdade freudiana (Lacan, 1971/2003) e com a literatura de Elena Ferrante. Isso significa que, nesse processo, até a escrita final da tese, algumas coisas caíram e outras permaneceram, efeito das contingências do encontro com o real a que esse estudo tem me conduzido: deixar-cair o objeto *a* em sua vertente dejetivo, rumo à sua versão desejante.

Nesse sentido, o presente estudo teve como objetivo geral: explorar a angústia e suas faces na clínica psicanalítica a partir da obra *Dias de abandono*; e como objetivos específicos: 1) discutir a angústia com base em Freud e Lacan; 2) (a)bordar as relações entre psicanálise e literatura a partir de Freud, Lacan, Elena Ferrante e de psicanalistas contemporâneos; 3) articular a obra de Elena Ferrante com a psicanálise por meio da angústia e suas faces e 4) apresentar o encontro singular do autor com a literatura de Elena Ferrante, especialmente da obra *Dias de abandono*. A pergunta de pesquisa que orientou este estudo foi: de que forma o

²⁷ O e-book completo encontra-se disponível em:

<https://ri.ufs.br/browse?type=author&value=Viana%2C+Sanches+Max+Jesus+%28Org.%29>. Acesso em 07 ago. 2025.

encontro singular do autor deste estudo com a obra de Elena Ferrante possibilita explorar questões teórico-clínicas em torno da angústia na clínica psicanalítica?

Desse modo, a tese foi organizada da seguinte forma. O capítulo 1, intitulado “*escrever com a verdade de que sou capaz, desequilibrando e deformando, abrindo espaço para mim mesma com todo o corpo*”, teve como objetivo apresentar o percurso metodológico. Propus uma metodologia que tem amalgamadas uma dimensão diligente e uma dimensão desmarginada, tomando como base o livro *As Margens e o Ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, da autoria de Elena Ferrante (2023a). A dimensão diligente consistiu em uma pesquisa psicanalítica do tipo teórica, em que foi investigada a noção de angústia na clínica psicanalítica, utilizando textos de Freud e Lacan como fontes primárias e textos de psicanalistas contemporâneos, capturados em bases de dados, como fontes secundárias. Já a dimensão *desmarginada* explorou as relações entre psicanálise e literatura, a partir de Freud, Lacan e Elena Ferrante, ao tomar como aporte teórico a psicanálise lacaniana e a *mise en abyme*, no intuito de articular a obra *Dias de abandono* e a psicanálise.

O capítulo 2, nomeado como “*a frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa*”, objetivou (a)bordar a angústia na obra de Freud e no ensino de Lacan. Para isso, foram percorridos, de forma cronológica, os principais textos freudo-lacanianos a respeito da angústia, sendo possível explorar a diacronia da angústia na clínica psicanalítica de ambos. A partir deste capítulo, foi possível observar que os impasses do manejo da angústia estiveram presentes desde os primórdios da psicanálise e seguem como um dos principais desafios da clínica psicanalítica.

O capítulo 3, denominado “*devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta*”, teve o intuito de (a)bordar as relações entre psicanálise e literatura a partir de Freud, Lacan, Elena Ferrante e psicanalistas contemporâneos. Nesse sentido, foram discutidos, a partir de uma cronologia, os principais textos freudo-lacanianos que exploram o diálogo entre psicanálise e literatura, bem como textos em que Elena Ferrante fala sobre a sua experiência com a teoria psicanalítica. Foi possível perceber que, desde o início da psicanálise, a costura com a literatura está presente desde Freud, que mostrou em diversos textos como a literatura, pode nos abrir possibilidades para pensar a clínica psicanalítica.

Por fim, o capítulo 4, intitulado “*Pare ou te corto as mãos*”, teve o objetivo de articular a obra de Elena Ferrante com a psicanálise a partir da angústia e suas faces, especialmente a obra *Dias de abandono*, por meio de uma escrita que tem amalgamadas uma dimensão diligente e *desmarginada*. A partir da leitura desenvolvida neste estudo, propus 4 faces da angústia

ferrantiana: 1) a *desmarginação* como uma face da angústia, 2) a *frantumaglia* como um nome para a angústia feminina, 3) a mãe como uma figura angustiante, e 4) a angústia na relação mãe-filha. Ao tomar como base o diálogo entre a psicanálise e literatura, e do encontro singular do autor com a obra de Elena Ferrante foi possível explorar questões teórico-clínicas em torno do estatuto da angústia na clínica psicanalítica.

A esta altura, penso no ato de escrever como uma longa, extenuante e prazerosa sedução. As histórias que contamos, as palavras que usamos e em que trabalhamos, os personagens aos quais tentamos dar vida são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence apenas a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas, a verdadeira razão para passarmos tanto tempo da nossa vida sentados em frente a uma mesa, batendo em teclas, enchendo páginas.

Elena Ferrante, 2017b, p. 73.
Frantumaglia: os caminhos de uma escritora.

CAPÍTULO 1:

escrever com a verdade de que sou capaz, desequilibrando e deformando, abrindo espaço para mim mesma com todo o corpo

Escolhi esta frase de Elena Ferrante (2023a), presente em seu livro *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, para nomear o primeiro capítulo deste estudo, cujo objetivo é apresentar o percurso metodológico, pois foi na companhia de Elena Ferrante que o presente percurso metodológico tomou contornos. Tudo começou quando ainda não tinha uma metodologia definida para este estudo e deparei-me com o seguinte trecho da obra supracitada: “[...] *escrever com a verdade de que sou capaz, desequilibrando e deformando, abrindo espaço para mim mesma com todo o corpo*” (Ferrante, 2023a, p. 35).

Neste livro, Ferrante (2023a), narra a sua relação com a escrita, a partir de uma experiência angustiante com o ditado²⁸. Segundo Otília Sousa (2014) o ditado é um exercício para a aprendizagem da língua muito comum no cotidiano escolar, com especial ênfase na ortografia. Sendo prescrito nos diferentes programas de português, acontece quando o professor ou os pais falam palavras ou frases para que o aluno escreva o que ouve no caderno.

Em sua experiência com o ditado, Ferrante (2023a) diz que suas primeiras lembranças de escrita foram relacionadas aos cadernos de escola primária, que possuíam de forma bem delimitada linhas pretas horizontais e duas linhas vermelhas verticais, localizadas à direita e à esquerda da folha. A autora relata que escrever era movimentar-se dentro daquelas linhas, o que para ela era um fardo, pois se a sua escrita ultrapassasse aqueles limites das linhas, seria punida. Apesar de suas tentativas de manter sua escrita dentro das margens, ela acabava se distraindo e ultrapassando a margem e sendo punida por isso. Cito Ferrante:

²⁸ De modo semelhante, a leitura de *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, fez com que eu rememorasse as minhas próprias experiências com a escrita – que não foram sem angústia. Lembrei-me então da minha experiência com o ditado, vivida em minha infância, quando minha mãe fazia ditados como uma forma de potencializar o meu aprendizado na escola. Eu não poderia errar a escrita de nenhuma das palavras que ela diligentemente ditava para mim, sob pena de ter que reescrever dez vezes a palavra que eu errasse. Eu tentava não errar, mas sempre acabava incorrendo em algum erro e então ela escrevia a palavra de forma correta, com a letra dela e em seguida me pedia para que eu escrevesse abaixo, linha a linha, por dez vezes seguidas, aquela mesma palavra. Uma dessas palavras me marcou muito: a palavra “nascimento”. Lembro-me que quando escrevi, havia “engolido” o s, pois não fazia ideia de que a palavra nascimento tinha uma letra “s”: eu achava que fosse simplesmente “nacimento”. Foi então o ditado uma das formas pelas quais a minha mãe me ensinava a escrita correta das palavras. Depois que escrevi nascimento dez vezes seguidas, nunca mais errei a escrita dessa palavra e hoje, depois de alguns anos de análise, percebo que a experiência do ditado com a minha mãe contribuiu para o nascimento do meu desejo pela leitura e pela literatura.

[...] *As minhas primeiras lembranças de escrita estão relacionadas aos cadernos da escola primária. Tinham – não sei se os de hoje têm – linhas pretas horizontais traçadas de maneira a delimitar espaços de diferentes medidas.*

[...] *Bem delimitando a folha branca não havia apenas as linhas pretas horizontais, mas também duas linhas vermelhas verticais e, aquelas linhas – disso me lembro com muita nitidez – foram a minha cruz. Estavam ali com o intuito de assinalar também por meio da cor, que, se a sua escrita não focasse fechada dentro daqueles fios estendidos, você seria punida. Eu, porém, me distraía facilmente quando escrevia e, embora quase sempre respeitasse a margem esquerda, muitas vezes ultrapassava a direita, fosse para completar uma palavra, fosse porque havia chegado a um ponto em que era difícil dividi-las em sílabas e passar para a linha seguinte sem ultrapassar a margem. Fui punida com tanta frequência que a noção de limite se tornou parte de mim e, quando escrevo à mão, sinto a ameaça daquele fio vermelho vertical, embora há muito tempo ele não exista mais nas folhas que uso* (Ferrante, 2023a, p. 16).

Um aspecto que chamou-me a atenção no relato de Ferrante foi a presença da angústia²⁹ nesse processo. Escrever dentro das margens, sob a ameaça da punição quando esses limites eram transgredidos. Veremos adiante, quando discorrerei a seguir sobre a metodologia proposta por mim neste estudo, como essa experiência angustiante com o ditado influenciou posteriormente na escrita de Elena Ferrante.

A pesquisa em psicanálise: entre uma escrita diligente e desmarginada

Trata-se de uma metodologia na companhia de Elena Ferrante, tomando como base o livro escrito por ela, intitulado: *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Nesta obra, Ferrante (2023a) reúne quatro textos que versam sobre a sua própria trajetória como leitora e escritora. Especificamente no escrito “A caneta e a pena”, escreve sobre as influências que recebeu de outros autores e autoras, que foram dando contornos para que ela pudesse desenvolver o seu próprio estilo de escrita: uma escrita que é diligente – a partir do tênue equilíbrio entre seu gosto por limites e organização, permanecendo dentro das margens -, e que

²⁹ Na obra *Um sopro de vida*, Clarice Lispector (1978/2020, p. 13-14) tocou um pouco da minha angústia durante a escrita desta tese: “Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente, mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo”.

também é uma escrita *desmarginada*³⁰ – porque reflete o seu desejo pela desordem e clamor, sendo uma escrita impetuosa, que ultrapassa as margens.

Ferrante (2023a, p. 17-18) diz se dar conta de como foi educada a ficar dentro das linhas e margens, sob a ameaça das linhas vermelhas, mesmo não utilizando mais aqueles cadernos, fazendo isso no próprio computador, diante do medo e desejo de transgredi-la: “[...] *De modo mais geral, acho que a minha ideia de escrita - e também todas as dificuldades que arrasto comigo – está relacionada à satisfação de ficar plenamente dentro das margens e, ao mesmo tempo, à impressão de uma perda, de um desperdício, por ter conseguido*”.

Ferrante (2023a, p. 27) afirma que essa escrita diligente, dentro das margens, foi a que lhe foi ensinada na época da escola e que sempre lhe proporcionava elogios dos professores, porém essa escrita marginada a deixava insatisfeita: “[...] *Sinto-me oprimida, desconfortável, na escrita bem calibrada, tranquila e aquiescente que me fez pensar que eu saiba escrever*”. A autora então conclui que sua escrita é constituída por uma bricolagem entre uma dimensão diligente, que a mantém dentro das regras que aprendeu na escola e por uma dimensão *desmarginada*.

Ferrante (2023a, p. 39) explica que uma escrita está contida na outra, pois: “[...] *Com o passar do tempo, escrever de fato se tornou, para mim, dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um molde e esperar para desenformá-lo*”. Em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante (2017b, p. 363) confidencia que: “*Mas minha parte submissa, mais cedo ou mais tarde, sempre acaba entrando em choque com a minha parte desobediente. E, no último minuto, é sempre a segunda que vence*”.

Diante disso, o percurso metodológico seguido neste estudo tem amalgamadas uma dimensão diligente e uma dimensão *desmarginada*. Localizo a dimensão diligente em uma perspectiva fálica, em uma escrita orientada pelo simbólico, que caracterizou o primeiro ensino de Lacan. De acordo com Ana Maria Valle (2007, p. 124), no texto “Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o real”, uma vez que o significante está no simbólico, uma escrita orientada pelo simbólico é sempre uma: “[...] transmissão parcial. No campo do inefável, o simbólico atua aos pedaços. Aliás, o que caracteriza o simbólico é o furo, a parcialidade. O simbólico fragmenta, divide. A nomeação implica um recorte” (p. 124).

³⁰ Sobre a escrita *desmarginada* de Elena Ferrante, Dantas (2025, p. 147) comenta que: “[...] seu estilo consiste em alinhar e desalinhar, buscar o momento em que, numa escrita aparentemente ordenada, algo de desconhecido aparece e surpreende quem escreve. Talvez este seja o maior vício para quem escolhe empreender essa aventura, dispor o próprio corpo para o risco do desconhecido que a escrita guarda”.

Além disso, ressalto também que esse estudo tomou como ancoramento epistemológico a psicanálise lacaniana orientada ao real. Segundo Gallo e Ramírez (2012), na obra *El psicoanálisis y la investigación en la universidad*, implica em seguir um percurso metodológico que vai sendo construído e ajustado à medida que o estudo é desenvolvido, pois é importante que o psicanalista e pesquisador esteja advertido da dimensão contingente do encontro com o real com a qual irá se deparar ao longo das leituras e investigações.

Conforme aponta com Andréa Guerra (2010, p. 142), no texto “A lógica da clínica e a pesquisa em psicanálise: um estudo de caso”, na pesquisa em psicanálise, o pesquisador precisa se atentar para a importância da: “[...] abertura à contingência do encontro com o Real a que cada pesquisa pode conduzir”. Tânia Ferreira (2018), no texto “Pesquisa em psicanálise: a conversação e a entrevista clínica como ofertas de palavra – a aposta na invenção subjetiva”, corrobora dizendo que na pesquisa em psicanálise, o método não é elaborado antes de iniciar a investigação no seu todo, mas é constituído ao longo do percurso metodológico, tomando forma e se organizando na medida em que o estudo vai sendo desenvolvido.

Nesse sentido, o percurso metodológico deste estudo caracterizou-se por não seguir uma metodologia rígida, totalmente pré-estabelecida. Ao contrário, propus uma metodologia que vai sendo construída à medida em que a investigação foi sendo realizada, fazendo as alterações, correções, cortes e recortes que se fizeram necessários. Após estas considerações, detalharei a seguir a dimensão diligente.

A dimensão diligente: a pesquisa psicanalítica do tipo teórica

A dimensão diligente deste estudo consistiu em uma pesquisa psicanalítica do tipo teórica. Conforme aponta Rogério Bastos (2009), no livro *Psicanálise e pesquisas: ciência? arte? contraciência?*, a pesquisa psicanalítica do tipo teórica é aquela que pode ser realizada a partir dos textos dos teóricos da psicanálise. Nesse sentido, investiguei a noção de angústia na clínica psicanalítica, utilizando textos de Freud e Lacan como fontes primárias e de psicanalistas contemporâneos como fontes secundárias.

As fontes secundárias utilizadas consistiram em publicações capturadas nas bases de dados: Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/MEC) e a Scientific Electronic Library On-line (*SciELO*). Foram utilizadas as seguintes combinações de descritores: “*Angústia AND Freud*”, “*Angústia AND Lacan*”, “*Mise en abyme AND Elena Ferrante*” e

“*Elena Ferrante AND Psicanálise*”, por considerar que circunscreveram, de forma satisfatória, a discussão aqui proposta.

Conforme apontam Susane Zanotti e Paula Miura (2020, p. 59), no texto “Revisão da literatura: os exemplos de Freud e Lacan”, a revisão de literatura em psicanálise: “[...] organiza, esclarece e resume as principais obras e pesquisas referentes a um determinado tema, fornecendo um panorama histórico para a melhor compreensão do fenômeno a ser estudado [...]”. Também argumentam sobre a importância deste método afirmando que, tanto Freud quanto Lacan realizaram revisões de literatura em suas teorizações, o que foi fundamental para que pudessem posteriormente desenvolver os seus respectivos arcabouços teóricos.

Além disso, para alinhar os resultados da busca com os objetivos desse estudo, segui as etapas de leitura propostas por Bastos (2009), a saber: 1) *leitura exploratória*: uma leitura dos títulos, resumos e palavras-chaves das publicações, seguida de uma 2) *leitura seletiva*: visando selecionar aquelas que foram mais pertinentes ao estudo; logo após uma 3) *leitura analítica*: leitura mais cuidadosa para a seleção definitiva dos textos utilizados; e, finalmente, 4) a *leitura interpretativa*: os textos selecionados definitivamente foram lidos tendo como base a perspectiva teórica da psicanálise lacaniana e direcionada pelos objetivos deste trabalho. Foram priorizadas as publicações mais recentes sobre a temática proposta.

Desse modo, a dimensão diligente desta investigação se localiza no fato de tratar-se de um texto gerado no âmbito universitário: uma pesquisa psicanalítica do tipo teórica, a partir de fontes primárias (textos de Freud e Lacan) e de fontes secundárias (textos de psicanalistas contemporâneos), por meio de uma busca em bases de dados, sustentando-se no exercício da pesquisa e do rigor conceitual. Já a dimensão *desmarginada*, conforme detalharei a seguir, se localiza em uma perspectiva não-toda fálica, buscando fazer borda no que há de mais vivo na prática da psicanálise lacaniana orientada ao real, ancorada na noção de letra³¹ (Valle, 2007).

A dimensão desmarginada: a mise en abyme e a psicanálise lacaniana

A dimensão *desmarginada* deste estudo ancorou-se na costura entre psicanálise e literatura, tomando como aporte teórico a psicanálise lacaniana e a *mise en abyme*³², no intuito

³¹ Posteriormente, no capítulo 3 “devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta”, quando discutirei sobre o diálogo entre psicanálise e literatura a partir de Lacan, discorrerei sobre a noção de letra.

³² Optei por utilizar o termo original, *mise en abyme*, ao longo desse estudo porque é o modo mais comum de se referir a esse método e ser o descritor mais recorrente nas bases de dados consultadas por

de articular a obra *Dias de abandono* e a psicanálise. Para estabelecer essa articulação, recorrerei a autoras e autores que trabalham com a *mise en abyme*, como Lucien Dallenbach (1989), Mariangela Alonso (2017), Véronique Labeille (2011), Lucia Castello Branco (2022) e Tatianne Dantas (2025).

Antes de iniciar a discussão deste tópico, faço outro apontamento metodológico: tendo em vista que no trabalho com psicanálise e literatura, existem várias formas de se explorar esse diálogo, neste estudo essa interlocução acontecerá pela via da psicanálise lacaniana. Além disso, no que se refere ao procedimento metodológico da *mise en abyme*, veremos que é um recurso utilizado nos estudos literários e que tem em Lacan um dos seus alicerces epistemológicos. Também destaco que, conforme aponta Lacan (1958-1959/2016, p. 298) em *O Seminário, livro 6: O Desejo e sua interpretação*, no trabalho com a psicanálise em suas interfaces com a arte, que inclui, dentre outras coisas, a literatura: “[...] trata-se efetivamente de psicanálise teórica”.

Para discutir o que é a *mise en abyme*, começarei com Tatianne Dantas (2023), porque foi em sua tese de doutorado, intitulada “eu, autora - corpo e escrita em fractal: Elena Ferrante, *frantumaglia* e *smarginatura*”, que tive o primeiro contato com a *mise en abyme*. Na ocasião, fazia um levantamento nas bases de dados de publicações sobre Elena Ferrante e a psicanálise. Foi em sua tese que li pela primeira vez sobre a metodologia da *mise en abyme* e que me surgiu, posteriormente, o desejo de me aprofundar um pouco mais sobre o assunto, até chegar à decisão de utilizá-la na metodologia desta tese.

De acordo com Dantas (2023, p. 85) o aporte teórico da *mise en abyme* refere-se a toda inserção de uma narrativa dentro da outra e que apresenta alguma relação de semelhança com aquela que a contém. A autora também afirma que a *mise en abyme* não se refere apenas ao processo de pensar a narrativa no plano de fundo do sujeito ou dos personagens, mas implica também refletir sobre a relação escritor-escrita, pois: “[...] O objetivo deste recurso, criado a partir da obra do escritor André Gide, é o de colocar em evidência a construção da obra. Na leitura de um relato dentro de outro é possível pensar em ambos como construídos, o que, para Dallenbach, traz diferentes formas de pensar a narrativa”.

Dantas (2023) então faz referência à figura das bonecas russas - as *matrioskas* -, frequentemente associadas à estrutura das obras de Elena Ferrante e à sua relação com a *mise en abyme*. Em um dos textos escritos por Elena Ferrante (2019) para o jornal *The Guardian* e

mim. A exceção foi o título da tese, em que optei por colocar “escrita em abismo” ao invés de *mise en abyme*. Todavia, a *mise en abyme* também é conhecida como escrita em abismo ou estrutura em abismo.

que posteriormente foram reunidas e publicadas no livro *A Invenção ocasional*, há uma ilustração elaborada por Andrea Ucini abordando o que são essas bonecas e o seu mecanismo de encaixe. Dantas explica que as *matrioskas* são:

[...] um brinquedo tradicional da Rússia que coloca uma boneca dentro da outra até chegar em uma unidade irredutível e diminuta da imagem maior. Na cultura russa, as *matrioskas* simbolizam maternidade, fertilidade, amor, amizade e o ato de desencaixar simula o parto, quando a mãe dá à luz sua filha, a filha dá à luz outra criança e assim sucessivamente. O brinquedo comporta de 6 a 7 bonecas idênticas, a diferença está no tamanho e na última boneca que, ao contrário das demais, não possui abertura (Dantas, 2023, p. 142).

De acordo com Dantas (2023) a escolha do nome – *matrioskas* ou *matryoshkas* – mais conhecidas como bonecas russas, parece ter acontecido a partir da terminologia russa para nomear o encaixe entre as bonecas. Nesse sentido, as bonecas russas são uma das possibilidades de *mise en abyme*. Observemos a figura 2, abaixo, em que é possível observar a obra *Matrioska*³³, de Andrea Ucini.

Figura 2 - As bonecas de Elena Ferrante e a *mise en abyme*



Fonte: Andrea Ucini (2019) – *Matrioska*. In: Ferrante (2019, p. 25).

Maria Carolina Casati (2023, p. 338) no posfácio escrito para a segunda edição brasileira de *A Amiga genial*, intitulado “Elena, Lenu e Lila: A Amiga genial e a escrita como metáfora da existência-concreta”, aponta para a presença da *mise en abyme* na obra da autora, na medida

³³ Conforme aponta Dantas (2023) em uma única imagem é possível observar tanto as várias bonecas que compõem uma *matrioska*, quanto observar no centro da ilustração, os círculos que possibilitam o encaixe das bonecas uma dentro da outra, a metáfora de uma das possibilidades de *mise en abyme*.

em que: “[...] sabemos que é por meio da escrita dessas personagens, quase como uma boneca russa, que Elena Ferrante escreve a si e se escreve no mundo ao criar todas essas mulheres”.

Mariângela Alonso (2024, p. 30), uma referência importante nos estudos sobre a *mise en abyme* no Brasil, no livro *Mulheres em abismo: a personagem feminina em Marques Rabelo*, acrescenta que Lucien Dallenbach, para exemplificar a técnica da *mise en abyme*, utiliza-se da comparação com as bonecas russas ou matrioskas e as caixas chinesas: “[...] as quais se engendram umas às outras, bem como às pirâmides mexicanas, que se encaixam e refletem seus motivos ao infinito e em perspectiva, e à famosa “Banda de Moebius”, cujas faces interna e externa permutam-se, invertendo sua identidade”.

Alonso (2024), prossegue dizendo que a *mise en abyme* é um procedimento metodológico pouco estudado no Brasil. Trata-se então de um procedimento estrutural que desvela os artifícios do texto, de modo a demarcar a linguagem que volta especularmente sobre si mesma. A autora afirma que a fortuna crítica atual sobre o tema da *mise en abyme* tem enveredado por diferentes caminhos, os estudos pioneiros de Lucien Dallenbach, especialmente *Le récit spéculaire*, é ainda o trabalho incontornável e de maior fôlego sobre este procedimento metodológico.

Alonso (2024) também diz que a *mise en abyme* localiza-se então nos estudos sobre intertextualidade, tendo em vista pautar-se no trabalho de resgate de textos de um mesmo autor, reescrevendo-se em outro texto, em um movimento de remissão à própria obra. O efeito disso é o que a autora chama de autotextualidade ou intratextualidade, na medida em que explora as relações intertextuais entre textos de um mesmo autor. Nesse sentido, diz que, na *mise en abyme*, a especularidade é essa característica da obra encaixada na obra, a repetição de temas e motivos, o discurso sobre o discurso, que pode se expressar de diferentes maneiras e que:

[...] a *mise en abyme*, com o seu alto teor de reflexividade, pode também se exprimir de forma mais discreta, na escala dos personagens ou do narrador, assumindo um valor implícito no comentário, por vezes oculto, por trás de um enunciado ou de uma cadeia de enunciados distribuídos numa obra, constituindo um elo por si só (Alonso, 2024, p. 34).

Alonso (2024, p. 31) então afirma que a técnica da *mise en abyme* visa: “[...] agrupar um conjunto de realidades distintas, resumido por meio de três figuras essenciais segundo o tipo de reflexão/reduplicação estabelecido: reflexão simples, infinita e aporética”. E prossegue:

O primeiro tipo (reflexão simples) aborda o fragmento que mantém com a obra, que inclui uma relação de semelhança (como ocorre com a famosa cena

do teatro em Hamlet, de Shakespeare); o segundo (reflexão infinita) traz um fragmento ou sequência que apresenta relação de semelhança com a obra que o contém, e assim por diante, como se dá em *As mil e uma noites*, com os contos infinitos de Sherazade; o terceiro e último (reflexão aporética) define-se pela obra, fragmento ou sequência que se supõe que inclua a obra que realmente a inclui primeiro, como *Lo fingido verdadeiro*, de Lope de Veiga e *La vida es sueño*, de Calderón De La Barca (Alonso, 2024, p. 31).

Alonso (2024, p. 31) finaliza com uma síntese das três figuras essenciais da *mise en abyme*, apontando que, enquanto o primeiro caracteriza-se por: “[...] uma obra idêntica à obra em que se insere; o segundo, por sua vez, constitui-se por uma obra semelhante; e, por fim, o terceiro, por um amálgama entre as várias obras que se inserem umas dentro das outras, chegando a confundir o leitor, partícipe do abismo que se constrói”.

Outro autor importante nos estudos sobre a *mise en abyme* é Lucien Dallenbach (1989), que realizou um estudo pioneiro, intitulado “*The Mirror in the text*”, traduzido livremente para o português como “*O espelho no texto*”. Nele, Dallenbach afirma que a primeira pessoa a utilizar a *mise en abyme*³⁴ foi o escritor André Gide³⁵, no seu livro *Os moedeiros falsos*.

Dallenbach (1989) então elenca alguns pontos que nos auxiliam a entender o conceito de *mise en abyme*, são eles: 1) a *mise en abyme* como meio pelo qual a obra se volta sobre si mesma, como uma espécie de reflexão; 2) sua propriedade essencial é que ela traz à tona o significado e a forma da obra; 3) a partir de exemplos retirados de diferentes obras, o autor diz que se trata de um dispositivo estrutural que não é prerrogativa nem da narrativa literária, nem da própria literatura e 4) a *mise en abyme* recebe o seu nome de um símbolo heráldico que Gide descobriu em 1891: o coração do escudo.

Segundo Dallenbach (1989, p. 19, tradução livre do inglês), o que fascinava André Gide, no seu livro *Os moedeiros falsos*, era a imagem de um escudo contendo, em seu centro, uma réplica em miniatura de si mesmo. Também diz que: “[...] a imagem do “escudo dentro do escudo”, representa a duplicação do “sujeito” [...] da obra dentro da obra; é, portanto, apropriada como imagem de todas as obras que usam a *mise en abyme*”. Para discutir a *mise en abyme*, o

³⁴ Entretanto, conforme lembra Mariângela Alonso (2024, p. 26): “[...] é válido lembrar que, a rigor, Gide jamais utilizou a expressão *mise en abyme*. Na história da crítica, o termo foi forjado pela primeira vez na década de 1950 por Claude-Edmonde Magny (1913-1966), pseudônimo de Edmonde Vinel, estudiosa francesa. Em *History du roman français depuis 1918*, Magny recorre ao termo no capítulo intitulado “*La mise en abyme ou le chiffre de la transcendance*”. A partir de então, foi colocado em circulação com expressões concorrentes, tais como “*composicion*”, “*construction en abyme*” ou, ainda, “*structure en abyme*”, como procederam Pierre Lafille e Gérard Genette”.

³⁵ É importante ressaltar que Lacan (1958b/1998), no escrito “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, discutiu a obra do escritor André Gide, fazendo uma leitura a partir da perspectiva da perversão. Apesar da relevância desta discussão, este estudo não se debruçará em discutir este assunto.

autor cita várias obras de arte, dentre as quais escolhi a pintura *As Meninas*, de Diego Velázquez. De acordo com Dallenbach:

[...] o quadro de Velázquez projeta na tela a imagem exata do Rei e da Rainha, que estão em pé diante do quadro. Além disso, ao mostrar as pessoas para as quais o pintor está olhando, e também, pelo uso do espelho, as pessoas que o estão olhando, a pintura de Velázquez alcança uma reciprocidade de contemplação que cria uma oscilação entre o interior e o exterior, fazendo a imagem “sair do quadro”, ao mesmo tempo que convida os visitantes a entrarem no quadro (Dallenbach, 1989, p. 11, tradução livre do inglês).

Dallenbach (1989) prossegue dizendo que a ideia de *mise en abyme*, para André Gide, era que ela resultava em um reflexo preciso do tema da própria obra. E que no caso da pintura de Velázquez, a ilusão de ótica buscada no quadro, que é sua principal atração, reside em trazer para a pintura itens (fictícios) que estão fora dela, pois: “[...] os reflexos fornecidos pelos espelhos completam o quadro e funcionam principalmente como um meio de intercâmbio. Na fronteira entre interior e exterior, eles são uma maneira de levar a bidimensionalidade aos seus limites” (Dallenbach, 1989, p. 12, tradução livre do inglês). Acompanhemos abaixo, na figura 3, o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez

Figura 3 - As meninas, de Velázquez



Fonte: *As Meninas*³⁶ (1656), de Diego Velázquez.

³⁶ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-as-meninas-velazquez/>. Acesso em 04 maio, 2024.

Em sua obra *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (cuja tradução livre para o português é *A Narrativa especular: ensaio sobre a mise en abyme*), Dallenbach (1977) também faz um comentário sobre o quadro *As Meninas*, e aponta que o espelho está disposto de frente como em casa e que se trata de um processo realista, na medida em que o espelho retrovisor que faz aparecer o casal real não é convexo, mas plano. Dito de outro modo, Dallenbach observou que a obra de Velázquez brinca com as leis da perspectiva, na medida em que:

[...] projeta na tela o duplo perfeito do rei e da rainha localizados diante do quadro. Além disso, ao mostrar as figuras que o pintor contempla, mas também, através do espelho, as figuras que o contemplam, ele realiza uma reciprocidade de olhares que oscila o interior e o exterior, e empurra a imagem para “sair de seu quadro”, ao mesmo tempo em que convida os visitantes a entrar no quarto (Dallenbach, 1977, p. 21, tradução livre do francês).

Dantas (2023, p. 144) também comenta sobre esse quadro de Velázquez, fazendo uma análise da *mise en abyme*, a partir da análise que Michel Foucault fez dessa obra em seu livro *As palavras e as coisas*. A autora diz que temos no centro dessa pintura a presença de um espelho que reflete a imagem do rei e da rainha em uma: “[...] imagem que é transportada de maneira ilusória para fora da tela, trazendo como resultado uma intersecção de olhares que parece apontar para fora da tela”. E prossegue:

[...] O pintor deixa seu lugar usual, como alguém fora da pintura, e se coloca também como objeto da sua criação: empunhando um pincel ele está exercendo a função de pintor também dentro do quadro. São perceptíveis alguns resquícios de imagens no quadro que parecem, propositadamente, explicitar o jogo de presença-ausência. Uma ausência que, de tão cheia, reverbera uma presença - faz barulho, com o intuito de chamar a atenção para o inacessível que envolve a cena. Os quadros que estão na parte superior da pintura parecem estar na sombra, existem de forma borrada, como se a imagem pressentisse que é preciso haver um abismo para chamar a atenção do olhar. Aparecem num relance para nos lembrar do abismo para depois mergulhar novamente na sombra, num movimento silencioso e constante (Dantas, 2023, p. 144).

Dantas (2023, p. 145) também chama a atenção para o jogo de presença-ausência desse quadro, apontando que, no caso específico da ausência, esta ganha força na tela que Velázquez pinta dentro da própria pintura. Existe aí uma dimensão enigmática, pois não temos: “[...] nenhuma informação prévia sobre o que o levou a pintar-se dentro do próprio quadro, o que resta para vermos é a dobra, o enigma proposto. Nós não vemos a pintura que está sendo feita dentro do quadro, mas vemos a montagem de cena na nossa frente, também uma pintura”.

Então Dantas (2023, p. 145) conclui que a imagem que não pode ser vista é o próprio paradigma da ausência, envolta por uma sombra, inflamando a incerteza do que é (im)possível de ser visto. A autora faz uma relação do quadro de Velázquez com a própria obra de Elena Ferrante, afirmando que: “A impossibilidade que Velásquez coloca no quadro nos coloca em um embate entre verdade e ficção. Fazendo uma aproximação com a obra de Elena Ferrante, é como se no quadro ao qual nós não temos acesso estivesse a sua fotografia, aquela que costuma aparecer na orelha dos livros”.

Nesse sentido, Dallenbach (1989, p. 8, tradução livre do inglês) faz uma síntese do que é o recurso metodológico da *mise en abyme*, dizendo que: “[...] uma *mise en abyme* é qualquer aspecto contido em uma obra que mostra uma semelhança com a obra que o contém”. Também exemplifica a *mise en abyme* por meio do efeito “peça dentro da peça” que acontece em algumas obras literárias, como: “O assassinato de Gonzago”, na obra *Hamlet*, de William Shakespeare. O autor sublinha que, dentre todas as duplicações internas na história da literatura, esse é o mais famoso exemplo de *mise en abyme* e que, para os críticos, a “peça dentro da peça”, representa a *mise en abyme* em sua forma mais pura, conferindo a ela o *status* de paradigma. Nesse sentido:

[...] Na breve teoria da literatura que expõe aos atores (Ato III, cena II), Hamlet atribui ao teatro a função permanente de “segurar o espelho diante da natureza”, esta é precisamente a teoria que a cena central da peça põe em prática. Ao representar o próprio crime do Rei e a infidelidade da Rainha, a “peça dentro da peça” ergue um espelho acusador aos culpados, cutuca a consciência de Cláudio por meio dessa simulação, dá ao (excessivamente) escrupuloso Hamlet provas irrefutáveis de que ele não foi enganado por um espírito maligno e finalmente o inspira a agir, confiante de que ele está certo (Dallenbach, 1989, p. 12-13, tradução livre do inglês).

A partir desse exemplo literário, Dallenbach aponta que a função da *mise en abyme* é trazer à tona a maneira como o escritor constrói a narrativa e vice-versa. Então diz que, a partir desses exemplos, é possível: “[...] definir a *mise en abyme* de Gide como um acoplamento ou uma germinação de atividades relacionadas a um objeto semelhante; ou como uma relação de relações, sendo a relação do narrador com sua história a mesma que a do narrador/personagem com sua história” (Dallenbach, 1989, p. 17, tradução livre do inglês).

Já o psicanalista Éric Laurent (2012, p. 10) no texto “O passe e os restos de identificação”, lembra que a: “[...] *Mise en abyme* é um termo em francês que significa literalmente “cair no abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as

narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. A *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura”.

Lucia Castello Branco (2022, p. 28), em seu livro *O Que é psicanálise literária?*, define a *mise en abyme* como saber em fracasso. Ancorada em Lacan, a autora diz que: “Talvez fosse mais interessante pensarmos, como Lacan fala em *Lituraterra*, que a psicanálise e a literatura, ou a psicanálise e a leitura, só podem funcionar bem se elas funcionarem como saber em fracasso”, ressaltando que, para Lacan, saber em fracasso não é sinônimo de fracasso do saber. Cito Castello Branco:

Saber em fracasso, quando vocês escutarem isso, escutem como “estrutura em abismo”. O que é uma estrutura em abismo? Aquele quadro do Velázquez, não é? O pintor que pinta o pintor que pinta o pintor... Fui estudar nessa época sobre isso, porque há a estrutura em abismo considerada clássica, que é toda proporcional; e há a estrutura em abismo em que às vezes, quando o ângulo se coloca um pouco diferente, no pedacinho menorzinho, você vê o detalhe. A tendência é pensarmos que a imagem vai diminuindo, diminuindo, mas às vezes não é só um detalhe que você vê amplificado, você vê alguma coisa que, no quadro maior, não aparecia, porque o ângulo mudou. Esses dias, aqui, tentando fotografar a lua, eu tive muito essa sensação, porque às vezes eu via meu reflexo, às vezes eu via a casa projetada na lua e às vezes eu via a lua. Então, tudo depende muito do ângulo e dos espelhamentos que acontecem aí. Talvez o mais interessante não seja nem a leitura no amor amalgamado, nem a leitura no ódio, ou no amódio, mas a leitura no amor em fracasso, como se diz “saber em fracasso” (Castello Branco, 2022, p. 28).

Lituraterra é o escrito de Lacan (1971/2003, p. 17) que Lucia Castello Branco se utiliza para fazer a proposição da *mise en abyme* como saber em fracasso. Vejamos o que Lacan fala neste texto. Ao discorrer sobre o saber em fracasso, o furo no saber, Lacan nos remete à *mise en abyme*, dizendo que o método pelo qual a psicanálise³⁷ pode fazer a sua intrusão na crítica literária é através do furo, tendo em vista que a psicanálise é um furo no saber e que, por isso: “[...] se a crítica literária pudesse efetivamente renovar-se, seria pelo fato de a psicanálise estar aí para que os textos possam se medir por ela, ficando o enigma do seu lado”. Lacan prossegue:

Contrasto, endereçando a eles, verdade e saber: é na primeira que eles prontamente reconhecem seu ofício, enquanto, na berlinda, é pela verdade deles que espero. Insisto em corrigir meu tiro por um saber em xeque — tal como se diz figura *en abyme* —, o que não é o xeque, o fracasso, do saber.

³⁷ Essa discussão sobre psicanálise e literatura será realizada de forma mais aprofundada no “Capítulo 3: devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta”. Nele, discutirei sobre o diálogo entre psicanálise e literatura a partir de Freud e Lacan.

Tomo então conhecimento de que há ali quem se julgue dispensado de dar mostras de qualquer saber (Lacan, 1971/2003, p. 17-18).

Marcela Antelo e Luiz Felipe Monteiro (2017, p. 2), no texto “Cinema e psicanálise: sintoma e saber em abismo”, ao retomar o ensaio *Lituraterra* para pensar o diálogo entre psicanálise e cinema, fazem alguns comentários que nos ajudam a entender o que Lacan propôs nesse escrito. Advertem que, para Lacan, a prática do psicanalista não é equivalente à do crítico literário. Isso significa que, pelo menos da perspectiva de sua prática, nenhum julgamento literário se justifica, pois o psicanalista não pode interpretar a obra, uma vez que é o trabalho que se propõe à psicanálise e não o contrário.

Antelo e Monteiro (2017) prosseguem dizendo que, quando Lacan apontou que o diálogo entre psicanálise e literatura só é possível através do furo no saber, estava dizendo que a única condição para que a psicanálise possa interferir em um campo estrangeiro como a literatura é a demonstração de sua impossibilidade. Dito de outro modo, a psicanálise se torna relevante quando funciona como uma lacuna no conhecimento. Os autores apontam que se trata de um método perigoso, pois implica em permanecer do lado do enigma, em vez de ocupar a posição de quem fala sobre o que está por trás da obra, psicanalisando-a. Essa proposição é muito importante para este estudo, pois é ancorado na psicanálise lacaniana que sustentarei o diálogo entre psicanálise e literatura.

Além disso, Antelo e Monteiro (2017, p. 8) também fazem referência à *mise en abyme*, afirmando que ela é um método dos estudos literários que dialoga com a psicanálise lacaniana devido à sua estrutura infinita. Como uma mancha ou um *punctum*, a *mise en abyme* é um buraco na narrativa e na consistência da imagem. Em sua repetição incessante, é um elemento figurativo que testemunha o abismo entre o semblante e a realidade, servindo-se da própria malha simbólico-imaginária para apontar sua inconsistência e: “Por isso, Lacan faz questão de ressaltar que o conhecimento no fracasso não é o fracasso do conhecimento. Você tem que se deixar capturar pela cena para que, através dela, você possa revelar seu segredo; os incautos vagarão novamente pela escuridão do cinema”.

Dito de outro modo, a proposição de Lacan de que o diálogo entre psicanálise e literatura acontece por meio do furo no saber implica, dentre outras coisas, que o discurso psicanalítico aponta para o saber em fracasso, ou seja, para a *mise en abyme*. Percebemos então a articulação entre a *mise en abyme* e a psicanálise lacaniana, que parte do entendimento de que o que se tenta transmitir em psicanálise é sempre um saber em fracasso, uma vez que é um saber furado.

De certo modo, o que Lacan (1971/2003) aponta em *Lituraterra* no que se refere ao diálogo entre psicanálise e literatura serve para qualquer campo que a psicanálise venha a fazer interface: é sempre pela via do saber em fracasso, do furo no saber, que acontecerá a sua intrusão em outros campos do saber e é aí que está a sua relevância. Dito de outro modo, a psicanálise é um saber fraturado que faz furo na consistência discursiva do mundo, seja qual for a área do saber pela qual venha a dialogar.

Roland Chemama (2002, p. 53), no capítulo “O demônio da interpretação”, de seu livro *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*, aponta que quando se trabalha com psicanálise e literatura é preciso cuidado com a armadilha das interpretações simplificadoras, sob o risco de cair no que ele nomeou como “abismo intransponível” uma vez que: “[...] Com muita frequência, os analistas não procuraram no texto literário senão uma oportunidade de fazer funcionar seu sistema; eles interpretaram a produção do escritor como pensavam dever interpretar o sintoma neurótico”. Na opinião do autor, a principal consequência disso foi que:

[...] os estudos psicanalíticos consagrados a escritores têm sido muitas vezes decepcionantes. Certamente, nem todos eles reduzem a obra ao autor, e este à sua suposta patologia. Mas, sem dúvida, eles cedem muito facilmente à ilusão usual da interpretação: a que atribui à hermenêutica o estranho poder de descobrir o sentido que o autor não poderia perceber e que, no entanto, sua obra esconderia (Chemama, 2002, p. 54).

Meu intuito ao trazer o Chemama (2002) para esta discussão sobre a *mise en abyme* deve-se ao fato de ele propor um cuidado metodológico necessário quando se faz esse diálogo entre psicanálise e literatura, sob o risco de cair na armadilha usual da interpretação de, pela via hermenêutica, decifrar sentidos ocultos não percebidos pelos autores. Isso requer o cuidado de, conforme Lacan advertiu de não psicologizar o texto literário e de não incorrer em uma psicobiografia do autor, tendo em vista que:

O analista toma o sujeito pela palavra. Dizemos, então, que ele pode tomar o texto à letra. Ele não procurará ali um sentido, profundo, essencial, único, mas estará atento ao próprio funcionamento da escrita. A interpretação, se conservarmos este termo, não será uma metalinguagem, remetendo o discurso de um escritor a um saber já constituído. Ela será corte, escansão operada sobre os traços da própria escrita, que permite fazer sobressair o que nela já está (Chemama, 2002, p. 65).

Dito de outro modo, na interlocução entre psicanálise e literatura, a recomendação de Chemama (2002) é que tenhamos mais confiança no escritor, ao invés de partir do pressuposto de que ele é um completo desconhecido a respeito de sua própria criação, sob o risco de cair

em uma psicologização da obra e do autor. Isso significa que, diante de um texto literário, deve-se fugir da ilusão de procurar sentidos ocultos e únicos na obra e sim estar atentos ao próprio funcionamento da escrita. A estratégia metodológica da *mise en abyme* é uma possibilidade de fazer isso.

Em consonância com Roland Chemama, Helena Kessler (2024, p. 29), em sua tese de doutorado, intitulada: *Narrativas do precipício: transmissão e origem nas escritas de mulheres*, afirma que: “[...] Este seria um método de leitura que se propõe a ler a materialidade do texto escrito, as escolhas operadas, o que é efetivamente dito e o que fica de fora da escrita. Um exercício de confiança no trabalho da pessoa que escreveu, afinal”.

Kessler (2024, p. 28) prossegue apontando que, no trabalho com psicanálise e literatura, ainda é presente uma proposta metodológica em que o saber do especialista visa “explicar” um sentido oculto supostamente existente nas obras, sendo ainda muito: “[...] comum nos depararmos com um psicanalista que, na posição de detenção de um saber, destrincha uma obra analisando tanto a vida pessoal do autor, quanto psicologiza personagens como se estes fossem pacientes deitados em seu divã”.

Kessler (2024, p. 28) então diz que a crítica de Chemama a uma “psicanálise aplicada à literatura” é direcionada especialmente ao discurso do mestre nela presente, em que o saber do especialista se transforma numa certeza sobre o texto escrito, pois: “[...] Trata-se, muitas vezes, de uma transposição de um saber acabado para fora de seu campo de origem, em modelos interpretativos simplórios que remetem frases escritas a significações inconscientes”. Então conclui que, a recomendação metodológica de Chemama é valiosa, porque:

[...] podemos utilizar os apontamentos desse autor para ficarmos alertas diante do risco de se escorregar em uma interpretação fechada, em forma de certeza taxativa – que, com alguma frequência, vemos surgir na forma de explicação causal para condutas dos personagens a partir de uma suposição diagnóstica ou biográfica –, trazendo para a análise elementos que estão para além do conteúdo apresentado no texto literário (Kessler, 2024, p. 29).

Rafaela Viana (2023, p. 11-12) em sua dissertação de mestrado, intitulada “Fazer, na escrita o abismo dela: a mulher que escreve em um sopro de vida e Emily L.”, aponta que, metodologicamente, a *mise en abyme* é uma categoria e estrutura que é: “[...] repetitiva e, contudo, diferente. Como a escrita. Basta um ângulo, na enésima reprodução da imagem, para que se veja outra coisa, para que se descubra mais. Ou menos, porque o abismo da escrita também é o do saber e esse movimento cíclico, repetitivo, não vem com garantias”.

Viana (2023, p. 13) então diz que utilizar a metodologia da *mise en abyme* é uma teia de leitura que é dotada de uma sensibilidade ímpar, pois requer do pesquisador tomar: “[...] a escrita não como polo oposto da vida, mas como espaço de tensão que caminha ao seu lado, atormentando-a”. A autora retoma a proposta de Lacan e de Lucia Castello Branco sobre o saber em fracasso presente na *mise en abyme* como um método, em que o abismo da escrita dentro da escrita se desdobra em outros: o saber em fracasso, o tormento da escrita, a vertigem da identidade.

Dito de outro modo, no encadeamento de histórias dentro de histórias, a *mise en abyme* é a materialização de um saber, de uma ficção e, consequentemente, de uma subjetividade em fracasso. Nesse sentido, Viana (2023, p. 24) sublinha que: “[...] O abismo escrito é uma forma de dar a ver o tormento da escrita na própria escrita. E, nessa queda espiralada, por vezes se cai em si, mas esse lugar já é um fora de si”. Além disso, a autora também propõe que *mise en abyme* é um lugar que coloca em vertigem a subjetividade, na medida em que insiste na subjetividade da escrita e, consequentemente, no fracasso dela.

Ao utilizar a *mise en abyme*, Viana (2023, p. 23) observou que utilizar esse recurso é fazer uma leitura que respeita o fracasso do texto, que deixa ver o detalhe a partir de outros ângulos e que se compromete em escutar esse silêncio que ecoa no texto. Como saber em fracasso, a *mise en abyme* é um método que caminha para a sua ruína, pois um dos sentidos pelos quais podemos pensar a escrita em abismo é como vertigem, queda espiralada, precipício. Uma espécie de espiral em que a escrita cai: “Essa escrita dentro de escrita — “quadro de um quadro”, “romance do fracasso do romance” — é esse movimento de repetição diferente, que faz ver diversos ângulos”. É a *mise en abyme* como uma palavra-buraco, em uma menção à escritora Marguerite Duras, que abre um abismo na escrita:

[...] Essa palavra-buraco pode ser tomada, em si mesma, como o buraco do abismo, a abertura da escrita ao redemoinho em fracasso desse movimento. Uma palavra-buraco, um amor sem eu nem você, esvaziado da sua dimensão biográfica, torna-se aquilo que não se diz mas ressoa; como um eco na estrutura em abismo. Um amor sem ainda ninguém talvez, como uma carta sem endereçamento (Viana, 2023, p. 78).

Viana (2023, p. 79) então afirma que a *mise en abyme* é um fio condutor, uma espécie de método, pois na escrita dentro da escrita tem-se uma narrativa que se constrói e que se questiona na medida em que a narrativa avança, pois: “[...] O abismo é o que separa, mas é também, na *mise en abyme*, uma estrutura criadora, que permite contornar infinitamente as bordas desse nada até o centro de algum sentido - outro”. A autora também evoca a imagem do

espelho, lugar em que se realiza o movimento espiral do abismo. É o saber em fracasso, no abismo da escrita presente:

Aqui, a imagem do espelho em frente ao espelho cria outra forma de abismo, esse vazio cristalizado que puxa o sujeito para sempre em frente sem parar: não como quem avança, mas como quem abre o caminho do abismo (o espelho é o espaço mais fundo que existe) (Viana, 2023, p. 120).

Mariângela Alonso (2017), no livro *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*, discorre sobre a articulação entre a *mise en abyme* e a psicanálise lacaniana, proposta que é valiosa para este estudo. A autora comenta que, para Lacan, em sua teorização sobre o estádio do espelho, o espelho é pensado como um fenômeno demarcador dos limites entre a instância imaginária e simbólica e que é constituído por três momentos importantes, que acontecem entre seis e oito meses de vida.

Alonso (2017, p. 44) também diz que, no estádio do espelho de Lacan, a percepção do corpo pela criança e a experiência especular revelam-se amalgamadas, como partes constituintes da subjetividade. Nesse sentido: “[...] num primeiro momento, a criança parece confundir a imagem especular com a realidade; já numa segunda fase ela entende que se trata de uma imagem e, posteriormente, absorve e compreende o reflexo como seu”. Para aprofundar um pouco mais a articulação proposta por Mariângela Alonso da *mise en abyme* com o estádio do espelho, vejamos o que Lacan diz neste texto clássico.

No ensaio “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”, Lacan (1949/1998) apresenta algumas considerações sobre a sua teoria do estádio do espelho³⁸. Lacan inicia o texto dizendo que a noção de eu na psicanálise se diferenciava de qualquer experiência de eu baseada no famoso cogito cartesiano “penso, logo sou”.

Lacan (1949/1998, p. 97) apresenta sua teoria do estádio do espelho como essa experiência em que a criança reconhece a sua imagem no espelho - diferente do que acontece em outros animais, como o chimpanzé -, ato que não se esgota no ser humano, uma vez que repercute em uma série de gestos em que a criança experimenta ludicamente a relação dos

³⁸ É importante destacar que a questão do eu e do estatuto do corpo em psicanálise estão presentes em todo o ensino de Lacan, tendo passado por mudanças e reformulações ao longo de diacronia de seu ensino. Entretanto, uma vez que não é o foco deste trabalho discorrer sobre essas alterações, farei um recorte e focarei apenas na sua teorização do estádio do espelho na constituição do eu, discutidas em seu escrito “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (Lacan, 1949/1998), por considerar que ela é suficiente para a articulação da psicanálise lacaniana com a *mise en abyme* proposta neste percurso metodológico.

movimentos assumidos: “[...] pela imagem com seu meio refletido, e desse complexo virtual com a realidade que ele reduplica, isto é, com seu próprio corpo e com as pessoas, ou seja, os objetos que estejam em suas mediações”.

Dito de outro modo, Lacan sublinha que, no estágio do espelho, tem-se um fenômeno que é intrínseco do ser humano e que, conseqüentemente, o diferencia dos outros animais: essa experiência de ver a própria imagem refletida no espelho, num ato que não se esgota, pois reverbera em uma série de gestos em que a criança experimenta de forma lúdica a sua imagem com seu meio refletido no espelho: ou seja, a imagem do corpo próprio e a imagem também as pessoas e objetos que estão em seu entorno.

Lacan (1949/1998, p. 97) acrescenta que o estágio do espelho acontece a partir dos seis meses de vida e que é vivido pelo bebê como um espetáculo cativante e que podemos entendê-lo: “[...] como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”. Isso significa que, no estágio do espelho acontece um processo identificatório, experiência que captura o bebê, na medida e que assume essa imagem. E prossegue:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (Lacan, 1949/1998, p. 97, grifos originais do autor).

Dito de outro modo, Lacan apontou que o eu se constitui a partir de um processo de identificação com a imagem do Outro. É então nesse percurso de identificação que o estágio do espelho se apresenta como uma matriz simbólica em que o eu encontra um lugar: a imagem se unifica a partir do olhar do Outro³⁹. O Outro nesse caso costuma ser a mãe e, nessa passagem, a imagem assume um papel fundador e a identificação é essa mudança produzida no sujeito quando ele assume uma imagem autenticada pelo Outro.

³⁹ É válido sublinhar que existem diferenças entre as noções de outro e Outro para Lacan. Conforme lembra Lígia Ferreira (2022), na dissertação “O conceito de grande Outro em Lacan: a alteridade fundamental do simbólico”, a noção de Outro perpassa o ensino lacaniano e ganha diferentes contornos conforme o psicanalista avançou em sua teoria. A partir dessa diferenciação entre outro e Outro, Lacan produziu um desdobramento da noção de alteridade, que passou a se dividir em pequeno outro – o outro especular pertencente ao registro imaginário – e o grande Outro – a alteridade do campo do simbólico, da qual o sujeito depende para se constituir.

Conforme sublinha Tatianne Dantas (2023, p. 177-178) o estágio do espelho nada mais é do que a percepção que a criança passa a ter, a partir do olhar do Outro, de que seu corpo, que antes era um corpo despedaçado, se constitui em uma unidade relativamente coesa, uma *Gestalt*, em que: “[...] O olhar do Outro faz com que os pedaços se juntem sob o invólucro da pele e o sujeito invente uma ficção chamada eu com a qual passa a se relacionar e existir”.

Segundo Lacan (1949/1998, p. 98), essa forma primordial nada mais é do que o eu-ideal, pois ela será também a origem das identificações secundárias e: “[...] o ponto importante é que essa forma situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado”. Ou seja, Lacan aponta que essa imagem só se unirá assintoticamente⁴⁰ ao devir do sujeito, independentemente de qual seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de eu, sua discordância de sua própria realidade.

Lacan (1949/1998) diz que essa imagem total do corpo se antecipa como uma miragem, formando uma unidade para a criança, como uma *Gestalt*. Trata-se então de uma exterioridade em que essa forma é mais constituinte do que constituída e que, acima de tudo, lhe aparece num relevo de estatura que a congela e numa simetria que a inverte, em contraposição a turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. Isso significa que:

[...] essa *Gestalt*, cuja pregnância deve ser considerada como ligada à espécie, embora seu estilo motor seja ainda irreconhecível, simboliza, por esses dois aspectos de seu surgimento, a permanência mental do [*eu*], ao mesmo tempo que prefigura sua destinação alienante; é também prenhe das correspondências que unem o [*eu*] à estátua em que o homem se projeta e aos fantasmas que o dominam, ao autômato, enfim, no qual tende a se consumir, numa relação ambígua, o mundo de sua fabricação (Lacan, 1949/1998, p. 98, grifos originais do autor).

Lacan (1949/1998, p. 98) então afirma que para as *imagos*, a imagem especular parece ser o limiar do mundo visível, a nos fiarmos na disposição especular apresentada na alucinação e no sonho pela imago do corpo próprio: “[...] quer se trate de seus traços individuais, quer de suas faltas de firmeza e suas projeções objetais, ou ao observarmos o papel do aparelho especular nas aparições do *duplo* em que se manifestam realidades psíquicas de outro modo heterogêneas”.

⁴⁰ Assintótica é um termo da matemática que se refere ao próprio de assíntota, da linha que, numa curva plana, expressa uma distância infinita em relação ao ponto P.
Disponível em: <https://www.dicio.com.br/assintotica/>. Acesso em 15 ago. 2025.

Para Lacan (1949/1998, p. 100) a função do estádio do espelho se revela para nós como um caso particular: “[...] da função da imago, que é estabelecer uma relação do organismo com sua realidade, ou, como se costuma dizer, do *Innenwelt* ou como *Umwelt*”. Nesse sentido, Lacan aponta que o estádio do espelho revela, nos seres humanos, um efeito que é anterior até mesmo a dialética de uma insuficiência orgânica de sua realidade natural, pois:

[...] o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim, o rompimento do círculo do *Innenwelt* para o *Umwelt* gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu (Lacan, 1949/1998, p. 100).

Dantas (2023, p. 178) aponta que, para Lacan, o estádio do espelho é vivido pela criança como um momento mítico em que o nascimento do eu é amalgamado à constituição da imagem do corpo próprio como uma unidade, ao mesmo tempo em que a imagem no espelho é apreendida como objeto. É nessa relação inaugural com o olhar do outro que o sujeito cria uma miragem de corpo próprio que será posteriormente investida como uma totalidade, pois: “[...] é no jogo do espelho que a maioria passa a maior parte do tempo, uma vez que é no jogo de reconhecimento e desconhecimento através do olhar do Outro que se baseia a nossa existência”.

Lacan (1949/1998) também acrescenta que, quando se conclui o estádio do espelho, inaugura-se, pelo processo de identificação com a imago do semelhante e pelo drama do ciúme primordial, a dialética que desde então liga o eu a situações socialmente elaboradas. Nessa passagem, o espelho é o parâmetro exterior que dá a criança a oportunidade de se ver inteira, ao passo que se vê como outra. Dantas (2023, p. 166) explica que: “[...] a figura do reflexo aparece invertida, assimétrica, imagem que coloca a diferença no registro do idêntico na relação com o outro, e que traz como consequência a alteridade. Assim, aquilo que é mais conhecido e familiar, nossa própria imagem, pode também tornar-se estranha”.

Dantas (2023, p. 166) também lembra que a relação que o ser falante mantém com os outros, o mundo em seu entorno e o grande Outro - ou seja, a linguagem, o registro simbólico -, acontece sempre sob a mediação do registro imaginário, sendo a partir do imaginário que o corpo próprio como imagem unificada se constitui. Isso acontece porque: “[...] Na maior parte do tempo, o eu se vê como distinto do mundo ao seu redor, existe um contorno que o separa

das pessoas e das coisas, fruto dessa miragem que ele estabeleceu a partir do olhar do Outro, que também constitui sua identidade”.

Outro detalhe importante apontado por Dantas (2023, p. 165) é a ideia de “estádio” ao invés de “estágio”, que é cara à psicanálise lacaniana, tendo em vista que Lacan não apresenta uma perspectiva desenvolvimentista da constituição do sujeito. Nesse sentido, sublinhar que se trata de estágio e não de estágio é importante, pois: “[...] optar pela palavra estágio enseja a compreensão de que trata-se de uma etapa do desenvolvimento humano. Não parece ser essa a proposta de Lacan ao falar sobre o espelho, não se trata de uma fase que a criança passa para se desenvolver”.

Marie-Hélène Brousse (2014), no texto “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o estágio do espelho”, ao ler retrospectivamente o estágio do espelho de Lacan, aponta para a dimensão real deste estágio. Ao fazer a proposição do matema “imagem do corpo/corpo despedaçado”, a autora afirma que ele funciona:

[...] ao mesmo tempo, como uma imagem global do corpo à qual jamais o sujeito irá se identificar totalmente – o organismo continua sendo caótico. Cada vez que sentimos dor experimentamos a explosão da imagem global; há então uma separação – mas existe também uma relação absolutamente necessária entre a imagem do corpo e o corpo fragmentado. O rompimento dessa relação desencadeia catástrofes subjetivas muito fortes (Brousse, 2014, p. 5).

Considero ser muito importante para este estudo o aspecto clínico do estágio do espelho que Brousse (2014) sublinha: o rompimento dessa relação necessária entre a imagem do corpo e o corpo fragmentado, porque esse rompimento traz consigo o desencadeamento de catástrofes subjetivas muito fortes. Ou seja, é uma experiência que é vivenciada pelo sujeito de forma muito dolorosa, sendo comumente acompanhada de uma forte angústia, podendo apresentar-se em diferentes estruturas subjetivas. Um exemplo citado pela autora é a explosão do laço entre a imagem e o caos, que é testemunhada por alguns sujeitos psicóticos que, ao se levantarem numa certa manhã, ao olharem-se no espelho do banheiro, não conseguem se reconhecer. Além disso, não se trata de uma experiência de corpo exclusiva da psicose, tendo em vista que:

[...] Isso pode ocorrer também, algumas vezes, com qualquer um de nós, como o próprio Freud menciona em seu texto sobre a estranheza. Durante uma viagem de trem, ao deparar-se com sua imagem no espelho, ele se pergunta: “quem é esse velho?”. Ele se assusta ao olhar-se no espelho e não se reconhecer no velho aí refletido. Então, isso pode ocorrer com qualquer um; é bastante desagradável quando a relação – que geralmente não questionamos -

entre nosso caos e nossa imagem que vem velá-lo, se rompe (Brousse, 2014, p. 5).

Brousse (2014) lembra que essa imagem global do corpo que a criança atinge no estágio do espelho, como uma *Gestalt*, é uma imagem que o sujeito nunca irá se identificar totalmente, pois o organismo permanece sendo caótico. É por este motivo que a autora afirma que, quando vivencia algum tipo de abalo, o ser falante experiencia uma explosão dessa imagem corporal, desencadeando catástrofes subjetivas acompanhadas de forte angústia.

Dantas (2023, p. 167) chama atenção para o fato de que a imagem do corpo unificada que surge a partir do estágio do espelho não é fixa⁴¹, pois é suscetível de sofrer abalos no decorrer da existência do ser falante, geralmente efeitos de experiências traumáticas e também de experiências de linguagem, pois: “[...] esse eixo pode ser deslocado e o sentimento de inquietação que acompanha os momentos em que esse deslocamento ocorre, mostra que nele coexistem correntes divergentes, lado a lado, que não obedecem a uma sucessão temporal”.

Brousse (2014, p. 5) também destaca o estatuto fundamental da palavra nessa identificação, ou seja, a importância da linguagem no laço que se constrói entre a imagem no espelho e a experiência orgânica do corpo, tendo em vista que, no estágio do espelho: “[...] essa imagem integrada não se produz para a criança sem a linguagem. Ou seja, sem o que Lacan chama o Outro (com maiúscula). [...] Assim, o que possibilita que a criança se identifique como essa imagem no espelho é a palavra do Outro, ou seja, a linguagem”.

Finalmente, outro aspecto discutido por Brousse (2014, p. 6) em sua leitura retrospectiva do estágio do espelho é que essa imagem integrada não se produz para a criança sem a linguagem. Dito de outro modo, essa imagem integrada não acontece sem o Outro, tendo em vista que o que possibilita que a criança possa se identificar com essa imagem no espelho é a palavra do Outro, ou seja, a linguagem. Trata-se então do: “[...] estatuto fundamental da palavra nessa identificação, no laço que se constrói entre a imagem no espelho e a experiência orgânica do corpo”.

⁴¹ Esse elemento sublinhado por Dantas (2023) é valioso para este estudo, pois essas experiências de abalo experienciadas pelos seres falantes são comumente acompanhadas de forte angústia, tal como aconteceu com a personagem Olga, em *Dias de abandono*, questão que discutirei mais adiante, no capítulo 4 “Pare ou te corto as mãos”, em que discutirei as faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante.

Ainda na articulação entre a *mise en abyme* e a psicanálise lacaniana, discutirei também a relação entre a *mise en abyme* e a reflexividade. Conforme aponta André Rios (1996, p. 124), no artigo “O aniversário da morte de Heidegger”, a noção de *mise en abyme* possui várias significações e que, nos estudos literários, se refere ao processo de: “[...] “colocar uma narrativa dentro dela mesma. [...] colocar em um abismo, de abrir um abismo no interior da narrativa ou da argumentação”. Para o autor, o ponto central em torno dos diversos significados da metodologia da *mise en abyme* é a reflexividade.

Entretanto, apesar de o espelho ser um elemento importante para o entendimento do conceito de *mise en abyme*, Véronique Labeille (2011) no artigo “Manipulação de figuras. O espelho da *mise en abyme*” argumenta que a *mise en abyme* não está restrita apenas ao espelho. A autora aponta para a plasticidade desse conceito, dizendo que, ainda que: “[...] o próprio termo “*mise en abyme*” e sua relação com o espelho, bem como a questão de seu uso em análises acadêmicas, têm sido levantados com frequência desde que Dallenbach os teorizou em seu livro *Le récit spéculaire*, dando continuidade à pesquisa de Gide” (Labeille, 2011, p. 89, tradução livre do francês).

A *mise en abyme*, além de ser comumente utilizada na pintura, no cinema, na literatura, conforma já apontei ao longo deste tópico, também pode ser utilizada no teatro. Neste último caso, Labeille (2011, p. 90, tradução livre do francês) diz que: “Estudar o palco teatral na narrativa envolve pensar tanto na inserção de um meio em outro quanto na possível reflexão entre o trabalho apresentado no palco e a narrativa incorporada”. A autora então argumenta que, uma vez que refere-se a inserção de um meio em outro meio, o que caracterizará a presença da *mise en abyme* é a relação de semelhança dessa narrativa com a narrativa que a contém, algo que vai muito além, portanto, da ideia de espelho.

Aqui vale ressaltar que semelhança não é igualdade. Labeille (2011) diz que a alteridade é a garantia da *mise en abyme*, tendo em vista que é impossível inserir o mesmo no mesmo. Isso significa que, na *mise en abyme*, quando ocorre a inserção de um meio em outro meio, apesar de ser comum ter-se a interação entre o que a princípio parece uma cópia, uma imagem repetida, a autora adverte que há diferenças que constituem sua razão de ser.

A proposta da autora, ao sublinhar que o conceito de *mise en abyme* não deve ser entendido como sinônimo de uso do espelho é que possamos: “[...] evitar reduzir a *mise en abyme* a um simples processo de reflexão em um espelho e investigar, com a ajuda de ferramentas narratológicas ou sociocríticas, os poderes da inserção de um meio em outro” (Labeille, 2011, p. 92, tradução livre do francês).

Dito de outro modo, Labeille (2011, p. 98, tradução livre do francês) aponta que é essencial distinguir a *mise en abyme* de processos reflexivos, tendo em vista que a *mise en abyme* baseia-se em tendências cumulativas propostas por Lucien Dallenbach, que o espelho não consegue captar totalmente, tendo em vista que: “[...] Embora a imagem do espelho seja uma parte constituinte da definição de *mise en abyme*, não devemos nos esquecer de que a figura é um signo e, portanto, não é apenas um dado formal. Precisamos levar em conta a eficácia narrativa do “ser semântico” conotado pela noção do espelho”. E prossegue:

[...] como já apontamos, a imagem é redutora e não captura o espectro de análise que a *mise en abyme* promete. Mais do que um espelho, ela é um caleidoscópio, um fractal que revela, de diferentes ângulos e por meio de redução, não apenas a economia do romance, mas também os eventos contemporâneos, sejam eles sociais ou artísticos (Labeille, 2011, p. 95).

Labeille (2022, p. 98, tradução livre do francês) então aponta que a figura do espelho como metáfora da *mise en abyme* permite que o pesquisador exemplifique seu raciocínio do que é este método, mas adverte que o conceito não pode ser reduzido à imagem, a noção de espelho, uma vez que ela não é suficiente para explicar o escopo da *mise en abyme*. Diante disso, propõe: “[...] a analogia com o espelho como um dos conceitos contidos na *mise en abyme*, aquele baseado na reflexão, nas semelhanças entre a narrativa consagradora e a narrativa consagrada, sem se reduzir a isso”.

