



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHAS DE PESQUISA: LITERATURA E RECEPÇÃO



TATIANNE SANTOS DANTAS

eu, autora – corpo e escrita em fractal:
Elena Ferrante, *frantumaglia* e *smarginatura*

São Cristóvão-SE
2023

Tatianne Santos Dantas

eu, autora – corpo e escrita em fractal:

Elena Ferrante, *frantumaglia* e *smarginatura*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura e Recepção

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça

São Cristóvão-SE

2023

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

Dantas, Tatianne Santos.

D192e eu, autora - corpo e escrita em fractal: Elena Ferrante, frantumaglia e smarginatura / Tatianne Santos Dantas; orientador Fernando de Mendonça. – São Cristóvão, SE, 2023.
236 f. : il.

Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Literatura. 2. Literatura italiana. 3. Emoções na literatura. 4. Representação (Psicanálise). 5. Mulheres e literatura. I. Ferrante, Elena. II. Mendonça, Fernando de, orient. III. Título.

CDU 82.0

eu, autora – corpo e escrita em fractal:
Elena Ferrante, *frantumaglia* e *smarginatura*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Fernando de Mendonça –UFS
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino – UFPE
Primeira Examinadora

Prof. Dra. Mariângela Alonso – USP
Segunda Examinadora

Prof. Dra. Rosália Rita Evaldt Pirolli – UFS
Terceira Examinadora

Prof. Dra. Simone Zanon Moschen – UFRGS
Quarta Examinadora

Prof. Dra. Christine Arndt de Santana – UFS
Examinadora Suplente

Para Allysson, pela escrita dos nossos dias

Para Savannah, o amor fora das palavras

AGRADECIMENTOS

Fernando de Mendonça, meu orientador, encontro raro, agradeço imensamente por nunca recuar na aposta pela literatura e sensibilidade.

Christina Ramalho, por ter me acolhido na UFS com a paixão pelo seu campo de pesquisa. Pela partilha das estradas no sertão e através do oceano.

Mariângela Alonso e Maria do Carmo de Siqueira Nino, pelos apontamentos na qualificação que me auxiliaram a circundar com mais firmeza as construções em abismo. Agradeço pelo encanto das mínimas coisas, o ponto, o caderno de margens, o lustre e a água-viva.

Simone Moschen, mais uma vez, por ter segurado a minha mão, o gesto que mudou tudo. Agradeço por estar presente agora que o caminho é o mesmo e também é outro.

Rosalia Pirolli, pela disponibilidade em partilhar desse momento e estar perto na leitura de Elena Ferrante.

Aos professores, professoras e à secretaria do PPGL, pelas portas abertas. A todos encontros que foram possíveis nesses anos em que estivemos distantes fisicamente. À Universidade Federal de Sergipe, lugar de resistência e possibilidade.

Alexsandra, Joseana e Manoela, pela companhia e por compartilharem tanto afeto e inteligência. Tiago, professor de uma das disciplinas mais bonitas do doutorado, pela abertura do espaço.

Marieta, pela troca e gentileza.

Alessandra, pela escrita das cartas.

Ana Paula, Lia, Karla e Helena, por estarem sempre perto, pela partilha da escrita e das inquietações, minhas amigas geniais.

Manu, pela companhia no assombro.

Roberta, pela comunidade Literária Cursos, lugar em que uma parte importante dessa tese foi costurada, em voz alta e em conversa. Também pelo carinho e força da amizade. Às alunas que estiveram presentes e me ajudaram nesse caminho. A outros espaços que me acolheram para abrir veredas com Elena Ferrante e a Psicanálise durante esses anos, especialmente ao Clube de Leitura Criadora, Projeto Freudiano e ao Instituto Matern.

Aos clubes de leitura, lugares de respiração. Aline, Carol, Claudia, Mariana, Júlia, Renata e Mali, pelo abrigo e descanso. Olga, Thata, Fabrina e Pedro, pela alegria

Ao comum em volta das leituras com Maria Gabriela Llansol.

Valter, meu pai, por ter deixado que os livros fossem lugares de risco. Ana Alice, minha mãe, pela língua estrangeira, por ter me ensinado a ler, pelo sertão que me abriga e faz querer ir além. Talita, minha irmã, por riscar comigo os livros.

Allysson, mais uma vez, pela escrita dos nossos dias.

Cartago e Hannah, companheiras filosóficas.

À literatura, por me salvar a cada instante, por ser o barco que me permite navegar com redemoinhos.

Elena Ferrante, pela herança das margens.

Tenho a tentação de escrever sobre as partes brancas de certos livros de outros...

MARIA GABRIELA LLANSOL

Durante toda a manhã, eu fui atormentado por uma intuição inexplicável: a verdade que eu procuro não está no livro, mas entre os livros. Essa frase parece não dizer nada, mas eu me entendo: é necessário ler as diferenças, é necessário ler entre os livros como se lê nas ‘entrelinhas’.

GEORGES PÉREC

Scrivere davvero per me è diventato nel tempo dar forma a un bilanciarmi/sbilanciarmi permanente, disporre frammenti in un incastro e aspettare di scombinarlo.

ELENA FERRANTE

Acho que toda mulher que neste século e no nosso círculo cultural se aventurou pelas instituições marcadas pela lógica masculina – a “literatura”, a “estética”, são tais instituições – teve que experimentar o desejo de autodestruição.

CHRISTA WOLF

RESUMO

Este trabalho tem como intuito percorrer a obra da escritora italiana Elena Ferrante, com destaque para os livros de não-ficção *La frantumaglia* (2016), *L'invenzione occasionale* (2019) e *I margini e il dettato* (2021), mapeando a paisagem da escrita e do corpo desenhadas a partir das palavras *frantumaglia* e *smarginatura*. *La frantumaglia* é o título de uma coletânea de papéis, tésseras e cartas, em que Elena Ferrante começa o processo de construir um corpo para si própria através das suas narradoras. *Frantumaglia*, herança do léxico familiar da autora, é uma palavra do dialeto napolitano que tem parentesco com *frantumare*, verbo italiano que significa partir em pedaços. *Frantumare*, ainda, tem a mesma raiz etimológica de fractal, o latim *fractus*, que significa fração, quebrado. Ou seja, o caminho que a *frantumaglia* parece apontar é o de uma imagem que está aos pedaços e dentro de cada pequena parte contém o seu todo, como o fractal. Com *smarginatura*, por sua vez, o léxico materno de Ferrante encontra reflexo na palavra inventada por uma de suas personagens para descrever uma sensação de perda das margens do corpo e dissolução do eu nas pessoas e objetos ao seu redor. Em *I margini e il dettato* (2021), a autora faz uma relação direta entre a *smarginatura* e a escrita e é a partir do entrelaçamento entre a *frantumaglia*, a *smarginatura* e a poética dos seus livros, que abordo como a autora constrói um corpo que se apresenta, na escrita, em forma de fractal. Nesse percurso, estou em companhia de escritoras que conversam com as noções de Elena Ferrante que exploro na tese, com um singular destaque para Maria Gabriela Llansol. No que diz respeito ao aporte teórico, convoco Eliane Robert de Moraes (2017) em sua elaboração em torno da fragmentação do corpo na arte no século XX, assim como na noção de corpo e *excrita* proposta por Jean-Luc Nancy (2000, 2015). Para melhor compreensão do fractal com a *mise en abyme* conto com as proposições de Lucien Dallenbach (1977), Véronique Labeille (2011), Alain Goulet (2006), Mariângela Alonso (2017), entre outros, e, na Psicanálise, trago para o debate a elaboração feita por Jacques Lacan (1998) e Luce Irigaray (2017) no que concerne ao espelho, o olhar do Outro e a relação com a escrita. O aporte teórico da *mise en abyme* e da Psicanálise me auxiliam na construção do pensamento sobre a imagem do corpo a partir do espelho e a explorar as possibilidades de ir além dessa imagem com a aproximação entre a *frantumaglia*, a *smarginatura* e a forma fractal. Para dar esse passo, também trago a conversa fértil que Elena Ferrante tece com a crítica feminista, com destaque para Adrienne Rich (2017) e Eurídice Figueiredo (2013).

Palavras-Chave: Elena Ferrante; Corpo e Representação; Escrita; *Mise en abyme*; Psicanálise e Literatura.

ABSTRACT

This thesis is meant to offer a survey through the corpus of Elena Ferrante, giving detailed attention to the non-fiction books *La frantumaglia* (2016), *L'invenzione occasionale* (2019) and *I margini e il dettato* (2021), mapping the landscape that body and writing create through the words *frantumaglia* and *smarginatura*. *La frantumaglia* is the title of a collection of papers, tesserae and letters, in which Elena Ferrante begins the process of constructing a body of her own by means of her narrators. A heritage from her family's lexicon, *Frantumaglia* is a word coming from the Neapolitan dialect but with a close connection with *frantumare*, an Italian verb that describes the act of breaking something down to pieces. Besides, *frantumare* has the same etymological root as 'fractal', from the latin 'fractus', meaning fraction as well as broken. That is, through *frantumaglia* one seems to be inevitably conducted towards an image in pieces, with each fragment harboring the whole of the image of which is but a part, resembling a fractal. *Smarginatura*, by its turn, delivers a mirroring of Ferrante's maternal lexicon, once the word emerges as a creation by one of the characters present in the fictional works. The word is created to describe the feeling of loosing the margins of one's body and the consequent dissolution of the 'I' among people and objects in the nearby surroundings. In *I margini e il dettato* (2021), the author establishes a straight connection between *smarginatura* and writing, and it is through intertwining *frantumaglia*, *smarginatura* and the poetic tone of Ferrante's books that I put forth how she structures a body which presents itself by means of writing, reenacting a fractal in its development. In this attempt, I rely on the company of writers who already explore the topics in Elena Ferrante explored in this thesis, being of unparalleled presence the work of Maria Gabriela Llansol. Concerning the theoretical basis, I invoke Eliane Robert de Moraes (2017) and her addressing of body fragmentation in the arts of the twentieth century, as well as the notion of body and *exscribed* offered by Jean-Luc Nancy (2000, 2015). To better comprehend the notion of fractal through the lens of the *mise en abyme*, I consider works on the topic by Lucien Dallenbach (1977), Véronique Labeille (2011), Alain Goulet (2006), Mariàngela Alonso (2017), among others, and, in Psychoanalysis, I debate an elaboration made by Jacques Lacan (1998) and Luce Irigaray (2017) concerning mirror, the behold of the Other and the relation with writing. The theoretical basis for *mise en abyme* and Psychoanalysis is the support I rely on in order to properly consider how thought structures the image of one's body from the mirror, allowing me also to explore the possibility of going beyond this framework through the notions issuing from the discussions surrounding *frantumaglia*, *smarginatura* and fractal shapes. To render possible this movement, I also consider the dialogue Elena Ferrante establishes with the feminist critic, specially the ones entertained with Adrienne Rich (2017) and Eurídice Figueiredo (2013).

Key Words: Elena Ferrante; Body and Representation; Writing; *Mise en abyme*; Psychoanalysis and Literature.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato analizza il lavoro della scrittrice italiana Elena Ferrante, con enfasi sui libri di saggistica *La frantumaglia* (2016), *L'invenzione occasionale* (2019) e *I margini e il dettato* (2021), mappando il paesaggio della scrittura e del corpo che si può ricavare dalle parole *frantumaglia* e *smarginatura*. *La frantumaglia* è il titolo di una raccolta di carte, tessere e lettere, in cui Elena Ferrante inizia il processo di costruirsi un corpo attraverso le sue narratrici. *Frantumaglia*, eredità del lessico familiare della scrittrice, è una parola del dialetto napoletano che è imparentata con il verbo italiano frantumare. Frantumare ha anche la stessa radice etimologica di frattale, dal latino *fractus*, che significa frazione, spezzato. Cioè, la parola *frantumaglia* sembra indicare un'immagine che è a pezzi e dentro ogni piccola parte contiene la sua totalità, come un frattale. Con *smarginatura*, invece, il lessico materno di Ferrante si riflette nella parola inventata da una dei suoi personaggi per descrivere il senso di perdita dei margini del suo corpo e di dissoluzione del sé nelle persone e negli oggetti che la circondano. In *I margini e il dettato* (2021), l'autrice parla della relazione diretta tra *smarginatura* e scrittura ed è dall'intreccio tra la *frantumaglia*, la *smarginatura* e la poetica dei suoi libri che mi accosto a come l'autrice costruisce un corpo che appare, negli scritti, sotto forma di frattale. In questo viaggio sono in compagnia di scrittrici che dialogano con le nozioni di Elena Ferrante che esploro nella tesi, con una particolare enfasi su Maria Gabriela Llansol. Per quanto riguarda il contributo teorico, mi richiamo a Eliane Robert de Moraes (2017) nella sua elaborazione intorno alla frammentazione del corpo nell'arte del XX secolo, così come nella nozione di corpo ed *excrit* proposta da Jean-Luc Nancy (2000, 2015). Per una migliore comprensione del frattale come *mise en abyme*, mi affido alle proposte di Lucien Dallenbach (1977), Véronique Labeille (2011), Alain Goulet (2006), Mariângela Alonso (2017), per citarne alcuni, e, nella Psicoanalisi, porto all'interno di questa discussione l'elaborazione di Jacques Lacan (1998) e Luce Irigaray (2017) sullo specchio, lo sguardo dell'Altro e il rapporto con la scrittura. Il contributo teorico della *mise en abyme* e della Psicoanalisi mi aiutano a costruire riflessioni sull'immagine del corpo allo specchio e ad esplorare le possibilità di andare oltre questa immagine con l'avvicinamento tra *frantumaglia*, *smarginatura* e forma frattale. Per fare questo passo, traggio spunto anche la fertile conversazione che Elena Ferrante intreccia con le critiche femministe, con enfasi su Adrienne Rich (2017) ed Eurídice Figueiredo (2013).

Parole Chiave: Elena Ferrante; Corpo e rappresentazione; Scrivere; *Mise en abyme*; Psicoanalisi e Letteratura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Dantas, Tatianne (2020) Arquivo pessoal.....	15
Figura 2 Grzeszykowska, Aneta (2018) Mama #31.....	43
Figura 3 Altman, Nathan (1914) Retrato Anna Akhmátova /Capa Frantumaglia.....	63
Figura 4 Ragnisco, Emanuele (1992) Capa L'amore molesto	64
Figura 5 Capa holandesa e capa francesa do livro La Frantumaglia	65
Figura 6 Capa italiana de La Frantumaglia / Woodman, Francesca (1976) House#3.....	66
Figura 7 Gehrt, James (2020) Emily Dickinson's White Dress.....	79
Figura 8 Magritte, René (1935) Le viol	83
Figura 9 Dantas, Tatianne (2020) Arquivo pessoal.....	104
Figura 10 Plano de My Brilliant Friend (00h52m25s).....	111
Figura 11 Bourgeois, Louise (1991) The Burning Pin.....	120
Figura 12 Bourgeois, Louise. (1976) Cumul I	122
Figura 13 Bourgeois, Louise (2003) Spiral Woman	124
Figura 14 Ucini, Andrea (2019) Matrioska	141
Figura 15 Velásquez, Diego (1656) As meninas.....	145
Figura 16 Memling, Hans (1487) Díptico de Martin Newenhove	147
Figura 17 IDEM Detalhe.....	147
Figura 18 Llansol, Maria Gabriela (2013) Página do livro Numerosas Linhas	159
Figura 19 Manuscrito em I margini e il dettato (2021, p.9)	162
Figura 20 Plano de The Lost Daughter (00h36m10s)	176
Figura 21 Plano de The Lost Daughter (00h36m14s)	176
Figura 22 Bellmer, Hans (1935) La Poupée.....	186
Figura 23 Dantas, Tatianne (2020) Arquivo pessoal.....	220

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

AG	<i>A amiga genial</i> (2015)
AI	<i>Um amor incômodo</i> (2017)
DA	<i>Dias de abandono</i> (2016)
FP	<i>A filha perdida</i> (2016)
FR	<i>Frantumaglia: os caminhos de uma escritora</i> (2017)
HFF	<i>História de quem foge e de quem fica</i> (2016)
HMP	<i>História da menina perdida</i> (2017)
HNS	<i>História do novo sobrenome</i> (2016)
IO	<i>L'invenzione occasionale</i> (2019)
MD	<i>As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever</i> (2023)
NP	<i>Uma noite na praia</i> (2016)
VMA	<i>A vida mentirosa dos adultos</i> (2020)

SUMÁRIO

. nós herdámos as margens	17
. no espelho surgiu uma estranha	32
. era como o corpo de uma mulher exausta pelas próprias vicissitudes, sem cabeça, sem pernas, sem braços nem mãos	44
. aquela dissolução involuntária do meu corpo me assustou como a ameaça de uma punição	58
. (a desmedida segundo a medida)	69
. um vestido vazio de mulher pendurado tem um efeito de paisagem de livro que se lê	80
. naquele momento ainda era quase uma desconhecida, mas mais tarde tornou-se o espelho da sua própria palavra por encontrar	106
. o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome	120
. uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é difícil de dizer, ao que está no fundo e mal se vê	141
. quando era criança desenhava barcos assim, começados por uma espiral; de que nunca me tinha lembrado até hoje	160
. e, no entanto, a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava	198
. (por que é que o pensamento não conclui?)	213
 REFERÊNCIAS	 221
APÊNDICE	231



Figura 1 Dantas, Tatianne (2020) *Arquivo pessoal*

[papéis]

*Esse texto começa com uma imagem. Um pouco antes do início da pandemia tive a chance de ir até Nápoles, cidade italiana localizada **entre** o mar Mediterrâneo e o Vesúvio, que atravessa a escrita de Elena Ferrante de uma maneira assombrosa. Em muitas das entrevistas de Frantumaglia a escritora é perguntada sobre sua relação com Nápoles e as respostas trazem sempre a imagem de um lugar caótico e cheio de imaginação. Nápoles é a cidade-labirinto onde as narradoras, e a própria Elena Ferrante, ensaiam o jogo de **forma/informe**, equilibrar-se/desequilibrar-se tão presente em seus livros. Na ocasião da minha passagem por lá, fui até um lugar chamado **Bagno Sirena**, um pedaço de praia com areia escurecida por causa da proximidade com o vulcão. O mar é tranquilo, as ondas muito calmas, mas o olhar para o Vesúvio causa a sensação de que algo está prestes a irromper a qualquer momento. No Bagno Sirena eu recolhi uma concha que traz o desenho do que mais tarde identificaria como um fractal. Até aquele momento eu não sabia, guardei a concha porque achei curiosa a proximidade com a espiral, o vórtice, o redemoinho, imagens que me cativam há muito tempo. É com um fractal na página que eu começo essa tese.*

. nós herdámos as margens¹

As vertigens surgiam no entanto, embora raras. Num relance o chão ameaçava subir até seus olhos, sem violência, sem pressa. Ela o esperava quieta mas antes que pudesse compreender, o solo já descera até onde não o poderia enxergar, caindo no fundo de um abismo, longe como uma pedra lançada do alto ao mar. Seus pés dissolviam-se em ar e o espaço era atravessado por fios luminosos, por um som frio e nervoso como o vento escapando violento por uma fresta. Depois grande calma envolvia o mundo leve. E depois não havia mundo. E depois, numa redução final e fresca, não havia ela. Só ar sem força e sem cor.

Clarice Lispector

Smarginatura é uma palavra utilizada na tipografia para designar o corte das bordas de uma página. Se coloco o termo em um dicionário *online* e peço para que ele me mostre o uso em uma frase, descubro que a *smarginatura* designa uma operação de descarte daquilo que escapou das bordas. Ou seja, uma operação em que aquilo que está fora da margem é descartado para que o conteúdo “seja acabado corretamente”. Fora do contexto da tipografia, se levada ao pé da letra, *smarginatura* pode ser sangramento, transbordamento. Uma outra significação possível para a palavra deriva do vocabulário científico botânico, a *smarginatura* nomeia uma pequena incisão feita no órgão de uma planta. 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 Stiliana Milkova (2021, p.18), a *smarginatura* é um “neologismo semântico”, uma palavra que ganha uma nova vida na obra de Elena Ferrante através da personagem Lila Cerullo, que chama de *smarginatura* uma sensação experimentada durante toda a sua vida, 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.

Em uma entrevista concedida a 28 tradutores de seus livros na ocasião do lançamento do último romance, *La vita bugiarda degli adulti* (2019), Ferrante é questionada sobre a presença da *smarginatura* também nessa narrativa. Não nomeada da mesma forma que Lila o

¹ Todos os títulos de capítulos da tese, identificados com a letra em destaque, foram retirados de textos de Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol.

² *Desmarginação* foi a escolha feita pelo tradutor brasileiro Mauricio Santana Dias para a palavra *smarginatura*. Ao contrário do italiano, em que a palavra já existia e ganhou um novo sentido na obra de Ferrante, Dias optou

faz, mas atuante na maneira como Giovanna, a protagonista, se apresenta. A tradutora grega Demetra Dotsi questiona: “Seria possível dizer que Giovanna também sofre uma espécie de *desmarginação*², talvez de maneira permanente, quando é erguido o véu do inconsciente de perfeição da sua família e ela mesma se transfere para uma nova imagem de si mesma?”. Elena Ferrante responde:

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 que são. Elena e Giovanna se *desmarginam* na metáfora, e as metáforas doem um pouco menos. (FERRANTE, 2020)

Aqui a escritora parece trazer nuances interessantes que ajudam a desdobrar o trabalho que fiz na dissertação de mestrado. Intitulada “Ali onde está o assombro: criação literária e *desmarginação* na tetralogia de Elena Ferrante” (2019), na dissertação busquei relacionar a *desmarginação* com a criação literária, situando a palavra como um movimento que ensina a criação daquilo que o teórico Maurice Blanchot chamou de “espaço literário”, lugar que o escritor, a escritora, precisa visitar para escrever. Percorri as páginas da obra mais importante de Elena Ferrante até aquele momento, a tetralogia napolitana, para tentar localizar no movimento da narradora para tornar-se escritora, a sensação de perda de margens cunhada por sua melhor amiga, Lila Cerullo. Elena Greco força os contornos daquilo que foi pré-determinado para a sua classe social, gênero, e vai para fora do bairro onde cresceu e conviveu com Lila, para estudar Letras e escrever. A *desmarginação* opera para ela como uma transformação, espécie de metamorfose. A dissertação foi defendida no início de 2019, então a relação entre a *desmarginação* e a escrita naquele momento ainda não havia sido feita tão diretamente pela própria Elena Ferrante³. Foi com alegria que recebi a resposta dessa entrevista, mas não só ela. Em seu livro mais recente, lançado na Itália em 2020 e publicado

² *Desmarginação* foi a escolha feita pelo tradutor brasileiro Mauricio Santana Dias para a palavra *smarginatura*. Ao contrário do italiano, em que a palavra já existia e ganhou um novo sentido na obra de Ferrante, Dias optou por inventar uma nova palavra adicionando o prefixo des- à palavra já existente *marginatura*, que significa colocar margens em uma página. Assim, a palavra significa, na literalidade: o que estava configurado em margens, já não se encontra mais. Nesse trabalho, pretendo utilizar a *desmarginação* sempre que me referir à tradução feita por Dias dos livros da tetralogia napolitana. Também vou manter a grafia em itálico para preservar a sensação de estranheza que a palavra traz.

³ Cabe dizer que nesse intervalo de tempo outras pesquisadoras também fizeram essa relação entre a *desmarginação* e a escrita ou escritura na obra de Elena Ferrante, elas serão mencionadas no decorrer da tese.

no Brasil em janeiro de 2023, Ferrante traz de forma ainda mais contundente a proximidade do ato de ultrapassar as margens com a escrita, falarei disso depois.

Na dissertação existe um ponto, uma nota de rodapé, em que contei um pouco dos efeitos da leitura de um trecho do último livro da tetralogia napolitana, *História da menina perdida*⁴ (2017). Hoje, lendo essa nota, percebo que ali se desenhou a vontade de escrever a dissertação e, logo a seguir, escrever um projeto para ingressar no doutorado, seguindo o trabalho de pesquisa com a obra de Elena Ferrante. O “com” aqui é importante porque o que percebo através dessa nota de rodapé é um efeito de perturbação, um tremor⁵. A nota de rodapé é um breve testemunho de leitura, que eu pretendo desdobrar na tese, de um corpo que, afetado pelo texto, se coloca também a escrever⁶. A nota de rodapé também traz notícias de algo que é muito valioso para mim, enquanto pesquisadora, que é imaginar tudo que está fora da moldura⁷.

Na primeira vez que li esse capítulo, senti os efeitos do terremoto, olhava para o chão, olhava para o livro, as letras se embaralhavam. Tentava deixar o livro de lado, mas a força da continuidade da narrativa me impulsionava a querer saber o efeito do terremoto na vida das personagens. Em uma segunda leitura, já sabendo que trabalharia com o livro na

⁴ Optei por citar na tese os trechos dos livros de Ferrante que já estão publicados no Brasil na tradução em português brasileiro, a não ser nos casos em que entenda que o trecho merece ser esmiuçado a partir do italiano. Como existe um intervalo grande entre as datas, uma vez que a autora começou a publicar na Itália em 1992 e, no Brasil, suas obras só começaram a surgir em 2015, se achar que a data da publicação é importante para o texto, citarei o título em italiano. Em relação aos livros que ainda não foram publicados aqui, trago uma tradução feita por mim com uma transcrição do texto original na nota de rodapé. A referência será feita de acordo com a lista de abreviaturas e siglas.

⁵ Ao trazer a escrita ‘com’ penso na proposição da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, uma importante fonte de conversa para esse trabalho, quando ela afirma: “Escrever ‘com’ é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever ‘com’ implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extratos da percepção do real” (LLANSOL, 2011a, p.12)

⁶ Aqui já começo a desenhar o método da tese, me valendo da já tão bem explorada etimologia da palavra que traz notícias do método enquanto caminho. No texto que escrevo, as notas de rodapé funcionam como uma espécie de “paisagem aberta que a leitura descobre”, expressão que encontrei no prefácio escrito pelo Espaço Llansol para o livro **Escritos nas margens**, em que estão reunidos os escritos da *marginalia* da biblioteca de Maria Gabriela Llansol. Penso que é interessante colocar desde já a noção de que nas margens possíveis dessa tese algo de uma “leitura viva” se escreve e é a “vivência das margens dos livros que gera uma grande diversidade de formas de escrita e de temas” (LLANSOL, 2022, p.17). Também cabe mencionar o espantoso *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens* de Gonçalo M. Tavares (2021), o livro que abriu caminho para pensar as notas não apenas como um adereço para a tese, mas um espaço em que ela acontece e está em ebulição. As notas como o espaço fora das fórmulas, com disposição para rodear o informe da margem. Do livro-tese de Tavares (2021, p.24), extraio: “Só é digno de ser questionado, só é digno de ser investigado, o que ainda não tem fórmula, o que ainda não tem solução; e mais: o que nunca terá solução. Errar, circular, hesitar em redor do que não tem solução: um método”

⁷ Acompanho Elena Ferrante (FR, p.344) quando ela diz: “Sou do grupo que se sente atraído por tudo que está contido em uma moldura qualquer. Mesmo porque me ajuda a imaginar o que ficou de fora”

dissertação, imaginei que o efeito das páginas seria diferente. Mas, assim como na primeira vez, não consigo prosseguir, quando chego no trecho do terremoto, pauso por algumas semanas antes de continuar. Pude escutar outras leitoras que contaram sensação parecida: trata-se de um pedaço da leitura em que é preciso pausar, levantar a cabeça, como se algo irrompesse do texto.

A nota de rodapé aparece como uma continuação de uma frase em que afirmo: “ficamos com o efeito desorganizador do texto”. Na história do livro, Elena Greco está se referindo ao terremoto de 23 de novembro de 1980, um acontecimento que marcou a cidade de Nápoles, local em que ela vive com Lila, onde acontece boa parte dos livros de Elena Ferrante, e ocasionou um dos maiores episódios de *smarginatura* da narrativa. Um trecho que perturba e parece operar uma desforma no livro. Como se ali fosse possível experimentar, junto com Lila, um pouco da perda dos contornos, as palavras escapolem para fora das margens, a narrativa tão bem coesa e linear de Lenù se perde⁸.

Quando fala de seu processo de escrita, Ferrante costuma mencionar seu movimento entre duas formas de escrever: aquela que permanece como uma narrativa limpa, ordenada, e aquele instante em que as mãos da escritora parecem adquirir vida própria e toda a necessidade de ordem se esvai, fazendo irromper no texto algo que é, paradoxalmente, o que de mais verdadeiro se pode escrever. Uma das epígrafes escolhidas para esse trabalho é um trecho em que Ferrante (MD, p.26) afirma que, com o passar do tempo, escrever se tornou “dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um molde e esperar para desenformá-los”. Parece que o trecho em que ela escreve sobre o terremoto e as sensações corpóreas que acometem suas personagens, principalmente Lila, é um desses momentos em que o texto enlouquece, ganha vida própria e, a despeito da tentativa de ordenamento do eu que escreve, mostra 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. É esse ponto que me interessa nos livros de Elena Ferrante, o ponto em que o texto se transforma em um vórtice.

⁸ Assisti uma aula de Mauricio Santana Dias em que ele contou como foi difícil traduzir esse trecho pelas camadas de entrelinhas que ele possui. Algo que está presente em toda a obra de Ferrante, que vai de Joyce aos clássicos da literatura italiana, parece se adensar aqui. Dias disse que foi um grande trabalho tentar traduzir o efeito do terremoto de maneira semelhante à provocada pelo texto italiano.

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (2010, p.20) faz uma diferenciação entre texto de prazer e texto de fruição⁹, sendo o primeiro “aquele que contenta, enche, dá euforia (...) ligado a uma prática *confortável* da leitura” e o segundo “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor (...) faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Alguns críticos não hesitariam em colocar a tetralogia de Elena Ferrante entre os textos de prazer. Eu, inclusive, tenderia a concordar, se trata de um texto que contenta, dá euforia, não é à toa que o sucesso da escritora gerou um movimento conhecido como *Ferrante Fever*. Trata-se de uma narrativa febril, uma novela que nos faz querer virar as páginas sem parar. Há o conforto da literatura, como aponta Barthes, para uma leitora que começou a descobrir os livros ainda criança, a leitura de Elena Ferrante me remeteu às primeiras descobertas literárias, à vontade de passar a noite em claro lendo¹⁰, de não largar o livro até chegar à última página. Mas também não hesitaria em colocar a criação de Ferrante como um texto que me pôs em estado de perda, causou desconforto, mudou minha relação com a linguagem. Não só a minha, nos últimos anos pude acompanhar e testemunhar a reação aos livros em outras leitoras, mediando clubes de leitura, como professora em cursos livres, participante de grupos de estudo, e constatar que a ficção de Elena Ferrante provoca um certo incômodo, mal-estar, deslocamento de posição.

As adaptações dos livros para o audiovisual também têm o potencial de causar esse desconforto. Recentemente acompanhamos a estreia da adaptação para o cinema do terceiro romance da autora, *A filha perdida* (2016). O filme *The Lost Daughter* (2021), dirigido e

⁹ Em nota de rodapé, o tradutor J. Guinsburg diz que alguns críticos têm considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria *gozo*, uma vez que esta palavra daria, de um modo mais explícito, o sentido do prazer físico contido no termo original.

¹⁰ Esse efeito é relatado por outras leitoras e pesquisadoras também. Por exemplo, no livro *The Ferrante Letters: an experiment in collective criticism* (2020), quatro pesquisadoras se reuniram para trocar cartas a partir da leitura da tetralogia napolitana e fazer um experimento de crítica literária a quatro mãos, a partir do afeto que os livros provocam. Fugindo de um modelo de rigidez acadêmica (uma das pesquisadoras insinua como é irônico que nós leíamos alguns teóricos como Barthes, Blanchot na academia, mas ao tentar escrever com menos rigidez, como eles, os trabalhos não são bem avaliados), o livro é composto por cartas que Sarah Chihaya, Merve Emre, Katherine Hills e Jill Richards trocam no verão, momento em que releem a tetralogia. As cartas trazem uma maneira nova de pensar a leitura e a crítica, assim como acontece na parceria entre Lila e Lenù a autoria se dilui, aqui também as pontuações do texto vão se diluindo até o ponto de não sabermos de quem é a propriedade intelectual da ideia. Cito um trecho, em que uma das críticas fala sobre a leitura: “eu não consigo lembrar a última vez em que fiquei tão envolvida com um romance a ponto de esquecer que se tratava de um romance – a última vez que me deixei levar e acreditar que estava criando uma relação tão íntima entre a escritora, o que está escrito e o que eu estou lendo, pensando nas personagens como pessoas reais. A configuração pode parecer mística ou até infantil, mas ler Ferrante me fez sentir como uma criança novamente; uma criança para a qual o mundo, os livros e as pessoas são uma coisa só” (p.115, tradução minha). Compartilho dessa sensação com a pesquisadora, ler Elena Ferrante pela primeira vez foi como voltar a ser a criança que estava descobrindo um mundo novo através dos livros.

roteirizado por Maggie Gyllenhaal, ficou em terceiro lugar¹¹ entre os mais vistos no Brasil na plataforma de *streaming* Netflix. Foram escritas muitas resenhas, críticas, discussões aconteceram, mostrando como 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.

No livro *Elena Ferrante as world literature* Stiliana Milkova (2021) alerta que, em muitos dos romances que se tornam fenômenos globais, é perceptível o apagamento das marcas de um estilo literário próprio para se adequar ao que o mercado internacional exige como literatura. Nesse sentido, alguns romances contemporâneos nascem já traduzidos para uma linguagem que seria acessivelmente lida em qualquer lugar do mundo. No entanto, a pesquisadora afirma que esse não é o caso de Elena Ferrante:

Os romances de Ferrante oferecem um espaço verbal vazio para leitores inserirem suas próprias experiências de vida, mas não apagam seu estilo linguístico, literário, ou sua singularidade cultural para agradar o leitor de fora. Ferrante, por exemplo, traz à tona duas palavras intimamente entrelaçadas com a poética dos seus romances – *frantumaglia* e *smarginatura* – que são praticamente intraduzíveis. Traduzir esses conceitos que contém toda uma *espacialidade-física-corpórea* da paisagem feminina requer inventividade e respeito pela “rede subterrânea de significações” do texto. (BERMAN, 2012 apud MILKOVA, 2021, p.4, tradução minha)¹²

Nesse trecho, temos a presença de um outro termo que será importante para esse trabalho e é também um conceito criado a partir da poética de Elena Ferrante. A *frantumaglia* é uma palavra que a escritora herda de sua mãe, usada para designar uma sensação de fratura, despedaçamento, “quando se sentia invadida por contradições insuportáveis que a dilaceravam, dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*” (FR, p.105). Como pode ser lido na citação, Milkova (2021) aponta que tanto a *frantumaglia* quanto a *smarginatura* desenhavam um espaço topográfico e corpóreo que possibilita o surgimento de uma paisagem feminina com uma assinatura própria – difícil pensar em algo mais íntimo do que uma palavra ouvida repetidas vezes na infância pela boca da mãe –, mas que atinge em cheio outras leitoras ao redor do mundo.

¹¹ Informação disponível em: ['A Filha Perdida' é o 3º filme mais visto da Netflix no Brasil - 12/01/2022 - Zapping - Cristina Padiglione - F5 \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/zapping/2022/01/12/a-filha-perdida-e-o-3o-filme-mais-visto-da-netflix-no-brasil-12/01/2022-zapping-cristina-padiglione-f5/)

¹² “Ferrante’s novels may offer an empty verbal space for readers to insert their own lived experience, but they do not efface their linguistic, literary, or cultural singularity for the sake of an international readership. Ferrante, for example, coins two words intimately entwined with the poetics of her novels— *frantumaglia* and *smarginatura*—that are practically untranslatable. Translating those concepts which contain an entire feminine psychical-corporeal-spatial landscape requires inventiveness and respect for the text’s “underlying network of signification” (BERMAN, 2012 apud MILKOVA, 2021, p.4)

Em *Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività* a pesquisadora Isabella Pinto (2020) afirma que a *frantumaglia* e a *smarginatura* são palavras que abrangem os gestos e as coisas, as vozes e os sons, palavras que funcionam, dentro da obra, como um lugar de vibração, tremor e transbordamento. Pinto (2020) diz que, na obra de Elena Ferrante, a *frantumaglia* e a *smarginatura* são palavras que funcionam como uma espécie de glossolalia – palavras-fonte de uma língua secreta de onde não necessariamente surgem neologismos ou invenções semânticas, mas uma língua na qual os elementos comuns podem ser rearranjados de maneira a fazer ecos¹³. Longe de desenhar 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.

Nesse sentido, sua prosa é acompanhada de perto por outras escritoras que pretendo trazer para a conversa seguindo o pensamento de que, carregando formas e assinaturas muito próprias, são escritas que habitam a paisagem da *frantumaglia* e da *smarginatura*. Assim como Elena Ferrante, muitas delas criam nomes para essas paisagens ou herdaram de escritoras que as antecederam termos que utilizam como conceitos para designar um processo de criação, semelhante ao modo como Ferrante faz com a *frantumaglia*. Penso na escritora canadense Anne Carson (2005), que pinça na obra da filósofa Simone Weil (2020) a palavra *decreation* e ensaia um modo de criação similar à *smarginatura* e à *frantumaglia*. Também é possível mencionar as “luminosas palavras obscuras” de Ingeborg Bachmann, palavras que possuem uma multiplicidade de significados e que são exploradas na obra da escritora austríaca como um lugar de destruição e despedaçamento, um lugar em que o texto se desmembra para fazer surgir a palavra poética em um novo horizonte (PINTO, 2020, p.11).

Bachmann, assim como Anne Carson e Elena Ferrante, parecem acompanhar o que diz Christa Wolf (2007, p. 297-298) na epígrafe que coloquei nesse trabalho, “toda mulher que neste século e no nosso círculo cultural se aventurou pelas instituições marcadas pela lógica masculina – a “literatura”, a “estética”, são tais instituições – teve que experimentar o desejo de autodestruição”. Wolf (2007) escreve isso na década de 80 e, referindo-se ao século XX, fala da destruição de uma imagem criada ao longo dos séculos na literatura e em outras artes, do que seria o feminino. Um imaginário construído pelo que os escritores e artistas pensavam

¹³ Ler as elaborações de Stiliana Milkova e Isabella Pinto me fizeram pensar na imagem que uma amiga pesquisadora, Ayanne Sobral, me ofereceu em uma carta, a de que existem escritas que atuam como o movimento que se faz na água parada de um lago quando se atira uma pedra. Tomando o que disse Ayanne junto com a formulação de Isabella e Stiliana, as palavras *frantumaglia* e *smarginatura* ressonam como quando uma pedra cai na água, formando ondas concêntricas, que atingem outras ondas e acabam chegando na margem. A forma que surge quando se atira uma pedra na água será importante para esse trabalho.

sobre a mulher e que, por muito tempo, foi tomado como verdade. É possível pensar que Elena Ferrante – Anne Carson e tantas outras –, se encontram em outro momento, em que algumas coisas já foram estabelecidas e surge a pergunta sobre que traço de criação pode decantar dessas obras, para qual espelho essas criadoras estão olhando?

Essa parece ser a pergunta que desemboca na *frantumaglia*, palavra do dialeto napolitano que tem parentesco com *frantume*, termo italiano que significa caco, fragmento, destroço. *Frantume* e o verbo *Frantumare*, por sua vez, tem a mesma raiz etimológica de fractal, o latim *fractus*, que significa fração, quebrado. O fractal é uma figura da geometria não clássica que permite perceber em um pequeno pedaço de uma imagem ou paisagem o seu todo. É uma forma muito encontrada na natureza, está na estrutura das plantas, nas montanhas, no cosmos e no corpo humano¹⁴. O caminho que a *frantumaglia* parece apontar é também o de uma imagem que está aos pedaços mas que dentro de cada pequena parte contém o seu todo. A escrita aparece como uma maneira de montar essa paisagem e o caminho que pretendo seguir nesse trabalho é o de tentar entender um pouco mais o que essa montagem revela, que fotografia da paisagem do corpo e da autoria podemos enxergar através da poética de Elena Ferrante pensando no terreno movediço e marginal que se desenha entre a *frantumaglia* e a *smarginatura*.

Buscando preservar uma abertura para encontrar inesperadamente o diverso¹⁵, quero acompanhar o fio de assombro suscitado pelo encontro com a *frantumaglia* e a *smarginatura* e ver o que daí ainda decanta. Como já anunciado, pretendo que seja uma tese com Elena Ferrante, uma tese que buscará traçar a busca que pude fazer, desde a dissertação, com o lançamento de seus novos livros e também através do estudo mais aprofundado da *mise en abyme*, se existe a possibilidade de falar, a partir dessas duas palavras, de uma paisagem para a escrita e o corpo na literatura de Elena Ferrante. Existindo essa possibilidade, como ela acontece, o que traz de novo? É possível imaginar essa paisagem tendo como suporte a *mise en abyme* e as estruturas que a compõem, como o fractal? Por que mobiliza tanto as leitoras e leitores? Como situar a sua produção literária na passagem do século XX para o XXI?

Com essas e outras questões que surgirem a partir delas me ocuparei nas próximas páginas. Quando propus o projeto de pesquisa para a realização do doutorado, meu principal objetivo era seguir com os romances de Elena Ferrante, traçando um caminho pela ficção para entender como a violência de gênero aparecia nos romances. No entanto, nesses quatro anos

¹⁴ A *smarginatura* também é uma palavra que abrange a página, o corpo humano e a natureza.

¹⁵ Uma menção ao título “Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso” de Maria Gabriela Llansol.

em que tantas coisas aconteceram, minha vontade de aprofundar o estudo da *frantumaglia* e da *smarginatura* prevaleceu e, hoje percebo, que puxo um fio deixado solto na dissertação, quando afirmo que o texto de Elena Ferrante se constitui como um corpo para a autoria *desmarginada*. É válido citar o trecho completo porque percebo que muitos dos elementos que me acompanharam nesses últimos quatro anos já estão plantados aqui:

Para ela, o fazer-se da escrita se dá quando o ruído estável da *frantumaglia* prevalece sobre tudo, como uma força que a pressiona de maneira constante para tornar-se história. O indivíduo, a pessoa, não existe naquele momento, é apenas o ruído e a escrita e, por isso, se continua a escrever mesmo quando não está mais diante do papel ou da tela do computador. A escrita ocupa toda a vida cotidiana, até o sono. O ato da escrita é uma passagem contínua da *frantumaglia* de sons, emoções e coisas à palavra e à frase. Trata-se de uma escolha e de uma necessidade, de um fluxo, como água que escorre, e, ao mesmo tempo, do resultado de um trabalho, de estudo, aquisição de técnicas – de um prazer, um esforço de todo o corpo. (...)

O caminho que a escrita percorre é o dessa passagem, **o texto se constituindo como um corpo para a autoria desmarginada**; a construção da estrutura em *mise en abyme* que podemos observar entre a *frantumaglia* e a *desmarginação*, Elena Ferrante e Elena Greco, reafirma a dissolução do Eu de que estamos falando, prerrogativa para a entrada no espaço literário, espaço este que se revela quando escapa à utilidade e sai da significação. A obra é o círculo onde, enquanto escreve, a autora está exposta ao perigo que dela emana, à exigência da escrita. Daí resulta o júbilo quando pode se libertar dessa exigência, não porque sabe antecipadamente qual é o fim do caminho, mas porque pôde se submeter ao fascínio da obra. (DANTAS, 2019, p.129-130)

A escrita encontra os seus caminhos como o fluxo de um rio. No texto da dissertação já mencionava o encaixe entre a *frantumaglia* e a *smarginatura* a partir da *mise en abyme*, mas tinha poucos elementos para aprofundar o tema. No encontro com aquele que, mais tarde, se tornaria meu orientador, o Prof. Dr. Fernando de Mendonça, tive acesso a autores e autoras que entraram na minha pesquisa de forma tão natural que eu até me espanto quando percebo que já falava disso nas últimas páginas da dissertação. É como se o texto já existisse antes de eu começar a escrevê-lo, ou ex-crê-vê-lo como grafia Maria Gabriela Llansol¹⁶. Existia algo ali que já se manifestava, que eu via sem enxergar, que só foi possível ver com mais nitidez quando coloquei as mãos para iniciar a escrita. Eu *escrevira*, trazendo para perto um outro neologismo utilizado por Llansol para grafar a escrita.

Assim, seguindo esse percurso, o recorte que me proponho a fazer na tese diz respeito aos livros “não-ficcionais” de Elena Ferrante ou, dito de outra forma, os livros que constituem o corpo e a autoria que nos é dada sob o nome de Elena Ferrante. Trarei com mais minúcia nos capítulos da tese, mas por ora é preciso que a leitora/leitor saibam que Elena Ferrante é o

¹⁶ “ cada um de nós escreverá o que viu – “ex-crê-ve-rá”” (LLANSOL, 2011, p.63)

pseudônimo para uma escritora que escolheu a ausência. Sua escolha por não aparecer em público se dá desde a publicação do primeiro romance e segue, trinta anos depois, com a mesma força, mesmo que nesse tempo seus livros tenham alcançado um sucesso estrondoso que, muitas vezes, demandou 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 – há uma diferença entre físico e corpo que pretendo explorar na tese –, num lugar midiático traz um espaço de liberdade para sua escrita do qual ela não consegue abrir mão.

Apesar de não aparecer, é difícil dizer que se trata de uma autora sem corpo, uma vez que ela se manifesta através de entrevistas, ensaios, colunas em jornais, cartas, pedaços de texto que solta no mundo, para que a leitora/leitor monte seu corpo de acordo com sua leitura. É com esses pedaços que essa tese será constituída, tendo como *corpus* os livros *La Frantumaglia*, *L'invenzione occasionale* e, o mais recente, *I margini e il dettato*. Cada um à sua maneira e apresentando estilos diferentes, eles nos dão, junto com os romances a possibilidade de traçar um contorno para a pergunta sobre a autoria que envolve o nome Elena Ferrante. Em *Eros, o doce-amargo* Anne Carson (2022) diz que nós deveríamos prestar mais atenção na maneira como as crianças contornam as letras quando estão aprendendo a escrever. O esforço depreendido nessa atividade causa desconforto e prazer, sensação que é resgatada por muitos escritores como um momento que faz marca na existência. “As letras são formas sedutoras e difíceis que aprendemos traçando contornos repetidas vezes” (CARSON, 2022, p.90). Minha proposta nesta tese talvez possa ser sintetizada nesse gesto de contornar o nome Elena Ferrante diversas vezes e tentar colocar na escrita aquilo que posso apreender dele, letra a letra, tentando responder à pergunta: é possível delinear um corpo para Elena Ferrante a partir dos seus livros?

Para isso, terei como auxílio o aporte das construções sobre a *mise en abyme* feitas por Lucien Dallenbach (1989), Véronique Labeille (2011), Alain Goulet (2006), Mariângela Alonso (2017), Maria do Carmo de Siqueira Nino e Fernando de Mendonça. Além disso, conto com a elaboração que o filósofo Jean-Luc Nancy (2000, 2015) faz sobre o corpo em *Corpus* e *Corpo, fora*, assim como da crítica e pesquisadora Eliane Robert de Moraes (2017), com seu estudo *O corpo impossível*. A elaboração sobre o corpo e seu estatuto na literatura também contará com a psicanálise, principalmente através de Jacques Lacan (1998), e a conversa fértil que Elena Ferrante tece com a crítica literária feminista no que diz respeito à autoria. Nesse sentido, uma parte importante da composição da tese são também as tantas escritoras que a autora convoca para a construção de uma genealogia do pensamento das

mulheres na literatura. As já citadas Christa Wolf e Ingeborg Bachmann, mas também Emily Dickinson, Anne Carson, Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol, Elsa Morante, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Gaspara Stampa, Virginia Woolf, Gertrude Stein, e também aquelas criações feitas por escritores que *desmarginaram* e se tornaram figuras emblemáticas para a nossa cultura, como Anna Kariênina, Emma Bovary e sua filha Bertha, Beatrice e seu lugar na *Divina Comédia*. Além disso, também compõem a tese algumas artistas trazidas por Elena Ferrante, como é o caso da fotógrafa Francesca Woodman, ou pela busca que empreendi em torno do fractal, que me levou a nomes como Louise Bourgeois. Ou seja aquelas que me farão seguir uma conhecida passagem de Sigmund Freud que dizia diante do enigma do feminino, seguir os poetas porque eles entendem disso muito mais do que qualquer pessoa. Nesse começo de século talvez estejamos numa situação privilegiada de poder perguntar às escritoras que paisagens suas escritas cartografam. O que essa escrita que fala tanto da relação mãe e filha, da amizade entre mulheres, do corpo, mostra e esconde, onde ela se fratura, que imagem ela traz para nós a partir dessa fratura? É essa a estrada que começo a percorrer.

O texto dessa tese foi escrito em muitos lugares e suportes, entre eles cadernos e um diário que chamo de *Diário da tese*. Comecei essa prática durante a escrita da dissertação, depois de ter me encantado com o *Romance Luminoso* do escritor uruguaio Mario Levrero (2005) – um pseudônimo, assim como Elena Ferrante; um livro no qual o autor escreve um diário chamado *Diário da bolsa* para falar do seu cotidiano e da impossibilidade de escrever um romance que havia iniciado há cerca de dezesseis anos, o *Romance Luminoso*. O diário se chama assim porque o autor recebeu uma Bolsa Guggenheim para levar adiante o projeto do romance, mas como não consegue escrever, e para não se sentir um inútil, ele começa a desenhar nas páginas um cotidiano que muitas vezes se resumia a ligar o computador, jogar paciência e ir ao bar – estamos falando de um jovem senhor que estava na década entre 60 e 70 anos. A maneira como Levrero transforma em literatura as coisas mais ordinárias me encantou e me propus a fazer também um *Diário da Dissertação* que, devo dizer, foi mais volumoso em termos de números de páginas do que a própria dissertação.

Esse diário virou uma espécie de texto-fonte – ao longo da última década percebi que minha pesquisa anda sempre por caminhos que envolvem perguntas sobre a escrita, o ato de escrever e a criação literária¹⁷ –, e acabo encontrando ali muitas vezes embriões de

¹⁷ A monografia escrita para concluir o curso de psicologia também abarcava perguntas sobre a escrita e seus impasses. Na ocasião estudei o conceito de sublimação da psicanálise e a poesia de Ana Cristina Cesar, tentando responder à pergunta do que se tratava aquela escrita que era torrencial e também mortífera.

pensamentos que posso alargar em outros lugares, outros momentos. Não é diferente com o *Diário da tese*, só que dessa vez, eu decidi trazer para mais perto o texto diarístico, também na tentativa de apresentar uma forma que seja uma *frantumaglia*, alguns trechos desse diário aparecerão na tese como se fossem papéis avulsos, tésseras ou cartas. Em algumas entradas do diário existem traduções que fiz de textos de Elena Ferrante que ainda não haviam chegado aqui, e de textos de outras escritoras sobre o impacto que a obra de Ferrante teve em suas vidas. Sempre que achar pertinente e encontrar uma brecha, essas traduções também farão parte do corpo da tese.

Além de conceber essa estrutura filiada à *frantumaglia*, também penso que há uma aproximação com a *mise en abyme* e o ato de refletir sobre a leitura que está no tecido da criação do conceito; refiro-me principalmente ao livro *Os Moedeiros Falsos* de André Gide (2009) e aos diários que ele escreveu para acompanhar, *Diário dos Moedeiros Falsos*. Em um artigo sobre o diário de Gide, Fernando de Mendonça (2016) afirma:

Na contramão de uma escritura que se apresente como lapidação bem acabada, a proposta de Gide em tornar conhecidas as hesitações de um autor, ganha corpo por justamente se revelar enquanto processo de criação, enquanto matéria de dúvidas e incertezas, de fraquezas e contradições que geralmente tentam ser escondidas, ou vencidas pelo silêncio. Aqui, a conquista romanesca se dá pela voz que não se completa, como se realocasse um inacabamento também próprio da obra final, num processo de substituição expiatória, como se o seu Diário pudesse tomar para si os pecados da obra a qual se refere. (MENDONÇA, 2016, p.5017)

Penso que esse trecho condensa e viabiliza a entrada na tese dos papéis, cartas e tésseras, como mais uma via que se abre na reflexão sobre a autoria e a *mise en abyme*. Estou lidando com uma escrita cuja matéria é o inacabamento, uma autora que em seu livro de ensaios se define como “uma ficção sempre incompleta” (MD, p.36). No que pese a tese não ser necessariamente um texto literário, devo confessar que me sinto cada vez mais incapaz de falar ou refletir sobre a literatura sem trabalhar a matéria que a constitui.

Por fim, as notas de rodapé também são parte desse movimento de encontrar uma forma que estabeleça uma conversa com o material fugidio que aqui tento contornar. Durante o período de leitura/escrita da tese estive acompanhada pelo conceito de *notatio* de Roland Barthes (2005). Trazido pela escritora e psicanalista Lúcia Castello Branco nos encontros que participei em torno da escrita de Maria Gabriela Llansol¹⁸ e na leitura do seu livro *O caderno*

¹⁸ Com esses encontros passei a integrar a linha de pesquisa “_____ com Maria Gabriela Llansol”, vinculada ao Grupo de Pesquisa do CNPQ “Práticas da letra: escrita, leitura, tradução, psicanálise, coordenado pela professora Lúcia Castello Branco.

de [cem] sonhos de MGab (2021), a anotação aparece como um método que percebo muito próximo ao material dessa pesquisa, uma vez que vamos falar sobre a margem da página e que corpo é possível imaginar a partir da letra que *desmargina*. Ferrante se mostra interessada no texto que escapa às linhas pré-estabelecidas pela página do caderno, no texto que desmancha as linhas vermelhas que existem para contê-lo. É com isso que ela imagina seu próprio corpo e, assim, parece seguir o que Barthes diz sobre a anotação:

A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto – e, de um gesto sagrado: *marcar* (...) A Anotação: intersecção *problemática* (BARTHES, 2005, p.37 apud BRANCO, 2021, p.23)

A intersecção *problemática* parece ser o lugar em que a letra cruza a linha vermelha que dá margem ao caderno. Como vamos acompanhar, Ferrante traz essa intersecção como emblemática para sua escrita e, para efeitos de composição desse texto, eu ousaria dizer que vou girar em torno desse ponto, do lugar específico onde 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 torno do tremor que essa passagem causa que me situo e escrevo.¹⁹

¹⁹ Como essa entrada no trabalho não tem a forma de uma introdução optei por não colocar aqui um resumo do que a leitora/leitor encontrará nos próximos capítulos. Para dar um direcionamento nesse sentido, existe um mapa da tese no apêndice, com um indicativo do que pode ser encontrado em cada pedaço desse texto. Assim, quem desejar pode utilizar o mapa como guia.

[papéis]

17 de novembro de 2020

*Decidi começar o diário da tese hoje porque estou lendo “O lustre” de Clarice Lispector e encontrei um trecho em que Virginia, a protagonista, fala da massa amorfa das margens do rio. Desde que ouvi Maria do Carmo de Siqueira Nino falando sobre um método de pesquisa artístico que consiste em manter um caderno que tenha uma palavra como norteadora, separei um caderno cuja capa é uma reprodução da pintura “A Grande Onda” de Kanagawa para colecionar citações sobre margens. Por exemplo, margens são constantemente associadas a rios ou marginalidades. Não há muitas menções de margens relacionadas ao mar. Talvez porque mar não tenha margem, mas litoral, apesar da palavra margem conter o mar. Encontrei a margem relacionada ao mar no diário de Virginia Woolf, quando ela diz ver alguém em pleno oceano, debatendo-se, afundando-se, “enquanto eu ando para cá e para lá na margem”. Todos os outros trechos são de margens de rio, inclusive o de Clarice que hoje me fez abrir o arquivo para começar o diário da tese. A personagem Virginia constrói bonequinhos de barro, quase como se fosse um protótipo da escultora em G.H. Daí ela diz que quando está com coragem vai até a margem do rio pois é lá que encontra o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Sozinha e cega aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo. Virginia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada – na lata presa à cintura iam-se reunindo os trechos amorfos. Esses trechos amorfos que depois se transformam em pessoinhas de barro que Virginia modela, feito uma pequena deusa construindo Adão a partir do barro. Uma matéria clara e tenra de onde se poderia modelar o mundo... uma sensação que lhe causava medo a ponto de repetir em seguida: eu não sou nada, não tenho orgulho, tudo pode me acontecer, se... quiser me impedirá de fazer a massa de barro. **Uma sensação de fragilidade no corpo. Até que um dia sentia o corpo aberto e fino, disponível para voltar a fazer os bonecos de barro, descobrindo com os raios de sol, as folhas, as pedras, como colocar cor, consistência, modelar, des-modelar. Observava: mesmo bem acabados eles eram toscos como se pudessem ainda ser trabalhados. Mas vagamente pensava que nem ela nem ninguém poderia tentar aperfeiçoá-los sem destruir sua linha de nascimento. Era como se eles só pudessem se aperfeiçoar por eles mesmos, se isso fosse possível. Eu interrompi a leitura em um trecho em que Virginia se dá conta de sua solidão, estou só, como se parir esses bonequinhos a fizessem sentir que estamos irremediavelmente sós nesse mundo.***

(esse diário começa, então, com a imagem do trecho amorfo capturado da margem do rio. com a escrita tentando dar forma a essa margem ou torna-la ainda mais informe. Ou, ainda, transformar em bonequinhos que mesmo são toscos e só podem tomar vida por si mesmos. Inacabados, incompletos)

. no espelho surgiu uma estranha

O fato de eu me imaginar como Delia, Olga, Leda, como primeiras pessoas que narram por escrito – o que está sob os olhos da leitora é a escrita delas –, foi importante para mim. Permitiu-me também imaginar – insisto de propósito nesse verbo – um eu que escreve não como uma mulher que, entre suas muitas outras atividades, faz literatura, mas como exclusivo fazer literário, uma autora que, gerando a escrita de Delia, Olga, Leda, gera a si mesma.

Elena Ferrante

Elena Ferrante é um nome que surge em 1992 na Itália com a publicação de um romance chamado *L'amore molesto* (1992). O nome causa um burburinho localizado, a princípio, em território italiano, principalmente porque o livro é indicado ao *Prêmio Strega*, o prêmio literário mais importante do país. Também conquistou outros prêmios, como o *Procida – Isola di Arturo Elsa Morante* e o que passa a chamar a atenção é o fato dela se declarar como uma autora ausente. Antes mesmo de publicar *L'amore molesto*, em 1991, a pessoa (ou as pessoas) por trás do nome Elena Ferrante, escreve uma carta à sua editora, Sandra Ozzola, dizendo que não pretende aparecer em público para o lançamento e que o livro, se bem escrito, deve se bastar para chegar aos leitores e leitoras; sua presença física seria dispensável, se a editora não concordasse com essa condição, então ela abriria mão de ser publicada. A editora aceita e, em 2002, dez anos depois, ainda em estado de ausência, Ferrante publica *I giorni dell'abbandono*; mantendo um caminho parecido com o primeiro livro, a autora ganha um certo destaque, mas nada que a arrefeça da decisão de permanecer sem aparecer.

Depois de *I giorni dell'abbandono*, é lançada a primeira edição de uma coletânea de cartas, ensaios, entrevistas chamada *La Frantumaglia* (2003) sobre a qual nos demoraremos nos próximos capítulos. Em 2006, Ferrante publica seu terceiro romance, *La figlia oscura* e, junto com os dois primeiros romances, em alguns países essa tríade é reunida em um único volume intitulado *Crônicas do mal de amor*. Aqui no Brasil isso não aconteceu, mas é importante destacar porque, como ficará evidente no decorrer da tese, esses três romances mais curtos acabam formando uma sequência bastante retomada pela autora, como se as narradoras desses livros fizessem parte de um jeito de narrar muito singular que não se repete nos demais.