Entretanto, Labeille (2011) afirma que seu intuito não é propor uma nova definição de *mise en abyme*, mas sim ir além da relação analógica das narrativas incorporadas, para que possamos mudar a nossa perspectiva e abrir o campo de possibilidades de análise desse método. Então apresenta três marcos que nos ajudam a definir a presença da *mise en abyme* em uma obra:

[...] 1. não representam nenhum caráter comum (além de sua imbricação), caso em que [as metáforas especulares] não se enquadram no processo de *mise en abyme*; 2. têm tudo em comum (dada a sua imbricação, ou seja, suas diferentes dimensões) e se enquadram na *mise en abyme* conhecida como mimética; 3. mantêm uma relação de conjunção e disjunção (ou seja, semelhanças e diferenças manifestas) que torna possível compreendê-las juntas enquanto as distingue. Essa é a transformação da *mise en abyme*, que pode ser entendida por analogia com certas estruturas linguísticas (Labeille, 2011, p. 91).

Desse modo, os três marcos que acusam a presença da *mise en abyme* em uma obra – no caso desta tese, uma obra literária – apresentados por Labeille (2011), são elementos

importantes, pois irão auxiliar na exploração das questões teórico-clínicas em torno da angústia a partir do livro *Dias de abandono*.

O recurso metodológico das notas de rodapé

Além disso, um aspecto importante da dimensão *desmarginada* deste estudo é o uso de notas de rodapé como um recurso metodológico. A ideia surgiu após a leitura do livro *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*, de Tatianne Dantas (2025, p. 29). Nele, a autora trabalhou com esse recurso em seu texto, em que propôs a nota de rodapé como: “[...] um breve testemunho de leitura de um corpo que, afetado pelo texto, se coloca também a escrever”.

Dantas (2025, p. 29) também pensou as notas: “[...] não apenas como um adereço, mas um espaço em que esta obra acontece e está em ebulição. As notas como o espaço fora das fórmulas, com disposição para rodear o informe da margem”. E concluiu que: “[...] A nota de rodapé aparece como uma continuação de uma frase em que afirmo: “ficamos com o efeito desorganizador do texto” (*Ibid*, p. 30).

Meu intuito foi utilizar as notas de rodapé como um recurso metodológico que possibilitasse discorrer sobre o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante. Em minha leitura da obra *Dias de abandono*, em que me propus a discutir sobre as faces da angústia na escrita em abismo de Ferrante, as notas de rodapé foram um valioso recurso metodológico que me auxiliaram na escrita da tese. Para embasar esta proposta de trabalho com as notas de rodapé, recorri a algumas obras, como *A Ética da leitura*, de Hillis Miller (1995), *Freud e a narrativa paranoica: Schreber revisitado*, de Rogério Paes Henriques (2014) e *A Farmácia de Platão, Gramatologia e Margens da filosofia*, de Jacques Derrida (2005; 1973; 1991) e *Como se faz uma tese*, de Umberto Eco (2020). Farei a seguir algumas considerações a partir destes autores.

Ao discutir sobre a ética da leitura, Hillis Miller (1995, p. 46) propõe que o crítico precisa estar em um constante movimento de interrogação, tendo em vista que: “[...] A crítica é uma atividade humana que depende, para sua validade, de nunca estar à vontade dentro de um “método” fixo”. O autor então aponta que o texto crítico e o texto literário são, um em relação ao outro, parasita e hospedeiro, cada qual alimentando-se do outro e sendo por ele alimentado. Consequentemente, o crítico depara-se com o fracasso na tentativa de fazer formulações decisivas finais sobre o autor ou autora que está fazendo sua análise. Em suas palavras:

[...] A tentativa do crítico de desembaraçar os elementos nos textos que interpreta só faz com que se embaracem novamente em outro ponto, deixando sempre um remanescente de opacidade ou uma opacidade a mais, ainda não desembaraçada. O crítico acaba ficando preso em sua própria versão das repetições intermináveis que determinam a carreira do poeta (Hillis Miller, 1995, p. 43-44).

Dito de outro modo, não é possível ao crítico chegar a uma análise definitiva de um autor tendo em vista não ser possível fazer uma leitura unívoca, pois deixará sempre um remanescente de opacidade, uma opacidade a mais, que ainda não foi desembaraçada. O que conseguirá é apenas um fio da obra, a sua própria versão, tendo em vista que:

[...] O crítico acaba ficando preso em sua própria versão das repetições intermináveis que determinam a carreira do poeta. Ele vivencia isso como um fracasso na tentativa de compreender bem seu poeta, em alguma formulação decisiva final que lhe permitirá esgotar esse poeta de uma vez por todas. Embora cada poeta seja diferente, cada um deles contém sua própria forma de indefinição. Isso pode ser definido dizendo-se que o crítico jamais pode demonstrar, de maneira decisiva, se a obra do escritor é ou não “definível”, se essa obra é ou não passível de ser definitivamente interpretada. O crítico não pode pôr em ordem a confusão de linhas de significados, desembaraçar os seus fios de modo que eles brilhem claramente lado a lado. Ele só pode retrair o texto, colocar uma vez mais em movimento os seus elementos, naquela experiência do fracasso de uma leitura determinável que é aqui, decisiva (Hillis Miller, 1995, p. 44).

Isso significa que o texto sempre terá outras possibilidades interpretativas, que não se esgotam em apenas uma leitura ou método interpretativo, impossibilitando uma leitura conclusiva do seu objeto. A leitura interpretativa sempre fracassará, pois não é possível que uma obra possa ser decifrada em sua completude e revelada em sua totalidade à leitura do crítico. Sempre haverá a possibilidade de outras leituras que, inclusive, podem contrariar essa primeira leitura.

Hillis Miller (1995, p. 18) também faz uma crítica ao que ele nomeou como *leitura óbvia unívoca*, que seria uma leitura que pretende esgotar um texto, ao apontar que: “[...] a linguagem não é um instrumento ou ferramenta nas mãos humanas, um meio submisso de pensamento. A linguagem, em vez disso, pensa os seres humanos e o seu “mundo [...]”. Nesse sentido, o autor é enfático ao dizer que: “[...] a “leitura óbvia ou unívoca” de um poema não é idêntica ao próprio poema” (*Ibid*, p. 18).

Diante disso, a grande questão proposta por Hillis Miller (1995, p. 19) é a impossibilidade de uma leitura unívoca ou óbvia de uma obra literária: por mais que uma interpretação se proponha como unívoca, ela nunca estará livre de qualquer equivocidade, pois:

“[...] Cada “elemento único”, além disso, longe de ser inequivocadamente aquilo que é, subdivide-se dentro de si mesmo”.

O autor então elogia a riqueza ambígua da linguagem e defende a: “[...] valorização do reconhecimento da riqueza ambígua de uma linguagem aparentemente óbvia e unívoca” (Hillis Miller, 1995, p. 18). Então serve-se da metáfora do parasita e do hospedeiro, fazendo uma discussão etimológica de ambos os termos, começando com parasita. Vejamos a seguir:

[...] “Parasita” vem do grego *parasitos*, “ao lado do grão”, *para*, ao lado de (neste caso) mais *sitos*, grão, trigo, alimento. A “sitologia” é a ciência dos alimentos, da nutrição, da dieta. Um parasita era originalmente algo positivo, um amigo convidado, alguém que partilhava da sua comida, que se encontrava a seu lado na mesa. Mais tarde, “parasita” passou a significar um convidado profissional, um especialista em filar convites para jantar, os quais jamais retribuía. Daí desenvolveram-se os dois principais significados modernos, o biológico e o social. Um parasita é “qualquer organismo que cresce, alimenta-se e se abriga num organismo diferente sem contribuir em nada para a sobrevivência do seu hospedeiro”; ou “uma pessoa que habitualmente se aproveita da generosidade das outras, sem oferecer nenhum retorno útil” (Hillis Miller, 1996, p. 14, grifos originais do autor).

Dito de outro modo, Hillis Miller (1995) para fazer uma comparação entre o modo como o crítico e o poeta se referem às ressonâncias que outros textos produzem em seus próprios escritos, utiliza-se dos principais significados modernos presentes na palavra parasita: o biológico e o social e aos seus sinônimos: o hóspede e o hospedeiro. Afirma tratar-se de uma relação antitética dupla, na medida em que crítico e poeta se alimentam do outro texto, os textos de ambos também lhe servem de alimento, relação permeada por rachaduras e fissuras, conservação e demolição. E prossegue:

[...] “Para” é um prefixo antitético duplo, que significa ao mesmo tempo proximidade e distância, similaridade e diferença, interioridade e exterioridade, algo que está dentro de uma economia doméstica e ao mesmo tempo fora dela, que se encontra simultaneamente deste lado de uma linha, soleira ou margem limítrofe e também além dela, equivalente em *status* ao mesmo tempo secundário ou subsidiário, submisso, como um hóspede é submisso ao anfitrião, um escravo ao senhor. Além do mais, uma coisa “para” não está apenas, ao mesmo tempo, dos dois lados da linha limítrofe entre o dentro e o fora. Ela também é o próprio limite, a tela que é uma membrana permeável conectando dentro e fora. Ela confunde um com o outro, permitindo que o fora passe para dentro, fazendo o dentro passar para fora, separando-os e juntando-os. Ela também forma uma transição ambígua entre um e outro. Embora possa parecer que determinada palavra em “para” escolha univocamente uma dessas possibilidades, os outros significados estão sempre presentes, como uma luminosidade na palavra que a faz recusar-se a permanecer imóvel numa frase (Hillis Miller, 1995, p. 13-14).

A discussão etimológica proposta por Hillis Miller (1995, p. 14-15) aponta para a existência de um curioso sistema de pensamento ou de linguagem que está implícito na palavra parasita: “[...] Não há parasita sem hospedeiro. O hospedeiro e o parasita um tanto sinistro ou subversivo são companheiros que compartilham a comida. Por outro lado, o próprio hospedeiro é a comida, sua substância é consumida sem recompensa”. Já no que se refere à etimologia da palavra hospedeiro, que vem de *host*, o autor afirma que:

[...] A palavra *host* também designa, como se sabe, o pão, ou “hóstia” consagrada na eucaristia, e vem do inglês medieval *oste* e do latim *hostia*, que significa sacrifício ou vítima.

Se o hospedeiro é ao mesmo tempo aquele que se alimenta e que serve de alimento, ele também contém em si a relação antitética dupla de hospedeiro e hóspede, ao que soma o sentido duplo de *host*, como presença amiga e invasor estranho. As palavras *host* [hospedeiro] e *guest* [hóspede] remontam, de fato, à mesma raiz etimológica: *ghos-ti*, estranho, hóspede; também anfitrião, “particularmente alguém com quem se mantém obrigações recíprocas de hospitalidade”. A palavra inglesa moderna *host*, nesse sentido alternativo, vem do inglês medieval (*h*)*oste*, do antigo francês, anfitrião, convidado e do latim *hospes* (raiz *hospit-*), convidado, anfitrião, estranho (Hillis Miller, 1995, p. 15, grifos originais do autor).

Dito de outro modo, conforme aponta a sua etimologia, a palavra hóspede, assim como a palavra parasita, é atravessada por uma relação antitética dupla, tendo em vista que, por um lado, *host* pode ser entendido como uma presença amiga, e por outro refere-se a um estranho invasor. O hospedeiro é então aquele que, ao mesmo tempo, se alimenta e que serve de alimento. Nesse sentido, a partir da metáfora da relação parasita/hospedeiro, Hillis Miller (1995) aponta para a impossibilidade de uma leitura unívoca ou mais correta de uma obra literária, efeito da riqueza ambígua da linguagem. Uma leitura crítica, por mais que objetive ser completa, deixará sempre um remanescente de opacidade, pois será sempre possível uma outra leitura, tendo em vista que a leitura não tem um ponto final.

Consequentemente, Hillis Miller (1995, p. 43-44) sustenta que o crítico nunca estará livre do abismo de sua própria interpretação do texto, diante da impossibilidade de uma leitura conclusiva, pois: “[...] A tentativa do crítico de desembaraçar os elementos nos textos que interpreta só faz com que se embaracem novamente em outro ponto, deixando sempre um remanescente de opacidade a mais, ainda não embaraçada”.

Já a obra *Freud e a narrativa paranoica: Schreber revisitado*, de Rogério Paes Henriques (2014) me auxiliou a pensar em como trabalhar as notas de rodapé neste trabalho de modo que consiga narrar o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante, dentre as quais enfatizarei a obra *Dias de abandono*. Em seu livro, Henriques (2014, p. 159) analisa o

caso Schreber, de Freud, a partir do método do novo historicismo, propondo que se trata de um trabalho localizado na intersecção entre psicanálise, crítica literária e história das ideias. Para isso, tomou: “[...] os até então desprezados acréscimos do texto de Freud sobre Schreber, sobretudo suas notas de rodapé, como material privilegiado para análise”.

Henriques (2014, p. 137), ao fazer uma análise de Freud como escritor, afirmou que foi a busca do sentido dos fenômenos histéricos: “[...] a partir da revelação do sujeito por detrás dos sintomas, em vez da elucidação parcimoniosa e descrição sistemática das entidades mórbidas (paradigma da psiquiatria clássica de inspiração kraepeliniana do *fin-de-siècle*), que distancia Freud de seus colegas”. E prossegue:

Com a criação da psicanálise, a partir de sua escrita, Freud tornou-se o autor a instaurar uma nova discursividade e uma nova epistemologia, ganhando autonomia, assim, autonomia para poder circunscrever justamente o que a ciência médica rejeitava: o furo no campo do saber - o espaço vazio da Coisa (*das Ding*), que Freud identifica com o inconsciente - e o sujeito do desejo aí implicado. O recurso à linguagem literária permitiu a inauguração de seu peculiar projeto científico (Henriques, 2014, p. 137).

Ao discutir sobre como o recurso à linguagem literária possibilitou a Freud a proposição singular da teoria psicanalítica, Henriques (2014) aponta que as relações da psicanálise freudiana com a literatura podem ser divididas em duas grandes vertentes: a primeira é aquela que objetiva atribuir sentidos psicanalíticos aos textos literários, sendo o texto *Dostoiévski e o parricídio* (Freud, 1928/2014) e *O Delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (Freud, 1907), dois exemplos. Já a segunda é aquela que tem o intuito de extrair particularidades dos textos literários como subsídios às teses psicanalíticas, como as referências a *Édipo Rei*, de Sófocles ou *Hamlet*, de William Shakespeare, em *A Interpretação do sonho* (Freud, 1900/2025).

Em *A Farmácia de Platão*, Jacques Derrida (2005) discute que um texto só é um texto se, ao primeiro olhar, ele oculta a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Isso acontece porque a lei e a regra de um texto não se abrigam no inacessível de um segredo, mas por não se entregarem, no presente, a nada que possa nomear rigorosamente a uma percepção, permanecendo sempre imperceptível. Em suas palavras:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no presente, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (Derrida, 2005, p. 7).

Entretanto, Derrida (2005) aponta que esse sentido obscuro de um texto, que oculta sua lei de composição e a regra de seu jogo não é algo impenetrável para o leitor. Mas para que possa penetrar no texto, o leitor precisará se colocar a trabalho e isso dependerá da sua decisão de leitura em cada análise que empreende, uma vez que é uma ilusão querer olhar o texto sem tocá-lo, pois é necessário pôr as mãos em seu objeto e então se arriscar a acrescentar no texto algum novo fio. Nesse sentido:

[...] A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano. O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura. Reservando sempre uma surpresa à anatomia ou à fisiologia de uma crítica que acreditaria dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no “objeto”, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler (Derrida, 2005, p. 7).

Conforme aponta a etimologia da palavra texto⁴², cuja origem está no latim *textum*, participípio do verbo *texere*, perceberemos que ela significa tecido, entrelaçamento, estrutura. Analisar um texto, a partir de uma estratégia de leitura, é realizar um trabalho singular com os fios que compõem o seu tecido e, inevitavelmente, acrescentar novos fios ao texto. Consequentemente, para Derrida (2005) não existe uma leitura universal de um texto, pois cada pessoa fará um trabalho único, a seu modo. Ou seja, o autor aponta que discute que não há mais uma explicação única para um texto, porque não há um sentido obscuro a ser descoberto.

Além disso, a tese de que não existe um fora-de-texto, proposta por Derrida (1973) em *Gramatologia* e em *Margens da filosofia* é valiosa para este estudo. De acordo com Derrida (1991, p. 203) não há fora-de-texto porque: “[...] todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nós podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa”. Dito de outro modo, esse traço diferencial citado pelo autor é o que escapa ao sentido, por ser uma dimensão do mundo ainda não recoberta pelo significante, só sendo passível de ser tocada por meio de uma experiência interpretativa. Em decorrência disso, o texto como reprodução não é distinto do real, uma vez que a ideia de texto abrange todos os referenciais possíveis.

De acordo com Derrida (1973, p. 194, grifo original do autor) a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto, caso contrário a leitura crítica: “[...] arriscaria a fazer-se em

⁴² Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/texto/>. Acesso em 11 mar. 2026.

qualquer sentido e autorizar-se a dizer quase qualquer coisa. Mas este indispensável parapeito nunca fez senão *proteger*, nunca abriu uma leitura”. E prossegue:

[...] se a leitura não deve contentar-se em reduplicar o texto, não pode legitimamente transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.) ou em direção a um significado fora de texto cujo conteúdo poderia dar-se, teria podido dar-se fora da língua, isto é, no sentido que aqui damos a esta palavra, fora da escritura em geral. Daí por que as considerações metodológicas que aqui arriscamos sobre um exemplo são estreitamente dependentes das proposições gerais que elaboramos mais acima, quanto a ausência do referente ou do significado transcendental. *Não há fora-de-texto* (Derrida, 1973, p. 194, grifo original do autor).

A tese de Derrida de que não há um fora de texto é interessante para este estudo porque, ao mesmo tempo em que adverte para o cuidado metodológico de, por um lado, não reduplicar o texto, por outro aponta para a importância da prudência de não transgredir o texto em direção a uma realidade metafísica, histórica ou a uma psicobiografia, inclusive de apontar para um significado que esteja fora da escritura do texto.

Já Umberto Eco (2020, p. 141), na obra *Como se faz uma tese*, comenta que as notas de rodapé são importantes, quando utilizadas com justa medida. O autor apresenta alguns casos em que as notas de rodapé podem ser utilizadas em uma tese: 1) para indicar as fontes das citações; 2) para acrescentar ao assunto discutido no texto outras indicações bibliográficas de reforço; 3) para fazer remissões internas e externas: “[...] Tratado um assunto, pode-se pôr em nota um “cf.” (que quer dizer “confrontar” e que remete a outro livro ou a outro capítulo ou parágrafo de nosso próprio trabalho). As remissões internas também podem aparecer no texto, quando essenciais”.

Eco (2020, p. 141) prossegue explicando que as notas podem ser utilizadas 4) para introduzir uma citação de reforço que, no texto, atrapalharia a leitura. Em suas palavras: “[...] Quer dizer, no texto você faz uma afirmação e, para não perder o fio da meada, passa à afirmação seguinte, remetendo em seguida à primeira nota onde se demonstra como uma célebre autoridade confirma a afirmação feita”; 5) para ampliar as afirmações que se fez no texto, sendo úteis por permitirem não sobrecarregar; 6) para introduzir afirmações importantes de fatos que não são matéria de conhecimento geral.

Além disso, Eco (2020, p. 142) acrescenta que 7) notas de conteúdo podem ser utilizadas para discutir ou ampliar pontos do texto. Ou seja, nesse tipo de nota são introduzidas: “[...] observações que, embora importantes, são acessórias em relação ao tema ou apenas repetem sob um diferente ponto de vista o que já fora dito de maneira essencial”. E prossegue:

[...] As notas servem para corrigir as afirmações do texto: você está seguro do que afirma mas, ao mesmo tempo, consciente de que pode haver quem não esteja de acordo, ou considera que de um certo ponto de vista, se poderia fazer uma objeção à nossa assertiva. Seria então prova não só de lealdade científica, mas também espírito crítico inserir uma nota explicativa (Eco, 2020, p. 142).

Eco (2020, p. 142) então finaliza acrescentando mais dois casos em que as notas de rodapé são recursos metodológicos essenciais: 8) para dar a tradução de uma citação “[...] que era essencial fornecer em língua estrangeira, ou a versão original de uma citação que, por razões de fluência do discurso, era mais cômodo fazer em tradução”; e 9) para pagar dívidas, detalhando que:

[...] Citar um livro donde se extraiu uma frase é pagar uma dívida. Citar um autor do qual se utilizou uma ideia ou uma informação é pagar uma dívida. Às vezes, porém, é preciso também pagar dívidas cuja documentação não é fácil, e pode ser norma de correção científica advertir em nota, por exemplo, que uma série de ideias originais ora expostas jamais teria vindo à luz sem o estímulo recebido da leitura de determinada obra ou das conversações privadas com tal estudioso (Eco, 2020, p. 142).

Eu meu uso das notas de rodapé como um recurso metodológico, passeio um pouco pelos diferentes modos de uso sugeridos por Umberto Eco. Entretanto, meu principal intuito com as notas de rodapé como um modo de *desmarginar* a escrita diligente que é disseminada no discurso universitário, tendo em vista que, apesar de a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) não proibir o seu uso nos textos acadêmicos, sua recomendação explícita é que não são obrigatórias e que só sejam utilizadas quando for “realmente necessárias”, sob pragmatismo de só apresentar informações que “enriqueçam” o texto e que ao mesmo tempo não venham a “interrompê-lo”. Nesse sentido, a partir desta escrita *desmarginada*, utilizarei as margens do texto como um modo de inserir o meu encontro singular com a literatura de Ferrante.

Finalmente, apesar de já ter começado a fazer uso das notas de rodapé como um recurso metodológico nas considerações iniciais, escolhi intencionalmente citar esse uso aqui no primeiro capítulo, por ser aquele em que me debruço sobre o percurso metodológico. Diante disso, demarco, a partir de agora, que me utilizarei das notas de rodapé nesta tese como um diário de escrita, um modo de trazer para a escrita a dimensão *desmarginada* da metodologia deste estudo. As notas de rodapé funcionarão como um diário de escrita, tendo se iniciado nas primeiras páginas deste trabalho e serão findadas no seu final.

Feitos estes apontamentos metodológicos, no capítulo 2 discutirei sobre a angústia na clínica psicanalítica a partir de Freud e Lacan e, para fazer a costura com a obra de Elena Ferrante, iniciarei o capítulo discutindo a angústia na obra de Elena Ferrante a partir do texto “*A frantumaglia*” (Ferrante, 2017b).

[...] *A frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. Eu, que por algumas vezes sofro da doença de Olga, a protagonista de Dias de abandono, represento a frantumaglia sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta: um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores, o redemoinho repentino em um curso d'água lento.*

Elena Ferrante, 2017b. p. 106-107.
Frantumaglia: os caminhos de uma escritora.

CAPÍTULO 2:

a *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa

O objetivo⁴³ deste capítulo foi (a)bordar a angústia na clínica psicanalítica a partir da obra de Freud e do ensino de Lacan. Para iniciar esta discussão, (a)bordarei a angústia na obra de Elena Ferrante a partir do seu texto “A *frantumaglia*”, publicado no livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Por este motivo, escolhi o trecho: “[...] A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa [...]” (Ferrante, 2017b, p. 107), para nomear este capítulo porque, na leitura que desenvolverei neste trabalho, a *frantumaglia*⁴⁴ é uma face da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante.

No referido texto, Ferrante (2017b, p. 105) conta sobre a origem e a importância da *frantumaglia* para o seu processo criativo – na época em que escreveu o texto, a autora se referiu a *Um amor incômodo* e a *Dias de abandono* -, explicando que a *frantumaglia*: “[...] é uma palavra de dor que vem da minha infância e que me acompanhou na escrita de ambos os livros”. Trata-se então de um termo oriundo do dialeto italiano que ela sempre ouvira de sua mãe:

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma frantumaglia. A frantumaglia (ela pronunciava frantumalha) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro. A frantumaglia era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente (Ferrante, 2017b, p. 105).

⁴³ Aqui cabe um esclarecimento importante: Este capítulo é a reescrita de dois capítulos que havia elaborado na época da qualificação, em que discutia, respectivamente, a angústia na obra de Freud e a angústia no ensino de Lacan. Após a qualificação, seguindo as recomendações dos professores da banca de qualificação - Profa. Dra. Susane Zanotti e Prof. Dr. Leomir Hilário – para que eu deixasse cair algumas coisas da escrita desses capítulos mais teóricos, optei por escrever apenas um capítulo, sintetizando os pontos mais relevantes das elucubrações de ambos os psicanalistas para este estudo. Isso significa que deixei de lado alguns aspectos que, apesar de muito importantes, não tinham tanta relação com a discussão aqui proposta.

⁴⁴ Esta discussão sobre a *frantumaglia* como uma face da angústia será aprofundada no capítulo 4 “Pare ou te corto as mãos”. Além disso, ressalto que escolhi grafar este termo de dois modos: *Frantumaglia*, com inicial maiúscula, para referir-me à obra e *frantumaglia* com inicial minúscula ao fazer menção a essa expressão do dialeto italiano.

Ferrante (2017b, p. 106) prossegue explicando que a *frantumaglia* acometia sua mãe quando não era mais jovem, a acordava no meio da noite e a induzia a falar sozinha e que depois a mãe se envergonhava do que fizera e sugeria temas indecifráveis, que eram cantados à meia voz e que: “[...] *Muitas vezes, também a fazia chorar, e essa palavra ficou na minha mente desde a infância para definir, sobretudo, os choros imprevistos e sem um motivo consciente: lágrimas de frantumaglia*”.

Tendo em vista que não era mais possível indagar à sua mãe o que queria dizer essa palavra, Ferrante (2017b, p. 106) decidiu interpretar a seu modo o sentido ou os sentidos que a sua progenitora atribuía à essa palavra:

[...] *Já não é mais possível perguntar a minha mãe o que ela realmente queria dizer com essa palavra. Interpretando a meu modo o sentimento que ela lhe atribuía, acreditei, quando criança, que a frantumaglia fazia você ficar mal e que, por outro lado, quem ficava mal estava destinado, mais cedo ou mais tarde, a se tornar frantumaglia. O que de fato era a frantumaglia, eu não sabia e não sei* (Ferrante, 2017b, p. 106).

Uma vez que não sabe o que de fato é a *frantumaglia*, Ferrante (2017b) (a)borda várias definições, a partir da sua própria interpretação, do que seria a *frantumaglia*, conforme é possível observar abaixo:

[...] *A frantumaglia é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar* [...] (Ferrante, 2017b, p. 106).

Ressalto também que a definição de Ferrante (2017b) da *frantumaglia* como uma angústia muito dolorosa, angústia de morte, é valiosa para esse estudo, pois foi a partir dessa forma de definir tal expressão do dialeto italiano que fiz a proposição da *frantumaglia* como uma das faces da angústia⁴⁵. Cito Ferrante:

⁴⁵ Ferrante (2019, p. 88) também fala da sua relação com a angústia no texto “Despedida”, do livro *A Invenção ocasional*. Nele, a autora discorre sobre uma experiência que ela nomeou como angústia de perda: “[...] deduzo que o meu problema seja precisamente despedir-me. Não gosto de me separar das pessoas, até mesmo nas relações mais superficiais a separação parece-me uma rajada de vento gélido, experimento uma espécie de angústia de perda”.

[...] *A frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder [...].*

Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temos de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vaza ar e líquidos (Ferrante, 2017b, p. 106-107).

Outra definição de *frantumaglia* apresentada por Ferrante (2017b) e que é importante para este estudo, é a menção que faz à sua própria experiência de *frantumaglia* e à da personagem Olga, protagonista da obra *Dias de abandono*. A autora então parte de uma articulação com a infância, especificamente no que se refere ao momento que acontece um pouco antes de a língua penetrar no corpo. Em suas palavras:

[...] *Eu, que algumas vezes sofro da doença de Olga, a protagonista de Dias de abandono, represento a frantumaglia sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta. Um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em um curso d'água lento. Mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado, quando adultos, chamamos de infância -, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras (Ferrante, 2017b, p. 106-107).*

Destaco que, mais adiante nesta tese, quando discutirei sobre as faces da angústia na obra *Dias de abandono*, retomarei o texto “A *frantumaglia*”, especialmente essa relação direta dessa palavra com a angústia, bem como a indicação direta, feita da própria Ferrante, de que Olga também é atravessada pela *frantumaglia*.

Simone Moschen (2025, p. 16), no prefácio do livro *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*, da Tatianne Dantas, faz um comentário interessante sobre essa última definição de *frantumaglia*. A autora sublinha que, na imagem que dá ao dialeto italiano, Ferrante apresenta a ideia de uma memória que surge de um tempo no qual a língua ainda não havia marcado o corpo do ser falante. Isso significa que, essa ideia de memória se refere a algo que ainda não foi registrado pelo aparelho psíquico, a partir do aparato da língua. Nesse sentido, aponta que: “[...] Poderíamos dizer a memória de um espaço-tempo originário. Penso que é justo esse ponto que sua escrita insiste em localizar: escrever, com palavras, o lugar situado fora das margens da linguagem [...]”.

Em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/2008) propôs o neologismo *alíngua*⁴⁶ para referir-se ao choque primordial dos significantes fora da cadeia — S1 — que marcam e esburacam o corpo do sujeito do inconsciente: *troumatisme*. Sem fazer o aprofundamento que requer uma articulação desse tipo, faço uma aproximação entre a *frantumaglia* e a *alíngua*, na medida em que, do mesmo modo que a *frantumaglia* está próxima da figura materna, a *alíngua* lacaniana também está:

[...] uma coisa é clara, a linguagem é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo *alíngua*.

Alíngua serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação. É o que a experiência do inconsciente mostrou, no que ele é feito de *alíngua*, essa *alíngua* que vocês sabem que eu a escrevo numa só palavra, para designar o que é a ocupação de cada um de nós, *alíngua* dita materna, e não por nada dita assim (Lacan, 1972-1973/2008, p. 188-189, grifos originais do autor).

Lacan (1972-1973/2008, p. 188-189) também adverte que a *alíngua* não objetiva a comunicação: “[...] Se a comunicação se aproxima do que se exerce efetivamente no gozo da *alíngua*, é que ela implica a réplica, dito de outro modo, o diálogo. Mas *alíngua*, será que ela serve primeiro para o diálogo? Como articulei de outra vez, nada é menos garantido do que isto”. Conforme apontam Leda Tfouni, Marcella Prottis e Juliana Bartijotto (2017), no artigo “Lá onde o amor é tecido de desejo...: *lalangue* e a irrupção do equívoco na língua”, o que Lacan quis dizer quando afirmou que *alíngua* não serve para o diálogo refere-se ao fato de apontar justamente para o equívoco da língua, acusando a incidência do real que faz furo na consistência do discurso, trazendo consigo a falta que constitui o ser falante e a língua.

Na leitura que faço neste trabalho, aponto que a escrita de Ferrante se caracteriza por ser uma escrita orientada ao real, na medida em que tenta narrar essa dimensão assignificante da *alíngua/frantumaglia* que se faz acontecimento de corpo, localizando-se para além da dimensão simbólico-imaginária da fantasia. Ou seja, a *frantumaglia* é um enxame de S1 (*alíngua*).

Além disso, ao fazer uma relação da dor em suas personagens Délia, do seu livro *Um amor incômodo*, e Olga, da obra *Dias de abandono*, Ferrante (2017b, p. 107) aponta que a *frantumaglia*: “[...] é útil sobretudo para explicar que, se precisasse dizer o que é a dor para minhas duas personagens, eu diria apenas: é debruçar-se sobre a *frantumaglia*”.

⁴⁶ A *lalíngua* é uma tradução de Haroldo de Campos para o termo *lalangue*, neologismo proposto por Lacan (1972-1973/2008, p. 137-138) em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, para se referir à incidência do real na língua, afirmando que foi: “[...] ao escrever *alíngua* numa só palavra, era mesmo aquilo pelo que eu me distingo do estruturalismo [...]”.

Orientado pela leitura desenvolvida neste estudo, que toma a *frantumaglia* como uma face da angústia, observo que, apesar das tentativas de Ferrante de dar algum contorno a essa expressão dialetal, ao apresentar várias definições, há algo que escapa ao simbólico, não se deixando capturar de todo. A aproximação que propôs entre a *frantumaglia* e a *alíngua* lacaniana justifica-se porque, em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, somos advertidos por Lacan (1962-1963/2005, p. 191) de que: “[...] é justamente do lado do real, numa primeira aproximação, que temos de procurar, da angústia, aquilo que não engana”.

Lacan (1962-1963/2005) prossegue explicando que, a angústia, por ser um signo, é um afeto que aponta para o impensável, para o indizível, pois aparece como um sulco no real, um corte a se abrir, deixando aparecer o inesperado, a visita, a notícia. Isso acontece porque, conforme apontou Marcelo Veras (2024) a angústia não tem muito apoio no simbólico, pois se trata de um afeto que não é alcançado pelas palavras. Entretanto, é válido ressaltar que isso não impossibilita fazer borda, dar algum contorno à angústia, tal como fez Ferrante (2017b) em seu texto “*A frantumaglia*”.

Após essa breve discussão sobre a angústia na obra de Ferrante a partir de *frantumaglia*, passarei agora a percorrer, de forma cronológica, as principais elaborações freudianas e lacanianas a respeito da angústia.

A angústia na obra de Freud

Neste primeiro tópico discutirei a angústia na obra de Freud. Conforme destaca a psicanalista Sonia Leite (2011, p. 41), no livro *Angústia*, a discussão em torno da angústia acompanha a constituição da própria psicanálise, tendo sido tratada ao longo da obra freudiana como o eixo central da clínica das neuroses. Conforme veremos no decorrer deste texto: “[...] o vasto terreno angustiante não é de forma alguma monolítico ou mesmo homogêneo, circunscrevendo não só a temática da angústia (*Angst*) propriamente dita”. Ou seja, o fenômeno da angústia na clínica freudiana inclui: “[...] diversas vivências que englobam o campo do medo (*Furcht*), do susto ou do terror (*Schreck*), da inquietante estranheza (*Unheimlich*), assim como do chamado pânico (*Panik*)” (*Ibid*, p. 40).

Apesar de os primeiros contornos de uma clínica da angústia na obra de Freud terem início já nos textos pré-psicanalíticos, optei por iniciar esta discussão a partir do escrito “*A Angústia*”, do livro *Conferências introdutórias à psicanálise*. Trata-se de um texto escrito ainda

na primeira tópica⁴⁷ freudiana, em que Freud (1916-1917/2014) afirmou que a angústia é um estado afetivo comum entre os neuróticos, sentindo-o de modo mais intenso e frequente, a ponto de alcançar grandes intensidades, podendo ter por consequência as medidas mais desvairadas.

Freud (1916-1917/2014, p. 524) também apontou para a presença de uma certa ambiguidade e indefinição no uso do radical *Angst*, que tanto pode significar angústia quanto medo e que: “[...] O substantivo *Angst* [Angústia] – *angustiae*, aperto [em latim] – enfatiza o estreitamento da respiração [...]”. Aproveito para apresentar algumas considerações sobre os termos *Angst*, *Anxiety*, *Angoisse* e *Schreck* realizadas por Paulo César de Souza (2025), no livro *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*, um dos tradutores da obra de Freud no Brasil.

Souza (2025, p. 196) afirma que o termo *Angst*, apesar de comumente ser traduzido como “angústia”, também pode ser entendido como “medo”, “temor” e “ansiedade”. O autor sublinha que há uma semelhança fonética entre *Angst* e a palavra angústia em português, explicando que: “[...] Isso acontece porque, na realidade, ambos derivam da mesma palavra. O termo latim que emigrou naturalmente para o português – *angustia* – significava literalmente “aperto”, opressão”.

Souza (2025, p. 196) também aponta que “[...] os dicionários etimológicos alemães informam que *Angst* vem da antiga palavra “*angust*”, que significava “estreiteza”, “aperto”. E o atual adjetivo, *eng* (“estreito”, para “rua estreita”, por exemplo) é aparentado a *Angst*”. O autor acrescenta que outro termo importante é *Schreck*, por ter um sentido especial, na medida em que refere-se ao efeito de um perigo para o qual não se estava preparado pela *Angst*.

A *Schreck* pode então ser traduzida como um misto de pavor e espanto, um sobressalto, uma surpresa pouco agradável. Souza (2025, p. 198) afirma ainda que existe um problema em torno da delimitação da área semântica de *Angst*, tendo como principal consequência a impossibilidade de sempre e a todo custo ser traduzido como angústia, pois: “[...] *Angst* possui uma rede de sentidos maior que “angústia”. Freud mesmo reconhece a polissemia do termo”.

⁴⁷ Aproveito para explicar brevemente a leitora e ao leitor o que estou nomeando como primeira tópica freudiana. Conforme sublinha Pierre Kaufmann (1996) no *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, a obra de Freud é comumente dividida em duas tópicos. A primeira tópica, inspirada pela análise do sonho e da histeria, foi formalizada no livro *A interpretação do sonho*. Caracterizou-se por fixar uma ordem de coexistência de diferentes regiões do aparelho psíquico – consciente, pré-consciente e inconsciente –, entre cujas extremidades, sensível e motora, se desenrolam os processos. O aparelho psíquico então segue uma direção, indo da extremidade perceptiva para a extremidade motora. Essa primeira tópica também se caracteriza pela recusa de uma localização anatômica para o aparelho psíquico.

Voltando a Freud (1916-1917/2014), neste texto o psicanalista decompôs com cuidado esse afeto e propôs que o protótipo das experiências de angústia é o ato do nascimento. Dito de outro modo, para Freud, na angústia, a experiência precoce do nascimento se repetiria, sendo a fonte e o modelo da angústia⁴⁸. Nesse sentido:

[...] se trata do *ato do nascimento*, no qual se dá aquele agrupamento de sensações de desprazer, impulsos de descarga e sensações corporais que se tornou para nós o modelo do efeito gerado por um perigo de vida e que, desde então, repetimos sob a forma do estado de angústia. No aumento enorme da estimulação verificada outrora, devido à interrupção da renovação do sangue (da respiração interna), encontra-se a causa da vivência da angústia; a primeira angústia foi, portanto, uma angústia tóxica [...] (Freud, 1916-1917/2014, p. 524).

Elisa Alvarenga (2022, p. 305) no livro *Entre o gozo e o desejo: uma leitura do seminário a angústia de Jacques Lacan*, afirma que o que Freud quis dizer quando apontou que o protótipo da angústia é o ato do nascimento é que a angústia surge antes de qualquer articulação da demanda do Outro, sendo por isso que: “[...] A manifestação da angústia coincide com o grito do sujeito ao emergir no mundo. O choro do bebê, quando nasce, seria a primeira cessão da angústia e tem a função de ceder esse objeto oral que sai através do grito”.

Freud (1916-1917/2014) também diz que é bastante significativo o fato de aquele primeiro estado de angústia ter decorrido da separação da mãe. Então apontou que a angústia neurótica é um estado afetivo generalizado que pode assumir três formas: 1) a angústia de expectativa; 2) a angústia ligada a fobias e 3) a angústia que se apresenta por meio de acessos espontâneos, de modo enigmático e incompreensível. Esta última podendo acompanhar os sintomas histéricos e se manifestar na ausência de qualquer excitação.

⁴⁸ Em uma nota acrescentada em 1909, no livro *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900/2019, p. 447, grifo original do autor), em uma nota de rodapé acrescentada em 1909, já havia afirmado: “Somente depois pude apreciar a importância dos pensamentos e fantasias inconscientes sobre a vida no ventre materno. Eles contêm a solução para o medo singular de tantas pessoas de serem enterradas vivas, e a mais profunda justificativa inconsciente da crença numa vida após a morte, que nada mais é do que a projeção para o futuro dessa vida inquietante anterior ao nascimento. *O nascimento é, por sinal, a primeira vivência de angústia e, portanto, fonte e modelo da angústia*”. Vejamos agora este mesmo trecho na versão atual de *A Interpretação do sonho* no Brasil: “[Nota acrescentada em 1909:] Eu só aprendi tardiamente a dar o devido valor ao significado das fantasias e dos pensamentos inconscientes sobre a vida no ventre materno. Eles contêm tanto o esclarecimento para a singular angústia que sentem tantos seres humanos de serem enterrados vivos, como também a mais profunda justificativa inconsciente da crença em uma continuação da vida após a morte, que apenas figura a projeção do futuro dessa vida *infamiliar [unheimliche]* de antes do nascimento. *O ato do nascimento é, com efeito, a primeira vivência de angústia e, em consequência, a fonte e o modelo do afeto de angústia*” (Freud, 1900/2025, p. 405, grifos originais do autor).

Na primeira forma, Freud (1916-1917/2014, p. 526) disse que as: “[...] pessoas que sofrem desse tipo de angústia preveem sempre a concretização da possibilidade mais terrível, interpretam todo acaso como sinal de alguma desgraça, exploram toda incerteza no pior sentido”. Na segunda forma, a angústia possui vinculação com fobias, se manifestando de modo mais intenso e generalizado, por estar ligada a certos objetos ou situações, tais como: escuridão, ar livre, lugares abertos, gatos, aranhas, lagartas, cobras, ratos, tempestades, pontas afiadas, sangue, espaços fechados, multidões, solidão, travessia de pontes, viagens marítimas e ferroviárias, etc.

A terceira forma de manifestação da angústia acontece através de acessos espontâneos e se constituía para Freud (1916-1917/2014) como um enigma, pois nela não havia a conexão entre a angústia e o perigo ameaçador. Tratava-se de uma angústia que era observada em sintomas histéricos e poderia surgir numa condição qualquer de excitação ou ainda, desvinculada de quaisquer condições e, de modo incompreensível para o psicanalista e para o paciente, manifestar-se em um acesso gratuito, não sendo possível identificar em parte alguma o perigo ou pretexto que, exagerado, pudesse levar a essa angústia.

Freud (1916-1917/2014, p. 530) acrescenta que, nesses acessos espontâneos, a angústia sofria uma espécie de fragmentação e: “[...] O acesso em si pode consistir em um sintoma único e intensamente desenvolvido, ou seja, em uma tremeadeira, tontura, uma palpitação, uma falta de ar, mas o sentimento geral que nos permite identificar a angústia pode estar ausente ou ter se tornado imperceptível”.

Freud (1916-1917/2014, p. 531) então adverte que: “[...] onde há angústia, deve haver também aquilo que angustia”, apontando para a estreita relação entre a angústia expectante com determinados processos da vida sexual, uma acumulação da libido impedida de ser satisfeita, adentrando pelo terreno dos processos somáticos. Apesar de não deixar nítido como a angústia nascia da libido, observou a presença de uma falta de libido e o concomitante aparecimento da angústia.

Outra questão trazida por Freud (1916-1917/2014), advinda de seus estudos sobre a histeria, foi ter observado que, nos sintomas histéricos, era comum a presença da angústia, como também era frequente a angústia se manifestar como acesso ou como condição permanente. Nessa face da angústia, o sujeito não sabe nomear o que o angustia, sendo comum fazer uma ligação da angústia com as fobias, especialmente no que se refere ao medo de morrer, de enlouquecer ou de sofrer um acidente vascular encefálico.

Ainda nesse texto, Freud (1916-1917/2014, p. 544) discutiu a respeito da gênese da angústia na criança e a procedência da angústia neurótica, que em sua perspectiva, estavam

ligadas às fobias, concluindo que: “[...] o problema da angústia ocupa nas questões da psicologia das neuroses uma posição que poderíamos chamar de central”, como também a sua proposição de que: “[...] A angústia é, portanto, a moeda universal corrente, pela qual são ou podem ser trocados todos os impulsos afetivos, quando o conteúdo ideativo a eles ligado foi submetido à repressão” (*Ibid*, p. 534).

Ainda na primeira tópica, Freud (1919/2019, p. 33) em *O Infamiliar*, apresentou outra face da angústia: *das Unheimliche*⁴⁹, termo alemão que tem recebido diversas traduções em português, como: o inquietante, a inquietante estranheza, o inquietante familiar, o sinistro, o ominoso, o estranho, o perturbador e, mais recentemente, o *infamiliar*⁵⁰. Refere-se então a essa experiência em que pessoas e coisas, impressões sensíveis, vivências e situações que despertam o aterrorizante, suscitam horror.

Dito de outro modo, o *infamiliar* é aquilo que angustia e desperta mal-estar, por remeter a uma sensação de infamiliaridade quanto às coisas e aos acontecimentos, pois: “[...] O *infamiliar* seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe” (Freud, 1919/2010, p. 329). E prossegue:

[...] Sem dúvidas relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem

⁴⁹ Optei por utilizar o termo *das Unheimliche*, tomando como base a tradução *O Infamiliar* [*das Unheimliche*], de Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2019), que no texto Freud e o *infamiliar*, comentam que *das Unheimliche* é na verdade um conceito-título, tendo Freud transformado o adjetivo/advérbio de uso corrente *unheimliche* no substantivo *das Unheimliche*. Nesse sentido, temos a elevação da palavra *unheimliche* ao estatuto de conceito: “Do ponto de vista linguístico, especificamente, o recurso empregado no conceito-título *das Unheimliche* é mais um dos muitos disponíveis na língua alemã, aliás, amplamente utilizado por autores teóricos e, sobretudo, pelos grandes filósofos que dela fizeram uso e nela se expressaram. Trata-se da possibilidade de transformarmos em substantivos outras classes de palavra, tais como pronomes, verbos, advérbios ou adjetivos. Com Freud isso não foi diferente” (Iannini; Tavares, 2019, p. 14).

⁵⁰ Iannini e Tavares (2019, p. 8) também comentam que: “[...] Nenhum vocábulo freudiano apresenta tantas variações e tantas soluções diferentes. Nesse sentido, estamos diante de um ‘intraduzível’. [...] as muitas traduções diferentes de *das Unheimliche* são um índice inequívoco de que estamos diante de uma palavra intraduzível”. Ressalto que, dentre as várias traduções de *das Unheimliche* para o português, optei pelo neologismo *infamiliar* porque concordo com Heliodoro e Tavares (2019, p. 9) que: “[...] Apesar de ser um aparente neologismo, “infamiliar” é a palavra em português que melhor expressa, tanto do ponto de vista semântico quanto do morfológico, o que está em jogo na palavra-conceito *Unheimliche* em seus usos por Freud. Não porque “infamiliar” expresse o “mesmo” conteúdo semântico do original alemão ou porque se situe numa rede conceitual “equivalente”, mas justamente pela razão inversa. O “infamiliar” mostra que o muro entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O “infamiliar” não é, nesse sentido, resultado da fidelidade à língua de partida, mas o vir à tona da infidelidade que tornou possível a transposição do hiato entre as línguas. É uma marca visível da impossibilidade da tradução perfeita. Assim, não deixa de ser também uma “intradução”, que, em vez de esconder o problema da inevitável equivocidade da tradução, o faz vir à tona”.

determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante (Freud, 1919/2010, p. 329).

Todavia, Freud (1919/2019, p. 33) advertiu que o *infamiliar* vai além do desconhecido, tendo em vista que: “[...] o *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”. O *infamiliar* possui então relação com o recalque, pois: “[...] esse *infamiliar* nada tem realmente de novo ou de estranho, mas é algo íntimo à vida anímica desde muito tempo e que foi afastado pelo processo de recalque” (*Ibid*, p. 85). Então, esse inquietante é aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que acabou vindo à tona.

Freud (1919/2010, p. 332) acrescenta que uma dificuldade no estudo do *infamiliar* é o fato de a suscetibilidade a esse tipo de afeto variar enormemente de pessoa para pessoa. Também observou que: “[...] muitas línguas não têm uma palavra para essa nuance do que é assustador”, afirmando que:

A palavra alemã *Unheimliche* é evidentemente o oposto de *heimliche*, *heimich*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante (Freud, 1919/2010, p. 331-332).

Tania Rivera (2005, p. 14) no livro *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*, comenta que em o *infamiliar*, temos o eu tornado estranho, que remete ao duplo, a essa inquietante vivência de não se reconhecer em sua experiência refletida no espelho. A autora sublinha que é o fenômeno do duplo o principal motivo do sentimento *das Unheimliche* pois: “[...] o próprio do *Unheimliche* é ser duplo: este termo alemão remete tanto à ideia de familiaridade (presente no radical *heim*) quanto ao significado de inquietação, suspeita, assombro, radical estranhamento”.

Além disso, é válido destacar que, nesse texto, o próprio Freud (1919/2014) também relata a experiência que teve com o duplo, quando estava em uma viagem de trem, sozinho e olhou-se diante do espelho e deparou-se com a imagem de um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Então percebeu com assombro que a imagem que via diante do espelho na verdade era ele mesmo, visão que o desagradou profundamente e concluiu que era uma reação arcaica essa percepção do duplo, uma experiência inquietante e perturbadora. Acompanhemos o relato de Freud:

[...] Viajava só, no vagão de leitos de um trem, quando, numa brusca mudança da velocidade, abriu-se a porta que dava para o toailete vizinho e apareceu-me um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Imaginei que ele tivesse errado a direção, ao deixar o gabinete que ficava entre dois compartimentos, e entrasse por engano no meu compartimento, e ergui-me para explicar-lhe isso, mas logo reconheci, perplexo, que o intruso era minha própria imagem, refletida no espelho da porta de comunicação. Ainda lembro que a figura me desagradou profundamente. Portanto, em vez de apavorar-se com o duplo, os dois — tanto Mach como eu — simplesmente não o reconheceram. Mas talvez aquele desagrado fosse um vestígio da reação arcaica que percebe o duplo como algo inquietante (Freud, 1919/2010, p. 370).

Freud (1919/2019) também aponta que o *infamiliar* evoca o desamparo que nos constitui e que, em muitas pessoas, o mais elevado grau do *infamiliar* aparece associado à morte, a cadáveres, ao retorno dos mortos e aos fantasmas. Essa manifestação do *infamiliar* se mescla bastante com o horror e, em parte, é também por ele descoberto, devido a sua relação com a morte. Cito Freud:

[...] raramente em algum outro domínio nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os tempos primitivos — o antigo permaneceu tão bem escondido sob uma fina coberta — quanto na nossa relação com a morte. Dois fatores nos informam bem sobre este silêncio: a força de nossas reações emocionais originárias e a incerteza de nosso conhecimento científico. Nossa biologia ainda não pode decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, talvez um evitável acaso no interior da vida (Freud, 1919/2019, p. 87).

Dito de outro modo, a relação dos seres humanos com a morte é o de um certo silenciamento, a ponto de se constituir em um tabu, porque a morte não se inscreve em nosso inconsciente⁵¹, permanecendo como um enigma, pois toca o indizível. Diante disso, as religiões tentam proporcionar respostas a esse enigma, a partir de diferentes ideias que tentam explicar uma vida após a morte, seja corrigindo a vida terrena no intuito de alcançar uma vida melhor no além, seja por meio da comunicação com os mortos. Nesse sentido, a psicanálise não é uma religião pois ela não dá nenhuma resposta à questão da morte, como o fazem todas as religiões existentes.

⁵¹ Freud (1915/2010, p. 244) no texto “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, já havia discutido sobre a nossa atitude perante a morte, apontando que, assim como o homem primevo, em nosso inconsciente, temos duas atitudes opostas em relação à morte, atitudes que acabavam se chocando e entrando em conflito. Dito de outro modo, é muito angustiante para o ser humano saber que um dia irá morrer, por isso suas atitudes são ambivalentes. Essas atitudes são: “[...] uma que admite como aniquilação da vida, outra que nega como sendo irreal”. Freud então conclui que a morte não se inscreve no inconsciente: “Nosso inconsciente é tão inacessível à ideia da própria morte [...]” (*Ibid*, p. 244).

Diante disso, a questão central para Freud (1919/2019, p. 89) é que, assim como os povos primevos, possuímos um poderoso medo primitivo diante da morte, pois: “[...] ele conserva ainda o antigo sentido de que o morto se torna um inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo e torná-lo um companheiro de sua nova existência [...]”. Além disso, ao fazer uma aproximação entre psicanálise e literatura, Freud comentou sobre o efeito que alguns textos literários têm de despertar nos leitores essa experiência de estranhamento, que ecoam num efeito de incerteza e angústia.

Freud (1919/2019) então fez uma análise da obra literária *O Homem da areia*, de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann⁵², mais conhecido como E. T. A. Hoffmann. A partir desse livro, apontou que existem dois modos de manifestação da inquietante estranheza: uma é o *infamiliar* das vivências, porque é vivenciado por nós no dia a dia e a outra é o *infamiliar* representado ou experienciado por meio da leitura de textos literários. Neste último caso, sublinha que:

O infamiliar da ficção – da fantasia, da criação literária -, merece, de fato, uma consideração à parte. Ele é, sobretudo, muito mais rico do que o infamiliar das vivências. Ele não só o abrange na sua totalidade, como também é aquele que não aparece sob as condições do vivido. O antagonismo entre recalcado e superado não pode ser transposto para o infamiliar da criação literária sem uma profunda modificação, uma vez que o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado da prova da realidade (Freud, 1919/2019, p. 107).

Dito de outro modo, Freud (1919/2019, p. 111) apontou que na criação literária o *infamiliar* é muito mais rico do que o *infamiliar* que ocorre em nossa vida cotidiana e que, na literatura, existem muitas possibilidades de se atingir efeitos do *infamiliar* que não são aplicáveis à vida. Isso significa que o escritor possui liberdades para escolher, de acordo com a sua preferência, a forma como irá representar a realidade, seja aproximando-se dela, seja afastando-se dela. Isso acontece porque, nos contos maravilhosos, muita coisa que seria angustiante, caso acontecesse na vida real, no reino da ficção não o é, pois: “[...] a ficção cria novas possibilidades para a sensação do *infamiliar*, que não se dão nas vivências”.

Aproveito para fazer um breve comentário sobre a novela alemã *Der Sandmann*, traduzida no Brasil como *O Homem da areia*, publicada em 1815, incluído no livro *Peças*

⁵² Conforme apontam Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2019), no ensaio “Freud e o *Infamiliar*”, trata-se de uma obra literária que mostrou a Freud a especificidade de um mecanismo psíquico bastante frequente, uma sensação ligada à angústia e ao horror, que experimentamos como algo ao mesmo tempo muito longe e muito perto de nós, muito estranho e muito familiar, muito inquietante e muito próximo. Os autores também sublinham que não é por acaso *O Infamiliar* ser a mais prestigiosa incursão de Freud pela literatura e, ao mesmo tempo, evidencia a maior contribuição da literatura à clínica freudiana.

noturnas, escrito pelo escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (Urbim, 2023). A história começa com uma troca de cartas na qual o leitor fica sabendo que o estudante Nathanael teve um encontro com um vendedor ambulante que ele crê ser o mesmo homem misterioso que fazia experimentos de alquimia que levaram à morte de seu pai quando ele era pequeno — mas pode ser só “o homem da areia” que sua babá dizia que trazia o sono às crianças. Em seguida, quem assume as rédeas é um narrador indiscreto e arrebatado que oscila entre o realismo e alucinação — com pitadas de romance gótico, de história de fantasma e de amor.

Acompanhemos a seguir alguns trechos de *O Homem da areia*, de Hoffmann (1815/2019, p. 221), em que é possível observar essa inquietante estranheza: “[...] - Uma coisa terrível aconteceu na minha vida! - Pressentimentos sombrios de um destino horroroso e ameaçador se espalham sobre mim como sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer aprazível raio de sol - Agora eu devo contar-lhe o que me aconteceu”; “[...] Nathanael precipitou-se para dentro, tomado por uma angústia inominável” (*Ibid*, p. 258); “[...] - Nathanael parou estarecido - tinha visto claramente que o rosto de cera de Olímpia, pálido como a morte, não tinha olhos, mas antes cavidades negras; ela era uma boneca sem vida” (*Ibid*, p. 258). Vejamos agora a aterrorizante descrição do Homem da Areia:

[...] o Homem da Areia continuava sendo para mim um temível espectro, e o horror - o pavor se apossava de mim quando eu o ouvia não apenas subir as escadas, mas também abrir violentamente a porta do gabinete de meu pai e adentrá-lo. Às vezes ele ficava um longo tempo sem vir; depois vinha várias vezes seguidas. Isso durou anos e eu não pude me acostumar à infamiliar assombração; a imagem aterrorizante do Homem da Areia não esmaeceu dentro de mim (Hoffmann, 1815/2019, p. 224).

Além disso, para Freud (1919/2019, p. 115), a singularidade do *infamiliar* que os textos literários suscitam em nós acontece porque, no mundo da ficção, os efeitos dos sentimentos podem ser independentes da escolha do enredo: “[...] No mundo dos contos maravilhosos não devem ser despertados os sentimentos de angústia tampouco os de ordem *infamiliar* em geral. Entendemos isso e eis o motivo de não considerarmos os acontecimentos em que algo assim seria possível”.

Conforme foi possível observar até agora, o que caracterizou a angústia na primeira tópica freudiana foi a sua localização como posterior ao recalque primário. Segundo Maria Angélica Pisetta (2008), no artigo “Considerações sobre as teorias da angústia em Freud”, nesse momento de sua obra, Freud teorizou a angústia como um afeto que é produto do recalque

primário e destaca seu aspecto de “moeda corrente”, considerando-a como um afeto – sendo então algo que se sente.

Pisetta (2008) prossegue afirmando que a angústia foi concebida nesse momento como uma amostra de que houve um processo de recalçamento, um anúncio e uma denúncia de que o eu negara acesso a algum tipo de representação de origem inconsciente. Então, ao mesmo tempo em que velava a realidade da castração, a angústia também a exibia. Nesse sentido, a questão central em torno da angústia na primeira tópica freudiana foi apontar a sua origem no recalque primário.

Posteriormente, na segunda tópica⁵³ freudiana, a angústia surge inicialmente no texto “Além do princípio do prazer”. Nele, Freud (1920/2010) fez uma importante distinção entre angústia, medo e terror. Afirma que, apesar de ser comum tomá-los como sinônimos, trata-se de três coisas distintas e que é possível fazer essa diferenciação a partir da sua relação com o perigo. Então explica que:

‘Angústia’ designa um estado como de expectativa do perigo e preparação para ele, ainda que seja desconhecido; ‘medo’ requer um determinado objeto, ante o qual nos amedrontamos; mas ‘terror’ se denomina o estado em que ficamos ao correr um perigo sem estarmos para ele preparados, enfatiza o fator da surpresa (Freud, 1920/2010, p. 169).

Entretanto, Paulo César de Souza (2025) adverte que, apesar de fazer uma crítica ao uso corrente dos termos angústia (*Angst*), medo (*Furch*) e terror (*Schreck*) como sinônimos, no que se refere a essa decantada diferenciação entre eles e a sua relação com a presença/ausência do objeto, Freud nem sempre se mostrou seguro em relação a essas distinções, como foi possível observar no texto “Angústia”, de suas *Conferências introdutórias à psicanálise*, em que Freud:

[...] declara que não tratará dessa questão, isto é, se o uso corrente distingue ou não sentidos diversos para as três palavras. Diz apenas que, para ele, “*Angst* se refere ao estado e não considera o objeto, enquanto *Furch* dirige a atenção precisamente para o objeto”. E *Schreck* teria um sentido especial, o de efeito de um perigo para o qual não se estava preparado pela *Angst* (Souza, 2025, p. 198).

⁵³ A segunda tópica freudiana, conforme aponta Kaufmann (1996), teve início a partir de 1920, com a publicação do texto “Além do princípio do prazer”. Nele, Freud (1920/2020, p. 201) afirma que o princípio do prazer não domina o curso dos processos psíquicos, pois na vida psíquica há uma compulsão à repetição que se sobressai ao princípio do prazer e que, no fenômeno da compulsão à repetição: “[...] não é contrariado o princípio do prazer; obviamente, a repetição, o reencontro do idêntico é, em si mesma fonte de prazer”. A segunda tópica surgiu também como uma resposta aos problemas da psicose e o aparelho psíquico passa agora a ser representado de forma sistemática, a partir de três instâncias psíquicas: isso, eu e supereu.

Nesse sentido, foi posteriormente, no texto: “Inibição, sintoma e angústia”, que Freud (1926/2014) realizou uma mudança paradigmática no entendimento a respeito da angústia. Inicialmente ressaltou que o problema de como surge a angústia no recalque primário não é algo simples, tendo percebido que, ao contrário do que havia dito na primeira tópica, a energia de investimento não é transformada automaticamente em angústia e que, uma vez que um afeto é algo que se sente, é no eu que o sujeito experiencia a angústia.

Freud (1926/2014, p. 43) então faz uma análise da fobia para pensar a neurose, retomando o caso do Pequeno Hans e conclui que é a angústia quem gera o recalque primário e não o contrário: “[...] Aqui é a angústia que gera a repressão, e não, como julguei anteriormente, a repressão que gera a angústia”. De acordo com Pisetta (2008) a análise freudiana da fobia como protótipo da neurose contribuiu para que houvesse essa mudança paradigmática da noção de angústia, que passou a ser concebida como anterior ao recalque primário. Então, ao investigar as defesas presentes na fobia, Freud observou que:

[...] A angústia da fobia animal é o medo da castração sentido pelo Eu, a da agorafobia (algo que foi menos estudado) parece ter medo da tentação, que em sua gênese deve estar relacionado ao medo da castração. Até onde podemos enxergar hoje, a maioria das fobias remonta a essa angústia do eu ante as exigências da libido. A postura angustiada do eu é sempre o elemento primário e instigador da repressão. A angústia não provém jamais da libido reprimida (Freud, 1926/2014, p. 44).

Dito de outro modo, Freud (1926/2014, p. 70-71) fez a proposição de que a angústia presente nas fobias se trata de uma angústia nascida no eu e, conseqüentemente, não procedia do recalque, mas sim o provocava. Acrescentou ainda que, além de um sinal afetivo de um perigo percebido pelo sujeito, frequentemente do perigo da castração, a angústia: “[...] parece constituir a reação a uma perda, a uma separação. [...] A primeira experiência angustiante, ao menos para os seres humanos, é o nascimento, e ele significa objetivamente a separação da mãe, pode ser comparado a uma castração da mãe [...]”.

Freud (1926/2014) então faz a proposição de que a angústia é um afeto que ocupa uma posição excepcional na economia psíquica, pois está relacionada à essência de um perigo. Esse perigo pode ser real ou percebido como tal pelo sujeito, demonstrando a importância biológica desse afeto. Acrescentou que a angústia apresenta duas modalidades de origem: uma é automática, não desejada pelo sujeito e a outra é produzida pelo próprio eu do sujeito.

No primeiro caso, Freud (1926/2014, p. 110) afirma que trata-se de uma angústia não desejada, automática, que se manifesta diante de uma situação de perigo análoga a do nascimento. Nela, o desamparo⁵⁴ motor acha expressão através do desamparo psíquico. Já a segunda é uma angústia gerada pelo próprio eu, quando há apenas a ameaça de tal situação, em que o eu se submete à angústia: “[...] como se esta fosse uma vacina, aceitando a forma atenuada de uma doença para escapar ao seu ataque pleno. É como se ele imaginasse vivamente a situação de perigo, com o inconfundível propósito de limitar a vivência penosa a uma indicação, um sinal”.

Freud (1926/2014, p. 116) também observou que a angústia possui uma inconfundível relação com a expectativa diante de algo, tendo como principal característica a indeterminação e a falta de objeto. Essa expectativa pode ser, por um lado, expectativa diante da reação ao desamparo no trauma ou, por outro lado, a repetição atenuada desse trauma. Freud então concluiu que há uma relação muito íntima entre neurose e angústia e que, nesta última, a relação: “[...] com a expectativa se liga à situação de perigo, sua indeterminação e ausência de objeto, à situação traumática de desamparo, que é antecipada na situação de perigo [...]”.

Ainda em “Inibição, sintoma e angústia”, ao analisar a relação entre angústia, dor e luto, Freud (1926/2014, p. 121) observou que a primeira condição para a angústia - que é introduzida pelo próprio eu -, é a perda da percepção do objeto, se equiparando à própria experiência de perda do objeto: “[...] Portanto, a dor é reação propriamente dita à perda do objeto e a angústia, ao perigo que essa perda traz consigo e, em deslocamento posterior, ao perigo da perda do próprio objeto”.

Posteriormente, no texto “O Mal-estar na civilização”, Freud (1930/2010, p. 108), ao discorrer sobre o sentimento de culpa, afirmou que na neurose obsessiva há doentes que não percebem o seu sentimento de culpa: “[...] ou que o sentem como um doloroso mal-estar, uma espécie de angústia, apenas quando se veem impedidos de executar determinadas ações”. Para Freud, a consciência de culpa produzida pela cultura nada mais eram do que variedades topológicas da angústia. E prossegue:

⁵⁴ Clarice Lispector (1984/2020, p. 197), no texto “Angina pectoris da alma”, do livro *A Descoberta do mundo*, também evoca essa dimensão do desamparo presente na angústia: “Só que dessa não se morre. Mas tudo, menos a angústia, não? Quando o mal vem, o peito se torna estreito, e aquele reconhecível cheiro de poeira molhada naquela coisa que antes se chamava a alma agora não é chamada nada. E a falta de esperança na esperança. E conformar-se sem se resignar. Não se confessar a si próprio porque nem se tem mais o quê. Ou se tem e não se pode porque as palavras não viriam. Não ser o que realmente se é, só se sabe quando não está sendo. E então vem o desamparo de se estar vivo. Estou falando da angústia mesmo, do mal. Porque alguma angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai”.

[...] o sentimento de culpa nada é, no fundo, senão uma variedade topológica da angústia, e em suas fases posteriores, coincide inteiramente com o *medo ao Super-eu*. Na relação com a consciência, a angústia exibe as mesmas extraordinárias variações. De algum modo a angústia se acha por trás de todo sintoma, mas ora reivindica ruidosamente para si a consciência inteira, ora se oculta de modo tão perfeito, que nos vemos obrigados a falar de angústia inconsciente ou – se quisermos ter uma mais limpa consciência [*Gewissen*] psicológica, já que a angústia é em princípio uma sensação – de possibilidade de angústia (Freud, 1930/2010a, p. 108, grifos originais do autor).

Dito de outro modo, Freud (1930/2010, p. 108) apontou que o sentimento de culpa é na verdade uma variedade topológica da angústia. Essa é então outra face da angústia: a sua relação com o mal-estar na cultura, manifestando-se por meio da consciência de culpa. Essa manifestação da angústia tanto pode acontecer de forma homogênea na consciência, como também pode aparecer de modo oculto, inconsciente, tendo em vista ser comum que: “[...] a consciência de culpa produzida pela cultura não seja reconhecida como tal, permaneça inconsciente ou venha à luz como um mal-estar, uma insatisfação para a qual se busca outras motivações”.

Freud (1930/2010, p. 117) também afirmou que não é só o supereu do sujeito quem tem relação com a angústia, pois: “[...] o Super-eu da cultura, exatamente como o do indivíduo, institui severas exigências ideais, cujo não cumprimento é punido mediante “angústia de consciência”. Nesse sentido, conforme foi possível observar, na segunda tópica freudiana, a partir do texto “Inibição, sintoma e angústia”, Freud (1926/2014) realizou uma mudança paradigmática na noção de angústia, que passou a ser pensada como anterior ao recalque primário. Pisetta (2008) acrescenta que, para isso, Freud recorreu à análise da fobia como protótipo da neurose, sublinhou ser o eu o produtor e a sede da angústia, tendo em vista que ela é um afeto que o sujeito sente em seu eu e a relação da angústia com a concepção de um perigo real ou percebido pelo sujeito.

Freud (1926/2014) também reafirmou sua tese de que o protótipo das experiências de angústia é o ato de nascimento, considerado por ele a primeira experiência individual de angústia. Para Freud, o ato do nascimento é um símbolo afetivo diante de uma situação de perigo, fazendo com que o psiquismo voltasse a reproduzir essa angústia sentida pelo sujeito ao nascer.

Fátima Caropreso e Maria Aguiar (2015), no artigo “O conceito de angústia na teoria freudiana inicial”, comentam que a angústia passa a ser abordada na segunda tópica freudiana, não apenas diante de um perigo atual, mas também diante da possibilidade de reviver uma situação traumática primária do ato do nascimento. Por isso a proposição de Freud (1926/2014,

p. 74) de que: “[...] A angústia surgiu como reação a um estado de perigo e agora é reproduzida sempre que um estado desses se apresenta”.