Após a publicação do terceiro romance a autora ainda publica um livro infantil chamado *La spiaggia di notte* (2007), para, alguns anos mais tarde, começar a publicar sua obra mais

importante até o momento: a tetralogia napolitana. Trata-se de uma série de quatro livros que tem início com *L'amica geniale* (2011) e segue, em ordem cronológica, com os volumes *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014). Nesse meio tempo, outras edições de *La Frantumaglia* são lançadas com o material em que a autora fala tanto do livro *La figlia oscura* quanto da tetralogia napolitana.

Além dos textos reunidos em *La Frantumaglia*, no período entre março de 2018 e janeiro de 2019, a autora publicou colunas semanais no jornal britânico *The Guardian* que, mais tarde, foram reunidas em um livro chamado *L'invenzione occasionale*, com ilustrações de Andrea Ucini. Quando imaginávamos que a obra da autora misteriosa já não comportaria mais nenhum romance, Ferrante surge com *La vita bugiarda degli adulti*, em 2019, e em 2020 uma coletânea de quatro ensaios intitulada *I margini e il dettato*²⁰ termina de compor o quadro de publicações da escritora que, a despeito de toda pressão para revelar sua identidade, permanece ausente²¹. Como dito, a questão da ausência será tratada no decorrer do trabalho à medida que os livros que fazem parte do *corpus* da tese forem esmiuçados, mas achei importante trazer logo um panorama inicial das publicações da autora, uma espécie de mapa no qual, a partir de agora iremos nos perder.

O início dessa jornada começa em 2003, quando as jornalistas Giuliana Olivero e Camilla Valletti enviam para Elena Ferrante uma série de perguntas relacionadas com os temas dos seus livros até aquele momento. Com essa entrevista, mais tarde disponível em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante apresenta ao público leitor e à crítica uma palavra que terá grande importância em sua poética: a *frantumaglia*. Diante de uma pergunta das jornalistas sobre a dor que as protagonistas dos seus romances atravessam, a autora responde que vai lançar mão de uma palavra de dor advinda da sua infância e que a

²⁰ Os títulos em português para os livros, na ordem em que aparecem aqui, com as respectivas datas de publicação são: *Um amor incômodo* (2017), *Dias de abandono* (2016), *A filha perdida* (2016), *Uma noite na praia* (2016), *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016), *História da menina perdida* (2017), *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017), *A vida mentirosa dos adultos* (2020) e *As margens e o ditado* (2023). Como mencionei em nota anterior, citarei os livros de acordo com as iniciais explicitadas na lista de abreviaturas e siglas e usarei a tradução das publicações brasileiras, a não ser que se torne necessário, para a construção do argumento, utilizar o texto em italiano.

²¹ Na Itália convencionou-se chamar os quatro volumes da tetralogia de *L'amica geniale*, *A amiga genial* e eu seguirei essa indicação em alguns momentos no decorrer da tese. A própria Elena Ferrante chama a atenção para o fato de se tratar de um único livro, uma vez que sua ideia era que fosse um único romance mas, devido ao tamanho, a editora sugeriu que fossem divididos em volumes. Na edição brasileira, os quatro volumes somados compõem aproximadamente 1700 páginas, o que é uma diferença enorme em relação aos seus livros anteriores, que tem pouco mais de 150 páginas.

acompanhou na escrita de ambos os livros. Sua mãe havia deixado um vocábulo do seu dialeto para designar a sensação de ser puxada de um lado 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. A *frantumaglia*, quando minha mãe 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 queimando 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* (FR, p.105).

A *frantumaglia* aparece pela primeira vez como uma palavra cuja definição incerta permite que a escritora a utilize como uma noção ou, talvez, um conceito. Aqui gostaria que ficasse em evidência uma primeira aproximação da palavra que Ferrante herda do seu léxico materno com a *smarginatura*: a imagem de desforma que a expressão “água lamacenta do cérebro” traz, assim como a relação com o transbordamento causado pelos choros imprevistos a ponto das lágrimas serem de *frantumaglia*, parecem ser um indício importante de que as duas palavras estrangeiras na obra de Ferrante tenham raízes no corpo materno.

Ferrante segue com o que ela lê como *frantumaglia*:

Já não é mais possível perguntar à minha mãe o que ela queria realmente dizer com essa palavra. Interpretando a meu modo o sentido 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. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. 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 depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. 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. 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 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 que, 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. 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 (FR, p.106)

A citação, talvez um pouco longa, fez-se necessária porque, desse trecho em que Elena Ferrante traz pela primeira vez a descrição do que é a *frantumaglia*, poderei extrair desdobramentos para os próximos passos. Ferrante nos dá aqui uma informação biográfica, de que não é possível mais perguntar à sua mãe o que ela de fato gostaria de dizer com a palavra, e só lhe resta o vasto terreno para explorar de fazer conjecturas a partir da sua própria interpretação. A escritora se dispõe a esse movimento trazendo uma série de fragmentos que se repetem em sua poética, tanto nos livros já publicados até 2003, como nos que ainda estão em seu futuro, elementos que serão retomados e esmiuçados no decorrer deste texto²². Ao escrever a sua interpretação do que é a *frantumaglia*. Ferrante parece expor um mosaico em que cada parte traz possibilidades para extrairmos uma noção importante para sua escrita.

O mosaico traz um efeito visual muito pertinente para imaginar a escrita de Ferrante. Em seu artigo *A vida em mosaico ou o espelho partido de Marques Rebelo*, Mariângela Alonso (2022) parte de um poema de Drummond intitulado *Cerâmica* para mostrar como o mosaico pode ser uma forma utilizada para pensar a obra de um escritor²³:

(...) o mosaico é formado por diferentes materiais (tesselas) e formatos, tais como fragmentos de vidro, plástico, porcelana, papel, cerâmica, mármore, granito, marfim, miçangas, azulejos, dentre outros. Como símbolo apropriado para a existência, **o mosaico permite a alegoria da instabilidade provocada pela dor e a ideia da fragmentação que perde a conformação original**. Nessa dinâmica, o todo passa a ser construído por meio de rearranjos que se confrontam com os limites da experiência, em constante reinvenção (ALONSO, 2022, p.217, grifo meu).

Parece que a ideia trazida por Elena Ferrante se coaduna à ideia do mosaico como alegoria de um lugar, que nos permite pensar na instabilidade provocada pela dor e na fragmentação, como uma catalisadora de mudanças na paisagem original. É a essa modificação que a autora parece se referir quando afirma que a *frantumaglia* é uma massa de destroços infinitos que se revelam ao eu, depósito do tempo e efeito da noção da perda. Mudanças que são originalmente sentidas no corpo da sua mãe e que, quando transmitidas a

²² Talvez seja precipitado dizer, mas acredito que esses últimos parágrafos citados servem a esse texto como um lugar exato onde a pedra caiu quando foi atirada no lago; a partir daqui a escrita seguirá num movimento de ondas que ressoam desde esse lugar. E, assim como é impossível encontrar a pedra depois que ela cai no fundo do lago, também penso na impossibilidade de dizer de onde reverbera o que está aqui.

²³ No poema, Drummond diz: Os cacos da vida, colados, formam uma estranha / xícara. / Sem uso, / ela nos espia do aparador.

ela, que escreve, podem se tornar alguma outra coisa – metáfora e metonímia. No início desse texto citei uma entrevista em que Ferrante responde sobre a *desmarginação* em suas narradoras dizendo que todas *desmarginam*, mas Lila sente no corpo, enquanto as demais o fazem através da metáfora. Parece que essa conclusão a que chega Ferrante conversa com a primeira passagem do léxico materno da *frantumaglia* para o seu próprio vocabulário enquanto escritora. Como se ela nos dissesse que dispõe das ferramentas para transformar a dor em um mosaico ou em outras imagens, como veremos no por vir. Aqui quero deixar em evidência como essa passagem será fundamental para pensarmos numa poética em que a rachadura produzida pelo despedaçamento se torna um *locus* de escrita importante para a própria Ferrante, suas narradoras, e como isso implica na construção de um corpo para a escritora que escreve desde esse lugar.

Antes de seguir o percurso com a *frantumaglia* na obra de Ferrante, penso que seja interessante trazer para o texto as elaborações de algumas pesquisadoras sobre a palavra, principalmente no que diz respeito ao seu parentesco com a *smarginatura* e com a ideia de que essas palavras operam como paisagens de onde se espraia a poética da escritora italiana.

No já mencionado livro *Elena Ferrante as world literature*, Stiliana Milkova (2021) reserva um capítulo intitulado *Frantumaglia and smarginatura: The borders of a universal feminine imaginary* para apresentar com mais substância a noção de que as palavras estrangeiras²⁴ criam um espaço em que as experiências das mulheres e as suas subjetividades podem ser narradas, construídas e desconstruídas. Nos romances, Ferrante se interessa por mostrar o processo em que suas narradoras, muitas vezes presas a uma lógica subjetiva (dominante, heteronormativa) e corpórea que não as comporta, extrapolam as margens e rompem com a moldura onde foram encerradas. Para Milkova (2021) a maneira mais acurada utilizada pela escritora para colocar, em suas histórias, esse rompimento, é expondo o

²⁴ Escrevo sobre a *desmarginação* enquanto palavra-estrangeira na minha dissertação de mestrado. Na ocasião, trago a conversa com Maurice Blanchot e o que ele diz sobre a palavra estrangeira que parece válido citar: “Blanchot (2011) ressalta que a palavra estrangeira surge muitas vezes em um texto para exercer um papel de sombra, uma sombra resplandecente e provocante que, ao cavar a superfície da linguagem, introduz nela toda espécie de diferenças de nível e desambientam as línguas para torná-las todas estrangeiras. É o que acontece em *Guerra e paz* de Tolstói (1865-1869), quando as frases francesas colocadas na boca dos personagens nos parecem ser de uma linguagem tão diferente para o francês quanto pode ser o russo percebido por trás do francês na tradução. Claro, para que isso aconteça não basta inserir a palavra no texto aleatoriamente, tem que haver o efeito de irrompimento do inquietante, o pequeno tremor de algo inesperado que emerge. A palavra estrangeira assim inserida nos indica que o que lemos não é exatamente o que deveríamos ler, “é também essa metamorfose pela qual sentimos, através de nossa língua habitual, abrirem-se interstícios e vazios onde nos é fácil vigiar a aproximação extremamente misteriosa de uma outra língua, totalmente desconhecida por nós” (BLANCHOT, 2011, p.199). Diante da palavra estrangeira há o sentimento de um ligeiro distanciamento entre as palavras e aquilo que elas visam, abre-se uma possibilidade de deslizar para fora da forma que lhes é dada que, no caso da tradução, é a língua original, mas é uma passagem que simboliza o fundo original sobre o qual são tiradas as palavras por nascer de uma linguagem que está muito perto do vazio.” (DANTAS, 2019, p.93-94)

dilaceramento de suas protagonistas, colocadas em situações de violência que as deixam quebradas e sangrando.

A corporeidade feminina é apresentada mutilada e desfigurada. É dessa maneira que a narrativa nos transmite que a subjetividade das personagens é formada a partir do despedaçamento. As protagonistas de Elena Ferrante “despedaçam-se fisicamente, sofrem com rupturas, desorientação, múltiplas quedas e descidas – em porões e túneis; através do delírio ou em territórios dolorosos do passado; em uma incontinência verbal e corpórea; em irracionalidade e excesso²⁵” (MILKOVA, 2021, p.28, tradução minha)

Usei propositalmente as palavras dilacerar e despedaçar no lugar da fragmentação que propõe Milkova porque penso que o fragmentar nas narrativas de Elena Ferrante faz parte de um gesto ativo das narradoras para lidar com o despedaçamento que a realidade impõe. Aqui quero retomar a palavra que parece originar a *frantumaglia*, o verbo *frantumare* que significa partir em pedaços e aproximar da noção de fragmentação que aparece no texto. Na leitura que desejo fazer na tese, ao expor a maneira como os corpos das suas personagens são desmontados pela estrutura social, Ferrante propõe que as narrativas escritas quando as mulheres se põem a narrar suas próprias experiências acontecem desde um outro lugar, forjado no terreno da *frantumaglia* e da *smarginatura*. Assumo então que o ato de fraturar na escrita seja uma atitude deliberada das narradoras frente ao despedaçamento que sofre o corpo da mulher.

Isabella Pinto (2020, p.4) afirma que com o livro *Frantumaglia*, Ferrante tece uma peculiar fantasia de autoficção, de maneira que as narradoras dos primeiros romances se sobrepõem a ela própria enquanto narradora de *Frantumaglia*. Pinto (2020) usa o termo sobreposição, mas talvez aqui seja interessante mencionar uma palavra-conceito de Maria Gabriela Llansol que será resgatada em outro momento: a *sobreimpressão*. Llansol define a sobreimpressão como a conversão de vários tempos situados no presente, produzindo uma visão em decalagem, um deslocamento, uma vibração dissonante. Trata-se da coabitação do disperso a partir de uma não-linearidade temporal, levando o texto a orientar-se por zonas de afetos, afastando-se das zonas do poder (PAULA, 2014, p.39). Penso que a ideia de sobreimpressão é mais interessante do que a de sobreposição pela forma das imagens que a *mise en abyme* traz para a posição de autoria. Estamos falando de uma autora que situa suas narradoras na margem, longe do centro e das zonas de poder, para que nesse lugar elas

²⁵ “fall appart physically, they suffer from breakdowns, disorientation, multiple falls and descentes – into basements and tunnels; into delirium or into painful territories of the past; into verbal or corporeal incontinence; or into irrationality and excess” (MILKOVA, 2021, p.28)

possam se desagregar e criar uma outra forma para si próprias e também para a autora que as escreve. Nesse sentido, falar em uma sobreposição implicaria numa hierarquia de poder que não parece ser o caso das narradoras de Ferrante. Concordo com Pinto (2020) quando ela diz que a *frantumaglia*, assim como *L'invenzione occasionale*²⁶, levam a questão da autoria em Elena Ferrante a um paradoxo extremo, uma vez que cria um outro pacto autobiográfico entre a autora, narradora e personagens, propondo um movimento singular entre a realidade e a ficção.

Pamella Terezinha Souza de Oliveira (2021), em sua tese intitulada *Apagar vestígios: ausência, forma e autoria na série napolitana, de Elena Ferrante*, retoma o que diz Pinto (2020) afirmando que o pacto autobiográfico criado pela escritora delineia um gesto de “enunciar-se na própria ficção” (p.63). Assim, para Oliveira (2021), ao se apresentar da maneira como o faz em *Frantumaglia*, Ferrante exhibe e deforma o artifício da escrita e o processo de formação de uma escritora. Permanecer ausente enquanto autora cria um mecanismo de duas vias: “por um lado, simula a posição oculta que historicamente foi o que restou às mulheres, em especial, às escritoras; e, por outro, exhibe o desejo de reinvenção contínua da imagem de si mesma.” (OLIVEIRA, 2021, p.24). Sua interferência se dá através do que é considerado exterior à ficção, no entanto, acontece de uma maneira que o fora da ficção também se transforma em ficção. Ou seja, ela desfaz as margens entre os gêneros, e a escrita crítica e ensaística da autora também serve como forma para o seu projeto estético, que se desenha entre a *frantumaglia* e a *smarginatura*.

Oliveira (2021) também afirma algo que se repete entre as pesquisadoras de Elena Ferrante: a impossibilidade de dissociar a *frantumaglia* da maternidade. Não apenas falando da mulher que é mãe, mas se tratando de uma palavra que é herança do léxico materno, a escritora acaba por estabelecer uma espécie de filiação a partir do termo. Emília Rafaelly Soares Silva (2022) nos diz, a respeito dessa relação entre a *frantumaglia* e a maternidade:

Seus temas possuem longos e ramificados fios que ora ou outra desemborcam e se entrelaçam nos cabelos ou nas linhas de costura das mães. A relação entre filha e mãe parece, a nosso ver, o cerne de várias questões que permeiam a linguagem de Ferrante. É um doloroso nervo latejante mergulhado nesta pantanosa palavra que poderia funcionar como título de qualquer obra de Ferrante: *frantumaglia*. (SILVA, 2022, p.33)

No entanto, não se trata de uma relação pacífica, ou seja, não é uma ideia de filiação herdada com segurança. Elena Ferrante e suas narradoras estão sempre tentando se separar da

²⁶ Quando o livro da pesquisadora foi publicado ainda não existia *As margens e o ditado*.

frantumaglia, soterrar a palavra que vem do léxico materno e que é transmitida como aquilo que traz dor e sofrimento. Porém, o que parece ser o movimento comum em sua escrita, é a impossibilidade de que isso aconteça sem que o torvelinho provocado pela *frantumaglia* volte para assombrá-las. Sobre isso, De Rogatis (2018, p. 107), afirma que, na obra de Elena Ferrante, quando as filhas decidem explorar o conhecimento que suas mães tem sobre a *frantumaglia*, há um processo de avanço e retorno no intuito de tentar encontrar uma definição para si próprias a partir dessa relação. Esse processo acaba criando um tempo em que não só as mães, mas todas as antepassadas, assim como as heroínas míticas que são presença constante na escrita da autora – como Dido, Ariadne, Perséfone e Demetra –, dilacera o tempo cronológico e é um espaço onde essas figuras convivem, esbarram, deixam traços de si umas nas outras de maneira que a narradora, entrando nesse lugar, se mistura com elas e sai com uma outra forma. Aqui mais uma vez parece haver uma conversa com a sobreimpressão de Maria Gabriela Llansol.

Depois desse breve passeio no que algumas pesquisadoras falam sobre a *frantumaglia*, é perceptível como se trata de uma palavra que abre inúmeros caminhos de trabalho. No entanto, há algo que se repete e que já está anunciado no próprio nome, a ideia de que se trata de uma palavra impossível de definir (em sua forma e sentido) e que tem a ver com a queda da montagem do tempo percebido de maneira linear. Também é perceptível que se trata de uma palavra que fala de um “eu feminino”, aqui colocado com aspas porque é tão difícil falar desse eu feminino quanto parece ser tentar contornar a *frantumaglia*. Por ora posso dizer que não é o feminino naquilo que a nossa cultura entende como performance de feminilidade, mas trata-se de um lugar que se constitui na relação mãe e filha, tema central nos livros da autora. Um lugar que pode ter a ver com os signos da feminilidade, uma vez que é inescapável falar disso quando se trata de contar a experiência das mulheres na cultura, mas que busca ultrapassar qualquer forma que petrifique esses signos. Nas palavras da própria Ferrante:

(...) sei o que significa despedaçar-se. Observei isso em minha mãe, em mim, em muitas mulheres. O processo do despedaçamento em um corpo de mulher me interessa muito do ponto de vista narrativo. Para mim, significa narrar, hoje, um eu feminino que, de repente, percebe-se em desestruturação, perde o sentido do tempo, não se sente mais em ordem, se vê como um vórtice de detritos, um turbilhão de pensamentos-palavras. Para, depois, parar de repente e recomeçar a partir de um novo equilíbrio, que — notem — não é necessariamente mais avançado nem mais estável que o anterior. Serve apenas para dizer: agora estou aqui e me sinto assim. (FR, p. 239-240)

Nesse parágrafo a autora condensa boa parte do que movimenta esse trabalho, principalmente ao afirmar que o processo de despedaçamento em um corpo de mulher é algo

que lhe interessa do ponto de vista narrativo. Ainda, ao dizer que esse interesse surge da observação que fez em si própria, na mãe e em outras mulheres, que parece estabelecer o terreno no qual se situa. Dito de outro modo, a escritora entende que a investigação em torno do despedaçamento ao qual ela se propõe, tem a ver com o eu feminino que se vê num vórtice e precisa encontrar meios para forjar um novo começo – não um retorno a um ponto anterior, mas um lugar em que seja possível enunciar sem se sentir adoecida pelos sintomas da *frantumaglia*.

No artigo *Elena Ferrante e la questione dell'identità*, Enrica Maria Ferrara (2017) afirma que todas as protagonistas de Elena Ferrante são mulheres que produzem narrativas para dissecar a própria psique. Elas usam a escrita como maneira de introspecção em um tempo de crise, ou seja, a escrita fornece a elas uma forma e uma grade epistemológica para contornar o caos e a deriva da identidade do sujeito feminino. A escrita, segundo a pesquisadora, é o instrumento da mulher moderna para exercer uma espécie de autovigilância, que lhe permite manter agência em face da *frantumaglia* e da *smarginatura*. Delia, Olga e Leda, junto com Elena Greco, são todas mulheres que escrevem usando a página como o espelho no qual esquadrinham suas vidas e veem refletida a angústia da *frantumaglia*. Não por acaso os espelhos desempenham um papel importante na poética visual de Ferrante, mas, como veremos, não se trata de um espelho que reflete a imagem unificada, mas um espelho fraturado, que reflete a imagem aos pedaços.

Esse modo de fazer descrito por Ferrara é trazido por Ferrante em vários trechos dos livros que fazem parte do *corpus* dessa tese; vou me demorar no trecho que usei como epígrafe dessa seção, agora acrescido de outros elementos que nos auxiliarão a montar essa imagem. Em *As margens e o ditado* (2023), a autora insiste no ponto que seus três primeiros romances tentam desfazer uma forma já pré-estabelecida pelo gênero literário. Dito de outro modo, ela coloca que seu método de escrita nesses livros consiste em pegar um gênero já conhecido – no caso de *Um amor incômodo*, o gênero policial, em *Dias de abandono*, o gênero cenas de casamento, e em *A filha perdida*, o gênero horror –, e levar a narrativa até os limites do que pode frustrar as expectativas de cada um desses modos de fazer. Ou seja, ela está nos dizendo que pega uma forma e a desfaz, a desagrega.

Nesses livros, atenuei a ideia de dever narrar um “lá fora” disposto em uma ordem narrativa própria, que eu, sem jamais deixar transparecer, tinha a tarefa de transcrever no grande pergaminho da literatura realista. Em vez disso, recorri ao armazém da expressão literária, retirando o que me servia – gêneros diferentes, técnicas diferentes, efeitos e, por que não, gambiarras – sem estabelecer uma fronteira entre alto e baixo. Não passei para uma voz narradora – nada de voz, nada de mimese de vozes –, mas

para a primeira pessoa feminina que é pura escrita, que escrevendo conta como, em certas circunstâncias, foram percebidos desvios, abalos imprevistos, saltos irregulares capazes de pôr em crise a solidez do tabuleiro de xadrez no qual se refugiara (MD, p.35)

Ferrante afirma que esse ponto é muito importante, uma vez que imaginar Delia, Olga e Leda como primeiras pessoas que narram por escrito foi o que a permitiu se imaginar como uma mulher que só existe na escrita, uma autora que, gerando a escrita de Delia, Olga e Leda também concebe a si mesma. Ou seja, aqui estamos falando da necessidade que Ferrante parece ter de sempre reafirmar que suas narradoras são mulheres que escrevem. Em um trecho de *Frantumaglia*, ela diz:

As quatro histórias são narradas em primeira pessoa, mas, como já mencionei, em nenhuma delas imaginei o eu narrador como uma voz. Delia, Olga, Leda, Elena escrevem, escreveram ou estão escrevendo. Quero insistir nisto: as quatro protagonistas são imaginadas não como primeiras, mas como terceiras pessoas que deixaram ou estão deixando um testemunho escrito do que viveram. Com muita frequência, nós, mulheres, nos momentos de crise, procuramos nos acalmar escrevendo. É escrita privada que tem como objetivo governar um mal-estar — redigimos cartas, diários. Eu sempre parti deste pressuposto: mulheres que escrevem sobre si mesmas para entender a si mesmas. O pressuposto, porém, se torna explícito, ou melhor, parte essencial do desenvolvimento narrativo, apenas na Série Napolitana (...) É sobretudo a verdade da escrita delas que me envolve. E aqui chego ao segundo aspecto constante que mencionei: nos quatro romances, a personagem que conta a história conserva uma característica básica que é a de estar totalmente entregue à escrita (FR, p.306-307)

A insistência de Ferrante em afirmar que seus livros tratam sempre de mulheres que escrevem parece corroborar a ideia de Ferrara sobre a função da escrita como organizadora do caos e deriva da mulher, e aqui a autora nos dá também a noção de que parte, nos seus livros, de mulheres que sempre escreveram para governar um mal-estar – cartas, diários, ou outros tipos de escritas privadas, sempre foram recursos utilizados pelas mulheres para estabelecer um entendimento sobre as suas experiências e, porque não dizer, uma borda para o seu corpo, que não estava dado pelo discurso hegemônico.

Da elaboração de Ferrara (2017), gostaria de destacar dois pontos: a maneira como ela se refere à escrita como uma forma que as narradoras possuem de dissecar suas psiquês – uma especial atenção ao uso do verbo dissecar –, e a maneira como a pesquisadora coloca a questão do espelho em relação à escrita. A partir disso, retomo o que disse antes, sobre entender a fratura, o fragmento na obra de Ferrante como um lugar de enunciação junto com um outro trecho de *Frantumaglia*, quando ela diz, ao responder uma pergunta sobre a tetralogia:

Joos Nesses romances, Elena e Lila podem ser interpretadas como uma única personagem? Como dois lados de uma mesma pessoa? Todo escritor consiste em duas metades?

Ferrante Se fôssemos feitos apenas de duas metades, a vida individual seria simples, mas o eu é uma multidão, dentro dele se agita uma grande quantidade de fragmentos heterogêneos. E especialmente o eu feminino, que, com sua longuíssima história de opressão e repressão, tende, revoltando-se, a se estilhaçar, a se recompor e a se estilhaçar novamente de maneira sempre imprevista. As histórias se nutrem desses fragmentos que espreitam sob uma aparência unitária e que constituem uma espécie de desordem original, de opacidade a ser iluminada. Histórias e personagens vêm daí. Quando garota, eu lia Dostoiévski e achava que todos os personagens, os mais puros e os mais abomináveis, eram de fato suas vozes secretas, cacos ocultos transformados em arte. Tudo havia se derramado, sem filtros, com extrema audácia, nas suas obras. (FR, p.347-348)

Apesar de não escrever seus romances na forma do fragmento, a autora está sempre ressaltando como, na sua concepção, o eu é composto por uma massa de fragmentos (*frammenti*) em estado de agitação. Principalmente o eu feminino que, dentro da cultura e do discurso hegemônico, é constituído aos pedaços. Há um *a mais*²⁷ em relação ao eu feminino que é importante para a tese, no entanto, vale pontuar que Ferrante cita os personagens de Dostoiévski para dizer que os personagens são cacos ocultos transformados em arte. Ou seja, a escritora italiana se insere numa maneira de pensar que vê o século XX como palco de uma fragmentação do corpo e das subjetividades. Então, penso que vale a pena tomar um tempo na tese para situar a autora dentro de um contexto do século passado em que a fragmentação da consciência resultou na fragmentação do corpo, para depois afunilarmos como sua narrativa conduz essa reflexão pelo terreno da experiência das mulheres.

²⁷ Com esse “a mais” me refiro a um trecho de *Frantumaglia* em que a autora, quando perguntada sobre a prevalência de leitoras dos seus livros, responde: “Precisamos, todas, construir uma nossa — digamos — genealogia, que nos orgulhe, nos defina, que permita que nos vejamos fora da tradição a partir da qual os homens, há milênios, nos olham, nos representam, nos avaliam, nos catalogam. É uma tradição poderosa, cheia de obras esplêndidas, mas que deixou de fora uma grande, enorme, parte de nós. Contar com profundidade, com liberdade — mesmo de maneira provocatória — o nosso “a mais” é importante, ajuda a traçar um mapa do que somos ou do que queremos ser. Há uma frase de Amelia Rosselli — entre os poetas italianos do século XX, a mais inovadora e desestabilizadora — que, há muitos anos, uso como uma espécie de manifesto literário irônico e, ao mesmo tempo, seríssimo: *Quale nero profondo impegno nelle mie mestruazioni!*.” (FR, p.385)



Figura 2 Grzeszykowska, Aneta (2018) *Mama #31*

. era como o corpo de uma mulher exausta pelas próprias vicissitudes, sem cabeça, sem pernas, sem braços nem mãos²⁸

*Recortei com tesouras, por toda uma longa e silenciosa noite,
olhos, orelhas, pernas, narizes, mãos minhas, das crianças, de Mario.
Comecei a colar numa folha de desenho. Obtive um único
corpo com uma monstruosa indecifrável futurista, que logo
joguei no lixo.*

Elena Ferrante

Em *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*, Eliane Robert de Moraes (2017) mostra como a fragmentação da consciência, considerada uma das fundadoras do modernismo, desencadeou a ideia de fragmentação do corpo que permeou a arte, a literatura e manifestações estéticas no decorrer do século XX. Partindo principalmente do modernismo francês, que vai de Lautréamont aos surrealistas, Moraes (2017) detém-se na escrita de Georges Bataille para mostrar como se dá essa fragmentação e de que maneira ela se perpetua. Conforme dito na primeira parte desse trabalho, a leitura do estudo de Moraes é de extrema importância para delinear o corpo de Elena Ferrante, então trata-se de um livro que permeia toda a escrita da tese.

Aqui, vou demorar no capítulo intitulado *O corpo fragmentado* em que, a partir de um texto de Marinetti, publicado em 1912, Moraes (2017, p.53) fala sobre a cisão do eu que escreve; o corte acontece quando a mão que escreve parece se distanciar do corpo para “prolongar-se em liberdade”, bem distante do cérebro, que por sua vez parece se separar do corpo para olhar o movimento involuntário da caneta. A autora aproxima esse trecho de Marinetti a uma expressão que André Breton utiliza para falar de um corte semelhante, o *dépaysement*, e chega à conclusão que, de maneiras diferentes, cada um desses autores está afirmando que a experiência de prolongar-se em liberdade no ato da escrita depende da fragmentação, “perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista” (MORAES, 2017, p;53).

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. (MORAES, 2017, p.54)

²⁸ Parte desse capítulo foi publicada anteriormente em ensaio intitulado “Elena Ferrante e os caminhos da revisão” na revista independente Voz da Literatura que consta nas referências.

Nada parecia permanecer incólume ao fenômeno do estilhaçamento, diante da destruição dos antigos modelos, de coisas que estavam ocorrendo na contracorrente do bom-senso, a única resposta possível era também submeter as formas de sentir e de pensar à dinâmica do instantâneo e do efêmero produzida pelo estilhaço. Um mundo em pedaços e imerso no caos exigia que o artista encontrasse meios para que a sensação de instabilidade fosse transmitida. “A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas” (MORAES, 2017, p.55) e outros jeitos que simulavam esse espírito.

Moraes (2017) ressalta que, como em todo grande movimento de transformação da consciência e da sensibilidade coletivas, essas modificações que aconteceram no modernismo não se deram de maneira linear, tampouco é possível traçar um ponto onde a transformação começa e termina – o que nos deixa livres para pensar nos seus efeitos hoje. Também é importante levar em consideração a série de contradições que um movimento desse porte carrega, ainda mais quando estamos falando de um contexto entre duas Grandes Guerras, que modificaram de forma irreversível a forma do ser humano estar no mundo. No que diz respeito a esse trabalho, é preciso marcar como esse período elevou a destruição a ato de criação e foi a partir dessa reversão que outras formas de se expressar e criar surgiram, inclusive como uma maneira de sobrevivência dos artistas. O fim da guerra e a maneira como a Europa ficou, imersa em imagens de destruição e decomposição, exigiu dos artistas uma força para juntar os cacos mas sem esconder o que havia provocado o estilhaçamento. Parece viável retomar a imagem do mosaico proposta por Alonso (2022) para falar desse momento, principalmente o poema de Drummond que a pesquisadora utilizou:

Cerâmica

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha
xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador. (DRUMMOND apud ALONSO, 2022)

Para os artistas que viveram o horror das guerras ou que herdaram a incumbência de fazer algo com a destruição causada, o que esse poema enseja parece ser a única saída, colar os cacos sabendo que o objeto formado pela colagem não é mais a xícara de antes, agora se trata de uma estranha xícara, que olha de volta para quem a colou.

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e de

desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano (MORAES, 2017, p.57)

Na obra mais conhecida de Elena Ferrante, a tetralogia napolitana, nós temos um vislumbre do que está acontecendo na Europa do pós-guerra no início de *A amiga genial*. No bairro em que se passa a maior parte da trama, não nomeado pela narradora²⁹, mas que se localiza na periferia de Nápoles, os destroços de um país devastado pelo fascismo convivem com a violência já costumeira de uma parcela da população que vive sob o controle da máfia, no caso específico de Nápoles, a Camorra. A tetralogia é dividida em oito partes e, logo no início, nós entramos em contato com a descrição do bairro do ponto de vista da infância. A narradora, Elena Greco, descreve um cenário em que as crianças costumam jogar pedras e bater umas nas outras porque é isso que elas veem os adultos fazendo. Ou seja, a violência faz parte da paisagem, era “um mundo em que crianças e adultos frequentemente se feriam, o sangue escorria das chagas, que depois supuravam e às vezes se acabava morrendo” (AG, p.24). Em meio às descrições há a menção aos homens que morreram na guerra, mas além do modo como isso aparece factualmente, a narradora faz questão de colocar como aquilo afetou os corpos das pessoas e os deixou em destroços:

Um primo meu de vinte anos saiu de manhã para remover uns escombros e à tarde morreu esmagado, com sangue saindo pelas orelhas e pela boca. O pai de minha mãe morreu porque estava construindo um prédio e caiu lá de cima. O pai de seu Peluso não tinha um braço, foi um torno que o arrancou de surpresa. A irmã de Giuseppina, mulher de seu Peluso, morreu de tuberculose aos vinte e dois anos. O filho mais velho de dom Achille – eu nunca o vi, mas tinha a impressão de me lembrar dele – foi para a guerra e morreu duas vezes, a primeira, afogado no Oceano Pacífico; a segunda, devorado pelos tubarões. Toda a família Melchiorre morreu abraçada, gritando de medo, sob um bombardeio. A solteirona Clorinda morreu respirando gás em vez de ar. Giannino, que estava na quarta série quando nós estávamos na primeira, tinha morrido porque um dia achou uma bomba e tocou nela (AG, p.24-25)

Como fica perceptível nesse trecho, trata-se de um espaço devastado, ou seja, a narradora, assim como sua melhor amiga, tem a infância marcada por essa devastação oriunda

²⁹ Apesar de não nomeado, por outras informações que estão nos livros, parece que se trata do Rione Luzzatti, um bairro afastado do centro de Nápoles, construído no período fascista para abrigar a classe trabalhadora. O bairro é formado por prédios de quatro andares, como os conjuntos habitacionais brasileiros, típicos das construções da época, assim como as ruas largas que cercam os quarteirões. Hoje, por causa do sucesso dos livros de Ferrante, o bairro se transformou em ponto turístico, intervenções foram feitas nas paredes dos prédios com murais inspirados nas protagonistas da série *My Brilliant Friend*, adaptação da HBO e da Rai para *A amiga genial*. A biblioteca, um cenário muito importante nos livros, foi reaberta e conta com uma exposição permanente de fotos da série.

da violência. Vale lembrar que as primeiras narradoras de Elena Ferrante também têm origem nesse mesmo contexto, com a diferença de que, quando se trata de Delia, Olga e Leda, nós as alcançamos em um momento da vida em que a cidade, a violência da periferia, já ficou para trás. No entanto, isso não deixa de marcar a maneira como elas narram as histórias e, importante ressaltar para essa pesquisa, a forma como a própria Elena Ferrante se forja nesse movimento narrativo.

A diferença que parece existir nos livros de Ferrante é que ela traz a tensão que existe entre essa fragmentação e o uso do corpo feminino feito pela arte sem colocar em cena a violência a qual esse corpo sempre foi submetido. Vou trazer um episódio da tetralogia, mas deixo a indicação de que isso se repete bastante na obra da autora, tanto na associação que ela faz com as obras literárias quanto nas suas referências quando traz a pintura ou outras obras audiovisuais. Inclusive, há um movimento bastante explorado por Ferrante que é o de desfazer uma imagem – através do processo de recortar e colar –, para montar uma outra que, na maioria das vezes, traz um aspecto de monstruosidade. É o que acontece, por exemplo, no trecho que usei como epígrafe dessa seção, no qual Olga, a narradora de *Dias de abandono*, começa a recortar as fotos de família para montar um corpo monstruoso. Também no prólogo da tetralogia napolitana, Lila desaparece cortando todas as suas imagens das fotografias e deixando nelas um espaço vazio³⁰.

Na tetralogia, ainda no período da infância e, seguindo a descrição que é feita da violência no bairro misturadas às imagens do pós-guerra, a narradora conta de um episódio em que Lila é jogada da janela pelo próprio pai e quebra um braço. Ela está insistindo que quer continuar os estudos – as meninas vivem numa realidade em que estudar era um privilégio imenso, nem os meninos estudavam, que dirá as meninas –, porque recebeu a indicação da professora de que sua inteligência acima do comum teria que ser aproveitada de alguma maneira. O pai se recusa e se inicia uma briga cujos gritos Elena ouve pela janela, descrevendo como “barulhos de devastação” (AG, p.76). Em um minuto os gritos cessam e a narradora vê a amiga voando, sendo atirada pelo pai, que não se furta a seguir ameaçando a filha depois disso. Lila está com o braço quebrado e essa fratura será retomada posteriormente quando for descrito na narrativa o primeiro episódio de *smarginatura* de Lila.

Quando Elena fala sobre a *smarginatura* pela primeira vez, ela nos diz que, para Lila a sensação de perder as margens do corpo tinha começado ali, quando seu pai a joga pela

³⁰ Essa relação do apagamento no prólogo da tetralogia foi melhor explorada no primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado.

janela, ou seja, tem início no momento em que cai no asfalto. No entanto, quando fala sobre esse momento, Lila diz que a perda das margens atuou como uma espécie de proteção, sente como se “pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a numa matéria lisa e macia” (AG, p.83). Porém, a sensação agradável só a acompanha dessa vez, quando ela volta a sentir essa violação dos contornos aparece sob a forma de um transtorno.

A *smarginatura* será melhor esmiuçada nos capítulos seguintes, mas é importante trazer esse primeiro momento aqui, falando da noção de corpo fragmentado esquematizada por Moraes (2017), para lembrarmos que no corpo da narrativa de Elena Ferrante a sensação, depois associada à escrita, é trazida com a fratura do braço de uma menina de menos de 10 anos, alvo da violência do pai. Ou seja, é a violência do discurso patriarcal que provoca em Lila essa ruptura; a menina que é muito inteligente e pede ao pai para seguir os estudos recebe como resposta a violência, junto com a sentença que uma mulher não deveria pensar nessas coisas.

“A mulher se tornará espectral pela desarticulação e a deformação de sua anatomia”, é o que afirma Salvador Dalí, artista do surrealismo, no artigo “As novas cores do sex-appeal espectral”, publicado na revista *Minotaure*, no qual propunha que o corpo desmontável deve ser baliza na estética e na erótica. O artigo só é publicado em 1934, porém, de acordo com Moraes (2017, p.57), tratava-se de um projeto que já vinha sendo testado há décadas, desde que os jogos de desarticulação da linguagem passaram a abarcar também a imagem do corpo, fazendo uma ponte entre a paródia e a decapitação.

Moraes (2017, p.58) ressalta que, apesar da proposta de Dalí não ser uma novidade, ela sumariza “todo um empenho de decomposição do corpo humano, que marcou parte expressiva da estética modernista desde seus primórdios”. A palavra decomposição podendo ser entendida no sentido de desintegração, algo que se desmaterializa, e também de desaparecimento, supondo aqui a morte. O filósofo Georges Bataille é assertivo ao dizer que as artes modernas se valem da prerrogativa de alterar os objetos com uma violência até então desconhecida, de uma maneira até brusca elas colocaram em questão um processo de estilhaçamento e destruição que se equipara à visão de um cadáver em decomposição.

Se o corpo pode ser tomado como a unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguraram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana

tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-lo também em pedaços (MORAES, 2017, p.58)

É compreensível por que artistas se voltam para o corpo feminino ao pensar na desintegração, afinal, esse corpo que é tomado como unidade mais imediata não é o corpo feminino, ou, melhor dizendo, não se trata de um corpo que foi narrado e concebido pelas mulheres, trata-se de um corpo representado pelo olhar masculino. Voltemos para o trecho de *Frantumaglia* em que Elena Ferrante diz que se interessa por narrativas de despedaçamento porque parte do que observou na mãe, em si própria e em outras mulheres ao seu redor. O que parece acontecer é que a autora olha para essa imagem forjada no século XX e busca trazer uma outra perspectiva, que ora se aproxima desse movimento de fragmentação promovido pela arte e literatura do século XX, ora se afasta ao colocar em cena que, no discurso, o corpo da mulher é sempre quebrado pela violência patriarcal.

Ferrante parece conhecer e atuar em sua escrita a partir de um método de re-visão proposto pela poeta e ensaísta estadunidense Adrienne Rich. Filiada aos estudos da crítica literária feminista, Rich escreve, em 1975, um ensaio intitulado *Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão*, em que ela convoca as mulheres escritoras a olharem para o passado com um olhar re-visionista, ou seja, lançando uma nova mirada para a maneira como praticamos a escrita e a leitura, buscando decantar na linguagem aquilo que nos aprisiona ou liberta na prática da escrita. A poeta afirma que o apagamento do passado da história e da política das mulheres faz com que cada nova aparição de uma geração de escritoras seja vista como uma anomalia que surgiu do nada. Um sério obstáculo encontrado por qualquer mulher que escreve é que cada trabalho tende a ser recebido como se estivesse surgindo de lugar nenhum; como se cada uma das escritoras, pesquisadoras, poetisas não tivesse nenhum passado histórico.

Essa é uma das razões pelas quais o trabalho das mulheres parece ser esporádico, errante, órfão de uma genealogia própria. Uma consciência do feminismo que é, para Rich (2017), ao mesmo tempo política, estética e erótica, abrange também a discussão sobre sexualidade, maternidade, empreende um esforço para que a memória do que já foi escrito e elaborado não se perca, ou seja, para que essa tentativa de construir uma genealogia não seja uma coisa que precisa acontecer a cada onda. É assim que surge para Rich (2017) a ideia de re-visão:

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas. E essa vontade de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca de identidade: é parte de nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira (...) Para quem escreve e, neste momento, para a mulher escritora em particular, há o desafio e a promessa de uma geografia psíquica completamente nova a ser explorada. Mas há, também, um difícil e perigoso caminhar sobre o gelo, na tentativa de encontrar uma linguagem e imagens para uma nova consciência, com pouco passado para nos apoiar (RICH, 2017, p.66-67)

Apesar de não citar diretamente Adrienne Rich em nenhuma das publicações disponibilizadas até agora, parece que Ferrante está alinhada a essa noção re-visionista; no que diz respeito a ser um ato de sobrevivência, a escritora mostra, através de suas narradoras, que existe algo além de uma busca de identidade, trata-se de uma maneira de investigação de como a linguagem cria e destrói seus corpos, aprisiona ou liberta, como a nomeação, por muito tempo uma prerrogativa masculina, impossibilitou a criação de lugares em que essa nomeação dissesse sobre as experiências das mulheres com seus próprios corpos, e não o olhar de um outro que coloniza esses corpos. Rich ressalta que, para a mulher que escreve, ao mesmo tempo em que há uma cartografia imensa a ser explorada, também se trata de um terreno que pode rachar a qualquer minuto, por ter pouco passado onde se apoiar.

Ferrante parece mostrar com um nível maior de detalhamento como isso acontece na tetralogia napolitana, no trecho em que o tornar-se escritora de Elena Greco é tramado na ficção. Trata-se do terceiro volume, *História de quem foge e de quem fica*, que tem início quando Elena lança seu primeiro livro, um curto romance, a elaboração de um trauma vivido durante a primeira relação sexual, quando ela tem 16 anos, com um homem muito mais velho – o pai do rapaz por quem estava apaixonada. O escrito, que acontece como num jorro confessional, vai parar nas mãos de uma editora que resolve publicá-lo. O livro se torna um sucesso, fazendo com que Elena viaje pelo país em eventos de divulgação. É quando ela se depara com perguntas querendo desmerecer seu trabalho por tratar-se de uma narrativa sobre uma experiência feminina. Apesar de tratar-se de um trauma, a publicidade do livro é feita como se tratasse de uma narrativa erótica – uma das matérias que saem no jornal tem como título: “Memórias picantes de uma garota ambiciosa. O romance de estreia de Elena Greco”.

Diante dessa leitura, Elena passa a ficar incomodada nos eventos. O discurso majoritário e masculino, uma vez que a maioria da crítica sobre o livro era escrita por

homens, em torno de sua experiência traumática é explorado na narrativa como um silenciamento. Algo que fica evidente quando, em uma das apresentações, alguém se levanta na plateia e refere-se ao trecho como escabroso. *Por que Elena resolvera falar sobre aquilo?*. A narradora diz: “Fiquei confusa, talvez até vermelha, alinhabei motivações sociológicas. Só no fim falei da necessidade de narrar com franqueza qualquer experiência humana, até mesmo – sublinhei – o que parece impronunciável e por isso mesmo calamos a nós mesmas” (HFF, p.55)

Ao falar sobre o seu tornar-se escritora, Elena Greco parece trazer como esse andar por uma camada de gelo fino pode ser doloroso, afinal, transformar em literatura uma experiência que até aquele momento parecia impronunciável a coloca num nível de exposição que diz do seu corpo como algo que está contido na escrita. Vejamos como ela conta que foi o encontro com o seu livro na prateleira de uma livraria:

Enquanto estava pagando, avistei meu romance numa prateleira e imediatamente desviei o olhar. Toda vez que via o volume em alguma vitrine, entre outros romances recém-lançados, sentia uma mistura de orgulho e de medo, um impulso de prazer que terminava em angústia. É verdade, a narrativa tinha nascido por acaso, em vinte dias, sem compromisso, como um sedativo contra a depressão. De resto, eu bem sabia o que era a grande literatura, tinha trabalhado muito com os clássicos e, enquanto escrevia, nunca me ocorreu que estivesse fazendo algo de valor. Mas o esforço de encontrar uma forma me envolvera. E o envolvimento se tornara *aquele* livro, um objeto que me continha. Agora *eu* estava ali, *exposta*, e olhar para mim me dava golpes violentos no peito. (HFF, p.43, itálico da autora)

Conhecedora da grande literatura e estudiosa dos clássicos, Elena não sabe onde colocar aquele seu pequeno volume que nasceu de uma vontade de contar uma experiência não encontrada nesses livros. O livro, por não encontrar passado ao qual se referir, torna-se sem valor, ao mesmo tempo em que ela se vê ali, contida naquele objeto, o valor advindo do esforço feito para alcançar uma forma. Elena parece acompanhar o que diz Adrienne Rich, ao explorar uma geografia até então desconhecida, encontrou uma nova maneira de dizer. É como se o movimento descrito por Moraes (2017) ao falar da fragmentação do corpo no século XX encontrasse um impasse na escrita das mulheres, uma vez que essa desarticulação incide diretamente sobre a imagem do corpo-próprio que só se encontrou unificada pelo olhar masculino. O modo de articulação é outro.

Adrienne Rich ressalta que a possibilidade da construção de uma genealogia entre as escritoras depende de uma mudança de posição, quando as mulheres não sejam mais assombradas pela ideia de convenção e propriedade, pelos medos internalizados de falar sobre elas mesmas, de contar suas experiências. Ainda em *História de quem foge e de quem fica*

Elena, casada e com uma criança pequena, começa a se debater com a escrita do seu segundo livro. Faz uma tentativa, mostra para a editora, que não gosta do material. A partir desse momento a narradora passa a referir-se ao livro como um material abortado. É quando ela começa a ter contato com as escritoras feministas italianas, através de uma colega da universidade que lhe apresenta, em um evento acadêmico, um livro sobre a Nossa Senhora do Parto.

A noite teria corrido tranquila nos trilhos acadêmicos de sempre se, a certa altura, com uma guinada brusca, ela não tivesse pronunciado frases às vezes desbocadas, do tipo: não é preciso dar filhos a nenhum pai, muito menos a Deus Pai, os filhos devem ser dados a si mesmos, chegou o momento de estudarmos como mulheres, e não como homens (...) Opor-se à dispersão das inteligências femininas. Desculturalizar-se. Desaculturar-se a partir da maternidade, não dar filhos a ninguém. Livrar-se da dialética servo-patrão. Tirar da cabeça a inferioridade. Restituir-se a si mesmas. Não ter antíteses. Mover-se num outro plano em nome da própria diferença. A universidade não liberta as mulheres, mas aperfeiçoa sua repressão (...) (HFF, p.274)

Ao encontrar-se com essas escritoras que convocavam a uma investigação sobre si mesma, Elena volta-se para Lila, dizendo que na amiga encontrava o centro do seu modelo de pensamento. A narradora diz que durante toda a vida fez um esforço para falar a língua dominante – o italiano, a linguagem acadêmica, da escrita dos grandes clássicos –, mas é em Lila que encontra a autenticidade para dizer algo que nunca foi dito. Esse contato a faz questionar: “E agora, depois do duro esforço de aprender, o que precisava desaprender?” (HFF, p.277).

Elena Greco ecoa o que sua criadora homônima, Elena Ferrante, também afirma em diversos trechos de *Frantumaglia*, assim como em algumas colunas de *L'invenzione occasionale* e em *As margens e o ditado*. Em *Frantumaglia*, por exemplo, quando questionada sobre a fórmula do feminismo, “o pessoal é político”, Ferrante responde:

Devo muito ao famoso slogan que a senhora cita. Com essa fórmula, aprendi que a história individual mais íntima, mais alheia à esfera pública, é, de qualquer maneira, marcada pela política, ou seja, por aquela coisa complicada, difusa, não redutível a um esquema, que é o poder e sua gestão. São poucas palavras, mas, devido à sua feliz capacidade de síntese, nunca deveríamos esquecê-las. Elas revelam do que somos feitas, a qual subordinação estamos expostas, que olhar ponderadamente desobediente devemos lançar para o mundo e para nós mesmas. Mas “o pessoal é político” também é uma sugestão importante para a literatura. Deveria estar entre as noções fundamentais de qualquer pessoa que queira contar uma história.

Quanto à definição de feminista, não sei. Amei e amo o feminismo devido ao pensamento complexo que soube produzir tanto nos Estados Unidos quanto na Itália e em muitas partes do mundo. Cresci com a ideia de que, se eu não me deixasse ser absorvida ao máximo pelo mundo dos homens de grande capacidade, se eu não aprendesse com a excelência cultural deles, se eu não passasse brilhantemente em todas as provas às quais era submetida por aquele mundo, seria a mesma coisa que não existir. Depois li livros que potencializavam a diferença feminina e minha cabeça deu

uma guinada. Entendi que precisava fazer exatamente o contrário: partir de mim e da minha relação com as outras — esta também é uma fórmula fundamental — se quisesse realmente dar forma a mim mesma. Hoje leio tudo o que vem das mulheres. Isso me ajuda a olhar criticamente para o mundo, para mim mesma, para as outras. Mas também acende minha imaginação, me estimula a refletir sobre a função da literatura. Cito aqui nomes de mulheres a quem devo muito: Firestone, Lonzi, Irigaray, Muraro, Cavarero, Gagliasso, Haraway, Butler, Braidotti. Em suma, sou uma leitora fervorosa do pensamento feminino e reúno em uma mesma soma até mesmo posições distantes. (FR, p.358-359)

A autora parece refletir a descoberta que Elena Greco faz a respeito do feminismo e das possibilidades de narrar de outra maneira quando responde à pergunta sobre a relação entre pessoal e político. A ideia de que existem formas literárias para explorar a partir da experiência das mulheres que ainda não foram contadas, aqui se sobressai³¹. Ferrante continua dizendo que, apesar de sentir que a teoria feminista lhe trouxe liberdade, sente-se incapaz de fazer militância e traz, mais uma vez, **o fragmento** para se contrapor à ideia de uma unicidade dessas experiências: “Nossas cabeças estão apinhadas de materiais muito heterogêneos, fragmentos de tempo e intenções diferentes convivem e entram em conflito sem parar” (FR, p.359). Como escritora, seu principal movimento é o de olhar em volta e buscar se imaginar dentro de um novelo emaranhado uma vez que “a literatura se faz com o emaranhado” (FR, p.360).

Retomando um trecho anterior em que eu digo que a fragmentação na obra de Elena Ferrante parece ser um lugar de enunciação, Milkova (2021) traz elementos para nos ajudar a pensar como isso faz parte do seu projeto estético. De acordo com a pesquisadora, a *frantumaglia*, ao resgatar as formas transmitidas por sua mãe, paradoxalmente denuncia a desintegração do corpo da mulher submetido ao discurso patriarcal, enquanto tenta promover

³¹ Em um livro de ensaios chamado *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*, a escritora Carola Saavedra (2021) lança uma série de questões que conversam com essa discussão de Elena Ferrante. Trata-se de um livro que, em sua forma, dialoga com o tema da tese porque são ensaios-fragmento escritos no período da pandemia no qual a autora passou a se perguntar o que significava escrever nesses tempos tão sombrios. Ela diz em um fragmento intitulado “Todas as histórias já foram contadas”: “Trata-se de uma afirmação muito comum no discurso pós-moderno: tudo já foi feito e, principalmente, todas as histórias já foram contadas, Será? Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? Será que já contamos todas as histórias sobre a experiência da menstruação? E da menopausa? Quantos romances falam sobre a menopausa? Será que já contamos todas as histórias sobre esterilização forçada, sobre não querer ser mãe e não poder, sobre ter um filho negro ou indígena ou homossexual ou trans, sobre o medo da violência das pessoas e instituições sobre esse filho? Será que já contamos todas as histórias sobre o que significa ser uma mulher negra? E uma mulher indígena? E sobre mulheres ou homens trans? Será que já contamos todas as histórias sobre o sexo entre duas mulheres? E sobre o amor entre duas mulheres? Será que já contamos todas as histórias sobre aborto? Sobre aborto espontâneo de um filho desejado e sobre aborto malfeito, sobre a menina que engravida e é obrigada a ser mãe, sobre a menina que engravida? Será mesmo que todas as histórias já foram contadas?” (SAAVEDRA, 2021, p.61-62). Aqui, chama a atenção, além da enormidade de experiências que a autora elenca como carentes de narração, como grande parte delas envolve falar sobre o corpo.

uma transformação narrando do lugar de desintegração. É preciso que o corpo se desintegre para que ele narre de uma outra forma ou, talvez, posso dizer que é preciso lidar com os fantasmas do despedaçamento das antepassadas para que o lugar da escrita esteja garantido para a mulher que escreve.

Nesse ponto é preciso demorar, porque se trata de um lugar de retorno em todos os livros de Ferrante: há uma espécie de acerto de contas das narradoras com o passado de violência das mulheres que as antecederam. E, por que não dizer, se trata de um ato de re-ver a maneira como os discursos hegemônicos afetaram os corpos dessas mulheres. Esse retorno parece começar com a própria Elena Ferrante trazendo, com a *frantumaglia*, a imagem da sua mãe e da sua palavra de dor, mas um começo que aparece depois, se pensarmos cronologicamente, uma vez que seu primeiro romance, *Um amor incômodo*, é publicado em 1992, e essa entrevista em um livro de 2003.

Parece significativo contemplar esse detalhe quando se trata de uma escritora que só existe na página. Ou seja, não estamos falando de alguém que publicou um romance e, depois, decide escrever um livro autobiográfico em que revela a informação de que essa operação no texto já existia na maneira como ela resgata a palavra do léxico materno. 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.

O que se produz, nesse caso, é o que a própria Ferrante traz ainda na mesma entrevista, quando fala sobre “como a dor que modifica a imagem do tempo. A irrupção do sofrimento anula o tempo linear, quebra-o, transforma-o em um turbilhão de garranchos” (FR, p.114). A modificação da imagem do tempo nos permite pensar no surgimento da autora concomitante ao da sua primeira narradora e, como afirma Ferrante na epígrafe que abre o capítulo anterior da tese, pensar nas narradoras que fazem surgir a autora Elena Ferrante. É esse movimento que importa, olhar com atenção para esse lugar de surgimento e pensar que outras paisagens ele desenha. Se, num primeiro momento, podemos pensar numa simples duplicação a partir do espelhamento de Elena Ferrante com sua primeira narradora, Delia³², com as demais publicações a imagem formada torna-se mais complexa, trazendo à tona outras formas como o mosaico e o fractal. Eu retorno aqui para o ponto quase inicial da tese, quando

³² Alguns elementos da narrativa permitem que pensemos assim, como o fato desse ser o único livro da autora que tem uma dedicatória para a mãe de Elena Ferrante, e também as semelhanças que constam entre a história contada por Delia no romance e a que Ferrante conta sobre sua própria vida quando *Frantumaglia* é publicado.

trouxe no título de uma seção o trecho advindo de *Dias de abandono*: “no espelho surgiu uma estranha”. O ponto a destacar antes de seguir, aquele que reverbera nas próximas páginas, é que essa estranha que surge no espelho parece ser a própria Elena Ferrante.

[t  ssera]

A afirma  o de que a estranha no espelho   a própria Elena Ferrante me coloca numa posi  o difícil de escrita da tese, assim como me colocou em outras ocasiões quando tentei falar da obra da autora que me acompanha na pesquisa. Uma tese pressupõe um encadeamento cronológico, existe um primeiro romance que se segue ao outro, ao outro, e assim chega-se ao fim, não dos romances, mas do que cada pesquisadora tem a dizer sobre eles. No caso do trabalho que me propus a escrever, a investiga  o se d   em torno da autora que surge   medida que suas narradoras ganham vida nas páginas. Eu poderia, como já fiz na disserta  o, começar falando de Elena Ferrante, a personagem que surge com Frantumaglia, e a partir dela puxar os fios para os romances que teria eleito para o corpus da tese. No entanto, o corpus dessa tese   a tentativa de desenhar um corpo para a escritora, contornar aquilo que está nas treze letras, nem mais nem menos, que compõem o nome Elena Ferrante. A própria autora d   essa resposta   jornalista Isabel Lucas do Público, per  dico português, quando   indagada a respeito da sua identidade:

Lucas O nome Elena Ferrante começa e acaba nas páginas de cada um dos seus livros. Veio com a escrita, ela deu-lhe uma identidade. Pode definir-se? Quem   a Elena Ferrante, escritora?

Ferrante Elena Ferrante? Treze letras, nem mais nem menos. A sua defini  o está toda contida nelas. (FERRANTE, 2017a, p.321)

Essa   uma, entre as muitas respostas astuciosas, que Ferrante d   a respeito da sua identidade. Ao mesmo tempo que parece bastante simples dizer que são treze letras, nem mais nem menos, podemos pensar, junto com Michel Foucault (1999) em seu prefácio de As palavras e as coisas, que estamos diante de possibilidades infinitas. Nesse prefácio, Foucault conta que o livro As palavras e as coisas surge de um riso diante de um texto de Borges, um riso que perturba a familiaridade das coisas. O texto cita uma certa enciclopédia chinesa que traz uma classifica  o curiosa para os animais: em vez de trazer categorias que buscam aglomerar os animais a partir dos traços comuns, são categorias que os distanciam, como a improvável h) incluídos na presente classifica  o, ou ainda, os j) inumeráveis. Foucault diz que o texto de Borges trouxe um mal-estar difícil de vencer, não importam os nomes que se usem para colocar as coisas junto, há sempre uma certa estranheza que se mant  m, na tentativa de agrupar elementos comuns em uma mesma categoria, algo imediatamente se desfaz, “pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja,   ainda

demasiado extensa para não ser instável” (p.14). O que se perde é o comum do lugar do nome. Parece ser algo semelhante que acontece quando Elena Ferrante dá uma resposta aparentemente tão simples quando perguntada sobre sua identidade: o que é possível aglomerar em torno dessas treze letras? Quais as combinações possíveis que esse nome dá? O infinito?