Além disso, conforme destaca o psicanalista Gustavo Ramos (2003), no livro *Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud*, a noção de angústia ao longo da obra Freud passou por várias reformulações conceituais, por meio de um processo de espiral, caracterizando-se também pela imprecisão, uma vez que é um afeto que é difícil de conceituar. Ao fazer uma relação com os textos culturais freudianos, dentre os quais “O mal-estar na civilização”, autor observou que, a partir da segunda tópica, para Freud a angústia passa também a ter uma relação com a constituição da vida em sociedade. Ou seja, existe uma relação intrínseca da angústia com a cultura, tendo em vista que:

[...] a explicação da angústia pós-1926, tomada como reação diante do perigo, em oposição à ideia anterior, da angústia como transformação “tóxica” da libido não utilizada, dá lugar a um enorme desenvolvimento das ideias sobre a cultura. Isso porque permitirá unir a ideia, já presente no início da obra freudiana, de desamparo da criança com a ideia de desamparo humano geral, também já presente na obra, desde 1910, mas de maneira tímida e pouco valorizada. De algum modo, é possível dizer que é essa última teoria da angústia o que permitirá todo o desenvolvimento de conjunto da teoria da cultura que se vai encontrar em *O Mal-estar na civilização*, de 1930 (Ramos, 2003, p. 12-13).

Posteriormente, ao dar continuidade às elucubrações freudianas sobre a angústia, o psicanalista Jacques Lacan, ao propor uma releitura delas, apresentou importantes avanços na clínica da angústia. Diante disso, passarei agora a discorrer sobre a angústia no ensino de Lacan.

A angústia no ensino de Lacan

Para dar início a discussão sobre a angústia no ensino de Lacan, tomarei como ponto de partida *O Seminário, livro 4: A Relação de objeto*, porque foi nele que o autor apontou questões importantes a respeito da angústia, partindo do pressuposto de que a angústia foi uma questão permanente ao longo de toda a obra freudiana. Desse modo, nesse primeiro momento, Lacan (1956-1957/1995, p. 231) buscou delimitar o objeto da angústia, retomando a fobia do caso do pequeno Hans, partindo do seguinte questionamento: “[...] Como conceber a angústia, que é, como sabem, uma questão permanente ao longo de toda a obra de Freud?”. E prossegue:

[...] a angústia, nessa relação tão extraordinariamente evanescente por onde nos aparece, surge a cada vez que o sujeito é, por menos sensivelmente que

seja, descolado de sua existência, e onde ele se percebe como estando prestes a ser capturado por alguma coisa que vocês vão chamar, conforme o caso de imagem do outro, tentação etc. Em suma, a angústia é correlativa ao momento em que o sujeito está suspenso entre um tempo em que ele não sabe mais onde está, em direção a um tempo onde ele será alguma coisa na qual se poderá reencontrar. É isso aí a angústia (Lacan, 1956-1957/1995, p. 231).

Dito de outro modo, a partir do caso do pequeno Hans, Lacan apontou ser a angústia como um afeto evanescente no qual o sujeito tem a sensação de estar sendo capturado por alguma coisa que, a depender da situação, pode ser a imagem do outro, uma tentação etc. A angústia surge então no momento em que o sujeito sofre uma espécie de descolamento de sua existência e fica suspenso entre um tempo em que ele desconhece onde está e na direção de um tempo no qual ele será alguma coisa perdida, da qual não se é possível reencontrar.

Além disso, ao comentar sobre a angústia experienciada pelo pequeno Hans, Lacan (1956-1957/1995, p. 252) sublinhou que, apesar de a sua fobia diante do que ele nomeou como “cavalos da angústia” e do tom dado a essa palavra, não era a angústia o que Hans experimentou e sim o medo. Ou seja, a criança temia que lhe acontecesse algo de real, que em sua perspectiva poderia acontecer de duas formas, a saber: que os cavalos mordam e/ou que os cavalos caiam. Então concluiu que: “[...] A fobia não é de modo algum a angústia. A angústia - e aí não faço mais que repetir Freud, que o articulou com perfeição - é algo que é sem objeto.

Aqui aproveito para demarcar uma questão importante: inicialmente, em sua retomada das elucubrações freudianas sobre a angústia, Lacan (1956-1957/1995, p. 253) reproduziu proposição de que a angústia é um afeto que se caracteriza pela ausência de objeto. Em suas palavras: “[...] No conflito neurótico, o medo intervém como um elemento de sentinela avançada, e contra alguma coisa inteiramente diversa, que é, por natureza, sem objeto, a saber, a angústia. Aí está o que a fobia nos permite articular”.

Em *O Seminário, livro 6: O Desejo e sua interpretação*, Lacan (1958-1959/2016, p. 26) discorreu brevemente sobre a angústia, desta vez fazendo menção à proposição de Freud de que a angústia era sentida como um sinal no eu e que isso tornava a: “[...] angústia algo totalmente inserido numa teoria da comunicação: a angústia é um sinal”. Disse ainda que não é no nível do desejo que a angústia se produz, tendo em vista que se trata de coisas distintas. Apesar de não aprofundar essa diferença, é importante demarcar essa distinção apontada por ele, pois ela será retomada posteriormente em seminários subsequentes.

Em *O Seminário, livro 8: A Transferência*, Lacan (1960-1961/2010, p. 444) deixou mais nítida essa diferenciação entre a angústia e o desejo. Apontou que o estádio do espelho⁵⁵ também possui relação com a angústia e que, apesar de ser um afeto produzido no eu do sujeito: “[...] só há sinal de angústia na medida em que ele se relaciona com o objeto de desejo, na medida em que este último perturba, previamente, o eu ideal, *i(a)*, originado na imagem especular”. Então concluiu que: “[...] a angústia é o último modo, modo radical, sob o qual o sujeito continua a sustentar, mesmo que de maneira insustentável, a relação com o desejo” (*Ibid*, p. 445). Dito de outro modo, o autor articula a angústia com o desejo dizendo que ela se relaciona com o objeto do desejo, tendo em vista que o objeto do desejo e o objeto da angústia é o mesmo, o objeto *a*. Também retomou a proposição freudiana da angústia como um sinal que é sentido no eu do sujeito e afirmou que:

[...] a função de sinal da angústia adverte sobre algo, e algo de muito importante na clínica e na prática analíticas. A angústia à qual os seus sujeitos estão abertos não é em absoluto, ou não é unicamente, como se acredita, e como vocês procuram sempre, se posso dizer, interna ao sujeito. O próprio do neurótico é ser, nesse sentido, segundo a expressão do sr. André Breton, um vaso comunicante. A angústia com que o neurótico de vocês lida, a angústia como energia, é uma angústia que ele tem o grande hábito de ir buscar aos montes, a torto e a direito, num ou noutro dos grandes *A* com os quais se defronta. [...] Se não levarem isso em conta na economia de uma análise, vão se enganar enormemente (Lacan, 1960-1961/2010, p. 446-447).

Dito de outro modo, Lacan destacou que a função de sinal da angústia tem um lugar de grande importância na clínica e prática psicanalíticas e que, diferente do que a maioria dos psicanalistas de sua época pensavam, disse que a angústia não é unicamente interna ao sujeito, pois existe também a dimensão do Outro⁵⁶. Então faz menção ao corpo como um vaso comunicante e que, no caso dos neuróticos, esses têm o frequente hábito de buscar a sua angústia nos diferentes grandes Outros com os quais se defrontam.

Isso significa que Lacan (1960-1961/2010, p. 447) está a demarcar a relevância de fazer intervir a função do Outro no que se refere à possibilidade da angústia como sinal, tendo em vista que: “[...] é por aí que quero fazê-los sentir que, se a angústia é um sinal, isso quer dizer que ela pode provir de um outro”. Lacan então diz que é justamente por fazer intervir a função

⁵⁵ O estádio do espelho de Lacan foi discutido no capítulo anterior da tese, quando articulei a psicanálise lacaniana com a *mise en abyme*.

⁵⁶ Conforme veremos ainda neste tópico, essa face da angústia que tem relação com o enigma do desejo do Outro será retomada posteriormente por Lacan (1962-1963/2005) em *O Seminário, livro 10: A Angústia*.

do Outro que é preciso o cuidado para que, no tratamento psicanalítico, a angústia dos psicanalistas não venha a aparecer. Dito de outro modo, numa análise, a angústia do analista não deve entrar em jogo, pois é necessário que a análise seja asséptica a ela. E prossegue:

[...] o que se trata de saber é em que estatuto atual vocês devem estar, vocês mesmos, quanto ao seu desejo, para que não surja de vocês, na análise, não apenas o sinal de angústia, mas a própria angústia, na medida em que, se ela surge, está pronta para se transportar para a economia do seu sujeito, e isso à medida que ele está mais adiantado na análise, isto é, na medida em que ele vai buscar a via de seu desejo no nível desse Outro que vocês são para ele (Lacan, 1960-1961/2010, p. 447).

Ainda no que se refere à relação da angústia com o desejo, Lacan (1960-1961/2010, p. 451) diz que: “[...] se a angústia é o que lhes disse, uma relação de sustentação do desejo, pois o objeto falta, invertendo os termos, o desejo é um remédio para a angústia”. Temos aqui um elemento importante da clínica da angústia, pois, para Lacan, o desejo é um remédio para a angústia porque o apoio encontrado no desejo, por mais incômodo que possa vir a ser para o sujeito - inclusive trazendo consigo a culpa -, é muito mais fácil de sustentar do que a posição de angústia.

Lacan (1960-1961/2010, p. 451) então destacou a importância do manejo da transferência e a relevância de a análise colocar em cena o desejo do analista: “[...] digo isso para o analista - convém ter sempre ao alcance um pequeno desejo bem-provido, para não estar exposto a colocar em jogo na análise um *quantum* de angústia que não seria oportuno e nem bem-vindo”.

Posteriormente, em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005, p. 101) trouxe uma nova concepção de angústia. Se até então corroborava a proposição freudiana de que a angústia é sem objeto, a partir deste seminário essa ideia será retificada. Em suas palavras: “[...] Admite-se comumente que a angústia é sem objeto. Isso, que é extraído não do discurso de Freud, mas de parte de seus discursos, é propriamente o que retifico com meu discurso. [...] – *ela não é sem objeto*”. Essa tese – a angústia não é sem objeto – será um aforismo repetidamente retomado ao longo desse seminário e daí em diante ao longo do ensino de Lacan.

É importante destacar que a proposição lacaniana de que a angústia não é sem objeto pode ser pensada moebianamente, na medida em que, por um lado, Lacan retifica a tese freudiana de que a angústia caracteriza-se como um afeto em que há uma ausência de objeto; por outro lado, corrobora a elucubração freudiana, tendo em vista que o objeto da angústia, o

objeto *a*, não é um objeto especularizável, palpável e nem é descritível do ponto de vista simbólico.

Lacan (1962-1963/2005, p. 87) prossegue explicando que: “[...] constitui um erro dizer que a angústia é sem objeto”. Nesse sentido, o objeto *a* é uma noção que, apesar de aparecer em seminários anteriores, é em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, que ele é formalizado como o objeto que tanto é causa do desejo e condensador de gozo, como também é o objeto da angústia. Lacan também adverte que:

[...] o objeto *a* não é a finalidade, a meta do desejo, mas sim sua causa. Ele é causa do desejo na medida em que o próprio desejo é algo não efetivo, uma espécie de efeito baseado e constituído na função da falta, que só aparece como efeito ali onde se situa a ideia de causa, isto é, apenas no nível da cadeia significante, à qual o desejo confere a coerência pela qual o sujeito se constitui essencialmente como metonímia (Lacan, 1962-1963/2005, p. 257).

Dito de outro modo, o objeto *a* refere-se à consistência lógica de um objeto perdido - e que nunca será reencontrado -, demarcando uma espécie de furo que aponta para a incompletude do ser falante. De acordo com Elisa Alvarenga (2022), no livro *Entre o gozo e o desejo: uma leitura do seminário a angústia, de Jacques Lacan*, quando Lacan apontou que a angústia não é um afeto desprovido de objeto, é importante entender que se trata de um objeto causa, o que significa que ele não será atingido pela angústia. Nas palavras de Lacan (1962-1963/2005, p. 50): “Esse objeto *a*, do qual fizemos esboçar as características constitutivas, e que hoje pomos aqui na ordem do dia, é sempre dele que se trata quando Freud fala de objeto *a* propósito da angústia”. E prossegue:

A angústia tem um tipo de objeto diferente do objeto cuja apreensão é preparada e estruturada pela grade do corte, do sulco, do traço unário, do *é isso* que sempre funciona, fechando o lábio ou os lábios do corte dos significantes [...]. Isso quer dizer que o significante gera um mundo, o mundo do sujeito falante, cuja característica essencial é que nele é possível enganar (Lacan, 1962-1963/2005, p. 87).

Nesse sentido, uma vez que a angústia tem como objeto o objeto *a*, que não é apreensível pelo significante, Lacan (1962-1963/2005, p. 88) disse que: “[...] a verdadeira substância da angústia é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida”. Chegamos então a outra característica da angústia, que ficou bastante conhecida a partir do aforismo “A angústia é o afeto que não engana”. Dito de outro modo, a proposição de Lacan de que a angústia é o afeto

que não engana⁵⁷ se sustenta no fato de que ela não é a dúvida, mas sim a causa da dúvida, surgindo como uma certeza assustadora. Enquanto que o significante, que gera o mundo do ser falante tem como característica essencial o fato de ser passível do engano, a angústia, por ser um signo, é um afeto que aponta para o impensável, pois aparece como um corte, um sulco no real, um:

[...] corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *pré-sentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento. [...] A dúvida, o que ela depreende, serve apenas para combater a angústia, e justamente através de engodos. Porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88).

Isso significa que, para Lacan (1962-1963/2005, p. 191), na angústia o sujeito é afetado e implicado no mais íntimo de si mesmo, pois: “[...] é justamente do lado do real, numa primeira aproximação, que temos de procurar, da angústia, aquilo que não engana”. Dito de outro modo, o que a angústia visa no real, aquilo em relação ao qual ela se apresenta como sinal, é apontar para a divisão subjetiva do sujeito.

Lacan (1962-1963/2005, p. 13) também advertiu que os psicanalistas precisam estar atentos para o quanto de angústia seus analisantes podem suportar, devendo dosá-la, colocando-os como dosadores dessa angústia, tendo em vista que: “[...] Sentir o que o sujeito pode suportar de angústia os põe à prova a todo instante”. Trata-se, então, de um importante elemento para a condução do tratamento psicanalítico no que se refere à clínica da angústia.

Lacan (1962-1963/2005, p. 13) diz ainda que, quando exerce o seu ofício, o psicanalista também sente angústia ao sustentar uma análise, pois, tal como foi apontado por Freud, se trata de um afeto e: “[...] por mais que apresente uma ótima disposição para ser analista, ele sinta, desde suas primeiras relações com o doente no divã, uma certa angústia”. Lacan então reafirma que disse em *O Seminário, livro 8: A Transferência*, que outro elemento importante na clínica da angústia é o desejo do Outro. Para ilustrar isso, utiliza da fábula do louva-a-deus, narrando-a da seguinte forma:

⁵⁷ É válido ressaltar que, em *O Seminário, livro 7: A Ética da psicanálise*, Lacan (1959-1960/2008, p. 42) já havia advertido que: “[...] Enquanto guias para o real, os sentimentos são enganadores”. Segundo Alvarenga (2022, p. 46), a proposição de Lacan é que a angústia é um afeto que concerne ao que há de mais íntimo em si mesmo, pois enquanto que o sentimento mente (*le senti-ment*), a angústia não engana porque não visa à palavra, tocando o real do corpo, ficando fora de dúvida. Sinal do real, este afeto não é sem objeto, ainda que este não seja identificável. Por isso: “O que engana, é o significante. E o que não engana [...] é o objeto *a* ou própria angústia”.

[...] Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso – um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto (Lacan, 1962-1963/2005, p. 14).

Dito de outro modo, a fábula do louva-a-deus é utilizada por Lacan (1962-1963/2005, p. 14) para ilustrar a relação da angústia com o enigma do desejo do Outro, conforme seu aforismo de que o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Apontou que a relação do sujeito com o significante é a chave do que a doutrina freudiana introduziu sobre a subjetividade, formulada através do aforismo “*Che vuoi?*”, comumente traduzido como “Que queres?”, ou “Que quer ele de mim?”. Isso significa que, na experiência de angústia, o sujeito se depara com a opacidade do desejo do Outro, pois: “Não se trata apenas de *Que quer ele comigo?*, mas também de uma interrogação em suspenso que concerne diretamente ao eu: não *Como me quer ele?*, mas *Que quer ele a respeito deste lugar do eu?*”.

Lacan (1962-1963/2005, p. 193) também diz que a angústia ocupa uma função mediadora entre o gozo e o desejo, funcionando como um meio-termo, uma dobradiça: “A angústia, portanto, é um termo intermediário entre o gozo e o desejo, uma vez que é depois de superada a angústia, e fundamentado no tempo da angústia, que o desejo se constitui”. Isso acontece porque, conforme destaca Lacan, a angústia precede o desejo.

A angústia como sinal no eu é uma retomada por Lacan (1962-1963/2005, p. 133): das elucubrações freudianas sobre a angústia: “Freud nos diz que a angústia é um fenômeno de borda, um sinal que se produz no limite do eu [*moi*], quando este é ameaçado por alguma coisa que não deve aparecer. Esse é o *a*, o resto, abominado pelo Outro”. Nesse sentido, a angústia é um sinal que, dentre todos os sinais é aquele que não engana, refere-se ao fato de ser um sinal: “[...] Do real, portanto, de uma forma irreduzível sob a qual esse real se apresenta na experiência, é disso que a angústia é sinal” (*Ibid*, p. 178).

De acordo com Jacques-Allain Miller (2005), no texto “Introdução à leitura do seminário da angústia de Jacques Lacan”, a função essencial da angústia não se deve à sua ligação com o desejo, mas sim a sua convergência com o real, sendo a elaboração topológica de uma falta que se caracteriza por ser irreduzível ao significante. Ainda sobre a proposição da

angústia como sinal, Lacan faz um retorno a Freud e diz que ela é sinal do que acontece na relação do sujeito com o objeto *a*. Em suas palavras:

A angústia, ensinou-nos Freud, desempenha em relação a algo a função de sinal. Digo que é um sinal relacionado com o que se passa em termos da relação do sujeito com o objeto *a*, em toda a sua generalidade. O sujeito só pode entrar nessa relação na vacilação de um certo *fading*, vacilação que tem sua notação designada por um S barrado. A angústia é o sinal de certos momentos dessa relação [...] (Lacan, 1962-1963/2005, p. 98).

Lacan (1962-1963/2005, p. 36) então se refere ao objeto *a* como um resto, um resíduo: “[...] Há, no sentido da divisão, um resto, um resíduo. Esse resto, esse Outro derradeiro, esse irracional, essa prova e garantia única, afinal, da alteridade do Outro, é o *a*”. Dito de outro modo, conforme já afirmei, para Lacan, o objeto *a*⁵⁸, além de causa do desejo, também é o objeto causa da angústia e condensador de gozo.

Miller (2005, p. 53) afirma que o que Lacan está demonstrando em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, com a noção de objeto *a* é que, na estrutura da linguagem, há algo que não pode ser reduzido ao significante e que é assimilado grosseiramente ao corpo vivo e não pode ser visto. Nesse sentido, Lacan (1962-1963/2005, p. 146) fala sobre a angústia que: “[...] ela não é sem objeto. Isso não quer dizer que esse objeto seja acessível pelo mesmo caminho de todos os demais”.

Para Miller (2005, p. 53) isso significa que o objeto *a* é um objeto ambíguo, diferente de todos os outros, que emerge de uma espécie de resto, resto da operação subjetiva do Outro, pois: “[...] é de um lado irreduzível à simbolização e irrepresentável segundo as leis normais do campo visual, exterior ao Outro e, no entanto, incluído no Outro, mas como diferente do significante”. A consequência disso é que a angústia se coloca, então, fora dos limites desenhados pelo sujeito do significante, não se deixando significantizar. É por isso que Lacan diz que, dentre todos os afetos, a angústia é o único que não engana.

Segundo Maria Angélica Pisetta (2009, p. 106), no artigo “A falta da falta e o objeto da angústia”, o objeto *a* não encontra a sua base nem no imaginário e nem no simbólico, por estar isento de qualquer significação. A sua estrutura remete à operação significante, não sendo

⁵⁸ Conforme veremos neste capítulo, posteriormente, a partir de *O Seminário, livro 17: O Avesso da psicanálise*, Lacan (1969-1970/1992) mudou o estatuto do objeto *a*, passando a nomeá-lo como objeto mais-de-gozar. Em *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971/2009, p. 32) disse que: “[...] O que a teoria analítica articula é algo cujo caráter apreensível, como objeto, é o que designo como objeto pequeno *a*, no que, por um certo número de contingências orgânicas favoráveis, ele vem preencher, como seio, excremento, olhar ou voz, o lugar definido como o do mais-de-gozar”.

passível de sentido e resistindo às identificações com o outro, pois está localizado em um lugar de falta por excelência e, por isso: “[...] refere-se, assim, a uma categoria formal por excelência, não se amoldando a qualquer tentativa descritiva. Por esta característica, nada de empiricamente comprovado refere-se ao objeto *a*. Ele remete ao real, fora da trama significante que institui a cadeia simbólica”.

Nesse sentido, Lacan (1962-1963/2005, p. 98) sustenta que: “[...] A manifestação mais flagrante desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia”. De acordo com Alvarenga (2022, p. 40) sendo o objeto *a* o objeto da angústia, ele é da ordem do real, sendo causa e não complemento para o sujeito, pois: “[...] Não é um objeto a ser atingido, para completar o sujeito, mas um objeto que está ali exigindo, causando o sujeito, inclusive sua angústia”.

Para Lacan (1962-1963/2005, p. 64) na experiência de angústia e sua relação com o objeto do desejo, o que está em jogo é o fato de que: “[...] Não se trata da perda do objeto do desejo, mas da presença disto: de que os objetos não faltam”. Para Lacan, não é a falta o que causa a angústia, mas sim quando a falta vem a faltar e a angústia se localiza no lugar de um certo vazio, e esse lugar é simbolizado por ele como menos *phi* ($-\phi$). É então no lugar do ($-\phi$) que a angústia pode aparecer.

Isso significa que, para Lacan (1962-1963/2005, p. 52) a angústia aparece quando a falta que constitui o sujeito vem a faltar: “[...] a falta, se esta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia”. Desse modo, na perspectiva da psicanálise lacaniana: “[...] a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta” (*Ibid*, p. 64).

Dito de outro modo, para Lacan (1962-1963/2005, p. 149), o que produz angústia não é a ausência, mas sim o excesso de presença. Além disso, a angústia nos introduz, com a ênfase da comunicabilidade máxima, na função da falta: “[...] A falta é radical, radical na própria constituição da subjetividade, tal como esta nos aparece por via da experiência analítica”.

Lacan (1962-1963/2005, p. 67) também lembra que esse lugar, menos *phi* ($-\phi$), é algo que não se investe no nível da imagem especular do sujeito, por ser irredutível a ela. Nesse sentido, o lugar da angústia é: “[...] ocupado pelo ($-\phi$), constitui um certo vazio. Tudo o que pode manifestar-se nesse lugar nos desorienta, se assim posso dizer, quanto à função estruturante desse vazio”. Lacan então diz que a angústia se constitui e assume o seu lugar: “[...] numa relação que se instaura além do vazio de um primeiro tempo, digamos, da castração. É por isso que o sujeito só tem um desejo quanto a essa castração primária, que é voltar a ela” (*Ibid*, p. 226).

Pisetta (2009, p. 106) comenta que a angústia lacaniana escancara a falta constitutiva do sujeito e a sua divisão subjetiva, pois se trata de um afeto cujo aparecimento traz consigo a presença de uma verdade sobre o sujeito: a de que há falta. Por isso, quando a falta se encontra ameaçada, a angústia dispara o sinal de alarme, na medida em que: “[...] aponta um mascaramento da verdade, da qual ela é representante. Assim, a angústia não é o indicativo do aparecimento da falta, mas o indicativo de um perigo primordial: de que a falta que constitui o sujeito venha a faltar”.

Já Vera Besset (2002, p. 19-20), no texto “A clínica da angústia: faces do real”, comenta que Lacan resgata a ideia de resto, que Freud havia concebido como de energia, sob a forma de menos *phi* e que: “[...] é a partir desse *algo*, concebido teoricamente como *a*, que não se deixa apreender nem pela imagem e nem pelo significante, que Lacan concebe a etiologia da angústia”. Nesse sentido, a angústia lacaniana é concebida como um sinal ante um perigo determinado, a saber: o encontro com o desejo do Outro.

Besset (2002, p. 20) prossegue destacando que Lacan (a)borda a questão da angústia circunscrevendo suas relações com o real, concebendo-a como uma presença que escapa a qualquer saber e, nesse sentido: “[...] A qualquer saber suposto, bem entendido, já que não se trata de algo do terreno de uma verdade, nunca absoluta, mas de uma certeza, nunca relativa. Eis o que para nós marca, do início ao fim de seu ensino, a teorização de Lacan sobre a angústia”. E prossegue:

[...] Nesse sentido, entendemos que é o que nela se mantém idêntico, apesar das mudanças nas formulações do autor sobre o tema. Sendo assim, a concepção da angústia como o único *afeto que não engana* é reafirmada, por assim dizer, no segundo tempo do ensino de Lacan, em que o *real* é tomado como o “impossível de escrever” [...]. Se algo se desloca aí, é a ênfase naquilo sobre o qual se faz incidir a *certeza* da angústia (Besset, 2002, p. 20, grifos originais da autora).

Além disso, Lacan (1962-1963/2005, p. 253) volta a articular a angústia com a dialética do desejo. Ao ligar o desejo à função do corte e o colocar em relação a uma função de resto, identificou a função analítica do objeto parcial: a função de resto que sustenta e move o desejo. Também sublinhou que uma outra coisa é a falta que se liga a essa satisfação e que a angústia é criada a partir da: “[...] distância, a não coincidência dessa falta com a função do desejo em ato, estruturado pela fantasia e pela vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial [...]”.

Dito de outro modo, Lacan (1962-1963/2005) apontou que é a não coincidência da falta com a função do desejo em ato, estruturado pela fantasia e pela vacilação do sujeito em sua relação com o objeto parcial, que cria a angústia e que a angústia é a única a almejar a verdade dessa falta. Segundo Alvarenga (2022, p. 191) aqui Lacan faz uma distinção importante: “[...] por um lado, do desejo com o objeto, o que ele chama de ponto de desejo; por outro lado, da falta constitutiva da satisfação e da angústia. Por isso, em cada etapa da estruturação do desejo deve-se situar o ponto de angústia e o ponto do desejo”.

Outro aspecto importante do objeto *a* e que nos interessa particularmente neste estudo, é a sua incidência nas parcerias amorosas, a partir da escolha do parceiro. De acordo com Lacan (1962-1963/2005, p. 105) a incidência do objeto *a* no amor pode configurar perturbações para os sujeitos, pois: “[...] Nesse campo, a referência ao objeto primordial, a mãe, é tida como essencial, e sua incidência, como tendo o caráter de um crivo”. Isso significa que as escolhas objetais dos sujeitos, de certo modo, refletem as suas relações edípicas, especialmente no que se refere à figura materna.

Lacan (1962-1963/2005, p. 197) também apontou que o amor é a sublimação do desejo, propondo o seu conhecido aforismo de que: “[...] Só o amor permite ao gozo condescender ao desejo”. Dito de outro modo, Lacan sublinhou que é necessário que haja uma recusa ao gozo para que se abra a possibilidade para o desejo. Nesse sentido, quando disse que o amor é a sublimação do desejo, afirmou que é por meio do amor que é possível ao sujeito se propor como desejante, como falta do objeto *a*.

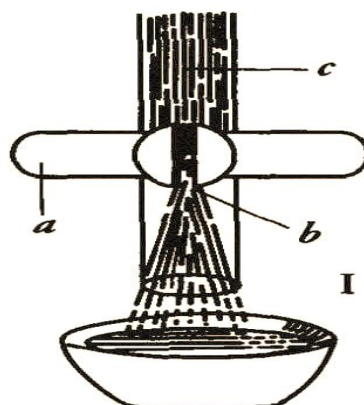
Na opinião de Alvarenga (2022), isso significa que, na medida em que falta algo ao sujeito, ele deseja esse objeto e vai em busca desse objeto no Outro. Todavia, Lacan (1962-1963/2005) adverte que: “[...] desejar o Outro, o A maiúsculo, nunca é senão desejar *a*”. Logo, dizer que o amor permite ao gozo condescender ao desejo implica em reconhecer que o objeto *a* está suposto ali no Outro que é amado, mas não é atingido e por isso o gozo se transforma em desejo.

Ainda em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005, p. 88) faz menção a duas noções⁵⁹ muito importante na clínica da angústia: a de passagem ao ato e a de

⁵⁹ É válido ressaltar que as noções de passagem ao ato e de *acting out* não foram exclusivamente trabalhadas por Lacan em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, tendo os desenvolvido em vários outros seminários. Citarei dois exemplos que considero importantes para este estudo. Em *O Seminário, livro 1: Os Escritos técnicos de Freud*, Lacan (1953-1954/2009, p. 319) ao fazer uma menção ao *acting out*, apontou para uma questão importante para a clínica: a presença de um automatismo de repetição e que na análise, toda ação na sessão está incluída num contexto de palavra. Isso significa que, se o analisante age, seu ato está endereçado ao analista, que está, transferencialmente, ocupando o lugar do Outro. Então adverte: “É exatamente por isso que é preciso fazer uma análise de *acting out* e fazer uma análise de

acting out, afirmando que: “[...] Agir é arrancar da angústia a própria certeza. Agir é efetuar uma transferência de angústia”. Apesar da proximidade existente entre elas, trata-se de duas noções distintas, pois Lacan afirma que tudo o que é *acting out* é o oposto da passagem ao ato. Para explicar essa distinção, se utiliza do exemplo da torneira de Piaget, apresentada na figura 4, abaixo:

Figura 4 - A torneira de Piaget



Fonte: Lacan (1962-1963/2005, p. 311).

Utilizando-se da torneira de Piaget, Lacan (1962-1963/2005) trabalhou as diferenças entre sintoma, passagem ao ato e *acting out*: afirmou que o sintoma é o vazamento da torneira e que a passagem ao ato acontece quando se abre a torneira sem se saber o que está fazendo. Finalmente, disse que o *acting out* é a presença ou não do jato mesmo. Cito Lacan:

O que é o sintoma? É o vazamento da torneira.

A passagem ao ato corresponde a abri-la, mas abri-la sem saber o que se está fazendo. [...]

Quanto ao *acting out*, se quisermos situá-lo em relação à metáfora da torneira, diremos que ele não é o fato de abrir a torneira, mas simplesmente a presença ou não do jato. O *acting out* é o jato, ou seja, é aquilo que sempre se produz a

transferência, isto é, encontrar num ato o seu sentido de palavra. Na medida em que se trata para o sujeito de se fazer reconhecer, um ato é uma palavra”. Já em *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante*, Lacan (1971/2009, p. 31) apontou para a presença do real na passagem ao ato: “[...] Nos limites do discurso, na medida em que ele se esforça por fazer com que se mantenha o mesmo semblante, de vez em quando existe o real. É a isso que chamamos passagem ao ato, e não vejo lugar melhor para designar o que isso quer dizer. Observem que, na maioria dos casos, a passagem ao ato é cuidadosamente evitada. Só acontece por acaso”. Nesse mesmo seminário, apontou que, diferentemente da passagem ao ato, o *acting out*, consiste em fazer o semblante passar para a cena, podendo também ser nomeado como paixão: “[...] Isso também dá ensejo a esclarecer o que acontece com o que há muito tempo diferencio da passagem ao ato, isto é, o *acting out*. Este consiste em fazer o semblante passar para a cena, em mostrá-lo à altura da cena, em fazer dele um exemplo. É a isso que, nessa ordem, chama-se *acting out*. Também chamamos isso de paixão” (*Ibid*, p. 32).

partir de um fato que vem de outro lugar que não a causa com base na qual se age (Lacan, 1962-1963/2005, p. 349).

Para exemplificar a distinção - e também proximidade -, existente entre as noções de *acting out* e de passagem ao ato, Lacan (1962-1963/2005) se utilizou de dois casos clínicos de Freud - o caso da Jovem Homossexual e o caso Dora. Através desses dois casos, mostrou o quão próximos estão esses fenômenos, chegando em alguns momentos ser difícil demarcar as suas distinções, mesmo se tratando de coisas distintas. Em suas palavras:

No caso da homossexualidade feminina, se a tentativa de suicídio é uma passagem ao ato, toda a aventura com a dama de reputação duvidosa, que é elevada à função de objeto supremo, é um *acting out*. Se a bofetada de Dora é uma passagem ao ato, todo o seu comportamento paradoxal na casa dos K., que Freud prontamente descobre com tanta perspicácia, é um *acting out* (Lacan, 1962-1963/2005, p. 137).

Diante da relevância das noções de passagem ao ato e de *acting out*, debruçamei-me um pouco mais na diferenciação entre ambos. Partindo inicialmente da noção de passagem ao ato, Lacan (1962-1963/2005, p. 129) afirma que nela, é próprio da sua estrutura o sujeito se precipitar e despenca fora da cena. Nesse sentido: “[...] O momento da passagem ao ato é o do embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento. É então que, do lugar em que se encontra [...] ele se precipita e despenca fora da cena”.

Lacan (1962-1963/2005, p. 130) então reafirma que a passagem ao ato e o *acting out* são duas noções muito distintas e que na passagem ao ato: “O sujeito se encaminha para se evadir da cena. É isso que nos permite reconhecer a passagem ao ato em seu valor próprio e distingui-la de algo que é totalmente diferente, vocês verão a saber, o *acting out*”. Afirma ainda que existe na passagem ao ato um elemento importante:

[...] A que chamamos fuga, no sujeito que nela se precipita, sempre mais ou menos colocado numa posição infantil, senão essa saída de cena, à partida errante para o mundo puro, na qual o sujeito sai à procura, ao encontro de algo rejeitado, recusado por toda parte? Ele vira fumaça, como se costuma dizer, e, é claro, retorna o que talvez lhe dê ensejo de ser valorizado (Lacan, 1962-1963/2005, p. 130).

Lacan (1962-1963/2005, p. 130) então acrescenta que o principal elemento que possibilita uma distinção essencial entre a passagem ao ato e o *acting out* é que no primeiro caso temos o mundo, o lugar em que o real se comprime. No segundo caso, tem-se a cena do

Outro, em que o ser humano, como sujeito, se constitui e assume o seu lugar enquanto sujeito falante e desejante.

Já no caso do *acting out*, Lacan (1962-1963/2005, p. 137) diz que, a princípio, ele parece ser mais da ordem da evitação da angústia e se caracteriza por ser o oposto da passagem ao ato. Ressalta que há uma relação profunda do *acting-out* com o objeto *a* e faz menção a um elemento clínico importante no manejo transferencial: o segurar o sujeito pela mão, para não deixá-lo cair. Então diz que: “O *acting out* é, essencialmente, alguma coisa que se mostra na conduta do sujeito. A ênfase demonstrativa de todo *acting out*, sua orientação para o Outro, deve ser destacada”. Lacan então adverte aos psicanalistas para que estejam atentos ao fato de que:

O *acting out* é, em essência, a mostração, a amostragem, velada, sem dúvida, mas não velada em si. Ela só é velada para nós, como sujeito do *acting out*, na medida em que isso fala, na medida em que poderia ser verdade. Ao contrário, ela é, antes, visível ao máximo, e é justamente por isso que, num certo registro, é invisível, mostrando sua causa. O essencial do que é mostrado é esse resto, é sua queda, é o que sobra nessa história (Lacan, 1962-1963/2005, p. 136-137).

Conforme apontou Lacan (1962-1963/2005, p. 139), uma vez que para nos constituirmos como sujeitos, precisamos pagar a libra de carne⁶⁰ podemos fazer todos os empréstimos que quisermos para tampar os furos do desejo, assim como os da melancolia: “[...] mas lá está o judeu que, por sua vez, entende um bocado do balanço das contas e que, no fim, pede a libra de carne - creio que vocês sabem o que estou citando. É essa a marca que vocês sempre encontrarão no que é *acting out*”. Ou seja, o aparecimento do *acting out* na clínica tem uma relação intrínseca com o objeto *a* ou libra de carne.

Além disso, Lacan diz que o *acting out* clama pela interpretação, mas se trata de algo indeciso tanto na prática quanto na teoria psicanalíticas. Isso acontece porque, diferente do sintoma, o *acting out* é o começo da transferência, sendo considerado uma forma de transferência selvagem e: “[...] Quando vocês olham as coisas de perto, percebem, na maioria das vezes, que o sujeito sabe muito bem o que faz no *acting out*: este é para se oferecer à interpretação de vocês”. (Lacan, 1962-1963/2005, p. 141).

⁶⁰ A libra de carne é outro nome que Lacan deu para o objeto *a*. Em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005, p. 139) disse que: “Entre o sujeito \$, aqui “Outrificado”, se posso me expressar desse modo, em sua estrutura de ficção, e o Outro, A, não autenticável nunca inteiramente autenticável, o que surge é esse resto, *a*, é a libra de carne”. Ou seja, a libra de carne é o preço que pagamos a fim de que possamos nos constituir como sujeitos; é isso que sobra da operação do significante no corpo do sujeito, não se tratando de algo mortificado pelo significante, mas sim de um resíduo que permanece vivo, um gozo que insiste e que se manifesta de modo singular no corpo de cada ser falante.

Lacan (1962-1963/2005, p. 141) prossegue dizendo que, por um lado, não é preciso haver análise para que surja a transferência. Entretanto, por outro lado, afirma que a transferência sem análise é o *acting out* e que, no que se refere ao seu manejo, é necessário saber como domesticar essa transferência, pois: “[...] Essa é uma das maneiras de enunciar o problema da transferência. Seria muito útil formulá-lo por esse lado, uma vez que é a única maneira de saber como agir com o *acting out*”.

Uma vez que a transferência é o único modo de saber agir com o *acting out*, Lacan (1962-1963/2005, p. 142) sublinha a importância do desejo do analista e adverte que, na clínica, o *acting out* convoca os psicanalistas a ocuparem o lugar que concordaram em ocupar, tendo em vista que o *acting out*: “[...] dirige-se ao Outro, e, quando se está em análise, dirige-se ao analista. Se ele ocupou esse lugar, pior para ele. Afinal, ele tem a responsabilidade que cabe ao lugar que concordou em ocupar”.

Além disso, Lacan (1962-1963/2005, p.51) retoma o *das Unheimliche*⁶¹ freudiano, argumentando ser um texto indispensável para abordar a questão da angústia. Conforme já sublinhei, ao interrogar-se sobre o surgimento da angústia, Lacan apontou que: “[...] A angústia surge quando um mecanismo faz aparecer alguma coisa no lugar que chamarei, para me fazer entender, de natural, ou seja, o lugar menos-*phi* ($-\phi$), que corresponde, do lado direito, ao lugar ocupado, do lado esquerdo, pelo *a* do objeto do desejo”.

Dito de outro modo, Lacan retoma o *das Unheimliche* freudiano e diz que ele aparece no lugar em que deveria estar o ($-\phi$), que é o mesmo lugar em que a angústia aparece, daí ficando conhecido aforismo lacaniano de que a angústia – incluindo essa face aterrorizante que ela possui - surge quando a falta que constitui o sujeito vem a faltar.

Conforme destaca Roberto Harari (1997), no livro *O Seminário a angústia de Lacan: uma introdução*, ao retomar o *das Unheimliche* freudiano Lacan apontou que é no *infamiliar* que estão presentes os elementos mais adequados para o entendimento da angústia como falta da falta, tendo em vista que é o *infamiliar* que irrompe, quando não deveria ter aparecido, que nada mais é do que o que deveria faltar.

Nessa mesma direção, Marlos Terêncio (2022, p. 205), no livro *A Angústia e o estranho: um estudo psicanalítico em diálogo com a ficção de horror*, argumenta que, para Lacan, do ponto de vista fenomenológico, a angústia é o *infamiliar*. O autor diz que em *O Seminário*, livro

⁶¹ Além disso, é válido ressaltar que, em seu escrito “A agressividade em psicanálise”, Lacan (1949/1998) já havia apontado que o *das Unheimliche* é essa face da angústia que é: “[...] em última instância, vivenciada à maneira da estranheza própria das apreensões do duplo, essa situação desencadearia uma angústia insuportável”.

10: *A Angústia*: “[...] Lacan chega mesmo a dizer que, até então, não se chegou a uma formulação unitária e satisfatória da angústia justamente pela pouca atenção dada ao fenômeno *das Unheimliche* tal como precisada por Freud em seu artigo”.

Lacan (1962-1963/2005, p. 64) lembra que: “[...] a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dado pela falta”. Acrescenta que o que provoca angústia é tudo aquilo que anuncia o desamparo que nos constitui e que na experiência de angústia, não se trata da perda do objeto, mas da sua presença. Ou seja, de que esses objetos não faltam. Então diz que:

[...] O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo. Não é, ao contrário do que se diz, o ritmo nem a alternância da presença-ausência da mãe. A prova disso é que a criança se compraz em renovar esse jogo de presença-ausência. A possibilidade da ausência, eis a segurança da presença. O que há de mais angustiante para a criança é, justamente, quando a relação com base na qual essa possibilidade se institui, pela falta que a transforma em desejo, é perturbada, e ela fica perturbada ao máximo quando não há possibilidade de falta, quando a mãe está o tempo todo nas costas dela, especialmente a lhe limpar a bunda, modelo da demanda, da demanda que não pode falhar (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64).

De acordo com Terêncio (2022, p. 205) o que Lacan destacou em sua retomada do *das Unheimliche* freudiano foi que o efeito *infamiliar* acontece quando algo não esperado vem à luz no lugar geralmente vazio, encontrado no lugar de $(-\phi)$. Nesse sentido: “[...] O *a* é o objeto familiar, *Heim*, demasiadamente próximo do sujeito e que, no entanto, não deve aparecer. Se ele o faz, positiva o lugar da falta, produzindo a angústia e o efeito inquietante”.

Lacan (1962-1963/2005) também destaca que o *das Unheimliche* freudiano é o eixo indispensável para abordar a questão da angústia e que, da mesma forma como ela fez em *O Seminário, livro 5: As formações do inconsciente* (Lacan, 1957-1958/1999) - quando abordou o inconsciente pela via do *Witz*, ou seja, do chiste, da tirada espirituosa – agora, em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, ele abordaria o inconsciente pela via do *das Unheimliche* e que: “[...] A *Unheimlichkeit* é aquilo que aparece no lugar em que deveria estar o *menos-phi*. Aquilo de que tudo parte, com efeito, é a castração imaginária, porque não existe, por bons motivos, imagem da falta. Quando aparece algo ali, portanto, é porque, se assim posso me expressar, a falta vem a faltar” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 51-52).

Lacan (1962-1963/2005) prossegue afirmando que a angústia está ligada a tudo o que pode aparecer no lugar de $(-\phi)$ e que o que nos assegura disso é o fenômeno *das Unheimliche*. Lacan aponta a análise linguística realizada por Freud nesse texto e que, uma das coisas que

saltará aos olhos é que a definição *das Unheimliche* é ser *heimliche* e que é o que está no lugar do *Heim* que é *Unheim*.

Também comenta que o *Heim* é o lugar que havia nomeado como (-φ) e que, se essa palavra tem algum sentido na experiência humana, é o da casa do homem: “[...] Deem à palavra “casa” todas as ressonâncias que quiserem, inclusive astrológicas. O homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos” (Lacan, 1962-1963/2005, p. 58). Dito de outro modo, Lacan sublinhou que esse ponto situado no Outro, para além da imagem de que somos feitos, é lugar em que o homem encontra a sua morada e representa a ausência a que estamos. O *infamiliar* se produz então quando o desejo do Outro surge no lugar da demanda do Outro (Terêncio, 2022). Nesse sentido:

[...] Supondo-se, o que acontece, que ele se revele tal como é – ou seja, que revele ser a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência -, ele se torna o rei do jogo, apodera-se da imagem que o sustenta, e a imagem especular transforma-se na imagem do duplo com o que esta traz de estranheza radical. [...]

Os textos hoffmanianos, como mostra tudo o que Freud localizou neles como exemplos, encontram-se no cerne de tal experiência (Lacan, 1962-1963/2005, p. 58).

Lacan (1962-1963/2005, p. 58) comenta sobre o texto *O Homem da areia*, de E. T. A. Hoffmann, que foi analisado por Freud em seu escrito sobre *das Unheimliche*. Aponta que, nessa história: “[...] vemos o sujeito saltar de uma captação para outra, diante da forma de imagem que materializa, propriamente falando, o esquema ultrarreduzido que lhes ofereço aqui”. Então comenta sobre a presença da boneca Olympia na história, destacando que:

[...] A boneca espreitada pelo herói do conto por trás da janela do feiticeiro, que fabrica em volta dela não sei que operação mágica, é propriamente esta imagem, *i'(a)*, na operação de complementá-la com aquilo que, na própria forma do conto, é absolutamente distinto dela, ou seja, o olho. O olho de que se trata só pode ser o do herói, o tema de que querem arrebatar-lhe esse olho dá o fio explicativo de todo o conto (Lacan, 1962-1963/2005, p. 58).

No que se refere à questão do olhar apontada por Lacan no conto de Hoffmann, Terêncio (2022) diz que o olhar do sujeito tende a fazer desconhecer que, na relação com o Outro, por trás do desejável existe um desejante. Segundo Harari (1997, p. 208) o *infamiliar* não acontece quando, a partir do lugar do desejante, situa-se o Outro como desejável: “[...] mas ocorre quando o desejável subitamente se manifesta como desejante, dado que o desejante era oculto”. Nas palavras de Lacan:

[...] Reflitam sobre o alcance dessa formulação, que acredito poder oferecer como a mais geral sobre o que é o surgimento do *unheimlich*. Pensem que estão lidando com o mais repousante dos desejáveis, em sua forma mais tranquilizadora - a estátua divina que é apenas divina; que há de mais *unheimlich* do que vê-la animar-se, ou seja, mostrar-se desejante?

Ora, a hipótese estruturante que propomos na gênese do *a* é que ele nasce em outro lugar, e antes dessa captura que o oculta. Essa hipótese fundamenta-se em nossa práxis, e é a partir desta que a introduzo (Lacan, 1962-1963/2005, p. 296).

Segundo Lacan (1962-1963/2005, p. 59), nesse ponto *Heim* não se manifesta apenas que o desejo se revela como desejo do Outro – nesse caso, desejo no Outro –, mas também que: “[...] meu desejo, diria eu, entra na toca em que é esperado desde a eternidade, sob a forma do objeto que sou, na medida em que ele me exila de minha subjetividade, resolvendo por si todos os significantes a que ela está ligada”. Isso significa que o sujeito só tem acesso a seu desejo substituindo sempre um de seus próprios duplos, tendo em vista que:

Não é à toa que Freud insiste na dimensão essencial dada pelo campo da ficção à nossa experiência do *unheimliche*. Na vida real, este é fugidio demais. A ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada. Trata-se de uma espécie de ponto ideal, mas sumariamente precioso pra nós, já que esse efeito nos permite ver a função da fantasia (Lacan, 1962-1963/2005, p. 59).

Segundo Terêncio (2022) um importante efeito do *infamiliar* é aquele provocado por objetos inanimados que, subitamente, mostram-se vivos –, que foi explorado por Freud e que Lacan (1962-1963/2005) retomou em *O Seminário, livro 10: A Angústia*: o fato de que, o olhar do sujeito tende a fazer desconhecer que, na relação com o Outro, por trás do desejável existe um desejante. Cito Lacan:

[...] Reflitam sobre o alcance dessa formulação, que acredito poder oferecer como a mais geral sobre o que é o surgimento do *unheimlich*. Pensem que estão lidando com o mais repousante dos desejáveis, em sua forma mais tranquilizadora - a estátua divina que é apenas divina; que há de mais *unheimlich* do que vê-la animar-se, ou seja, mostrar-se desejante? (Lacan, 1962-1963/2005, p. 296).

Nesse sentido, Lacan (1962-1963/2005, p. 86) sustenta que: “[...] o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de claraboias. É enquadrado que se situa

o campo da angústia”. Ou seja, o *Das Unheimlich* freudiano é um importante elemento em que se encontra enquadrado o campo da angústia.

Posteriormente, em *O Seminário, livro 11: Os Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Lacan (1964/2008) volta a discorrer sobre a angústia, reiterando que ela é, para a análise, um termo crucial. Isso acontece porque está ligada à certeza, à aproximação do objeto *a*, sendo por isso, único afeto que não engana. Volta a sublinhar a importância de canalizá-la, ou seja, de dosá-la, para que o sujeito não venha a ser por ela submerso.

Isso significa que é um manejo clínico desafiador para o psicanalista, porque trata-se de conjugar o sujeito com o impossível que o constitui. Cito Lacan (1964/2008, p. 47): “A angústia é, para a análise, um termo de referência crucial, porque, com efeito, a angústia é o que não engana. Mas a angústia pode faltar. Na experiência, é necessário canalizá-la e, se ousar dizer, dosá-la, para não ser por ela submerso [...]”.

A partir de *O Seminário, livro 17: O Averso da psicanálise*, o objeto *a*, passa a ser nomeado como objeto mais-de-gozar. Nele, Lacan (1969-1970/1992) ressalta a sua proposição de que a angústia ocupa um lugar privilegiado em relação aos outros afetos e que ela não é sem objeto. Apesar de naquela época ainda haver a discussão de que a angústia é sem objeto, Lacan reafirmou a sua tese de que o objeto da angústia existe. Em suas palavras:

Quando abordo os afetos, insisto no da angústia como o afeto que se distingue entre todos, na medida em que se diz que ela é sem objeto. Vejam tudo o que foi escrito sobre a angústia, é sempre nisto que se insiste – o medo tem a referência de um objeto, ao passo que a angústia é supostamente sem objeto. Eu, pelo contrário, digo que a angústia não é sem objeto. Já articulei isto há muito tempo [...] (Lacan, 1969-1970/1992, p. 155).

Entretanto, aqui Lacan (1969-1970/1992) apresentou uma novidade em relação à sua elucubração da angústia: a sua relação com o objeto *a*, que agora passa a ser nomeado como objeto mais-de-gozar. Justifica que essa articulação só aconteceu nesse momento porque havia algo a ser construído antes e que o mais-de-gozar é um objeto que não é nomeável e nem traduzível e que por isso havia sido traduzido como mais-valia, um dos conceitos basilares do pensamento de Karl Marx. O mais-de-gozar é então um objeto sem o qual a angústia não existiria. Cito Lacan:

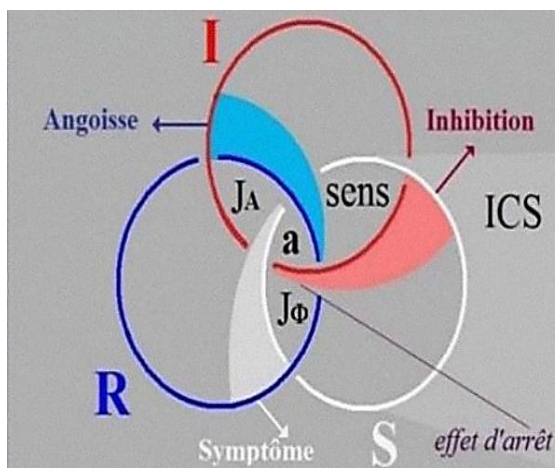
Naquele tempo, não designei esse objeto com o termo mais-de-gozar, o que prova que havia algo a construir antes de poder nomeá-lo assim. É precisamente o... – não posso dizer o nome porque, justamente, não é um nome. É o mais-de-gozar, mas não é nomeável, mesmo que seja aproximadamente nomeável, traduzível, assim. É por isso que foi traduzido

pelo termo mais-valia. Esse objeto, sem o qual a angústia não existe [...] (Lacan, 1969-1970/1992, p. 155).

Lacan (1969-1970/1992, p. 172) também comentou sobre a relação da angústia com as latusas, produtos que estimulam o gozo sem limites, ao elevá-los a categoria de objetos que tamponariam a falta estrutural que constitui os seres falantes. Então, uma vez que o mundo está cada vez mais povoado de latusas, efeito do engano da promessa de completude que as latusas trazem consigo, disse que: “[...] não há razão para que uma psicanálise cause angústia. A angústia - posto que é com isso que temos de nos haver -, é totalmente certo que, havendo a latusa, ela não é sem objeto. Foi daí que parti. [...]”.

Finalmente, em seu último ensino, em *O Seminário, livro 22: R.S.I.*, Lacan (1974-1975/inédito) atualizou a noção de angústia, a partir do Nó Borromeano. Ao retomar o texto freudiano “Inibição, sintoma e angústia”, se propôs a escrever o Nó Borromeu, apontando que se trata de uma escrita que suporta um real. Lacan então se utilizou do Nó Borromeano para pensar a inibição, o sintoma e a angústia, reformulando a sua leitura da angústia feita em *O Seminário, livro 10: A Angústia*. Observemos abaixo a angústia no Nó Borromeano.

Figura 5 - A angústia no Nó Borromeano



Fonte: Lacan (1974-1975/Inédito, p. 13).

A partir do Nó Borromeu, Lacan (1974-1975/inédito) afirmou que, apesar de sua importância na constituição subjetiva dos *falasseres*, existem distinções entre inibição, sintoma e angústia, da mesma forma que os três registros - real, simbólico e imaginário - também possuem suas diferenças. No caso específico da angústia, Lacan apontou que ela passou por um deslocamento: se até *O Seminário, livro 10: A Angústia*, ela estava localizada no campo do desejo, a partir de *O Seminário, livro 22: R.S.I.*, ela se localiza no Nó Borromeano - conforme

é possível observar acima, na figura 5 -, no campo da invasão do real sobre o imaginário. Cito Lacan: “[...] é bastante perceptível ver que é essa angústia o que dará sentido à natureza do gozo que aqui ocorre da sobreposição trazida à tona, da sobreposição euleriana do real e do simbólico” (Lacan, 1974-1975/inédito, p. 13, tradução livre do francês).

Desse modo, a angústia passa agora a ser pensada como uma sobreposição do real para o corpo, bordejando o gozo do Outro, sendo por isso que: “[...] especificamente angústia é isso, é o que é óbvio, é o que vem de dentro do corpo ex-siste, ex-siste quando há algo que o desperta, que o atormenta” (Lacan, 1974-1975/inédito, p. 20, tradução livre do francês).

Desse modo, após apresentar os principais aspectos sobre a angústia na obra de Freud e no ensino de Lacan, no próximo capítulo discorrerei sobre o diálogo entre psicanálise e literatura, a partir de Elena Ferrante, de Freud, de Lacan e de psicanalistas contemporâneos.

[...] *Gostei muito de Freud, que li bastante: acho que ele sabia mais do que seus seguidores que a psicanálise é o léxico do precipício.*

Elena Ferrante, 2017b, p. 129.
Frantumaglia: os caminhos de uma escritora.

CAPÍTULO 3:

devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta

O presente capítulo objetivou (a)bordar as relações entre psicanálise e literatura⁶² a partir de Freud, Lacan, Elena Ferrante e de psicanalistas contemporâneos. Para isso, similarmente ao que fiz nos capítulos anteriores, trarei Elena Ferrante para iniciar esta conversa. O título deste capítulo é o trecho do texto “A *frantumaglia*”, que faz parte do livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (Ferrante, 2017b, p. 129) e será a partir de alguns textos desta obra, pois é nela que Ferrante comenta sobre as ressonâncias da teoria psicanalítica. Na epígrafe que antecede este capítulo ela conclui, dentre outras coisas, que “[...] a psicanálise é o léxico do precipício”.

Iniciarei com o texto “Escrever às escondidas”. Nele, Ferrante (2017b) responde por escrito às perguntas do jornalista Goffredo Fofi, que sugeriu que ela tivesse em seus textos o que ele nomeou como “cultura psicanalítica”. Diante dessa observação, sua resposta foi:

[...] Não, nunca fiz análise, embora em certos períodos tenha sentido grande curiosidade pela experiência analítica. Também não tenho aquilo que o senhor define como uma cultura psicanalítica, se com essa fórmula quer dizer uma espécie de cunho cultural, um ponto de vista dominante, uma especialidade (Ferrante, 2017b, p. 57).

Ferrante (2017b, p. 58) prossegue dizendo que: “[...] posso dizer que me interessei pouco pela psicanálise, bastante pelo feminismo, e que me sinto próxima às ideias da diferença. Mas também me deixei levar por outras coisas que pouco têm a ver com a psicanálise [...]”. Outro escrito importante é “Uma história de desestruturação”, em que Jesper Jensen diz a Ferrante (2017b) que, em decorrência do sucesso de *Dias de abandono*, ela poderia ter alcançado a notoriedade que muitas pessoas buscam e então a interroga sobre o porquê se manter no anonimato. Ela então responde a essa pergunta fazendo menção ao escrito clássico freudiano *Totem e tabu*, apontando que nele:

[...] Freud fala de uma mulher que impôs a si mesma não escrever mais o próprio nome. Ela temia que alguém o usasse para se apoderar da sua personalidade. A mulher começou com a recusa de escrever o nome, depois,

⁶² Considerando a extensão da obra de Freud e do ensino de Lacan, e a abrangência com que se debruçaram sobre as relações entre psicanálise e literatura, selecionei aqueles textos que estavam mais próximos da discussão proposta neste estudo.

por extensão, parou de escrever por completo. Não cheguei a esse ponto: escrevo e tenho a intenção de continuar a escrever. Mas devo confessar que, quando li essa história de doença, ela logo me pareceu sadicamente significativa. O que escolho mostrar de mim não pode e não deve se tornar um imã que sugue totalmente. Um indivíduo tem o direito de manter separada, caso queira, sua pessoa, até mesmo sua imagem, dos efeitos públicos do seu trabalho. Mas não é apenas isso. Não acredito que o autor deva acrescentar nada de decisivo à própria obra: considero o texto um organismo autossuficiente, que tem em si, na sua elaboração, todas as perguntas e todas as respostas. E os livros de verdade são escritos apenas para serem lidos (Ferrante, 2017b, p. 88-89).

Já em “A frantumaglia”, Ferrante (2017b, p. 128) volta a fazer menção à psicanálise, debruçando-se um pouco mais sobre o assunto: “[...] Devo confessar que a psicanálise, quando eu soube algo a respeito dela por volta dos dezesseis anos, me assustou e ainda me assusta. Eu sei porquê. Ela nos introduz a lançar o olhar muito longe, para além de qualquer ordem instituída”. Ferrante volta a comentar que nunca fez análise e sobre como, de certa forma, o seu contato com a teoria psicanalítica também foi atravessado pela angústia, deixando consigo um enigma sobre o que é a psicanálise. Acompanhemos abaixo:

[...] quando o raio visual volta a ser o de sempre, nada é mais como antes, qualquer outro discurso parece uma máscara de palavras vestida para esconder a angústia. Naturalmente, é um susto que me seduz; do discurso psicanalítico, gosto sobretudo da desfaçatez visionária da potência corrosiva escondida atrás da promessa terapêutica. Quanto ao resto, pertencço ao grupo dos duvidosos. É terapia? É taumaturgia? Nunca fiz análise (Ferrante, 2017b, p. 129).

Um elemento interessante apontado por Ferrante (2017b) é a potência corrosiva que possui o discurso psicanalítico⁶³, na medida em que ela parece intuir que a psicanálise, diferente das psicoterapias, não é uma terapêutica. Sobre a psicanálise não ser uma terapêutica, apesar de ter seus efeitos terapêuticos, Lacan (1971/2003, p. 237) adverte em *Ato de fundação*: “[...] não ser a psicanálise pura, em si mesma, uma técnica terapêutica”.

Nesse sentido, Ferrante (2017b, p. 129) prossegue dizendo: “[...] Gostei muito de Freud, que li bastante: acho que ele sabia mais do que seus seguidores que a psicanálise é o léxico do precipício. [...] Não sei quase nada de Lacan [...]”. Apesar de seu interesse pela psicanálise, a autora afirma que: “[...] Para mim, é um mistério em que medida essas leituras e outras ainda,

⁶³ Aproveito para sublinhar que essa dimensão da angústia presente na relação de Elena Ferrante com a psicanálise é algo importante para essa tese e converge com a minha própria experiência com a psicanálise, conforme já apontei anteriormente neste trabalho.

além das palestras e discussões, influenciaram meus livros; sou uma leitora que esquece depressa tudo o que lê” (Ibid, p. 129).

Ferrante (2017b) também comenta sobre as influências da psicanálise em sua obra, especialmente em seu livro *Um amor incômodo*. Por ser um elemento importante - tendo em vista que a autora de certo modo articula a sua obra com a psicanálise -, me deterei em alguns aspectos deste texto. Acompanhemos a articulação feita pela autora:

[...] como negar que Um amor incômodo também provém daquilo que, no fim dos anos oitenta, eu conhecia a respeito da pesquisa e do debate sobre a infância feminina e o apego das meninas em relação à mãe? O próprio título do livro guarda vestígios de um trecho do ensaio “Sobre a sexualidade feminina” (1931), de Freud, a propósito da fase pré-edípica da mulher: “De fato, durante essa fase”, escreve Freud nas palavras de seus tradutores, “o pai de uma menina não é para ela muito mais do que um rival incômodo...”. Rival incômodo, rivale molesto em italiano. Aquele que disputa com a menina o amor da mãe (Ferrante, 2017b, p. 229).

Conforme é possível observar, Elena Ferrante aponta que a teoria psicanalítica foi uma das influências que recebeu para a escrita de *Um amor incômodo*, seu primeiro livro, sendo a infância feminina, as relações edípicas entre a menina e a mãe, especialmente a relação pré-edípica, exploradas no texto freudiano “Sobre a sexualidade feminina”⁶⁴ (Freud, 1931/2019). No centro do enredo de *Um amor incômodo* está um vínculo de amódio⁶⁵ entre mãe filha, que é contado a partir da perspectiva de Délia, a filha, uma ilustradora de 45 anos que vive sozinha em Bolonha e que é tragada pelo real da morte de Amália, sua mãe, que aconteceu sob circunstâncias misteriosas. Na tentativa de descobrir esse enigma, passa a vivenciar uma angustiante crise existencial (Secches, 2020).

Sob a influência da teoria psicanalítica, a autora comenta sobre a rivalidade da menina com a figura paterna, tomado por ela como um rival incômodo, por ser aquele que disputa com a menina o amor da mãe. Nas palavras de Freud (1931/2019, p. 287): “[...] De fato, durante essa fase, o pai não é para a menina muito diferente de um rival incômodo, embora sua hostilidade

⁶⁴ Essa discussão freudiana sobre a sexualidade feminina e a feminilidade será retomada no próximo capítulo, quanto discutirei sobre as faces da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante e trarei a relação mãe-filha como uma face da angústia na obra da autora.

⁶⁵ É importante destacar que o “amódio” é um neologismo proposto por Lacan (1972-1973/2008, p. 97, grifos originais do autor) em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, quando afirmou que não há amor sem ódio e que: “[...] a *hainamoration*, uma enamoração feita de ódio (*haine*) e de amor, um *amódio*, é o relevo que a psicanálise soube introduzir para nele inscrever a zona de sua experiência. [...] a análise nos incita a esse lembrete de que não se conhece nenhum amor sem ódio”. Vindo então a ser conhecido o seu famoso aforismo, dito também neste seminário, que: “[...] o verdadeiro amor desemboca no ódio” (*Ibid*, p. 157).

contra ele nunca alcance a intensidade característica para o menino”. Ferrante (2017b) prossegue explicando que:

[...] Na época, a editora me propôs títulos como Il molestatore [O molestatador] e Molestie sessuali [Assédios sexuais], e voltou à minha mente aquela expressão de Freud, que considere um bom título: Il rivale molesto [O rival incômodo]. Depois, porém, a referência à imago paterna me pareceu dar a impressão errada e, com um ajuste importante para mim, finalmente escolhi L'amore molesto [Um amor incômodo]. Pareceu-me coerente com a história que o amor fosse incômodo, o amor que torna o pai rival da filha, o amor exclusivo pela mãe, o único grande e tremendo amor original, a matriz inextinguível de todos os amores (Ferrante, 2017b, p. 229-239).

Desse modo, esse elemento importante apontado por Ferrante (2017b) de que o amor exclusivo pela mãe é a matriz inextinguível de todos os amores têm como base a proposição freudiana de que uma diferença relevante entre as sexualidades masculina e feminina refere-se à procura pelo objeto. Inicialmente, Freud (1931/2019, p. 290) afirma que a mãe é tomada como o primeiro objeto de amor em ambos os sexos, tendo em vista que as condições originárias da escolha de objeto são as mesmas em todas as crianças. Mais adiante, ao final do desenvolvimento, surgirá uma diferença, pois no caso da menina: “[...] o homem-pai deverá ter se tornado o novo objeto de amor, ou seja, é preciso que a mudança no sexo feita pela mulher corresponda a uma troca no sexo do objeto [...]”. A autora também sublinha que:

[...] Tratava-se de um tema que me era caro na época e que me é muito caro hoje; as mulheres-analistas, as mulheres-filósofas obtiveram resultados fascinantes com o trabalho sobre a fase pré-edípica feminina, e a escrita literária só pode tirar proveito disso (Ferrante, 2017b, p. 130).

Além disso, em *Um amor incômodo*, a relação de Délia com o pai sempre foi distante e conflituosa, conforme é possível observar no trecho a seguir: “[...] Nas raras vezes que nos vimos depois que ele se separou de Amalia, brigamos. Na cabeça dele, sua verdadeira filha deveria ter ficado presa em uma adolescência petrificada, muda e obsequiosa” (Ferrante, 2017c, p. 142); “[...] – Você é uma vagabunda igual à sua mãe – disse, ofegante, e se agarrou à cadeira para não cair. – Vocês me deixaram aqui como um bicho” (Ibid, p. 143).

Além disso, em vários momentos de *Um amor incômodo* são apresentadas cenas de violência doméstica sofridas por sua mãe, Amalia, por parte de seu pai. As cenas eram presenciadas por Delia, que as assistia passivamente. É possível observar que existe algo da relação com a figura do pai que vai além das questões edípicas: Delia não entendia o porquê da

violência do pai, e era obrigada a presenciar várias dessas cenas e sentia-se impotente por não poder fazer nada para impedi-las:

[...] meu pai, sem aviso prévio, bateu em Amalia duas vezes no rosto com a mão direita, primeiro com a palma, depois com o dorso. Eu me lembrava com precisão daquele gesto, com seu movimento ondulante, que primeiro vai e depois volta: foi a primeira vez que o vi fazer aquilo. Ela fugiu para o fundo do corredor, para o quartinho de despejo, e tentou se trancar ali dentro. Foi tirada de lá a chutes. Um deles a acertou na lateral e a jogou contra o armário do quarto. Amalia levantou-se e arrancou todos os desenhos das paredes. Foi alcançada, agarrada pelos cabelos e empurrada de cabeça contra o espelho do armário, que se quebrou (Ferrante, 2017c, p. 139).

As cenas de violência doméstica se repetem ao longo do enredo, conforme é possível observar a seguir: *“[...] Minha mãe fugiu para debaixo da ponte da ferrovia, escorregou em uma poça, foi alcançada, levou socos, tapas, um chute nas costas. Depois de puni-la como devia, levou-a de volta para casa sangrando. Bastava ela tentar falar que ele tornava a golpeá-la” (Ferrante, 2017c, p. 114).* Delia então comenta sobre o quanto a parceria amorosa entre seus pais era para ela algo ambíguo, assim como a figura de Amalia era algo ambíguo para ela:

[...] continuava a considerá-la sutilmente ambígua, como Amália sabia ser até mesmo quando meu pai a pegava pelo pescoço, deixando hematomas em forma de dedos. Para nós, filhas, ela dizia: “Ele é assim. Não sabe o que faz e eu não sei o que dizer a ele”. Mas nós, por outro lado, pensávamos que ele, por tudo o que fazia com ela, devia sair de casa numa manhã e morrer queimado ou esmagado ou afogado (Ferrante, 2017c, p. 55-56).

Délia então se referia ao pai como uma figura que lhe despertava uma certa hostilidade: *“[...] Eu nunca sabia se a violência com que ele a protegia dos outros homens esmagaria apenas os rivais ou também acabaria se voltando, fatalmente, contra ele mesmo. Meu pai era um homem insatisfeito” (Ferrante, 2017c, p. 63).* Nesse sentido, a violência do pai para com sua mãe sempre foi algo que despertou angústia e assombro em Délia, por não entender o porquê daquilo:

[...] Uma vez cismou que um homem na multidão a tocara. Estapeou-a na frente de todos; na nossa frente. Fiquei dolorosamente assombrada. Eu tinha certeza de que ele mataria o homem e não entendia por que, em vez disso, a esbofeteara. Ainda hoje eu não sei por que o fizera. Talvez para puni-la por ter sentido no tecido do vestido, na pele, o calor do corpo de outro homem (Ferrante, 2017c, p. 64).

Conforme foi possível observar, a influência da psicanálise na obra *Um amor incômodo*⁶⁶ ultrapassa as próprias questões edípicas da relação mãe e filha e da hostilidade feminina à figura paterna, na medida em que explora a questão da violência doméstica sofrida por Amalia. Além disso, a angústia e o assombro narrados por Delia ao ter que presenciar passivamente a violência doméstica sofrida por Amália por parte de seu pai, sem poder fazer nada para impedi-la, se entrelaçam com a angústia que seu relato desperta nos leitores, como numa fita de Moebius.

Lacan (1962-1963/2005, p. 109) em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, afirma que: “[...] a banda de Moebius é a superfície de uma única face, e uma superfície de uma única face não pode ser virada”. Isso significa que aqueles que leem *Um amor incômodo* – bem como a obra de Elena Ferrante como um todo – não sairão ilesos, pois temos histórias que produzem ressonâncias no leitor, sendo a angústia uma delas. Além disso, no que se refere às influências da psicanálise em sua obra, Ferrante também sublinha o uso ambivalente que é feito da teoria psicanalítica:

A teoria psicanalítica tem, como todos os objetos deste mundo, um uso ambivalente. Ela nomeia a realidade psíquica, reivindica-a para si, enfim, ordena em representações universalizantes aquilo que, na verdade, no indivíduo, para além de qualquer arrumação, para além de qualquer análise, continua sendo uma desordem interior pura e específica, impulsos irreduzíveis de ectoplasmas, cacos sem cronologia (Ferrante, 2017b, p. 130-131).

Ferrante (2017b, p. 131) também comenta sobre o quanto a psicanálise pode ser um importante estímulo para quem deseja escavar dentro de si mesmo e sobre como é difícil prescindir dela nesse processo, na medida em que ela nos influencia, mesmo que tentemos rejeitá-la. Entretanto, adverte que, apesar de considerar a psicanálise: “[...] o mapa para qualquer caça ao tesouro entre as sombras do nosso corpo”, é necessário: “[...] ficar vigilante para que a história, mesmo partindo de objetos psíquicos estudados e denominados, tenha força inventiva suficiente para avançar até onde não há sinais tranquilizadores nem tons louváveis preconcebidos” (Ibid, p. 131).

Outro texto em que Ferrante (2019, p. 51) discorre sobre a sua relação com a psicanálise é “Mal-estar”, que compõe o livro *A Invenção ocasional*. Nele, a autora confessa: “Nunca me submeti a uma cura psicanalítica, mas estive sempre prestes a fazê-lo. Que impulso era o que

⁶⁶ Neste mesmo texto, Ferrante (2017b) também faz uma análise de *Dias de abandono* articulando com a teoria psicanalítica. Entretanto, optei por trazer esta articulação no próximo capítulo.

me movia? Muitas vezes, uma impressão de insuficiência”. Também diz que: “[...] Mais frequentemente, pelo contrário, um sentimento de excesso, que me fazia sentir como se tivesse bebido água até me afogar. E depois uma insatisfação permanente sempre dissimulada por trás de um hábito de boas maneiras, de entoações cordiais” (Ibid, p. 51. Prossegue dizendo que outro impulso que a movia era:

[...] a tendência a dar um passo atrás sempre que um desejo arriscado me parecia realizável. E por fim uma infelicidade ligeira mas que não passava, como uma pequena dor nas articulações com a qual aprendemos a viver. Em contrapartida, o que era que me fazia desistir? Dizer a uma pessoa desconhecida, sem qualquer importância na minha vida, tudo o que me passava pela cabeça. Parecia-me uma violência que eu própria, nada menos do que pagando, aceitasse sofrer. Tinha a impressão de que seria ceder a uma chantagem, dava por assente uma espécie de discurso mudo do eventual analista que soaria como: Tenho o poder de te ajudar, mas, se queres que eu exerça esse poder, tens de me oferecer a horas fixas, pagando para o fazer, memórias, pensamentos, convicções, tudo, até mesmo as mentiras que contas a ti própria (Ferrante, 2019, p. 51).

Ferrante (2019, p. 52) também admite que, em certas ocasiões, para poder se esquivar da sua necessidade de buscar análise, inventava a desculpa de não ter condições financeiras para pagar as sessões, baseada no pressuposto de que não tinha o direito de piorar a situação econômica de sua família para melhorar a sua existência: “[...] Consolava-me pensando: Há tanta gente que não tem dinheiro para a terapia, o teu mal-estar é parte do mal-estar de uma enorme fracção do género humano que certamente teria mais necessidade do que tu de ser ajudada”.

Entretanto, Ferrante (2019, p. 52) confessa que, posteriormente, mesmo após a sua situação econômica haver melhorado, tendo condições financeiras de pagar um tratamento, não procurou análise e que: “[...] Provavelmente – e talvez seja esse o ponto – nunca estive realmente mal. Quem está realmente mal procura – deve procurar – ajuda imediata”. Após esta breve discussão sobre a relação de Elena Ferrante com a psicanálise e a ressonância disso em suas obras, passarei agora a (a)bordar a costura entre psicanálise e literatura a partir de Freud, Lacan e de psicanalistas contemporâneos.

Psicanálise e literatura: considerações a partir de Freud

Conforme veremos no decorrer deste capítulo, a costura entre psicanálise e literatura está presente desde Freud⁶⁷, que mostrou em diversos textos como a literatura pode nos abrir possibilidades para pensar a clínica psicanalítica. Conforme aponta Tania Rivera (2005), em seu livro *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*, a referência às obras literárias é constante na psicanálise freudiana. Nesse diálogo entre psicanálise e literatura, Freud se serviu de obras literárias para ilustrar noções psicanalíticas e, principalmente, como fonte de conhecimento privilegiado sobre o inconsciente, ao lado do saber que obteve na clínica, ao escutar seus analisantes.

Rivera (2005) explica que isso acontece porque tanto o poeta quanto o escritor de ficção são tomados por Freud como aqueles que detêm um saber sobre o ser humano muito mais direto do que aquele que é obtido pelo psicanalista na singularidade da experiência de escuta de cada analisante. É em decorrência disso a famosa tese freudiana de que o artista detém um saber sobre o inconsciente e o psiquismo que é anterior ao do psicanalista.

Conforme fiz no capítulo anterior, em que discuti sobre a angústia na clínica psicanalítica a partir de Freud e Lacan, adotando uma abordagem cronológica de seus trabalhos, farei o mesmo neste capítulo, partindo dos textos iniciais até os últimos a respeito do diálogo entre psicanálise e literatura. Feitos esses esclarecimentos, iniciarei essa discussão nos principais textos freudianos, tomando como ponto de partida o livro *Estudos sobre a histeria* (Freud; Breuer, 1893-1895/1996). A referida obra, apesar de não ser o intuito de abordar a relação entre psicanálise e literatura, apresentar o caso clínico de Elizabeth Von R., e nele Freud afirmou que seus casos clínicos deveriam ser lidos como contos⁶⁸. Acompanhemos abaixo a citação de Freud:

⁶⁷ Um outro texto freudiano importante na discussão sobre psicanálise e literatura é *O Infamiliar* (Freud, 1919/2019), que não será discutido neste capítulo porque já foi apresentado no capítulo anterior, quando discuti a angústia na obra de Freud.

⁶⁸ É válido ressaltar que Paulo César de Souza, tradutor das obras completas de Freud, publicadas pela editora Companhia das Letras, optou pelo termo novela ao invés de conto, conforme é possível observar na versão publicada dos *Estudos sobre a histeria* (Freud; Breuer, 1893-1895/2016), publicado pela Companhia das Letras: “Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neurologistas, fui formado na prática dos diagnósticos locais e do eletrodiagnóstico, e a mim mesmo ainda impressiona singularmente que as histórias clínicas que escrevo possam ser lidas como *novelas* e, por assim dizer, careçam de cunho austero da cientificidade. Devo me consolar com o fato de que evidentemente a responsabilidade por tal efeito deve ser atribuída à natureza da matéria, e não à minha predileção [...]” (Freud; Breuer, 1893-1895/2016, p. 231, grifo meu). Apesar desta possibilidade, optei por utilizar neste trabalho o termo contos ao invés de novelas, por basear-me na articulação entre psicanálise e literatura proposta por Azevedo (2007).

Nem sempre fui psicoterapeuta. Como outros neuropatologistas, fui preparado para empregar diagnósticos locais e eletroprognósticos, e ainda me causa estranheza que *os relatos de casos que escrevo pareçam contos* e que, como se poderia dizer, falte-lhes a marca de seriedade da ciência. Tenho de consolar-me com a reflexão de que a natureza do assunto é evidentemente a responsável por isso, e não qualquer preferência minha (Freud; Breuer, 1893-1895/1996, p. 183, grifo meu).

Ana Maria Azevedo (2007) no texto “As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura”, comenta esse dito freudiano destacando a enunciação que ressoa para além do seu enunciado e adverte para a importância do cuidado de não tomá-lo como um mero comentário sobre o estilo freudiano de escrita de suas histórias clínicas e nem como uma espécie de guia de leitura oferecido por Freud para a leitura de suas obras.

Azevedo (2007, p. 38) prossegue dizendo que, diante da multiplicidade de relações que a psicanálise entretém com a literatura, o que está em questão no dito freudiano de que os seus casos clínicos devem ser lidos como contos é a relação da clínica com a ficção⁶⁹. A autora sublinha que esse dito freudiano aponta: “[...] um lugar privilegiado à escrita como forma de transmissão da experiência clínica e, em última instância, da própria psicanálise. Porém não se trata de qualquer tipo de escrita, mas sim da escrita ficcional, e de um gênero bastante específico - o conto”.

Azevedo (2007, p. 38) então propõe uma aproximação entre o conto como gênero literário e a experiência de análise, tomando a fala em análise como um modo muito particular de ficção, em que: “[...] há dois níveis de estória (e de história): uma que se conta e, concomitantemente, uma que fica na ordem do não-dito, a partir de onde se tece o nível mais “narrável” da estória”. Desse modo:

[...] Tanto o conto como escrita ficcional quanto essa outra espécie muito particular de ficção que é a fala em análise entrecruzam-se em torno de um vazio, ou melhor, de um hiato que pode ser descrito como a *entrelinha*. Esta é a dimensão que Piglia⁷⁰ chama de “subentendido”, no que se refere ao conto,

⁶⁹ Elena Ferrante (2019, p. 20), no livro *A Invenção ocasional*, no texto “A ficção, a verdade”, afirma que: “[...] Qualquer uso literário da escrita, devido à sua artificialidade congênita, comporta sempre alguma forma de ficção. A questão está antes em saber quanta verdade a ficção logra afinal capturar”. Também nesse livro, no escrito “Notícias a cântaros”, Ferrante (2019, p. 62) disse que: “[...] Os romances, quando funcionam, servem-se de mentiras para dizer a verdade”. É interessante destacar, conforme será explorado neste capítulo, que Lacan (1958b/1998), no ensaio “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, disse que toda verdade se revela numa estrutura de ficção.

⁷⁰ Azevedo (2007) faz menção a Ricardo Piglia, crítico e escritor argentino que, em seu texto “Teses sobre o conto”, afirma que: “[...] o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-

e que Lacan⁷¹, ao formular suas teses sobre o que ensina a psicanálise, põe em relevo ao dizer que a verdade do inconsciente “deve [...] ser situada nas entrelinhas” [...] justamente entre o dito e o não-dito (Azevedo, 2007, p. 38-39).

Posteriormente, em *A Interpretação dos sonhos*, Freud (1900/2019, p. 319) afirma que, no trabalho de interpretação dos sonhos, é preciso estar atento a dois tipos de conteúdo que surgem durante o relato de um sonho: o conteúdo manifesto e o latente. Enquanto que o primeiro se refere ao conteúdo que o sujeito relatava e o latente se referia ao modo como o sujeito relatava esse sonho e que: “[...] o prosseguimento do trabalho de interpretação pode revelar novos pensamentos escondidos por trás do sonho”.

De acordo com Azevedo (2007, p. 46), em *A Interpretação dos sonhos*, Freud ensina que, em psicanálise, a escuta do analista deve voltar-se muito mais para o relato, ou seja, para o modo como algo é trazido na análise do que para seu conteúdo manifesto e que: “[...] Essa atenção para a diferença entre a enunciação e o enunciado aplica-se de maneira ainda mais radical ao trabalho crítico com a literatura, cuja teoria inclusive marca conceitualmente uma separação entre o *que* é dito e *como* isso é dito”.

Já “O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen” foi o primeiro texto em que Freud (1907/2015, p. 16) estabelece formalmente o diálogo entre psicanálise e literatura e fez a proposição de que o artista se antecede ao psicanalista no que se refere ao conhecimento da alma humana. Neste escrito, realiza um estudo psicanalítico da obra *Gradiva: Uma fantasia pompeiana*⁷², da autoria de Wilhelm Jensen. Afirma que os escritores são aliados valiosos, devendo o seu testemunho ser altamente considerado pois, no conhecimento da alma, eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. Em suas palavras: “[...] os escritores são aliados valiosos e o seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma, eles se acham muito à frente de nós”.

dito, com o subentendido e a alusão” (Piglia, 2004, p. 91-92). A autora articula a noção de conto de Piglia com a experiência de uma análise.

⁷¹ Lacan (1957/1998, p. 438, grifo original do autor) em “A psicanálise e seu ensino”, afirma que: “[...] a verdade do inconsciente deve desde então ser situada *nas entrelinhas*”. Essa questão será retomada neste capítulo, quando discutir sobre psicanálise e literatura no ensino de Lacan.

⁷² O enredo de *Gradiva - uma fantasia pompeiana* (1903), gira em torno de uma viagem desencadeada a partir de um sonho e permeada por elementos oníricos. *Gradiva* é o nome de uma peça gravada em baixo-relevo e estudada pelo arqueólogo Norbert Hanold, que parte para Pompeia em busca dos vestígios da mulher que teria dado origem a esse objeto.

Segundo Freud (1907/2015, p. 17), os escritores se servem dos significados psicológicos dos sonhos em suas obras e afirmou que existem dois caminhos para essa investigação: “[...] Um deles seria o aprofundamento num caso especial, nos sonhos criados por um autor em uma de suas obras. O outro consistiria em juntar e contrastar todos os exemplos de utilização de sonhos que podem ser achados em obras de diferentes escritores”. Acrescenta que o segundo caminho parece ser, de longe, o mais acertado, e talvez o único justificável, pois nos livraria, de imediato, dos problemas ligados à adoção do conceito artificialmente unitário de “escritor”, e que existem escritores que podem ser considerados como profundos conhecedores da alma humana.

Freud (1907/2015, p. 61) então diz que Wilhelm Jensen, autor da novela, nos ofereceu um estudo psiquiátrico sobre o psiquismo psíquico humano, através de uma história clínica. Fazendo a interlocução entre psicanálise e literatura, diz que: “[...] A caracterização da vida psíquica é, de fato, o autêntico domínio do escritor. Ele sempre foi um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica”. Faz então um contraponto entre o trabalho do romancista e o do psicanalista:

[...] Nosso procedimento consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais de outras pessoas, a fim de poder descobrir e enunciar suas leis. O romancista faz de outro modo; dirige a atenção para o inconsciente em sua própria psique, espreita os possíveis desenvolvimentos dele e lhes proporciona uma expressão artística, em vez de suprimi-los com a crítica consciente. Assim, chega a saber a partir de si o que aprendemos com outros: as leis que a atividade desse inconsciente tem de seguir. [...] Mas ele não precisa enunciar essas leis, elas se acham contidas, incorporadas, em suas criações. Nós desenvolvemos essas leis através da análise de suas obras, tal como as extraímos dos casos de adoecimento, mas parece inevitável concluir que ou ambos, o romancista e o médico compreendemos igualmente mal o inconsciente ou ambos o entendemos corretamente. Tal conclusão é de grande valor para nós [...] (Freud, 1907/2015, p. 117-118).

Freud (1907/2015) então aponta como é frutífera a possibilidade de dar um tratamento poético a um tema psiquiátrico, como a novela de Wilhelm Jensen. Através do método psicanalítico, explica ser possível, nessa obra, investigar a formação e a cura do delírio, como também dos sonhos. Ainda nesse texto, no posfácio à segunda edição, afirmou que a pesquisa psicanalítica ousou abordar:

[...] as criações literárias também com outra intenção. Já não busca nelas apenas confirmações dos achados que fez em indivíduos não poéticos, neuróticos, mas quer saber igualmente a partir de que material de impressões e lembranças o escritor deu à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais

processos esse material foi transportado para a obra literária (Freud, 1907/2015, p. 119-120).

Posteriormente, no escrito “O poeta e o fantasiar”, Freud (1908/2018) faz uma aproximação entre a criação literária e a psicanálise, discorrendo sobre os efeitos afetivos que as criações artísticas exercem sobre nós. Trata-se de um texto valioso para este estudo, pois nele Freud cita o exemplo dos romances psicológicos, cujos afetos que despertam nos leitores são decorrentes do processo de identificação, no qual o eu do leitor se confunde com o eu do herói do romance.

Freud (1908/2018, p. 54) prossegue o texto e comenta sobre o quão enigmático era para ele a criação literária, se interrogando sobre qual lugar os poetas extraíam os seus temas, bem como de que modo era feita a escolha desse material poético. Ao indagar alguns poetas e nenhum deles ter lhe fornecido uma resposta satisfatória, Freud resolveu investigar a respeito da criação poética. Observou que os primeiros indícios artísticos são encontrados nas crianças, especialmente no brincar, e que: “[...] toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada”.

Freud (1908/2018) percebeu que, similarmente à criança que brinca, o poeta também fabrica um mundo de fantasia que leva a sério e que se difere da realidade. Então comenta que, à medida em que vai crescendo e se tornando adulta, a criança vai deixando esse mundo da brincadeira de lado. Porém, adverte que não se trata de uma renúncia, mas de uma troca, uma formação substitutiva, pois em vez de brincar, o adulto passa a fantasiar. Freud finaliza esse texto dizendo que as criações artísticas exercem sobre nós efeitos afetivos e comenta o caso dos romances psicológicos, destacando que um exemplo são os romances tardios do escritor Émile Zola, observando que:

[...] em muitos dos conhecidos romances psicológicos me chama atenção que apenas uma pessoa, sempre de novo o herói, é descrita neles; o autor se instala, igualmente, em sua psique e contempla as outras pessoas de fora. O romance psicológico deve a sua especificidade inteiramente à inclinação do autor moderno em dividir seu eu por meio de auto-observação em Eus-parciais e, em consequência disso, personifica a avalanche de conflitos de sua vida psíquica em muitos heróis (Freud, 1908/2018, p. 63).

Já no escrito “O Prêmio Goethe”, Freud (1930/2010) fala sobre a sua satisfação por ter recebido o Prêmio Goethe⁷³, da cidade de Frankfurt. Na ocasião, por motivos de saúde, não pôde comparecer para receber a premiação, mas enviou sua filha, Anna Freud, para que fosse em seu lugar. Então encaminhou, para que ela lesse, um texto seu a respeito das relações entre Goethe e a psicanálise. Em sua análise da personalidade de Goethe, ao se referir às várias faces desse importante escritor, observou que nas obras de Goethe, como *Fausto*, estavam presentes as inclinações edípicas que constituem o romance familiar dos neuróticos, incluindo conteúdos da vida onírica.

Outra obra analisada por Freud (1930/2010, p. 360) foi *Ifigênia*, tomada por ele como a criação mais sublime do autor, sublinhando que, nela: “[...] Goethe nos oferece um comovedor exemplo de expiação, de liberação do fardo da culpa por uma alma sofredora e faz com que essa catarse se realize mediante uma apaixonada irrupção de sentimentos, sob a benéfica influência de um afetuoso interesse”.

Freud (1930/2010, p. 360-361) então destaca a presença de uma proximidade entre a criação literária e a psicanálise, afirmando que no caso da obra *Ifigênia*, Goethe tentou várias vezes prestar auxílio psicológico às suas personagens. Um exemplo desses personagens que é citado por Freud é: “[...] àquele infeliz que nas cartas recebe o nome de Kraft, ao professor Plessing, de que fala em “Campanha na França” e o procedimento que aplicou vai além do utilizado na confissão católica, aproximando-se da técnica da psicanálise em notáveis pormenores”.

Ou seja, Freud (1930/2010) faz menção à presença de uma influência terapêutica nos escritos de Goethe, procedimento que se aproximava da teoria psicanalítica. Apontou que os textos de Goethe possuem um efeito terapêutico e ao mesmo tempo de escuta, mas que ultrapassavam a escuta que era realizada nos confessionários da igreja católica. Além disso, ao investigar mais sobre a biografia do referido autor, Freud percebeu que:

Goethe sempre teve Eros em alta conta, jamais tentou menosprezar seu poder, acompanhou suas manifestações primitivas e até mesmo licenciosas com respeito não menor que as altamente sublimadas e, segundo me parece, defendeu sua unidade essencial através de todas as suas formas de expressão,

⁷³ Conforme destacou Mariangela Bracco (2011, p. 253), no artigo “Freud e o Prêmio Goethe”, embora a maioria dos agraciados com essa distinção tenham sido escritores e poetas, o Prêmio Goethe, ao contrário do que muitos pensam, não é literário: “Instituído em 1927, na cidade natal do poeta, Frankfurt am Main, é uma das mais importantes premiações culturais da Alemanha. Destina-se a “reconhecidas personalidades, cujas realizações criadoras são dignas de honrar a memória de Goethe” [...]. Um grupo de intelectuais que compõem o *Kuratorium*, conselho de curadores, é que decide quem faz jus a essa honraria, que é entregue no dia 28 de agosto, data de nascimento de Goethe”.

de maneira não menos decidida do que Platão em tempos passados. Talvez seja mais que simples coincidência o fato de nas *Afinidades eletivas* ele aplicar à vida amorosa uma ideia do âmbito da química, um vínculo de que o próprio nome “psicanálise” dá testemunho (Freud, 1930/2010, p. 361-362).

Freud (1930/2010, p. 362) então afirma que é comum a crítica aos psicanalistas quando fazem a análise de um artista famoso, como o escritor Goethe, por estar supostamente rebaixando esse grande homem à pesquisa psicanalítica. Todavia, Freud discorda que fazer essa análise interpretativa da vida e obra de um artista seja rebaixá-lo. Já no que se refere a maioria dos biógrafos que tentavam recontar a vida de Goethe a partir dos informes e registros existentes, questiona: “[...] Mas o que podem nos fornecer essas biografias? Nem mesmo a melhor a mais completa seria capaz de responder as duas únicas questões que parecem dignas de interesse”.

Freud (1930/2010) prossegue dizendo que essas duas únicas questões dignas de interesse sobre a vida de um artista - e que os biógrafos não conseguem ter acesso, a despeito dos seus esforços - são o enigma do maravilhoso dom que constitui o artista e compreender melhor o valor e o efeito de suas obras. Apesar disso, Freud considera que os dados biográficos disponíveis sobre Goethe produziam nele uma forte necessidade de entender mais sobre esse artista.

Freud (1930/2010, p. 362), então argumenta que, quando não existem dados biográficos sobre a vida de um artista, se torna mais difícil decifrar o dom que constitui o artista e o entendimento do valor e efeito de suas obras. Em suas palavras: “[...] Sentimos isso muito claramente quando lacunas no legado histórico impedem a satisfação de tal necessidade, como no caso de Shakespeare, por exemplo”.

No caso de Shakespeare, Freud (1930/2010) diz que é muito penoso não saber ainda quem escreveu as comédias, tragédias e sonetos, pois não sabemos se foi o inculto filho de um pequeno-burguês de Stratford que alcançou modesta posição em Londres, ou se, na verdade, foi Edward de Vere, o 17º conde de Oxford, grande lorde camareiro hereditário da Inglaterra, um aristocrata de alto nascimento, de refinada cultura e que era desregrado nas paixões.

Freud (1930/2010, p. 363) então se interroga: “[...] Mas como se justifica esta necessidade de conhecer as circunstâncias da vida de um homem, quando suas obras se tornaram importantes para nós? Muitas vezes se diz que isso representa o anseio de nos aproximarmos também humanamente desse homem”. Isso acontece porque temos a tendência a colocá-los em um lugar de ideal de eu, assim como fazemos com nossos pais, professores e outras pessoas que tomamos como modelos. Porém, Freud propõe que outro motivo também

está em jogo: apesar de o biógrafo não ter o intuito de rebaixar o herói ao aproximá-lo de nós, isso acaba inevitavelmente acontecendo.

Ou seja, Freud (1930/2010, p. 363) opina que, apesar de considerar legítimos os esforços dos autores de biografias, sublinha que, ao sabermos mais sobre a vida de um grande homem, também teremos contato com os momentos em que ele não se saiu tão bem. Além disso, assim como a: “[...] nossa atitude ante pais e professores é ambivalente, pois nossa reverência por eles esconde, via de regra, um componente de rebelião hostil”, nossa relação com os grandes homens, cuja vida queremos estudar, também é perpassada por essa ambivalência afetiva.

Além disso, neste texto Freud (1930/2010) também discorre sobre o diálogo entre a psicanálise e os estudos biográficos e afirma que:

[...] A psicanálise pode trazer esclarecimentos que não são obtidos por outras vias e, dessa maneira, mostrar novas conexões na “obra-prima de tecelão”, que compreende as disposições instintuais, as vivências e as obras do artista. Como uma das principais funções de nosso pensamento é dominar psiquicamente o material do mundo exterior, creio que se deveria agradecer à psicanálise, quando, aplicada a um grande homem, ela contribui para o entendimento de suas grandes realizações (Freud, 1930/2010, p. 364).

Dito de outro modo, Freud (1930/2010, p. 364) está apontando que a teoria psicanalítica pode contribuir nos estudos biográficos ao possibilitar esclarecimentos que não são obtidos por outras vias, no sentido de um maior entendimento sobre as disposições pulsionais, as vivências e as obras do artista. Finaliza o texto sublinhando que: “[...] no caso de Goethe ainda não avançamos muito. Isso porque ele, como poeta, não foi apenas um grande revelador, mas também, apesar da abundância de documentos autobiográficos, um grande ocultador”.

Posteriormente, no escrito “Personagens psicopáticos no teatro”, Freud (1942 [1905/1906]/2016) discorre sobre os dramas teatrais, afirmando que seu objetivo é abrir fontes de prazer e fruição em nossa vida afetiva, assim como o elemento cômico e o chiste também o fazem na nossa atividade intelectual, a qual, de resto, torna inacessíveis muitas dessas fontes. Então diz que participar de um espetáculo proporciona aos adultos o mesmo que a brincadeira às crianças, que assim satisfazem a tateante expectativa de poder fazer como os adultos, pois:

[...] O expectador vivencia pouco, sente-se como “um pobre coitado a quem nada de grande acontece”, que há muito é obrigado a amortecer - melhor, deslocar -, a ambição de ter sua pessoa no centro da marcha do mundo; ele quer sentir, atuar, arranjar as coisas todas conforme seu desejo, em suma, quer ser herói, e os escritores e atores tornam isso possível, ao lhe permitir a *identificação* com um herói (Freud, 1942 [1905/1906]/2016, p. 362).

Dito de outro modo, Freud (1942 [1905/1906]/2016) aponta que as ressonâncias que uma peça teatral exerce sobre os expectadores acontece devido ao processo de identificação com o herói da trama e que esse efeito experienciado pelos adultos pode ser comparado ao que é experimentado pelas crianças nas brincadeiras infantis. Além disso, prossegue dizendo que a fruição do expectador tem como premissa uma ilusão, por meio da atenuação do sofrimento, primeiramente porque é um outro – o herói – que age e sofre ali no palco. Em segundo lugar, por saber que se trata de um jogo, que não pode produzir nenhum dano à sua segurança pessoal.

Nessas circunstâncias, Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 363) afirma que o expectador: “[...] pode fruir a si mesmo como “um grande”, ceder ousadamente a impulsos reprimidos, como à necessidade de liberdade no aspecto religioso, político, social e sexual, e “desafogar-se” em todas as direções, nos grandes cenários da vida ali representada”. Então diz que várias formas de expressão literária possuem em comum essas precondições para serem fruídas.

Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 364) também diz que todas as formas de sofrimento psíquico costumam servir como tema para os dramas, pois é a partir dessas diversas formas de sofrer que o drama promete dar prazer à audiência. Então sublinha que: “[...] disso resulta, como a primeira condição para essa forma de arte, que ele não faça o expectador sofrer, que saiba compensar, mediante as satisfações possíveis, a participação no sofrimento suscitada – uma regra que os autores recentes desobedeceram com frequência”.

Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 364) então diferencia quatro modalidades de dramas. A primeira é a dos *dramas religiosos*, que apresenta, antes de tudo, os heróis como rebeldes que confrontam Deus ou algo divino. Nesse tipo de drama, o prazer é extraído da sensação de miséria do mais fraco ante o poder divino, por satisfação masoquista e fruição direta de uma personalidade cuja grandeza é, contudo, enfatizada. Então, é possível observar nos dramas religiosos: “[...] a atitude prometeica do ser humano, mesclada, porém, com a mesquinha disposição de se deixar atenuar por uma satisfação provisória”.

A segunda modalidade de drama apresentada por Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 366) são as *tragédias de caráter*. Trata-se de burguesas, que se caracterizam pela luta do herói contra a sociedade humana. A terceira são as *tragédias sociais*, que se caracterizam pela luta entre os próprios indivíduos, que tem toda a excitação do combate e que se passa, da melhor maneira, entre pessoas extraordinariamente libertas das restrições impostas pelas diferentes instituições humanas, necessitando de mais de um herói. Diferente das tragédias de caráter, as sociais possuem uma importante fonte de fruição: a revolta.

A quarta e última modalidade apresentada por Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 366) é o *drama psicológico*. Diferente dos dramas religioso, de caráter e social, que têm como ponto

em comum a presença de um terreno de luta em que acontece a ação na qual se origina o sofrimento, no drama psicológico o campo de luta acontece em outro tipo de espaço: a psique do herói. Apesar dessas distinções, Freud sublinhou que é possível uma combinação de drama psicológico com algum dos outros três tipos de dramas. Nesse sentido: “[...] Na própria psique do herói se dá o conflito, gerador de sofrimento, entre impulsos diversos, conflito que deve terminar não com o fim do herói, mas de determinado impulso, ou seja, com uma renúncia”. E prossegue:

[...] Nisso tem lugar as tragédias de amor, na medida em que a repressão do amor pela cultura social, pelas convenções humanas ou pelo conflito entre “amor e dever”, que conhecemos das óperas, forma o ponto de partida de situações conflituosas que variam de modo quase infinito. Tão infinitos quanto os devaneios eróticos dos indivíduos.

Mas a gama de possibilidades aumenta, e o drama psicológico se torna psicopatológico, quando o conflito do qual participamos e devemos tirar prazer já não é entre dois impulsos aproximadamente iguais, mas entre uma fonte consciente e uma fonte reprimida do sofrimento (Freud, 1942 [1905/1906]/2016, p. 366-367).

Freud (1942 [1905/1906]/2016) prossegue dizendo que, quando o drama psicológico se torna psicopatológico, para que haja fruição do expectador, é necessário que o expectador seja um neurótico, pois é apenas para o neurótico que a revelação e o reconhecimento – até certo ponto consciente – do impulso recalcado podem causar prazer e não apenas aversão. Já no sujeito que não é neurótico, Freud diz que isso produzirá apenas aversão e provocará a disposição a repetir o ato do recalque, pois o impulso recalcado foi bem-sucedido.

Isso significa que, para Freud (1942 [1905/1906]/2016), no drama psicológico está presente um conflito neurótico com um conteúdo inconsciente recalcado e que, ao produzir um drama desse tipo, o dramaturgo não conseguirá produzir apenas fruição, mas também resistência. Freud então faz uma análise da obra *Hamlet*⁷⁴, de Shakespeare, afirmando que o tema central é como uma pessoa até então saudável se torna neurótica, em decorrência da natureza especial da tarefa com que se defrontou. Ou seja, *Hamlet* é uma pessoa na qual um impulso, até então recalcado com sucesso, procura se impor.

⁷⁴ Em *O Seminário, livro 6: O Desejo e sua interpretação*, Lacan (1958-1959/2016) dedicou sete lições sobre a obra *Hamlet*. Apesar de não ser o foco desse estudo retomar a discussão lacaniana sobre *Hamlet*, é importante destacar que Lacan retomou as elucubrações freudianas sobre Hamlet, apontando ser: “[...] um dos temas mais primitivos do pensamento de Freud, relacionado com a maneira como se organiza o posicionamento do desejo” (Lacan, 1958-1959/2016, p. 256). Também apontou para o caráter enigmático dessa obra literária: “[...] Na verdade, é incrível que *Hamlet* tenha permanecido, até Freud, um completo enigma literário. Isso não quer dizer que deixou de sê-lo, mas houve essa ponte. Outras obras possuem esse mesmo caráter de enigma [...]” (*Ibid*, p. 260).

A partir dessa análise de *Hamlet*, Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 368) fez um correlato com a clínica psicanalítica, dizendo que a resistência diante do impulso que luta para se tornar consciente em *Hamlet* também acontece no trabalho analítico, quando: “[...] os derivados do reprimido chegam à consciência graças à menor resistência, o que o reprimido mesmo não consegue. Em *Hamlet*, o conflito se acha tão escondido que coube a mim percebê-lo primeiramente”.

Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 369) então afirma que, por um lado, o neurótico é para nós alguém cujo conflito podemos penetrar, se ele já o traz estabelecido. Por outro lado, se conhecemos previamente esse conflito, esquecemos que ele é um doente, do mesmo modo que ele, tendo conhecimento do conflito, deixa de estar doente. Então diz que: “[...] talvez possamos dizer que apenas a instabilidade neurótica do público e a arte do autor em evitar resistências e dar prazer preliminar é que marcam os limites do emprego de caracteres anormais”.

Freud (1942 [1905/1906]/2016, p. 368-369) conclui dizendo que a tarefa do dramaturgo seria nos colocar na mesma doença, o que sucede da melhor forma quando acompanhamos tal desenvolvimento junto com o doente. Isso será particularmente necessário ali onde o recalque não existe já em nós, ou seja: “[...] tem de ser primeiramente produzida, o que representa um passo além de *Hamlet* no emprego da neurose no palco. Se depararmos com uma neurose desconhecida e já estabelecida, chamaremos o médico, como na vida real, e consideraremos a figura inadequada para o palco”.

Heloísa Caldas (2007, p. 13) em seu livro *Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura*, afirma que Freud fez uma aproximação entre psicanálise e literatura e observou que esta última contém um segredo: os poetas e literatos têm um saber consigo e esse saber da literatura, que compõe o campo mais amplo das artes: “[...] Freud valoriza a literatura de tal modo, que chega a considerá-la a área de conhecimento mais adequada à formação do analista. Em sua opinião, há na literatura um saber próximo ao da psicanálise [...]”.

Caldas (2007) prossegue dizendo que Freud abordou a arte – especialmente o texto literário – por um viés interpretativo, aplicando a interpretação psicanalítica ao texto. Ou seja, há uma correspondência entre as formações do inconsciente e a criação literária, em que o texto literário traz consigo uma verdade a ser descoberta, bem como fazia a interpretação do desejo do autor da obra. Freud então buscou interpretar a arte se utilizando da teoria psicanalítica.

Rivera (2005, p. 8) partilha desse posicionamento, apontando que a literatura: “[...] assume na psicanálise o papel de terreno a ser explorado para que legitime o alcance das

hipóteses clínicas, permitindo que se ultrapasse o interesse psicopatológico e terapêutico das formulações freudianas para a criação de uma verdadeira teoria do homem”, pois:

A própria teoria psicanalítica, por outro lado, talvez se inscreva mais no campo da criação literária que no da pesquisa científica. Não é à toa que Freud recebe em 1930 o prêmio Goethe da cidade de Frankfurt pelo valor científico e literário de sua obra. [...] A psicanálise apresenta de saída um diálogo implícito com a literatura da metade final do século XIX, especialmente a literatura fantástica. [...] Por mais cientificista que Freud tente ser, a própria matéria de que se trata no campo da psicanálise talvez o obrigue a se fazer poeta. Ele surpreende-se, assim, com o fato de seus estudos de casos poderem ser lidos como romances, e reconhece que a ficção é o modo pelo qual se constitui o homem. Uma teoria do homem deve, portanto, retomar esse movimento de criação ficcional, fazendo-se um pouco literatura (Rivera, 2005, p. 8).

Nesse sentido, conforme foi possível observar, Freud considerava a literatura e as artes em geral como importantes recursos que o psicanalista poderia recorrer para dar conta daquilo que a psicanálise não havia conseguido atingir no que se refere ao psiquismo e ao inconsciente (Silva; Nóbrega, 2022). Feitas essas observações, passarei agora a (a)bordar a costura entre psicanálise e literatura no ensino de Lacan.

Psicanálise e literatura: considerações a partir de Lacan

Iniciarei esta discussão sobre psicanálise e literatura no ensino de Lacan com o escrito “A psicanálise e seu ensino”. Nele, Lacan (1957/1998, p. 438), ao discutir a psicanálise e o que ela nos ensina, afirma que: “[...] a verdade do inconsciente deve desde então ser situada *nas entrelinhas*”. Sublinha também que o inconsciente pode ser objeto de uma leitura por se sustentar em uma estrutura que é idêntica à estrutura da linguagem, tomando como base o seu aforismo de que “O inconsciente é estruturado como uma linguagem”. Nesse sentido:

Assim, é que, se o sintoma pode ser lido, é por já estar inscrito, ele mesmo, num processo de escrita. Como formação particular do inconsciente, ele não é uma significação, mas a relação desta com a estrutura significante que o determina. Se nos permitissem o trocadilho, diríamos que o que está em jogo é sempre a concordância do sujeito com o verbo (Lacan, 1957/1998, p. 438).

De acordo com Ana Maria Azevedo (2007, p. 39) a proposição lacaniana de que a verdade do inconsciente deve ser situada nas entrelinhas aponta, dentre outras coisas, que se algo está situado nas entrelinhas, temos no horizonte a dimensão da leitura. Então aponta que “ler nas entrelinhas” implica em “ler entre as linhas”, e que se trata de uma expressão que: “[...]”

traz à baila não apenas o ato de leitura, mas a leitura como ato, ou seja: a leitura como um procedimento que faz a palavra dobrar-se, retroagir sobre si mesma, sobre seus traços e suas ausências”. A autora então conclui que:

Sobretudo, a leitura como ato põe em relevo as consequências dessa atividade, na medida em que ela só se constitui como tal a partir dos efeitos que produz. Talvez seja por isso que Lacan tenha insistido no fato de o inconsciente é aquilo que se lê, ou seja, aquilo que só se configura, ou se conforma como tal na temporalidade do só-depois, por um efeito de retroação e na medida da inserção do sujeito no campo do Outro (Azevedo, 2007, p. 39).

Além disso, em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/2008, p. 22) disse que: “[...] Que se diga fica esquecido detrás do que se diz no que se ouve”. Em “O Aturdido”, escrito contemporâneo a esse seminário, Lacan (1972/2003, p. 448-449) repetiu que: “[...] Que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve. [...] de qualquer modo, o dizer fica esquecido por trás do dito. [...] para que um dito seja verdadeiro, é preciso ainda que se o diga, que haja dele um dizer”.

Dito de outro modo, Lacan está destacando a presença do dizer que ecoa para além do dito, a enunciação que ressoa para além do enunciado. Conforme afirma Azevedo (2007, p. 39, grifo original da autora), a partir desse dito de Lacan é possível articular escrita, leitura, fala e escuta, na medida em que aponta, elipticamente: “[...] a dimensão alegórica do discurso do inconsciente e de sua escuta, que se *precipitam* (no sentido químico do termo), na leitura como ato”.

Já no escrito “Juventude de Gide ou a letra e o desejo”, Lacan (1958/1998, p. 752) faz referência aos dois livros escritos por Jean Delay sobre a juventude do escritor André Gide e diz que a crítica literária da época soube apreciar a multiplicidade dos seus méritos. Observou que tratava-se de uma psicobiografia e que: “[...] o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção⁷⁵”. Lacan então faz menção à imensa correspondência de André Gide com sua mãe, até a morte dela, quando ele tinha 26 anos, destacando que:

⁷⁵ Segundo Jacques-Allain Miller (2011, p. 106) no livro *Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan: entre desejo e gozo*, esse aforismo lacaniano aponta para um entendimento da verdade como uma verdade que é variável, pois as verdades psicanalíticas não são eternas. A partir do neologismo *variedade* e da ficção, a verdade é pensada por Lacan como: “[...] uma fabricação, que é da ordem da *poiesis*, da produção, do fazer. Uma ficção é uma produção que traz a marca do semblante. Não por isso desvalorizada”. Ou seja, no primeiro momento de ensino lacaniano, caracterizado pela sua orientação ao simbólico, a verdade do inconsciente possuía uma estrutura de linguagem. Isso aconteceu porque: “[...] Lacan se lançou no bafafá opondo-se a uma orientação da prática da psicanálise para o imaginário, visando substituí-la por uma orientação para o simbólico, que consiste em reconhecer a estrutura de

[...] uma soma de cartas inéditas cuja compilação por seu círculo de relações fez aumentar-lhe o poder de edifício, proporcionalmente ao quadrado de sua massa aliada às cartas publicadas.

Nessa massa, deve-se levar em conta o vazio deixado pela correspondência com sua prima, transformada em sua esposa, Madeleine Rondeaux. Vazio do qual diremos mais adiante o lugar e a importância, juntamente com a causa (Lacan, 1958/1998, p. 753).

Dito de outro modo, Lacan destacou um aspecto importante da psicobiografia de André Gide: a sua relação com as cartas e o ato de Madeleine de queimar essas correspondências, deixando nele um vazio. Isso aconteceu porque Gide projetava o seu amor por sua mulher nessas cartas. Segundo Lacan (1958/1998, p. 769), o autor da psicobiografia, “Jean Delay faz-nos sentir igualmente o peso da peça que falta, a que é representada pela perda da quase totalidade das cartas de Gide, numa correspondência que abrangeu toda a sua vida de homem até 1918”. Também ressalta que:

[...] é a destruição delas por sua mulher, numa ocasião, que devemos a projeção em seu amor, por parte de Gide, de um depoimento que scandalizou alguns e continua a ser um problema para todos: para o qual a análise de Jean Delay traz seu esclarecimento, avaliando-lhe a gravidade e selando-o, em suma, por uma confirmação objetiva (Lacan, 1958/1998, p. 769).

Maria Lúcia Araújo (2014, p. 54), no artigo “A letra e o desejo em André Gide”, comenta que Lacan apontou em seu texto que o valor das cartas para Gide não estava no conteúdo delas, pois estava mais além do escrito. Quando Gide descobriu que Madeleine queimou as cartas que ele havia enviado para ela: “[...] foi tomado pelo desespero, e só pode ver a verdade da mutilação no nível do corpo da mulher amada, evidenciando a ruptura de seu caráter significante, pondo em primeiro plano a circulação do gozo ali envolvida, assinalada pela angústia desencadeada”.

Araújo (2014, p. 54) prossegue dizendo que o vazio sentido por Gide em decorrência da destruição da correspondência também decorria do fato de ele colocar: “[...] as cartas como

linguagem do inconsciente, em formular que o inconsciente tem uma estrutura de linguagem. Estrutura de linguagem quer dizer que o significante é distinto do significado, que o significante tem supremacia sobre o significado, que as combinações e substituições de significantes determinam o significado, que o simbólico, o significante, têm supremacia sobre o significado, sobre o imaginário (Miller, 2011, p. 106). Posteriormente, propôs que a verdade só pode ser meio dita, tendo em vista que não é possível dizê-la toda. Em “Televisão”, Lacan (1974/1993, p. 11) diz: “Digo sempre a verdade: não-toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam as palavras”. Nesse sentido, concluiu que: “[...] a verdade já é mulher por não ser toda, não-toda a dizer-se, em todo caso” (*Ibid*, p. 71).

algo que completava o corpo de sua mulher, Madeleine e, pelo mesmo ato lhe oferecer o que ele considerava sua verdade, era dar às cartas fetiche um estatuto corporal, pois estas tinham um valor na relação de Gide com sua esposa”. A autora também ressalta que o motivo pelo qual Madeleine queimou as cartas foi o fato de Gide ter realizado uma viagem com Mar Allégret, por quem estava apaixonado.

Além disso, Lacan (1958/1998, p. 772) diz que o ato de Madeleine: “[...] é o de uma mulher, de uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher”. Dito de outro modo, Lacan comparou o ato de Madeleine de destruir as cartas – uma forma de atingir em Gide o que nele havia de mais precioso –, ao ato de Medeia, famosa personagem de Eurípedes. Cito Lacan: “Esse ato foi o de queimar as cartas – que eram o que Madeleine possuía “de mais precioso”. Que ela não tenha dado outra razão para isso senão o ter “tido que fazer alguma coisa” acrescenta ao ato o signo da fúria provocada pela única traição intolerável” (*Ibid*, p. 772).

De acordo com Jacques-Allain Miller (2012, p. 70-71), no texto “Mulheres e semblantes”, o que: “[...] Lacan aponta é precisamente seu ato – queimar as cartas de Gide – denominadas por ela própria como o que tinha de mais precioso. Eram as cartas de amor de André Gide, correspondência que durara anos e anos, a partir do primeiro encontro”. Segundo Lacan (1958/1998, p. 772), Gide vivenciou: “[...] o vazio que o ato da mulher quis abrir em seu ser, longamente escavado por uma após a outra das cartas atiradas ao fogo de sua alma flamejante”.

Lacan (1958/1998, p. 773) também ressalta o riso de Gide, após ter escrito, e que talvez nunca tenha havido uma correspondência mais bela do que a sua para Madeleine, tendo em vista que: “[...] não visamos aqui à perda sofrida na correspondência de Gide pela humanidade, ou pelas humanidades, mas à troca fatídica pela qual a carta/letra assume o próprio lugar de onde o desejo se retirou”. Assim: “Essas cartas em que ele depositou sua alma, elas...não tinham cópia [*double*]. E sua natureza de fetiche, evidenciada, provoca o riso que acolhe a subjetividade apanhada desprevenida” (*Ibid*, p. 773).

Em “Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein⁷⁶”, Lacan (1965/2003, p. 198) faz algumas considerações a respeito do diálogo entre psicanálise e literatura, especialmente através do livro *O Arrebatamento de Lol V. Stein*, da autoria de Marguerite Duras (2023). Inicia o escrito dizendo que: “Arrebatamento – essa palavra constitui

⁷⁶ Um dos motivos pelos quais escolhi discutir esse texto é devido a uma certa semelhança entre Lol V. Stein e Olga, protagonista de *Dias de abandono*: ambas as personagens vivenciam essa experiência de destituição por parte do parceiro, que as troca por uma outra mulher, questão que retomarei no próximo capítulo.

para nós um enigma. Será objetiva ou subjetiva naquilo em que Lol V. Stein a determina? Arrebatada. Evoca-se a alma e é a beleza que opera”. A partir do significante arrebatamento – *ravissement*, em francês –, Lacan faz uma análise da referida obra de Marguerite Duras e, conseqüentemente, a uma homenagem à sua autora: “Arrebatadora é também a imagem que nos será imposta por essa figura de ferida, exilada das coisas, em quem não se ousa tocar, mas que faz de nós sua presa. Essa arte sugere que a arrebatadora é Marguerite Duras, e nós, os arrebatados” (*Ibid*, p. 198).

Conforme é narrado por Jacques Hold: “[...] Lol conheceu Michael Richardson com 19 anos, durante as férias escolares, certa manhã, no tênis. Ele tinha 25 anos, era o filho único de grandes proprietários de terras dos arredores de T. Beach. Não fazia nada. Os pais concordaram com o casamento” (Duras, 2023, p. 28). E prossegue: “[...] Lol devia estar noiva fazia seis meses, o casamento ia acontecer no outono, ela acabava de deixar definitivamente o colégio, estava de férias em T. Beach quando o grande baile de temporada aconteceu no cassino municipal” (*Ibid*, p. 28).

Jacques Hold conta que, segundo Tatiana Karl, a melhor amiga de Lol: “[...] Quando ela conheceu Michael Richardson e testemunhou a paixão louca que Lol sentia por ele, ficou mesmo perplexa, mas ainda lhe restava, contudo, uma dúvida: será que Lol estava mesmo pondo fim aos tempos daquele coração intocado?” (Duras, 2023, p. 29).

Lacan (1965/2003) então inicia a sua análise da obra, fazendo menção especialmente à cena do baile em que Lola Valérie Stein, mais conhecida como Lol V. Stein, jovem de dezenove anos e que está prestes a casar com seu noivo, Michael Richardson, é separada dele. Lol presencia uma mulher, Anne-Marie Stretter, que arrebatava o olhar de seu noivo. Anne-Marie e Michael se conhecem durante este baile e entregam-se a uma paixão repentina e toda a cena é presenciada por Lol, que continua no mesmo lugar, paralisada, acompanhada de Tatiana Karl, sua amiga.

Lacan (1965/2003, p. 199) afirma que para apreender essa cena de Lol V. Stein, é preciso contar três: “A cena de que o romance inteiro não passa de uma lembrança é, propriamente, o arrebatamento de dois numa dança que os solda, sob o olhar de Lol, terceira, com todo o baile, sofrendo aí o rapto de seu noivo por aquela que só precisou aparecer subitamente. Acompanhemos a descrição desta cena por Jacques Hold:

[...] Ela assistia ao evento, refletia sobre sua imensidão, sua precisão de relógio. Se ela fosse o próprio agente não apenas de seu advento, mas de seu sucesso, Lol não poderia ter ficado mais fascinada.
Ela dançou mais uma vez com Michael Richardson. Foi a última vez.

A mulher estava sozinha, um pouco afastada do bufê – sua filha se juntado a um grupo de conhecidos perto da porta do salão de baile. Michael Richardson caminhou em sua direção com uma emoção tão intensa que dava medo pensar que ele poderia ser rejeitado. Lol, em suspenso, também esperava. A mulher não recusou.

Foram para a pista de dança. Lol os observava (Duras, 2023, p. 34).

Jacques Hold então relata que, quando a primeira dança acabou, Michael voltou para perto de Lol. Entretanto: “[...] no final da dança que se seguiu, ele não voltou mais para junto de Lol. Anne-Marie Stretter e Michael Richardson não se largavam mais” (Duras, 2023, p. 36). Enquanto isso, Lol, acompanhada de Tatiana, observava a cena atrás das plantas verdes do cassino T. Beach. Então a orquestra parou de tocar e Michael passou a mão pela testa, procurando no salão algum sinal de eternidade e que, apesar de o sorriso de Lol ser um desses sinais de eternidade, Michael não o viu.

A cena prossegue com o aparecimento repentino da mãe de Lol na cena do baile, insultando-os e perguntando o que haviam feito com sua filha. Conforme aponta o narrador, surge um enigma por trás do aparecimento da mãe de Lol: “[...] Quem teria podido avisar à mãe de Lol do que estava acontecendo no baile do cassino T. Beach naquela noite? Não tinha sido Tatiana Karl, Tatiana Karl não havia deixado Lol V. Stein. Ela viera por conta própria? Procuraram ao redor quem merecia aqueles insultos. Não responderam” (Duras, 2023, p. 38).

A cena do baile prossegue com a mãe de Lol indo até ela. A mãe a toca e Lol finalmente deixou a mesa: “[...] Foi apenas naquele momento que compreendeu que um fim se desenhava, mas de forma confusa, sem ainda distinguir exatamente qual seria. A barreira que sua mãe formava entre os outros e ela era o prenúncio disso. Com a mão, usando muita força, ela a derrubou no chão” (Duras, 2023, p. 38). Foi então que a queixa sentimental e obscura cessou e:

[...] Lol gritou pela primeira vez. Então novamente as mãos envolveram seus ombros. Ela certamente não as reconheceu. Evitou que seu rosto fosse tocado por quem quer que fosse.

Eles começaram a se mover, a caminhar em direção às paredes, buscando portas imaginárias. A penumbra da aurora era a mesma lá fora e dentro do salão. Finalmente encontraram a direção da porta verdadeira começaram a se dirigir muito lentamente para lá.

Lol gritava sem cessar coisas que faziam todo sentido: não era tarde, o horário de verão enganava. Implorou a Michael Richardson que acreditasse nela. Mas como eles continuaram a andar – tentaram impedi-la, mas ela se libertou -, ela correu em direção à porta, atirou-se em seu batente. A porta, presa ao chão, resistiu.

De olhos baixos, eles passaram diante dela. Anne-Marie Stretter começou a descer, e depois ele, Michael Richardson. Lol os seguiu com os olhos através dos jardins. Quando não os viu mais, caiu no chão, inconsciente (Duras, 2023, p. 38-39).

Marisa Oliveira (2015) no artigo “A Imagem roubada. Quatro mais um”, afirma que quando percebe que seu noivo, Michael, escapa de seu campo de visão, saindo com a outra mulher, Anne-Marie, Lol os segue com o seu olhar e dá um grito e atira-se no chão, em frente à porta do salão, caindo desmaiada. Já Cleonice Mourão (2000, p. 2) no texto “A incandescência de Lol V. Stein”, acrescenta que Lol é então arrebatada⁷⁷ de si mesma, arrancada das suas raízes, esvaziada do seu tempo interior. Uma dor que não encontrou expressão verbal e, como um corpo sem conteúdo, ela cai desfalecida. Nesse sentido, a cena que Lol tem diante de si: “[...] desliza pelo tecido da linguagem e não encontra signos onde se depositar. Lol é incapaz de nomear o próprio sofrimento e esse espaço branco, inabitado pela palavra, é o ponto de partida da teia verbal que vai se tecer sem cessar nas bordas dessa ausência”.

Lacan (1965/2003) sublinha que Lol é propriamente desinvestida de seu amante, e que ele localiza no tema do vestido, que sustenta a fantasia a qual Lol se prende posteriormente. É válido ressaltar que Lacan estabelece uma conexão – só sendo possível de observar no idioma francês –, entre Michael, o amante roubado (*dérobé*) de Lol e o vestido (*robe*), suporte da imagem do corpo em torno do qual todo o seu texto é articulado.

Para Mourão (2000, p. 2), a dor sentida por Lol ao presenciar a cena do baile não encontra sentido na materialidade do significante e, na falta da palavra, Lol recorre ao grito, pois: “A violência do acontecimento provoca uma rasgadura no tecido da linguagem e, conseqüentemente, a explosão do grito, volta vertiginosa às origens, retorno à expressão da dor e do prazer confundidos”. Para Lacan, trata-se então de:

[...] um além para o qual não soube encontrar a palavra certa, essa palavra eu, fechando as portas aos três, a teria conjugado no momento em que seu amante tivesse levantado o vestido, o vestido preto da mulher, e revelado sua nudez. Será que isso vai mais longe? Sim, até o indizível dessa nudez que se insinua substituindo seu próprio corpo. É aí que tudo se detém (Lacan, 1965/2003, p. 201).

Lacan (1965/2003, p. 201) então aponta que o que Lol vivenciou é o que acontece no amor: essa imagem de si de que o outro amado reveste o *fallasser*, dando-lhe uma vestimenta. Quando acontece um desinvestimento por parte do objeto amado, o que resta ao *fallasser* é um corpo em sua nudez. Dito de outro modo, na cena do baile, quando Lol é propriamente destituída

⁷⁷ Conforme aponta Juliana Berni (2024, p. 167): no artigo “Amor e arrebatamento na trilogia de Lol V. Stein”, a personagem Lol, ao ser: “Arrebatada da cadeia simbólica, sem encontrar significante capaz de emoldurar seu sofrimento, Lol grita pela primeira vez. É o esvaziamento do significante, a nudez na qual Lol se encontra ao ser excluída no baile que se torna, a partir daí, o fio condutor da narrativa”.

por Michael, a imagem que seu amado a revestia é desinvestida, deixando-a diante da sua nudez e de uma vacuidade. Então, tomada pelo gozo feminino⁷⁸, Lol enlouquece. Lacan então interroga: “Mas, que vem a ser essa vacuidade? Ela adquire então um sentido: você foi -, sim, por uma noite, até a aurora em que algo nesse lugar se rompeu – o centro dos olhares”.

Lacan (1965/2003, p. 201) então afirma que o que esconde essa locução é a mesma coisa em todas as superfícies, afirmando que se trata de um envoltório que já não tem nem dentro e nem fora e que, na costura do seu centro, todos os olhares se convergem para o seu: “É só verificar, esse olhar está por toda parte no romance. E a mulher do acontecimento é muito fácil de reconhecer, pelo fato de Marguerite Duras a pintar como não-olhar”.

Ressalto aqui uma face da angústia apontada por Lacan (1965/2003, p. 202): “[...] daquilo que os olha sem olhá-los, vocês não conhecem a angústia”. E é dessa angústia que se apodera Jacques Hold quando, da janela da casa de tolerância, descobre, à beira do campo de centeio em frente, que Lol está deitada e presencia, da janela, a cena de amor que irá se desenrolar entre ele e sua amiga, Tatiana.

Lacan (1965/2003, p. 202) entretanto, adverte para que, nessa cena que Lol presencia sua amiga Tatiana e Jacques Hold, não venhamos a nos enganar a respeito do lugar do olhar aqui, dizendo que não é Lol quem olha, pois ela não é *voyeur*⁷⁹. Então afirma que: “O lugar

⁷⁸ Cabe aqui uma breve menção à noção de gozo feminino, proposta por Lacan a partir do segundo momento do seu ensino, servindo-se das fórmulas da sexualização, a partir da lógica do não-todo, que teve início a partir de *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante* (Lacan, 1971/2009), passando por *O Seminário, livro 19: ... ou pior* (Lacan, 1971-1972/2012) até *O Seminário, livro 20: Mais, ainda* (Lacan, 1972-1973/2008). Ao retomar a indagação freudiana: “O que quer uma mulher?”, sua resposta foi o famoso aforismo: “A Mulher não existe”. Nesse sentido, apontou para o irrepresentável do feminino, que não é passível de representação a partir de insígnias fálicas. Miguel Bassols (2017, p. 6), no artigo “O feminino, entre centro e ausência”, aponta que Lacan se utiliza dos termos homem e mulher como semblantes e, no caso específico do feminino, este se refere ao que escapa à linguagem e à norma fálica e apresenta um detalhe gramatical: a impossibilidade de admitir um plural. É apenas no um a um, no caso a caso, no particular, que se pode pensar o feminino em psicanálise lacaniana. Já Analícea Calmon (2023, p. 95-96), no texto “O gozo feminino indizível: como abordá-lo?”, lembra que: “[...] é preciso assinalar que, na expressão “gozo feminino”, que é da ordem do imensurável e do irrepresentável, o significante “feminino” está aí posto como um adjetivo que visa definir uma modalidade de gozo”.

⁷⁹ Conforme aponta Angélica Tironi (2006) em sua dissertação, intitulada “Sobre as ressonâncias do amor na clínica psicanalítica”, Lacan afirmou que Lol não é *voyeur*, porque, ao estar situada enquanto olhar, se realiza fixada em seu gozo. Isso acontece porque o livro *O Arrebatamento de Lol V. Stein* traz, desde o início, o olhar como uma baliza capaz de situar de forma distinta cada um dos personagens da história. A autora diz que a presença de Lol deitada na direção da janela do quarto dos amantes era uma mancha no campo de centeio. Ela se tornou mancha na cena em que olhava Hold ocupar-se de Tatiana nua sob os cabelos negros. O olhar que lhe restituía um lugar de gozo na fantasia angustiava Hold, por revelar a presença do objeto *a* desprotegido da imagem que, no campo teórico, o encobre. Enquanto olhar, a presença deste objeto-dejeto rompe com a beleza, barreira que funciona como um anteparo ao horror, inundando a cena com o gozo escópico. Lacan (1959-1960/2008) em *O Seminário, livro 7: A Ética da psicanálise*, apontou a beleza como uma última barreira antes do encontro do sujeito com *Das*

onde está o olhar é demonstrado quando Lol o faz surgir em estado de objeto puro, com as palavras que convêm, para Jacques Hold, ainda inocente”.

Mourão (2000, p. 3), afirma que o que acontece quando Lol presencia, através da janela, a cena de amor de Jacques Hold e Tatiana, é: “[...] um complexo jogo de substituições, jogo cujos dados são lançados por Lol. O retângulo da janela é o palco onde ela encena sua obsessão: no papel de Anne-Marie e Michael, Lol designa Tatiana e Jacques Hold, guardando para si o insubstituível papel de excluída”. Através do olhar, Lol cria e alimenta a ilusão, construindo uma trama narrativa que se arrasta, em que apenas ela pode circular, não encontrando um sentido e desarticulando a narrativa de Jacques Hold.

Diante disso, Lacan (1965/2003, p. 199) diz que na cena do baile presenciada por Lol, não é o acontecimento, mas um nó que se reata aí. Trata-se da cena presenciada por Lol, ocorrida antes do drama do baile: “[...] um casal de amantes no qual reencontrou, como que por acaso, uma amiga que lhe fora íntima antes do drama e que a ele assistira em sua hora exata: Tatiana”.

Entretanto, Lacan (1965/2003, p. 199) diz que no caso de Jacques Hold: “[...] ele não é o que aparece quando digo “voz da narrativa”. É, antes, sua angústia. Na qual, mais uma vez, ressurge a ambiguidade: será a dele ou a da narrativa? Em todo caso, ele não é um simples apresentador da máquina, mas, antes, uma de suas engrenagens”, e que Jacques Hold não sabe tudo sobre o que o prende a ela.

Para Mourão (2000, p. 4) Lacan apontou que a obra *O Arrebatamento de Lol V. Stein* é uma narrativa que tem como principal característica a presença de zonas de indeterminação, ambiguidades e reticências, resultantes do confronto entre o discurso do bom senso de Jacques Hold – o narrador – e o discurso da loucura de Lol V. Stein: “A palavra que falta a Lol para nomear a dor do seu próprio abandono atua na instância narrativa, atraindo-a para o espaço do não nomeável, logo, do que não é narrável”. Então remete-se mais uma vez à Marguerite Duras, a autora da obra, dizendo que:

Isso legitima que eu aqui introduza Marguerite Duras, tendo aliás seu consentimento, num terceiro ternário, um de cujos termos é o arrebatamento de Lol V. Stein tomado como objeto em seu próprio nó, e onde eis-me o terceiro a introduzir um arrebatamento, no meu caso decididamente subjetivo (Lacan, 1965/2003, p. 199).

Ding, como um véu, o defende do encontro com aquilo que a beleza esconde: “[...] Neste sentido, pode-se dizer que Lol não olha como *voyeur*, mas sim em busca do objeto *a* da pulsão escópica, o olhar que a coloca como objeto de gozo do Outro. Quando recebe o retorno, o olhar que endereçou se realiza naquilo que existe de mais verdadeiro” (Tironi, 2006, p. 111).

Ao se remeter a Marguerite Duras, Lacan (1965/2003, p. 200) comenta sobre o seu arrebatamento pela obra e faz uma crítica⁸⁰ a uma certa forma de estabelecer o diálogo entre psicanálise e literatura, que ele nomeia como pedantismo, grosseria e que resvalam para uma certa burrice, então exemplifica: “[...] por exemplo, a de atribuir a técnica declarada de um autor a uma neurose qualquer – grosseria, e de demonstrá-lo pela adoção explícita dos mecanismos que dela compõem o edifício inconsciente. Burrice”.

Lacan (1965/2003, p. 200) prossegue dizendo: “Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio *Lol*, e mesmo que eu pudesse vislumbrar pelo que ela me diz, a frase posterior”. Aqui vemos Lacan, assim como Freud também já esteve nesse lugar, interessado em entender os enigmas das criações literárias e então afirma ter reconhecido na obra *O Arrebatamento de Lol V. Stein*, que Marguerite Duras revela saber, sem Lacan, aquilo que ensina. Então corrobora a máxima freudiana de que os artistas detêm um saber sobre o psiquismo e o inconsciente que é anterior ao dos psicanalistas e por isso:

[...] a única vantagem de que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho (Lacan, 1965/2003, p. 200).

Dito de outro modo, para Lacan a questão é que o artista não sabe que sabe, e o analista recorta o “não-sabido” (*Unbewusst*) do artista. Josefina Fuentes (2012, p. 47), em seu livro *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*, comenta esta proposição de Lacan dizendo que a aproximação da psicanálise com uma obra literária requer do pesquisador não bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho porque é preciso ter o cuidado de achar que se trata de aplicar a arte à psicanálise. Isso significa que, no trabalho com a literatura, o psicanalista pode se servir do que a arte ensina para pensar as noções psicanalíticas, tomando a obra de arte: “[...] como um fim em si mesmo, que não demanda interpretação, mas que pode ensinar à psicanálise e promover seu avanço, sempre desejável”. No caso de sua análise do

⁸⁰ A crítica de Lacan de certo modo tem relação com a advertência de Roland Chemama (2002) - que já apresentei no capítulo do percurso metodológico - de que, quando se trabalha com psicanálise e literatura é preciso cuidado com a tentação das interpretações simplificadoras, como: interpretar o texto literário interpreta o sintoma neurótico, reduzem a obra ao autor, e este à sua suposta patologia e o uso da hermenêutica visando decifrar sentidos ocultos não percebidos pelos autores, psicologizando o texto literário.

referido livro de Marguerite Duras, Lacan (1965/2003, p. 200) conclui: “Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente é tudo de que darei testemunho ao lhe prestar homenagem”.

Lacan (1971/2009) também articula psicanálise e literatura em “Lição sobre *Lituraterra*”, presente em *O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante* e também em seu escrito “*Lituraterra*” (Lacan, 1971/2003), publicado em seus *Outros Escritos*. Lacan (1971/2009, p. 113) explica que *lituraterra* é um neologismo criado por ele ao atender à solicitação para que escrevesse um texto para um número de uma revista sobre literatura e psicanálise. Utilizando-se de um dicionário de latim, dito etimológico, Lacan explica que *lituraterra* surgiu a partir da interlocução entre *lino*, *litura* e *liturarius*, dizendo que: “*Litura*, *lituraterra*. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste [...]”.

Lacan (1971/2009, p. 109) também diz que é por meio do furo, da rasura que a psicanálise faz a sua intrusão na crítica literária, fazendo menção à noção de letra, dizendo que ela faz litoral entre o gozo e o saber: “Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra designa?”.

Dito de outro modo, Lacan (1971/2009) diz que a letra, a escrita faz rasura na medida em que faz ruptura no semblante, fazendo litoral entre saber e gozo. Faz então uma diferenciação entre letra e significante, dizendo que a letra se apresenta como ravinamento das águas e se localiza no real, enquanto que o significante se localiza no simbólico e diz que *lituraterrar* refere-se a esse ravinamento das águas.

Isso significa que Lacan (1971/2009, p. 114) articula o real ao que faz furo no semblante do discurso científico e diz que a letra é aquilo que faz litoral entre o gozo e o saber, pois: “[...] A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico”. Dito de outro modo, a letra, por estar no real, não produz significação, enquanto que o significante produz, porque está no simbólico. É por isso que Lacan diz que a letra não se confunde com o significante, na medida em que a letra, a partir da relação entre gozo e linguagem, articula o real e o simbólico. E prossegue:

Pois bem, o que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real – aí está o ponto importante, no real – se apresenta como ravinamento das águas.

[...] se pode dizer que a escrita é, no real, o ravinamento do significado, ou seja, o que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante [...] (Lacan, 1971/2009, p. 114).

Lacan (1971/2003) então cita o efeito de erosão, de traço que a chuva faz na terra, introduzindo uma rasgadura singular na universalidade do significante. A letra aponta para a emergência de uma singularidade, de um sulco, de um traço singular que é irreduzível à universalidade do significante. São signos irrepetíveis que se disseminam sobre a terra, fazendo litoral entre significado e gozo, sendo a letra o literal a ser fundado no litoral. Isso significa que, sendo aquilo que se encontra entre o mar e a terra:

[...] O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca. Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra demanda? (Lacan, 1971/2009b, p. 109).

Cristina Marcos (2011, p. 275), em seu artigo “Mãe e filha - Da devastação e do amor”, diz que Lacan faz uma aproximação do *ravissement* com a erosão, processo de desgaste do solo resultante do efeito erosivo da água: “[...] ‘a escrita é *ravinement*’, diz Lacan. [...] É no romper do semblante que algo do gozo se evoca como um desgaste, uma erosão que marca um território”. Lacan então faz a proposição de uma literatura que não seria do significante, mas da letra: ao fazer a descrição do momento em que sobrevoou a planície siberiana, referindo-se a um território que se oferece ao olhar, cujas leituras ou rasgaduras/rasuras e erosões ali presentes se apresentam como escritas a serem lidas.