Aglomerar uma unidade identitária em torno do nome Elena Ferrante é impossível porque à medida que um traço é colocado, outro imediatamente se desfaz. Fiz a escolha por um corpus que contempla os livros de “não-ficção” com o intuito de marcar a construção de um corpo possível para Ferrante através deles. Mas escorrego nas palavras que ela me dá, sou pega na impossibilidade de falar dela sem falar das suas narradoras, no impossível de escrever a partir de uma ordem cronológica. Assim, tentando escrever com a impossibilidade, os próximos passos são a tentativa de apresentar a paisagem da frantumaglia a partir das primeiras narradoras: Delia, Olga e Leda. Junto com os traços que aparecem na frantumaglia, trazer as narradoras para esse mapa e observar o que surge no por vir.

. aquela dissolução involuntária do meu corpo me assustou como a ameaça de uma punição

Que maquiagem ingênua e descuidada tinha sido essa tentativa de definir o “eu” como essa fuga forçada de um corpo de mulher, embora eu tivesse levado comigo menos do que nada! 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.

Elena Ferrante

Como dito anteriormente, após a publicação dos dois primeiros romances, a editora Sandra Ozzola sugere que uma parte das entrevistas, cartas e ensaios que Elena Ferrante havia escrito até aquele momento (2003) sejam compilados em um único volume intitulado *Frantumaglia*³³. A primeira edição de *Frantumaglia* parece ser o primeiro passo para construir o que Milkova (2021) chamou de “identidade autoral”:

Frantumaglia é um texto híbrido, um compilado de correspondências, entrevistas, longas passagens narrativas pinçadas de seus dois primeiros romances e ensaios reflexivos explicando temas-chave, influências, e referências em seus livros. Funciona como uma espécie de exegese, uma exploração dos mecanismos da narrativa, imaginário literário e processo criativo. Podemos afirmar que *Frantumaglia* é a primeira dissertação acadêmica sobre Elena Ferrante, um (auto) estudo detalhado de sua poética desenhado a partir de um passeio na literatura e filosofia ocidentais enquanto explica sua própria construção e funcionamento teórico (MILKOVA, 2021, p.6, tradução minha)³⁴

Essa conclusão de Milkova (2021) a respeito de *Frantumaglia* é importante para pensarmos na construção de Elena Ferrante não só como autora, mas também como personagem. De maneira análoga, o tradutor e professor Maurício Santana Dias (2017), escreveu um ensaio sobre o livro intitulado *Um livro-cidade* no qual afirma que o nome *frantumaglia* impresso na capa “designa um apanhado de cacos contraditórios que foram se disseminando por 25 anos”. Dias (2017) se questiona qual o estatuto que se deve atribuir a

³³ Como já dito, em português, o título foi traduzido como: *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Para simplificar o texto, sempre que mencionar o livro trarei *Frantumaglia* com a primeira letra em maiúsculo, já quando for falar da palavra, a grafia será *frantumaglia*.

³⁴ “*La Frantumaglia* is a hybrid text, mixing correspondence, interviews, and long narrative passages excised from her two published novels and reflective essays explicating key themes, influences, and references in her books. It functioned as an exegesis of sorts, as an exploration of her narrative mechanisms, literary imaginary, and creative process. In fact, *La frantumaglia* was the first scholarly monograph on Elena Ferrante, a detailed (self-)study of her poetics drawing on Western literary and philosophical texts while also constructing its own theoretical framework.” (MILKOVA, 2021, p.6)

um livro que flerta com o memorialismo de uma autora que não se conhece nem o nome? Como abordar esse paradoxo? Essas perguntas me parecem norteadoras desse trabalho, assim como a elaboração que o tradutor faz ao dizer que “*Frantumaglia* é uma grande obra de ensaísmo literário, cultural e político”. Dias (2017) diz que vai chama-lo de livro de “ensaios”, mas ao colocar o termo entre aspas já denota o caráter escorregadio que essa definição carrega. De fato, o livro pode ser considerado uma obra de ensaios, uma vez que a autora parte muitas vezes de experiências singulares para fazer uma reflexão sobre o fazer literário, apresentar a leitura de algum livro ou a maneira como interpreta algum filme. No entanto, também trata-se de um livro que contém cartas, entrevistas, algumas respostas que Ferrante dá de maneira quase monossilábica e outras em que ela toma algumas páginas para tratar de alguma questão.

Sem querer me alongar muito no que seria um ensaio, algo que com certeza exigiria fôlego para outra tese, parece interessante mencionar um parágrafo do *Retrato do ensaio como corpo de mulher*, de Cynthia Ozick (2018) que, entre os vários estudos que eu li para tentar entender a estrutura do livro de Ferrante, foi onde melhor encontrei uma perspectiva que se aproxima do que se trata *Frantumaglia*. Ozick (2018) inicia dizendo que o ensaio não deve ser autocentrado, apesar de partir da pessoa que escreve – esse é um lugar-comum entre quem tenta teorizar o gênero –, e segue:

Quando eu era menina, encontrei na biblioteca pública um livro que me encantou na época, e cuja ideia continuou me encantando para o resto da vida. Não me lembro nem do título, nem do autor – afinal, crianças pequenas raramente guardam os nomes dos autores; as histórias, simples e magicamente, estão ali. As personagens eram, se bem me lembro, três ou quatro crianças e uma espécie de tia, uma deliciosa contadora de histórias, e o esquema era o seguinte: cada criança falava um elemento do conto – quase sempre um objeto –, e a contadora usava o que era oferecido (botas azuis, um rio, uma fada, um estojo de lápis) e fazia daquelas coisas aleatórias e improváveis e disparatadas um conto lógico e surpreendente. Um ensaio, a meu ver, pode ser construído de modo semelhante – se é que “construir” se aplica ao caso. A ensaísta, digamos, inesperadamente tropeça num par de botas azuis num canto da garagem e se lembra de quando as calçou pela última vez – há 20 anos, numa viagem à Paris, onde, às margens do Sena, ela parou para observar um velho que desenhava, com um estojo de lápis de cor ao lado. O lápis que rabisca sua folha é de um rosa cinzento, que reflete os fios de luz que puxam para oeste o sol poente, como renas da carruagem de uma fada... e assim por diante. Os meandros mentais, deslizando de uma impressão para a outra, da realidade para a lembrança, para a paisagem do sonho e de volta outra vez (OZICK, 2018, p.229-230)

A descrição de Ozick (2018) do que seria um ensaio, principalmente no que tange ao processo de como ele é feito, se assemelha bastante a alguns textos do livro de Ferrante – não todos –, quando ela se vale de um elemento da pergunta para fazer uma longa digressão sobre uma lembrança da infância ou da adolescência. E, mais importante que pensar nesse

movimento, é constatar que nosso acesso a um contorno de quem seria Elena Ferrante acontece a partir dessas digressões. Diferente de um livro de memórias ou uma autobiografia, em que a autora quer deliberadamente deixar registrada a sua vida e puxa o fio da memória para tentar ordenar os fatos, Ferrante parece querer compor uma outra imagem.

Depois de publicada a primeira edição desse estranho livro teórico³⁵, Ferrante passa a publicar os livros que compõem a tetralogia napolitana. Através de *A amiga genial*, que conta a longa história de amizade entre a narradora, Elena Greco, e Lila Cerullo, a escritora passa a ser lida em escala mundial. Com mais de dezesseis milhões de livros vendidos e tradução para mais de 50 países, Elena Ferrante tornou-se um fenômeno literário de grandes proporções. “Os romances de Elena Ferrante ultrapassaram a cultura italiana e se tornaram um fenômeno global, presença ativa no cenário literário de todo o mundo” (MILKOVA, 2021, p.13).

No entanto, ao contrário da maioria dos livros que conquista um grande público e não recebe a atenção da crítica e dos estudos acadêmicos, esses livros são estudados em diversas áreas. Foi através de um ensaio publicado em 2013 por James Wood na revista *The New Yorker*, intitulado *Women in the Verge*, que o mundo literário anglófono começou a prestar atenção na autora. Entre as características de suas narrativas, Wood (2013) destaca o caráter violento como as narradoras expõem suas vidas, deixando suas leitoras amarradas a um jorro confessional até chegar à última página. Nesse ensaio, o crítico refere-se às personagens de Elena Ferrante como mulheres à beira do abismo, ressaltando como suas formas difusas se metamorfoseiam a cada releitura, provocando um transbordamento na própria forma da ficção onde elas são criadas.

Com esse sucesso, o mistério por trás do nome Elena Ferrante passa a ser alvo de muita especulação, uma vez que esse é o nome que aparece para contornar uma ausência. Mesmo diante de uma alta demanda por sua presença como pessoa pública, desde o lançamento de seu primeiro livro Ferrante opta por não aparecer. Como já mencionei, em uma carta enviada à sua editora em 1991, manifesta o desejo de não participar de nada que pressuponha o comprometimento público de sua pessoa, afirmando: “Não participarei de debates e

³⁵ Essa é a maneira como Hélène Cixous refere-se ao ensaio *Das Unheimliche* de Freud (1919) mencionado anteriormente em uma nota. Menciono em minha dissertação que sobre a estética produzida pelo inquietante, Hélène Cixous (1974, apud PORTUGAL, 2006) destaca o quanto o texto é impregnado do próprio conceito que destina a desenvolver, designando-o como um “estranho romance teórico”. Cixous diz também que há algo de selvagem no Unheimlich, um espírito de provocação que, às vezes, pega o próprio Freud desprevenido. Texto de incerteza e hesitação, tecido a partir da fugacidade que é própria do material literário, o inquietante aparece como uma sombra ou um duplo que está sempre escapando. “Pensamos em seguir uma demonstração; sentimos o terreno abrir-se em fendas: o texto estende suas raízes, ora no solo, ora no ar, como uma metáfora de si mesmo” (CIXOUS, 1974 apud PORTUGAL, 2006, p.80).

encontros, se me convidarem. Não irei receber prêmios, se quiserem me agradecer com algum (...) Minha intervenção acontecerá apenas através da escrita” (FR, p.11-12) Apesar de inúmeras tentativas de revelar quem seria a pessoa ou as pessoas (há a hipótese de que são quatro as mãos que escrevem sob o nome de Ferrante) por trás de criações literárias tão instigantes, até hoje a identidade de quem escreve mantém-se em sigilo³⁶. Ou seja, desde o início, as únicas intervenções feitas pela autora se dão através da escrita. É nesse ponto que a ausência se torna importante para a discussão que quero trazer ao apresentá-la. Entendo a questão da autoria como um terreno fértil a ser explorado na obra em construção de Elena Ferrante. Como afirma Elisa Sotgiu (2021), é impossível falar de autoria no começo do século XXI sem tomar Ferrante como um paradigma. Assim, essa tese se constitui como uma investigação da autoria partindo do pressuposto de que Elena Ferrante é uma construção feita através de suas intervenções escritas nesses 30 anos de publicações.

Retornando ao *Frantumaglia*, Elena Ferrante fala de seu processo de criação literária, vamos agora buscar entender a sua estrutura enquanto livro. Além do conteúdo ser explicitamente sobre os meandros de sua poética, em outros países como os EUA, a Espanha, França e o Brasil, o livro ganhou subtítulos que fazem a ligação da palavra herdada do léxico materno com a questão da escrita: *a writer's journey*, os caminhos de uma escritora, *un viaje por la escritura*, *l'écriture et ma vie*, são expressões que nos permitem pensar que ali estão condensados textos que trazem reflexões sobre a escrita.

Não é apenas em *Frantumaglia* que encontramos esse escopo que permite pensar Elena Ferrante como essa construção. Em 2018 a autora foi convidada para escrever uma coluna semanal para o jornal britânico *The Guardian*. Essas colunas foram posteriormente reunidas em um livro publicado em 2019 chamado *L'invenzione occasionale*³⁷. Além disso, em 2021, foi publicado o mais recente livro de Elena Ferrante, *I margini e il dettato*, que aqui no Brasil foi lançado em janeiro de 2023 tendo recebido o nome *As margens e o ditado: sobre os*

³⁶ Em 2016 um jornalista foi atrás dos pagamentos da Edizioni e/o, casa editorial de Ferrante na Itália, e percebeu que uma das tradutoras recebia um valor acima da média pelo seu trabalho. Ele publica uma reportagem concomitantemente em quatro jornais diferentes ao redor do mundo (o italiano *Il Sole 24 Ore*, o estadunidense *New York Review of Books*, o alemão *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e o site francês *Mediapart*) apontando que Anita Raja seria a pessoa física por trás do nome Elena Ferrante. Além de lançar o nome, ele coloca na matéria o quanto se indignava com o fato de que os dados biográficos de Anita não tinham nada a ver com o que Elena Ferrante falava em *La Frantumaglia*. Do ponto de vista literário, saber disso parece tornar a autora ainda mais interessante. O jornalista vai um pouco mais longe: como Anita Raja é casada com Domenico Starnone, escritor consolidado e premiado como um dos nomes mais importantes da literatura contemporânea no país, ele insinua que Starnone colabora com a escrita de Elena Ferrante. Milkova (2021, p. 8) aponta como é problemática essa insinuação, uma vez que, nas entrelinhas, se deduz que por trás de uma obra como a de Ferrante é preciso ter um escritor brilhante. A temática do criador genial, título normalmente atribuído a um homem, é tensionada na tetralogia a partir do título *L'amica geniale*.

³⁷ Sem publicação no Brasil.

prazeres de ler e escrever. Lançado em 17 de novembro na Itália, o livro é composto por quatro ensaios: os três primeiros são resultado de aulas ministradas nas *Umberto Eco Lectures* na Universidade de Bologna e o último um ensaio sobre Beatrice na obra *Divina Comédia* de Dante Alighieri escrito para o encerramento de uma conferência de italianistas sobre Dante e outros clássicos. As três primeiras aulas estavam programadas para acontecerem em 2020, mas com o atravessamento da pandemia de covid-19, só tivemos acesso a elas em 2021. Como Elena Ferrante é uma escritora que não aparece com o corpo, só através da escrita, para dar voz ao seu texto a atriz italiana Manuela Mandracchia se apresentou no teatro fazendo uma performance de leitura dos ensaios contidos no livro. A leitura foi transmitida ao vivo pelo youtube³⁸ e pôde ser acompanhada em todo o mundo. Esses três livros fazem parte do *corpus* dessa pesquisa e voltarei aos outros dois mais tarde.

Por ora, vou apresentar as imagens daquilo que já esmiuçamos nas seções anteriores, das significações possíveis do que seria a *frantumaglia*. Se antes nos demoramos no conceito, no que as pesquisadoras trazem como *frantumaglia* e na elaboração que Eliane Robert de Moraes (2017) faz sobre o corpo e a fragmentação, agora nós vamos iniciar um percurso para ver como isso se processa a partir das imagens dos livros.

Começando pela capa da primeira edição, um retrato da poeta russa Anna Akhmátova feito por Nathan Altman em 1914. À primeira vista é difícil perceber qualquer relação entre a poesia de Anna Akhmátova e a escrita de Elena Ferrante. No entanto, acredito que a escolha por essa capa para compor a primeira edição do volume não é em vão. Anna escolhe adotar o nome da avó Akhmátova como uma espécie de homenagem e, depois que seu filho Lev é preso, em decorrência da guerra, ela decide queimar todos seus cadernos de poemas. A partir de então, ela passa a memorizar tudo que escreve e recitar seus poemas em eventos privados, para amigos de confiança. A mudança na maneira de criar os poemas produz uma diferença de estilo, os poemas de Anna passam a ser mais fragmentados e, acima de tudo, ela fazia poemas para que a memória do sofrimento do que estava acontecendo na Rússia naquele momento não fosse soterrada. Como veremos mais adiante, há um momento importante na história da tetralogia em que cadernos são queimados e, aqui, Ferrante parece já acenar para algo que marca sua obra e será importante para pensar sua poética com a *frantumaglia* e a *smarginatura*: a escrita como uma tentativa de vingar um apagamento.

³⁸ A transmissão está disponível no site [La scrittura smarginata • Elena Ferrante - La pena e la penna - LIVE 17/11/2021 ore 20,30 - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)

Como podemos observar na montagem³⁹ abaixo, há uma modificação na pintura, mais especificamente há um corte da cabeça. Só o corpo, a roupa e as mãos permanecem visíveis. Se antes trouxe a imagem de Lila quebrando o braço como a primeira incisão feita na personagem para dar origem posteriormente à *smarginatura*, aqui podemos perceber que, no que diz respeito à *frantumaglia* há um processo de despedaçamento que se desenha desde a capa dos livros. E isso se estende aos romances, uma vez que a capa da primeira edição de *Frantumaglia* parece estabelecer um diálogo com a capa do primeiro romance de Elena Ferrante, *Um amor incômodo*. Em ambas nós temos o corpo de uma mulher sem cabeça e, como apontou Maria do Carmo de Siqueira Nino no momento da qualificação desse trabalho, não se trata de um corpo com a cabeça decapitada, uma vez que o corpo restante não está sem vida. Ao contrário, trata-se de um corpo em plenas posses de seus movimentos, com o pequeno detalhe de que é um corpo de mulher sem cabeça. Vejamos as capas:



Figura 3 Altman, Nathan (1914) *Retrato Anna Akhmátova* /Capa *Frantumaglia*

³⁹ Disponível em [setembro 2017 – mundo B \(wordpress.com\)](http://setembro2017-mundoB.wordpress.com)



Figura 4 Ragnisco, Emanuele (1992) *Capa L'amore molesto*

Em ambos os casos há também uma conversa com o conteúdo dos livros, partindo do lugar de que se trata da maneira como a escritora pensa a relação com as roupas das mães. Também há uma aproximação no que diz respeito à *mise en abyme* quando falamos de aspectos da narradora Delia que se repetem no que Elena Ferrante diz de si própria em *Frantumaglia* e esse espelhamento – a princípio falemos em espelhamento, para depois expandir para outra imagem –, parece acontecer em relação à figura da mãe que aparece em ambos os livros, principalmente no que diz respeito ao seu ofício e descrição. Tanto a mãe de Delia como a de Ferrante eram costureiras; no caso de Delia, logo no início do romance⁴⁰ nós temos notícia de que sua mãe morreu; com Ferrante, como vimos 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.

Mencionei que os subtítulos das traduções para o inglês e alguns outros idiomas como o francês e o português brasileiro trazem essa ideia de que estamos falando de um livro sobre a jornada de uma escritora. Algumas das capas dessas edições acompanham esse movimento da primeira capa italiana do livro: a de que quando se fala da jornada de uma escritora, é de um corte e rachadura que se trata. Destaco aqui a capa da edição holandesa e da francesa,

⁴⁰ A frase de abertura do romance traz a morte da mãe da narradora: “Minha mãe se afogou na noite de 23 de maio, dia do meu aniversário, no mar de um lugar chamado Spaccavento, a poucos quilômetros de Minturno” (AI, p.7). Como podemos observar, 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.

ambas apresentando motivações que nos levam a induzir similaridades. A primeira traz o perfil de uma mulher com o rosto escondido, ou seja, o pedaço de um corpo, com a rachadura aparente na parede, enquanto a segunda nos mostra uma mulher lendo com a imagem desfocada. Como semelhanças posso destacar a rachadura que nos impede de ver o corpo inteiro da mulher e a imagem flagrada como se a câmera estivesse fora de foco, ou, sensação bastante conhecida por quem tem miopia, o momento em que se tira o óculos e tudo que se vê na frente é um borrão.



Figura 5 Capa holandesa e capa francesa do livro *La Frantumaglia*

Também parece válido trazer a imagem da capa definitiva de *Frantumaglia*, já acrescidos os textos posteriores à publicação da tetralogia. A imagem, que é também da capa da edição norte-americana e da portuguesa⁴¹, é uma fotografia de Francesca Woodman, artista cuja obra estabelece um diálogo muito profundo com a escrita de Elena Ferrante. Apesar de não mencionar em nenhuma entrevista que conhece a obra de Woodman, não parece que essa capa foi escolhida à toa. Vejamos a capa junto com a foto que a originou:

⁴¹ A edição portuguesa, traduzida por Margarida Periquito e publicada pela editora Relógio d'Água, é uma das poucas que decidiu traduzir a palavra *Frantumaglia* que, lá, recebeu o título de *Escombros*.

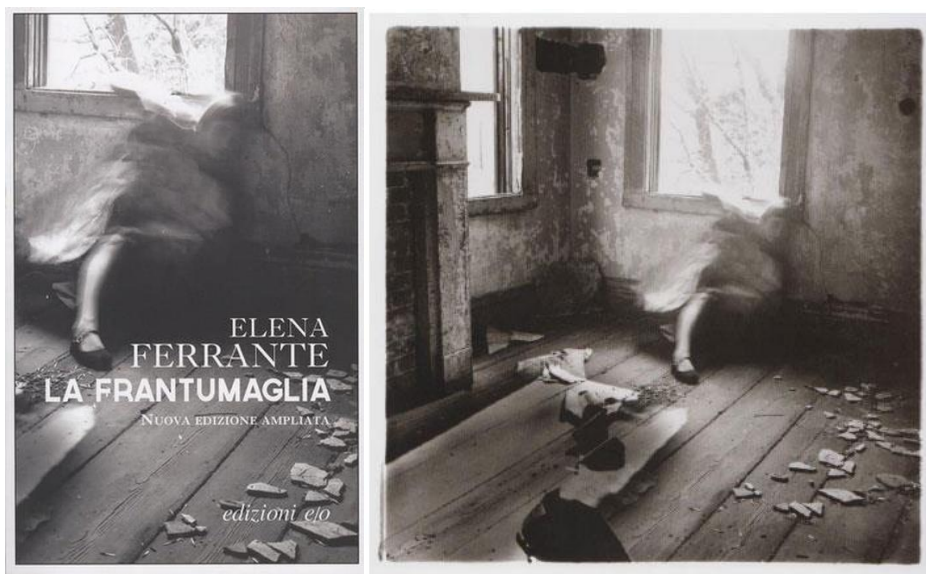


Figura 6 Capa italiana de *La Frantumaglia* / Woodman, Francesca (1976) *House#3*

Seria possível escrever um outro trabalho só buscando as relações que existem entre as imagens de Francesca Woodman e a de Elena Ferrante. Woodman produziu uma extensa obra, em sua maioria fotografias em preto e branco, nas quais se encontra em paisagens diversas. Em uma série intitulada *House* – uma das fotos dessa série compõe a capa de *Frantumaglia* –, Woodman visita casas em ruínas e metamorfoseia seu corpo nos escombros. Parece que seus membros estão ganhando vida em meio à destruição de uma casa abandonada. Em outra série chamada *On being an angel*, o desfocamento e a longa exposição cria nos corpos das pessoas fotografadas uma imagem fugidia – mesmo quando o ambiente ao redor está nítido, as fisionomias e outras partes do corpo humano estão borradas, o que provoca em quem vê a foto a sensação de estar em contato com luz e sombra, ausência e presença, constituindo uma banda de Möbius, sem começo nem fim, dentro ou fora, eterno movimento de retorno.

Os corpos vistos nas fotografias de Francesca Woodman parecem perder as bordas, descentrar-se, como se ela conseguisse capturar o instante em que o corpo está se metamorfoseando em outra coisa – não é a transformação acabada, é a existência no mesmo corpo de duas coisas de naturezas diferentes. Suas imagens são constantemente definidas como autorretratos e ela costumava dizer que gostava de fotografar a si própria porque seu corpo estava disponível o tempo inteiro. Isso explica o grande volume de material deixado, apesar de sua curta vida, uma vez que Woodman se suicidou aos 22 anos. No entanto, isso não impediu que ela inspirasse muitas artistas das gerações vindouras, como Sophie Calle e Cindy Sherman, cujas obras também parecem forjar a intimidade com a intenção de esconder alguma coisa.

Pouco se sabe sobre quem era Francesca Woodman, sua biografia é tão fugidia quanto as imagens que apresenta, ao mesmo tempo em que sua imagem está exposta o tempo inteiro em sua obra. Os livros que existem a seu respeito contam sua história a partir das fotografias. Muitas das leituras críticas de sua obra afirmam que Francesca se fotografava com o intuito de desaparecer⁴². Aqui nos interessa a maneira como ela parece fazer da arte uma forma para se forjar enquanto sujeito. Em um artigo intitulado *Francesca Woodman: retrato da artista quando mancha*, os psicanalistas José Mauricio Loures e Sônia Borges (2019) afirmam:

As "imagens íntimas", muitas vezes chamadas de autobiográficas, são assim caracterizadas principalmente por serem, em sua maioria, autorretratos. Francesca considera o autorretrato uma maneira conveniente de fotografar o corpo, já que não dependeria de mais ninguém. Ainda assim, em muitos trabalhos, exhibe suas amigas e modelos, mas adverte que estas sempre representam a ela própria. Quem, afinal, é o sujeito de suas fotografias? Ela mesma ou essas figuras instáveis, indeterminadas, que se negam ao conhecimento? Poderíamos afirmar que suas fotografias desvelam uma resistência à identidade; uma negação das qualidades do Eu enquanto imagem idealizada que busca representar o sujeito?

A arte de Francesca Woodman convoca-nos a refletir sobre o espaço da representação, do qual ela, ao se fazer mancha, se subtrai, problematizando o estatuto da presença e da ausência do objeto no campo visual. Suas fotografias mostram a perda, a dissolução, a desaparecimento da imagem. É nesse ponto no qual o objeto sai da cena fantasmática e a imagem idealizada se decompõe e retorna como estranha, não decodificada, que a negatividade pode vir à superfície do fotograma sob a forma de objeto. Francesca parece ter encontrado nos usos estéticos do informe e da despersonalização um meio privilegiado de formalização, transformando o impossível de representar em uma espécie de fotografias do impossível. (LOURES E BORGES, 2019)

“Quem, afinal, é o sujeito de sua escrita?” é uma pergunta que pode também ser feita à obra de Elena Ferrante. Quando mencionei, a partir do que Foucault escreve em *As palavras e as coisas*, que tentar definir a autora é entrar em um terreno fugidio, de difícil apreensão, em que a imagem parece escapar no instante que algum saber é estabelecido sobre ela, parece que estou também falando de uma das imagens de Francesca. Parafraseando Loures e Borges (2019), a escrita de Ferrante apresenta uma resistência à identidade, uma negação das qualidades do Eu enquanto imagem plana que busca representar o sujeito que escreve. Assim como Woodman se faz mancha ao desfocar a fotografia, Ferrante parece atuar de maneira análoga, fazendo na escrita com que sua imagem de autora se torne informe, estranha, não decodificada, surgindo com uma aparente manta de simplicidade: treze letras, nem mais nem

⁴² Há um documentário disponível no youtube ([The Woodmans \[2010\] Legendado \[PT-BR\] - YouTube](#)) intitulado *The Woodmans* (2010) em que os pais de Francesca, que também eram artistas, tentam contar um pouco da sua vida e do contexto em que ela nasceu. Também foram publicados seus cadernos e rascunhos, incluindo a época de estadia em Roma, onde foi fazer um curso de arte.

menos. Stilian Milkova (2021) traz, a partir da *frantumaglia* uma elaboração que conversa com o que dizem Loures e Borges (2019) sobre Francesca Woodman:

A palavra *frantumaglia* parece derivar do verbo italiano *frantumare* que significa quebrar ou se fragmentar, partir em cacos ou lascas. O conceito atribuído por Ferrante à sua mãe expressa uma fragmentação interior, uma divisão do Eu, assim como algo do Eu que se apresenta na forma de sensação caótica e irracional que irrompe a superfície da lógica e razão e, através da metáfora, se derrama (MILKOVA, 2021, p.35, tradução minha)⁴³

Aqui há uma indicação pertinente do que leva Ferrante a cortar a cabeça nas capas de *Um amor incômodo* e *Frantumaglia*. Não é a cabeça o lugar atribuído à razão na lógica ocidental? Um corpo sem cabeça, consegue pensar? Após esse trecho, Milkova (2021, p.35) segue sua reflexão dizendo que os sintomas descritos pela mãe de Elena Ferrante através do nome *frantumaglia* assemelham-se, em sua estranheza, ao que acometia as mulheres no começo do século XIX, descrito no discurso médico como histeria ou loucura do puerpério. Condições que deixavam o corpo de uma mulher instável e que gerava o casamento e a maternidade como prescrição médica para que aquela instabilidade cessasse. Penso que é interessante abrir um parêntese e trazer, muito brevemente, já que não se trata do tema da tese, um apanhado sobre essa relação da mulher com a loucura no século XIX. Interessante porque, como já trouxe e aprofundarei nos capítulos por vir, a elaboração que Eliane Robert de Moraes faz sobre a fragmentação e o corpo em seu estudo *O corpo impossível* me parece que ganha outras aberturas com essa breve incursão. Como eu disse, é um breve parêntese⁴⁴, talvez até superficial diante da complexidade do tema, mas me parece um fio interessante para puxar depois.

⁴³ “The word “frantumaglia” itself seems to derive from the Italian verb *frantumare* which means to shatter or to fragment, to break into shards or splinters. The concept Ferrante attributes to her mother expresses an inner fragmentation, a splitting of the self, but also the self’s irrational and chaotic sensations breaking through the surface of logic and reason and metaphorically spilling out.” (MILKOVA, 2021, p.35)

⁴⁴ Escrevi parte desse texto em um projeto para pesquisar a relação entre a escrita das mulheres e a loucura a partir da crítica literária feminista. Talvez o tom dele seja um pouco distante da dos demais trechos da tese porque o projeto exigia uma escrita dentro de uma forma pré-estabelecida. Apesar desse tom um pouco destoante, reitero a entrada dele nesse texto porque penso nele como uma das diversas vias abertas que me fizeram chegar até aqui.