Marina Barbosa (2018), em sua dissertação, intitulada “Devastação: a outra face do amor”, chama a atenção para o fato de que, em *Lituraterra*, o real aparece ligado à letra, apontando para a falta de significação, para o furo da linguagem. Diante disso, a noção de letra aponta para a singularidade. A autora também diz que aqui o excesso irreduzível do real manifesta-se por meio da singularidade da letra, articulada com a repetição e seu entrelaçamento com a contingência inassimilável a qualquer determinação significante, uma vez que, se por um lado temos os significantes oriundos do Outro em nosso corpo, por outro lado temos as marcas significantes singulares, que apontam para o modo único como cada sujeito cria o que recebeu do Outro, atribuindo-lhe particularidades.

Barbosa (2018, p. 23) prossegue dizendo que, ao explorar a costura entre psicanálise e literatura, Lacan partiu da proposição freudiana de que a arte se adianta à psicanálise. Nesse sentido, sublinhou que os escritores possuem consigo um saber que precede a psicanálise: “[...] e, com isso, em suas obras retratam situações em que é possível extrair ensinamentos para clínica e para a teoria”. A noção de letra aponta então para uma literatura que se localiza num

mais-além da significação, pois, assim como o traço que a chuva faz na terra, Lacan (1971/2003) diz que a literatura pode introduzir rasgaduras singulares na universalidade do significante.

Massimo Recalcati (2006) no texto “Las tres estéticas de Lacan”, comenta que a noção de letra aponta para um excesso do real que é irreduzível ao significante e manifesta a singularidade da letra como uma união radical da contingência e da necessidade. Já Azevedo (2007, p. 40) afirma que na interface psicanálise e literatura, apesar das semelhanças, especialmente no que se refere à relação entre escrita e leitura, há concomitantemente em seu cerne o hiato, o vácuo, cujas paralelas não se encontram, a não ser no domínio do real, do impossível e que: “[...] é oportuno lembrar a esse respeito o insistente comentário de Lacan de que em psicanálise não se trata de linguística, mas de *linguisteria*. Da mesma forma, podemos sustentar que em psicanálise não se trata de literatura, mas de *lituraterra*”.

Além disso, Azevedo (2007) diz que a noção de letra proposta por Lacan apresenta efeitos que não têm a ver com o significado e nem com o conteúdo que se encontra escrito. Trata-se de uma ideia de letra ligada ao traço, ao risco, ao que mancha e ao que é apagado. Ao apontar para a diferença da letra nos campos da psicanálise e da literatura, Lacan aponta ser a letra aquilo que faz fronteira, litoral, com a literatura. Nesse sentido:

Ler os traços que figuram uma orla – esta é uma acepção cara ao Lacan de “*Lituraterra*” para o desenvolvimento do conceito de letra como traço, como marca que faz furo e que se apaga. Também recorrendo ao latim, ele extrai os termos *lino* e *litura* para designar sua “letra” do domínio do que emerge da letra como *littera*, ou seja, da Literatura. A letra é o que faz litoral (Azevedo, 2007, p. 42).

Lucia Castello Branco e Ruth Brandão (2004, p. 16) no livro *A Mulher escrita*, propõem que no diálogo com a literatura, a psicanálise não seja tomada apenas como uma abordagem teórica, mas como uma prática, a prática da letra, no litoral da prática literária e que: “[...] ficção literária e fantasia psicanalítica são conceitos aparentados que nascem de um mesmo solo natal. Solo matricial em que germinam os devaneios, os sonhos, os mitos, as produções do inconsciente que são sempre substitutos de uma falta original que estrutura o ser humano”.

Já Caldas (2007) afirma que, ao explorar as relações entre arte e psicanálise, Lacan fez a proposição de que é a arte quem deve ser aplicada à psicanálise e não o contrário. Conforme sublinha Marie-Hélène Brousse (2006), no texto “Una sublimación a riesgo del psicoanálisis”, Lacan propôs que a arte é uma produção e não uma formação do inconsciente. Ou seja, colocou

a arte no registro da função do objeto, que não é da ordem do decifrável e por isso não é possível interpretar a arte, uma vez que ela já é uma interpretação.

Isabelle Silva e Karynna Nóbrega (2022, p. 3) no texto “Os nomes dos (des)amores na velhice em *A mulher desiludida*”, apontam que, apesar de também se servir dos textos literários, Lacan recusou a abordagem: “[...] psicobiográfica do autor e da análise psicanalítica dos personagens, duas características marcantes no tratamento das obras estudadas por Freud. Dessa forma, passa a se considerar a cadeia simbólica da qual esses elementos estão inseridos como modos de aproximarmos do real”.

Tânia Rivera (2005, p. 10), no livro *Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita*, diz que Lacan apontou que a forma pela qual a psicanálise pode exercer uma função crítica em relação à literatura é produzindo “ondas”⁸¹, ou seja, possibilidades de leitura de um determinado texto literário. Por outro lado, reconhecia também os efeitos da literatura sobre a teoria psicanalítica, sublinhando que: “[...] a literatura pode, por sua vez, suscitar “ondas” no terreno da psicanálise, relançando suas questões fundamentais”.

Segundo Rivera (2005, p. 10) Lacan apontou que a crítica literária pode renovar-se com a psicanálise, se a colocarmos lado a lado com os textos literários. Entretanto, a autora lembra que, para Lacan, o enigma se encontra mais no terreno da teoria psicanalítica do que no da literatura. Também diz que o enigma do próprio sujeito coincide com o enigma da própria literatura e, por isso: “[...] interessa mais nesse confronto entre os dois campos a retomada de questões referentes ao homem que cada um deles põe, de formas diversas, em obra. Talvez se trate de tentar ler finalmente, entrelaçando psicanálise e literatura, o próprio sujeito”.

Finalmente, Danuza Souza (2016), em sua dissertação intitulada “A devastação e sua relação com o irrepresentável no corpo feminino: algumas considerações no laço literatura e psicanálise”, diz que é a partir da singularidade do saber fazer do poeta, uma verdade que interpreta um saber inconsciente e que se projeta sobre o leitor, que a literatura tem o potencial de bordejar o não-saber sem, no entanto, aliená-lo, possibilitando uma borda diante do real.

Feitas estas considerações, no próximo capítulo discutirei as faces da angústia a partir de *Dias de abandono*. Nesse sentido, além desta, citarei também outras obras Elena Ferrante

⁸¹ Ressalto que essa questão apontada por Tânia Rivera (2005) é valiosa para este estudo, tendo em vista que a proposta é investigar questões teórico-clínicas em torno da angústia a partir de uma obra literária de Elena Ferrante. A ideia de produzir “ondas” é interessante, tendo em vista que, conforme já afirmei, a aposta desta tese é que a literatura de Ferrante, especialmente sua obra *Dias de abandono*, nos possibilitará suscitar novas questões teórico-clínicas no que se refere à clínica da angústia na clínica psicanalítica.

para este diálogo sobre a clínica psicanalítica da angústia, a partir da metodologia da *mise en abyme* e das notas de rodapé, e observar o que surge no porvir.

[...] Fiquei remoendo no peito angústias, raivas, [...] reduzida a uma mulher sozinha, sem afetos, numa casa vazia.

Elena Ferrante, 2017a, p. 51.
História da menina perdida.

CAPÍTULO 4:

Pare, ou te corto as mãos⁸²

Tendo em vista que o objetivo geral deste estudo foi explorar a angústia e suas faces na clínica psicanalítica a partir da obra *Dias de abandono*, este capítulo teve o intuito de apresentar o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante, especialmente da obra *Dias de abandono*, no intuito de (a)bordar como a literatura de Ferrante possibilita suscitar novas questões teórico-clínicas no que se refere à clínica da angústia na teoria psicanalítica e. Aqui trago amalgamadas a minha análise da obra e as ressonâncias da letra de Ferrante em mim enquanto pesquisador. Conforme apontei na introdução da tese, trata-se do corpo de um pesquisador e leitor de Elena Ferrante que é tocado pela sua literatura e que, como efeito disso, coloca-se a escrever. Foi a partir da angústia e suas faces, por meio de uma escrita que tem amalgamadas uma dimensão diligente e *desmarginada*, que me proponho a escrever.

Conforme disse anteriormente, ao longo da minha experiência lendo as obras de Ferrante, *Dias de abandono* foi a que mais me marcou, no sentido de me angustiar com a história e de também me deparar como diferentes faces da angústia nesta obra. Para nomear este capítulo, optei por um trecho⁸³ que considero um dos mais impactantes da referida obra, apontando para uma das faces da angústia que discutirei ainda neste capítulo: A mãe como uma figura angustiante. Ao mesmo tempo, também coloquei como epígrafe um trecho de *História da menina perdida*, em que Elena Grecco se vê sozinha e abandonada, numa posição que se aproxima da *mise en abyme* da *poverella*, que discutirei mais adiante neste capítulo. Nesse sentido, iniciarei este capítulo apresentando a primeira face da angústia: *desmarginação*.

⁸² Conforme já comentei, os títulos dos capítulos, bem como as epígrafes utilizadas neste estudo passaram por várias mudanças até a versão final deste texto.

⁸³ Reproduzo aqui o trecho completo: “[...] *Lembrei-me de uma frase recorrente de minha mãe “Pare ou te corto as mãos, dizia quando tocava os seus materiais de costureira. E aquelas suas palavras para mim eram como tesouras internas, longas e com um metal bem afiado, que saíam pela boca, mandíbulas de lâmina que se fechavam sobre os pulsos deixando tocos costurados com agulha e linha do carretel”* (Ferrante, 2016a, p. 99).

Aproveito para reproduzir também o trecho na versão lusitana: “[...] *Voltou-me ao espírito uma frase recorrente da minha mãe: - Pára ou corto-te as mãos - diz ia ela quando me apanhava a mexer nas suas coisas de costureira. E essas suas palavras eram para mim verdadeiras tesouras, muito grandes e de metal brilhante, que lhe saíam da boca, lâminas que me abocanhavam os pulsos e deixavam em seu lugar cotos arrematados pela agulha e os fios dos carrinhos de linha”* (Ferrante, 2014, p. 213).

Desmarginação: uma face da angústia

Neste primeiro tópico, proponho a *desmarginação* como um nome para a angústia, partirei inicialmente da *desmarginação*⁸⁴ vivenciada pela personagem Lila, na tetralogia napolitana, para em seguida (a)bordar a *desmarginação* em Olga em *Dias de abandono*. Para que o texto não fique tão extenso e cansativo para o leitor, optei por dividir este tópico em dois subtópicos: 1) A *desmarginação* em Lila e 2) A *desmarginação* em Olga.

1) A desmarginação de Lila

A tetralogia napolitana traz a história da amizade entre Elena Greco e Rafaella Cerullo, que teve início na infância e permanece até a velhice, quando ambas estão com sessenta e seis anos. A série começa com *A Amiga genial*⁸⁵ (Ferrante, 2015) e segue com os livros: *História do novo sobrenome* (Ferrante, 2016e), *História de quem foge e de quem fica* (Ferrante, 2016f) e *História da menina perdida* (Ferrante, 2017a). Assim, a narrativa tem início após o

⁸⁴ Desde que comecei a ler as obras de Ferrante, processo que teve início com *A Filha perdida*, tornou-se comum falar sobre elas em minha análise. Quando li o primeiro episódio de *desmarginação* de Lila em *A Amiga genial*, percebi que essa sensação de que as coisas se dissolviam e perdiam o contorno foi algo que de certo modo vivenciei ao longo da escrita desta tese: algumas coisas que pensei em escrever no início do doutorado, quando escrevi o anteprojeto, foram caindo e outras questões foram surgindo, dentre as quais o encontro com a obra de Ferrante, que fez com que mudasse radicalmente o rumo do que até então havia me proposto a escrever (Na época, me propus a pesquisar sobre automutilação na adolescência e a prática lacaniana na escola). Essa experiência angustiante, que toca o inominável, encontrou algum contorno no significante *desmarginação*. Hoje percebo que foi necessário me deixar desmarginar pela psicanálise e pela literatura de Ferrante, para que o presente estudo pudesse ganhar contornos e fosse possível “parir” uma tese. Em *As Margens e a escrita*, Ferrante (2021, p. 74) diz que a escrita não é sem angústia, pois é atravessada por sofrimentos e perturbações: “*A escrita, em suma, é uma gaiola e entramos nela imediatamente, logo com a nossa primeira linha. É um problema que foi enfrentado com sofrimento, diria mesmo com angústia, precisamente por aqueles que nela trabalharam com mais empenho e envolvimento*”.

⁸⁵ Quando li *A Amiga genial*, o trecho a seguir foi um dos que mais me impactaram: “[...] *Por favor, pelo menos uma vez, comporte-se como ela gostaria: não a procure. O que você disse? Disse isso mesmo. É inútil. Aprenda a viver pela sua própria conta, e também não me procure. Desliguei*” (Ferrante, 2015, p. 14). Este trecho aparece na segunda página do referido livro, no prólogo, que teve como subtítulo: “Apagar vestígios”. Trata-se de uma resposta de Elena Greco ao Rino, filho de Lila, que a procura em busca de notícias sobre sua mãe, que havia sumido sem deixar vestígios. A leitura da resposta de Elena “*Aprenda a viver pela sua própria conta*” foi angustiante para mim, pois me remeteu à experiência de escrever uma tese: em minha experiência, parir uma tese é aprender a viver pela própria conta, é um trabalho difícil e desafiador, escrever sobre a angústia, um afeto que resiste ao simbólico, é bordejar o indizível, tendo em vista que a elaboração de uma tese que tem amalgamadas uma escrita diligente e *desmarginada* não aconteceu sem angústia. Consequentemente, o título desta tese não poderia ser outro: “*Escrever é como girar a faca na ferida...*” (Ferrante, 2020).

desaparecimento de Lila – forma como Elena chamava Rafaella – e é a partir de então que temos toda a saga. Lila, por sua vez, chamava Elena de Lenu.

No que se refere aos dois episódios de *desmarginação* vividos por Lila: o primeiro aconteceu em *A Amiga genial* (Ferrante, 2015), no período da adolescência de Lenu e Lila e o segundo ocorreu em *História da menina perdida* (Ferrante, 2017a), quando ambas estão grávidas. Acompanhemos o primeiro momento de *desmarginação* experienciado por Lila em *A Amiga genial*:

Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la [...] (Ferrante, 2015, p. 81).

Lenu narra que, inicialmente, Lila foi tomada pelo assombro e que foi somente anos depois, quando elas já estavam com trinta e cinco anos e casadas, com filhos, que Lila detalhou esse primeiro episódio de *desmarginação*: estavam ao ar livre, no topo de um dos prédios do bairro e acendiam o pavio dos fogos de artifício para festejar o ano novo (Ferrante, 2015). Então Lenu relata que:

[...] subitamente – me disse –, apesar do frio, começara a cobrir-se de suor. Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se. O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos malformados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro (Ferrante, 2015, p. 82).

Nesse sentido, a *desmarginação* nada mais é do que uma sensação que Lila experimenta, mais de uma vez, de perder as margens, de dissolver as fronteiras⁸⁶ entre si e seu entorno. Além disso, é importante sublinhar que foi a *desmarginação* de Rino, o irmão que Lila amava mais do que outro parente. Acompanhemos abaixo:

[...] *E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração a arrasara, sentiu-se sufocar. Muita fumaça, muito mau cheiro, muito relampear de fogos no gelo. Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me atravessando, preciso arrancá-la de mim. Mas naquele instante tinha ouvido entre os gritos de júbilo uma espécie de última detonação, e a seu lado passara algo como um sopro de asa. Alguém estava disparando não mais rojões ou bombas, mas tiros de pistola. Seu irmão Rino gritava insuportáveis obscenidades em direção às luzes amareladas* (Ferrante, 2015, p. 82).

É possível observar na *desmarginação* de Lila que, ao mesmo tempo em que seu irmão Rino era a pessoa mais familiar, era também aquele que despertava estranhamento e assombro. Além disso, ainda nessa primeira experiência de *desmarginação* de Lila, Lenu acrescenta que:

[...] *Na ocasião em que me fez esse relato, Lila também disse que o que chamava de desmarginação, mesmo tendo ocorrido de modo claro apenas naquela oportunidade, não era inteiramente novo para ela. Por exemplo, já tinha experimentado muitas vezes a sensação de transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando -lhe os contornos. E no dia em que seu pai a jogara da janela tivera a absoluta certeza, justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a numa matéria lisa e macia. Mas naquela noite de Ano Novo lhe ocorrera pela primeira vez de perceber entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora. Aquilo a transtornara* (Ferrante, 2015, p. 83).

⁸⁶ Em alguns momentos da escrita da tese, me percebi numa experiência de *desmarginação*: quando as leituras que se faz parecem insuficientes para expressar o que gostaria de dizer neste estudo, quando as leituras não conseguem ainda tocar no indizível que a escrita de Elena Ferrante produz em mim. Foi falando sobre as ressonâncias das obras em minha análise que consegui aos poucos dar-me conta de que não poderia ser de outro modo que eu falaria sobre isso: a partir da angústia e suas faces. Foi apenas quando eu me dei conta que era da minha angústia que eu estava falando, que o presente estudo foi tomando contornos e endereçou-se o desejo de propor uma tese que tem amalgamada uma dimensão diligente e *desmarginada*, um trabalho que não poderia ter acontecido sem a escrita de Elena Ferrante e que, ao mesmo tempo em que me angustiava, foi um destinatário para que eu pudesse endereçar esta escrita.

Acompanhemos agora o segundo momento de *desmarginação* de Lila, que é narrado por Lenu em *História da menina perdida*, quarto livro da tetralogia napolitana. O episódio aconteceu em 1980, quando Lila e Lenu vivenciaram o terremoto. Leiamos: “*O terremoto – terremoto de 23 de novembro de 1980, com sua devastação infinita – entrou nos nossos ossos. Afugentou o hábito da estabilidade e solidez, a certeza de que cada instante seria idêntico ao sucessivo, a familiaridade dos sons e dos gestos, sua reconhecibilidade certa*” (Ferrante, 2017a, p. 165).

Ferrante (2017a, p. 165) prossegue: “[...] *Infiltrou-se a suspeita quanto a qualquer segurança, o pendor a acreditar em toda profecia de desgraça, uma atenção angustiada* ⁸⁷ *aos sinais de friabilidade do mundo, e foi difícil recuperar o controle. Segundos e segundos e segundos que não terminavam nunca*”. A angústia então tomou conta de ambas: “[...] *Fora de casa, estava tudo pior do que dentro, tudo era movediço e cheio de gritos, fomos envolvidas por boatos que multiplicavam o horror. Foram vistos clarões vermelhos nas bandas da ferrovia. O Vesúvio despertara*” (Ibid, p. 165). Lenu prossegue:

[...] *Gritou arquejando que o carro estava se desmarginando, que também Marcello ao volante estava se desmarginando, a coisa e a pessoa esguichavam de si misturando metal líquido e carne. Usou precisamente desmarginar. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e o quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura* (Ferrante, 2017a, p. 168).

É importante demarcar que, nesse segundo episódio de *desmarginação* de Lila, temos agora um dos vizinhos dela: Marcello Solara e ela agora é adulta. Lenu então relata: “[...] *Eu tinha medo, ah, sim, estava apavorada. Mas, para minha grande surpresa, não estava tão assustada quanto Lila. [...] parecia ter emergido diretamente das entranhas da terra [...] traços*

⁸⁷ É curioso como a angústia de Lenu e Lila também invadem aqueles que estão lendo a obra. Em minha experiência, senti-me tomado pelo assombro relatado por Lenu e na época precisei interromper várias vezes a leitura de *História da menina perdida* porque alguma coisa me afetava e eu não sabia nomear o que era e só me foi possível concluir esta obra, especialmente esse segundo episódio da *desmarginação* de Lila, aos poucos, fazendo pausas. Até hoje não sei explicar ao certo, mas não consigo ler qualquer obra de Ferrante sem fazer pausas. Tem algo na escrita dela que toca em meu corpo e que não consigo colocar totalmente em palavras. A escrita desta tese é uma tentativa de bordejar essa *experiência de corpo com a psicanálise e a literatura*.

que estavam desfigurados pela angústia” (Ferrante, 2017a, p. 166-167). Acompanhemos a continuidade da narrativa:

[...] *Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim - não era assim de jeito nenhum -, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais - que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas - se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações⁸⁸. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada* (Ferrante, 2017a, p. 168-169).

Além disso, um ponto interessante é que Lila retoma o seu primeiro episódio de *desmarginação* e, após vinte anos, consegue dar algum contorno ao real ⁸⁹daquele acontecimento. Acompanhemos a seguir a tentativa de Lila de narrar para Lenu a sua experiência de *desmarginação*:

[...] *Lembra quando lhe contei que a panela de cobre tinha estourado? E do fim de ano de 1958, quando os Solara dispararam contra a gente, lembra? Os disparos foram o que me deu menos medo. O que me assustou de verdade é que as cores dos fogos de artifício eram cortantes — o verde e o roxo eram especialmente afiados —, podiam nos estraçalhar, e os rastros dos rojões raspavam sobre meu irmão Rino como limas, como grosas esfolando sua carne, faziam saltar para fora dele um outro irmão, asqueroso, que eu empurrava imediatamente para dentro — dentro de sua forma de sempre —,*

⁸⁸ “[...] *sem conseguir dar contornos nítidos às sensações* [...]” (Ferrante, 2017a, p. 167). Este trecho de certo modo se aproxima do que é escrever uma tese em que discuto sobre a angústia e suas faces a partir de uma obra literária: nomear isso como *experiência de corpo com a psicanálise e a literatura* é uma tentativa de trazer para a linguagem algo que permeia a angústia e que não é totalmente recoberto pelo simbólico. Quando me deparo com o indizível da angústia, recorro à literatura. Graciliano Ramos (2024, p. 24), foi outro autor que me acompanhou durante a escrita da tese. No livro *Angústia*, o personagem Luís da Silva disse algo que se aproxima da minha experiência de escrita: “[...] As palavras me chegam quase apagadas, destituída de senso. É provável que não digam nada”.

⁸⁹ Em minha leitura da *desmarginação* como uma face da angústia, percebo que a *desmarginação* de Lila se aproxima do que Lacan (1956-1957/1995) afirma em *O Seminário, livro 4: A Relação de objeto*, de que a angústia surge como um afeto evanescente no qual o sujeito tem a sensação de estar sendo capturado por alguma coisa que, a depender da situação, pode ser a imagem do outro, uma tentação etc. Trata-se então de uma face da angústia em que Lila, ao se *desmarginar*, sofre uma espécie de descolamento de sua existência e fica suspensa entre um tempo em que desconhece onde está e na direção de um tempo no qual será alguma coisa perdida, da qual não se é possível reencontrar.

ou ele se voltaria contra mim para me fazer mal. Durante toda minha vida não fiz outra coisa, Lenu, senão barrar momentos como esse (Ferrante, 2017a, p. 169).

Dito de outro modo, é possível observar que o que assombrou Lila naquela época não foi o disparo dos fogos de artifício, mas as cores cortantes deles e o perigo de estraçalhá-los e os rastros dos rojões que raspavam sobre seu irmão Rino, como limas esfolando sua carne, fazendo saltar para fora uma outra face de Rino: asqueroso, aterrorizante. Então Lila conclui que durante toda a sua vida, não fez outra coisa senão esbarrar em momentos de assombro como aquele: “[...] *Entende? Estou sendo clara? [...] a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado – ali onde está o assombro*” (Ferrante, 2017a, p. 170).

Em *Frantumaglia*:⁹⁰ *os caminhos de uma escritora*, Ferrante (2017b, p. 402) também fala sobre o significante *desmarginação* dizendo: “[...] *Sinto-me atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, e talvez as desmarginações venham daí. Quando as formas desmarginam, nos defrontamos com o que nos aterroriza, como nas Metamorfoses de Ovídio e também na de Kafka e no extraordinário A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector*⁹¹”. Após trazer a *desmarginação* em Lila, a partir de agora farei uma leitura da *desmarginação* de Olga.

2) A desmarginação em Olga

Em *Dias de abandono*, a narradora é Olga, uma napolitana de 38 anos que vive com a família em Turim, casada há 15 anos com Mario, pais de Gianni e Ilaria. A narrativa tem início com a informação de que o marido iria abandoná-la, decisão tomada sem a sua participação. Até aquele momento, Olga não havia se dado conta de que o seu casamento ia mal e aos poucos tem início a sua *desmarginação*. Vejamos com mais detalhes como aconteceu a experiência de *desmarginação* de Olga:

⁹⁰ Conforme já destaquei antes, neste estudo, tomo a obra *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, como uma obra tão ficcional quanto os romances escritos por Elena Ferrante. Isso significa que, em minha análise, não tomo esse livro como uma narrativa autobiográfica objetiva, mas sim como uma obra ficcional cuja protagonista é o pseudônimo Elena Ferrante.

⁹¹ Não poderia deixar de citar aqui um trecho de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, uma das obras literárias que me acompanhou durante a escrita da tese, em que Clarice (1969/2020, p. 23) fala sobre angústia: “[...] uma das coisas que aprendi é que se deve viver, apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive, muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida [...]”. Este trecho me auxiliou em meu processo de escrita, fazendo-me refletir no quanto a angústia poderia me mobilizar a escrita, a não me deixar paralisar, apesar das dificuldades que enfrentei para colocar em palavras o meu encontro singular com a letra de Ferrante.

Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar. [...]

Manteve a compostura de sempre, contendo um gesto de excesso com a mão direita quando me explicou com uma careta infantil que vozes leves, certo sussurro, o levavam para outro lugar. Depois assumiu a culpa de tudo que estava acontecendo e fechou com cuidado a porta atrás de si, deixando-me como uma pedra ao lado da pia (Ferrante, 2016a, p. 5).

Para discutir a *desmarginação* de Olga, farei inicialmente alguns apontamentos importantes sobre o neologismo *smarginatura*. Francesca Cricelli (2020) no texto “Mergulho e tessitura entre margens que se dissolvem”, aponta que *smarginatura* encontrou tradução expressiva no português brasileiro como *desmarginação* pelo professor Dr. Maurício Santana Dias, tradutor de algumas das obras de Elena Ferrante no Brasil, a exemplo da tetralogia napolitana. Nesse sentido, *smarginatura* nasce de:

[...] *margin* em italiano (borda, margem) e se transmuta em substantivo que incorpora a dissolução de tais fronteiras com a incorporação da letra *s*, que indica uma negação e o sufixo – *ura*, normalmente derivado de substantivos que brotam de verbos e que, de alguma forma, conferem uma noção abstrata a um objeto concreto (Cricelli, 2020, p. 11).

Ainda sobre a *desmarginação*, em seu livro *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*, Tatianne Dantas (2025) realizou um estudo sobre o termo *smarginatura* e observou que é uma palavra utilizada na tipografia para designar o corte das bordas de uma página. A autora sublinha que o termo também apresenta outros sentidos, como: 1) operação de descarte daquilo que escapou das bordas, uma operação em que aquilo que está fora da margem é descartado para que o conteúdo seja acabado corretamente; 2) fora do contexto da tipografia, se interpretada literalmente, *smarginatura* pode ser sangramento, transbordamento; 3) no vocabulário botânico, *smarginatura* significa uma pequena incisão realizada no órgão de uma planta. Além disso:

[...] Corte, bordas, margem, página, são elementos usados na poética de Elena Ferrante, instância em que a *smarginatura* ganha um outro sentido. De acordo com a pesquisadora Stilian Milkova [...], a *smarginatura* é um “neologismo semântico”, uma palavra que ganha uma nova vida na obra de Elena Ferrante por meio da personagem Lila Cerullo, que chama de *smarginatura* uma sensação experimentada durante toda a sua vida, a de perder os contornos do corpo. A palavra é, de certa maneira, o jeito encontrado por Lila para tentar explicar algo que a atormenta e a faz sofrer, momentos em que vive uma dissolução do seu eu na paisagem e nas pessoas ao seu redor (Dantas, 2025, p. 26).

Após o abandono de Mario, Olga, passa a rememorar o seu casamento até aquele momento e percebe que, há anos, havia abdicado de trabalhar para poder acompanhá-lo, passando então a assumir a posição de mãe, esposa e dona de casa. Olga perde essas margens quando Mario lhe comunica que vai deixá-la, após decidir, de forma unilateral, pôr um fim ao casamento de quinze anos (Secches, 2020). Lembrou-se também que precisou se mudar de cidade algumas vezes por motivos profissionais e para poder cuidar dos filhos pequenos, uma experiência que, para ela, foi angustiante:

[...] passei dois anos na repartição de reclamações de uma companhia aérea de Roma. Até que, depois do casamento, pedi as contas e comecei a seguir Mario pelo mundo, para os cantos aonde era levado pelo seu trabalho de engenheiro. Lugares novos, vida nova. Também para manter sob controle a angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta, para não dar vexame (Ferrante, 2016a, p. 8).

Olga examina cuidadosamente as crises pelas quais eles já haviam passado e lembra-se de que não era a primeira vez que Mario passava por uma crise de “vazio de sentido”. Assim como aconteceu de outras vezes no passado, em que o marido rompeu o relacionamento entre eles e depois a procurou e acabavam reatando, apegou-se inicialmente à ideia de que, dessa vez, não seria diferente e que, em questão de tempo, ele voltaria:

[...] Mario era assim, disse a mim mesma: tranquilo por anos, sem qualquer momento de desorientação, e depois, de repente, transtornado por um nada, agora também algo o deixou transtornado, mas eu não tinha de me preocupar, bastava somente dar a ele aquele tempo para que voltasse ao normal. [...] Era só uma questão de alguns dias, depois tudo voltaria ao normal (Ferrante, 2016a, p. 9).

Entretanto, os dias passaram e Mario manteve sua decisão de se separar, não retornando para casa. Em resposta à decisão do marido, inicialmente Olga tenta manter a calma, assumindo uma postura que ela nomeou como “confortos da vida doméstica”: tons de compreensão e de calma exibida, até que uma onda de angústia e raiva começa a tomar conta de si:

[...] Eu o ouvia com muita atenção, respondia com tranquilidade, não lhe perguntava nada nem lhe fazia ultimato algum, eu só tentava convencê-lo de que poderia sempre contar comigo. Devo porém admitir que, por trás daquela aparência, cresceu uma onda de angústia e raiva que me assustou (Ferrante, 2016a, p. 11).

Na leitura da *desmarginação* que faço aqui, percebo que, para Olga, o lugar de mãe e mulher eram as margens⁹² que lhe davam um lugar no mundo e que, após o abandono de Mario, foi como se essas margens houvessem se dissolvido. *Desmarginada*, Olga se dá conta que seus filhos carregam traços de seu ex-marido, ressentem-se da maternidade, que lhe cobrava afazeres diários em meio aos seus dias angustiantes e, apesar de seus, também eram filhos dele, enquanto Mario estava vivendo uma nova fase de sua vida, em tranquilidade (Secches, 2020).

É importante observar que além de ter que lidar com o luto do fim de seu casamento, após Mario decidir abandoná-la, Olga também deparou-se com as responsabilidades que antes eram compartilhadas por eles e que, a partir daquele momento, foi obrigada a ter de lidar com elas sozinha:

[...] Normalmente era Mario quem levava o cachorro para passear, fazia isso sempre entre onze horas e meia-noite, mas desde que tinha ido embora até essa função era minha. As crianças, o cachorro, as compras, o almoço e a janta, o dinheiro. Tudo o que mostrava as consequências práticas do abandono. Meu marido tinha retirado de mim pensamentos e desejos para transferi-los para outro local. De agora em diante seria assim, eu sozinha com as responsabilidades que antes eram de nós dois (Ferrante, 2016a, p. 16).

Olga se angustia⁹³ diante das responsabilidades que teria que dar conta sozinha: cuidar da casa, dos filhos, do cachorro, etc. Ao seu redor, tudo está a se *desmarginar*: o apartamento

⁹² Em minha experiência na clínica, percebo que é muito comum as mulheres tomarem um casamento e a maternidade como aquilo que lhes dá um lugar no mundo e, quando algo acontece e essa parceria acaba, uma forte angústia acompanha essa experiência, lançando a pessoa em uma crise existencial, pois geralmente é só após o fim da parceria amorosa é que se dão conta de que abdicaram de muitos dos seus desejos em prol de um ideal de maternidade e de um casamento. O luto de uma parceria amorosa costuma ser muito doloroso, tal como aponta Freud (1930/2010, p. 39): “[...] Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor”.

⁹³ A angústia de Olga ao ter que fazer o luto do fim de seu casamento de quinze anos, acrescido da responsabilidade de cuidar de seus filhos foi algo que também me angustiou, pois deixou-me com o seguinte questionamento: E se fosse o contrário? E se fosse Olga quem abandonasse Mario e o trocasse por um homem mais novo e deixasse seus filhos para que ele tivesse que cuidar deles sozinho? Por que é tão naturalizado as mulheres ficarem com a responsabilidade de cuidar dos filhos quando se separam? Não há como deixar de analisar como o sistema patriarcal, que não está presente apenas na Itália, mas também no Brasil, confere aos homens o privilégio da naturalização de atos como o de Mario. Apesar de não ser o intuito deste estudo abordar o patriarcado, é válido sublinhar que *Dias de abandono* também nos ajuda a refletir sobre a influência do patriarcado e a posição subordinada das mulheres nesse contexto. Além disso, ressalto que, tendo em vista se tratar de um trabalho orientado pela psicanálise, meu intuito não é fazer uma leitura sociológica universalista, mas apenas comentar meu incômodo com este aspecto desta obra literária. A pesquisadora Rosana Morgado (2011, p. 256), no texto: “Mulheres em situação de violência doméstica: limites e possibilidades de enfrentamento”, comenta que: “[...] A sociedade brasileira, herdeira de um sistema patriarcal, continua conferindo ao homem um lugar de privilégios, seja como marido/companheiro, seja como pai. Assim, a atribuição de funções em nossa sociedade, determinada pelas condições de inserção de classe, gênero e etnia, configura uma inserção

foi invadido por formigas e por um lagarto; seu filho Gianne adoece e tem febre, requerendo os seus cuidados; o telefone parou de funcionar porque a conta não havia sido paga; a fechadura do apartamento não funciona; Otto, o cão que o marido havia arranjado para criar e que agora estava sob a sua responsabilidade, adoece e morre (Ferrante, 2016a). Diante de todo esse caos, dá-se conta que:

[...] Paralelamente, começou a crescer por dentro de mim um sentido permanente de risco⁹⁴. O peso das duas crianças⁹⁵ - a responsabilidade, mas também as exigências materiais de suas vidas -, isso se tornou uma preocupação permanente. Eu tinha medo de não conseguir mais cuidar delas, temia até lhes fazer mal, num momento de cansaço ou de distração. [...] Eu vivia no terror de esquecer que tinha de ir buscar Ilaria na escola; e se eu pedisse a Gianni para comprar o que precisava nas lojinhas por perto, tinha medo de que algo acontecesse a ele ou, pior ainda, que tomada pelas minhas preocupações eu esquecesse sua própria existência e não controlasse mais se havia ou não voltado para casa (Ferrante, 2016a, p. 24).

Além disso, também é possível observar a *desmarginação* de Olga através de um certo estranhamento diante da sua nova posição: a de *poverella*⁹⁶, uma figura da sua infância. Explorarei um pouco mais a figura da *poverella*. Olga narra que a *poverella* chamava-se Emilia, uma mulher grande, enérgica, e ela faz questão de sublinhar que emanava um cheiro bom, como de tecidos novos, era mãe de três filhos e: “[...] Se me visse brincando nas escadas do prédio, parava, apoiava as sacolas em algum degrau, procurava nos bolsos e distribuía balas a mim,

subordinada da mulher. [...] Embora a mãe figure como a “rainha do lar”, a magnitude de seu reinado tem, por limite, o poder exercido pelo homem (marido e pai)”.

⁹⁴ Em minha leitura, percebo que Olga de certo é invadida pela inquietante estranheza apontada por Freud (1919/2019), essa face da angústia que também evoca o desamparo que constitui o ser humano. Irei desenvolver um pouco mais essa questão ao longo do corpo do texto, considero importante ressaltar que, ao perceber-se sozinha, tendo que fazer o luto do fim do seu casamento e ainda cuidar dos seus dois filhos, o que me parece que tornou essa experiência ainda mais difícil. E é muito interessante como, através da *mise en abyme* da *poverella*, que se apresenta para Olga como o reflexo que apontava para o abismo em que ela se encontrava naquele momento: uma pobre coitada, abandonada pelo marido e com duas crianças para cuidar.

⁹⁵ Essa consciência de culpa relatada por Olga é uma variedade topológica da angústia, tal como foi apontado por Freud (1930/2010, p. 108, grifo original do autor) em *O Mal-estar na cultura*: “[...] o sentimento de culpa nada é, no fundo, senão uma variedade topológica da angústia, e em suas fases posteriores, coincide inteiramente com o *medo ao Super-eu*”.

⁹⁶ *Poverella* é um termo italiano que foi traduzido no Brasil como “pobre coitada”. Em *Os Dias do abandono*, versão publicada em Portugal no volume *Crônicas do mal de amor*, o termo *poverella* foi traduzido como “pobre-dela”. Leiamos um trecho da versão portuguesa: “[...] E a verdade é que aquela mulher perdera tudo, até o próprio nome (chamava-se Emilia), passando a ser “pobre-dela”, pois era assim que todos agora se lhe referiam. A pobre-dela chorava, a pobre-dela gritava, a pobre-dela sofria, dilacerada pela ausência do seu homem ruivo e suado, dos seus olhos verdes de traição” (Ferrante, 2014, p. 140).

às minhas companheiras de jogo, aos seus filhos. Tinha o aspecto e modo de ser uma mulher contente com os seus cansaços” (Ferrante, 2016a, p. 11).

Olga também relata que Emilia era casada com um homem ruivo, de olhos verdes, que viajava muito de carro entre Nápoles e L’Aquila, pois trabalhava como representante comercial. Tudo parecia ir bem em seu casamento, até que um dia:

[...] alguma coisa entre os dois se quebrou. Depois de muitos gritos, que várias vezes me acordavam no meio da noite e pareciam desintegrar as pedras do prédio e da ruela como se tivessem dentes de serra - gritos longos e choros que chegavam até a praça, até as palmeiras com os longos arcos dos seus ramos e com suas folhas que tremiam de medo - o homem foi embora de casa por amor a outra mulher, uma de Pescara, e nunca mais foi visto por ninguém. Desde então nossa vizinha começou a chorar todas as noites. Eu ouvia do meu quarto este choro ruidoso, como um arquejo que derrubava as paredes com golpes de ariete e me aterrorizava⁹⁷. [...] o que eu ouvia, eram palavras entre a aflição contida e a ameaça, quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor, você não é mais amada, é deixada sem nada. A mulher perdeu tudo, até o nome (talvez se chamasse Emilia), se tornou para todos “a pobre coitada⁹⁸” (Ferrante, 2016a, p. 12).

Olga também relata que a *poverella* gritava, sofria dilacerada com a ausência do homem, dizia a todos que foi abandonada pelo marido, apagando-a da memória e dos sentidos, uma dor que também produziu ressonâncias nela: “[...] Uma dor tão contundente começou a me provocar desgosto. Eu tinha oito anos mas sentia vergonha por ela, ela já não acompanhava mais os filhos, já não tinha mais aquele cheiro bom” (Ferrante, 2016a, p. 12). Ao perceber que Emília já não exalava mais aquele cheiro bom, notou que:

⁹⁷ É possível perceber que o sofrimento da *poverella* angustiava Olga, tornando-se algo que ela de certo modo temia que lhe acontecesse. A experiência de Olga, também abandonada por seu companheiro, que a troca por outra mulher, surge como uma *mise en abyme*, tal como discuto ao longo do texto. Essa angústia da personagem é também a angústia de muitas pessoas na clínica: o temor de ser abandonada pelo parceiro e trocada por outra pessoa, o temor da traição. Em minha leitura de *Dias de abandono*, uma das coisas mais angustiantes que o livro traz consigo é que ninguém está livre de passar por uma experiência parecida com a da protagonista, uma vez que não existem garantias numa parceria amorosa e não há nada que possa ser feito para impedir que um dia isso venha a acontecer.

⁹⁸ Reproduzo aqui um trecho na versão portuguesa, pois foi muito interessante como Margarida Periquito, em sua tradução, conseguiu transmitir as ressonâncias da angústia de Emilia em Olga: “[...] quem não sabe agarrar bem um homem está perdida, evocações femininas de sentimentos mortos, daquilo que acontece quando a mulher que ama deixa de ser amada, sem mais nada que lhe reste. E a verdade é que aquela mulher perdera tudo, até o próprio nome (chamava-se, talvez, Emilia), passando a ser ‘a pobre-dela’, pois era assim que todos agora se lhe referiam. A pobre-dela chorava, a pobre-dela gritava, a pobre-dela sofria, dilacerada pela ausência do seu homem ruivo e suado, dos seus olhos verdes de traição” (Ferrante, 2014, p. 140).

[...] *Agora descia as escadas endurecida, o corpo definhado. Havia perdido a imponência dos peitos, do quadril, das coxas, perdeu seu rosto largo e juvenil, o sorriso claro. Tornou-se feita de pele transparente sobre os ossos, os olhos afundados em poços violetas, as mãos de úmida teia de aranha. Minha mãe exclamou uma vez: pobre coitada, ficou magra como um palito. Desde então comecei a segui-la todos os dias com o olhar, para observar enquanto saía pelo portão sem as sacolas das compras, os olhos fora das órbitas, o andar que cambaleava* (Ferrante, 2016a, p. 12).

Posteriormente, no decorrer do livro, descobrimos que a *poverella* morreu afogada: “[...] *A pessoa que eu tinha visto atrás da escrivadinha de Mario era só um efeito da palavra “mulher”, “mulher da Piazza Mazzini”, “a pobre coitada”. [...] morreu afogada há três décadas*” (Ferrante, 2016a, p. 110). Olga então faz um contraponto entre a sua situação atual e a da *poverella* e se dá conta de que aquela condição de pobre coitada era a coisa que mais temia desde pequena: “[...] *crescer e ficar como a pobre coitada, eis aqui meu medo que tinha guardado por três décadas - não tinha acontecido, eu reagia bem, muito bem, agarrava perto de mim as partes da minha vida, parabéns Olga, apesar de tudo eu não fugia de mim mesma*” (Ibid, p. 112-113).

Conforme sublinha Dantas (2025), a *poverella*⁹⁹ é também uma *mise en abyme* na obra de Ferrante, tendo em vista que a história da *poverella* é uma narrativa dentro de outra narrativa, baseada numa relação de semelhança. A autora também diz que além da *mise en abyme* da narradora, a cena também contém o momento em que Olga se confunde com a *poverella*¹⁰⁰, figura que surge durante os seus dias de abandono.

Ao longo do livro, é possível observar que a *poverella* irá acompanhar Olga como um espelho que reflete a sua própria imagem de mulher abandonada, uma característica que se repete na escrita em abismo de Elena Ferrante, em que: “[...] os corpos das narradoras se

⁹⁹ Em “A *frantumaglia*”, Ferrante (2017b, p. 113-114) faz uma observação interessante sobre a *poverella*: “[...] *A pobre coitada de Nápoles era, nas primeiras versões da história, cheia de sinais, uma espécie de síntese da mulher abandonada, de Ariadne em diante. A aliança serrada e tirada do anular, a perda das energias vitais, a vassoura como condição de subserviência doméstica e como alusão sexual, a angústia de não se casar ou de não voltar a se casar ou de não encontrar mais homens, a redução à frantumaglia: Olga via naquele fantasma todas as angústias femininas da época patriarcal e as reconhecia em si mesma. Mas de imediato não gostei disso. Apaguei tudo, restou apenas a menção a Capo Miseno, referência virgiliana. Apaguei porque não me parecia o caminho narrativo certo, eu receava que houvesse ali um corte entre o antes - modelos e mitos arcaicos - e o depois - Olga, a nova mulher -, e que Olga aparecesse como a expressão dos destinos progressivos do gênero feminino*”.

¹⁰⁰ Olga também comenta sobre os relatos que escutava de sua mãe costureira a respeito da *poverella*: “[...] *Sentia as palavras da minha mãe e, não sei por quê, imaginava que a pobre coitada tivesse se deitado, por amor ao marido, sobre uma lâmina e uma espada, e a lâmina tivesse cortado o vestido, a pele. Quando vi que tinha voltado do hospital me pareceu ainda mais pobre coitada do que antes, sob o vestido tinha um corte rubro e escuro. Os vizinhos fugiam dela, mas somente porque não sabiam como falar com ela, não sabiam o que dizer*” (Ferrante, 2016a, p. 41).

confundem com os corpos dessas antepassadas - como se dois espelhos fossem colocados um na frente do outro e, ao olhar, elas se vissem em abismo” (Dantas, 2025, p. 116).

Olga também conta que, quando ouvia do seu quarto o choro aterrorizante de Emilia, se lembrava de sua mãe costureira comentando sobre a *poverella* junto com suas funcionárias: “[...] *Minha mãe falava sobre isso com suas funcionárias, cortavam, costuravam e falavam, falavam, costuravam e cortavam, enquanto eu brincava sob a mesa com os alfinetes, o gesso, e repetia a mim mesma o que eu ouvia. Eram palavras entre a aflição contida e a ameaça*” (Ferrante, 2016a, p. 12). Temos então a *mise en abyme* quando Olga olha-se no espelho e angustia-se ao deparar-se com o reflexo da sua condição de *poverella*, aquilo que ela mais temia desde a sua infância:

[...] Olhei-me no espelho e, embora estivesse abatida, olheiras azuladas, uma cor amarela que nem o blush conseguia apagar, me vi bonita, ou melhor, quis parecer bonita a qualquer custo. Eu precisava de confiança. A minha pele ainda estava tensa. Não dava para ver os meus trinta e oito anos. Se eu conseguisse esconder de mim mesma a impressão de que a vida tinha sido aspirada como sangue e saliva e muco de dentro de mim, numa operação cirúrgica, talvez eu conseguisse enganar até a Mario (Ferrante, 2016a, p. 34).

Além disso, ao notar que as visitas de Mario aos filhos tornavam-se cada vez mais raras, Olga foi perdendo a sua atitude de “reflexão afetuosa”: “[...] *senti brotar dentro de mim um rancor azedo, ao qual, em certo ponto, se acrescentou a dúvida de que estava mentindo*” (Ferrante, 2016a, p. 13). Olga então se dá conta de que, além de não retroceder em sua decisão unilateral de abandoná-la, Mario também estava tentando fazê-la aceitar o fim do casamento: “[...] *Ele queria me ajudar a aceitar a necessidade da nossa separação. Queria que fosse eu mesma a lhe dizer: você tem razão, acabou. Mas nem naquele momento eu reagi desordenadamente*” (Ibid, p. 13). E prossegue:

[...] Continuei a prosseguir de forma circunspecta, como eu sempre fazia diante dos incidentes da vida. O único sinal exterior da minha agitação foi a disposição à desordem e a fraqueza dos dedos que, mais aumentava a angústia, menos se fechavam com força ao redor das coisas. Por quase duas semanas, não fiz a ele a pergunta que tinha na ponta da minha língua. Só quando não aguentava mais as suas mentiras, decidi colocá-lo contra a parede. [...] Tive uma sensação de exaustão que deixei tudo de cabeça para baixo e fui dormir, esquecendo das crianças, esquecendo de tudo, mesmo sendo onze horas da manhã. Ao despertar, enquanto minha nova condição de mulher abandonada me voltava aos poucos à lembrança, decidi que não aguentava mais (Ferrante, 2016a, p. 13-14).

Nesse sentido, é possível observar que a *desmarginação* de Olga a lança em uma divisão subjetiva: “Comecei a mudar. Em poucos meses, [...] passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena” (Ferrante, 2016a, p. 22-23). E prossegue: “A obscenidade me vinha aos lábios com naturalidade, parecia servir para comunicar aos meus poucos conhecidos, os que ainda me procuravam, friamente, para me consolar¹⁰¹, que eu não me deixaria enganar por belas palavras” (Ibid, p. 23).

Dito de outro modo, é possível observar que aquela Olga recatada e do lar, cuidadosa em suas palavras e ações sofria uma *desmarginação* e dava lugar a uma Olga que não media palavras, revoltada com sua atual condição e que não estava mais disposta a se subordinar aos caprichos de Mario e nem a se conformar com o abandono que sofreu. A boa mãe e rainha do lar havia dado lugar a uma mulher injustiçada, de linguagem obscena, preparada para também ferir quem a havia ferido. Também relata que:

[...] Era só abrir a boca que já sentia vontade de zombar, manchar, sujar Mario e sua puta. Eu detestava a ideia de que ele soubesse tudo de mim enquanto eu sabia pouco ou nada dele. Sentia-me como quem é cego e sabe ser observado por aqueles que querem espiar cada detalhe. [...]
 [...] Assim, até os pouquíssimos que ainda tentavam me ajudar, no final, se retraíram, era difícil me suportar. Vi-me sozinha e assustada por meu próprio desespero (Ferrante, 2016a, p. 23).

¹⁰¹ Conforme já mencionei, um ponto que me incomodou bastante em *Dias de abandono* foi a forma condescendente com que o adultério masculino é tolerado, questão que não acontece apenas no contexto italiano. Após Mario ir embora, Olga recorre aos amigos deles, no intuito de saber notícias, mas só recebeu respostas evasivas e descobriu que: “[...] ninguém sabia nada sobre meu marido, parecia que não o viam há dias. Então anunciei a todos, com rancor, que ele havia me largado por outra mulher. Eu pensava que eles ficariam atônitos, mas tive a impressão de que não os surpreendi de modo algum” (Ferrante, 2016a, p. 21). Essa condescendência fica nítida quando Farraco, um dos colegas de Mario da faculdade, tenta justificar a sua atitude: “[...] “É a idade, Mario tem quarenta anos, acontece”. Não suportei e respondi perfidamente: “Ah, é? Então também aconteceu com você? Acontece com todos da idade de vocês, sem exceção? E como é que você ainda mora com a sua esposa? Deixa eu falar um pouco com a Lea, quero contar que isso também aconteceu com você!” Eu não queria ter reagido assim. Outra regra era não me tornar uma pessoa desprezível. Mas eu não conseguia me conter, sentia imediatamente um tumulto no sangue que logo me ensurdecia, queimava-me os olhos. A razoabilidade dos outros e o meu próprio desejo de calma me deixavam nervosa (Ferrante, 2016a, p. 22). Ressalto ainda que, ao falar sobre meu incômodo com este aspecto, não parto de uma interpretação orientada por uma suposta universalidade do adultério masculino, uma vez que também existe o adultério feminino e de se tratar de um tipo de pacto que é específico de uma parceria amorosa monogâmica, conforme tenho observado em minha experiência na clínica.

Desmarginada, Olga sentia-se: “[...] *empenhada em dois fronts: tentar manter parada a realidade dos fatos represando o fluxo das imagens mentais e dos pensamentos, tentar ser forte, no meio tempo, imaginando-me como uma salamandra que sabe atravessar o fogo sem sentir dor*” (Ferrante, 2016a, p. 54). Percebe então que Mario a destituiu, jogando fora quinze anos de convivência e a família que construíram juntos, sem lhe dar explicações: “[...] *Quer me mostrar que eu não sou mais como do seu sangue, me fez uma estranha, ele definitivamente me exilou de si*” (Ibid, p. 54).

O episódio do caco de vidro também mostra o processo de *desmarginação* de Olga: uma noite, quando Mario vem visitar os filhos e resolve ficar para o jantar, comete uma espécie de lapso e entrega o prato de macarrão com um caco de vidro misturado à comida - pois ela havia quebrado a garrafa de vinho e derrubou o açucareiro enquanto cozinhava. Acompanhemos a cena:

[...] *Começou a mastigar com sua habitual mastigação metódica, mas de repente alguma coisa rangeu dentro de sua boca. Parou de mastigar, o garfo caiu no prato, gemeu. Então cuspiu a comida na palma da mão, macarrão e molho e sangue, era realmente sangue, sangue vermelho.*
Olhei para a sua boca, sem reação, como se olha a projeção de um slide. Ele, imediatamente, com olhos arregalados, limpou a mão com o guardanapo, enfiou os dedos na boca e tirou do céu da boca uma lasca de vidro.
Olhou para ela horrorizado, depois a mostrou para mim, gritando, fora de si, com um ódio que nunca pensei que fosse capaz:
Assim? É isso que você quer fazer comigo? Isso?
 [...] *Gritou que sentia medo de mim, colocar um pedaço de vidro no seu macarrão, como podia ter feito isso, era louca. Saiu batendo a porta, sem nem ligar que as crianças estavam dormindo* (Ferrante, 2016a, p. 15-16).

Outra cena importante, em que é possível observar a *desmarginação* de Olga, acontece quando ela se olha no espelho e, ao observar o seu rosto, vê uma estranha, apontando para mais um modo de *mise en abyme* na escrita em abismo de Ferrante e que, conforme aponta Dantas (2025, p. 84): “[...] essa estranha que surge no espelho parece ser a própria Elena Ferrante”. A citação a seguir é longa, mas se faz necessária, pois a riqueza de detalhes que nela apresentada é valiosa:

[...] *Graças às portas laterais do espelho, vi separadamente, distantes, as duas metades do meu rosto e senti-me atraída antes pelo perfil direito, depois pelo esquerdo. Os dois me eram completamente estranhos, eu nunca usava as laterais, reconhecia-me somente na imagem que refletia o espelho grande. Agora tentei arrumá-lo para poder me ver de lado como de frente. Não há reprodução técnica que, até então, supere o espelho e os sonhos. Olha-me, disse ao vidro com os lábios, num sopro. O espelho fazia o balanço da minha*

situação. Se a imagem frontal me tranquilizava dizendo que era a Olga que talvez conseguisse chegar até o fim do dia com sucesso, os meus dois perfis avisavam que não era bem assim. Mostravam-me a nuca, as terríveis olheiras vivas, o nariz levemente arqueado que eu nunca tinha amado, o queixo, as maçãs altas e a pele esticada das bochechas, quase uma folha em branco. Senti que aí, sobre aquelas duas meias porções, Olga tinha pouco controle, era pouco resistente, pouco persistente. O que tinha em relação àquelas duas imagens? O lado pior, o lado melhor, geometria do oculto. Se eu vivi achando que fosse aquela Olga frontal, os outros haviam me atribuído, sempre, uma soldagem móvel, incerta, dos dois perfis, uma imagem global da qual eu nada sabia. Para Mario, para Mario, sobretudo para quem eu acreditava ter dado a Olga, a Olga do espelho central, agora, na verdade, não sabia nem que rosto, que corpo eu havia realmente dado. Ele tinha me juntado tendo como base aqueles dois lados móveis, descoordenados, fugidios, e quem sabe que fisionomia me havia atribuído, que montagem de mim o fizera apaixonar, e qual, ao contrário, fora repugnante fazendo-o desapaixonar. Senti um arrepio - para Mario eu nunca fui Olga. Os sentidos, o sentido da vida dela, - compreendi de imediato - foram somente uma luz do fim da adolescência, uma ilusão de estabilidade. A partir de agora, se quisesse conseguir algo, precisava confiar nos dois perfis, confiar na estranheza deles mais do que na familiaridade, e movendo daí devolver a mim mesma, devagar, a confiança, tornar-me adulta.

Aquela conclusão me pareceu cheia de verdade. Ainda mais que olhando bem meu perfil do lado esquerdo, na fisionomia iridescente dos lados secretos, reconheci os traços daquela pobre coitada, nunca teria imaginado que teríamos tantos elementos em comum. Seu perfil, quando descia as escadas e interrompia as brincadeiras com as minhas colegas para passar além com o olhar ausente do sofrimento, havia se escondido não sei quando dentro de mim, era o que eu, agora, oferecia ao espelho (Ferrante, 2016a, p. 119-120).

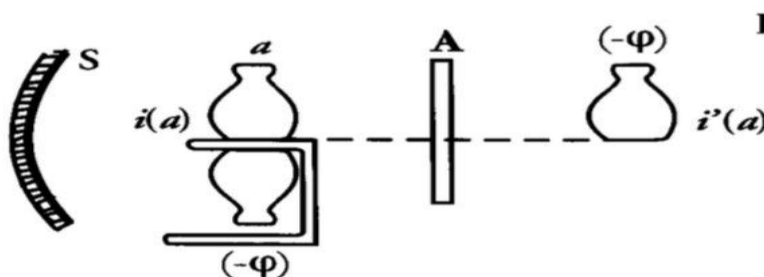
Conforme discuti no capítulo anterior, quando abordei a angústia em Freud, em *O Infamiliar*, Freud (1919/2019) apresenta essa face da angústia em que o sujeito se depara com uma sensação de infamiliaridade quanto às coisas e aos acontecimentos. Esse *infamiliar* evoca consigo o desamparo que constitui o sujeito, sendo aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que acabou vindo à tona. Em minha leitura, penso que há uma aproximação entre a *desmarginação* citada por Ferrante com o *infamiliar* freudiano. Em ambos, está presente um certo estranhamento com a própria imagem. Além disso, o próprio Freud (1919/2019) também relata a experiência que teve com o duplo, quando estava em uma viagem de trem, sozinho e olhou-se diante do espelho e deparou-se com a imagem de um velho senhor de pijamas e gorro de viagem. Então percebeu, assombrado, que a imagem que via diante do espelho era ele mesmo.

Fabiane Secches (2020, p. 115) também faz uma correlação da *desmarginação* com a angústia na obra de Freud, especialmente no que se refere ao *infamiliar*. A autora aponta que o neologismo *desmarginação*: “[...] lembra o caminho percorrido no texto “O inquietante” (1919), de Freud, no qual examina a palavra alemã *unheimliche* (algo como insólito,

inquietante, assustador) e sinaliza que o prefixo *heimliche* (que significa familiar, confiável) representa o sentido contrário”.

Conforme discutiu em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005) retomou o seu estágio do espelho e a questão do investimento da imagem especular, que situa-se no interior da dialética do narcisismo, a partir da sua releitura de Freud. Apontou que a angústia surge quando um mecanismo faz aparecer alguma coisa no lugar do menos-phi ($-\phi$) do lado direito, ao lugar ocupado, do lado esquerdo, pelo objeto a do objeto do desejo, que pode ser observado no esquema simplificado da angústia, localizado na figura 6, abaixo.

Figura 6 - Esquema simplificado da angústia



Fonte: Lacan (1962-1963/2005, p. 49)

Lacan (1962-1963/2005, p. 52) retoma o *infamiliar* freudiano, afirmando que é um eixo indispensável para abordar a questão da angústia. Afirma que é justamente o *infamiliar* que aparece no lugar em que deveria estar o $-\phi$. Dito de outro modo, essa “alguma coisa” que surge no esquema simplificado da angústia no lugar de menos-phi é o *infamiliar* freudiano, a inquietante estranheza, tendo em vista que o objeto a não é especularizável, ou seja, não existe imagem da falta, não sendo capturado pelo significante. E conclui que: “[...] Quando aparece algo ali, portanto, é porque, se assim posso me expressar, a falta vem a faltar. [...] a falta, se esta de repente não faltar, é nesse momento que começará a angústia”. Quando a falta que constitui o sujeito vem a faltar, a angústia surge como um alarme, trazendo consigo uma verdade: o aquilo que não engana.

Nesse sentido, Lacan (1962-1963/2005, p. 88, grifo original do autor) diz que: “[...] a verdadeira substância da angústia, é o *aquilo que não engana*, o que está fora de dúvida”. Diferente do significante, que precisa de outro significante, a angústia é um signo e, portanto, aparece sozinha. Como signo, a angústia apresenta-se como um corte a se abrir, um sulco no real. Cito Lacan:

[...] A angústia é esse corte - esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o *pré-sentimento*, o que existe antes do nascimento de um sentimento (Lacan, 1962-1963/2005, p. 88).

Na leitura que desenvolvo neste trabalho, aponto que esse encontro com o *infamiliar* que a personagem Olga vivenciou ao olhar-se no espelho e deparar-se com a *mise en abyme* da *poverella*, aponta para a verdadeira substância da angústia: o aquilo que não engana. Nesse sentido, Lacan (1962-1963/2005, p. 88) deixa nítido que: “[...] A angústia não é a dúvida, a angústia é a causa da dúvida. [...] A dúvida, o que ela despense de esforços, serve apenas para combater a angústia, e justamente através de engodos. Porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora”.

Em seu escrito “A agressividade em psicanálise”, Lacan (1949/1998) também apontou ser o *infamiliar* essa face da angústia que é: “[...] em última instância, vivenciada à maneira da estranheza própria das preensões do duplo, essa situação desencadearia uma angústia insuportável”. Nesse sentido, ao *desmarginar-se*, Olga sofre um abalo de sua imagem corporal e a figura da *poverella*, como uma *mise en abyme*, a acompanha como um espelho que reflete o abismo em que se encontra naquele momento: uma pobre coitada, uma mulher abandonada pelo marido: “[...] Levantei o olhar do pulverizador que eu tinha em minhas mãos, na escrivaninha. O corpo de papel machê da pobre coitada de Nápoles sentado ali, moldagem artesanal dos meus dois perfis. Mantinha-se viva com as minhas veias, vi-as vermelhas, descobertas, úmidas, pulsantes” (Ferrante, 2016a, p. 123). Diz ainda que:

[...] agora eu sabia - A Olga que eu acreditei ter sido, mesmo que, meu deus, fosse somente um conjunto de lados desconexos, uma floresta de figuras cubistas desconhecidas até a mim mesma, aquelas criaturas eram minhas, as minhas criaturas verdadeiras e nascidas do meu corpo, este corpo, eu tinha esta responsabilidade (Ferrante, 2016a, p. 126).

É válido destacar que essa *mise en abyme* das personagens femininas de Ferrante diante do espelho¹⁰² está presente em outras obras suas. Um exemplo é *Um amor incômodo* (Ferrante,

¹⁰² Penso que essa face da angústia que se apresenta por meio da inquietante estranheza, e que na obra de Ferrante é representada por meio da *desmarginação* também é uma forma de manifestação do mal-estar na cultura, apontado por Freud (1930/2010, p. 31), tendo em vista que, o corpo próprio, por estar: “[...] fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência”. Freud prossegue explicando que o corpo é uma fonte de mal-estar para os sujeitos porque: “[...] Nunca dominaremos totalmente a natureza, e nosso organismo, ele mesmo parte dessa natureza,

2017c), em que é possível observar essa experiência de inquietante estranheza diante espelho. Trata-se de uma cena em que Délia, a protagonista do livro, alguns dias após a morte de Amalia, sua mãe, resolve se maquiar e, ao olhar-se no espelho tem uma experiência parecida com a de Olga:

“Você é um fantasma”, eu disse à mulher no espelho. Ela tinha o rosto de uma pessoa por volta dos quarenta anos, fechava primeiro um olho, depois o outro, e, em cada um, passava o lápis preto. Era magra, angulosa, com as maçãs do rosto proeminentes, milagrosamente sem rugas. Os cabelos eram curtíssimos para ostentar o mínimo possível o tom corvino que, finalmente, com certo alívio, estava se tornando grisalho, preparando-se para sumir de uma vez por todas. Passei o rímel.

“Não me pareço com você”, sussurrei, enquanto passava um pouco de blush. E, para não ser desmentida, tentei não olhar para ela (Ferrante, 2016c, p. 48).

Em outra cena de *Um amor incômodo* é possível observar que o fenômeno do duplo acontece quando Délia vai até um hotel e, ao se olhar no espelho, depara-se com o *infamiliar*, o que a deixa assombrada:

[...] Vi meu reflexo em um grande espelho vertical enquadrado por uma moldura dourada. Eu estava com o vestido de tecido fino colado ao corpo. Parecia mais magra e, ao mesmo tempo, mais musculosa. Meus cabelos estavam tão emplastados na cabeça que era como se estivessem pintados. Meu rosto parecia desfigurado por uma doença de pele grave, sujo de rímel em volta dos olhos e escamando ou manchado nas maçãs e nas bochechas. Exausta, carregava em uma das mãos a sacola de plástico na qual havia enfiado todas as coisas encontradas na mala da minha mãe (Ferrante, 2016c, p. 99).

Conforme comentei, a *desmarginação* é uma alegoria da *mise en abyme*, na obra de Ferrante, tendo em vista que, além de aparecer na tetralogia napolitana, também está presente em *A Vida mentirosa dos adultos*¹⁰³. Diante disso, farei alguns breves apontamentos sobre a

será sempre uma construção transitória, limitada em adequação e desempenho” (*Ibid*, p. 42). Dito de outro modo, na leitura que desenvolvo aqui, penso que a *desmarginação*, um modo de abalo da imagem corporal sofrido por Olga, é também um reflexo do mal-estar na cultura.

¹⁰³ Em uma entrevista concedida na época em que publicou *A Vida mentirosa dos adultos*, Elena Ferrante foi interrogada pela tradutora grega Demetra Dotsi se Giovanna, similarmente à personagem Lila, da tetralogia napolitana, também sofreu uma *desmarginação*. Sua resposta foi: “Sim, agora, enquanto respondo à sua pergunta, me parece que sim. Mas é necessário ter em mente que, em Lila, trata-se de uma reação do corpo, uma patologia, em certo sentido. A *desmarginação* é o nome que ela usa para designar um terremoto cujo epicentro é uma súbita disfunção dos cinco sentidos. Giovanna me parece mais próxima de Elena, que, ao escrever, adapta para si mesma a palavra utilizada por Lila e acentua seu valor metafórico. Nela, a *desmarginação* se torna o ato de forçar a si mesma, de se expandir para fora do bairro, de cruzar fronteiras, de se tornar algo sempre diferente, de rasgar véus com sofrimento, mas também com orgulho. Lila é fisicamente sobrepujada pelos seus sintomas, adoece de tão violentos

desmarginação em Giovanna. Nesse livro, temos a protagonista Giovanna, que também está às voltas com a *desmarginação*: uma adolescente de doze anos que vivencia um processo de reatualização do estádio do espelho.

Tudo começa quando sofre um abalo na imagem de si que sustentava diante do Outro após escutar uma conversa dos pais - que não sabiam que eram ouvidos por ela -, em que seu pai dizia que ela estava parecida com sua tia, Vittoria: “[...] *aos doze anos, soube pela voz do meu pai, sufocada pelo esforço de mantê-la baixa, que eu estava ficando igual à sua irmã, uma mulher na qual - eu o ouvira dizer desde sempre - feiura e maldade coincidiam perfeitamente*” (Ferrante, 2020, p. 13). Giovanna então tem uma dolorosa experiência de abalo da imagem de si, conforme é possível observar em vários momentos da história:

[...] ficava aérea nas aulas, em casa jogava todo o meu tempo na frente do espelho. Aliás, olhar-me no espelho tornou-se uma obsessão. Eu queria entender se minha tia estava de fato aflorando em meu corpo, mas, como não sabia qual era seu aspecto, acabei por procurá-la em cada detalhe meu que mostrasse uma mudança (Ferrante, 2020, p. 25).

É válido destacar que Giovanna está a atravessar o período da adolescência, em que os questionamentos diante do real da puberdade seguem produzindo ecos sem respostas, tal como é possível observar no trecho abaixo:

[...] Aqueles eram elementos do rosto de tia Vittoria ou meus e apenas meus? Eu deveria esperar uma melhora ou piora? Meu corpo, aquele pescoço comprido que parecia prestes a se partir como um fio de teia de uma aranha, aqueles ombros retos e ossudos, aqueles seios com seus mamilos escuros que continuavam a inchar, aquelas pernas finas que subiam demais, quase chegando às minhas axilas, aquela era eu ou a vanguarda da minha tia, ela em todo o seu horror?” (Ferrante, 2020, p. 26).

Giovanna prossegue em sua *desmarginação*: “[...] *esforçava-me para reconhecer em mim os meus pais. Mas, especialmente à noite, antes de ir para a cama, eu me olhava pela enésima vez no espelho e achava que os tinha perdido há tempos*” (Ferrante, 2020, p. 35); “[...] *Eu deveria ter um rosto que os resumisse da melhor maneira, mas era o rosto de Vittoria que surgia*” (Ibid, p. 27); “[...] *dia após dia, fui novamente tomada pela ânsia de examinar meu rosto e voltei com maior obstinação a passar muito tempo diante do espelho*” (Ibid, p. 35).

que são. Elena e Giovanna se desmargina na metáfora, e as metáforas doem um pouco menos” (Ferrante, 2020).