(a desmedida segundo a medida)

*Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
 Eu era ar, espaço vazio, tempo
 E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
 Eu não tinha formação
 Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça
 Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente*

*Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
 Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
 Ser útil, inteligente, ser raciocínio
 Não tinha onde tirar nada disso
 Eu era espaço vazio puro*

Stella do Patrocínio⁴⁵

Na cultura ocidental é bastante comum associar o feminino à loucura e basta um rápido olhar na Antiguidade Clássica para constatar essa afirmação. O conceito de intemperança difundido nessa época é vinculado a uma passividade que o aproxima da feminilidade. “Ser intemperante, com efeito, é encontrar-se num estado de não resistência e de submissão em relação à força dos prazeres; é ser incapaz dessa atitude de virilidade consigo que permite ser mais forte”. (FOUCAULT, 2009, p.78).

De acordo com esse esquema de moralidade, a mulher é o ser que não possui controle e domínio sobre seus desejos. Às bruxas da Idade Média coube o papel de detentoras de um perigoso saber que incidia sobre a realidade transformando-a de maneira radical. Sendo

⁴⁵ Stella do Patrocínio foi uma poeta brasileira. Nasceu em 09 de janeiro de 1941 no Rio de Janeiro, onde vivia com sua família. Aos 21 anos, Stella caminhava na Rua Voluntários da Pátria, em Botafogo, quando foi parada e levada à força pela polícia, que depois a encaminhou para o Centro Psiquiátrico Pedro II em Engenho de Dentro. De lá, Stella foi transferida para a Colônia Juliano Moreira, em 1966, onde ficou internada involuntariamente por quase 30 anos. Lá, tomava injeções, remédios e eletrochoque. Stella foi enlouquecida pelo sistema que aprisiona pessoas consideradas “desajustadas”, no caso dela, uma mulher negra e pobre. Nos anos 80 a reforma psiquiátrica e a luta antimanicomial chegaram à Colônia trazendo um grupo de alunos de artes plásticas que começou a ministrar oficinas para as mulheres internadas. Uma dessas alunas era a artista Carla Guagliardi, que gravou, entre 1986 e 1988, suas conversas com Stella. Chamada pela própria de falatórios, eram, em geral, frases fortes e impactantes. Stella morreu em 20 de outubro de 1992 de uma parada cardiorrespiratória depois de sofrer uma amputação da perna. Ela foi enterrada como indigente em Inhaúma. Em 2001, a transcrição dos seus falatórios foi transformada no livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* pela filósofa Viviane Mosé, publicado pela Azougue Editorial, foi finalista do Prêmio Jabuti. Considerada poeta depois de morta, Stella tem um legado que ultrapassa o livro. Seu falatório pode ser ouvido na íntegra no site da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila).

consideradas como aquelas que detinham uma linguagem comunicada através de ritos e magias, terminaram por ser queimadas, consideradas loucas em oposição ao saber propagado pela lógica cartesiana que passaria a dominar o ocidente (BRANCO; BRANDÃO, 1989). A mulher da Renascença, de acordo com o pensamento herdado do medievo, é vista como um mal necessário, aquela que foi criada para ser uma tentação ao homem, sendo este um ser com a natureza menos carnal e mais relacionada ao logos. Na figura feminina foram conjugadas imagens de idealização e paixão, luxúria e pecado, características que a fazem ficar à margem do masculino, como o segundo sexo.

Os mitos de primazia masculina na criatividade teológica, artística e científica são abundantes na nossa cultura. O cristianismo, como as teólogas feministas têm demonstrado, é baseado no poder de Deus como Pai, que cria o mundo natural generativo a partir do nada. Homens literários como Coleridge, Shelley, Keats e Ruskin descrevem o autor como sacerdote, profeta, guerreiro, legislador, ou imperador, reforçando a ideia articulada com maior lucidez por Gerard Manley Hopkins de que “a qualidade masculina é a dádiva criativa”. (GUBAR, 2002, p.98)

A loucura associada à negatividade veio junto com o surgimento da psiquiatria no século XVIII, para quem tanto o excesso como a falta de paixões eram componentes de alguma disfunção. Em um artigo sobre a loucura e a mulher, Shoshana Felman (1978, apud BRANDÃO, 1989) fala sobre a relação existente entre a loucura atrelada ao feminino com a ideologia patriarcal partindo do “conceito de feminilidade tradicionalmente percebido como um negativo do masculino, uma falta, uma falha, negativo do positivo, e não uma alteridade, um outro em si. Compreende-se, então, que noções como normalidade ou sanidade estão estreitamente vinculadas ao ideal masculino” (p.57). De um lado está a razão masculina e do outro a falta de razão feminina. Estar na normalidade seria, portanto, reconhecer-se diante do referente masculino.

Para Maria Rita Kehl (2016), a adequação das mulheres a uma posição feminina surgiu para sustentar a virilidade do homem burguês. Ao analisar o romance *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, publicado em 1857, ela ressalta que se hoje nos deparamos com uma ideia de feminilidade que nos parece “tradicional”, isso faz parte de uma história recente, da constituição dos sujeitos modernos a partir do século XVIII e final do século XIX. Portanto, os discursos que constituem a feminilidade estão inseridos no contexto transmitido pela educação formal, expectativas da sociedade, senso comum, religião e produção científica e filosófica da época, que determinava o que deveria ser “verdadeiramente uma mulher”. No entanto, aos ideais de submissão feminina opunha-se o ideal de autonomia e liberdade do sujeito moderno, fazendo com que a mulher do século XIX habitasse esse lugar incerto entre

estar alienada ao desejo do homem e também ser parte integrante da modernidade. Conhecer as origens do discurso que confere à mulher um lugar fixado pela tradição torna possível perceber o quanto desse discurso já foi modificado em contraposição àquele que ainda persiste⁴⁶.

Em *História da loucura na Idade Clássica*, Michel Foucault afirma que a psiquiatria estabeleceu um monólogo em que a razão impõe à loucura o silêncio, destacando que ao fazer a arqueologia desse silêncio está contando a história da loucura: “não existe na era clássica da literatura da loucura uma linguagem autônoma, uma possibilidade dela manter uma linguagem que fosse verdadeira” (FOUCAULT, 2009, p.509). Não é difícil atrelar esse monólogo da psiquiatria com o discurso de cunho organicista no intuito de delimitar uma “essência feminina”. Muitas hipóteses foram levantadas e registradas para explicar as ligações entre desequilíbrios mentais e a relação entre o cérebro e os ovários. Desordens do aparelho genital reverberavam no psiquismo da mulher e a menstruação traria um estado de menor resistência e maior suscetibilidade a desordens patológicas.

A constituição feminina passa a ser mais associada ao nervosismo e fragilidade e para que a mulher não enlouquecesse ou fosse tomada por sintomas neurastênicos era melhor que mantivesse distância de qualquer atividade intelectual, resumindo sua vida ao espaço privado,

⁴⁶ Em um dos textos de *Frantumaglia* Elena Ferrante fala da sua relação com *Madame Bovary* e a escrita de Gustave Flaubert. Ela conta que leu muito cedo o romance, quando tinha menos de catorze anos, e a França que ela encontrou nas páginas da história de Emma a acompanhou para sempre. Segundo a escritora, o que mais a abalou naquela altura foi o encontro com Berthe Bovary, a filha de Emma e Charles. Ferrante escreve: “Eu sabia que estava olhando para uma página, percebia as palavras com nitidez, mas sentia que estava me aproximando da minha mãe exatamente como Berthe tenta se aproximar de Emma para agarrar, *par le bout, les rubans de son tablier*. Ouvi com clareza a voz de Madame Bovary, que dizia cada vez mais nervosa, *Laisse-moi! Laisse-moi! Eh! Laisse-moi, donc!*, e era como a voz de minha mãe quando se perdia em afazeres e pensamentos e eu não queria deixá-la, não queria que ela me deixasse” (FR, p.208-209). Depois a leitura se prolongou em outras paragens e ela pôde ler em sua terra natal, Nápoles, o que a fez entender como a geografia, a sociedade, a política, toda a história de um povo podia entrar em um livro que ela estivesse lendo ou escrevendo. As palavras a perturbavam e foi com essa perturbação que ela diz ter lido as palavras horríveis que Emma direciona a Berthe: *c’est une chose étrange comme cette enfant est laide*, como se soassem de uma maneira verdadeira como nunca havia escutado antes, uma mãe pensando sobre a feiura da filha. Emma Bovary e sua frase chegou antes de Ferrante saber quem é Flaubert e, mesmo depois de tê-lo conhecido, lido sua obra e suas cartas, se impressionado com a maneira como ele escreve, afirma nunca ter encontrado nada com uma força tão devastadora daquele pensamento da mãe. Por muito tempo ela pensou se essa frase seria impossível de ser dita por uma mulher, até que se convenceu que não, porque podia ouvir na boca de sua mãe, no dialeto napolitano, o mesmo dito com uma cadência que lhe é familiar: *comm’è brutta chesta bambina*, parecia muito verossímil. Colocar a frase dentro da sua escrita se tornou então uma vontade para Ferrante, fazê-la soar como soou naquela primeira leitura, no pensamento de Emma. Penso que nesse texto Ferrante dá uma indicação valiosa do que seria ler algo escrito em outros séculos, pela pena de um homem que, por mais disruptivo que fosse, e Flaubert era bastante, ainda assim estava dentro de um discurso que colocava a mulher em uma condição cativa dentro de um papel social. Nesse sentido, Ferrante se propõe, na indicação que nos dá nesse texto e em outros, seguir o caminho apontado por Maria Rita Kehl: conhecer as origens do discurso que confere à mulher um lugar fixado pela tradição torna possível perceber o quanto desse discurso já foi modificado em contraposição àquele que ainda persiste. E, talvez, a melhor maneira de perceber isso, para quem trabalha com a palavra, seja tentar se apropriar da escrita e transformá-la em alguma outra coisa.

cuidados familiares e dos filhos. A educação nesse contexto seria algo muito desgastante e que deixaria a mulher à mercê de surtos psiquiátricos (APPIGNANESI, 2011).

Phyllis Chesler (2005) em *Woman and Madness* fala sobre os internamentos de mulheres nas primeiras décadas do século XX inseridos em um contexto histórico que pretendia mantê-las excluídas de papéis sociais fora do ambiente doméstico. A primeira onda do feminismo, que resultou no direito ao voto feminino em diversos países, foi reprimida por uma forte retomada do conservadorismo entre as duas guerras mundiais. Essa época traz alguns exemplos de mulheres submetidas a tratamentos em hospitais psiquiátricos, entre elas Sylvia Plath, Anne Sexton e Camille Claudel, artistas que tiveram uma história com o diagnóstico psiquiátrico o que nos leva a pensar na loucura como construção do outro, daquele que as analisa e estabelece que seus comportamentos se afastam dos padrões estabelecidos.

Aqui no Brasil nós temos a escrita emblemática de Maura Lopes Cançado, escritora mineira que teve um certo reconhecimento na cena literária da década de 60 com o lançamento do livro *Hospício é Deus*. Mistura de relato autobiográfico com registros de diário, *Hospício é Deus* descreve o período em que a escritora ficou internada no Hospital Gustavo Riedel, no bairro Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, entre o fim de 1959 e o começo de 1960, um período que durou aproximadamente 5 meses. Durante esse tempo, Maura compõe uma crônica do que seria a vida em um manicômio, misturando a dor de sua condição com as observações que fazia a respeito das outras mulheres internadas no mesmo período. Além do seu diário, também nessa época escreveu grande parte dos contos que mais tarde comporiam a coletânea *O sofredor do ver*, publicado em 1968. Com essa publicação, Maura ganhou o reconhecimento como autora da sua época, porém cai no ostracismo logo em seguida, com poucas reedições de sua obra.⁴⁷

Assim como muitas escritoras dos séculos XIX e boa parte do século XX, a existência de Maura foi marcada pelo cerceamento que advém da sua condição de ter nascido e sido registrada em cartório como alguém do sexo feminino. Casou-se muito jovem, aos 15 anos e, como era de se esperar, arrependeu-se, no entanto o estigma de mulher divorciada nunca a abandonou. Para se ter uma ideia dos impedimentos que sua condição causava, segundo Maria Luísa Scaramella (2010), depois de um tempo terminado o casamento, Maura quis voltar a estudar, no entanto nenhuma escola de Belo Horizonte a aceitou de volta. O estigma a

⁴⁷ Os livros de Maura ficaram esgotados por muito tempo, apesar de terem sido um sucesso de público na época de sua publicação. Só recentemente, com o resgate que tem sido feito das publicações de autoria de mulheres, sua obra ganhou uma reedição pela editora Autêntica.

acompanhará e aparecerá em sua obra de diversas maneiras, representadas principalmente pelo olho que a vigia e a persegue constantemente. Olhar de uma sociedade conservadora que estava sempre tolhendo sua liberdade. Alguns trechos do diário mostram que Maura pensou em suicídio diversas vezes nessa época.

Aos 18 anos Maura resolve, por vontade própria, se internar em um hospício e fala em seu diário que essa foi uma decisão para manter-se afastada do conflito a ela imposto depois do divórcio. Depois da morte de seu pai, herda sua parte na herança e passa a viver em um hotel de luxo em Belo Horizonte, onde começa a enveredar pela boemia e fazer amizades dentro do círculo intelectual da época. Em 1961 se muda para o Rio de Janeiro, onde começa a trabalhar como datilógrafa no Ministério da Educação, mesmo período em que começa a publicar contos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, meio de comunicação que a faz ficar conhecida. Durante a década de 60, a escritora passa por internações, quando escreve os livros que a fizeram ser cultuada como uma grande promessa na literatura brasileira. No entanto, em uma das estadias no manicômio tem um surto e mata uma mulher, razão pela qual fica presa em um longo processo judicial só obtendo a liberdade em 1980.

Depois disso, Maura não escreve mais nenhum livro, apesar de demonstrar esse desejo em diversas ocasiões. Antes de obter a liberdade, em 1980, tem-se a notícia que ela pretendia lançar um outro livro de contos intitulado *Cartas a um Juiz*. Chegou a ver uma reedição de *Hospício é Deus* patrocinada pelo seu filho Cesarion, que a incentivava a escrever uma continuação. O livro traz o emblemático subtítulo de *Diário I*, o que provoca em alguns pesquisadores a crença da existência de um volume II ainda não descoberto (MUSILLI, 2014).

É interessante notar que a produção bibliográfica de Maura aconteceu principalmente nas ocasiões em que esteve internada, como se precisasse ficar afastada do julgamento da sociedade para escrever mais livremente. *Hospício é Deus* foi seu livro de maior repercussão e esse é um título que, ao mesmo tempo causa estranheza e atrai para o texto. A nomenclatura aparece em um dos trechos iniciais do diário, ou seja, o momento em que ela chega no hospital, no dia 25/10/1959. Ao afirmar que o “Hospício é Deus” Maura parece querer dizer que ambos são onipresentes e estão constantemente vigiando seus atos, como se não houvesse escapatória e fosse preciso aceitar aquela condição.

A escritora morreu em 19 de dezembro de 1993, aos 64 anos, por insuficiência pulmonar. *Hospício é Deus* teve três publicações: a primeira, de 1965, por José Álvaro Editor, a segunda em 1979 pela Editora Record e a terceira em 1991 pelo Círculo do livro. Depois

disso, sua obra ficou mais de 20 anos esgotada⁴⁸, tendo sido reeditada em 2015 pela editora Autêntica em uma caixa que reúne tanto a coletânea de contos *O sofredor do ver* como o volume do diário *Hospício é Deus*. Esse intervalo de edição de uma obra que foi tão conhecida em uma década da literatura brasileira parece coadunar com a afirmação que Schmidt faz sobre a produção de autoria feminina: “Penso que o descrédito veemente à literatura produzida por mulheres no passado é uma forma de controlar o campo literário a partir de um conceito de literatura que ratifica o aparato de saber/poder indissociável das elites culturais” (SCHMIDT, 2006, p. 778).

Essa longa digressão sobre uma escritora que não aparece na obra de Elena Ferrante me pareceu válida porque, como mencionei antes ao citar Adrienne Rich (2017), existe uma proposição na crítica literária feminista que parece fazer parte do projeto estético da autora italiana: o estabelecimento de genealogias que forjam uma linhagem em que as mulheres que hoje escrevem tenham em suas bibliotecas a disponibilidade de outras que vieram antes dela.

se uma escritora quer render ao máximo, deve impor a si mesma uma espécie de descontentamento deliberado. Confrontamo-nos com gigantes. A tradição literária masculina tem muitíssimas obras maravilhosas e propõe uma forma própria para tudo o que é possível. Quem quer escrever deve conhecê-la a fundo e aprender a reusá-la, moldando-a como for necessário. A batalha com a matéria bruta da nossa experiência como mulheres exige sobretudo competência. Além do mais, é necessário combater a submissão e buscar uma genealogia literária nossa com ousadia, ou melhor, com soberba (FR, p.369)

Como veremos a seguir, isso significa muito para a escritora que, à sua maneira e a partir do seu próprio léxico familiar de leituras, traz à tona livros que ficaram por muito tempo esquecidos em seu país de origem. Por minha vez, escolhi trazer Maura Lopes Cançado para a tese porque ela faz parte do meu léxico familiar e, também, foi a partir das leituras com Maura que se iniciou minha trajetória como pesquisadora. Mas, apesar de tão distantes geograficamente, a escrita de Cançado não está longe do que Ferrante parece imaginar que seria a escrita de Lila na tetralogia napolitana. No início dos livros há um desejo muito forte da menina, que aprendeu a ler antes de ser ensinada na escola, escrever um livro para poder ganhar sua independência e sustentar sua família. De alguma maneira, está implícito no texto de *A amiga genial* que Lila intui que seu futuro, enquanto mulher, não é dos mais promissores

⁴⁸ No momento em que escrevo a tese, o livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* também está esgotado. Só é possível encontrá-lo em formato de e-book ou em sebos. Assim como aconteceu Maura Lopes Cançado, os livros de Elena Ferrante também são sucesso de público e crítica, o que explicaria essa indisponibilidade além de um movimento que parece intrínseco à nossa cultura, de apagar a escrita das mulheres?

se ela não alcançar a independência financeira⁴⁹. É uma curiosidade que a autora italiana traga, no imaginário infantil, que essa libertação se dê a partir da escrita de um livro, assim como acontece com a autora de *Mulherzinhas*, Louisa May-Alcott (2017), livro mencionado como marco importante na infância das meninas.

A relação com esse traçado teórico do que se entende no ocidente como feminino e a loucura me parece importante também para entender o entorno das meninas em *A amiga genial* e, como mencionei, a prestação de contas que as narradoras de Elena Ferrante precisam fazer com as suas antepassadas. No caso da mãe de quem a escritora herda a palavra *frantumaglia*, Milkova (2021, p.35) alerta para a existência, dentro da descrição da palavra, de uma série de sintomas muito comuns nas mulheres do século XIX. No texto, além do que já foi mencionado, Milkova (2021) também traz o relato de Freud que ficou conhecido na literatura psicanalítica como caso Dora, *Fragmentos da análise de um caso de histeria*, assim como o estudo que Didi-Huberman (2015) faz, sobre os anos entre o período de 1875 e 1880, das imagens das pacientes histéricas que compõem a iconografia do asilo La Salpêtrière localizado entre Paris. Todos esses elementos ajudam a compor um quadro da representação da imagem da mulher que, faço a suposição, estão aparentadas às da mãe de Elena Ferrante e às antepassadas das narradoras.

De Rogatis (2018) traça uma aproximação entre essas personagens que podemos localizar como aquelas que vivem a *frantumaglia* em seus corpos, sem possibilidade de transformar em metáfora, pois não possuem, como as narradoras dos romances ou a própria Elena Ferrante, o domínio da escrita como possibilidade de dar um contorno para o que elas sofrem. Podemos encarar essa questão que Ferrante nos coloca da seguinte maneira: suas personagens têm, no passado, a presença forte de mulheres que enlouqueceram por não ter um

⁴⁹ No livro *Um teto todo seu* (2014) famoso ensaio em que Virginia Woolf defende a hipótese que uma mulher precisa de um espaço e uma renda anual para se dedicar à atividade de escrever, existe uma conversa significativa com esse trecho da tetralogia. Woolf (2014) conclui que qualquer mulher de grande talento nascida no século XVIII teria possivelmente três destinos: a morte, a exclusão e/ou a loucura, vivendo infeliz e em conflito consigo mesma. Para exemplificar, ela cria a história de Judith, a irmã de Shakespeare, procurando demonstrar porque a história mostra os homens como seres de extraordinários talentos enquanto às mulheres era reservado o espaço da ausência. Woolf conta que o escritor inglês era um menino rebelde que casou-se muito jovem e logo no início teve um filho que o motivou a ir para Londres em busca de melhores condições. Gostava de teatro, então conseguiu um emprego segurando cavalos à entrada do cenário, logo tornando-se um ator congratulado e de sucesso, estabelecendo contatos com pessoas importantes e sendo recebido inclusive pela rainha. Judith, sua irmã, possuía os mesmos talentos e vontades do irmão, no entanto não foi para a escola, uma vez que a ela era reservado o papel de ficar cosendo e cuidando da casa, obrigações que deveria aprender pois em breve se casaria, mesmo que contra sua vontade. Judith foge, tenta trilhar o mesmo caminho do irmão, no entanto é alvo de piadas principalmente quando também demonstra o desejo de escrever. Fica grávida de um cavalheiro que a “acolhe” e se suicida em uma noite de inverno. Ao observar as mulheres do bairro, assim como suas próprias mães, Lila e Lenù percebem que o futuro delas não é tão diferente do das mulheres que Virginia representa a partir da irmã de Shakespeare. A luta que ambas vão empreender no decorrer da vida é a tentativa de escapar desses lugares.

lugar onde se segurar para não sucumbir à deriva das sensações que a *frantumaglia* impõe. Tal e qual os marinheiros do navio de Ulisses, na Odisseia, são mulheres que não têm o mastro onde se amarrar e ouvem o canto da *frantumaglia* com toda sua mensagem mortífera. São personagens que, muitas vezes, viveram uma história de amor devastadora, colocaram a expectativa da sua existência em um relacionamento amoroso e foram abandonadas à própria sorte. E aqui, no léxico da autora, também se supõe o amor da relação mãe e filha como um amor que traz devastação. Essas antepassadas vivem uma espécie de loucura derivada do abandono e as narradoras do presente, ao viverem situações que as remete a esse abandono, sentem que o passado volta e as encara no espelho. Nesses momentos acontece o que Llansol chama de sobreimpressão, pois os corpos das narradoras se 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.

É o que acontece com Olga, a narradora de *Dias de abandono* quando, diante do abandono de Mario, seu marido, vê-se assombrada pelas lembranças de uma mulher da sua infância, conhecida no bairro como *poverella*, a pobre coitada. Olga conta que tratava-se de uma figura obscura da sua infância napolitana, uma mulher robusta que vivia no mesmo prédio onde ela morava com sua família. “Tinha aspecto e modo de ser uma mulher contente com seus cansaços, emanava um cheiro bom, como de tecido novo” (DA, p.11). Essa imagem de paz se mantém até o dia em que a vizinhança começa a ouvir muitos gritos entre essa mulher e seu marido e fica perceptível que alguma coisa entre eles havia se quebrado. Depois de muitas brigas que pareciam **desintegrar** as paredes das casas, o homem vai embora e a mulher entra também em um processo de desintegração. Emilia, esse é o seu nome, perde tudo, começa a ser chamada pela vizinhança de *poverella*. A robustez dá lugar a uma fraqueza, “tornou-se feita de pele transparente sobre os ossos” (DA, p.12). Ou seja, a mulher começa lentamente a desaparecer, como no poema de Stella que escolhi para epígrafe, começa a tornar-se espaço vazio puro. Olga tem oito anos de idade quando isso acontece e a imagem da *poverella* fica esquecida até o dia em que seu marido também a abandona e a narradora começa a sofrer do medo de ficar do mesmo jeito. Em um trecho do livro, essa relação em sobreimpressão fica bastante marcada, porque nós temos não só a *desmarginação* entre Olga e a *poverella*, mas também em relação à sua filha, Ilaria, que acompanha todo o período de luto pelo qual sua mãe está passando. Isto é, temos três gerações de mulheres que se confundem quando a narradora se olha no espelho e vê uma estranha:

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 e 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 desapasionar. 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. (DA, p.119-120)

A citação um pouco longa é importante para mostrar essa cena do livro que, além de trazer a imagem da *mise en abyme* da narradora, mostra que é nesse momento que ela se confunde com a pobre coitada, fantasma que surge em seu momento de crise. A diferença entre as duas, patente no decorrer do romance, é que Olga pode recorrer à escrita para não se deixar sucumbir como Emilia. A narradora começa a se lembrar de um livro chamado *La femme rompue*, de Simone de Beauvoir - traduzido aqui no Brasil como a mulher desiludida, mas também se aproxima de algo como a mulher partida -, e, a partir da recordação de um eu-escritora, de antes do casamento, ela passa a se integrar novamente. No entanto, como ressaltava Ferrante, suas narradoras não voltam ao estado de equilíbrio anterior no qual se encontravam, elas encontram um outro lugar que parece ter a ver com a imagem do mosaico já mencionada, ou do fractal, que ainda irei abordar.

Uma outra figura que parece aparentada a Emilia, a Amalia, a mãe de Delia, e à mãe da própria Ferrante, é Melina Cappuccio, personagem da tetralogia. Melina é uma parente de Lila que, abandonada por Donato Sarratore, passa a ter atitudes que flertam com a loucura. De

Rogatis (2018, p.84) chama a atenção para a proximidade que há entre o nome dela e de Lila, uma vez que, no bairro, a personagem é conhecida como Lina. Lembro que na tetralogia, Lina ou Lila, é a personagem que sofre com a *smarginatura*, ou seja, essa aproximação que há entre as duas não parece ser à toa, até porque Elena faz questão de mostrar o tempo inteiro como Lila muitas vezes se vê fascinada por Melina, como se contemplasse ali o seu destino. Há um relato de quando elas eram crianças que a filha de Donato – ele era casado com outra mulher, Melina, ao que tudo indica, era sua amante – xinga a parente da mãe de Lila e ela lhe dá uma bofetada tão forte que a menina cai no chão. Lenù conta:

Primeiro socorri Marisa, que já chorava, e a ajudei a se levantar; depois me virei para ver o que Lila estava fazendo. Tinha descido a calçada para atravessar a estrada e ir até Melina, sem se preocupar com os caminhões que passavam. Vi nela, mais na postura que no rosto, algo que me perturbou e que até hoje sinto dificuldade de definir, tanto que agora me contentarei em dizer o seguinte: embora se movesse cortando a estrada, pequena, sombria, nervosa, embora o fizesse com a habitual determinação, estava imóvel. Imóvel dentro do que a parente de sua mãe estava fazendo, imóvel pela pena, imóvel de sal, como as estátuas de sal. Aderente. Uma coisa só com Melina, que segurava na palma o sabão tenro e escuro recém-comprado na loja de dom Carlo, e com outra mão o beliscava e o comia (AG, p. 32-33).

Elena retoma a imagem da estátua de sal quando se refere a Lila. No capítulo do Gênesis que narra a destruição de Sodoma somente Lot, o justo, recebe a ordem deixar a cidade com sua família, com uma recomendação vinda dos anjos: a de não olharem para trás. Um curto versículo da Bíblia refere-se à mulher de Lot que, “tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal”. Apesar de aparecer em uma linha da narrativa bíblica, a figura da mulher de Lot tornou-se um paradigma dos castigos que acometem as mulheres que desobedecem a ordem estabelecida. Ao dizer que Lila estava imóvel como uma estátua de sal, Elena a aproxima de uma longa linhagem de mulheres punidas pela desobediência – Lila a menina que olhou para trás, Melina a mulher-cidade destruída. Assim como Maura Lopes Cançado, Stella do Patrocínio, e tantas e incontáveis outras, Ferrante compõe a imagem do seu corpo com os corpos que, ao tentarem escapar da moldura pré-estabelecida pelo discurso hegemônico, se transformaram em estátuas de sal.



Figura 7 Gehrt, James (2020) *Emily Dickinson's White Dress*

. Um vestido vazio de mulher pendurado tem um efeito de paisagem de livro que se lê

Vesti as roupas da minha mãe durante a infância. Eu encontrava lá dentro mulheres lindas e de grande prestígio, mas mortas. Então eu entrava nelas, vestia-as com esmero e dava vida às suas aventuras. Todas tinham o cheiro da minha mãe, e eu também imaginava tê-lo. Não tinham marido, mas sim muitos amantes. Eu sentia intensamente seus prazeres, seus corpos aventureiros dissolviam o meu. Assim que eu sentia o tecido sobre o peito, sobre as pernas, ele aquecia minha barriga, minha fantasia. Eram tecidos que eu conhecia bem, haviam ficado por muito tempo nas mãos da minha mãe, entre seus dedos, sobre suas pernas

Elena Ferrante.

Para retomar *Frantumaglia* e as capas dos primeiros livros quero mencionar um trecho em que Ferrante fala sobre a sua ausência a partir da leitura que faz do texto *Totem e Tabu* de Freud. O repórter questiona por que, depois da publicação de *Dias de abandono*, um livro que encontra notório sucesso (aquilo que a maioria das pessoas busca) ela ainda escolhe não aparecer. Ferrante diz:

Em *Totem e tabu*, 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, 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 sadiamente significativa. O que escolho mostrar de mim não pode e não deve se tornar um ímã 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. (FR, p. 88)

A autora parece fazer uma inversão daquilo que acontece com a mulher que se recusa a assinar o próprio nome: a única coisa que ela faz é assinar o próprio nome. Com o intuito de não ter uma imagem que a sugue totalmente, cria uma ficção em que existe uma personagem com quem pode brincar, forçar as margens do que é entendido como eu, assim como Woodman fez com as fotografias. Quando olhamos para a mancha promovida pela longa exposição da imagem de Woodman é difícil dizer que ali está a pessoa que fotografa ou, pelo menos, é difícil definir um contorno para aquela mancha. De maneira análoga, Ferrante faz

isso com as letras de seu nome.⁵⁰ Vejamos como essa presunção segue operando, adentrando um pouco mais as páginas que forjam seu caminho como escritora.

Como já dito, o livro *Frantumaglia* é composto por cartas, textos que apareceram primeiro em jornais, entrevistas, uma série de materiais que nos ajudam a montar uma narrativa para quem seria Elena Ferrante. Podemos dizer que se trata de um livro que nos apresenta um mosaico composto por diferentes materiais (tesselas), formatos⁵¹ e, tão importante quanto essa diferença entre os materiais, estamos falando da reunião de resíduos, daquilo que não faz parte do material nobre, mas foi deixado como resto de alguma operação e utilizado para formar uma imagem. Nesse primeiro esqueleto para o corpo de Elena Ferrante, nós temos uma divisão que é cronológica, mas é também classificatória: a primeira parte do livro se chama *Papéis, 1991-2003*, a segunda *Tésseras, 2003-2007* e a terceira *Cartas, 2011-2016*. Apesar das nomeações não obedecerem ao critério do que está dito – por exemplo, na seção de *Cartas* nós temos entrevistas ou a própria categoria *Tésseras*, que originalmente significa a moeda utilizada na Grécia Antiga para entrar em determinados lugares –, são nomeações que abrem para os diversos significados, como a classificação do livro de Borges que chama a atenção de Foucault.

Em cada um desses recipientes, algo de Elena Ferrante é definido, mas algo também transborda e ultrapassa a significação que as palavras comportam. Como a xícara no poema de Drummond citado anteriormente, os pedaços de vida aqui estão colados de uma maneira que a rachadura existente entre eles nos olha. Convém lembrar que no caso da *frantumaglia* estamos falando do olhar de uma mulher sem-cabeça, ou seja, um olhar que se estabelece a partir desse primeiro corte feito nas imagens das capas dos livros. Ou de uma mulher com a imagem desfocada que se confunde com as paredes de uma casa em ruínas, quando olhamos para a imagem da fotografia de Woodman.

A problemática da decapitação é trazida por Eliane Robert de Moraes (2017) a partir de um episódio apresentado na quinta edição da revista surrealista *Documents*: um senhor chamado Crépin mata a tiros sua amante e seu rival e, ao tentar suicidar-se, atira no próprio rosto, perdendo o nariz e a boca. A imagem do homem no banco dos réus é a de um rosto todo enfaixado, a única coisa que aparece são os olhos, como se o dilaceramento da face

⁵⁰ Vou trazer, em outro capítulo, a leitura da tese de doutorado de Anne Carson em que ela conta que na Antiguidade Grega o alfabeto era concebido como um sistema de contornos ou bordas. Isso parece sinalizar para a maneira como Elena Ferrante nos apresenta um contorno (precário, pois opera através da perda das margens) com o seu nome.

⁵¹ De acordo com Alonso (2022), o mosaico é formado pela junção de materiais de diferentes origens, tais como fragmentos de vidro, plástico, porcelana, papel cerâmica, mármore, granito, marfim, miçangas, azulejos, dentre outros.

antecipasse um processo definitivo de desintegração. Didi-Huberman (1995 apud Moraes, 2017, p.168) propõe que o rosto de Crépin se transforma em “uma máscara trágica, a envelopar a cabeça ainda viva com uma espécie de mortalha que traz em si a figura da própria morte”. Junto à foto de Crépin figuram outros “documentos de desfiguração”, trazendo à tona um motivo frequente da revista e do movimento: fazer a pesquisa em torno das imagens de decomposição.

A máscara se torna um elemento importante para investigar a desfiguração; partindo do princípio de Bataille que o rosto “é a superfície clara que assegura a ordem e a estabilidade entre os homens” (MORAES, 2017, p.169), a máscara presentifica aquilo que não é humano, a monstruosidade, comunica a ameaça e a incerteza de uma mudança súbita, é mensageira da morte. Ou seja, se de um lado há a exploração da desfiguração do rosto e, do outro, a sobreposição da máscara, aquilo que assegura a comunicação aberta e limpa entre as pessoas não interessa. Para o surrealismo o que importa são as imagens que trazem o caos, o encontro com a morte, o suplício, único lugar em que também se pode vislumbrar a figuração do divino.

Assim, sob a égide do movimento e em meio às páginas da *Documents*, começa a surgir um catálogo de imagens que tem a intenção de subverter a ordem hierárquica entre o plano humano e o divino, subversão que se realiza por meio de sucessivas desarticulações das partes altas e baixas do corpo humano. Aos moldes da figura monstruosa que Olga, a narradora em *Dias de abandono*, apresenta ao recortar braços, pernas, cabeças, em seu álbum de família, os surrealistas pretendem inverter a ordem, ou criar uma outra ordem para o que seria o corpo humano.

Esse é um tema constantemente revisitado por René Magritte, como por exemplo nas telas chamadas *Le viol* (1934-1945),

que exibem um rosto humano cujos traços são substituídos por um tronco feminino nu, sempre moldurado por falta cabeleira: os seios tomam o lugar dos olhos, o umbigo forma o nariz e os genitais substituem a boca. A imagem, igualmente inspirada em Lautréamont, é contundente: trata-se de um corpo que sobe à cabeça, compondo uma face monstruosa (MORAES, 2017, p.173)

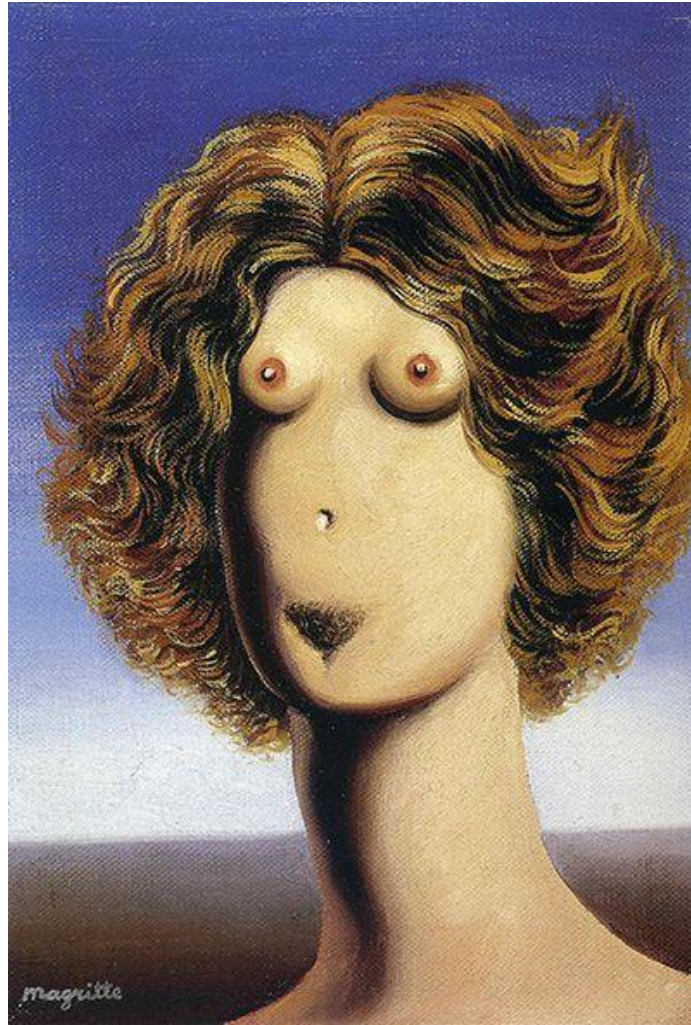


Figura 8 Magritte, René (1935) *Le viol*⁵²

Como afirma Moraes (2017), os surrealistas parecem ter um alvo privilegiado para tratar da desfiguração: a cabeça. Parece que ao metamorfosear a cabeça, seja através do movimento de trazer o corpo para compor o rosto, ou através da multiplicação ao infinito, como é o caso de *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, se torna cada vez mais apurado o trabalho de extração para exaltar o caráter acéfalo da existência. Um caráter que, através do resgate da mitologia, parece fazer cair a divindade, uma vez que a cabeça seria a representação de Deus e, conseqüentemente, do Pai. O acéfalo do século XX parece, então, representar “não só aquilo que lhe falta, mas também, e principalmente, o excesso possibilitado por essa ausência” (MORAES, 2017, p.104). Dito de outro modo, essa

⁵² A obra está disponível em: [René Magritte, Belgian, 1898 - 1967 - The Rape \(Le viol\) - The Menil Collection - The Menil Collection](#)

mutilação não é negativa, uma vez que, como afirma Bataille, o acéfalo não é eu, ele é mais eu que eu.

A ausência da cabeça não significa portanto ausência de vida, e a ferida da decapitação abre novas possibilidades de sentido para a existência humana. Ademais, o corpo vivo e potente do decapitado atesta que a cabeça é apenas um de seus limites orgânicos. Restam as outras extremidades. Ou, simplesmente, o resto do homem. (MORAES, 2017, p.185)

Se há uma inversão, uma troca da cabeça como algo divino em prol daquilo que resta sem a cabeça, seria fácil intuir que agora, o restante do corpo adquiriria um caráter divino. No entanto, não é isso que acontece. De acordo com Rodolphe Gasché (1971, p.24 apud Moraes, 2017, p.201) “o baixo não é uma nova cabeça, que daria um sentido novo, comparável, mas apenas inverso, ao sentido tradicional. A figura que resulta dessa troca resta como personificação acéfala”. Isto é, com esse corte e posterior substituição, o que temos é um vazio, um espaço oco que joga para fora de si toda possibilidade de criação de qualquer identidade. “É justamente por realizar uma tal operação que essas figurações introduzem a desordem no pensamento” (MORAES, 2017, p.201).

Nesse sentido, as figuras sem cabeça, não-portadoras de uma identidade, remetem para algo fora de si mesmas, trazendo para a cena a ausência de um representável. O acéfalo torna-se uma imagem de sua própria ausência, transforma-se em um paradoxo pois retira da figura humana seu privilégio ontológico; insiste em preservar as prerrogativas de vida em cada corpo e encerra essa vida naquilo que resta do corpo sem cabeça. “O corpo acéfalo evoca o vazio alucinante que confere ao ser humano um outro rosto” (MORAES, 2017, p.202)

No projeto concebido por Georges Bataille e resgatado por Eliane Robert de Moraes, o acéfalo, longe de ser a imagem emblemática da desintegração definitiva do ser humano, traz a consciência de que o humanismo perdera o sentido no século das Grandes Guerras. A retirada da cabeça expressa, assim, uma das críticas mais veementes da modernidade. Longe de exaltar a fragmentação do sujeito moderno, o monstro que resulta dessa operação confirma, no seu corpo mutilado e vivo, a possibilidade eterna e indefinida do humano. Concebido como representação paroxística do absurdo, o decapitado “provoca um confronto do ser humano com tudo aquilo que não se conforma à sua imagem idealizada, incitando-o a ser justamente o que ele não é” (MORAES, 2017, p.225). Negar o possível para imaginar o impossível: a retirada da cabeça lança a figura humana nos seus pontos de fuga, onde se vislumbra um horizonte indefinível, indefinição que é a própria matéria que constitui o

acéfalo. “Ao ostentar precisamente aquilo que lhe falta, tal qual um teatro vazio, o corpo sem cabeça resta como um corpo impossível” (MORAES, 2017, p.225).

No projeto estético de Elena Ferrante parece que o corte da cabeça das figuras femininas nas capas e na maneira como o corpo aparece, o caminho percorrido também é o de pensar no campo de possibilidades que resta ao se retirar aquela que é a representação da matriz do pensamento. A ideia de que o corpo mutilado figura sua própria ausência e leva à reflexão de algo que se situa fora de si mesmo se dá também com a retirada da autora, como se o corpo sem cabeça figurasse também sua ausência. Essa elaboração de Eliane Robert de Moraes é de grande valia para, agora, nós buscarmos os espelhamentos entre *Um amor incômodo* e *Frantumaglia*, até para que seja possível estabelecer depois como se deu a construção em abismo.

Pretendo me demorar um pouco mais em um momento por vir no que é a *mise en abyme* e nos estudos mais detalhados feitos sobre esse recurso narrativo. De maneira bastante sucinta, para dar uma espécie de primeiro guia a quem lê, a estrutura que ficou conhecida como *mise en abyme* é definida pelo crítico Lucien Dallenbach (1989) como toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresenta alguma relação de similitude com aquela que a contém. 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. Ou seja, quando se fala em *mise en abyme* não se trata apenas de pensar a narrativa no plano do sujeito ou dos personagens, mas também na relação escritor-escrita.

Posteriormente, voltarei à elaboração que Dallenbach faz sobre a estrutura. Por ora parece suficiente contarmos com esse breve delineamento para reafirmar, na busca empreendida nos livros e nas similaridades entre Elena Ferrante e suas narradoras, como se dá a constituição do seu corpo e quais formas ela traz para essa construção que nos faz avançar no estudo sobre a *mise en abyme* e no que consiste a autoria nesse início de século. A forma mosaica, que trouxe através da elaboração de Alonso (2022), é uma das imagens que, entre tantas outras, podem ser pensadas junto com a *mise en abyme*. A imagem do mosaico se aproxima daquela que acredito ser mais forte na obra de Ferrante, a do fractal. No primeiro capítulo eu disse que essa é a imagem para a qual estou me direcionando, mas acredito que essa tese se constitui num terreno tão pantanoso quanto a obra da escritora com quem

estabeleço diálogo e, utilizando uma formulação de um teórico que é muito caro a ela, acredito que o “método é desvio”⁵³.

O que Alonso (2022) diz sobre o mosaico é pertinente voltar a citar, dito de outra maneira, em outro pedaço do texto, porque nos diz muito sobre a obra de Ferrante:

Nesse grande mosaico, sobressai o reaproveitamento de temas e personagens da ficção anterior do autor, reforçando a ideia de obra monumental e única. Dos cacos que restam desse espelho partido, cabe ressaltar a presença das figuras femininas, as quais ele revisita pela memória a partir de sentimentos mistos, como amor, afeto, indiferença, ódio, curiosidade, etc. Pertencentes a diferentes classes sociais, estas mulheres revelam-se deslocadas e aprisionadas em um cotidiano alienante, com caracterizações e abordagens duplicadas a cada episódio ou obra, ao modo das famosas bonecas russas ou matrioscas, colocadas umas dentro das outras. (ALONSO, 2022, p.219)

Alonso (2022) está fazendo referência à trilogia *O espelho partido* do escritor brasileiro Marques Rebelo, mas parece também falar de Elena Ferrante. As narradoras da obra da italiana, assim como a imagem que ela cria para si própria nos livros que constituem o *corpus* dessa tese, apontam para a montagem de um espelho quebrado. Voltando à pergunta que fiz anteriormente, e agora contando com a elaboração de Moraes (2017) sobre a figura do acéfalo, a pergunta dessa tese arrodeia o que nos olha quando pensamos na ausência que se produz quando ocorre o corte na cabeça de uma mulher. Junto com Alonso (2022) podemos pensar também que ler esses livros é como olhar para um espelho partido. Vamos voltar a deter a atenção no espelhamento entre Delia e Elena.

Delia é uma mulher de 45 anos, ilustradora, que vive na região norte da Itália, mais especificamente em Bolonha. No início do livro *Um amor incômodo*, a narradora anuncia que sua mãe se afogou no dia do seu aniversário, 23 de maio⁵⁴. Seu corpo foi encontrado no mar, numa área que a família costumava visitar quando os pais ainda formavam um casal. Aqui já temos um indício para pensar a poética de Elena Ferrante através de suas narradoras: a primeira imagem que ela nos apresenta é a de uma filha afirmando que o corpo da sua mãe foi encontrado no mar, mais especificamente, o corpo é encontrado boiando a poucos metros da

⁵³ O teórico em questão é Walter Benjamin. Em um dos textos de *La frantumaglia* Ferrante diz que, por muito tempo, encontrou no primeiro capítulo *Tiergarten*, de *Rua de mão única-Infância berlinense: 1900*, tudo que é necessário. Destaco o pedaço que Elena Ferrante menciona e que se aproxima da petição também benjaminiana de que método é desvio: “Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender”. Talvez escrever uma tese seja aprender a se perder.

⁵⁴ Essa data volta a aparecer no último romance de Elena Ferrante, *A vida mentirosa dos adultos*, em um momento em que as personagens vão visitar o túmulo de uma pessoa. Como aqui estamos lidando com aquilo que se repete e espelha na obra da escritora italiana, parece curioso que essa data se repita em contextos de morte.

praia. “Vestia apenas o sutiã. A mala não foi encontrada. O tailleur azul-escuro não foi encontrado. Não foram encontrados nem mesmo a calcinha, as meias, os sapatos, a bolsinha com os documentos” (AI, p.11).

Com esses elementos que Delia nos dá, sabemos que a mãe trajava um tailleur azul-escuro quando saiu da sua casa no dia anterior e, também no primeiro capítulo, temos um vislumbre das dificuldades que as duas tinham na relação. Depois que saiu da casa de Delia, a mãe, Amalia, ligou algumas vezes para a filha, encadeando uma série de mistérios que perpassam todo o livro: 1) uma ligação em que a mãe diz que não pode contar nada porque está acompanhada por um homem que não permite que ela diga; 2) uma ligação em que a mãe “desfia em voz muito alta uma série de expressões obscenas em dialeto, enunciando-as com prazer” (AI, p.10); 3) a mãe volta a falar confusamente de um homem que a está seguindo para leva-la enrolada em um tapete. Depois de dizer à filha que se tranque e não abra a porta para ninguém, Amalia desliga o telefone e as próximas notícias dão conta de sua morte, não se sabe se por assassinato, suicídio ou acidente.

Quando se depara com o corpo da mãe, Delia diz sentir que deve se agarrar a ele para não acabar sei lá onde. O corpo está machucado pelas ondas que o fizeram bater levemente contra as rochas durante a noite, mas não foi alvo de violação. É com incômodo que Delia olha para as pernas da mãe, extremamente jovens para uma mulher de 63 anos e, com mais incômodo ainda, percebe que a única peça de roupa encontrada no corpo dela é o sutiã muito caro de uma marca napolitana de lingerie para senhoras. O primeiro capítulo do livro termina com a narradora dizendo que quando pôde colocar o sutiã entre as mãos, cheirou profundamente e ele tinha cheiro de novo.

Depois desse primeiro contato com o corpo da mãe, Delia volta para sua cidade-natal, uma caótica Nápoles do início dos anos 90. Só nesse contato inicial com as primeiras páginas da obra de Elena Ferrante nós já podemos extrair alguns elementos que serão repetidos e trabalhados de outras maneiras em seus demais livros, tanto nos romances quanto nos livros de não-ficção: a relação tempestuosa entre mãe e filha, assim como a relação conflituosa que existe entre as narradoras, a própria Elena Ferrante, o dialeto⁵⁵ e a cidade de Nápoles, a violência contra o corpo feminino, estão presentes nas páginas iniciais de *Um amor incômodo*.

⁵⁵ O dialeto é uma questão muito importante presente na obra de Ferrante, uma questão diretamente associada à língua materna e com conflitos políticos que tem lugar na região há séculos. Para situar brevemente quem lê esta tese, a Itália não tinha, até o início do século XX, um idioma unificado. Cada região falava seu próprio dialeto e, a estereotipia de gestos que é tão comum associar quando pensamos na figura do italiano é, na verdade, uma maneira das pessoas que viajavam entre as diversas regiões se comunicarem. No pós-guerra, cenário onde se inicia a tetralogia napolitana, as famílias mais pobres começaram a ter acesso à televisão e, a partir de então,

Como a via principal dessa tese é lançar um olhar mais acurado para os livros que constroem Elena Ferrante, sem perder de vista a noção de que ela se faz através das suas narradoras, parece interessante olhar demoradamente para as respostas que a escritora dá quando o livro começa a ser recebido na Itália. Depois de declarar, na carta que abre *Frantumaglia*, intitulada “O presente da Befana”, que não aparecerá em público, Ferrante escreve o discurso de agradecimento para a VI edição do prêmio *Procida, Isola di Arturo – Elsa Morante*, com o qual é agraciada em 1992 pela ocasião do lançamento de *Um amor incômodo*. O texto, que recebe em *Frantumaglia* o título “As costureiras das mães” é construído a partir da citação de um trecho do conto *Lo scialle andaluso* da escritora italiana Elsa Morante (2015). Vale a pena citar o trecho para que acompanhemos o pensamento de Ferrante:

Giuditta agarrou a mão dele e a cobriu de beijos. Naquele momento (disse-lhe em seguida), ele assumira o aspecto típico de um siciliano: daqueles sicilianos severos, honrados, sempre atentos às irmãs para que não saiam sozinhas à noite, não lisonjeiem os pretendentes, não usem batom! E para os quais mãe quer dizer duas coisas: velha e santa. A cor apropriada para as roupas das mães é o preto, ou, no máximo, o cinza ou o marrom. Suas roupas são informes, pois ninguém, a começar pelas costureiras das mães, deve pensar que uma mãe tem corpo de mulher. Seus anos são um mistério sem importância porque, afinal de contas, a única idade delas é a velhice. Essa velhice informe tem olhos santos que choram não por si, mas pelos filhos, e lábios santos que rezam não para si, mas pelos filhos. E ai de quem pronunciar em vão, diante desses filhos, o santo nome de suas mães! Ai deles! É uma ofensa mortal! (FR, p.15)

Ferrante diz que pensou em usar esse trecho como epígrafe para *Um amor incômodo*, apesar de, ao ler naquele momento, considera-la óbvia, “apenas uma passagem irônica sobre a desmaterialização do corpo da mãe por parte do homem meridional” (FR, p.15). No entanto, é

começou a difusão do idioma italiano para todo o país, idioma este que antes era restrito a quem conseguia estudar. 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. O dialeto é a língua da violência, da obscenidade, com exceção de Giovanna em *A vida mentirosa dos adultos*, que tem suas particularidades, as narradoras dos livros de Ferrante empreendem uma viagem para o norte do país que significa também uma ascensão social: passam a falar o italiano culto e se afastam do dialeto. Quando eu mencionei anteriormente que existe um acerto de contas das protagonistas com as antepassadas, significa também um acerto de contas com o dialeto e tudo que ficou submerso na aprendizagem de uma nova língua. Em sua tese intitulada *Maternidade incômoda e jogos de espelhos femininos na tetralogia napolitana de Elena Ferrante* a pesquisadora Emília Rafaelly Soares Silva (2022) ressalta que na Itália do pós-guerra, destruída psicológica e economicamente, fragmentada em regiões e em classes, a produção literária de Elena Ferrante traz o dialeto como uma questão central para explicar a fuga de muitos italianos da pobreza, da baixa escolaridade e, até mesmo, das sentimentalidades ou dos gestos extremos. Em uma entrevista concedida na ocasião do lançamento de *A vida mentirosa dos adultos*, Ferrante (2020) afirmou, ao ser questionada por escrever seus livros em italiano e não no dialeto napolitano: “O dialeto napolitano me parece ter uma tal potência sonora, uma carga emocional tão devastadora, que não quero cometer a afronta de prendê-lo dentro do alfabeto, como um tigre dentro de uma jaula. Quando escrevo, eu o vigio, mantenho-o sob observação, uso-o com apreensão. E sempre excluindo sua tonalidade irônico-patético-sentimental-bonachona. Prefiro sua tonalidade agressiva, sarcástica, uma ameaça para as mulheres que eu narro.”

a partir dela que a autora escreve seu texto de agradecimento que, pela escolha em não aparecer, é lido por outra pessoa, com a indicação de Ferrante que a leitura seja “sem ênfase, com voz normal, sem tentar reproduzir os tons declamatórios dos canastrões. Quem o ler deverá destacar apenas, com leveza, *informes, costureiras das mães, corpo de mulher, mistério sem importância*” (FR, p.16). É curiosa essa escolha de palavras para dar ênfase, pois são palavras que nos levam a contornar a própria autora: o informe, como já destaquei a partir da leitura junto com as capas de *Frantumaglia*, as fotos de Francesca Woodman, e a figura do acéfalo, a costureira da mãe - uma convocação que Ferrante faz para que as escritoras rasguem os hábitos que cobrem os corpos de suas mães e se tornem costureiras prontas para combater o hábito com o qual as mães foram vestidas -, corpo de mulher e mistério sem importância. Todas essas palavras não seriam indicações, além do que se coloca no início do livro *Um amor incômodo*, da posição da autora diante das pessoas que tentam saber sobre sua identidade? Ao dizer isso e pensando no que a figura do acéfalo traz, de propor um sujeito moderno que está à deriva, sem identidade, Ferrante não parece dizer o mesmo?

No entanto, ao contrário da decapitação que deixa como remanescente um corpo impossível, a autora parece nos dizer também que o corpo em questão, o corpo das mães, sempre foi um corpo impossível. Por isso ela traz a figura da costureira, que não necessariamente colocará a cabeça de volta no corpo, mas, mantém a impossibilidade trazendo outros elementos para pensarmos a partir da roupa, que são “envelopes de corpo”, como formula Luciana Silviano Brandão Lopes (2016) em sua tese sobre Marguerite Duras a qual voltarei mais tarde. Nesse primeiro momento, em que Ferrante nos apresenta sua primeira narradora e ela própria, através da *frantumaglia*, o que nos interessa é pontuar de que vestes ela está falando quando se refere ao traje da mãe de Delia e às costureiras das mães no conto *Lo scialle andaluso*.

Elsa Morante é uma autora bastante mencionada por Elena Ferrante e, já se cogitou que a sonoridade da escolha do seu nome é uma espécie de tributo à sua antecessora. Ferrante nega a homenagem, mas deixa evidente a importância de Morante em sua vida de leitora, constantemente situando seus livros como os mais importantes entre os que a formaram. Ora, se estamos falando de um corpo que se desenha na escrita, vive e respira através da página⁵⁶, também parece interessante trazer, para a imagem que estou montando as escritoras as quais Elena Ferrante refere-se como suas “mães” literárias. Em *As margens e o ditado* Ferrante diz

⁵⁶ “Um corpo que se faz no exato momento em que é tocado pelo aberto da palavra” (PAULA, 2014, p.11)

como sua formação literária, feita basicamente na tradição masculina, sempre a colocou em situação de deslocamento enquanto escritora. Esse ponto fora da curva parece engendrar o primeiro movimento que a autora faz em *Frantumaglia*: depois de declarar que vai permanecer ausente, não importa o que aconteça, dizer que prefere abrir mão da publicação dos seus livros a se tornar uma pessoa pública, a autora escreve um texto para receber um prêmio em que homenageia uma das suas escritoras favoritas e fala de como é preciso rasgar as vestes informes que cobrem os corpos das mães. “Apaixona-me a conexão entre cortar, vestir, dizer⁵⁷”, afirma Ferrante (FR, p.18), e é esse movimento inicial que ela parece fazer na construção do seu corpo.

Uma outra coisa importante para a poética de Elena Ferrante que fica em evidência com esse primeiro texto é como ela aproxima a mãe de *Frantumaglia* ao que pesquisadoras como Milkova (2021), Rogatis (2018) e Pinto (2020) chamam de suas mães literárias. Escritoras como Elsa Morante, Virginia Woolf, Alba de Céspedes, Clarice Lispector, Alice Munro, Emily Dickinson, entre tantas outras que aparecem à medida que seus textos de não-ficção vem à tona, compõem esse espaço que aqui estou tentando desenhar do corpo da autora. Assim como em *Frantumaglia* a autora Ferrante se veste com as palavras de Elsa Morante, em *Um amor incômodo*, o que parece acontecer é a narradora iniciar seu processo de nascimento a partir do momento em que olha o corpo morto da mãe. Ela, que é Ferrante e também a sua narradora, nasce(m) nesse instante.

Quando falo em nascimento estou pensando em uma elaboração que a psicanalista Lucia Castello Branco (2019) faz no prefácio ao livro *quanto ao futuro: do Feminino mais além do falo à Escrita Feminina em Clarice Lispector* da também psicanalista e pesquisadora Ayanne Sobral. Branco (2019, p.20) retoma um trecho de *A hora da estrela*, romance de Clarice Lispector, em que o narrador diz: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia da minha vida: nasci” para fazer um convite a que ultrapássemos a questão do “ser mulher” e abracemos a questão sobre o nascer, não perguntar “o que é ser mulher?” e, sim, “o que é nascer mulher?”. Ao propor o deslocamento do ser para o nascer, é feito um convite para ir mais além do ser,

⁵⁷ A relação entre cortar, vestir e dizer trazida por Ferrante me remete ao que Freud chama de *Bahnung*, um ato de abrir vias no lugar em que uma espécie de dor guarda o afeto. De acordo com Paula (2014, p.23) o termo aparece em passagens importantes da obra do psicanalista, como o *Projeto para uma psicologia científica*, *A interpretação dos sonhos* e *Além do princípio do prazer* e é traduzido com frequência por facilitação e instalação das vias. Paula (2014, p.23) propõe a ideia de abertura a partir da etimologia, afirmando que “trata-se da abertura de um leito onde o texto possa correr e atrair os corpos para os riscos dessa passagem ao exterior: esse fora da linguagem, que não está fora dela, desenha nela, pelo tensionamento provocado, o seu ponto de silêncio”.

em direção àquilo que nasce, àquilo que Augusto Joaquim disse a respeito de Emily Dickinson: que ela era uma “massa de início”. E o que é uma massa de início? Na Física, a “massa de início” parece ser uma espécie de estrela daquelas que são antigas, mas funcionam como inaugurais. Por isso, um escritor que é “massa de início” traz uma mensagem que demora a chegar, como se fosse a luz de uma estrela. Pensemos no nascer mulher como uma massa de início. (BRANCO, 2019, p.20)

Talvez Elena Ferrante não seja uma massa de início, eu, pelo menos, não a vejo assim. Penso que ela própria não se vê, partindo do que diz sobre sua escrita em *Frantumaglia* e, principalmente, em *As margens e o ditado*. No entanto, pela sua constituição, ou desconstituição já que estamos falando de um movimento inicial de descentramento, me parece que ela abre espaço, dentro da sua obra, para essas escritoras, dando um impulso para que elas permaneçam em evidência. É importante separar constituição física de corpo: ao dizer que Ferrante faz desaparecer sua estrutura física eu não digo o mesmo do seu corpo. Pelo contrário, o que quero tecer na tese é a ideia de que, ao construir seu corpo a partir de uma estrutura física ausente, a partir desse corte inicial que faz da cabeça, se constrói um espaço em que a autoria ganha outras nuances, fora de um enquadramento.