Entrevista disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante/>. Acesso em 14 set. 2025.

Apesar de não ser o intuito deste estudo aprofundar a *desmarginação* de Giovanna, tendo em vista que meu objetivo é apenas ilustrar como a *mise en abyme* do espelho está presente em outras obras de Ferrante, é válido destacar que, conforme aponta Sybele Macedo (2021), no artigo “Os percalços da adolescência em meio às mentiras do mundo adulto”, ao vivenciar uma reatualização do estádio do espelho:

[...] Giovanna, ao ouvir seu pai comparando-a à Vittoria vê a ideia que fazia de si e do mundo vacilar. Seu corpo, que adquiriu sua representação na infância, não mais corresponde àquilo que ela vê no espelho e no reflexo do olhar de seus pais. As mudanças decorrentes da puberdade demandam uma passagem do corpo pulsional infantil para um corpo pulsional que agora comporte, também, o exercício de uma posição sexuada (Macedo, 2021, p. 182).

Susane Zanotti (2016) no artigo “O adolescente e seus enlaces: considerações sobre o tempo”, discorre sobre a adolescência dizendo que, nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud destacou a presença de um real da puberdade. Posteriormente, Lacan sublinhou que, nesta fase, o adolescente tem um encontro com o real do sexo. Ou seja, com a impossibilidade da relação sexual. De certo modo, é esse encontro com o real da puberdade e com a inexistência da relação sexual que a personagem Giovanna se encontra ao atravessar o seu processo de *desmarginação*.

Desse modo, penso que na *mise en abyme* do espelho, Giovanna vê-se diante da opacidade do desejo do Outro, outra face da angústia discutida por Lacan (1962-1963/2005, p. 14) em *O Seminário. Livro 10: A Angústia*. Ao utilizar-se da sua fábula do louva-a-deus, retomando o seu aforismo de que o desejo do sujeito é o desejo do Outro, Lacan apontou que, na experiência de angústia, o sujeito se depara com a opacidade do desejo do Outro, ou seja, com o enigma do desejo do Outro, na medida em que se interroga: “O que eu sou para o Outro?” e não encontra uma resposta satisfatória, tendo em vista que se trata de uma impossibilidade: não é possível saber, como objeto, o que somos para o outro.

Após essas considerações, prosseguirei com minha discussão sobre a angústia e suas faces em *Dias de abandono*, passarei agora a discutir sobre outra face da angústia: a *frantumaglia*.

Frantumaglia: um nome para a angústia feminina

Neste tópico apresentarei a *frantumaglia* como outra face da angústia na obra de Elena Ferrante. Para isso, assim como fiz com a *desmarginação*, iniciarei discorrendo um pouco mais sobre a *frantumaglia*. Conforme discuti anteriormente, chamou-me a atenção a articulação que a própria Ferrante (2017b, p. 107) faz deste dialeto napolitano com a angústia no texto “A *frantumaglia*¹⁰⁴”, afirmando que: “[...] *A frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa [...]*”. E segue:

[...] *Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vaza ar e líquidos* (Ferrante, 2017b, p. 107).

Ferrante (2017b) prossegue relatando que a *frantumaglia* é uma palavra de dor, oriunda de sua infância, herdada do dialeto de sua mãe e que a acompanhou na escrita de seus livros, especialmente os dois primeiros¹⁰⁵: *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*. Então confidencia que já não é mais possível perguntar a sua mãe o que realmente significava a *frantumaglia*, mas que a mãe o utilizava para nomear como se sentia quando era puxada de um lado para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam, que a deprimiam. Vejamos o trecho acima na versão portuguesa¹⁰⁶:

¹⁰⁴ Também chamou-me a atenção a forma como Margarita Periquito, na versão portuguesa, traduziu este mesmo trecho, optando por escombros ao invés de *frantumaglia*: “[...] *Os escombros é perceber, com dolorosa angústia, de que chusma de coisas heterogêneas ela está destinada a perder-se [...]*” (Ferrante, 2016g, p. 95).

¹⁰⁵ Ferrante (2017b, p. 109-110) comenta sobre a *frantumaglia* nas duas protagonistas desses romances, dizendo que: “[...] *A dor está nesse movimento que resvala em uma corda profunda [...], um redemoinho que desagrega e faz chorar. Minhas duas personagens, Delia e Olga, nasceram desse movimento: mulheres que prezam o próprio eu, que o fortalecem, tornam-se aguerridas e, depois, descobrem que basta um corte de cabelo para causar desmoronamentos e a perda da solidez, para que se sintam um fluxo heterogêneo de destroços, ainda úteis e sem serventia, envenenados e saneados*”.

¹⁰⁶ Chamo-me a atenção o fato de as versões portuguesa e brasileira optarem pela palavra angústia para traduzir o termo italiano *angoscia* e o quanto a “angústia ferrantiana” se aproxima da angústia lacaniana, especialmente porque é um afeto que é sentido no corpo e que traz consigo um real que paralisa o sujeito. Em minha experiência na clínica, escuto relatos que falam sobre esse efeito aterrorizante da angústia, essa sensação desesperadora de se estar paralisado e não saber o que fazer diante de uma crise de ansiedade. Em alguns casos, recorre-se à medicalização, numa tentativa de tentar silenciar essa angústia que traz consigo uma perturbação. Penso que “fazer a angústia falar”, convidando os sujeitos a falar mais sobre esse afeto que não engana é um desafio para a prática lacaniana e é interessante como Ferrante consegue utilizar a escrita para nomear algo dessa *frantumaglia* que a atravessa e que também acometia a sua mãe.

[...] *Ou é apenas meu modo de dizer a angústia da morte, o terror de que a capacidade de me exprimir de encrave, como se tivesse uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo aquilo que aprendi a controlar desde o primeiro ano de vida até hoje começasse a flutuar de moto próprio, gotejando ou soprando para fora de um corpo coisas e mais coisas, como uma bolsa de couro a perder ar e líquidos* (Ferrante, 2014g, p. 95).

Tendo em vista que não é mais possível indagar à sua mãe – o que, segundo Tatianne Dantas (2025), pressupõe que ela já esteja morta, Ferrante (2017b, p. 106) relata o que ela mesma entendeu dessa palavra: “[...] *Interpretando a meu modo o sentimento que ela lhe atribuía, acreditei, quando criança, que a frantumaglia fazia você ficar mal e que, por outro lado, quem ficava mal estava destinado, mais cedo ou mais tarde, a se tornar frantumaglia. O que de fato era a frantumaglia, não sabia e não sei*¹⁰⁷”. Também relata que:

[...] *A frantumaglia, quando minha mãe não era mais jovem, a acordava no meio da noite, a induzia a falar sozinha e, depois, a se envergonhar do que fizera, sugeria alguns temas indecifráveis cantados a meia voz e que logo se extinguíam em um suspiro, empurrava-a para fora de casa de repente, abandonando o fogão aceso, o molho queimado na panela. Muitas vezes, também a fazia chorar, e essa palavra ficou na minha mente desde a infância para definir, sobretudo, os choros imprevistos e sem um motivo consciente: lágrimas de frantumaglia* (Ferrante, 2017b, p. 105-106).

Ferrante (2017b, p. 105) então conta que, quando a mãe era acometida por esse mal-estar em seu corpo, contava-lhe que tinha dentro de si uma *frantumaglia* e que: “[...] *Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta no cérebro*”. Nesse sentido:

[...] *A frantumaglia é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar* (Ferrante, 2017b, p. 106).

¹⁰⁷ Penso que a *frantumaglia* é um dialeto italiano que, apesar das tentativas de Ferrante de tentar defini-lo, existe um indizível que se presentifica e que não é passível de ser simbolizado. A própria tentativa de Margarida Periquito, a tradutora portuguesa, de traduzir a *frantumaglia* como escombros é um modo de tentar trazer para o campo da linguagem o indizível deste dialeto italiano. Percebo aí uma certa semelhança com a própria angústia, um afeto que também não é totalmente capturado pelo significante. É por esse motivo que vejo na *frantumaglia* uma face da angústia ferrantiana e que se aproxima da angústia freudolacanianana.

Nesse sentido, para Ferrante (2017b, p. 107), existe um enigma em torno do que é a *frantumaglia*, pois ela está na raiz de todos os sofrimentos que não podem ser atribuídos a uma razão única e evidente. Há algo de indizível em torno desse dialeto italiano, que o simbólico só consegue dar algum contorno. Então explica que: “[...] *esta palavra é útil sobretudo para explicar que, se precisasse dizer o que é a dor para as minhas personagens, eu diria apenas: é debruçar-se sobre a frantumaglia*”.

Outro ponto importante do texto, e que é valioso para esta tese, é que a própria Ferrante (2017b, p. 106) afirma que a personagem Olga vivencia uma experiência de *frantumaglia*: “[...] *Eu, que algumas vezes sofro da doença de Olga,¹⁰⁸ a protagonista de Dias de abandono, represento a frantumaglia sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta*”. Então diz que a *frantumaglia* é também:

[...] *um enxame de abelhas que se aproxima por sob as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em um curso d’água lento. Mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança - ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado que, quando adultos, chamamos de infância -, pouco antes de a língua¹⁰⁹ entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras* (Ferrante, 2017b, p. 106-107).

Posteriormente, no texto “A caneta e a pena”, do livro *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, Ferrante (2023a, p. 37-38) comenta que, em sua experiência com a escrita, durante muito tempo sentiu-se presa numa longa cadeia de feras na jaula e então volta a fazer menção à *frantumaglia*, falando agora da influência dessa imagem proveniente de sua mãe, que teve ressonâncias em sua escrita diligente e *desmarginada*, sublinhando que: “[...] *Nesse estrondo ordenado-desordenado causado por um eu feito exclusivamente de palavras -*

¹⁰⁸ Parece-me que essa dor da *frantumaglia* é um modo de Ferrante nomear a dor do amor, o luto que o sujeito precisa lidar quando uma parceria amorosa acaba. Em minha prática clínica, observo que a dor da *frantumaglia* é algo muito frequente, tendo em vista que, conforme aponta Lacan (1962-1963/2005, p. 125), em *O Seminário, livro 10: A Angústia*: “[...] Experimentamos o luto e sentimos seus efeitos de desvalorização na medida em que o objeto cujo luto vivenciamos era, sem que o soubéssemos, aquele que se fizera ou de quem nós fizéramos o suporte de nossa castração. Quando esta nos é devolvida, vemo-nos pelo que somos, uma vez que seríamos essencialmente devolvidos a essa posição de castração”. Retomarei esta discussão sobre o luto e a dor do amor mais adiante neste tópico.

¹⁰⁹ Simone Moschen (2025, p. 16) sublinha um aspecto importante que o dialeto napolitano *frantumaglia* traz consigo: “Nessa imagem que dá à palavra *frantumaglia*, Elena Ferrante nos oferta a ideia de uma memória que irrompe de um tempo no qual a língua não havia marcado o corpo - e, portanto, de uma memória não registrada no aparelho psíquico a partir do aparato da língua. Poderíamos dizer uma memória de um espaço-tempo originário. Penso que é justo esse ponto que sua escrita insiste em localizar: escrever, com palavras, o lugar situado fora das margens da linguagem”.

nesse estrondo que, passo a passo, é reconduzido à imagem de uma longa cadeia de feras na jaula motivadas pelo medo -, eu me reconheço um pouco”. E prossegue:

[...] Antes de topar com isso, tinha em mente outra imagem de minha mãe: um redemoinho de fragmentos-palavras que me causavam mal-estar, que me aterrorizavam e que, nas minhas fantasias, eram os destroços de um território submerso pela fúria das águas. Uma *frantumaglia*, dizia minha mãe, assustando-se, quando me falava da sua cabeça e assustando-me a ponto de eu ter preferido por muito tempo a imagem da jaula. Pelo menos seus limites eram seguros, sentir que estava dentro de um perímetro me tranquilizava. Minha tendência é sempre fechar a porta atrás de mim, e, por muito tempo, preferi ser parecida com alguém do que me sentir sem traços. Dentro de uma jaula, o redemoinho de *frantumaglie* - que nos últimos anos voltou a se impor - me parecia mais controlável (Ferrante, 2023a, p. 38).

Na leitura que faço neste trabalho, aponto que a escrita de Ferrante se caracteriza por ser uma escrita orientada ao real, na medida em que tenta narrar essa dimensão assignificante da *alíngua*¹¹⁰/*frantumaglia* que se faz acontecimento de corpo, localizando-se para além da dimensão simbólico-imaginária da fantasia. É a partir desta perspectiva que desenvolvi a escrita deste tópico.

Após essa breve discussão sobre a palavra *frantumaglia*, retomarei agora *Dias de abandono* para discorrer sobre a *frantumaglia* vivenciada por Olga. Para isso, partirei da cena em que Mario responde a Olga o motivo de seu abandono: havia outra mulher. O impacto dessa informação é recebido por ela de forma dolorosa: “[...] o essencial, enfim, ele já tinha dito, decidiu dizê-lo, e agora eu sentia uma dor funda no peito, que me arrancava qualquer outro sentimento” (Ferrante, 2016a, p. 15); “Fiquei sentada por um tempo só conseguia pensar que tinha outra, que ele tinha se apaixonado por outra mulher, que tinha admitido isso” (*Ibid*, p. 16). Em minha leitura, penso que a *frantumaglia* teve início quando Mario diz à protagonista que ele a havia trocado por outra mulher:

¹¹⁰ Em *Um sopro de vida*, outra obra também que me acompanhou durante a escrita da tese, de Clarice Lispector (1978/2020, p. 11) diz: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida”. E prossegue: “[...] O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim. A sombra de minha alma é o corpo. O corpo é a sombra de minha alma. Este livro é a sombra de mim” (*Ibid*, p. 12); “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? Esgotaram-se os significados” (*Ibid*, p. 13). Penso que Clarice, assim como Ferrante, tem uma escrita orientada ao real e nesta obra em específico encontrei refúgio em alguns momentos em que tentei escrever esta tese e tive a sensação de que as palavras sumiam. Nesses momentos, em que fui tomado pela angústia e me deparava com abismos de silêncios em mim. Então percebia que era necessário fazer algumas pausas, ficar alguns dias sem tocar no texto, ler Clarice e Ferrante, ler outras coisas e então retomar o texto. Como já falei anteriormente, Clarice foi uma autora que me ajudou bastante em meu processo de escrita e arrisco-me a dizer que, se não fosse a leitura das suas obras em momentos de abismos de silêncios na escrita da tese, certamente não teria conseguido finalizar este estudo.

Se ele ama outra mulher, nada que você faça vai adiantar, vai tudo desabar sem deixar rastros. Comprimir a dor, deixar a possibilidade do gesto, da voz estridente. Aceite que ele mudou os pensamentos, trocou de quarto e foi correndo se fechar em outra carne. Não faça como a pobre coitada, não se desfaça em lágrimas. Evite se parecer com as mulheres despedaçadas de um famoso livro da sua adolescência (Ferrante, 2016a, p. 16-17).

Diante da dor da *frantumaglia*, inicialmente Olga não consegue aceitar que Mario a trocou por outra mulher: “*Não consegui me acalmar. Mas é possível que Mario estivesse me largando assim, sem aviso prévio?*” (Ferrante, 2016a, p. 17). Conforme é possível observar, o que contribuiu para deixar Olga mais angustiada foi o fato de Mario ter decidido unilateralmente pôr fim ao casamento de quinze anos deles e só após esse abandono foi que ela deu-se conta de que a parceria amorosa deles estava em crise: “[...] *Parecia-me irreal que do nada se desinteressasse por minha vida como por uma planta regada por anos que de repente fosse deixada a morrer de secura. Eu não conseguia conceber o fato de que tinha decidido, unilateralmente, não ter mais que me dar atenção*” (Ferrante, 2016a, p.17-18).

Em outras cenas do livro é possível observar a *frantumaglia* de Olga: “[...] *senti em cada pedaço do corpo os arranhões do abandono sexual*¹¹¹, *o perigo de me afogar no desprezo por mim mesma e na saudade dele*” (Ferrante, 2016a, p. 19); “[...] *Vi-me sozinha e assustada por meu próprio desespero*” (Ibid, p. 23); “*Naquelas horas fui a sentinela da dor, velei junto à multidão de palavras mortas*” (Ibid, p. 29). Em uma cena do romance, acontece uma discussão entre Olga e Mario e então surge a angústia:

[...] “*um medidor*”, disse - usou esta expressão -, “*um medidor de vida que vai embora deixando um rastro de angústia*”. Mas tive a impressão de que quisesse dizer outra coisa, certamente eu entendi mais do que ele havia dito, e com uma crescente e calculada vulgaridade que ele antes havia tentado recusar, eu o calei, falando lentamente:
 “*Você quer dizer que eu te angustiava? Quer dizer que dormindo comigo você se sentia envelhecer?* [...]”
 “*As crianças estão lá no quarto...*”
 “*Estão lá, estão cá... E eu estou onde? Onde você está me colocando? É isso o que eu quero saber! Se você se angustia, não imagina o quanto eu me*

¹¹¹ Aqui fica mais nítido o que apontei anteriormente sobre ser a *frantumaglia* um nome para a dor do amor. Apesar de não ser o objetivo deste estudo discutir o luto de forma aprofundada, é válido ressaltar que essa experiência de luto de uma parceria amorosa de 15 anos, em que Olga tem a sua falta devolvida após ser abandonada por Mario, vem acompanhada por uma forte angústia. Olga se questiona no que ela poderia ter faltado como mãe e mulher de Mario para tentar entender o motivo do seu abandono e a resposta que obteve dele foi que estava passando por uma crise de vazio de sentido e assumindo para si a culpa pelo fim da parceria amorosa.

angustio? Leia, leia as cartas! Não consigo entender o que aconteceu!” (Ferrante, 2016a, p. 37).

Os dias vão se passando e Olga se depara com: *“Um emaranhado de rancores, um sentido de revanche, a necessidade de testar a potência da ofensa do meu corpo queimava qualquer resquício de bom-senso”* (Ferrante, 2017a, p. 45). Em uma cena do livro, é possível observar a *frantumaglia* de Olga, que se sente um caco, em destroços¹¹², após o abandono de Mario: *“[...] Não faça como a pobre coitada, não se desfaça em lágrimas. Evite se parecer com as mulheres despedaçadas de um famoso livro da sua adolescência”* (Ibid, p. 17); *“[...] algo dentro de mim cedeu, se rompeu. Desmantelaram-se razão e memória, a dor duradoura consegue fazer isso”* (Ibid, p. 123). Em outro trecho, a *mise en abyme* da *poverella* despedaçada volta a surgir:

[...] Ele se foi, você fica. Você não terá mais a luz dos seus olhos, suas palavras, mas e, daí? Organize suas defesas, conserve sua inteireza, não se faça quebrar como um objeto de decoração, como um brinquedo. La femme rompie, rompe o caralho. A minha tarefa, eu pensava, é mostrar que é possível permanecer sã (Ferrante, 2017a, p. 54).

A *mise en abyme* da *poverella* despedaçada prossegue: *“[...] Eu não era o tipo de mulher que se despedaçava com os golpes do abandono e da ausência, até enlouquecer, até morrer disso. Só havia perdido algumas lascas, de resto estava bem”* (Ferrante, 2016a, p. 72). E prossegue: *“[...] Eu era íntegra e íntegra continuaria a ser. A quem me fez mal, devolvo na mesma moeda. Sou o oito de espadas, sou a vespa que pica, sou a cobra escura. Sou o animal invulnerável que atravessa o fogo sem se queimar”* (Ibid, p. 72-73). Nessa tentativa de não ser a *poverella* em destroços, em meio a dor da *frantumaglia*, despedaçada, chega um momento em que Olga não consegue mais se segurar e então desaba:

[...] Explodi em lágrimas sem problema nenhum, certa de que ele me entendia, e tive um movimento interno, uma descarga tão intensa de dor, que as lágrimas pareceram-me fragmentos de um objeto de cristal guardado há

¹¹² É interessante destacar que quando Ferrante fala sobre Olga estar se sentindo despedaçada, de certo modo aponta para uma experiência que ocorre com frequência não só na clínica, mas também fora dela. Em meus atendimentos, é comum as pessoas relatarem uma angústia e uma dor muito fortes após o término de uma parceria amorosa, uma espécie de dor do amor da *frantumaglia*. Além disso, para além da clínica, eu também conheço pessoas que passaram por situações parecidas, em que se sentiam em destroços após o término de um namoro ou casamento. Percebo que Ferrante, com sua escrita em abismo, de certo modo reflete também uma angústia que me atravessa enquanto leitor, pois não é possível ler suas obras e não sentir no próprio corpo as ressonâncias dos dizeres que ecoam para além dos ditos de suas personagens.

tempos em algum lugar secreto que agora, devido ao movimento, explodiu em mil pedaços excruciantes. Sentia meus olhos feridos, até o nariz, mas mesmo assim não podia parar (Ferrante, 2016a, p. 76).

Olga, em seu estado de *frantumaglia*, se angustiava porque percebia que as coisas iam mal e não conseguia esquecer Mario: “[...] *Eu pensava somente nele, em como tinha acontecido isso de ele parar de me amar, da necessidade que eu sentia de ter o amor de volta, ele não podia me deixar assim*”¹¹³ (Ferrante, 2016a, p. 59). Em meio à dor do abandono, Olga dá-se conta de como abdicou de seus desejos e colocou Mario no centro de sua vida: “[...] *Eu tinha posto de lado as minhas aspirações para acompanhar as suas. Para cada crise de desconforto dele, eu tinha estancado as minhas crises para poder confortá-lo. Eu tinha me perdido nos seus minutos, nas suas obras, para que ele se concentrasse*” (*Ibid*, p. 60). E segue:

[...] E agora, agora ele me largava carregando consigo todo aquele tempo, toda aquela energia, todos aqueles sacrifícios que eu fizera por ele, de uma hora para outra, para gozar os frutos com outra, uma estranha que não tinha mexido um dedo para pari-lo, nutri-lo e fazer com que ele se tornasse o que era. Parecia-me uma ação tão injusta, um comportamento tão ofensivo, que eu não podia acreditar, e às vezes eu pensava nele como se ignorasse, como se não tivesse mais memória das nossas coisas, à mercê desse risco me parecia amá-lo como nunca o havia amado antes, com tremor mais do que com paixão, e pensava que ele tivesse uma necessidade imediata de mim (Ferrante, 2016a, p. 60).

Uma cena forte do livro acontece quando, num certo dia, após uma tentativa fracassada de reclamar dos serviços da companhia telefônica que prestava serviços para a sua casa, Olga encontra com Mario e sua nova mulher, diante da vitrine de uma joalheria e então descobre, com surpresa, que se tratava de Carla, a filha de Gina. Conforme Olga se recorda, Gina era uma colega de Mario da época da faculdade e que ia junto com Carla até a casa deles com frequência. Na época, o marido havia se voluntariado a dar aulas de reforço a Carla, nas tarefas de química, e uma vez Olga flagrou a seguinte situação:

[...] Eis que um dia, tudo se tornou claro para mim, pela porta da cozinha, vi que a pequena Carla, despedindo-se de Mario no corredor depois de uma de suas aulas, em vez de lhe dar um beijo no rosto, beijou-o na boca. Logo entendi que não precisava me preocupar com a mãe, mas com a filha” (Ferrante, 2016a, p. 7-8).

¹¹³ Em minha experiência na clínica, percebo que para algumas pessoas é muito difícil aceitar o fim de uma parceria amorosa, especialmente quando esse fim parte da outra pessoa. Tal como Olga, existe inicialmente uma certa negação em aceitar o término e uma angústia em busca de respostas do motivo para esse fim. Aceitar que, independentemente do motivo, o outro decidiu partir, não é uma experiência fácil de se lidar, sendo um dos motivos que levam os sujeitos a buscar análise.

Apesar de haverem discutido por isso, Olga parece ter feito vistas grossas e não mencionou mais o episódio¹¹⁴. Porém, naquele momento, ao ver Mario com Carla, a adolescente que estava no centro da sua crise conjugal anos atrás, e o fato de ser significativamente mais jovem que ela, que deixou Olga assombrada: “[...] *Não sei se a reconheci imediatamente. Senti só algo como um soco no meio do peito. Talvez tenha percebido antes que era muito jovem, tão jovem que Mario, a seu lado, parecia um homem velho*” (Ferrante, 2016a, p. 66). Olga então entendeu o motivo do abandono de Mario:

[...] Certamente, tive de passar rapidamente a borracha por cima da sua fisionomia macia dos vinte anos, antes de recuperar o rosto ainda não maduro, cortante e ainda infantil de Carla, a adolescente que estivera no centro da nossa crise conjugal, anos atrás. Certamente, só quando a reconheci fui surpreendida pelos brincos, os brincos da avó de Mario, os meus brincos. [...]

O tempo dilatou-se. Atravessei a rua com passos longos e determinados, não sentia vontade alguma de chorar ou gritar ou pedir explicações, só um desejo obscuro de destruição. Eu agora sabia que ele me havia enganado por cinco anos (Ferrante, 2016a, p. 66).

Olga então deu-se conta de que havia sido enganada por Mario durante cinco anos: esperou que Carla se tornasse maior de idade para o que em sua concepção foi o pior: tomar coragem para largá-la. Outro motivo para a sua revolta foi o ato significativo do ex-marido ter roubado os brincos que ele a havia dado na época em que se casaram e tê-los dado a Carla. Sabia que Mario tinha grande apreço por aquelas joias, inclusive ciúmes, não deixando que ela as usasse, pois foram de sua avó, que as havia usado a vida toda. Ao ver que Carla estava usando

¹¹⁴ Podemos perceber que inicialmente temos o choque de Olga com a decisão de Mario de pôr fim ao casamento deles e de não ter percebido que eles estavam em crise. Todavia, à medida em que a trama se desenvolve, observamos que o casamento deles não ia bem há muito tempo e que Mario já a desrespeitava, tendo numa certa ocasião presenciado Mario beijando Carla, a filha mais nova de uma amiga dele, que ia à casa deles na época para tomar aulas de reforço com ele. Apesar de expor a situação para Mario e de cobrar dele uma explicação, Olga acabou deixando passar essa situação, imaginando que as coisas se resolveriam. Mais adiante, Olga descobrirá que Mario a deixou para ficar com Carla e que havia sido enganada por ele durante cinco anos. Este ponto da história é interessante, porque é muito comum na clínica algumas pessoas tolerarem desrespeitos, como, por exemplo, traições da parte de seus parceiros porque gostam muito deles, por acharem que essa pessoa mudará e que não fará mais aquilo, dentre outros tantos motivos. Inclusive a ponto de achar que podem salvar esse parceiro. Olga se sacrificou tentando satisfazer os caprichos de Mario por receio de perdê-lo, a ponto de colocar o que ela sentia por ele acima da forma como era tratada por ele. E essa não é apenas a história de Olga, mas a de várias pessoas que procuram análise e, mais ainda, daquelas que sabem que precisam de análise, mas não procuram.

os brincos naquele momento, Olga é tomada por uma angústia¹¹⁵ insuportável e comete uma passagem ao ato:

Cheguei pelas suas costas. Dei-lhe um golpe feito um ariete com todo o meu peso, joguei-o sobre a vitrine, bateu com a cara. Talvez Carla tenha gritado, mas eu vi somente sua boca aberta, um buraco negro fechado dentro da moldura branca e regularíssima dos dentes. Enquanto isso, agarrei Mario que estava se virando com olhos atônitos, o nariz sangrando, olhava-me cheio de terror e assombro. Manter as vírgulas, manter os pontos. Não é fácil passar da tranquila felicidade do passeio sentimental à desordem, à desconexão do mundo. Pobre homem, pobre homem. Segurei-o pela camisa, sacudindo-o com tal violência que a rasguei sobre o ombro esquerdo, ficou entre minhas mãos. [...]

Dei-lhe um e outro golpe ainda, ele caiu na calçada. Chutei-o, uma, duas, três vezes, mas - não sei por quê - ele não se esquivou, tinha movimentos sem coordenação, em vez de proteger as costelas, protegeu o rosto com os braços, talvez fosse vergonha, difícil dizer (Ferrante, 2016a, p. 67).

Após golpear Mario, Olga avança na direção de Carla, que recua assustada: “[...] Tentava pegá-la, mas ela fugia. Eu não queria bater, era uma estranha, com ela eu me sentia quase calma. Estava brava era com Mario, que tinha dado a ela aqueles brincos, por isso eu golpeava o ar com violência, tentando pegá-los” (Ferrante, 2016a, p. 68). Aqui é válido apontar a presença da *mise en abyme* na figura das joias, especialmente dos brincos que eram dela e que Mario os deu para Carla. Acompanhemos:

[...] Queria arrancá-los dos seus lóbulos, rasgar a carne, negar-lhe a função de herdeira das antepassadas do meu marido. O que ela tinha a ver, putinha idiota, o que tinha ela a ver com aquela linha de descendência? Fazia-se de bonita e gostosa com as minhas coisas, que logo teriam se tornado as coisas de minha filha. [...]

Filha da puta. Por isso achava que tinha direito a tudo e em tudo pegar o meu lugar, fazer o meu papel, puta de merda. Me dá esses brincos, me dá os brincos. Queria arrancá-los junto com as orelhas [...]. E deixar-lhe no corpo só aquilo que realmente era, um crânio feio manchado de sangue vivo, um esqueleto recém-esfolado. Porque o rosto e a pele sobre a carne, o que são

¹¹⁵ Parece-me que essa angústia de Olga tem a ver com a dolorosa experiência do abandono de algo, mas não no sentir de ser abandonado pelo outro, mas de ter que desistir de algo e que é comentada pela Clarice (1978/2020, p. 13) em *Um sopro de vida*: “[...] Saber desistir. Abandonar ou não abandonar – esta é muitas vezes a questão para um jogador. A arte de abandonar não é ensinada para ninguém. E está longe de ser rara a situação angustiosa em que devo decidir se há algum sentido em prosseguir jogando”. O que me chamou a atenção é justamente essa dimensão do abandono que refere-se à angústia de, ao perceber que diante da desistência de Mario, trocando-a por Carla, Olga percebe que não há mais esperanças de reatarem e que a única opção que lhe resta é a desistência. Através de sua escrita em abismo, Ferrante nos mostra como existem situações em nossa vida em que a atitude do outro não deixará outra escolha a não ser a desistência e desistir de algo ou alguém que investimos afeto é algo muito doloroso.

enfim, uma cobertura, um disfarce, um blush para o horror insuportável da nossa natureza viva. E ele caiu, deixou-se enganar. Por aquele rosto, por aquele vestido macio ele entrou na minha casa. Roubou meus brincos por amor àquela máscara de carnaval. Queria arrancar-lhe por inteira, desgarrá-la com os brincos. Enquanto isso eu gritava para o Mario: “Olha, vou te mostrar como ela realmente é!” (Ferrante, 2016a, p. 68).

Entretanto, Mario conseguiu impedir que Olga pegasse os brincos que estavam com Carla: “[...] *Foi só porque Mario me puxou pelos ombros que não arranquei os brincos das orelhas de Carla. Agarrou-me e empurrou-me como se eu fosse uma coisa. Nunca tinha me tratado com tanto ódio. Ameaçou-me, estava todo sujo de sangue, passado*” (Ferrante, 2016a, p. 69).

É importante sublinhar que é em seu corpo que ele é vivenciado por ela: “[...] *Eu era um saco de carne viva*¹¹⁶, *cheia de escoriações, bexiga dolorida, dor de barriga. Pensei nisso sem sombra de autocomiseração, como uma fria constatação. Os sons caóticos na minha cabeça davam no saco de pancadas que eu era golpes bem decididos [...]*” (Ferrante, 2016a, p. 91); “[...] *Senti de repente uma ânsia de me desfazer num esgoto, uma angústia*¹¹⁷*tomou-me o ventre, tive de sentar num banco e segurar a respiração*” (Ibid, p. 94).

Ao refletir sobre a decisão de Mario de abandoná-la por outra mulher, Olga percebe que, em suas emoções secretas: “[...] *O desejo encurta. Talvez só corte. O seu desejo foi escorregar para longe de nós sobre uma lâmina infinita; o meu agora me parecia ser ir até o fundo, abandonar-me, sucumbir surda e muda nas minhas próprias veias, no meu intestino, na minha bexiga*” (Ferrante, 2016a, p. 95); “[...] *agora sentia de forma tão violenta o pesar da perda, uma dor intolerável, a ansiedade de cair para fora da malha de certezas e ter que aprender outra vez a vida sem a segurança de saber fazê-lo*” (Ibid, p. 137).

¹¹⁶ A teoria psicanalítica nos ajuda a entender um pouco mais a dor da *frantumaglia* de Olga. Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud (1926/2014, p. 123) explica que em situações em que havia um grande investimento libidinal, como em uma parceria amorosa, no processo de luto o sujeito se separa com o doloroso processo de desprendimento do objeto. Em suas palavras: “[...] Cabe ao luto a tarefa de executar este desprender-se do objeto em todas as situações em que o objeto era alvo de grande investimento. O caráter doloroso dessa separação condiz com a explicação acima, a do elevado e irrealizável investimento com anseio no objeto, na reprodução das situações em que a ligação ao objeto deve ser dissolvida”.

¹¹⁷ É importante sublinhar a presença do objeto *a* quando Olga se apresenta como um objeto-dejeto, desinvestida do amor de Mario, sentindo em seu corpo a angústia do abandono. Penso que nesse lugar de objeto-dejeto, Olga deu-se conta, inconscientemente, de algo parecido com o que G.H., personagem de Clarice Lispector (1964/2020, p. 72), narra em *A Paixão segundo G.H.*: “[...] Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria”. No decorrer da obra, próximo do seu final, é possível observar que aquilo que estava prestes a morrer era o amor de Olga por Mario.

Em seu livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, no texto “A cidade sem amor”, Elena Ferrante (2017b, p. 79) fala sobre o processo de escrita de Olga e diz que: “[...] *Para Olga, escrever é existir e entender. A escrita não tem nuances mágicas nem místicas, é no máximo uma necessidade de estilo*”. Prossegue dizendo que:

[...] *Quando criança, ela exigiu muito mais da escrita, e agora a usa apenas para controlar o problema com o qual se deparou: é possível continuar a viver se perdemos o amor? Parece um tema bastante depreciado; na verdade, é o tema mais cruamente abordado na existência feminina. A perda do amor é uma falha, causa um vácuo de sentido. A cidade sem amor é uma cidade injusta e cruel* (Ferrante, 2017b, p. 79-80).

Além disso, Tatianne Dantas (2055) aponta que uma outra figura que surge aparentada a *mise en abyme* da *poverella* na obra de Ferrante é Melina Cappuccio, personagem da tetralogia napolitana, e que surge já em *A Amiga genial*, primeiro volume da série. Melina é prima da mãe de Lila. Inicialmente era casada, até que um dia seu marido morreu de forma enigmática: não se sabe se de assassinato ou de cansaço, conforme narra Lenu:

[...] *Lila ficou muito marcada pelo que aconteceu com Melina Cappuccio, uma parente da mãe dela. E eu também. Melina morava no mesmo prédio de meus pais, nós, no segundo andar, ela, no terceiro. Tinha pouco mais de trinta anos, mas nos parecia mais velha. O marido, da mesma idade, descarregava caixas no mercado de hortifrúti. Lembro-me dele baixo e largo, mas bonito, com um rosto altivo. Certa noite, saiu de casa como de costume e morreu talvez assassinado, ou de cansaço. O enterro foi tristíssimo e lá estava todo o bairro, até meus pais, até os pais de Lila. Depois o tempo passou, e quem sabe o que houve com Melina* (Ferrante, 2015, p. 30).

Lenu prossegue dizendo que, no início, foi muito ajudada por Donato Sarratore, um homem casado. Donato era um assíduo frequentador da igreja católica e vivia no apartamento dela, ajudando-a com dinheiro, roupas, sapatos usados e colocou o filho mais velho de Melina, Antonio, para trabalhar na oficina de um amigo seu (Ferrante, 2015). Até que:

[...] *Melina ficou tão agradecida que a gratidão, em seu peito de mulher desolada, se transformou em amor, em paixão. Não se sabe se Sarratore algum dia se deu conta disso. Era um homem gentilíssimo, mas muito sério, casa, igreja e trabalho, fazia parte dos fiscais das Ferrovias do Estado, tinha um salário fixo com o qual sustentava dignamente a esposa, Lídia, e quatro filhos, o mais velho chamado Nino* (Ferrante, 2015, p. 30-31).

Até que Melina, apaixonada por Donato, passou a achar que ele, por gentileza de alma, tivesse sido subjugado pela mulher e por isso passou a combater Lidia Sarratore ferozmente,

no intuito de libertá-lo e permitir que se unisse estavelmente a ela. Diante disso: “[...] *Sarratore tentou estabelecer a paz de todas as maneiras, mas era um homem sensível demais, gentil demais. Assim, de desaforo em desaforo, as duas mulheres começaram a se xingar sempre que se cruzavam na rua ou pelas escadas, palavras duras, ferozes*” (Ferrante, 2015, p. 31).

Pouco tempo depois, toda a família Sarratore se mudou de lá. Especulava-se que o motivo era porque Donato havia recebido uma casa nova diretamente das Ferrovias do Estado ou então Lidia o obrigara a se mudar, no intuito de escapar das perseguições de Melina, que queria roubar-lhe o marido (Ferrante, 2015). Ao saber disso, Lenu narra que Melina teve a seguinte reação:

[...] De repente, ouviu-se um barulho de coisas quebradas no terceiro andar. Eram gritos de tanto desespero que eu vi Lila tapando os ouvidos. Ouviu-se também a voz muito sofrida de Ada, a segunda filha de Melina, que gritava: mamãe, não, mamãe! Após um lapso de incerteza, eu também tapei os ouvidos. Mas nesse meio tempo começaram a voar objetos da janela, e minha curiosidade foi tanta que destapei os tímpanos, como se precisasse de sons nítidos para compreender. Mas Melina não gritava palavras, gritava apenas aaah, aaah, como se estivesse ferida. Não era possível vê-la, dela não se entrevia sequer um braço ou uma mão a lançar as coisas. Panelas de cobre, copos, garrafas e pratos pareciam voar da janela por vontade própria, e na rua Lidia Sarratore se esgueirava cabisbaixa, o corpo curvado sobre o carrinho, as filhas atrás, e Donato trepava sobre a carroça entre seus bens, e dom Nicola segurava o cavalo pela rédea, enquanto as coisas se espatifavam no asfalto, quicavam, se despedaçavam, lançando lascas entre as patas nervosas do animal (Ferrante, 2015, p. 53-54).

Após a partida e, conseqüentemente, abandono de Donato, Melina inicialmente parecia se comportar geralmente bem e, apesar de melancólica e um tanto alheia: “[...] *no fim das contas as bizarras se tornaram raras e inócuas, do tipo cantar a plenos pulmões enquanto lavava as escadas dos prédios ou jogar baldes de água suja na rua sem se importar com quem passava*” (Ferrante, 2015, p. 119). Num certo dia, Melina recebeu um livro de presente: “[...] *O livro trazia na capa o nome de Donato Sarratore. Dentro, na primeira página, havia uma dedicatória escrita a caneta para Melina e, assinalados com tinta vermelha, os poemas que escrevera para ela*” (Ibid, p. 120). Lenu então narra que Melina:

[...] estava tendo uma nova crise de doidice, uma espécie de loucura de alegria. Gargalhava, pulava na cama de casa e erguia a saia, mostrando as coxas magras e a calcinha aos filhos assustados.
[...] Ouvimos por toda a noite Melina cantando de felicidade, ouvimos as vozes dos filhos, especialmente de Antonio e Ada, que tentavam acalmá-la, mas sem sucesso (Ferrante, 2015, p. 120).

Posteriormente, Lenu encontra-se com Donato e Lúdia e lembra-se de Melina: “[...] *coitada de Melina - mas sem rancor em relação a Donato. Admitindo-se que Nino tivesse razão e que tenha havido algo entre os dois; admitindo-se, enfim, que Sarratore tivesse de fato traído Lúdia, ainda mais que antes [...] não conseguia senti-lo culpado*” (Ferrante, 2015, p. 221). Lenu prossegue: “[...] *Quanto a Melina, eu também a entendia. Tinha experimentado a alegria do amor por aquele homem tão distante da média: um fiscal de trem, mas também um poeta, um jornalista. A mente* ¹¹⁸*frágil de Melina não conseguira readaptar-se à normalidade bruta de sua vida sem ele*” (Ibid, p. 221).

Donato então seguiu sua vida com Lúdia, sua mulher e Melina seguiu como uma mulher despedaçada, a amante abandonada, aproximando-se da figura de Emilia, a *poverella* de *Dias de abandono*, mais um exemplo da *mise en abyme* na obra de Ferrante. Assim como Emilia, Melina também se viu desinvestida do seu amante: “[...] *quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor, você não é mais amada, é deixada sem nada*” (Ferrante, 2016a, p. 12).

A experiência de Melina também se assemelha à experiência de Lol, conforme apontou Lacan (1965/2003), na cena do baile, quando Lol é propriamente destituída por Michael, a imagem que seu amado a revestia é desinvestida, deixando-a diante da sua nudez e de uma vacuidade e, ao ser tomada pelo gozo feminino, enlouqueceu. De forma semelhante, Melina, quando se viu desinvestida por Donato, restou a ela um corpo desfalicizado e em sua nudez. Diante do gozo feminino, Melina enlouqueceu¹¹⁹.

Além disso, o abandono de Olga por Mario também assemelha-se ao abandono de Lol por Michael: ambas as personagens vivenciam essa experiência de destituição por parte do parceiro, que as troca por uma outra mulher. Assim como Lol, Olga é propriamente desinvestida de seu amante. Na cena do baile, quando Lol é propriamente destituída por Michael, a imagem que seu amado a revestia é desinvestida, deixando-a diante da sua nudez e de uma vacuidade. Já Olga sofre um abalo em sua imagem após o abandono de Mario, tendo em vista que a imagem de si que o ex-marido revestia era o que, de certo modo, dava a Olga uma vestimenta, um lugar

¹¹⁸ Penso que Melina viveu uma experiência aparentada com Olga de uma dor da *frantumaglia*. Conforme apontou Lacan (1962-1963/2005), quando o sujeito de depara com a perda do objeto, como acontece no fim de uma parceria amorosa ou, no caso de Melina, da fantasia de uma parceria amorosa, a castração é devolvida no luto. Entretanto, diferentemente de Olga, que viveu um casamento de quinze anos, Melina viveu um enamoramento e uma espécie de “quase algo”, pois, apesar de não ter havido algo concreto, o investimento afetivo e o abandono pelo objeto amado aconteceram.

¹¹⁹ Em “Televisão”, Lacan (1974/1993, p. 70) disse que o universal do que as mulheres desejam é loucura, pois: “[...] todas as mulheres são loucas, como se diz. É justamente por isso que elas são não-todas, isto é, não loucas-de-todo, antes conciliadoras: a tal ponto que não há limites às concessões que cada uma faz para um homem: de seu corpo, de sua alma, de seus bens”.

no desejo do Outro. Ao ser trocada por Carla, Olga é desinvestida por seu amante e depara-se com um vazio de sentido, o abismo do gozo feminino.

Francesca Cricelli (2023, p. 421), no posfácio escrito para a segunda edição de *História de quem foge e de quem fica*, intitulado: “O sujeito imprevisto - Lenu e Lila no turbilhão italiano dos anos 1970”, afirma que o terceiro volume da tetralogia napolitana tem em seu âmago um tema caro a Ferrante: o abandono. É possível então observar que a *mise en abyme* do abandono está presente em vários romances da autora, pois: “[...] Um fio transparente parece tecer um elo entre os sentimentos avassaladores e violentos da infância e a vivência do agora, pois, diante do abandono, existe a mesma vulnerabilidade”. De certo modo, *A Amiga genial* é uma obra que tem o abandono como tema de discussão, na medida em que é a partir do desaparecimento/abandono de Lila que Lenu começa a escrever.

Cricelli (2023, p. 421) então observa que: “[...] Não é possível fugir ao tema do abandono e, ao nos entregarmos à leitura, também olhamos para as escolhas de Lenu e descobrimos, através do seu olhar, constatações que, para além da personagem, parecem migrar para a vida dos próprios leitores”. Ao comunicar seu desejo de separação a Pietro, Lenu surpreende-se com a reação do marido:

[...] Talvez - pensei comigo - eu tenha atribuído um peso excessivo ao uso cultivado da razão, às boas leituras, à língua bem governada, à filiação política; talvez, diante do abandono, sejamos todos iguais; talvez nem mesmo uma cabeça muito disciplinada consiga suportar a descoberta de não ser amada (Ferrante, 2016f, p. 408).

É interessante sublinhar que o tema do abandono não acontece apenas nas parceiras amorosas. Ainda na tetralogia napolitana, desta vez em *História da menina perdida*, cujo trecho escolhi como epígrafe que antecede este último capítulo - temos uma cena em que Lenu chega a casa e não encontra suas filhas, Dede e Elsa e se angustia ao perceber que o seu apartamento estava: “[...] no escuro, num silêncio angustiante. Vaguei pelos cômodos, nenhum vestígio, nem das meninas, nem de Adele. Exausta, aterrorizada, mas também exasperada, procurei pelo menos um bilhete que me dissesse aonde tinha ido. Nada. A casa estava em perfeita ordem” (Ferrante, 2017a, p. 50). E prossegue:

Circulei pela casa consumida pela ansiedade, não sabia o que fazer. A certa altura, pensei que não importava o que houvesse acontecido - era provável que minha sogra tivesse avisado Mariarosa, e, embora fossem três da madrugada, decidi telefonar. Minha cunhada atendeu depois de um tempo, foi difícil tirá-la do sono. Mas por fim fiquei sabendo que Adele tinha decidido levar as meninas para Gênova - tinham viajado três dias antes -, para permitir

que eu e Pietro pudéssemos enfrentar nossa situação em liberdade, enquanto Dede e Elsa passavam suas férias de Natal em um clima sereno.

[...] Suas palavras me acalmaram, mas mesmo assim não consegui dormir. Fiquei remoendo no peito angústias, raivas, o desejo de Nino, a tristeza por ele passar as festas em família, com Albertino, e eu reduzida a uma mulher sozinha, sem afetos, numa casa vazia (Ferrante, 2017a, p. 50-51).

Segundo Peres (2024) a solidão e, de certo modo, também o abandono e a ausência do objeto amado, são uma marca da presença do *infamiliar*, causa primordial da angústia. Conforme Freud (1905/2016, p. 145-146) já havia apontado nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, o temor das crianças não é senão a expressão da falta que sentem da pessoa amada, sendo por isso que temem ao desconhecido. Nesse sentido: “[...] Temem a escuridão porque nela não se vê a pessoa amada, e se tranquilizam quando podem segurar a mão desta na escuridão. Superestimamos o efeito dos bichos-papões e das histórias horripilantes das babás quando lhes atribuímos a culpa pela ansiedade infantil”. Isso significa que o *infamiliar* e a solidão têm origem na angústia infantil¹²⁰, da qual a maioria dos sujeitos não se libertou totalmente. Freud conclui:

[...] Nisso a criança se comporta como adulto, que transforma sua libido em angústia quando não pode satisfazê-la; e o adulto, quando fica neurótico por causa da libido insatisfeita, comporta-se como uma criança em sua ansiedade, começa a temer quando fica só, isto é, sem uma pessoa de cujo amor acredita estar seguro e a querer atenuar essa angústia com as medidas mais pueris (Freud, 1905/2016, p. 146).

Freud (1930/2010, p. 39) no texto “O Mal-estar na civilização”, discutiu a centralidade do amor na vida psíquica dos sujeitos, que almejam a experiência de amar e ser amados e também sobre o quão dolorosa - e angustiante - é a experiência de perder o objeto amado ou o seu amor, na medida em que o sujeito depara-se com a dor do desamparo¹²¹: “[...] Nunca

¹²⁰ Não poderia deixar de fazer menção a uma nota de rodapé do texto *Três ensaios sobre a sexualidade*, na versão da editora Imago, em que Freud (1905/1996, p. 212) utiliza uma ilustração para falar sobre a angústia infantil, que transcrevo a seguir: “Devo o esclarecimento sobre a origem da angústia infantil a um menino de três anos que certa vez ouvi rogar de um quarto escuro: “Titia, fale comigo! Estou com medo porque está muito escuro”. E a tia respondeu: De que lhe adianta isso? Você não pode mesmo me ver”. – “Não faz mal”, respondeu o menino, “quando alguém fala fica mais claro”. Portanto, o que ele temia não era a escuridão, mas a ausência de uma pessoa amada e pôde prometer que se acalmaria tão logo desse uma prova da presença dela”.

¹²¹ No texto “O que é angústia”, publicado no livro *A Descoberta do mundo*, Clarice (1984/2020, p. 564), ao ser indagada por um rapaz sobre o que era angústia, uma pergunta considerada por ela difícil de responder, disse que a angústia pode ser entendida como o desamparo de se estar vivo. Acompanhemos: “Um rapaz fez-me essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do angustiado. Para alguns incautos, inclusive, é palavra que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria - o que também é uma forma de angústia. A angústia pode ser não ter esperança na esperança.

estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor”.

Em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005) afirma que a experiência do luto, que também acontece quando o sujeito se depara com o fim de uma parceria amorosa ou com a morte do objeto amado, costuma ser muito dolorosa, uma vez que, quando se depara com o luto, é com a sua posição de castração que terá que lidar, na medida em que, até então, fizera do outro o suporte de sua própria falta. Cito Lacan:

[...] Experimentamos o luto e sentimos seus efeitos de desvalorização na medida em que o objeto cujo luto vivenciamos era, sem que soubéssemos, aquele que se fizera ou de quem nós fizéramos o suporte da nossa castração. Quando esta nos é devolvida, vemo-nos pelo que somos, uma vez que seríamos essencialmente devolvidos a essa posição de castração (Lacan, 1962-1963/2005, p. 125).

Ao retomar as elucubrações freudianas sobre o luto, Lacan (1962-1963/2005, p. 156) apresenta alguns avanços sobre a ideia do luto como identificação com o objeto perdido, dizendo que: “[...] Essa não é uma definição suficiente do luto”. E prossegue:

[...] Só nos enlutamos por alguém de quem possamos dizer a nós mesmos: *Eu era sua falta*. Ficamos de luto por pessoas a quem tratamos bem ou mal e diante das quais não sabíamos que exercíamos a função de estar no lugar de sua falta. O que damos no amor é, essencialmente, aquilo que não temos, e quando isso que não temos volta para nós, com certeza há uma regressão e, ao mesmo tempo, uma revelação daquilo em que faltamos para com essa pessoa, para representar essa falta. Mas aqui, em razão do caráter irredutível do desconhecimento concernente à falta, esse desconhecimento simplesmente se inverte, ou seja, a função que tínhamos de ser a sua falta, cremos agora poder traduzi-la em haveremos faltado para com ela - quando era justamente nisso que éramos preciosos e indispensáveis (Lacan, 1962-1963/2005, p. 156-157).

Lacan (1962-1963/2005, p. 98) também apontou que: “[...] A manifestação mais fragante desse objeto *a*, o sinal de sua intervenção, é a angústia”, e apontou a sua presença nas parcerias amorosas a partir da escolha do parceiro. Lacan afirma que a incidência do objeto *a* no amor pode configurar perturbações para os sujeitos, pois: “[...] Nesse campo, a referência ao objeto primordial, à mãe, é tida como essencial, e sua incidência, como tendo o caráter de um

Ou conformar-se sem se resignar. Ou então não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia – e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por estar vivo, se contrai. Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda”.

crivo” (*Ibid*, p. 105). As escolhas objetais das personagens de Ferrante, especialmente Olga, de certo modo, refletem as suas relações edípicas, especialmente no que se refere à figura materna¹²².

Vivian Ligeiro (2010) em sua dissertação de mestrado intitulada “Viver o amor como o desespero: a angústia e a mulher”, ao investigar as possíveis implicações entre a angústia e a mulher, a partir do diálogo entre psicanálise e literatura, observou que existe uma intrínseca relação devastadora entre a mulher, a angústia, o amor e a mãe. A partir da indicação de Freud de que a angústia de castração, que se demonstra estruturante da vida psíquica do homem, percebeu que ela não se apresenta como a base da angústia no outro sexo.

De acordo com Ligeiro (2010) Freud apontou que o correlato da angústia de castração na mulher é o medo de perder o amor, sendo algo muito frequente na clínica com as mulheres. O romance *Dias de abandono* de certo modo reflete uma demanda recorrente desde os primórdios da clínica: “[...] mulheres se queixando de toda sorte de problemas relacionados ao amor: sua falta e seu excesso, a impossibilidade de comunicação e entendimento nos relacionamentos e o abandono pelo parceiro, sendo este catastrófico para as mesmas”.

Ligeiro (2010) então sublinha que, desde Freud, o amor que a mulher endereça ao homem possui raízes em sua primeira relação amorosa: com sua mãe. Isso remete à investigação de um período arcaico da história da mulher: sua relação pré-edípica com a mãe¹²³, tendo em vista que este primeiro enlace amoroso, que a mulher reeditará constantemente a cada novo encontro amoroso, servirá de base para toda sua vida erótica.

Diante disso, Ligeiro (2010) argumenta que, uma vez que a relação pré-edípica é constituinte de muitas de questões angustiantes para uma mulher, sobretudo de sua relação com o homem, abre-se para a mulher a evidente possibilidade de, como afirma Marguerite Duras (1998, p. 28): “viver o amor como o desespero”. De certo modo, é o que podemos observar em diferentes obras de Elena Ferrante: as relações devastadoras com a mãe e seus herdeiros se constituem como motor da angústia para suas personagens.

Marina Barbosa (2018) também partilha do pressuposto de que a angústia nas mulheres está relacionada com a perda do amor de seu parceiro, pois podem experimentar um forte vazio

¹²² A figura materna é um *leitmotiv* da obra de Ferrante. Em praticamente todas as suas obras, a autora faz menção à sua mãe. A maioria de suas personagens vivenciam relações ambivalentes com suas mães, questão que também aponta para o quanto a mãe é uma figura angustiante e para o quanto a relação mãe-filha na obra desta autora é atravessada pela angústia. Trata-se então de duas faces da angústia na obra de Ferrante e que passarei a percorrer a seguir.

¹²³ Retomarei esta discussão freudiana sobre a sexualidade feminina e o Édipo ainda neste capítulo, quanto estiver (a)bordando a angústia na relação mãe-filha.

de sentido e desamparo que podem levá-las a uma devastação. É em decorrência disso que Lacan (1975-1976/2007) afirmou em *O Seminário, livro 23: O Sinthoma*, que um homem pode ser uma aflição pior que um *sinthoma* para uma mulher, a ponto de devastá-la.

Finalmente, em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005), ancorado em Soren Kierkegaard¹²⁴, disse que as mulheres estão mais expostas à angústia do que os homens, pois o verdadeiro desejo de um homem angustia uma mulher. Nesse sentido, quando uma mulher está no centro do desejo de um homem, ela pode se devastar. Em suas palavras:

A angústia também existe na mulher. Kierkegaard [...] diz até que a mulher está mais exposta à angústia do que o homem. Devemos acreditar nisso? Na verdade, o que nos importa é apreender a ligação da mulher com as possibilidades infinitas, ou melhor, indeterminadas do desejo, no campo que se estende ao redor dela (Lacan, 1962-1963/2005, p. 209).

Feitas estas considerações, passarei agora a discutir outra face da angústia na escrita em abismo de Elena Ferrante: a mãe como uma figura angustiante.

A mãe como uma figura angustiante

A mãe como uma figura angustiante é outra face da angústia que proponho na obra de Ferrante, a partir da *mise en abyme* da mãe costureira. Trata-se de um processo de espelhamento em relação à figura materna, especialmente no que se refere ao seu ofício de costureira e que está presente não só em *Dias de abandono*, mas também em *Um amor incômodo* e em *A frantumaglia*¹²⁵, pois tanto a mãe de Olga e Delia eram costureiras quanto a mãe da Elena Ferrante.

¹²⁴ No livro *O Conceito de angústia*, Kierkegaard (2013, p. 50), ao discutir a angústia como predisposição do período hereditário explica, de modo retroativo, na volta à sua origem, o pecado hereditário. Ao fazer uma análise do mito de Adão e Eva, argumentou que a angústia é mais própria da mulher do que do homem. Lacan se apropria desse dito do autor e afirma que as mulheres estão mais expostas à angústia do que os homens. Kierkegaard então diz que após o pecado original, quando Adão e Eva comem do fruto proibido: “[...] Segue-se então a proibição e o juízo. Mas a serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos: ela seduziu a mulher. Mesmo que deseje considerar isso um mito, não se deve esquecer entretanto que ele em nada perturba o pensamento ou confunde o conceito. Tanto o faz um mito do entendimento. O mito faz com que se passe no exterior o que é interior. O que se deve notar aqui, em primeiro lugar, é que a mulher foi seduzida antes; que ela em seguida seduziu o homem. [...] de que modo a angústia é mais própria dela do que do homem”.

¹²⁵ Ressalto mais uma vez que tomo *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, como mais uma obra ficcional, cujo protagonista é a personagem Elena Ferrante. Nesse sentido, minha leitura parte do pressuposto de que Ferrante é um corpo construído pela escrita ficcional biográfica, e não uma pessoa empírica concreta.

Ou seja, para poder discutir a *mise en abyme* da mãe costureira e sobre essa face da angústia da mãe como uma figura angustiante, recorrerei a outras obras ¹²⁶de Ferrante. Em *Dias de abandono*, Olga relata que sua mãe era costureira e que brincava embaixo da mesa enquanto a mãe costurava e conversava com suas ajudantes. Os instrumentos de trabalho da mãe foram algo que marcou bastante a sua vida. Acompanhemos o trecho abaixo:

[...] *Lembrei-me de uma frase recorrente da minha mãe: “Pare, ou te corto as mãos”, dizia quanto tocava os seus materiais de costureira. E aquelas suas palavras para mim eram como tesouras internas, longas e com um metal bem afiado, que saíam pela boca, mandíbulas de lâmina que se fechavam sobre os pulsos deixando tocos costurados com agulha e linha do carretel* (Ferrante, 2016a, p. 99).

Nesse sentido, a mãe de Olga era para ela uma angustiante figura superegoica, que lhe ditava imperativos, cujos ditos seguiam ecoando pelo resto de sua vida. Acompanhemos o trecho abaixo:

[...] *O que poderia me acontecer caso eu violasse uma proibição de minha mãe acontecia de qualquer jeito, independentemente da violação. As palavras realizavam de imediato o futuro e queimava-me ainda hoje a ferida da punição quando eu nem mesmo me lembrava da culpa do que eu poderia ou gostaria de ter feito* (Ferrante, 2016a, p. 98-99).

Algo semelhante acontece em *Um amor incômodo*, em que é possível observar a angústia de Delia, a protagonista da história, diante da notícia da morte ¹²⁷ de Amalia, sua mãe

¹²⁶ É importante destacar que, apesar de ter me debruçado de forma mais aprofundada em *Dias de abandono*, é possível observar que ao longo de toda tese eu passo por todas as outras obras de Ferrante. Isso acontece porque, de certo modo, o trabalho com a *mise en abyme* requer o conhecimento das demais obras daquela autora ou autor que nos propomos a trabalhar. O interessante é que isso aconteceu de forma inconsciente, pois antes de decidir-me a trabalhar com este método, já havia lido todos os livros de Ferrante. Comento isso porque a minha experiência de leitura de todas as obras da autora não foi por obrigação e sim pelo desejo. De certo modo, é uma característica minha: quando gosto muito de um autor ou autora, eu costumo ler todas as obras. O mesmo aconteceu com Clarice Lispector: durante o doutorado, reli algumas que já havia lido e li as demais que ainda faltavam, sendo por isso que comentei anteriormente em outra nota de rodapé que Clarice acompanhou-me ao longo da escrita desta tese.

¹²⁷ A mãe também foi uma figura angustiante para a escritora Clarice Lispector (1984/2020, p. 138), conforme ela relata na crônica “Pertencer”: “[...] Por motivos que nem minha mãe nem meu pai podiam controlar, eu nasci e fiquei apenas: nascida. No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e por superstição bastante espalhada acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu não, eu não me perdoou”.

costureira. A obra começa com a seguinte frase: “*Minha mãe se afogou na noite do dia 23 de maio*¹²⁸, *dia do meu aniversário, no mar de um lugar chamado Spaccavento, a poucos quilômetros de Minturno*” (Ferrante, 2017c, p. 7). Dantas (2025, p. 64) sublinha a importância desse fato no livro, tendo em vista que: “[...] não se trata de uma morte em uma data qualquer, a mãe morre no dia do aniversário da narradora, o que trará implicações posteriores, principalmente no que diz respeito à identidade de Delia”.

Dantas (2025, p. 83) também comenta que *Um amor incômodo* é a única obra da autora que possui uma dedicatória para a sua mãe. Também aponta para a *mise en abyme*, na medida em que há um movimento de espelhamento da personagem Elena Ferrante com Delia, sua primeira narradora, como também as semelhanças que constam entre a história contada no romance e a que autora¹²⁹ conta sobre sua própria vida em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, quando deixa nítido que havia crescido em meio ao ambiente de costura:

[...] Aqui, devo dizer que minha mãe foi costureira por boa parte da vida, e isso para mim foi importante. Com agulha, fio, tesouras e tecidos sabia fazer de tudo. Ajustava vestidos velhos, fazia novos, costurava, descosturava, alargava, apertava, tornava os rasgos invisíveis com cerziduras perfeitas (Ferrante, 2017b, p. 157).

Ferrante (2017b, p. 170) prossegue dizendo que: “[...] *A Delia, eu tinha dado um sonho que somava conscientemente muitas das angústias ligadas às roupas, ao trabalho de costureira de minha mãe*”. De acordo com Dantas (2025, p. 97), no caso de Delia, sabemos desde o início do livro que sua mãe faleceu e, no caso de Ferrante, quando: “[...] ela fala sobre a *frantumaglia*, não há mais possibilidade de saber o que significa a palavra para sua mãe, o que nos faz deduzir que ela também está morta. Ambas são descritas como mulheres muito sedutoras, com ênfase para a maneira como se relacionavam com os cabelos”. Acompanhemos mais um trecho em que Ferrante (2017b) fala sobre a sua mãe costureira:

Seu trabalho de costureira começava - para mim, naturalmente - nas lojas de tecidos. Eu adorava acompanhá-la. Ficava olhando encantada para o vendedor - ou para o próprio dono, se a loja não tivesse vendedores -, que se mexia com uma espécie de alegria do gesto. Pegava as peças retangulares de tecidos das prateleiras e, antes mesmo de elas encostarem no balcão, já as

¹²⁸ A data 23 de maio, também se repete em *A Vida mentirosa dos adultos*, quando Vittoria conta a Giovanna que, no próximo 23 de maio, completaria dezessete anos em que ela e Enzo se viram em uma festa e dançaram juntos. Conforme já comentei, para mim esta data tem uma ressonância importante porque é a data do meu aniversário.

¹²⁹ Ou seja, o que o pseudônimo Elena Ferrante conta sobre sua própria vida em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, é tão ficcional quanto Delia em *Um amor incômodo*.

desenrolava como uma onda na direção de minha mãe, fazendo estremecer, saltar, girar rapidamente o bloco de tecido, como se estivesse vivo. [...] O tecido¹³⁰ novo que ela estava prestes a comprar seria marcado com giz, as tesouras o cortariam, tiras esfarrapadas cobririam o chão. Minha mãe, com alfinetes, agulha e linha, daria forma ao tecido, a forma precisa de um corpo, ela era capaz de fazer corpos de tecido (Ferrante, 2017b, p. 162-163).

Após a morte de Amalia, sua mãe, Delia havia percebido que: “[...] Nenhum ser humano jamais se desligaria de mim com a mesma angústia¹³¹ com que me desliguei da minha mãe apenas porque nunca consegui me apegar a ela definitivamente. Não havia nenhum mais ou nenhum menos entre mim e outro ser feito de mim” (Ferrante, 2017c, p. 78). A morte de Amalia, que aconteceu de forma trágica e misteriosa, lança Delia em um vazio de sentido: “[...] Eu não era nenhum eu. E estava confusa: não sabia se o que eu estava descobrindo e contando para mim mesma, agora que ela não existia mais e não podia retrucar, me causava mais horror ou prazer” (Ibid, p. 78).

Conforme é possível observar nos trechos anteriores de *Um amor incômodo*, a mãe é uma figura angustiante para Delia e esse é um elemento que se repete em várias outras obras de Ferrante. Ao mesmo tempo em que existe um forte vínculo de amor que liga mãe e filha, há também ressentimentos, mágoas, ódio, traumas, afetos que são efeito:

[...] Minha mãe, que havia anos existia apenas como uma obrigação incômoda, às vezes como um tormento, estava morta. Porém, enquanto eu esfregava vigorosamente o rosto, especialmente em torno dos olhos, percebi com uma ternura inesperada que, na verdade, Amalia estava sob minha pele, como um líquido quente que havia sido injetado em mim sabe-se lá quando (Ferrante, 2017c, p. 105).

¹³⁰ Ferrante (2017b, p. 165) também diz que: “[...] Eu não gostava que o tecido fosse cortado, o corte me causava uma sensação de incômodo, enjoavam-me os fragmentos esfarrapados que iam parar no chão embaixo da mesa. Quando aprendi a expressão tagliari i panni addosso, cortar os panos sobre o corpo, que em italiano significa denegrir, maldizer, eu a imbuí desse sentimento ambíguo da infância. O tecido era modelado a tesouradas sobre o corpo vivo para cobri-lo? Ou era o corpo vivo que era despido a tesouradas? Eu oscilava entre essas duas fantasias e olhava para minha mãe”. É possível perceber como a mãe, bem como seu ofício de costureira, eram algo que afetava Delia, a ponto de marcar profundamente a sua vida. Apesar de já ser uma mulher adulta, as lembranças dos sentimentos ambíguos que sentia por sua mãe, oriundos de sua infância, seguiam ressoando em sua subjetividade.

¹³¹ Penso que a angústia relatada por Ferrante e suas personagens em relação à figura materna não acontece apenas com elas, mas também a de suas leitoras e leitores. Conforme discutirei mais adiante, pelo lugar que ocupa na vida dos sujeitos, de algum modo a mãe acaba sendo alvo de afetos ambivalentes. Através de sua escrita em abismo, Ferrante consegue tocar em pontos delicados dessas ambivalências, sem assumir tons de julgamento de certo ou errado e nem tomando a perspectiva de um dos lados, o que é interessante, pois se aproxima da vida real e mostra que não existem mocinhas e vilãs, mas sim seres humanos e suas vicissitudes. Também penso que, ao se eximir desse lugar de apontar quem são os vilões e os mocinhos de suas tramas, Ferrante deixa essa reflexão para que nós leitores possamos tirar as nossas próprias conclusões.

Há então uma relação de espelhamento, uma *mise en abyme*¹³², entre Olga, Delia e a própria Elena Ferrante¹³³ (2017b, p. 105), que nada mais é que outro personagem ficcional, conforme é possível observar em seu texto “*A frantumaglia*”. Nele, a autora diz que a *frantumaglia* é uma palavra que sua mãe havia deixado do dialeto e que: “[...] *usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma frantumaglia*”. Além disso, Dantas (2025) diz que, nessa *mise en abyme*:

[...] há uma fusão entre Delia e Amalia semelhante à de Olga e a *poverella* na cena do espelho; só que em *Um amor incômodo*, a fusão se dá também por meio das roupas, uma vez que Delia, quando chega ao apartamento vazio da mãe, acha as calcinhas que fazem par com o sutiã encontrado no corpo, e as veste. A peça de roupa funciona como um fragmento que guia a narradora em sua busca pelas ruas de Nápoles para descobrir o que aconteceu, o que levou à situação de ser encontrada quase nua no mar, morta em condições misteriosas (Dantas, 2025, p. 148).

Segundo Dantas (2023, p. 99) há uma *mise en abyme*¹³⁴ que parece ir além de Ferrante falando do próprio livro e refletindo sobre ele, ao mesmo tempo em que entra em cena o olhar de outra pessoa que é acolhido e pensado junto com o tecido do romance. Também é válido ressaltar que no texto “*A frantumaglia*”, Ferrante (2017b) faz uma articulação das suas obras – especialmente *Um amor incômodo* e *Dias de abandono* - com a psicanálise. Ao fazer menção direta ao texto freudiano “Sobre a sexualidade feminina”, explica que:

¹³² Outro aspecto interessante apontado por Ferrante (2017b, p. 124) era que: “[...] *Assim como o pai de Delia, meu pai era muito ciumento. Era um ciúme que tinha fundamento no puro e simples fato de minha mãe ser bonita. O que deixava meu pai com ciúme não era a possibilidade de minha mãe traí-lo com determinado homem, o vizinho, um amigo, um parente. Se tivesse pensado algo do gênero, ele teria matado imediatamente minha mãe e o provável amante. O ciúme do meu pai era preventivo. Ele tinha ciúme do prazer que outros homens podiam sentir ao olhá-la, ao estar ao lado dela, ao encostar - não nela, algo inconcebível -, na barra de seu vestido sem querer. Ele tinha ciúme da possibilidade, tinha mais ciúme da potência da minha mãe do que dos atos que, no caso, ela poderia realizar. Tinha ciúme ab ovo, sem seleção, de que minha mãe, sendo um corpo vivo, se expusesse à vida. [...] Minha mãe tinha a culpa nua de ser a fonte de prazeres possíveis para os outros*”.

¹³³ No texto “Nunca baixar a guarda”, do livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante (2017b, p. 270) diz que: “*As mulheres de minhas histórias são todas ecos de mulheres reais que, devido a seus sofrimentos e, ao mesmo tempo, a sua combatividade, influenciaram minha imaginação: minha mãe, uma amiga, conhecidas cujas histórias sei bem. Em geral, misturo as experiências delas com as minhas, e Delia, Amalia, Olga, Leda, Nina, Elena, Lenu, nascem desse amálgama*”.

¹³⁴ Dantas (2025, p. 83) também aponta que: “[...] No caso de Elena Ferrante, a narradora de seu primeiro romance, Delia, existe antes da própria autora Elena Ferrante. Ou, se não for possível chegar a uma afirmativa tão categórica, uma vez que existe a assinatura da autora no livro *Um amor incômodo*, podemos dizer que a autora Elena Ferrante surge de maneira concomitante à sua primeira narradora Delia”. Daí o fato de Ferrante ser uma ficção.

[...] Nele, Freud fala pelo menos duas vezes de casamento, e de uma forma curiosa. Na primeira vez, diz que as mulheres, mesmo quando escolhem o próprio marido baseando-se no modelo paterno, “repetem, todavia, em relação a ele, durante o casamento, o relacionamento ruim com a mãe”. Da segunda vez, levanta a hipótese de que “o apego à mãe está destinado a desaparecer justamente porque é o primeiro vínculo e também por ser tão intenso”. Exatamente - diz - como acontece nos matrimônios que as mulheres contraem no momento de mais viva paixão; também nesse caso, o primeiro amor não aguenta as inevitáveis decepções, o inevitável acúmulo de motivos de agressividade. O “segundo casamento”, conclui “normalmente tem muito mais êxito” (Ferrante, 2017b, p. 148-149).

Ferrante (2017b, p. 149) então prossegue explorando as influências da psicanálise¹³⁵ na construção de sua personagem Olga, ao escrever sobre a sexualidade dela. Na articulação que faz de *Dias de abandono* com a psicanálise, é possível observar que, para Elena Ferrante a mãe é uma figura angustiante. Acompanhemos a seguir as três questões enfatizadas por ela: “[...] primeiro, que para as mulheres, cada relação de amor, matrimonial ou não, se baseia - não apenas com consequências negativas, mas também com consequências positivas - na reativação do vínculo primitivo com a mãe”. E segue:

[...] segundo, que os casamentos - sejam eles o primeiro, o segundo ou o terceiro, heterossexual e homossexual - não conseguem expulsar da vida feminina o amor incômodo pela imago materna, único amor-conflito que dura para sempre em todos os casos; terceiro, que o que impede Olga de trair Mario é o fato de ele ter se tornado para ela, desde o início e inadvertidamente, o casulo de fantasias ligadas à mãe, e será sobretudo isso que tornará o abandono tão devastador (Ferrante, 2017b, p. 149).

¹³⁵ Percebo que a psicanálise também angustia Ferrante, tendo influenciado em suas obras. No texto “*Escombros*”, ela comenta, inclusive, que retirou alguns trechos de *Um amor incômodo* e *Dias de abandono* porque sentiu que estavam muito psicanalíticos. Acompanhemos alguns trechos em que Ferrante (2016g, p. 114) fala sobre sua angústia com a teoria psicanalítica: “[...] Devo confessar-vos que a psicanálise, quando por volta dos dezesseis anos soube alguma coisa a esse respeito, me assustou muito e ainda me assusta. Sei porquê. Persuade-nos a lançar o olhar para muito longe, para muito além de qualquer ordem constituída e, quando o raio visual volta a ser o olhar habitual, já nada é como era antes, qualquer outro discurso parece uma máscara de palavras que pusemos para esconder a angústia. Obviamente, é um medo que me seduz, do seu poder corrosivo escondido atrás da promessa terapêutica. No restante, faço parte da fileira dos duvidosos. É terapia? É taumaturgia? Nunca fiz psicanálise”. E prossegue: “Gostei muito de Freud, que li bastante. Parece-me que ele sabia melhor do que os seus seguidores que a psicanálise é o léxico do precipício” (Ibid, p. 114). “[...] Por outro lado, como negar que Um estranho amor também deriva daquilo que, no final dos anos 80, sabia acerca da pesquisa e do debate sobre a infância feminina e sobre o apego das meninas à mãe? O próprio título do livro, por exemplo, conserva vestígios de uma passagem do ensaio de Freud sobre a Sexualidade feminina (1931), a propósito da fase pré-edipiana da mulher [...]” (Ibid, p. 115). E conclui: “A psicanálise é, como todos os objetos deste mundo, de uso ambivalente” (Ibid, p. 115).

A mãe como uma figura angustiante é uma face da angústia que também está presente na tetralogia napolitana. Em *A Amiga genial*, Lenu, uma das protagonistas da série, relata que o andar manco de sua mãe era algo que a angustiava. Inclusive, esse aspecto é frisado pela própria Ferrante. Antecedendo cada volume da tetralogia, a autora elaborou uma lista de personagens, em que apresenta brevemente cada personagem e, no caso da mãe de Lenu, a partir do volume *História do novo sobrenome*, faz questão de sublinhar esse detalhe: “*A mãe, dona de casa. Seu andar manco perturba Elena*¹³⁶” (Ferrante, 2016e, p. 6). Acompanhemos agora o relato de Lenu sobre essa característica de sua mãe:

[...] *O problema era a minha mãe, com ela as coisas nunca iam por um bom caminho. Já na época, quando eu tinha pouco mais de seis anos, tinha a impressão de que ela fazia tudo para me mostrar que eu era supérflua na vida. Não tinha simpatia por mim, nem eu por ela. Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía. Era alourada, íris azuis, opulenta. Mas tinha o olho direito que nunca se sabia para onde olhava. E a perna esquerda também não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente à noite, quando não podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás, recomeçava. Às vezes, a escutava esmagar com golpes raivosos do taco as baratas que chegavam à porta de entrada, e a imaginava com olhos furiosos, como quando implicava comigo* (Ferrante, 2015, p. 37).

Ainda na tetralogia napolitana, desta vez em *História da menina perdida*, também é possível a mãe como uma figura angustiante: temos a angústia de Lenu após saber que sua mãe estava com um câncer, que ela nomeou como um mal inexorável¹³⁷:

[...] *foi diagnosticado um mal terrível, terminologia alusiva que eu mesma aprendi a usar de imediato. O bairro recorria a ela quando se tratava de câncer, e os médicos fizeram o mesmo. Traduziram o diagnóstico com uma*

¹³⁶ Penso que aqui há uma *mise en abyme*, na medida em que temos uma sobreposição entre Elena Ferrante e Elena Greco, pois quando o pseudônimo fala sobre seu incômodo com o andar manco da mãe não era uma angústia apenas da personagem Elena Greco, mas também da personagem Elena Ferrante. Diferente de Olga, cuja angústia em relação à sua mãe relacionava-se diretamente com o seu ofício de costureira, o que angustiava Elena Greco não era apenas a relação com sua mãe, mas também o seu andar manco.

¹³⁷ Penso que essa nomeação feita por Elena Greco do câncer de sua mãe como um mal inexorável relaciona-se com a angústia e com o real que se presentificam na experiência do câncer e que também reverbera na relação mãe-filha. Essa questão me remete ao que Lacan (1966/2001, p. 11), em “O Lugar da psicanálise na medicina” nomeou de falha epistemo-somática no saber da medicina sobre o corpo, ao sublinhar que: “[...] apesar de ser concebível que consigamos, com base nos progressos científicos, obter uma extensão mais e mais eficaz de nossos procedimentos de intervenção no que concerne ao corpo humano, o problema continua insolúvel, no nível da psicologia do médico, de uma questão que reanimaria o termo “psicossomática”. Permitam-me assinalar como falha epistemo-somática o efeito que terá o progresso da ciência sobre a relação da medicina com o corpo”.

fórmula assemelhada, talvez um pouco mais culta: mais que terrível: o mal era inexorável (Ferrante, 2017a, p. 140).

Lenú prossegue: “[...] constatei a cada dia, dolorosamente, o definhar de minha mãe. Fiquei emocionada ao notar que ela se agarrava a mim para não se perder, assim como eu, pequena, agarrava sua mão” (Ferrante, 2017a, p. 141). Lenú relata que esse momento de fragilidade de sua mãe abriu caminho para uma intimidade entre mãe e filha que nunca havia acontecido até então:

[...] De início, se envergonhava por estar mal. Se em suas recaídas estivessem presentes meu pai, meus irmãos ou Elisa com Silvio, ela se escondia no banheiro e, quando eles a procuravam com discrição (mãe, como você está, abra a porta), ela não abria, respondendo inevitavelmente: estou ótima, o que vocês querem, por que não me deixam em paz pelo menos na privada? Já diante de mim, de uma hora para outra, decidiu se abandonar e exhibir seus sofrimentos sem nenhum pudor.

Começou numa manhã, na casa dela, quando me contou por que era manca. Falou de espontânea vontade, sem preâmbulos. O anjo da morte - disse com orgulho - me tocou desde a infância com o mesmo mal de agora, mas eu ferrei ele, mesmo sendo uma menina. E você vai ver que vou ferrá-lo de novo, porque eu sei como sofrer - aprendi aos dez anos, desde então nunca mais parei - e, se você sabe como sofrer, o anjo respeita e depois de um tempo vai embora (Ferrante, 2017a, p. 143).

A teoria psicanalítica nos ajuda a entender por a mãe se torna uma figura angustiante é uma face da angústia. No texto: “Análise da fobia de um garoto de cinco anos [“O Pequeno Hans”]”, Freud (1909/2015, p. 126) relata que aos três anos de idade, Hans tinha um interesse bastante vivo pelo seu órgão genital, parte do seu corpo que ele chamava de faz-pipi¹³⁸. Esse interesse pelo faz-pipi não era apenas teórico, mas era também prático, tendo, em uma ocasião

¹³⁸ Penso que presenciar a masturbação de seus filhos é uma experiência angustiante para algumas mães. Em *Escombros*, Ferrante (2016g, p. 116-117) apresenta-nos um trecho que ela retirou de *Dias de abandono* e que traz um relato em que Olga presencia sua filha Ilaria se masturbando. Acompanhemos a seguir. O trecho, apesar de um pouco extenso, é pertinente porque permite observar a angústia de Olga: “[...] A menina de tempos passados está deitada no sofá, de barriga para baixo, mas as pernas não estão estendidas, está de joelhos. Tem um vestidinho vermelho, cuecas brancas, é verão. Paro à porta, ela não dá por mim, não me parece. Tem o queixo enterrado na almofada verde, o olhar velado nos olhos redondos arregalados, as faces afogueadas, os cabelos colados à testa suada. Os braços estão cruzados, desaparecem sob a barriga, andam para cima e para baixo com esforço, arqueja. Percebo que está afatigada com as duas mãos no sexo. Mexe-se como uma aranha avermelhada, ferida, os últimos espasmos. Envergonho-me dela, sei que os miúdos se masturbam, sou uma mãe de boas leituras. Mas envergonho-me na mesma. Foi a babysitter loira, de pele vermelhusca, que lhe ensinou? Fê-lo para conquistar o afeto de criança e ouvi-la dizer-lhe não te vás embora, gosto muito de ti, e assim ter a certeza de conservar o emprego? Ensinei-lho eu sem querer, devido à minha necessidade de ser amada por esta menina sempre hostil? E como aconteceu isso, quando? Pequena máquina de carne rosada, toca-se, frenética, como eu devo ter feito quando tinha a idade dela”.

em que tocava seu genital, sido flagrado pela sua mãe, que o ameaçou dizendo que se ele continuasse a fazer aquilo, ela chamaria o Dr. A., médico da família, para cortar o seu faz-pipi, o que despertou angústia em Hans.

Freud (1909/2015, p. 159) então cita que a ameaça que a mãe de Hans fez de cortar o seu faz-pipi caso ele continuasse a pegar nele é um exemplo de como os ditos maternos produzem ressonâncias na vida dos sujeitos, ecoando a *posteriori*: “[...] Sei de casos, inclusive, em que a “obediência a posteriori” da repressão constitui o essencial na determinação dos sintomas da enfermidade”.

Além disso, ao investigar o lugar das fobias no sistema das neuroses, Freud (1909/2015, p. 250) percebeu que: “Se uma mãe diz que seu filho está muito “nervoso”, podemos esperar, em nove entre dez casos, que a criança tenha alguma espécie de angústia ou muitos temores”. Dito de outro modo, a partir de sua experiência na clínica no caso Hans, Freud percebeu que comumente a mãe surge como uma figura angustiante, uma vez que seus ditos seguem produzindo ressonâncias no psiquismo dos sujeitos.

No texto “Inibição, sintoma e angústia”, discutido no capítulo 2 deste estudo, vimos que Freud (1926/2014, p. 70-71) fez a proposição de que a primeira experiência angustiante para o sujeito é o nascimento, quando é objetivamente separado da mãe. Ou seja, além de um sinal afetivo de um perigo percebido pelo sujeito, frequentemente do perigo da castração, a angústia: “[...] parece constituir a reação a uma perda, a uma separação. [...] A primeira experiência angustiante, ao menos para os seres humanos, é o nascimento, e ele significa objetivamente a separação da mãe, pode ser comparado a uma castração da mãe [...]”.

É o que as personagens de Elena Ferrante parecem experienciar em relação às suas mães, uma *mise en abyme*¹³⁹ do próprio pseudônimo Elena Ferrante. Quando lemos a maioria das suas obras, percebemos que há uma repetição dessa face da angústia em que a mãe surge como uma figura angustiante. O que é mais interessante em sua escrita em abismo é que a autora

¹³⁹ Lembrei-me, por exemplo, de uma experiência que tive com minha mãe em minha infância: a primeira vez que minha mãe levou-me para a escola. Era o meu primeiro dia de aula, eu tinha por volta dos 4 ou 5 anos de idade e ainda não conhecia ninguém e a minha mãe não havia me avisado que iria embora e que me deixaria sozinho com meus colegas e professora. Até hoje não esqueço a cena: Estávamos na sala, minha mãe sentada em uma cadeira ao meu lado, nesse primeiro dia de aula. Até que ela se levantou e disse que iria embora e começou a andar rápido. Quando vi que ela estava fechando a porta atrás de si, me desesperei e comecei a correr atrás dela, na tentativa de alcançá-la, porém a professora puxou-me e eu caí. Fiquei o restante da aula chorando, achando que havia sido abandonado e que ele não iria mais voltar, até que no final da aula estava lá para me buscar e senti uma forte alívio e, quando chegamos a casa, ela me explicou que eu passaria a ir todos os dias para a escola e que ela me deixaria lá, mas que no final da tarde iria me buscar.

consegue retratar uma experiência que também acontece com seus leitores, que acabam se identificando com suas obras.

Jacques Lacan também discutiu sobre a mãe como uma figura angustiante em seu ensino. Inicialmente, em *O Seminário, livro 4: A Relação de objeto*, Lacan (1956-1957/1995, p. 198), sublinhou que o desejo insaciável da mãe, costuma assumir a posição de todo-poderosa, fazendo com que o único modo de satisfazê-lo seja pelo viés do engano. “[...] Para satisfazer o que não pode ser satisfeito, a saber, esse desejo da mãe [...] a criança, por qualquer caminho que siga, engaja-se na via de se fazer a si mesma de objeto enganador. Esse desejo que não pode ser saciado, trata-se de enganá-lo [...]”. Dito de outro modo, diante da impossibilidade de corresponder a todas às expectativas do desejo materno, o único modo de satisfazê-lo é pelo viés do engano, tendo em vista que:

[...] Esta mãe insaciável, insatisfeita, em torno de quem se constrói toda a escalada da criança no caminho do narcisismo, é alguém real, ela está ali e, como todos os seres insaciados, ela procura o que devorar, *quaerens quem devoret*. O que a própria criança encontrou outrora para anular sua insaciedade simbólica vai reencontrar possivelmente diante de si como uma boca escancarada [...] (Lacan, 1956-1957/1995, p. 199).

Em *O Seminário, livro 5: As Formações do inconsciente*, Lacan (1957-1958/1999) discorre sobre a herança de um supereu materno devastador, destacando que a origem do supereu não é unicamente paterna, fazendo menção a um dito freudiano, que se encontra no texto “A Análise finita e a infinita”. Nele, Freud (1937/2019, p. 331) fala a respeito da presença de um supereu arcaico e cruel que é herdado da mãe e que: “Quase sempre há fenômenos residuais, um resquício parcial [...]”.

Lacan (1957-1958/1999, p. 67) retoma esse dito freudiano e faz o seguinte questionamento: “[...] será que o supereu é mesmo unicamente de origem paterna? Não haverá na neurose, por trás do supereu paterno, um supereu materno ainda mais exigente, mais opressivo, mais devastador, mais insistente?”. Lacan então chama a atenção para o fato de que, na neurose, o supereu materno¹⁴⁰, por ser mais opressivo e exigente, tem efeitos mais devastadores para os sujeitos do que o supereu paterno.

¹⁴⁰ Essa observação de Lacan chamou-me bastante a atenção porque em minha criação, quando era criança, eu não tinha temor quando meu pai me chamava a atenção quando cometia algum erro. Especialmente durante a minha infância e início da adolescência, meu pai foi muito presente em minha vida, situação que mudou após o divórcio. Entretanto, diferente de muitas pessoas que conheço, a figura do meu pai não me atemorizava muito. Em contrapartida, tinha muito medo de minha mãe e quando ela me repreendia por algo que havia feito de errado, suas palavras eram para mim como lâminas afiadas. Ainda hoje, percebo que as palavras de minha mãe têm um peso muito maior do que as do meu pai. De

Lacan (1957-1958/1999, p. 190) então diz que nessa relação da criança com o desejo materno, esse Outro que comporta um para-além, a figura paterna tem uma participação primordial, pois é quem abrirá a possibilidade de um além da captação imaginária. Nesse sentido: “[...] para atingir esse para-além, é necessária uma mediação, e essa mediação é dada, precisamente, pela posição do pai na ordem simbólica”. Lacan então conclui que:

[...] A experiência analítica nos prova que o pai, como aquele que priva a mãe do objeto de seu desejo, a saber, o objeto fálico, desempenha um papel absolutamente essencial, não direi nas perversões, mas em qualquer neurose e em todo o desenrolar, por mais fácil e mais normal que seja, do complexo de Édipo (Lacan, 1957-1958/1999, p. 190-191),

Cristina Marcos (2011, p. 272), no artigo “Mãe e filha - Da devastação e do amor”, sublinha que em *O Seminário, livro 5: As Formações do inconsciente*, quando Lacan retomou o Édipo freudiano, ele propôs uma releitura da relação primordial do sujeito com a figura materna nos seguintes termos: tornar-se ou não o ser desejado. Para a autora, Lacan apontou que o sujeito busca saber o que orienta o desejo materno para poder localizar o seu lugar e, no caso específico do vínculo mãe-filha, também estará presente a reivindicação fálica. Então diz que: “[...] O que é essencial, para Lacan, é o fato de a mãe se situar como Outro primordial para o sujeito. Para o sujeito, trata-se de saber se ele se tornou desejado ou não; ele busca no desejo da mãe um lugar para se situar no Outro”.

Marcos (2011, p. 279-280) também sublinha que a figura materna é o Outro que introduz o corpo da criança nas exigências do discurso, na educação do sono e do ritmo da vida, no cuidado com a limpeza e controle dos excrementos. Nesse sentido, é a mãe quem insere o discurso do Outro no corpo pulsional da criança e uma consequência inevitável disso é que ela se torne um objeto que provoca decepção na criança, pois a mãe: “[...] se situa entre a demanda de amor incondicional vinda da criança e o fato de que ela só pode preencher sua função introduzindo a criança em um discurso de amor condicional”.

Em *O Seminário, livro 10: A Angústia*, Lacan (1962-1963/2005, p. 64) aponta que o que produz angústia no sujeito não é a ausência, mas sim o excesso de presença¹⁴¹. Então

certo modo, percebo que minha leitura da mãe como uma figura angustiante como uma face da angústia na obra de Ferrante tem como plano de fundo a minha própria experiência com a minha mãe.

¹⁴¹ Penso que é desse excesso de presença da figura materna apontado por Lacan que Ferrante fala em suas diversas obras. Suas personagens, de certo modo, testemunham os efeitos angustiantes de um excesso de presença materna em suas vidas e as ambivalências tão comuns nessas relações e que de certo modo contribuem para a constituição do vir a ser mulheres de suas personagens. Nesse movimento de escrita de suas personagens é também uma *mise en abyme*, na medida em que a própria Elena Ferrante

exemplifica como a mãe pode se tornar uma figura angustiante para o bebê, na medida em que, nesse jogo de presença-ausência da figura materna, não é a ausência do seio materno o que causa angústia no bebê, pois ele se compraz nesse jogo. Isso significa que é quando a mãe não falta que a criança se angustia, pois:

A possibilidade da ausência, eis a segurança da presença. O que há de mais angustiante para a criança é, justamente, quando a relação com base na qual essa possibilidade se institui, pela falta, que a transforma em desejo, é perturbada, e ela fica perturbada ao máximo, quando não há possibilidade de falta, quando a mãe está o tempo todo nas costas dela, especialmente a lhe limpar a bunda, modelo da demanda, da demanda que não pode falhar (Lacan, 1962-1963/2005, p. 64).

Lacan (1962-1963/2005, p. 64) então diz que, na experiência de angústia e sua relação com o objeto do desejo, o que está em jogo é o fato de que: “[...] Não se trata da perda do objeto do desejo, mas da presença disto: de que os objetos não faltam”. Então comenta que a angústia se localiza no lugar de um certo vazio, e esse lugar é simbolizado por ele como menos Phi ($-\phi$). Além disso, Lacan (1969/2003) no texto “Nota sobre a criança”, havia advertido que quando o desejo materno não é mediado pela função paterna, a criança acaba exposta a todas as capturas fantasísticas da mãe, a ponto de se tornar o objeto da mãe. Cito Lacan:

A distância entre a identificação com o ideal do eu e o papel assumido pelo desejo da mãe, quando não tem mediação (aquela que é normalmente assegurada pela função do pai), deixa a criança exposta a todas as capturas fantasísticas. Ela se torna o “objeto” da mãe e não mais tem outra função senão a de revelar a verdade desse objeto (Lacan, 1969/2003, p. 369).

Vera Pollo (2015) no artigo “Quando o amor devasta”, afirma que o que Lacan aponta no texto “Nota sobre a criança” é que o pai tem um importante papel de mediação na relação mãe e filho, possibilitando o importante distanciamento necessário entre o ideal do eu e o papel assumido pelo desejo materno. Posteriormente, em *O Seminário, livro 17: O Averso da psicanálise*, Lacan (1969-1970/1992, p. 118) volta a falar sobre o desejo materno, destacando ser ele da ordem da insuportabilidade, sempre deixando estragos na vida dos sujeitos, comparando-o com a bocarra de um crocodilo¹⁴². Acompanhemos a seguir: “O papel da mãe e

fala de suas angústias com relação à sua própria mãe: Delia, Olga, Leda, Elena Greco, Giovanna, são ecos que refletem o abismo do pseudônimo Elena Ferrante.

¹⁴² Percebo que este dito de Lacan costuma gerar em algumas pessoas uma interpretação equivocada. Levando em consideração minhas leitoras e leitores não familiarizados com a psicanálise lacaniana, ressalto que, para Lacan, mãe e pai são funções e não pessoas. Isso significa que a maternidade e a paternidade não implicam necessariamente que devem ser exercidas, obrigatoriamente, por uma mulher

o desejo da mãe não é algo que se possa suportar assim, que lhes seja indiferente. Carreia sempre estragos. Um grande crocodilo em cuja boca vocês estão - a mãe é isso. Não se sabe o que lhe pode dar na telha, de estalo fechar sua bocarra. O desejo da mãe é isso”.

Elizabeth Miranda (2017, p. 105), no livro *“Desarrazoadas: devastação e êxtase”*, afirma que, para Lacan, o desejo materno é localizado a partir da ideia de um “para-além”. Isso significa que, o desejo da mãe não é totalmente recoberto pelo simbólico, pela inscrição do Nome-do-Pai, apontando para um gozo desconhecido, feminino, que escapa ao falo. A autora então diz que os ditos da mãe, na medida em que herdam as propriedades do gozo feminino não-todo fálico: “[...] instituem uma lei caprichosa, ilimitada, sem mediação fálica, cujos efeitos podem redobrar-se quando esta a reveste de um não sei quê de elidido em sua sexualidade feminina, e que é algo que deixa o sujeito numa posição inteiramente não situada”.

De acordo com Miranda (2017, p. 106), há ditos maternos que não podem ser simbolizados porque não passam pelo falo. Isso significa que esses ditos da mãe não entram na reivindicação ou queixa para o pai, para que ele possa cumprir a promessa de um falo simbólico - ou seja, de um filho - para a filha. Além disso, para Lacan, a palavra do pai é mediada pelo discurso da mãe, tanto no caso dos garotos, quanto no das garotas. Entretanto, no caso feminino: “[...] a falta de resposta sobre o “ser mulher”, sobre a falta fálica, faz com que tais ditos recaiam sobre o real de seu corpo, que não tem o suporte imaginário do falo, o pênis, e devem encontrar “substância” para defender-se”.

Miranda (2017, p. 107) acrescenta que são experiências de invasão de seus corpos que muitas filhas relatam na clínica, como: “[...] carinhos exagerados, brigas em que ambas se batem, a impossibilidade de a filha apropriar de seu próprio corpo, quase sempre se acompanham de um “não sei o que acontece”, “quando vi, já tinha feito”, ou “não ligo” e não se dão como queixa. “É assim, e pronto”.

Marina Barbosa (2018, p. 34), em sua dissertação, intitulada “Devastação: a outra face do amor”, afirma que, para Lacan, a figura materna é o motivo das primeiras angústias¹⁴³ do

e um homem, respectivamente, mas sim por alguém que assuma esse lugar; podendo, por exemplo, a maternidade ser exercida por outra pessoa que não a mãe biológica. Consequentemente, quando Lacan diz que o desejo materno é como a boca de um crocodilo, acarretando estragos na vida psíquica dos sujeitos, ele estava se referindo ao desejo materno e não a mãe encarnada.

¹⁴³ Em minha experiência na clínica, observo como são muito corriqueiras as questões edípicas em torno das ambivalências na relação mãe-filha e mãe-filho também. Trata-se de uma questão delicada, pois para muitas pessoas é difícil falar sobre o amódio que sentem em relação às figuras objetais, especialmente em relação à mãe. Penso que é um desafio possibilitar que os sujeitos possam falar mais sobre esses incômodos e angústias sem deixarem que o supereu os impeça de se sentirem culpados por se perceberem tão ambivalentes. Diante disso, a escuta clínica, caracterizada pelo caso a caso, implica também em desconstruir a ideia de que todas as mães são amorosas e que querem o bem de seus filhos,

sujeito, porque se constitui como uma ameaça obscura e um enigma insondável e que: “[...] No caso da filha, as falhas da mãe possuem sempre algum lugar, podendo chegar à devastação, como afirma Lacan”. Também acrescenta que outra questão presente no vínculo entre mãe e filha é a ambivalência que o caracteriza, em que ora o amor prevalece, ora o ódio. Em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda*, Lacan (1972-1973/2008a, p. 95) utilizou o neologismo *amódio*, para sublinhar o quanto ambos estão amalgamados, tendo em vista que: “[...] não há amor sem ódio”.

Malvine Zalcberg (2023, p. 33) no livro “*Amor, paixão feminina*”, afirma que essa ambivalência acontece porque a mãe é uma autoridade que orienta a existência da criança a partir dos seus desejos e fantasias, que são obscuras e incompreensíveis para ela, estando neste desconhecimento o motivo das primeiras angústias infantis¹⁴⁴. Além disso, o primeiro dito que uma criança escuta não é o seu e sim o de sua mãe, e não é raro que fiquem os resquícios na memória do sujeito da voz muitas vezes persecutória e devastadora da figura materna, cujos comentários são inesquecíveis. É por isso que: “[...] Na memória reencontramos a voz, às vezes devastadora e persecutória das palavras, dos imperativos e dos comentários inesquecíveis desse Outro materno primordial que se apresentara investido de uma obscura autoridade”.

Colete Soler (2005), no livro “*O que Lacan dizia das mulheres*”, comenta que a forma mais comum pela qual a figura materna é enunciada no discurso dos sujeitos na clínica é como acusada, por meio de nomeações como: possessiva, imperiosa, por um lado; ou então fria, indiferente, mortífera, por outro. Ou seja, ausente ou presente demais, muito distraída ou muito atenta, que priva e proíbe ou que enche de mimos.

Soler (2005, p. 91) também ressalta que, independentemente de como a mãe é apresentada, há sempre algo da ordem de um excesso pois, a mãe é, para o sujeito: “[...] uma imagem de suas primeiras angústias, lugar de um enigma insondável e de uma ameaça obscura. No cerne do inconsciente, as falhas da mãe sempre têm lugar, chegando até a devastação, às vezes, quando se trata da filha, diz Lacan”.

Feitas estas considerações, passarei agora a discutir a quarta e última face da angústia na escrita em abismo de Ferrante: a angústia na relação mãe-filha.

pois também existem mães narcisistas e que são violentas, em algumas situações, alguns analisantes dão se conta que a forma mais viável de se relacionar com elas é pela via do distanciamento.

¹⁴⁴ Angústias que se iniciam na infância, mas que seguem ecoando na vida adulta. Conforme aponta a teoria psicanalítica, essa face em que a mãe aparece como uma figura angustiante para os sujeitos abrange o vir a ser mulher e a dificuldade de desligar-se da figura materna a ponto de configurar uma devastação, que pode se reatualizar nas parcerias amorosas, tal como é relatado por várias mulheres na clínica, sendo essa uma questão que costuma levar muitas mulheres a procurar análise. No próximo subtópico discutirei um pouco mais sobre a angústia na relação mãe-filha.

A angústia na relação mãe-filha

A próxima face da angústia na obra de Elena Ferrante que será discutida neste trabalho é a angústia na relação mãe-filha, que tem como foco central a experiência da maternidade. Conforme destaca Tatianne Dantas (2025) a relação mãe-filha é um dos temas centrais da obra de Elena Ferrante¹⁴⁵. Diante disso, na leitura que desenvolvo neste estudo, penso que em *Dias de abandono* esta face da angústia se apresenta em vários momentos do livro¹⁴⁶. Acompanhemos inicialmente o seguinte trecho, em que Olga relata uma memória de sua mãe: “Minha mãe me chamou logo para casa, estava nervosa, muitas vezes se zangava comigo sem nenhum motivo, eu não tinha feito nada de mal” (Ferrante, 2016a, p. 49).

Olga então prossegue: “[...] Às vezes me dava a impressão de que ela não gostava de mim, como se reconhecesse no meu rosto algo de si que ela mesma detestava, um mal secreto¹⁴⁷ seu” (Ferrante, 2016a, p. 49). Vejamos também como a maternidade surge como uma experiência angustiante para Olga:

[...] Escrevia também, em alguns momentos, entre os números, como me sentia: um pedaço de comida que meus filhos mastigavam continuamente; uma bola feita de matéria viva que amalgamava e amaciava continuamente a sua substância viva para permitir às duas sanguessugas vorazes nutrirem-se, deixando-me no corpo o cheiro e o sabor de seus sucos gástricos. Amamentar, que nojo, uma função animal. E depois os hábitos mornos e adocicados das papas. Por mais que eu me lavasse, aquele mau cheiro de mãe não ia embora (Ferrante, 2016a, p. 88).

Conforme já comentei antes em uma nota de rodapé, percebo que há uma *mise en abyme*¹⁴⁸, na medida em que a relação angustiante de suas personagens com suas mães são um

¹⁴⁵ Em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, no texto “Nunca baixar a guarda”, Ferrante (2017b, p. 270-271) afirma que: “[...] os papéis de filha e de mãe são centrais nos meus livros; às vezes, acho que não escrevi sobre outra coisa. Toda a minha inquietude foi parar ali. Conceber, deformar-se, sentir-se habitada por algo cada vez mais vivo, que provoca indisposição e causa bem-estar, que exalta e ameaça, é uma experiência que tem a ver com o tremendo, aquele sentimento antiquíssimo dos mortais quando um deus se manifestava para eles, o mesmo sentimento que Maria deve ter tido, imersa na leitura, quando o anjo apareceu”.

¹⁴⁶ Conforme veremos no decorrer deste tópico, esta face da angústia que se presentifica na relação mãe-filha é uma *mise en abyme* que não acontece apenas em *Dias de abandono*, mas também em outras obras de Ferrante.

¹⁴⁷ Penso que o que angustia Olga é o efeito das propriedades do gozo feminino, não-todo fálico, presente no desejo materno. Conforme aponta Elizabeth Miranda (2017), para Lacan, o desejo materno é localizado a partir da ideia de um “para-além”. Ou seja, o sujeito angustia-se porque o desejo da mãe não é totalmente recoberto pelo simbólico, pela inscrição do Nome-do-Pai, apontando para um gozo desconhecido, feminino, que escapa ao falo.

¹⁴⁸ Ou seja, a *mise en abyme* a que me refiro é entre duas personagens fictícias: Olga e Elena Ferrante.

espelho da própria relação do pseudônimo Ferrante (2017b) com sua mãe. Conforme relata em seu texto “*A frantumaglia*”, a relação com sua mãe era ambivalente, na medida em que, por um lado, sua ausência era insuportável para ela e por outro, torcia para que ela fosse embora e não voltasse mais. Ferrante também considerava sua mãe culpada do que ela nomeou como delitos confusos. Vejamos o trecho abaixo:

[...] Quando a porta de casa se fechava após a passagem do seu corpo elegante, eu era tomada pelo pânico, tremia, não conseguia me acalmar. O período de ausência dela era interminável. Na mente, eu fingia coisas abomináveis, e o que eu fingia me tornava torpe a meus próprios olhos. No entanto, as fantasias se transformavam em uma realidade insuportável, eu considerava minha mãe culpada de delitos confusos, mas sempre repugnantes, torcia para que ela não voltasse mais. Logo, porém, aquele desejo me parecia intolerável, eu sentia nojo de mim mesma por tê-lo concebido, qualquer coisa – eu dizia a mim mesma – desde que ela volte. Ela não voltava (Ferrante, 2017b, p. 125-126).

Em *História da menina perdida*, temos a angustiante experiência de gravidez¹⁴⁹ de Lenu, que faz o seguinte relato: “[...] eu mesma já não conseguia me olhar no espelho sem sentir desgosto. Estava com as bochechas inchadas e um nariz enorme. O peito e a barriga pareciam ter devorado o resto do corpo, me via sem pescoço, com as pernas curtas e os tornozelos grossos” (Ferrante, 2017a, p. 176), e prossegue: “[...] tinha me transformado em minha mãe, mas não a de agora, que era uma velhinha magra e aterrorizada; parecia bem mais a figura raivosa que eu sempre temera e que agora só existia em minha memória” (*Ibid*, p. 176).

¹⁴⁹ Penso que a escrita em abismo de Ferrante angustia o leitor por mostrar que a maternidade, diferentemente do ideal disseminado na cultura, não é uma experiência maravilhosa, sinônimo de realização pessoal. Entretanto, Freud (1933/2019), no ensaio “A Feminilidade”, acreditava que o tornar-se mãe poderia produzir importantes transformações na vida de uma mulher. Dizia que é ao se tornar mãe que uma mulher poderá obter uma satisfação ilimitada, sendo o vínculo mãe-filho considerado por ele como o mais perfeito e livre de ambivalências. Posteriormente, Lacan (1958, p. 701), trouxe novos elementos teórico-clínicos para o entendimento psicanalítico da maternidade. No escrito “A significação do falo”, afirmou que, sendo o falo o significante do desejo, as relações entre os sexos: “[...] girarão em torno de um ser e de um ter que, por se reportarem a um significante, o falo, têm o efeito contrário de, por um lado, dar realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizar as relações a serem significadas”. Dito de outro modo, uma vez que é o falo que orienta as relações entre homens e mulheres, Lacan apontou que a feminilidade não se reduz à maternidade, diferenciando-se de Freud, que considerava que o desejo feminino girava em torno do pênis. Lacan então conclui: “E isso pela intervenção de um parecer que substitui o ter, para, de um lado, protegê-lo e, de outro, mascarar sua falta no outro de que tem como efeito projetar inteiramente as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos, até o limite do ato da copulação na comédia” (*Ibid*, p. 701).

No texto “Grávida”, de *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019, p. 25) fala como foi a sua própria experiência de gravidez: “*Fui uma péssima mãe¹⁵⁰, uma ótima mãe. A gravidez muda tudo, o corpo, os sentimentos, a ordem hierárquica de nossas vidas. Falha a convenção na base da qual sempre nos consideramos unas e indivisíveis. Temos agora dois corações, todos os nossos órgãos se duplicam*”. Conforme é possível observar, a gravidez foi uma experiência angustiante para o pseudônimo Elena Ferrante, especialmente no que se refere ao seu corpo, ao percebê-lo divisível e chegando, inclusive, a atrapalhar em alguns momentos o seu processo de escrita. Acompanhemos o seu relato:

[...] E somos divisíveis, não na metáfora, mas na realidade do nosso corpo. Quando isso me aconteceu pela primeira vez, foi difícil aceitá-lo. A gravidez foi para mim, acima de tudo, um esforço ansioso da mente. Senti-a como a ruptura de um equilíbrio já de si precário, como um desvelar-se da natureza animal sob a máscara frágil do humano. Vivi nove meses a oscilar entre a alegria e o horror. O parto foi terrível, foi belíssimo. Ocupar-me de uma recém-nascida, sozinha, sem apoios, sem dinheiro, extenuou-me, quase não dormia. Queria escrever e nunca tinha tempo. Quando tinha um pouco, concentrava-me uns minutos e caía a seguir um sono alarmado. Até que, pouco a pouco, tudo mudou para melhor. Hoje penso que não há nada que possa comparar-se com a alegria, com a gratificação, de trazer ao mundo outro ser vivo (Ferrante, 2019, p. 26).

Voltando a *Dias de abandono*, em outros momentos Olga relembra os efeitos da relação com sua mãe e que constituíram a mulher que ela era: “[...] *O tempo é um respiro, pensei, hoje sou eu, daqui a pouco minha filha, tinha acontecido com a minha mãe, com todas as minhas antepassadas, talvez ainda acontecesse a elas – a elas e a mim, simultaneamente, acontecerá*” (Ferrante, , 2016a, p. 86); “[...] *Fora de contexto, retrógrada, culpa da minha mãe que me educou para os obsessivos cuidados femininos*” (Ibid, p. 94).

Também é possível observar que a relação angustiante de Olga com sua mãe teve ressonância na relação com sua filha, Ilaria¹⁵¹: “*No andar encontrei Ilaria, pareceu-me*

¹⁵⁰ Nesse sentido, é possível observar que Elena Ferrante, bem como suas próprias personagens, testemunham, especialmente através do mal-estar que toca seus corpos, que gerar um filho é uma experiência dolorosa e angustiante e que não é possível generalizar a ideia de maternidade como uma experiência positiva para todas as mulheres, o que também inclui as ambivalências que muitas mulheres experienciam quando se tornam mães.

¹⁵¹ No texto “*A frantumaglia*”, Ferrante (2017b, p. 113) comenta que: “*A relação de Ilaria e Olga não é boa, parece com a de Delia e Amalia. Mas, ao contrário de Amalia, Olga, a mulher atual, consegue completar um percurso que lhe permite aceitar o amor hostil de Ilaria como um sentimento vital, que pode ser utilizado contra o fascínio de morte que vem do passado, da pobre coitada. Juntas - mãe e filha - afirmarão o direito à vida lá fora, fora do modelo das mulheres destroçadas*”.

contrariada, como se fosse minha mãe que retornava do reino dos mortos para me lembrar dos meus deveres” (Ferrante, 2016a, p. 96).

Em uma cena do romance, Ilaria vai até o quarto de Olga e a vê chorando, com uma expressão de desgosto e então lhe diz que elas eram idênticas, o que a deixa angustiada: “[...] *“Somos idênticas”*. A frase me perturbou, senti um arrepio, perdi num instante aquele pouco de chão que eu parecia haver conquistado. O que significa somos idênticas, naquele momento eu precisava ser idêntica só a mim mesma [...]” (Ferrante, 2016a, p. 117). E prossegue:

[...] Eu não podia, não devia me imaginar como uma das velhas¹⁵² do teleférico. Só a ideia me deixou levemente tonta, com um pouco de náusea. Tudo voltou a se despedaçar. Talvez, pensei, Ilaria não seja só Ilaria. Talvez fosse realmente uma daquelas mulherzinhas do Vomero, que apareceu traiçoeiramente, como antes a pobre coitada que tinha se afogado no Capo Miseno. Ou talvez não. Talvez há tempos fosse eu, eu mesma uma daquelas velhas tocadoras de bandolim, e Mario tivesse descoberto e me deixado. Transformei-me, sem perceber, numa delas, figura das fantasias infantis, e Ilaria agora estava somente reproduzindo minha verdadeira imagem, não havia feito nada além de tentar se parecer comigo, maquiando-se como eu. Essa era a realidade que eu estava por descobrir, por trás da aparência de tantos anos. Já não era mais eu, era outra, como temia desde que acordei, como temia desde sabe-se lá quando (Ferrante, 2016a, p. 117).

Olga, em sua condição de *poverella*, olhava para sua filha Ilaria, que se angustiava ao vê-la naquela situação: “[...] *Coitada da minha pequena. Sentia-se sozinha, esperava em segredo um pai que não chegaria, já não conseguia mais manter dentro dos limites do jogo a confusão daquele dia. Sentia em mim sua angústia, somava-a a minha. Como tudo é mutável como tudo existe sem pontos fixos*” (Ferrante, 2016a, p. 140). Mais uma vez a angústia apresenta-se de forma nítida, sendo o afeto que conecta Olga e Ilaria.

No escrito “Mães”, do livro *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019) discorre sobre como a angústia também esteve presente na relação ambivalente com sua mãe. A personagem Elena Ferrante diz que há um cordão invisível que nos liga ao corpo de nossas mães e que não há nenhum modo de nos desprendermos dele. E que, ao mesmo tempo em que é impossível voltarmos para o útero delas, é muito difícil sairmos de sua sombra, numa mistura de amor e ódio, ou de amódio, como diria Lacan. Vejamos o seu relato a seguir:

¹⁵² Penso que aqui temos mais uma *mise en abyme* desta vez através da mulherzinha do Vomero, uma figura aparentada à *poverella*, em que Olga vê sua filha Ilaria e ela mesma refletidas em abismo. Assim como a *poverella*, a mulherzinha do Vomero também é uma figura infantil e que trazia para o presente a condição que sempre temeu ocupar: a de pobre coitada abandonada.

Liga-nos ao corpo das nossas mães um cordão invisível, não há maneira de nos desprendermos dele, ou pelo menos não o consegui. É impossível voltarmos para dentro delas, é difícil impelirmo-nos para lá da sua sombra. A minha mãe era lindíssima e inteligentíssima, como todas as mães, foi por isso que a amei e a detestei. Comecei a detestá-la por volta dos dez anos, talvez porque a amava tanto que a ideia de a perder me fazia viver num estado de ansiedade permanente e tinha de a degradar para me sossegar (Ferrante, 2019, p. 71).

Ferrante (2019, p. 72) prossegue comentando sobre uma relação de espelhamento com sua mãe, na medida em que, ao olhar-se no espelho, era a sua mãe que ela via. Percebemos que a *mise en abyme* mais uma vez se apresenta, desta vez refletindo a relação da própria Elena Ferrante com a sua mãe: “[...] *Uma manhã, vi-me ao espelho*¹⁵³ *e reconheci-a, era ela quem ali estava, no meu corpo. E, para minha surpresa, tudo isso passou a aborrecer-me cada vez menos, fui-a descobrindo pouco a pouco nos gestos, numa certa maneira de mostrar ou esconder os sentimentos, na voz*”. Então conclui que:

[...] Desde que me dei conta de que encontrar-me a mim própria significava encontrá-la e acolhê-la e amá-la como me acontecia em pequena, sosseguei. Cremos por vezes que a conciliação passa pela capacidade de esquecer os agravos sofridos. E talvez seja verdade, mas não nas nossas relações com as mães. Eu reconciliei-me com a minha quando senti esses agravos - o que me pareciam agravos - como parte de mim, essenciais para a minha formação, tão essenciais que me parecem agora uma invenção minha, um colorido exagero meu (Ferrante, 2019, p. 72).

Conforme já comentei anteriormente, no texto “*A frantumaglia*”, Ferrante (2017b, p. 132) apresenta trechos de suas obras que ela decidiu não publicar. Dentre eles, está um de *Dias de abandono*, em que Olga presencia sua filha Ilaria se masturbando¹⁵⁴ e se sente perturbada:

¹⁵³ Essa relação perturbadora de olhar-se no espelho e ver a própria mãe é uma questão comum na clínica. Muitas mulheres relatam que olham para si mesmas e percebem os reflexos de suas mães, uma experiência que aponta para as ambivalências que caracterizam a relação mãe-filha, pois, se por um lado olham para o espelho e gostam do que veem, por outro lado se angustiam por perceber em si mesmas o eco daquilo que as incomoda em suas próprias mães.

¹⁵⁴ A cena angustiante prossegue: “[...] *Eu olhava e tinha medo. Éramos três, Ilaria com sete anos que me observava, eu, que parecia com ela, mas era pequena como em uma foto de muitos anos antes em uma praia, e Ilaria com três anos deitada no sofá, masturbando-se, molhando de saliva a almofada verde. Todas ao mesmo tempo, mas em tempo nenhum, eu não sabia mais se o momento era agora ou depois, ou então um turbilhão de vento quente. Eu só sabia que Ilaria com o vestidinho vermelho tinha levantado o olhar, me visto, mas não havia parado de se tocar, pelo contrário, sorria para mim com um sorriso infantil que também era uma careta de cansaço. E eu pensei não devo censurá-la. Mas talvez eu devesse, e devesse articular uma proibição como sempre foi feito e gritar o que você está olhando, pare com isso, e não ria, o que tem por trás desse seu olhar e desse seu sorriso, conheço você, sei tudo de tudo, menina amada, menina malvada, eu sei que, se tivesse a força ou a malícia, você torceria meu pescoço e depois treparia com meu cadáver. Como, afinal, está sonhando fazer agora, vi em seus olhos.*

“[...] *Percebo que está se empenhando com as duas mãos sobre o sexo. Movimenta-se como uma aranha avermelhada, ferida, últimos espasmos. Sinto vergonha dela, sei que as crianças se masturbam, sou uma mãe de boas leituras. Mas mesmo assim me envergonho*”.

Percebo nesta cena da masturbação de Ilaria que Olga, ao se interrogar sobre quem teria ensinado Ilaria, angustia-se ao deparar-se com o duplo, na medida em que, ao ver a filha a se masturbar, é a si mesma que ela vê, numa experiência de espelhamento: “[...] *Como aconteceu? Quando? Pequena máquina de carne rósea, toca frenética em si mesma como eu devo ter feito na idade dela*” (Ferrante, 2017b, p. 132). Vejamos na continuidade texto como esse duplo aparece:

Bastou-me aquele pensamento. Sim, bastou-me aquele pensamento para ver agora três meninas, três Ilarias, mas a menor era eu, masturbando-me enquanto fingia me lavar, sentindo o sabão nos dedos, uma impressão que ainda hoje perdura e me agrada, sonho com frequência que estou lavando as mãos gastando todo o sabonete, eu me lavava durante horas com o gesto que minha mãe havia me ensinado.

Eu olhava e tinha medo. Éramos três, Ilaria com sete anos que me observava, eu, que parecia com ela, mas era pequena como em uma foto de muitos anos antes em uma praia, e Ilaria com três anos no sofá, masturbando-se, molhando de saliva a almofada verde. Todas ao mesmo tempo, mas em tempo nenhum, eu não sabia mais se o momento era agora ou depois, ou então um turbilhão de vento quente (Ferrante, 2017b, p. 132).

No texto “Filhas”, de *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019, p. 29) comenta sobre suas filhas dizendo que: “*Gosto muito de me reconhecer em minhas filhas, sentir que se esforçam ao máximo por serem diferentes de mim. É um movimento que, até quando me deixa furiosa, me parece positivo*”. Também diz que: “[...] *Não há dia em que não encontrem maneira de se opor a sua inteligência à minha, e o objectivo é sempre o mesmo: fazer-me compreender que faria bem em estar calada*” (Ibid, p. 29).

Mais uma vez percebemos o fenômeno do duplo, uma vez que, quando olha para suas filhas, é a si mesma que ela vê, como o reflexo de um espelho: “[...] *Eu olho para elas e vejo-me, às vezes com prazer, às vezes com alarme, a mim própria nos seus corpos, no tom das suas vozes*” (Ferrante, 2019, p. 29). Ferrante então afirma que, assim como era ambivalente a relação com suas filhas, também sentia essa ambivalência em relação à sua mãe:

É um sonho que já evapora e ela, no entanto, cultivará esse sentimento enquanto viver” (Ferrante, 2017b, p. 132-133).

[...] *Também eu me senti diferente da minha mãe e deitei fora o seu tempo para dar espaço ao meu. A crueldade dos que vêm depois, quando entram na fase em que se sentem os primeiros a ter vindo a este mundo, é necessária.*

[...] *Desejo que as minhas filhas sejam assim por muito tempo. Depois - é a ordem natural das coisas - ao envelhecer, darão lugar a um pouco de passado, e voltarão a encontrar-me dentro delas, descobrirão pormenores físicos, traços de carácter, pequenos pensamentos meus, acolher-me-ão com afecto. Como me aconteceu com minha mãe, deixarão de ter medo de serem elas próprias, ainda que sendo um pouco eu (Ferrante, 2019, p. 30).*

Em “*A frantumaglia*”, Ferrante (2017b, p. 169) comenta sobre a sua relação com a sua mãe costureira, que era perpassada, dentre outras coisas, pela angústia: “[...] *Nas roupas que fazia para si, ela espalhava à sua volta todo o brilho de que era capaz, e aquela exposição de si mesma me fazia sofrer porque, ao vê-la assim enfeitada, eu encontrava uma menina que nunca havia crescido, uma mulher adulta penalizada pelo ridículo*”. Nesse sentido, Ferrante comenta um incômodo em relação à figura materna que de certo modo aponta para um indizível:

[...] *Naquelas roupas estonteantes, eu senti alternadamente a sedução, o riso e a morte. Por isso, era tomada por uma fúria muda, um desejo de arruinar com minhas próprias mãos minha mãe e, depois, a mim mesma, para apagar aquele aspecto falso de filha de diva¹⁵⁵, de descendente de rainha que ela tentava me atribuir costurando dia e noite. Eu a queria com suas roupas de casa, aquela era minha mãe, embora eu apreciasse sua beleza romanesca. Eu a queria sem aquele dom para a costura. Quando consegui me livrar das roupas que ela fazia para mim, minha reação foi uma vontade de ser desalinhada: eliminar aquele meu aspecto de filhinha bonita em oferta especial (Ferrante, 2017b, p. 169).*

Na tetralogia napolitana, em *A Amiga genial*, a personagem Lenu conta como a relação com a sua mãe era angustiante para ela: “[...] *Com certeza, ela não era feliz, os afazeres domésticos a abatiam, e o dinheiro nunca bastava*” (Ferrante, 2015, p. 37). Essa angústia na relação mãe-filha também está presente em *A Filha perdida* (Ferrante, 2016b), que traz a história de Leda, uma mulher de meia-idade, professora universitária e divorciada. Mãe de duas filhas já crescidas, - Bianca, a mais velha, e Marta, a mais nova – Leda sente-se aliviada e ao

¹⁵⁵ No texto “*Escombros*”, em um trecho suprimido de *Dias de abandono*, Ferrante (2016g, p. 119) mostra um outro aspecto que caracterizava a angústia na relação mãe-filha: o ciúme que Olga sentia do modo como sua mãe tratava Mario: “[...] *Não gostava que a minha mãe gabasse com frequência, em tom emocionado, os olhos verde-azulados, e se pusesse a falar da cor idêntica dos olhos do pai, do irmão mais velho e do avô. Eu gostava imenso dos olhos de Mario, mas irritava-me que ela os associasse a si, à sua família de origem. Os meus olhos eram cor de avelã e às vezes, quando via Mario ser mimado por todas as mulheres da casa, sentia-me excluída, receava que ele, a partir dos olhos, sentisse a minha repugnante estranheza em relação à herança atraente da minha mãe*”.

mesmo tempo angustiada após suas filhas se mudarem para Toronto, no Canadá, para morar com o pai e então decide tirar férias no litoral sul da Itália:

Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, onde o pai vivia e trabalhava havia anos, descobri, com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma - pelo contrário, estava leve, como se só então as tivesse definitivamente posto no mundo. Pela primeira vez em quase vinte e cinco anos, não senti mais aquela ansiedade por ter que tomar conta delas (Ferrante, 2016b, p. 7).

Leda narra que seu único compromisso com as filhas era ligar uma vez por dia para saber como estavam e o que faziam e que: “[...] *continuava disposta a permitir que elas descarregassem sobre mim todas as suas raivas e infelicidades, apesar dos continentes diferentes e do vasto céu que nos separava. Os telefonemas, eram quase sempre apressados, às vezes pareciam falsos, como no cinema*” (Ferrante, 2016b, p. 8). Leda também rememora algumas falas de sua própria mãe e que foram marcantes para ela:

[...] As línguas, para mim, têm um veneno secreto que de vez em quando aflora e para o qual não há antídoto. Lembro-me do dialeto na boca de minha mãe quando perdia a cadência meiga e gritava conosco, intoxicada pela infelicidade: não aguento mais vocês, não aguento mais. Ordens, gritos, insultos, um prolongamento da vida nas suas palavras, como um nervo lesionado que, assim que é tocado, arranca junto com a dor qualquer compostura. Em uma, duas, três ocasiões ameaçou a nós, suas filhas, dizendo que iria embora¹⁵⁶, vocês vão acordar de manhã e não vão mais me encontrar. Eu acordava todos os dias tremendo de medo. Na verdade, ela sempre estava lá; nas palavras, vivia sumindo de casa (Ferrante, 2016b, p. 20-21).

A relação de angústia com a mãe é relatada por Leda em outros momentos da história: “[...] *Como eu sofria por ela e por mim, como eu me envergonhava de ter saído da barriga de*

¹⁵⁶ Em “*A frantumaglia*”, é possível observar mais uma vez a *mise en abyme* quando Ferrante (2017b, p. 126) fala sobre a angústia que sentia quando sua mãe saía de casa e a deixava sozinha: “[...] *O tempo ficava suspenso, meu próprio corpo perdia suas dimensões, era como se algo soprasse dentro de mim, inchando-me, e eu tinha medo de estourar, passava os dedos na minha pele e a sentia lisa, esticada como um balão de gás.*

Eu sonhava com os olhos abertos. Imaginava que minha mãe só tinha fingido sair, mas estava lá dentro e, naquele momento, estava me espiando para entender se eu a amava de verdade. Eu achava que ela não gostava de mim, inchada daquela maneira no escuro, e apertava a mim mesma com as mãos, mas ficava com vontade de chorar e, quanto mais eu apertava meu peito e minha barriga, mais as lágrimas brotavam em meus olhos. Eu achava que ela, onde quer que estivesse, realmente podia sentir que eu estava em perigo e deixava o terror crescer como um chamado para que ela fosse tocada ao longe por aquele meu corpo dilatado, se sobressaltasse, largasse as coisas asquerosas que estava fazendo e voltasse. Como era horrível aquela tensão que vinha de dentro, um zumbido, palavras, a própria voz da mãe que soprava dentro de mim como em um balão”.

alguém tão infeliz. Aquele pensamento, ali em meio à confusão da praia, me deixou ainda mais nervosa [...] junto a uma ponta de angústia” (Ferrante, 2016b, p. 30); “[...] *Minha mãe dizia que eu não fazia outra coisa além de me perder quando criança. [...] Eu tinha medo de que fosse a minha mãe a se perder, vivia com a angústia de não conseguir mais encontrá-la*” (Ibid, p. 50). E prossegue:

[...] Fiquei na água por muito tempo, até ver as pontas dos dedos enrugadas e começar a tremer de frio. Minha mãe, quando percebia que eu estava naquele estado, me puxava para fora da água aos berros. Via que eu batia o queixo e ficava com mais raiva ainda, me empurrava, me cobria da cabeça aos pés com uma toalha e me esfregava com tamanha energia, tal violência, que eu não entendia se era de fato preocupação com a minha saúde ou raiva reprimida por muito tempo, uma ferocidade que me esfolava a pele (Ferrante, 2016b, p. 47-48).

Essa relação angustiante também é reatualizada por Leda com suas filhas: “[...] *Bianca uma vez gritou para mim, aos prantos: você sempre se acha superior. E Marta: por que você quis nos ter se não faz outra coisa além de se queixar de nós? [...] Sempre chega o momento em que os filhos dizem com raiva e tristeza: por que você me deu a vida?*” (Ferrante, 2016b p. 36). E prossegue: “[...] *Nas conversas com minhas filhas, ouço palavras ou expressões omitidas. Às vezes, elas ficam com raiva e dizem mamãe, é você que está dizendo, você inventou isso. Mas eu não invento nada, só escuto, o não dito fala mais do que o dito*” (Ibid, p. 36-37); “[...] *Minha filha se perdeu justamente em um domingo de agosto, quase vinte anos atrás, mas eu não enxergava nada, era uma angústia cega*” (Ibid, p. 53).

No trecho a seguir, Ferrante (2017b, p. 127) mais uma vez comenta sobre a sua angústia em relação à sua mãe, principalmente quando ela saía de casa sem que o seu pai consentisse. É possível observar a *mise en abyme*, na medida em que há um espelhamento entre o pseudônimo Elena Ferrante e suas obras *Um amor incômodo* e *Dias de abandono*: “[...] *Até os dez anos, eu me sentia em uma condição insuportável: temia que, a cada saída de minha mãe, ela nos traísse, trocasse nosso caminho virtuoso pelo caminho dos outros, e essa culpa dela fazia com que eu a detestasse*”. E segue:

[...] seu corpo desencadeava em mim uma onda de asco, eu a examinava para tentar identificar os rastros das culpas que meu pai lhe atribuiria se soubesse que ela tinha saído de casa. Fazia isso temendo de fato descobrir tais culpas em seu corpo. Esperava conseguir encontrá-la antes dele para poder ajudá-la a apagá-las a tempo, assim, sem demonstrar.
[...] Ao longo dos anos, ela se tornou um objeto difícil de sistematizar em uma página clara. Contudo, meus dois livros certamente partem daí. A porta fechada, a imaginação do mal, o medo: por que eu me fechava lá dentro? A

resposta mais linear que encontrei é a seguinte: o terror que o quartinho me inspirava mantinha sob controle a angústia pelo destino da minha mãe (Ferrante, 2017b, p. 127).

Aproveito para também sublinhar a presença de outra *mise en abyme* na obra de Elena Ferrante: a figura da boneca. Conforme já apontado por Dantas (2025), as *matrioskas*, bonecas russas são uma forma de *mise en abyme*. Discutirei a seguir como a boneca se repete em três obras de Ferrante: *A Filha perdida*¹⁵⁷, *A Amiga genial* e no infantil *Uma noite na praia*. Ao tomar como ponto central a relação mãe-filha através da figura da boneca, Ferrante (2017b) afirma em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, no texto “Nunca baixar a guarda”, que isso tem a ver com a sua própria relação com seus filhos e que a escrita não veio sem a companhia da angústia:

[...] Quanto à escrita, ela já existia para mim antes dos filhos, já era uma paixão muito forte e, muitas vezes, entrou em conflito com o amor em relação a eles, sobretudo em relação às obrigações e aos prazeres do cuidar. No fim das contas, escrever também tem a ver com a reprodução da vida e com emoções contraditórias e avassaladoras. Mas o fio da escrita – apesar da angústia de achar que você não saberá mais amarrá-lo, que a vida não passa mais por ali – pode ser cortado, por vontade, por necessidade, por outras urgências. E devemos nos separar dos livros. Já o cordão umbilical nunca é realmente cortado. Os filhos permanecem para sempre um nó inextricável de amor, de terrores, de satisfação, de ansiedades (Ferrante, 2017b, p. 271).

Em *A Filha perdida*, Leda furta a boneca¹⁵⁸ da pequena Elena, filha de Nina. De posse da boneca, Leda começa a recordar-se da relação com sua mãe e que ela também tinha uma boneca quando era criança: “[...] *O que é uma boneca para uma criança? Tive uma com belos cabelos cacheados, cuidava muito bem dela, nunca a perdi. Chamava-se Mina. Minha mãe*

¹⁵⁷ No texto “Mulheres que escrevem”, do livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante (2017b, p. 288) fala que: “[...] *A Filha perdida, das histórias que publiquei, é aquela à qual estou mais dolorosamente ligada*”. Nesse mesmo livro, no escrito “Nunca baixar a guarda”, Ferrante (2017b, p. 272) retoma este dito e diz que: “[...] *um livro que me é muito caro, A Filha perdida*” (*Ibid*, p. 272). Posteriormente, no texto “Liberdade criadora”, do livro *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019, p. 83) volta a comentar sobre a obra: “[...] *Maggie Gyllenhaall, atriz de que muito gosto, anunciou que transporá para o cinema um romance meu, La figlia oscura. É um livro ao qual estou especialmente ligada*”.

¹⁵⁸ No texto “Água-marinha”, do livro *As margens e a escrita*, Ferrante (2021, p. 54) fala que durante alguns anos, considerou *A Filha obscura* um livro conclusivo, ou seja, o último livro que publicaria. Também comenta sobre o enigmático ato de Leda de roubar a boneca de Elena: “[...] *Leda pratica uma ação - roubar a boneca -, à qual não é capaz, nunca, de dar sentido, nem no início da sua história, nem no fim. E eu própria, Elena Ferrante, concebi a minha escrita e a dela de modo que a condição de absoluto e concentrado isolamento do discurso narrativo de ambas chegasse a um ponto de não retorno. Fomos ambas simplesmente impelidas por uma espécie de desfalecimento, sintetizado na frase final de Leda, dirigida às filhas: “Estou morta, mas estou bem”*”.

dizia que fui eu quem dei aquele nome. Mina, mamma” (Ferrante, 2016b, p. 57). Leda também se lembra que:

[...] *Brincar de ser mamãezinha de uma boneca. Minha mãe nunca esteve disposta às brincadeiras que eu tentava fazer com ela. Logo ficava nervosa, não gostava de bancar a boneca. Ria, se esquivava, ficava com raiva. Irritava-se se eu a penteasse, pusesse fitinhas, lavasse seu rosto e orelhas, a despisse e vestisse novamente.*

Já eu não. Como adulta, sempre tentei me lembrar do sofrimento de não poder mexer nos cabelos, no rosto, no corpo de minha mãe. Por isso fui pacientemente a boneca de Bianca nos seus primeiros anos de vida. Ela me levava para debaixo da mesa da cozinha, era a nossa cabana, fazia com que eu me deitasse. Eu estava esgotada, me lembro. [...] No entanto, eu tentava manter a calma, queria ser uma boa mãe (Ferrante, 2016b, p. 57-58).

Como é possível observar, a boneca de certo modo é um elemento que liga mãe e filha e que também gera angústia. Leda então relata que resolveu presentear sua filha Bianca com Mina, a sua boneca: “[...] *Foi em um momento de sensação de inadequação generalizada que decidi dar Mina a Bianca. Pareceu-me um belo gesto, um modo de calmar o ciúme que sentia da irmã caçula*” (Ferrante, 2016b, p. 58). E prossegue:

[...] *Por isso, retirei a velha boneca de uma caixa de papelão sobre o armário e falei a Bianca: veja, ela se chama Mina, era a boneca da mamãe quando pequena, é um presente para você. Eu achava que Bianca ia amá-la, tinha certeza de que ela se dedicaria à boneca como se dedicava a mim nas brincadeiras. No entanto, logo a pôs de lado, não gostou de Mina. Preferia uma boneca feia, de trapos, com os cabelos feitos com fios de lã amarela que o pai lhe trouxera de presente ao voltar sabe-se lá de onde. Fiquei muito triste* (Ferrante, 2016b, p. 58-59).

Já no infantil *Uma noite na praia*, quem narra a história é Celina, uma boneca que é perdida por Mati, sua dona e melhor amiga, em uma praia. Sem saber voltar para casa, Celina vivencia uma experiência de angústia e abandono¹⁵⁹. A história mostra as ambivalências da relação mãe-filha, na medida em que vemos que há uma relação mãe-filha entre Celina e Mati, à medida em que se avança na leitura do livro.

Um dos aspectos que chama a atenção na obra são os ciúmes que Celina sente de Minu, o gato que Mati havia ganhado do seu pai: “[...] *O pai dela acabou de chegar. Ele vem à praia todo fim de semana. Trouxe de presente para Mati um gato branco e preto, e é por isso que,*

¹⁵⁹ É interessante observar como o abandono aparece na obra de Ferrante sob vários aspectos: o abandono do parceiro amoroso de Olga, em *Dias de abandono*; e de Melina, em *A Amiga genial*; e o abandono da boneca Celina em *Uma noite na praia*, só para citar alguns exemplos.

até cinco minutos atrás, Mati estava brincando comigo, e agora está brincando com o gato, que ela chamou de Minu” (Ferrante, 2016d, p. 7). Mati vai embora da praia, acompanhada do seu pai, do irmão e de Minu. Celina então narra a cena angustiante em que presencia Mati indo embora, abandonando-a na praia:

*[...] A mãe de Mati foi embora da praia há uma hora e foi para casa. O pai dela também está indo embora carregando um monte de bolsas.
- Mati, vamos logo.
Mati sai de debaixo do guarda-sol com o irmão e o gatinho.
E eu?
Eu não consigo mais ver os três.
Grito:
- Mati!
Mas Mati não me ouve.
Ela está falando com o gato Minu e só escuta ele, e ele responde* (Ferrante, 2016d, p. 8).

Celina se angustia: “*[...] é impossível que ela tenha me esquecido. Assim que perceber que fiquei aqui na praia, com certeza virá me buscar. Talvez isso seja só uma brincadeira que ela inventou para me assustar”* (Ferrante, 2016d, p. 12); “*[...] Mati, mamãe, cadê você? Eu sou sua boneca, não me abandone*¹⁶⁰. *Mati, se você não vier logo me salvar, se deixar que me queimem, vou chorar”* (Ferrante, 2016d, p. 23).

Sozinha na praia, Celina se depara com a aterrorizante presença de um Salva-Vidas Malvado da Noite, que traz consigo um amigo, o Grande Garfo. O dia vai passando e logo chega à noite e Celina enfrenta uma noite interminável, repleta de horror e medo. O seu momento de maior angústia acontece quando o Salva-Vidas Malvado da Noite, descobre que ela guardava palavras consigo e enfia sua mão de gancho na boca de Celina, para roubar-lhe as palavras:

[...] O Anzol é pequeno como uma gota de chuva e está preso a um fio de saliva brilhoso. Entra pela minha boca, que mantenho sempre aberta. Estou tão cheia de água que não consigo puxar as palavras para baixo a tempo, para escondê-las no peito e na barriga. O Anzol pega uma dela e puxa. As outras palavras se abraçam aterrorizadas, formando uma corrente. Eu puxo de um lado, o Anzol puxa do outro, e no meio estão as palavras, bem agarradinhas. Estou furiosa. Perdi meu Nome, mas não quero perder mais

¹⁶⁰ Conforme discuti neste capítulo, a própria Elena Ferrante fala em “*A frantumaglia*”, que tinha medo de que sua mãe fosse embora e nunca mais voltasse. Essa *mise en abyme* também aparece em *Um amor incômodo* e em *A Filha perdida*. É interessante que esse temor de ser abandonado pela mãe é algo que, enquanto leitores, também nos acompanha e nos angustia. Conforme já relatei anteriormente, em minha experiência, no primeiro dia na escola, quando a minha mãe foi embora e deixou-me na companhia da professora e dos meus colegas, desesperei-me, pois achei que nunca mais fosse voltar.

nada. [...] Se o Anzol pendurado no fio nojento de saliva tirá-las de mim, não vou me lembrar de mais nada, não vou saber dizer mais nada, nem mesmo o querido nome de Mati” (Ibid, p. 30).

Já em *A Amiga genial*, a *mise en abyme* da boneca surge com as protagonistas Lenu e Lila, que tinham, respectivamente, as bonecas chamadas Tina e Nu. Enquanto Tina era linda: uma boneca com cabelos e olhos de celuloide, que usava um vestidinho azul que a mãe de Lenu havia costurado para ela, Nu era feia e suja: tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem. Entretanto, havia um elemento em comum que ligava ambas as bonecas e, também, Lenu e Lila. Leiamos:

[...] Nu e Tina não eram felizes. Os terrores que saboreávamos todos os dias eram os mesmos delas. Não nos fiávamos na luz sobre as pedras, sobre os edifícios, o campo, sobre as pessoas de fora e de dentro das casas. Intuíamos seus cantos sombrios represados e sempre a ponto de explodir. E atribuíamos a essas bocas escuras, as cavernas que além se abriam sob os prédios do bairro, tudo o que nos aterrorizava à luz do dia (Ferrante, 2015, p. 23).

Lenu e Lila gostavam de brincar com suas bonecas perto do subsolo, próximo da casa do personagem dom Achille, uma espécie de ogro dos contos de fadas que morava no mesmo bairro que elas. Lenu relata que dom Achille a deixava com medo, pois pensava que ele estava não só em seu apartamento no último andar, mas também ali, no subsolo. E prossegue:

[...] o imaginava de boca aberta, com suas longas presas de fera, corpo de pedra reluzente e ervas venenosas, sempre pronto a recolher numa enorme bolsa preta tudo o que deixávamos cair dos cantos desguarnecidos das grades. Aquela bolsa era um traço fundamental de dom Achille, sempre com ela, até em casa, na qual metia matéria viva e morta. Lila sabia que tinha medo disso, minha boneca o expressava em voz alta. Por isso mesmo, justamente no dia em que só com olhares e gestos, sem sequer combinarmos nada, trocamos pela primeira vez nossas bonecas, ela, assim que recebeu Tina, a empurrou para além da grade, deixando-a cair na escuridão (Ferrante, 2015, p. 23).

Na leitura que desenvolvo neste trabalho, observo que a boneca se apresenta na obra de Ferrante como um significante que desliza pela angústia da relação mãe-filha, mas ao mesmo tempo aponta para algo que toca o indizível. Maria Carolina Casati (2023, p. 338), no prefácio para a segunda edição de *A Amiga genial*, intitulado “Elena, Lenu e Lila: A Amiga genial e a escrita como metáfora da existência-concreta”, afirma que: “[...] sabemos que é por meio da escrita dessas personagens, quase como uma boneca russa, que Elena Ferrante escreve a si e se escreve no mundo ao criar todas essas mulheres”. Apesar disso, é possível perceber que tem

algo que é inominável, que não é recoberto pelo significante e que angustia o leitor, um para-
além do sentido que a relação mãe-filha provoca.

Além disso, no texto “Mulheres que escrevem”, do livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante (2017b) comenta sobre o processo de escrita de sua tetralogia napolitana e de sua relação com *A Filha perdida*, o que nos ajuda a entender um pouco mais a presença da *mise en abyme* da boneca:

[...] *Quando, quase seis anos atrás, comecei a escrever, eu sabia com clareza o que iria contar: uma amizade que começa com o jogo perverso das bonecas e termina com a perda de uma filha. Eu tinha em mente uma história que não era maior do que Um amor incômodo ou A Filha perdida. Por conseguinte, não houve uma fase em que eu procurava o cerne da narrativa. Simplesmente comecei a escrever, achei que a escrita corria solta* (Ferrante, 2017b, p. 301).

A articulação que proponho da obra de Ferrante com a psicanálise aponta para a relação mãe-filha como outra face da angústia, uma questão que desde Freud tem sido amplamente discutida na clínica psicanalítica. No texto “Sobre a psicogênese de um Caso de Homossexualidade Feminina”, Freud (1920/2011, p. 129) diz que: “[...] as mães geralmente sentem-se incomodadas ante as filhas em idade núbil, e as filhas tendem a sentir uma mescla de compaixão, desprezo e inveja pela mãe, algo que não contribui para aumentar a ternura por ela [...]”.

Freud (1920/2022) então localizou nesse caso a presença de uma ambivalência no vínculo mãe-filha, sendo esta última vista como uma concorrente importuna da mãe, que a preteria em relação aos seus três irmãos, limitando ao máximo sua independência e a mantinha o máximo possível longe do seu pai. Isso corroborou para que a jovem passasse a necessitar de uma mãe mais amorosa. Através do caso da Jovem Homossexual, Freud observou que as vicissitudes da relação mãe-filha e seus efeitos nas parcerias amorosas independem da orientação sexual.

No texto “Sobre a sexualidade feminina”, Freud (1931/2019, p. 286) fala sobre a importância da fase pré-edípica feminina, ao notar como havia subestimado a duração desse laço com a figura materna, pois era frequente que: “[...] um determinado número de pessoas do sexo feminino permanecer preso à ligação originária com a mãe”. Freud também disse que essa dependência em relação à mãe tem efeitos a *posteriori* no desenvolvimento da sexualidade feminina, podendo reverberar em uma paranoia:

[...] Pois esse bem parece ser o medo [*Angst*] surpreendente, mas sistematicamente encontrado, de ser morta (devorada?) pela mãe. Podemos supor que esse medo corresponda a uma hostilidade que se desenvolve na criança contra a mãe, em consequência das múltiplas limitações da educação e dos cuidados com o corpo, e que o mecanismo da projeção seja favorecido pela prematuridade da organização psíquica (Freud, 1931/2019, p. 288).

Freud (1931/2019, p. 292) prossegue discutindo a fase pré-edípica de ligação exclusiva com a mãe e afirma que ela está presente em ambos os sexos, porém reivindica na mulher uma importância maior, sendo um elemento clínico que aponta para diversas questões em torno da feminilidade que aparecem. Um exemplo citado por Freud é a frequente escolha que muitas mulheres fazem de seus parceiros amorosos a partir do modelo do pai e/ou o colocando no lugar do pai, bem como reatualizam com o marido a sua relação com a mãe, pois: “[...] a transposição de ligações afetivas da mãe como objeto para o pai como objeto constitui o conteúdo principal do desenvolvimento que levou à feminilidade”.

Freud (1931/2019) também diz que essa sensação de luta com seus parceiros que muitas mulheres relatam na clínica, comumente é acompanhada de relatos de disputas com a mãe que aconteceram na juventude. Então concluiu que essa hostilidade direcionada à figura materna não resulta da rivalidade vivenciada no Édipo, pois sua origem é anterior ao Édipo e são muitos fatores que influenciam nessa questão, como: o ciúme excessivo do pai e a rivalidade entre irmãos, uma vez que o amor infantil é desmedido e exige exclusividade. Isso acontece porque o amor infantil é um amor que nunca será plenamente satisfeito, que acaba por reverberar em decepção e numa posição hostil, que poderá influenciar posteriormente nas parcerias amorosas.

Além disso, Freud (1931/2019, p. 302) diz que a atividade sexual da menina dirigida à mãe costuma manifestar-se seguindo uma sequência temporal, indo de anseios agressivo-orais, sádicos e fálicos. Os orais e sádicos são comumente forçados a um recalçamento precoce, como o medo de ser morta pela mãe, reverberando em um desejo de morte da figura materna. Já na fase fálica é comum a menina acusar a mãe de sedutora: “[...] porque ela necessariamente sentiu as primeiras ou pelo menos as mais intensas sensações genitais durante os procedimentos de limpeza e de cuidado pessoal realizados pela mãe (ou pela pessoa que a representa) [...]”.

Freud (1931/2019, p. 303) então diz que o: “[...] caminho para o desenvolvimento da feminilidade está agora livre para a menina, desde que não seja limitado pelos restos da superada ligação pré-edípica à mãe”. Dito de outro modo, nas teorizações freudianas sobre a feminilidade, a relação pré-edípica entre mãe e filha produz efeitos na subjetividade feminina, sendo uma condição imprescindível para o tornar-se mulher esse desligamento da mãe. Quando não acontece, torna-se uma catástrofe para a filha.

Posteriormente, no texto “Feminilidade - Nova sequência de conferências de introdução à psicanálise - Conferência XXXIII”, Freud (1933/2019) se interroga como a ligação poderosa da criança com a mãe pode ser findada e diz que se trata de um intenso trabalho psíquico cuja principal consequência é o desenvolvimento de uma hostilidade em relação à mãe, comumente reverberando em ódio em relação a ela. Apesar de ser comum que, depois, esses afetos possam ser supercompensados e que uma parte deles seja superada, uma outra parte ainda persistirá, fazendo com que suas consequências para a subjetividade da garota sejam duradouras. Finaliza o texto reafirmando sua dificuldade de compreender a feminilidade:

Isto é tudo o que eu tinha para lhes dizer sobre a feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre soa amigável. [...] Se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às suas próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas (Freud, 1933/2019, p. 341).

No texto “Uma amostra do trabalho psicanalítico”, escrito que faz parte do livro *Compêndio de Psicanálise*, Freud (1940/2019, p. 129) ressalta que a mãe se constitui, para ambos os sexos, no primeiro objeto de amor, pois é ela quem alimenta e cuida do bebê e que nesses cuidados com o corpo infantil são despertadas sensações tanto prazerosas quanto desprazerosas. Consequentemente: “[...] Nessas duas relações enraíza-se o singular e incompatível significado da mãe, fixado de modo inalterável para toda a vida, como o primeiro e mais forte objeto amoroso e como protótipo de todos os relacionamentos posteriores - para ambos os sexos [...]”.

Segundo Cristina Marcos (2011, p. 279), no artigo “Mãe e filha - Da devastação e do amor”, é indispensável a separação da filha em relação à sua mãe para que possa tornar-se mulher, tendo em vista a impossibilidade de a mãe transmitir sua feminilidade para a filha. Nesse processo, para que a criança consiga separar-se do Outro materno: “[...] é preciso que ela tenha primeiro ocupado um lugar no desejo da mãe. Quando isto não ocorre é a própria existência da criança que fica em suspenso. É o que acontece quando a criança procura sua imagem fálica no olhar da mãe e não a encontra¹⁶¹”.

¹⁶¹ É o que podemos observar em algumas personagens de Ferrante e suas mães, quando essas personagens olham-se no espelho e há uma sobreposição entre mãe e filha, numa *mise en abyme* que reflete a própria relação de Elena Ferrante com sua mãe. É o que acontece, por exemplo, com Olga e Ilaria, Leda e Marta e Bianca, Amalia e Delia, Immacolata e Elena Greco. Apesar de terem um lugar no desejo da mãe, isso não as salva de se verem às voltas com a opacidade do desejo materno e o gozo feminino que o acompanha, ilustrando uma questão comum na clínica do feminino: a dificuldade da filha de desligar-se da mãe e descobrir por conta própria o que é uma mulher.

Já Andrea Eulálio (2020, p. 34), no livro *Amores loucos: a devastação materna e nas parcerias amorosas*, afirma que, quando Freud introduziu a pré-história no Édipo feminino, percebeu com mais nitidez que o que está em jogo na sexualidade feminina é o vínculo primordial que é estabelecido entre a menina e sua mãe e: “[...] a imensa dificuldade da filha para se separar da mãe e seguir seu próprio destino de mulher. Para Freud, o vínculo mãe-filha seria tão intenso que, na maioria das vezes, definiria as diretrizes das relações amorosas na vida adulta da menina”.

Serge André (1998, p. 179), no livro *O Que quer uma mulher?*, também aponta que a relação pré-edípica com a mãe está no cerne do desenvolvimento da sexualidade feminina na obra de Freud e que ela: “[...] não é, no fundo, outra coisa senão o retorno inelutável da relação antiga com a mãe. Tudo se passa como se, para a menina, o pai nunca substituísse completamente a mãe, como se fosse sempre esta última que continuasse a agir através da figura do primeiro”. Acrescenta ainda que os caracteres pré-edípicos da relação mãe e filha nunca serão completamente extintos e estarão sempre prontos para serem trazidos à tona.

Já Lacan (1972/2003, p. 465) no escrito “O Aturdido”, endossa a proposição de Freud sobre a importância da relação pré-edípica da garota com a mãe e que, quando não acontece o desligamento da figura materna, pode reverberar posteriormente em um estrago/devastação. Isso acontece porque, como mulher, ela tende a esperar da mãe mais substância sobre o que é ser uma mulher e se depara com a impossibilidade de transmissão da feminilidade da mãe para a filha:

Por essa razão, a elucubração freudiana do complexo de Édipo, que faz da mulher peixe na água, pela castração ser nela ponto de partida (Freud *dixit*), - contrasta dolorosamente com a realidade de devastação que constitui, na mulher, em sua maioria, a relação com a mãe, de quem, como mulher, ela realmente parece esperar mais substância do que do pai - o que não combina com ele ser segundo, nessa devastação (Lacan, 1972/2003, p. 465).

Em “Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina”, Lacan (1960/1998, p. 734), havia advertido serem comuns as frustrações das filhas endereçadas às suas mães, apontando falhas, reais e imaginárias, em torno dos cuidados maternos, cujos efeitos reverberam na sexualidade feminina: “Uma noção de carência afetiva, ligando sem intermediação às falhas reais dos cuidados maternos, os distúrbios do desenvolvimento, é reforçada por uma dialética de fantasias, das quais o corpo materno é o campo imaginário”.

Danuza Souza e Giselle Kosovski (2018), no artigo “Mulheres e espelhos: a devastação e o irrepresentável no corpo feminino”, afirmam que a mãe é o primeiro polo de identificações

e, posteriormente, de frustrações por parte da filha, processo que é inevitável, tendo em vista que a feminilidade não pode ser transmitida. Diana Corso e Mário Corso (2006, p. 81), no livro *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*, complementam que as identificações da filha em relação à mãe são importantes, desde que sejam: “[...] um ponto de partida, não de chegada. Perceber a limitação do modelo materno empurra ao trabalho de buscar referenciais e vivências que ampliam o horizonte da vida da filha”.

Malvine Zalcberg (2023), no livro *Amor: paixão feminina*, reafirma a proposição de Freud e de Lacan de que é apenas por meio de uma separação eficaz da sexualidade da filha da sexualidade de sua mãe que será possível a menina se desenvolver como mulher. Isso se justifica porque é necessário que o poder materno, que é exercido sobre ela, seja destituído. A partir de uma separação, é possível que aconteça a inscrição de um lugar no corpo da filha em que o gozo aparece. Como efeito disso, a filha terá um corpo e um gozo que poderá chamar de seus, uma vez que são distintos dos de sua mãe.

Porém, Danuza Souza e Paulo Vidal (2017, p. 134), no artigo “Devastação: entre mal-estar e sintoma, o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável”, advertem que essa separação entre mãe e filha nunca será completa, uma vez que: “[...] A relação primordial entre uma menina e sua mãe tem as características de uma relação passional que, de alguma maneira, resiste à separação estabelecida pela metáfora paterna, permanecendo a filha de algum modo capturada pela sedução materna”.

Malvine Zalcberg (2002, p. 164), no livro *A relação mãe e filha*, chama a atenção para a importância do olhar materno para o desenvolvimento da feminilidade da filha, pois, diante da ausência de um significante que venha a designar o que é a mulher, é por meio do investimento libidinal do olhar da mãe que a filha terá uma existência. Então: “[...] a mãe deve olhar para a criança de modo que a faça existir”. Além disso, sublinha que, mais do que o menino, a menina necessita de uma cobertura imaginária porque seu corpo é marcado pela falta de um significante feminino. Nesse sentido, o olhar da mãe funciona em nível de objeto, pois proporciona a estruturação de uma imagem para a menina.

Zalcberg (2002) então argumenta que a primeira vestimenta da criança é a imagem especular que surge em decorrência do olhar ativo da mãe. Então, mesmo que não seja um olhar contínuo, funcionará como uma rede de sustentação para que posteriormente a criança possa construir a sua própria imagem. Também ressalta que, apesar de acontecer em todas as crianças, a importância do olhar da mãe adquire uma maior centralidade no caso da menina que, após esse processo, irá direcionar-se mais uma vez para a figura materna no intuito de saber se ela reconhece a singularidade do seu corpo, reflexo da ausência de uma definição nítida. Assim, é

muito importante o investimento materno na imagem da menina, pois o amor e a aceitação da mãe em relação ao corpo da filha são imprescindíveis para que esta venha a ter um corpo feminino que possa amar.

Já Fabiane Secches (2020, p. 38) diz que, para Freud, os termos desse vínculo experimentado entre mãe e bebê, esse amor primeiro - uma vez que a mãe se constitui no primeiro objeto de amor da criança -, é a experiência que molda a organização do nosso psiquismo. Em decorrência disso, o sujeito passa o resto da vida atravessado pela ambivalência entre o desejo e o temor de se misturar ao outro, num jogo entre duas forças contrárias: “[...] Enquanto buscamos autonomia, também somos atraídos pela ideia de retorno a algo que seja anterior à ideia de um “eu”. Essa ambivalência nos constitui e movimenta; haver-se com ela é trabalho de uma vida”.

Finalmente, Ortolan *et al.* (2017, p. 221), no artigo “A Relação mãe-filha em “sonata de outono”: considerações psicanalíticas”, discutem o abandono materno. Os autores afirmam que, quando uma mãe abandona sua filha, esta última poderá desenvolver: “[...] uma propensão em querer ser cuidada, insatisfeita quanto ao que a mãe pôde oferecer a ela, pois se entende que, paradoxalmente, a filha precisa da mãe para poder separar-se dela”.

Após estas considerações, nas próximas páginas, retomarei o que foi dito ao longo deste trabalho e caminharei para as considerações finais da tese.

[...] Existir é isso, pensei, um sobressalto de alegria, uma pontada de dor, um prazer intenso, veias que pulsam sobre a pele.

Elena Ferrante, 2016a, p. 182. **Dias de abandono.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

a psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo

Escolhi este trecho de “*A frantumaglia*” para nomear as considerações finais porque nele, quando Ferrante (2017b, p. 131) discute sobre as influências da teoria psicanalítica em suas obras, conclui, dentre outras coisas, que “[...] *a psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo*”. Considero esse aspecto valioso, na medida em que aponta para pertinência da clínica psicanalítica como uma modalidade de tratamento singular para o sofrimento psíquico e porque destaca para a potência da cega cortante¹⁶² da verdade freudiana, que segue ecoando na atualidade.

Também optei pela epígrafe que antecede as considerações finais porque me parece ser a conclusão de Olga, após a sua experiência de abandono, de perceber que não existe vida sem angústia e sem sofrimento, pois o mal-estar na cultura apontado por Freud (1930/2010) impossibilita que o psiquismo esteja em homeostase. Encontrar uma forma singular de dar contornos a angústia não é de modo algum aplacá-la, mas aprender a conviver com ela e atravessá-la, não se deixando paralisar, tal como fez a personagem G.H., no livro *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (1964/2020, p. 146), após passar por uma crise existencial após sua empregada, Janair, ir embora, dizer: “[...] Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita”.

Foi tomando como base o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante, bem a minha experiência na clínica, que o presente estudo tomou contornos e pude perceber que a angústia e os desafios do seu manejo na clínica psicanalítica, levando muitos sujeitos a procurarem análise.

Através da investigação aqui desenvolvida, observei que a angústia tem se apresentado como um desafio desde os primórdios da teoria psicanalítica. Conforme observou Freud (1916-1917/2014), o problema da angústia configura um ponto nodal para o qual convergem questões as mais diversas e importantes. Posteriormente, ao propor uma releitura das elucubrações freudianas sobre a angústia, Lacan (1962-1963/2005) apresentou importantes avanços para o seu manejo na clínica. A partir da tese de que a angústia é o afeto que não engana, destacou,

¹⁶² Em “Carta de dissolução”, Lacan (1980/2003, p. 319) fala sobre a cega cortante da verdade freudiana, dizendo que: “[...] Por um trabalho, como disse - que, no campo aberto por Freud, restaure a sega cortante de sua verdade; que reconduza a *práxis* original que ele instituiu sob o nome de psicanálise ao dever que lhe compete em nosso mundo; que, por uma crítica assídua, denuncie os desvios e concessões que amortecem seu progresso, degradando seu emprego. Objetivo que mantenho”.

dentre outras coisas, que sentir o que o sujeito pode suportar de angústia é um impasse que coloca os psicanalistas à prova a todo instante na condução do tratamento psicanalítico.

Conforme sublinha Jacques-Allain Miller (2005) a angústia lacaniana não é uma perturbação e nem uma disfunção e em seu manejo clínico, não se trata de curá-la, mas sim de atravessá-la. Nesse sentido, a abordagem lacaniana da angústia desenvolvida neste estudo distanciou-se de uma proposta terapêutica, ao colocar em seu horizonte a proposição de Lacan (1971/2003) de que, apesar de ter efeitos terapêuticos, a psicanálise se diferencia das psicoterapias, por não ser uma técnica terapêutica.

A partir do método psicanalítico de pesquisa, segui um percurso metodológico que tem amalgamadas uma dimensão diligente e uma dimensão *desmarginada*, ao tomar como base o livro *As Margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, de Elena Ferrante (2023). A dimensão diligente consistiu em uma pesquisa psicanalítica do tipo teórica, em que investiguei a noção de angústia na clínica psicanalítica, utilizando textos de Freud e Lacan como fontes primárias e textos de psicanalistas contemporâneos, capturados em bases de dados, como fontes secundárias. Já a dimensão *desmarginada* explorou as relações entre psicanálise e literatura, a partir de Freud, Lacan e Elena Ferrante, ao tomar como aporte teórico a psicanálise lacaniana e a *mise en abyme*, no intuito de articular a obra *Dias de abandono* com a psicanálise. Além disso, também fiz uso das notas de rodapé como um recurso metodológico que me possibilitou explorar mais a dimensão *desmarginada* deste estudo, no intuito de discorrer sobre o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante.

A interlocução entre psicanálise e literatura desenvolvida aqui partiu da proposta de Lacan (1971/2003) em “*Lituraterra*” de que, para que esse diálogo aconteça, é preciso que elas funcionem como saber em fracasso, o que implica em apontar para o furo no saber da *mise en abyme*. Isso significa que, conforme apontou Lacan (1953-1954/2009) em *O Seminário, livro 1: Os Escritos técnicos de Freud*, a psicanálise, como ciência, é sempre uma ciência do particular, ainda que esses casos singulares se prestem, não obstante, a alguma generalidade.

Nesse sentido, foi possível concretizar tanto o objetivo geral deste estudo: explorar a angústia e suas faces na clínica psicanalítica a partir da obra *Dias de abandono*; e também os objetivos específicos: 1) discutir a angústia com base em Freud e Lacan; 2) (a)bordar as relações entre psicanálise e literatura a partir de Freud, Lacan, Elena Ferrante e de psicanalistas contemporâneos; 3) articular a obra de Elena Ferrante com a psicanálise por meio da angústia e suas faces e 4) apresentar o encontro singular do autor com a literatura de Elena Ferrante, especialmente da obra *Dias de abandono*.

A partir da pergunta de pesquisa que orientou este estudo - de que forma o encontro singular do autor deste estudo com a obra de Elena Ferrante possibilita explorar questões teórico-clínicas em torno da angústia na clínica psicanalítica? - foi possível explorar as seguintes questões teórico-clínicas a partir da escrita em abismo de Elena Ferrante: 1) a *desmarginação* como uma face da angústia, 2) a *frantumaglia* como um nome para a angústia feminina, 3) a mãe como uma figura angustiante e 4) a angústia na relação mãe-filha.

A primeira face da angústia que discuti foi a *desmarginação*. Para isso, parti inicialmente da *desmarginação* vivenciada pela personagem Lila na tetralogia napolitana para, em seguida, (a)bordar a *desmarginação* de Olga em *Dias de abandono*. Na leitura que desenvolvi nesta tese, propus que, após o abandono de Mario, Olga sofreu uma *desmarginação* perdendo alguns contornos sociais - mãe e esposa - que lhe davam um lugar no mundo, colocando em xeque a sua própria existência e foi lançada em um abismo.

A *desmarginação* de Olga aconteceu através de um certo estranhamento diante da sua nova posição: *poverella*, uma figura da época da sua infância, quando ela tinha oito anos. A *poverella*, que se chamava Emilia, é uma *mise en abyme* na obra de Ferrante, tendo em vista que a sua história é uma narrativa dentro de outra narrativa, baseada numa relação de semelhança. Apontei também que há alguns momentos em que Olga se confunde com a *poverella*, que a acompanha como um espelho que reflete a sua própria imagem de mulher abandonada, apesar do seu temor de crescer e ficar como a *poverella*.

Propus que a *desmarginação* de Olga remete ao *infamiliar* freudiano, essa face da angústia em que o sujeito se depara com uma sensação de infamiliaridade quanto às coisas e aos acontecimentos. Conforme apontou Freud (1919/2019) esse *infamiliar* evoca consigo o desamparo que constitui o sujeito, sendo aquilo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que acabou vindo à tona. Nesse sentido, esse encontro com o *infamiliar* que a personagem Olga vivenciou ao olhar-se para o espelho e deparar-se com a *mise en abyme* da *poverella*, aponta para o que Lacan (1962-1963/2005) afirmou ser a verdadeira substância da angústia: o aquilo que não engana.

Além disso, conforme lembra Lacan (1962-1963/2005, p. 88): “[...] A angústia não é a dúvida, a angústia é a causa da dúvida. [...] Porque o que se trata de evitar é aquilo que, na angústia, assemelha-se à certeza assustadora”. Assim, ao *desmarginar-se*, Olga sofre um abalo de sua imagem corporal e a figura da *poverella* a acompanha como um espelho, sendo o seu duplo, na medida em que reflete a situação em que se encontrava naquele momento: uma pobre coitada, uma mulher abandonada.

A segunda face da angústia que propus foi a *frantumaglia*. Para isso, retomei o texto “A *frantumaglia*” e a partir disso fiz uma leitura da *frantumaglia* na personagem Olga, fazendo uma articulação da *mise en abyme* com a teoria psicanalítica. Na leitura que desenvolvi neste estudo, penso que a *frantumaglia* é um nome para a angústia feminina, na medida em que foi possível observar que uma característica da escrita em abismo de Elena Ferrante é que a subjetividade de suas personagens é formada a partir de um despedaçamento, em que o eu é composto a partir de uma massa de fragmentos (*frammenti*) em estado de agitação: “[...] numa poética em que a rachadura produzida pelo despedaçamento se torna um *locus* de escrita importante para a própria Elena Ferrante e suas narradoras” (Dantas, 2025, p. 54).

Então apontei que a *frantumaglia* vivenciada por Olga teve início quando Mario lhe disse que a havia trocado por outra mulher, sendo um fator que contribuiu para deixá-la mais angustiada o fato de o ex-marido ter decidido unilateralmente pôr fim ao casamento de quinze anos deles. Foi então que, após esse abandono, deu-se conta de que a parceria amorosa deles estava em crise e de como abdicou de seus desejos e colocou Mario no centro de sua vida. Olga então é tomada pela *frantumaglia* e sente-se um caco em destroços e temos mais uma vez a *mise en abyme* da *poverella* despedaçada.

Outro aspecto que contribuiu para a *frantumaglia* de Olga foi a descoberta de que Mario a havia trocado por Carla, uma mulher bem mais jovem que ela e que era a filha de uma colega do ex-marido, da época da faculdade. Deu-se conta de que Carla era a adolescente que estava no centro da sua crise conjugal anos atrás e de que havia sido enganada por Mario durante cinco anos, pois ele esperou que Carla se tornasse maior de idade para poder tomar coragem para largá-la. Somado a isso, quando descobriu que Carla estava usando os brincos que eram dela, pois o ex-marido havia os dado a sua nova amante, Olga foi tomada por uma angústia insuportável e comete uma passagem ao ato e ataca Mario na rua e avança na direção de Carla para tentar pegar os brincos, porém foi impedida por ele.

Desse modo, a angústia da *frantumaglia* é uma dor da perda do amor. Conforme apontou Freud (1930/2018) a experiência de perder o objeto amado ou o seu amor é muito dolorosa, na medida em que o sujeito depara-se com a dor do desamparo. Já Lacan (1962-1963/2005) afirma que a experiência do luto - que também acontece quando o sujeito se depara com o fim de uma parceria amorosa - é comumente dolorosa porque é com a sua posição de castração que ele terá que lidar, na medida em que, até então, fizera do outro o suporte de sua própria falta. Foi essa a posição em que Olga se encontrou após o abandono de Mario.

Também observei que o abandono de Olga por Mario assemelha-se ao abandono de Lol por Michael em *O Arrebatamento de Lol V Stein*: ambas as personagens vivenciam essa

experiência de destituição por parte do parceiro, que as troca por uma outra mulher. Assim como Lol, Olga é propriamente desinvestida de seu amante. Conforme afirma Lacan (1965/2003) o que Lol vivenciou é o que acontece no amor: essa imagem de si de que o outro amado reveste o *falasser*, dando-lhe uma vestimenta. Quando acontece um desinvestimento por parte do objeto amado, o que resta ao *falasser* é um corpo em sua nudez. Foi o que aconteceu com Olga: ela sofreu um abalo em sua imagem após o abandono de Mario, tendo em vista que a imagem de si que o ex-marido revestia era o que, de certo modo, dava a ela uma vestimenta, um lugar no desejo do Outro. Ao ser destituída por Carla, Olga é desinvestida por seu amante e depara-se com um vazio de sentido, o abismo do gozo feminino.

Aponte que o romance *Dias de abandono* de certo modo reflete uma demanda recorrente desde os primórdios da clínica psicanalítica, quando Freud disse que o amor que a mulher endereça ao homem possui raízes em sua primeira relação amorosa: com sua mãe. Conforme observou Barbosa (2018) a angústia nas mulheres está relacionada com a perda do amor de seu parceiro, pois podem experimentar um vazio de sentido e desamparo e levá-las a uma devastação. É em decorrência disso que Lacan (1975-1976/2007) afirma que um homem pode ser uma aflição pior que um *sinthoma* para uma mulher, a ponto de devastá-la. Além disso, Lacan (1962-1963/2005), ancorado em Soren Kierkegaard, advertiu que as mulheres estão mais expostas à angústia do que os homens, pois o verdadeiro desejo de um homem angustia uma mulher.

A terceira face da angústia foi a mãe como uma figura angustiante, a partir da *mise en abyme* da mãe costureira. Trata-se de um processo de espelhamento em relação à figura materna, especialmente no que se refere ao seu ofício de costureira e que está presente em *Dias de abandono*, *Um amor incômodo* e em *A frantumaglia*, pois tanto a mãe de Olga e Delia eram costureiras quanto a mãe da própria Elena Ferrante.

Conforme aponta Dantas (2025) nessa *mise en abyme* há uma fusão entre Delia e Amalia semelhante à de Olga e a *poverella* na cena do espelho. Entretanto, a autora diz que, em *Um amor incômodo*, a fusão acontece também por meio das roupas, uma vez que Delia, quando chega ao apartamento vazio da mãe, acha as calcinhas que fazem par com o sutiã encontrado no corpo, e as veste. A peça de roupa funciona como um fragmento que guia a narradora em sua busca pelas ruas de Nápoles para descobrir o que aconteceu, o que levou à situação de ser encontrada quase nua no mar, morta em condições misteriosas. Trata-se então de uma *mise en abyme* que parece ir além da própria Elena Ferrante falando do seu livro e refletindo sobre ele, ao mesmo tempo em que entra em cena o olhar de outra pessoa que é acolhido e pensado junto com o tecido do romance.

Além disso, *Um amor incômodo* é a única obra da autora que possui uma dedicatória para a sua mãe, o que aponta para uma *mise en abyme*, na medida em que há um movimento de espelhamento de Elena Ferrante com Délia, sua primeira narradora, como também as semelhanças que constam entre a história contada no romance e a que autora conta sobre sua própria vida em “*A frantumaglia*”, quando deixa nítido que havia crescido em meio ao ambiente de costura (Dantas, 2025).

Em “*A frantumaglia*”, a própria Ferrante (2017b, p. 149) faz uma articulação das suas obras - especialmente *Um amor incômodo* e *Dias de abandono* - com a psicanálise, ao mencionar de forma direta o texto freudiano “Sobre a sexualidade feminina”. Penso que, para Ferrante, a mãe surge como uma figura angustiante, na medida em que chamou a sua atenção a proposição freudiana de que: “[...] *para as mulheres, cada relação de amor, matrimonial ou não, se baseia - não apenas com consequências negativas, mas também com consequências positivas - na reativação do vínculo primitivo com a mãe*”.

Em *Dias de abandono*, Olga relata que sua mãe era costureira e que brincava embaixo da mesa enquanto a mãe costurava e conversava com suas ajudantes. Os instrumentos de trabalho da mãe foram algo que marcou bastante a sua vida. Foi possível observar que a mãe de Olga era para ela uma angustiante figura superegoica, que lhe ditava imperativos, cujos ditos seguiam ecoando pelo resto de sua vida, sendo citados por ela em vários momentos do livro, como o trecho a seguir:

[...] *Lembrei-me de uma frase recorrente da minha mãe: “Pare, ou te corto as mãos”, dizia quanto tocava os seus materiais de costureira. E aquelas suas palavras para mim eram como tesouras internas, longas e com um metal bem afiado, que saíam pela boca, mandíbulas de lâmina que se fechavam sobre os pulsos deixando tocos costurados com agulha e linha do carretel* (Ferrante, 2016a, p. 99).

Também discuti que a mãe como uma figura angustiante é uma face da angústia que está presente na tetralogia napolitana. Em *A Amiga genial*, Lenu, uma das protagonistas da série, relata que o andar manco de sua mãe era algo que a angustia. Ainda na tetralogia napolitana, desta vez em *História da menina perdida*, temos novamente a angústia de Lenu em relação à sua mãe, desta vez após saber que sua mãe estava com um câncer, que ela nomeou como um mal inexorável.

A partir da teoria psicanalítica, (a)bordei como a mãe se torna uma figura angustiante para os sujeitos. Desde os primórdios da clínica psicanalítica, Freud (1909/2015), a partir de sua experiência na clínica no caso Hans, percebeu que comumente a mãe surge como uma figura

angustiante, uma vez que seus ditos seguem produzindo ressonâncias no psiquismo dos sujeitos. No decorrer de sua teorização, Freud (1926/2014b, p. 70-71) fez a proposição de que a primeira experiência angustiante para os sujeitos é o nascimento, quando o infante é objetivamente separado da mãe. É o que as personagens de Elena Ferrante parecem experienciar em relação às suas mães, uma *mise en abyme* da própria autora.

Também discorri como Lacan, ao retomar a letra freudiana, mostrou como a mãe comumente se apresenta como uma figura angustiante para os sujeitos. No início de seu ensino, Lacan (1956-1957/1995, p. 198), já havia sublinhado que o desejo insaciável da mãe, por assumir a posição de todo-poderosa, o único modo de satisfazê-lo é pelo viés do engano. Lacan (1957-1958/1999) depois discutiu a herança de um supereu materno devastador, destacando que a origem do supereu não é unicamente paterna e chamou a atenção para o fato de que, na neurose, o supereu materno, por ser mais opressivo e exigente, tem efeitos mais devastadores para os sujeitos do que o supereu paterno.

Posteriormente, Lacan (1962-1963/2005) afirmou que a mãe pode se tornar uma figura angustiante para o bebê, na medida em que, nesse jogo de presença-ausência da figura materna, não é a ausência do seio materno o que causa angústia no bebê, pois ele se compraz nesse jogo. Isso significa que é quando a mãe não falta que a criança se angustia. Lacan (1969-1970/1992) então disse que o desejo materno é da ordem da insuportabilidade, sempre deixando estragos na vida dos sujeitos, comparando-o com a bocarra de um crocodilo. Finalmente, Lacan (1972-1973/2008) disse que outra questão presente no vínculo entre mãe e filha é a ambivalência que o caracteriza, em que ora o amor prevalece, ora o ódio, utilizando o neologismo *amódio*, para sublinhar o quanto ambos estão amalgamados.

A última face da angústia discutida foi a angústia na relação mãe-filha, que gira em torno da experiência da maternidade. Apontei que a relação mãe-filha é um dos temas centrais da literatura de Elena Ferrante, conforme ela mesma disse em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (Ferrante, 2017b). No caso de *Dias de abandono*, essa face da angústia está presente em vários momentos da obra: tanto no que se refere às memórias que Olga tinha de sua mãe quanto à sua própria experiência de maternidade com seus filhos, Gianni e Ilaria.

Trata-se de mais uma *mise en abyme* na obra de Ferrante, na medida em que a relação angustiante de suas personagens com suas mães são um espelho da própria relação do pseudônimo Elena Ferrante com a sua mãe, que também era costureira, e que era perpassada, dentre outras coisas, pela angústia e por um incômodo que apontam para um indizível do desejo materno.

Sublinhei que em alguns momentos de *Dias de abandono*, Olga comenta sobre as ressonâncias da relação com sua mãe e que constituíram a mulher que ela era. Apontei ainda que essa relação angustiante de Olga com sua mãe teve efeitos na relação com sua filha Ilaria. Mostrei que a mãe de Olga era para ela uma figura superegoica, que lhe ditava imperativos, cujos ditos seguiam ecoando pelo resto de sua vida.

Além disso, apontei que a maternidade é uma experiência angustiante para outras personagens de Elena Ferrante, questão que pôde ser observada em outras de suas obras, como acontece na tetralogia napolitana. Um exemplo ilustrativo é *A Amiga genial*, em que a personagem Lenu conta como a relação com a sua mãe era angustiante para ela, especialmente seu andar manco, que a incomodava. Já em *História da menina perdida*, trouxe a angustiante experiência de gravidez de Lenu, especialmente no que se refere ao mal-estar que acometeu seu corpo durante o período de gestação. No texto “Grávida”, de *A Invenção ocasional*, Ferrante (2019) narra que a sua gravidez foi uma experiência perturbadora, especialmente no que se refere ao seu corpo, ao percebê-lo divisível e por haver atrapalhado em alguns momentos o seu processo de escrita.

A angústia na relação mãe-filha também está presente em *A Filha perdida* (Ferrante, 2016b), que traz a história de Leda, uma mulher de meia-idade, professora universitária, divorciada. Nesta obra, foi possível observar que tanto a relação de Leda com suas filhas, Bianca e Martha, como também a relação com a sua própria mãe foi marcada pela angústia. Mostrei que, por um lado, Leda rememora algumas falas de sua própria mãe, cujos ecos dos seus dizeres que foram marcantes para ela e, por outro lado, foi possível observar como essa relação ambivalente que teve com sua mãe se reatualizava na relação com suas filhas.

Sublinhei a presença de outra *mise en abyme*: a figura da boneca. Discuti que a boneca se repete em três obras de Ferrante: *A Filha perdida*, *A Amiga genial* e no infantil *Uma noite na praia*. Na leitura que desenvolvi neste trabalho, observei que a boneca se apresenta na obra como uma *mise en abyme* que desliza pela angústia da relação mãe-filha, mas ao mesmo tempo aponta para algo que toca o indizível. Por meio da escrita dessas personagens, quase como uma boneca russa, Elena Ferrante escreve a si e se escreve no mundo ao criar todas essas mulheres, uma vez que, conforme já apontei, o pseudônimo Elena Ferrante também é uma personagem.

Diante disso, as vicissitudes da relação mãe-filha são uma questão amplamente discutida na clínica psicanalítica. O próprio Freud (1920/2011) localizou a presença de uma ambivalência no vínculo mãe-filha e seus efeitos nas parcerias amorosas, questão que independe da orientação sexual dos sujeitos. Posteriormente, Freud (1931/2019) discutiu a fase pré-edípica de ligação

exclusiva com a mãe e observou que, na clínica, a escolha que muitas mulheres faziam de seus parceiros amorosos reatualizavam a relação com as suas mães.

Nas teorizações freudianas sobre a feminilidade, Freud (1931/2019) disse que a relação pré- edípica entre mãe e filha produz efeitos na subjetividade da filha, sendo uma condição imprescindível para o tornar-se mulher esse desligamento da mãe e que quando não acontecia, poderia acontecer uma catástrofe. Freud (1940/2019) ressaltou ainda que a mãe se constitui, para ambos os sexos, no primeiro objeto de amor, pois é ela quem alimenta e cuida do bebê, pois nesses cuidados com o corpo infantil são despertadas sensações tanto prazerosas quanto desprazerosas.

Lacan (1972/2003, p. 465) posteriormente endossou a proposição de Freud sobre a importância da relação pré-edípica da garota com a mãe, ratificando que, quando não acontece o desligamento da figura materna, pode reverberar em uma devastação. Isso acontece porque, como mulher, ela tende a esperar da mãe mais substância sobre o que é ser uma mulher e se depara com a impossibilidade de transmissão da feminilidade de mãe para a filha. Lacan (1960/1998) também advertiu serem comuns as frustrações das filhas endereçadas às suas mães, apontando falhas, reais e imaginárias, em torno dos cuidados maternos, cujos efeitos reverberam na sexualidade feminina.

Desse modo, utilizando-me das notas de rodapé como um recurso metodológico, pude desenvolver a minha proposta de uma escrita *desmarginada* e apresentar o meu encontro singular com a literatura de Elena Ferrante, com destaque especial para *Dias de abandono*. Foi a partir de um corpo que, ao ser tocado pela literatura e que como efeito disso colocou-se a escrever, que propus uma articulação da obra de Elena Ferrante com a psicanálise a partir da angústia e suas faces. Através das quatro faces da angústia exploradas neste estudo, foi possível observar a presença do que nomeio como “angústia ferrantiana”, uma angústia que se aproxima da angústia teorizada na clínica psicanalítica por Freud e Lacan, possibilitando suscitar novas questões teórico-clínicas no que se refere ao estatuto da angústia na clínica psicanalítica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. S. HENRIQUES, R. P. A Angústia e a invasão do real do corpo na escrita de Clarice Lispector. **Revista Nós - Entre o desejo e o gozo: a angústia**. Salvador/BA, n. 3. v. 3., p. 103-114, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rnos/article/view/62662/35007>. Acesso em 17 abr. 2025.
- ALMEIDA, R. S.; HENRIQUES, R. S. P. Considerações psicanalíticas sobre a angústia na escrita em abismo de Clarice Lispector. *In*: PASSOS, A. A.; VIANA, S. M. J. (Orgs.). **Psicologia, articulações e interseccionalidades**. Maringá/PR, Editora Viseu, 2025, p. 22-41. Disponível em: <https://ri.ufs.br/handle/riufs/296>. Acesso em 11 ago. 2025.
- ALONSO, M. **O Jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2017.
- ALONSO, M. **Mulheres em abismo: a personagem feminina em Marques Rabelo**. Curitiba: Appris, 2024.
- ALVARENGA, E. **Entre o gozo e o desejo: uma leitura do seminário a angústia**, de Jacques Lacan. Belo Horizonte: Scriptum, 2022.
- ANDRÉ, S. **O Que quer uma mulher?**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ANTELO, M.; MONTEIRO, L. F. Cinema e psicanálise: sintoma e saber em abismo. **Revista PSine**, n. 3, Programa de Investigación: Cine, Psicoanalysis y otras miradas, CIEC, Córdoba, abr. 2017. Disponível em: <https://revistapsineciec.com/psine-n3/antelo-monteiro-cine-y-psicoanalysis-sintoma-y-saber-en-abismo/>. Acesso em 05 de maio de 2025.
- ARAÚJO, M. L. A letra e o desejo em André Gide. **Stylus - Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n. 29, v. 38, p. 51-59, nov. 2014. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/stylus/n29/n29a06.pdf>. Acesso em 10 abr. 2024.
- AZEVEDO, A. M. V. As bordas da letra: questões de escrita na psicanálise e na literatura. *In*: COSTA, A. RINALDI, D. (Orgs.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud/Instituto de UERJ, 2007, p. 37-54.
- BARBOSA, M. S. **Devastação feminina: a outra face do amor**. 2018, 113f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia. Universidade Federal de Alagoas, Maceió/AL, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/riufal/3494>. Acesso em 22 out. 2023.
- BASSOLS, M. O feminino, entre centro e ausência. **Opção Lacaniana**. São Paulo, v. 8, n. 23, p. 1-15, jul. 2017. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf. Acesso em 03 out. 2024.
- BASTOS, R. L. **Psicanálise e pesquisas: Ciência? Arte? Contraciência?**. 2ª ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.
- BEAUVOIR, S. **A Mulher desiludida**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BERNI, J. A. Amor e arrebatamento na trilogia de Lol V. Stein. **Revista Círculo de Giz**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 166-169, nov. 2024. Disponível em: https://www.circulodegiz.org/_files/ugd/cf9c47_5c37bac258a747e59e32c2b90f639e62.pdf?index=true. Acesso em 26 ago. 2025.

BESSET, V. L. A clínica da angústia: faces do real. *In*: BESSET, V. L. (Org.). **Angústia**. São Paulo: Escuta, 2002, p. 15-30.

BRACCO, M. O. K. Freud e o Prêmio Goethe. **Jornal de Psicanálise**. São Paulo, v. 44, n. 81, p. 253-258, nov. 2011. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v44n81/v44n81a20.pdf>. Acesso em 18 jun. 2025.

BROUSSE, M.-H. Una sublimación a riesgo del psicoanálisis. *In*: RECALCATI, M.; BROUSSE, M.-H.; WAJCMAN, G.; COCCOZ, V.; PONCE, X. G.; VINCIGUERRA, R.-P. **Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

BROUSSE, M.-H. Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o estágio do espelho. **Opção Lacaniana**. São Paulo, v. 5, n. 15, p. 1-17, nov. 2014. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_15/Corpos_lacanianos.pdf. Acesso em 16 maio 2025.

CALDAS, H. **Da voz à escrita: clínica psicanalítica e literatura**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2007.

CAROPRESO, F.; AGUIAR, M. B. O conceito de angústia na teoria freudiana inicial. **Natureza Humana**. São Paulo, v. 17, n. 1, p. 1-14, jun. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v17n1/v17n1a01.pdf>. Acesso em 09 maio 2024.

CASATI, M. C. Elena, Lenu e Lila: A Amiga genial e a escrita como metáfora da existência-concreta. *In*: FERRANTE, E. **A Amiga genial: infância e adolescência**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023, p. 333-338.

CASTELLO BRANCO, L.; BRANDÃO, R. S. **A Mulher escrita**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CASTELLO BRANCO, L. **Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, L.; SOBRAL, A. **O que é psicanálise literária?**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2022.

CHAMORRO, J. **Psicoanalistas ao telefone**. Olivos: Grama Ediciones, 2024.

CHEMAMA, R. **Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano**. Porto Alegre: CMC Editora, 2002.

CORSO, D. L.; CORSO, M. C. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CRICELLI, F. Mergulho e tessitura entre margens que se dissolvem. *In*: SECCHES, F. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.

CRICELLI, F. O sujeito imprevisto - Lenu e Lila no turbilhão italiano dos anos 1970. *In*: FERRANTE, E. **História da menina perdida**: tempo intermédio. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023, p. 417-422.

DALLENBACH, L. **Le Récit spéculaire**: essai sur la *mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. Disponível em : <https://annas-archive.org/md5/9095e6b110cf2d3402ef54778609542c>. Acesso em 02 jun. 2025.

DALLENBACH, L. **The Mirror in the text**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. Disponível em: <https://annas-archive.org/md5/bf87cb5972483fafd77a220941733ff0>. Acesso em 03 jun. 2025.

DANTAS, T. S. **Ali onde está o assombro**: *desmarginação* e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. 2019, 139f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/194381?show=full>. Acesso em 18 maio 2025.

DANTAS, T. S. **Eu, autora – corpo, escrita e fractal**: Elena Ferrante, *frantumaglia* e *smarginatura*. 236 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/18371/2/TATIANNE_SANTOS_DANTAS.pdf. Acesso em 14 abr. 2025.

DANTAS, T. S. **Corpo, escrita e fractal**: ensaios com Elena Ferrante. São Paulo: Blucher, 2025.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, J. A Mitologia branca: A metáfora do texto filosófico. *In*: DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. São Paulo: Papirus, 1991, p. 249-313.

DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DIAS, M. S. História do novo sobrenome: o segredo da escrita. *In*: FERRANTE, E. **História do novo sobrenome**: juventude. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023, p. 472-479.

DURAS, M. **Emily L**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DURAS, M. **O Arrebatamento de Lol V. Stein**. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

EULÁLIO, A. **Amores loucos**: a devastação materna e nas parcerias amorosas. Belo Horizonte: Artesã, 2020.

FERRANTE, E. **Crônicas do mal de amor**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

FERRANTE, E. **A Amiga genial**: infância e adolescência. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. Série Napolitana: Primeiro romance.

FERRANTE, E. **Dias de abandono**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016a.

FERRANTE, E. **A Filha perdida**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016b.

FERRANTE, E. **Uma noite na praia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016d.

FERRANTE, E. **História do novo sobrenome**: juventude. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016e.

FERRANTE, E. **História de quem foge e de quem fica**: tempo intermédio. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016f.

FERRANTE, E. **Escombros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2016g.

FERRANTE, E. **História da menina perdida**: maturidade-velhice. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017a.

FERRANTE, E. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b.

FERRANTE, E. **Um amor incômodo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c.

FERRANTE, E. **A Invenção ocasional**. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

FERRANTE, E. **As Margens e a escrita**. Lisboa: Relógio D'Água, 2022.

FERRANTE, E. **As Margens e o ditado**: sobre os prazeres de ler e escrever. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023a.

FERRANTE, E. **A Amiga genial**: infância e adolescência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023b.

FERRANTE, E. **História do novo sobrenome**: juventude. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023c.

FERRANTE, E. **História de quem foge e de quem fica**: tempo intermédio. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023d.

FERRANTE, E. **História da menina perdida**: maturidade-velhice. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023e.

FERREIRA, T. Pesquisa em psicanálise: a conversação e a entrevista clínica como ofertas de palavra - a aposta na invenção subjetiva. In: FERREIRA, T.; VORCARO, A. (Orgs.). **Pesquisa e psicanálise**: do campo à escrita. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 129-152.

FERREIRA, L. J. **O conceito de grande Outro em Lacan**: a alteridade fundamental do simbólico. 2022, 114f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia.

Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/19268/2/Disserta%20a7%20a3o%20-%20L%20adgia%20Julianelli%20Ferreira%20-%202022%20-%2020%20Completa.pdf>. Acesso em 15 maio 2025.

FREUD, S.; BREUER, J. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

FREUD, S.; BREUER, J. **Estudos sobre a histeria (1893-1895)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, S. **A Interpretação dos sonhos (1900)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, S. **A Interpretação do sonho (1900)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, S. **Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, p. 119-232.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria [“O Caso Dora”] e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 13-172.

FREUD, S. Personagens psicopáticos no teatro (1942 [1905/1906]). In: FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria [“O Caso Dora”] e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 361-370.

FREUD, S. O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen (1907). In: FREUD, S. **O Delírio e os sonhos na *Gradiva*, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 13-122.

FREUD, S. O poeta e o fantasiar (1908). In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 53-68.

FREUD, S. Análise da fobia de um garoto de cinco anos [“O Pequeno Hans”] (1909). In: FREUD, S. **O delírio e os sonhos na *Gradiva*, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 123-284.

FREUD, S. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915). In: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 209-246.

FREUD, S. A angústia (1916-1917). In: FREUD, S. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 519-544.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil [“O Homem dos Lobos”], além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FREUD, S. **O Infamiliar (1919) e outros escritos**. Edição bilíngue, seguido de O Homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, S. Sobre a psicogênese de um caso de homossexualidade feminina (1920). *In*: FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 114-149.

FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia (1926). *In*: FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 13-123.

FREUD, S. Dostoiévski e o parricídio (1928). *In*: FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 337-364.

FREUD, S. O Mal-estar na civilização (1930). *In*: FREUD, S. **O Mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 13-122.

FREUD, S. O Prêmio Goethe (1930). *In*: FREUD, S. **O Mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 355-364.

FREUD, S. Sobre a sexualidade feminina (1931). *In*: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 285-312.

FREUD, S. Feminilidade. Nova sequência de conferências de introdução à psicanálise - Conferência XXXIII (1933). *In*: FREUD, S. **Amor, sexualidade, feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 285-312.

FREUD, S. A análise finita e a infinita (1937). *In*: FREUD, S. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 315-364.

FREUD, S. Uma amostra do trabalho psicanalítico (1940). *In*: FREUD, S. **Compêndio de psicanálise e outros escritos inacabados**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 113-143.

FUENTES, M. J. S. **As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino**. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

GALLO, H.; RAMÍREZ, M. E. **El psicoanálisis y la investigación en la universidad**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2012.

GUERRA, A. M. C. A lógica da clínica e a pesquisa em psicanálise: um estudo de caso. **Ágora**. São Paulo, v. 4, n. 1, p. 85-101, jun. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/4fvdxdbnsnDKFRPfhHkVjQHQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 06 jan. 2024.

HARARI, R. **O Seminário a angústia de Lacan: uma introdução**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

HARARI, A. **Fundamentos da prática lacaniana: risco e corpo**. Belo Horizonte\MG Relicário, 2018.

HENRIQUES, R. P. **Freud e a narrativa paranoica: Schreber revisitado**. São Paulo: Editora da Cidade de São Paulo, 2014.

HOFFMANN, E. T. A. **O Homem da areia (1815)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Freud e o *Infamiliar*. In: FREUD, S. **O Infamiliar e outros escritos**. Edição bilíngue, seguido de O Homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 7-26.

KAUFMANN, P. **Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KESSLER, H. P. **Narrativas do precipício: transmissão e origem nas escritas de mulheres**. 2024, 66f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) - Instituto de Psicologia, Serviço Social, Saúde e Comunicação Humana. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/291078/001256103.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 24 maio 2025.

KIERKEGAARD, S. A. **O Conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LABELLE, V. **Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme**. 2015. Montréal: Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. 2011. p. 89-104. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcgclefindmkaj/https://wp.oic.uqam.ca/wp-content/uploads/2013/06/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf>. Acesso em 12 maio 2025.

LACAN, J. A agressividade em psicanálise (1948). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 104-126.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica (1949). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 96-103.

LACAN, J. **O Seminário, livro 1: Os Escritos técnicos de Freud (1953-1954)**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. **Abertura da sessão clínica (1956)**. Vincennes, 1977. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/643162075/ABERTURA-DA-SECAO-CLINICA-Jacques-Lacan-Vincennes-5-de-Janeiro-de-1977>. Acesso em 09 ago. 2025.

LACAN, J. A psicanálise e seu ensino (1957). In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 438-460.

LACAN, J. **O Seminário, livro 4: A Relação de objeto** (1956-1957). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LACAN, J. **O Seminário, livro 5: As Formações do inconsciente** (1957-1958). Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, J. A Direção do tratamento e os princípios de seu poder (1958). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 591-652.

LACAN, J. A significação do falo (1958). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 692-703.

LACAN, J. Juventude de Gide ou a letra e o desejo (1958). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 749-775.

LACAN, J. **O Seminário, livro 6: O Desejo e sua interpretação** (1958-1959). Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, J. Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina (1960). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 734-745.

LACAN, J. **O Seminário, livro 7: A Ética da psicanálise** (1959-1960). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. **O Seminário, livro 8: A Transferência** (1960-1961). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, J. **O Seminário, livro 10: A Angústia** (1962-1963). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, J. **O Seminário, livro 11: Os Quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein (1965). *In*: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 198-205.

LACAN, J. Abertura desta coletânea (1966). *In*: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 9-11.

LACAN, J. O Lugar da psicanálise na medicina (1966). **Opção Lacaniana**. São Paulo, v. 7, n. 32, p. 8-14, dez. 2001. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/359168710/Lacan-o-Lugar-Da-Psicanalise-Na-Medicina>. Acesso em 10 dez. 2025.

LACAN, J. Nota sobre a criança (1969). *In*: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 369-370.

LACAN, J. **O Seminário, livro 17: O Avesso da psicanálise** (1969-1970). Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, J. **O Seminário, livro 18: De um discurso que não fosse semblante** (1971). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, J. *Lituraterra* (1971). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 15-28.

LACAN, J. Ato de fundação (1971). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 235-247.

LACAN, J. **O Seminário, livro 19**:... Ou pior (1971-1972). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, J. O Aturdido (1972). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 448-500.

LACAN, J. **O Seminário, livro 20**: Mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, J. **Televisão (1974)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

LACAN, J. **O Seminário, livro 22**: R.S.I. (1974-1975). Inédito. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S22/S22%20R.S.I..pdf>. Acesso em 18 set. 2024.

LACAN, J. **O Seminário, livro 23**: O *Sinthoma* (1975-1976). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, J. Carta de dissolução (1980). In: LACAN, J. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 319-320.

LAURENT, E. O passe e os restos de identificação. **Opção Lacaniana**. São Paulo, v. 3, n. 8, jul. 2012, p. 1-10. Disponível em: http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_8/O_passe_restos_de_identifica%E7%E3o.pdf. Acesso em 06 maio 2025.

LEITE, S. **Angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIGEIRO, V. M. **Viver o amor como o desespero**: a angústia e a mulher. 2010, 98f. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) - Instituto de Psicologia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/14591/1/Dissertacao_Vivian%20Ligeiro.pdf. Acesso em 07 dez. 2025.

LISPECTOR, C. **A Paixão segundo G.H. (1964)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. **A Hora da estrela (1977)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. **Um sopro de vida (1978)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, C. Pertencer. In: LISPECTOR, C. **A Descoberta do mundo (1984)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 138.

LISPECTOR, C. Angina pectoris da alma. *In*: LISPECTOR, C. **A Descoberta do mundo (1984)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 197.

LISPECTOR, C. O que é angústia. *In*: LISPECTOR, C. **A Descoberta do mundo (1984)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 564.

MACEDO, S. Os percalços da adolescência em meio às mentiras do mundo adulto. **Estilos da Clínica**. São Paulo, v. 26, n. 1, mar. 2021, p. 180-184. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v26n1/a14v26n1.pdf>. Acesso em 28 out. 2025.

MARCOS, C. Mãe e filha - Da devastação e do amor. **Revista Tempo Psicanalítico**. Rio de Janeiro, v. 34, n. 2, ago. 2011, p. 264-284. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v43n2/v43n2a02.pdf>. Acesso em 26 ago. 2023.

MILLER, J. H. **A Ética da leitura**: ensaios 1979-1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MILLER, J-A. Introdução à leitura do seminário da angústia de Jacques Lacan. **Opção Lacaniana**. São Paulo, maio, p. 7-92, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/391116811/Introducao-a-Leitura-Do-Seminario-Da-Angustia-e-Referencias-Do-Seminario-10-JAMiller>. Acesso em 27 maio, 2024.

MILLER, J.- A. **Seminário de orientação lacaniana**: coisas de fineza. Escola Brasileira de Psicanálise, 2009, (divulgação interna da EBP).

MILLER, J-A. **Perspectivas dos escritos e outros escritos de Lacan**: entre desejo e gozo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MILLER, J-A. Mulheres e semblantes. *In*: CALDAS, H.; MURTA, A.; MURTA, C. (Orgs.). **O Feminino que acontece no corpo**: a prática da psicanálise nos confins do simbólico. Belo Horizonte: Scriptum, 2012, p. 49-90.

MILLER, J-A. Psicanálise pura, psicanálise aplicada & psicoterapia. **Opção Lacaniana**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 1-47, mar. 2017. Disponível: https://opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_22/Psicanalise_pura.pdf. Acesso em 10 ago. 2025.

MIRANDA, E. R. **Desarrazoadas**: devastação e êxtase. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2017.

MORGADO, R. Mulheres em situação de violência doméstica: limites e possibilidades de enfrentamento. *In*: GONÇAVES, H. S.; BRANDÃO, E. P. (Orgs.). **Psicologia jurídica no Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nau, 2011, p. 253-282.

MOSCHEN, S. Prefácio. *In*: DANTAS, T. S. **Corpo, escrita e fractal**: ensaios com Elena Ferrante. São Paulo: Blucher, 2025, p. 11-24.

MOURÃO, C. P. B. A incandescência de Lol V. Stein. **Aleph, Psicanálise e Transmissão**. São Paulo, v. 2, n. 1, 2000, p. 1-7.

OLIVEIRA, M. T. G. A Imagem roubada. Quatro mais um. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, n. 251, dez. 2015. Disponível em: https://appoa.org.br/correio/edicao/251/a_imagem_roubada/276. Acesso em 29 jan. 2024.

ORTOLAN, M. L. M.; NAKANO, P. S.; ZANETTI, S. A. S.; SEI, M. B. A Relação mãe-filha em “sonata de outono”: considerações psicanalíticas. **Analytica - Revista de Psicanálise**. São João Del-Rei, v.6, n. 11, p. 205-222, dez. 2017. Disponível em: <http://seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/2666/1765>. Acesso em 20 ago. 2023.

PERES, A. S. **O feminino na literatura: uma análise psicanalítica das personagens Emma Bovary e Anna Kariênina**. 2024, 122f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2024. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/5db26cb5-2efa-47ad-ada4-b8c6c4d09f96/content>. Acesso em 13 jun. 2025.

PIGLIA, R. **Teses sobre o conto (2004)**. Disponível em: <https://magicbarrel.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/12/teses-sobre-o-conto.pdf>. Acesso em 21 out. 2025.

PINHEIRO, I. M. Os lacres rompidos e a terra que treme: as desmarginações de Elena Ferrante entre o corpo que colapsa e o devastador de fora. **Revista REVELL**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, ago. 2020, p. 594-619. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8703604.pdf>. Acesso em 22 jun. 2025.

PISETTA, M.A.A.M. Considerações sobre as teorias da angústia em Freud. **Psicologia: Ciência & Profissão**. São Paulo, v. 28, n. 2, maio, p. 404-417, 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000200014. Acesso em 27 maio, 2024.

PISETTA, M.A.A.M. A falta da falta e o objeto da angústia. **Estudos de Psicologia Campinas**. São Paulo, v. 26, n.1, p. 101-107, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/ZfB5wVT9xwTWNyvcFZrfYjL/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 27 de maio, 2024.

POLLO, V. Quando o amor devasta. **Stylus - Revista de Psicanálise**. Rio de Janeiro, n. 30, s/v., p.121-131, jun. 2015. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/stylus/n30/n30a12.pdf>. Acesso em 24 ago. 2023.

RAMOS, G. A. **Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

RAMOS, G. **Angústia**. 96ª ed. São Paulo: Record, 2024.

RECALCATI, M. Las tres estéticas de Lacan. In: RECALCATI, M.; BROUSSE, M-H.; WAJCMAN, G.; COCCOZ, V.; PONCE, X. G.; VINCIGUERRA, R-P. **Las tres estéticas de Lacan: psicoanálisis y arte**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/17019248/Las_tres_est%C3%A9ticas_de_Lacan. Acesso em 09 jan. 2024.

RIOS, A. R. O aniversário da morte de Heidegger. **Revista o que nos faz pensar**. São Paulo, v. 10, n. 2, p. 119-137, 1996. Disponível em: <https://www.bing.com/search?lt41&qoanivers3A1rio+da+morte+de+Heiddeger&cvid>. Acesso em 14 abr. 2024.

RIVERA, T. **Guimarães Rosa e a psicanálise**: ensaios sobre imagem e escrita. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROSA, J. G. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SECCHES, F. **Elena Ferrante**: uma longa experiência de ausência. São Paulo: Claraboia, 2020.

SECHES, F. Clareza e obscuridade. In: FERRANTE, E. **História da menina perdida**: maturidade-velhice. 2ª ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023, p. 477-487

SCHERER, L. C. B.; CARNEIRO, C. Mal-estar na escola e a aposta docente: encontros e desencontros. In: VOLTOLINI, R.; GURSKI, R. (Orgs.). **Retratos da pesquisa em psicanálise e educação**. São Paulo: Contracorrente, 2020, p. 133-148.

SILVA, I. R. B.; NÓBREGA, K. M. B. Os nomes dos (des)amores na velhice em A mulher desiludida. IX CONGRESSO INTERNACIONAL DE ENVELHECIMENTO HUMANO. **Anais do IX CIEH**. 2022, Campina Grande/PB, p. 1-10. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/86643>. Acesso em 13 jun. 2025.

SOLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SOUSA, O. C. Educação e formação - o ditado como estratégia de aprendizagem. **Revista Científica ESEC**. Lisboa/PT, v. 11, n. 9, p. 115-127, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/rodri/Downloads/Dialnet-ODitadoComoEstrategiaDeAprendizagem-6499000.pdf>. Acesso em 08 ago. 2025.

SOUZA, D. E. **A devastação e sua relação com o irrepresentável no corpo feminino**: algumas considerações no laço literatura e psicanálise. 2016, 114f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Departamento de Psicologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: http://slab.uff.br/wp-content/uploads/sites/101/2021/06/2016_d_Danuza.pdf. Acesso em 27 maio 2023.

SOUZA, P. C. **As palavras de Freud**: o vocabulário freudiano e suas versões. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

SOUZA, D. E.; KOSOVSKI, G. F. Mulheres e espelhos: a devastação e o irrepresentável no corpo feminino. **Fractal: Revista de Psicologia**. Niterói/RJ, v. 30, n. 2, p. 166-172, ago. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5504/7049>. Acesso em ago. 2023.

SOUZA, D. E.; VIDAL, P. E. V. Devastação: entre mal-estar e sintoma, o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável. **Revista Subjetividades**. Fortaleza, v. 17, n. 3, p. 130-142, dez. 2017. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n3/12.pdf>. Acesso em 01 set. 2023.

TERÊNCIO, M. G. **A Angústia e o estranho**: um estudo psicanalítico em diálogo com a ficção de horror. Curitiba: Appris, 2022.

TFOUNI, L. V.; PROTTIS, M.M. M.; BARTIJOTTO, J. Lá onde o amor é tecido de desejo...: *lalangue* e a irrupção do equívoco na língua. **Caderno Psicanalítico**. São Paulo, v. 39, n. 46, p. 141-159, nov. 2017. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952017000100008. Acesso em 24 ago. 2025.

TIRONI, A. C. **Sobre as ressonâncias do amor na clínica psicanalítica**. 2006, 141f. Dissertação (Pesquisa e Clínica em Psicanálise) – Instituto de Psicologia. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp056077.pdf>. Acesso em 26 ago. 2025.

TOLSTÓI, L. **Anna Kariênina** (1877). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

URBIM, E. Edição ilustrada de “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffmann, chega às livrarias. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro, 30 abr. 2023, Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/04/edicao-ilustrada-de-o-homem-da-areia-de-eta-hoffmann-chega-as-livrarias.ghml>. Acesso em 22 ago. 2025.

VALLE, A. M. Beirar o impossível: a escrita de Clarice Lispector e o real. *In*: COSTA, A.; RINALDI, D. (Orgs.). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007, p. 121-128.

VERAS, M. Psiu! Isso vai te interessar. *In*: VERAS, M.; MONTEIRO, L. F.; HENRIQUES, R. P. (Orgs.). **Escutas do indizível**: a urgência subjetiva dos universitários. Salvador: EDUFBA, 2024, p. 13-28.

VIANA, R. F. (2023). **Fazer, na escrita, o abismo dela**: a mulher que escreve em Um sopro de vida e Emily L. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/59035>. Acesso em 14 abr. 2025.

WOOD, J. Mulheres nos limites: a ficção de Elena Ferrante. *In*: FERRANTE, E. **Crônicas do mal de amor**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014, p. 9-22.

ZALCBERG, M. **A relação mãe e filha**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2002.

ZALCBERG, M. **Amor**: paixão feminina. 2ª ed. São Paulo: Edições 70, 2023.

ZANOTTI, S. V. O adolescente e seus enlaces: considerações sobre o tempo. **Opção Lacaniana**. São Paulo, v. 7, n. 20, jul. 2016, p. 1-9. Disponível em: https://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_20/O_adolescente_e_seus_enlaces.pdf. Acesso em 16 set. 2025.

ZANOTTI, S. V.; MIURA, P. O. Revisão da literatura: os exemplos de Freud e Lacan. *In*: QUEIROZ, E. F. (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em psicanálise**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020, p. 55-74.