Para falar desse corpo que se constitui fora de uma estrutura física, talvez possa dizer, fora de uma biologia, além de caminhar junto da psicanálise (que será discutida mais tarde), fui em busca de livros que colocassem essa questão através da forma. Ou seja, livros que no seu próprio corpo, ensaiassem esse movimento moebiano entre corpo e escrita, fosse através da imagem ou de algum outro recurso fora da palavra. Tendo como uma espécie de guia um trecho do filósofo Jean-Luc Nancy (2000, p.85) no livro *Corpus*, em que ele diz: “Aquilo que, de uma escrita e propriamente dela, não é para ler, eis o que é um corpo”, fui em busca de matéria que me mostrasse o corpo que está na escrita, mas que não pode ser lido, por ser próprio da escrita e se localizar fora dela. “Será esse o corpo de Elena Ferrante?”, é também uma pergunta que me guia.

Encontrei alguns, principalmente de poesia e literatura, e foi interessante notar que as autoras e autores que se propuseram a fazer esse jogo entre corpo e escrita, em sua maioria utilizam imagens de corpos: corpos inteiros, fotografias desfocadas aparentadas às de Francesca Woodman, imagens de corpos presas entre as páginas dos livros, entre um ensaio e outro, um poema e outro, um corpo. A proposta é, artisticamente, muito interessante, no entanto, me parece que ao tentar mostrar o corpo através da imagem, se esvai justamente aquilo que do corpo se pode construir com a escrita. E, o mais curioso foi que, enquanto leitora, percebi que as imagens não falavam do corpo que eu estava buscando, esse corpo eu poderia encontrar tranquilamente (na medida em que pode ser tranquilo o encontro com um

corpo) na escrita. Por exemplo, no livro *Algo infiel: corpo performance e tradução*, escrito por Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves e composto também pelas fotografias de Rafael Dabul, destaco um trecho em que o corpo que busco junto com Elena Ferrante e Jean-Luc Nancy (2000) aparece:

Espelho, cadáver, amor. Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. **O corpo é um ponto zero do mundo**, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é uma Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis reais ou utópicos.

As crianças, afinal, levam muito tempo para saber que têm um corpo. Durante meses, durante mais de um ano, elas têm apenas um corpo disperso, membros, cavidades, orifícios, e tudo isso só se organiza, tudo isso literalmente toma corpo somente na imagem do espelho. De modo mais estranho ainda, os gregos de Homero não tinham uma palavra para designar a unidade do corpo. Por paradoxal que seja, diante de Troia, abaixo dos muros defendidos por Heitor e seus companheiros, não havia corpos, mas braços erguidos, peitos intrépidos, pernas ágeis, capacetes cintilantes em cima de cabeças: **não havia corpo**. A palavra grega para dizer corpo só aparece em Homero para designar cadáver. É o cadáver, portanto, o cadáver e o espelho que nos ensinam (enfim, que ensinaram aos gregos e agora ensinam às crianças) que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso: em suma, que o corpo ocupa um lugar. (FLORES, GONÇALVES E DABUL, 2017, p. 35-36, grifo meu)

O corpo (da escrita) está sempre em outro lugar, é o ponto zero a partir de onde se sonha e se criam utopias. O corpo que não tem lugar, mas de onde se irradiam todos os lugares possíveis reais ou utópicos, parece ser o corpo que Elena Ferrante concebe para si. Não deve ter passado em branco à autora, que diz sempre da sua formação em Letras Clássicas, esse ponto a respeito de Homero, de que na Grécia Antiga, o corpo enquanto unidade não era designado a partir de uma palavra. Existiam pedaços de corpos, aquilo que os olhos veem quando olha para o próprio corpo, mas não havia uma palavra que designasse a unidade. A palavra corpo vem num *a posteriori* da existência biológica ou, podemos pensar: a nomeação do corpo procede à existência da estrutura física. No entanto, não estamos falando de um tempo linear, dizer isso não significa dizer que a partir do momento em que o corpo foi nomeado enquanto corpo ele se colou ao corpo biológico. Há um intervalo que se produz pela própria linguagem, retomando o que Foucault (1999) diz em *As palavras e as coisas*, no movimento de nomear o corpo, algo se perde e parece que é desse resto que estamos falando aqui.

A palavra grega para corpo só aparece em Homero para designar cadáver, são o cadáver e o espelho que dão a forma unificada a um corpo. Nós paramos com Elena Ferrante no momento em que, na minha leitura, se dá o nascimento da escritora: Delia olhando para o corpo de sua mãe e Ferrante olhando para o gesto de Elsa Morante de escrever sobre as costureiras das mães. Não é da corporeidade que se trata quando falo do corpo da escritora que nasce nesse instante, mas é impossível não pensar que no texto de Ferrante opera também uma escrita da corporeidade, escreve-se o corpo e também escreve-se sobre o corpo. Há a tentativa de escrever o corpo que é exterior à palavra, o corpo *ex-crito*, como diz Jean-Luc Nancy (2000, p.7), mas também há a tentativa de escrever sobre a experiência do corpo, como é nascer em um corpo que, no discurso vigente, sofre de diversas formas de violência?

Concordo com Nancy (2020, p.10) quando ele diz que “escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo” é um programa da modernidade. Só que, no caso de Elena Ferrante, parece que nós temos essas duas escritas em movimento: uma escrita do corpo, quando ela se constrói como autora, e uma escrita a respeito dos signos, imagens, cifras do corpo, como o fazem suas narradoras na tentativa de narrar experiências do nascer mulher que ainda carecem de tecido na nossa cultura. Subscribo o que diz Emília Rafaelly Soares Silva em sua tese sobre a maternidade em Elena Ferrante, quando ela afirma que as obras escritas por mulheres, que estamos vendo serem publicadas em profusão nesse início de século, parecem se valer do desejo

de resgatar a história de um passado opressor, entendendo os seus significados mais profundos e complexos, para que se possa projetar um futuro com maior conhecimento desses antecedentes. Expor e questionar os enquadramentos conceituais relativos às mulheres têm sido instrumentos válidos nessa empreitada de criação de uma nova dinâmica para o feminino. (SILVA, 2022, p.39)⁵⁸

Talvez o caminho que desejo trilhar nessa tese, e que fica um pouco mais evidente para mim agora, enquanto escrevo, é poder mostrar como Elena Ferrante consegue conjugar bem um aspecto que me é muito caro na literatura, de que a escrita de um corpo é aquela que não está na materialidade do corpo, o fugidio do seu contorno, mas isso não impede a

⁵⁸ De maneira análoga, a pesquisadora Eliane Robert Moraes (2017) em seu ensaio intitulado *A escritora genial* afirma “Tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas fortes e problemáticas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea. Para além de tal afinidade, porém, as peripécias das heroínas televisivas pouco têm em comum com as histórias de vida contadas na série napolitana. Diferença capital, uma vez que a densidade da imaginação de Ferrante e a qualidade de sua escrita nos obrigam a deixar de lado os indicadores de popularidade para encarar a complexidade de seu romance de formação. Para compreender esses livros é forçoso ultrapassar as evidências da mercadoria e penetrar na opacidade da matéria literária.”

tentativa de escrever sobre as experiências que ainda são carentes de narrativas na cultura. Escrever o corpo e tecer narrativas sobre o corpo são projetos estéticos que podem andar juntos e, no caso das mulheres, parece ser uma questão de sobrevivência. Nesse sentido, a criação literária não é um luxo, como diz Audre Lorde⁵⁹, é um lugar em que narrativas sobre o corpo podem ser forjadas sem esquecer dessa dimensão da impossibilidade do corpo *ex-crito*.

É possível que essa conjugação se dê de modo mais contundente na tetralogia napolitana, no momento em que Ferrante cria uma narradora com o nome igual ao seu, Elena Greco, que inicia a escrita para não deixar que sua amiga desapareça. No prólogo, que em italiano se chama *Cancellare le tracce*⁶⁰, Elena nos conta que Lila, sua melhor amiga, sempre teve o desejo de desaparecer, *senza lasciare traccia*, sem deixar vestígios, não tinha em mente nenhuma fuga, nenhuma troca de identidade, nem muito menos pensava em suicídio, uma vez que deixar um corpo para que seu filho cuidasse seria uma ideia insuportável para ela. O seu propósito sempre foi outro, o de volatilizar-se, dispersar-se, para que dela não se encontrasse mais nada. A narradora conta que Lila cortou todas as suas imagens das fotografias, desapareceu com as roupas e sapatos, material de computador, ou seja, tudo que denotasse a presença de um corpo e seus vestígios foi apagado. O que resta são as memórias que Elena tem da sua amiga e é com o objetivo de se vingar desse desaparecimento que ela decide escrever os quatro livros que contam a história de Lila e a sua própria, já que Lila é a sua *outra necessária*⁶¹.

Elena Greco tenta, aos moldes da própria Elena Ferrante, construir um corpo para Lila, mas se vê diante da impossibilidade quando diz no final que não conseguiu, Lila escapou como era seu costume fazer. Mas isso não impede a narradora de contar, para alguns leitores e leitoras, contar à exaustão, uma vez que se tratam de 1700 páginas de história, o que foi a experiência de se tornar escritora, mãe, amiga, na segunda metade do século XX. Dizer ou contar uma experiência não significa apreendê-la e, acredito que, Ferrante consegue unir com maestria dois mundos: o da experimentação da linguagem e a tentativa de colocar em questão

⁵⁹ “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (...) Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para que sejam compartilhados. E, onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-la. A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu.” (LORDE, 2019, p.37)

⁶⁰ Na edição brasileira, Maurício Santana Dias optou pela tradução *Apagar os vestígios*.

⁶¹ Esse é um conceito da filósofa italiana Adriana Cavarero que Elena Ferrante menciona como muito importante em sua escrita, volto a ele quando falar do ensaio sobre a tetralogia em *As margens e o ditado*.

o apagamento das narrativas das mulheres na literatura. Isabella Pinto (2020) afirma que, apesar de Elena Ferrante se dizer leitora e devedora da leitura de algumas teóricas do feminismo, pensar as mulheres com os instrumentos de narração da literatura é diferente porque no texto literário não se trata de definir o que é ser mulher. Existe o contexto da luta por direitos políticos em que os traços entre determinados grupos precisam ser igualados para que se consiga avançar, porém, no campo literário o movimento precisa ser outro, o de fazer surgir aquilo que o uso comum da língua pretende apagar. Ou seja, a literatura é esse lugar onde a língua materna vira língua estrangeira, “em sua atopia em território comum, a literatura é sempre o corpo estranho da linguagem” (BRANCO E BRANDÃO, 1995, p.15)

Isabella Pinto (2020) faz uma formulação interessante sobre o estilo de Elena Ferrante a partir da leitura de uma entrevista com Ann Goldstein⁶², tradutora das obras da italiana para o inglês. Ela afirma que o estilo de Ferrante enseja uma maneira de tornar-se estrangeira na própria língua e, por consequência, tornar estrangeira a língua em que é traduzida. Para Goldstein, as críticas que a autora italiana sofre, de utilizar uma linguagem mediana, pobre de experimentação, que se adequa à língua comercial, não são verdadeiras, e isso é provado pela sua experiência de tradutora. Traduzir Elena Ferrante é entrar em contato com camadas de língua que ela constrói em um terreno aparentemente calmo cujo subterrâneo guarda todo um material prestes a irromper. Ou seja, situando-se no espaço médio da língua padrão, a escritora força as margens dessa língua, fazendo com que essa língua aparentemente ordinária vibre e, fazendo assim, incita a tradutora a fazer o mesmo na sua língua de origem.

Em *Um amor incômodo* há um trecho em que a narradora fala do dialeto napolitano que se aproxima da maneira como Ann Goldstein fala sobre o processo de tradução das obras de Elena Ferrante:

Era a língua da minha mãe, que eu tentara inutilmente esquecer junto a tantas outras coisas dela. Quando nos encontrávamos na minha casa, ou quando eu vinha a Nápoles para visitas rapidíssimas de meio-dia, ela se esforçava para usar um italiano capenga, e eu, incomodada, me rendia ao dialeto, só para ajudá-la. Não um dialeto alegre ou nostálgico, mas um sem naturalidade, usado habilmente, pronunciado com esforço como uma língua estrangeira pouco conhecida. Nos sons que eu articulava de forma desconfortável, havia o eco desconfortável das brigas (...)” (AI, p.19).

⁶² Além de Elena Ferrante, Ann Goldstein tem no currículo traduções de peso como as de Primo Levi, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Alessandro Baricco e Giacomo Leopardi. Além disso, ela participa de um movimento que se torna cada vez mais comum desde a Febre Ferrante, que é a tradução, em um território conhecido pela parca leitura de obras estrangeiras, de obras de italianas contemporâneas e a republicação de autoras que Ferrante menciona, como Alba de Céspedes. Esse é um dado interessante para voltarmos ao ponto em que a ausência de Ferrante possibilita que seu corpo seja tecido com traços não apenas da sua escrita, mas daquelas que constituem sua biblioteca.

Esse é o primeiro trecho em que aparece uma articulação mais consistente do que é o dialeto nos livros da autora e é possível observar a semelhança na maneira como a língua italiana parece abrigar, de maneira contentiva, aquilo que de violento e irruptivo existe no napolitano. Para as primeiras narradoras, Delia, Olga, Leda e Lenù, assim como para a própria Elena Ferrante, o dialeto é sempre o que precisa ser esquecido - para adentrar no mundo do italiano culto, a língua materna passa por um processo de esquecimento. No entanto, ele permanece sempre à espreita, aguardando o instante em que a guarda baixa, normalmente momentos em que afetos explodem, para se manifestar.

O tradutor brasileiro Mauricio Santana Dias faz uma analogia semelhante em relação à linguagem dos livros, como citei em uma nota de rodapé. O comentário da tradutora do livro *Dias de abandono*, Francesca Cricelli, também corrobora o que foi dito. Em um ensaio intitulado *Ler e traduzir Elena Ferrante*, Cricelli (2018), afirma:

Uma trama aparentemente banal e semelhante a qualquer drama burguês contemporâneo encerra na construção da narrativa uma desconstrução da linguagem: **esta é a joia escondida na urdidura da trama**. Olga poderia ser eu, minha mãe ou minha vizinha. Sua linguagem, seu léxico familiar, para dizê-lo com outra importante referência da literatura italiana, na sequência dos capítulos apresenta uma deterioração, mas talvez não seja este o termo adequado, a mudança talvez seja a condensação do repertório linguístico rumo à comunicação genuína. A narrativa ocorre *a posteriori* dos fatos: Olga, com efeito, faz um relato de algo pelo qual já passou e neste caminho reconquista o colorido sotaque, ditados, palavras e personagens esquecidas. A reconstrução de eventos marcantes de sua infância retorna como assombro. **Mas o que norteia Olga e o leitor é a busca por uma forma para que as coisas sejam ditas, pronunciadas, chamadas pelos seus nomes, às vezes com a necessária crueza**. Encontrar na língua o conforto necessário como uma roupa da própria medida. Foi essa a chave interpretativa que usei em meu trabalho de tradução. A mudança da personagem ocorre, sobretudo, na linguagem: “Comecei a mudar. Em poucos meses perdi o hábito de me maquiar cuidadosamente, passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena”. (CRICELLI, 2018, grifos meus)

A busca por uma forma para que as coisas sejam ditas parece ser uma petição para Elena Ferrante, ao mesmo tempo em que a sua forma enquanto autora parece não petrificar essa invenção. Em suas entrevistas ela costuma repetir, usando palavras diferentes, mas guardando essa ideia, de que seu estilo consiste em alinhar e desalinhar, buscar o momento em que, numa escrita aparentemente ordenada, algo do desconhecido aparece e surpreende quem escreve. Talvez esse seja o maior vício para quem escolhe empreender essa aventura, dispor o próprio corpo para o risco do desconhecido que a escrita guarda.

Partindo da perspectiva do alinhar e desalinhar, nos voltamos para o tecido. Em *Um amor incômodo* Delia traz muitos elementos narrativos que possibilitam traçar um caminho entre o corpo da mãe e a roupa, seja pelo fascínio que Amalia lhe causava enquanto

costureira, pelo horror que se desvela quando a peça de roupa é retirada, ou ainda pela busca que a narradora faz, através das peças de roupa íntima deixadas como vestígio no corpo materno. É possível citar inúmeros trechos que falam dessa relação, escolho aqui um, de quando a narradora confronta a mãe para saber se ela tem um amante:

A reação dela fora muito exagerada em relação ao seu comportamento sempre contido. Levantou o vestido até a cintura, revelando uma calcinha cor-de-rosa alta e frouxa. Rindo, dissera algo confuso sobre a carne mole, a barriga flácida, repetindo “Toque aqui” e tentando agarrar minha mão e pousá-la em sua barriga branca e murcha. Eu me retraíra e pusera a mão no coração para acalmar os batimentos muito acelerados. Ela soltara a ponta do vestido, mas ficara com as pernas descobertas, amarelas na luz do elevador. Eu estava arrependida de a ter levado ao meu refúgio. Desejava, sobretudo, que ela se cobrisse (AI, p.23)

O gesto de levantar o vestido, mostrar a calcinha e a barriga causam uma emoção na narradora que nós não conseguimos distinguir. Pode ser repulsa, pela rapidez da retirada da mão, pode ser algo ligado ao erótico, pela maneira como seu corpo responde ao toque. A mãe solta a ponta do vestido, mas deixa um outro pedaço de corpo à mostra, e Delia diz do seu desejo que aquele corpo volte a ficar coberto, dando a entender que houve uma revelação nesse levantar do vestido da mãe. Em outro trecho, Delia refere-se à mãe como alguém que tinha inventado sua história até o fim, “brincando por conta própria com tecidos vazios” (AI, p.126). No romance, há uma fusão que acontece entre Delia e Amalia semelhante à que acontece com Olga e a *poverella* na cena do espelho; só que em *Um amor incômodo*, a fusão se dá também através das roupas, uma vez que Delia, quando chega no apartamento vazio da mãe, encontra 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 sua mãe à situação de ser encontrada quase nua no mar, morta em condições misteriosas. Em meio à violência masculina que impregna cada esquina da cidade, em meio aos “homens-cidade”, Delia encontra na peça uma espécie de guia.

Não só a roupa, mas também uma parte do corpo da mãe que aparecia para ela, na infância, como uma parte proibida, o cabelo:

Os cabelos da minha mãe eram piche e rareavam em pelos e penugens viçosas que se intensificavam nos lugares proibidos do corpo. Proibidos para mim: ela não permitia que eu a tocasse. Escondia o rosto, jogando por cima dele a cortina de cabelos, e oferecia a nuca para o sol secar (AI, p. 33)

Além de surgir na narrativa como um lugar de proibição, aqui ele também desenha uma máscara para o rosto de Amalia; gera um ponto de interrogação no romance e na narradora, afinal, por que justo o cabelo, aquilo que está mais exposto, era o proibido? Ainda mais se pensarmos na cena em que Amalia levanta o vestido e mostra o corpo causando um recuo do corpo de Delia, por que a parte do corpo que todos veem é proibida para a menina?

Talvez não exista uma resposta para isso, afinal, Ferrante é uma escritora que gosta de manter mistérios em seus livros como pontos de silêncio. Ela afirma, em *Frantumaglia* que as histórias contadas nos livros, os personagens inventados, são instrumentos para circundar a coisa fugidia, inominada e sem forma que é muito própria de cada pessoa que escreve; é a chave que abre todas as portas e que se mantém sempre escondida, como um ponto que não pode ser alcançado mas de onde se espraia todas as histórias⁶³. Pretendo mostrar no próximo capítulo que essa é a estrutura do vórtice, uma forma de fractal, agora importa que fiquemos com esse movimento da escritora que nos diz: sustentar o mistério é o que deve buscar toda narrativa. E, por que não pensar também, na própria ausência de Ferrante como esse ponto de mistério que ela insiste em manter mesmo depois de tanto tempo?

Em *Frantumaglia* Ferrante volta ao tema das roupas e tecidos diversas vezes. Além do já mencionado texto “As costureiras das mães”, entre as publicações do livro está uma conversa que a autora teve, por e-mail, com o diretor Mario Martone, responsável pela adaptação cinematográfica de *Um amor incômodo* lançada em 1995. Nessa troca, feita antes do filme ser finalizado, Ferrante dá algumas indicações para o diretor e, entre elas, fala da forma como as roupas aparecem no livro, ressaltando a passagem que acontece do tailleur azul-marinho para o capote de lã de camelo que, na fantasia de Delia, configuravam uma vida secreta da mãe. Depois, com o filme já finalizado, a autora escreve uma carta para o diretor que, em *Frantumaglia*, recebe o título de “As roupas, os corpos” em que ela comenta como o jogo cênico entre esses dois elementos a assombrou:

o ponto mais alto da minha perturbação, tem a ver com a encenação do jogo das roupas (...) O senhor mostrou que, para Delia, as roupas são sempre e apenas o semblante de um corpo: o corpo de mãe, enfim vestível, corpo morto e no entanto, talvez por esse exato motivo, vivo para sempre nela, impelida a crescer de forma autônoma no futuro. E, ao fazê-lo, o senhor criou momentos memoráveis; para mim, a parte realmente emocionante do filme está ali: Delia procurando o cheiro da mãe na única peça de roupa que ela estava usando quando se afogou, o sutiã novo em folha das irmãs Vossi; Delia tirando as roupas de Amalia do saco de lixo com um gesto que

⁶³ Na dissertação explorei essa relação que a autora faz do ponto de silêncio como fonte de suas histórias a partir do que Maurice Blanchot conceitua como “coração malicioso da narrativa” no ensaio sobre Henry James em *O livro por vir* e a noção de umbigo do sonho em *A interpretação dos sonhos*, de Freud, que se transformou, no trabalho, em umbigo do livro.

achei lindo, limpando as mãos no tecido da calça; Delia usando as roupas a ela destinadas e descobrindo, a cada passagem, que já foram usadas pela mãe antes de morrer; sem falar no vestido vermelho que Delia põe pela primeira vez na loja das irmãs Vossi.(FR, p.54)

Ferrante confirma como as roupas atuam, em sua obra, como o semblante de um corpo, que agora pode ser vestido porque está morto. Os vestígios que o corpo da mãe deixa nas roupas é o que impulsiona a busca de Delia, uma busca que, para a escritora, é “uma síntese da mulher em busca de si mesma” (FR, p.55). É curioso notar como, nesse texto, Ferrante cria uma camada na história do romance, ao exercer a função de crítica do filme, e ressaltar o que, para ela, o diretor conseguiu captar de mais interessante na atmosfera do livro. Há uma *mise en abyme* que parece ir além da autora falando do próprio livro e refletindo sobre ele, entra em cena o olhar de outra pessoa que é acolhido e pensado junto com o tecido do romance.

Na tese *Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras*, a pesquisadora Luciana Silviano Rodrigues Lopes (2016) faz uma elaboração sobre o corpo e a roupa que se relaciona com a maneira como Ferrante se refere à roupa enquanto semblante do corpo materno. Lopes (2016) parte do vestido preto de Tatiana em *O arrebatamento de Lol V. Stein* para dizer como a escritora francesa Marguerite Duras descreve os trajes e os corpos femininos em seus livros de forma minuciosa, o corpo se apresentando como se fosse um acessório de que o sujeito se apropria, dando-lhe forma e significado. A vestimenta, por sua vez, incluindo os cabelos, como acontece com Ferrante, exerce a função do véu, daquilo que, do corpo, não pode ser visto. Para Lopes (2016), em Duras está sempre em jogo aquilo que do corpo pode ser mostrado e aquilo que, ao aparecer, causa um incômodo que, muitas vezes provoca a loucura. É o caso do trecho a seguir:

Seu quarto iluminou-se e eu vi Tatiana passar na luz. Ela estava nua sob os cabelos negros. Ela não se mexe, com os olhos no jardim, ela espera. Acaba de dizer que Tatiana está nua sob os cabelos negros. Essa frase ainda é a última que foi pronunciada. Ouço: “nua sob os cabelos negros, nua, nua, cabelos negros” (DURAS, 1986, p.86)

Apesar de estar nua, parece que os longos cabelos negros de Tatiana fazem a função de ocultar seu corpo, atuando quase como uma roupa. O receio do que vai se descobrir caso o cabelo mostre o corpo da personagem é o que mantém o mistério da cena. A roupa, nesse caso, tem uma grande importância para o corpo, uma vez que, há a possibilidade dela cair e o sujeito se deparar com o horror – sensação que parece acompanhar Delia quando a mãe levanta o vestido e lhe mostra a barriga. É nessa báscula, entre o que pode aparecer e o que

deve permanecer velado que a roupa exerce a função de semblante para o corpo materno. Esse parece ser o uso que Ferrante faz em seu primeiro romance, semelhante ao que acontece com Duras⁶⁴, a autora veste o texto com a roupa de Amalia e a partir dessa vestimenta, a filha se guia na busca pela reconstituição da sua história com a mãe. O que se revela no final, quando o véu/roupa cai, é justamente uma cena de horror: Delia percebe que, durante quase toda sua vida, a confusão do seu corpo com o da mãe serviu para encobrir um abuso que ela sofrera quando criança⁶⁵. Como um mecanismo de defesa, a menina criou a fantasia de que sua mãe tinha um amante, para encobrir que ela própria sofria violência por parte do pai desse homem. Fora das roupas, Delia desenha seu próprio rosto em cima da identidade da mãe e termina dizendo: “Amalia existira. Eu era Amalia” (AI, p.173)

No que diz respeito à figura materna e à expressão “cortar, vestir e dizer” a conexão entre a autora e sua primeira narradora não para nos comentários que Ferrante faz sobre o filme de Martone, pelo contrário. Como mencionei, a primeira vez que a palavra *frantumaglia* aparece na obra de Ferrante é em uma entrevista que encerra a primeira edição do livro. As respostas que a autora dá para essa entrevista ficam tão grandes e detalhadas, tornando possível a afirmação de que se tratam de ensaios sobre os temas propostos por Giuliana e Camilla. Quando acontece a publicação desses ensaios, o título escolhido para o momento em que a escritora fala de *frantumaglia* é *Vórtices*⁶⁶, voltarei a ele a seguir, mas não sem antes falar de um outro texto presente nesse mosaico que ela chama de *Roupas femininas*.

⁶⁴ Em uma entrevista de 2018, Ferrante conta que leu quase tudo de Marguerite Duras, tendo dedicado especial atenção a *O arrebatamento de Lol V. Stein*, livro que estudou de perto por considerar o romance mais complexo da francesa e onde mais se podia aprender.

⁶⁵ Para mais sobre esse tema, sugiro a leitura do artigo *Narrar é encadear tempos e espaços perdidos: violência de gênero e trauma em “Um amor incômodo” de Elena Ferrante* que escrevi junto com Ana Paula Belocchio Thones, Helena Pillar Kessler, Karla Julliana da Silva Sousa e Lia Aguirre Silveira da Rosa, publicado na Revista Criação e Crítica da Universidade de São Paulo. Acesso em: [Narrar é encadear tempos e espaços perdidos: violência de gênero e trauma em “Um amor incômodo” de Elena Ferrante | Revista Criação & Crítica \(usp.br\)](#)

⁶⁶ Cada uma das respostas que Elena Ferrante (FR, p.104) dá nessa entrevista se desdobra em várias páginas. A autora envia uma carta à sua editora Sandra Ozzola dizendo o seguinte: “Sinto um pouco de vergonha, mas acabei em uma espécie de frenesi de organização, abri gavetas, folheei livros e aqui estamos. Eu poderia guardar todas estas páginas para mim, mas gostei muito de escrevê-las, e quem escreve com paixão sempre precisa de ao menos um leitor. Por isso, envio a você esta carta inacabada e peço que a encaminhe às minhas entrevistadoras, esclarecendo, todavia, que não tenho vontade nenhuma de sintetizá-la para que possa ser publicada.” Para cada uma das respostas (ou cartas inacabadas), a autora deu um título, que menciono aqui a título de curiosidade e para uma espécie de mapeamento de que temas são esses tão instigantes que a fizeram escrever tanto. Acredito, conhecendo sua obra, que cada uma dessas cartas inacabadas são redemoinhos que abrigam as diversas narrativas que ela escreveu e ainda escreverá: *Vórtices*, *A fera no quarto*, *A imagem da mãe*, *As cidades*, *Roupas femininas*. Como um dos intuitos desta tese é cartografar a paisagem do corpo que Elena Ferrante desenha, aqui parece que é possível visualizar o pino que marca suas diversas localidades. Vale a pena também mencionar que dentro de alguns desses textos, mais especificamente *A fera no quarto* e *A imagem da mãe*, Ferrante dá a ver trechos substanciais que ficaram de fora dos seus romances publicados até então. Segundo ela, eram trechos que tiravam o efeito de veracidade do que queria transmitir por serem explicativos demais. No

É nesse momento que Ferrante fala com mais consistência da relação muito íntima que estabeleceu, durante a infância, com o ofício de costureira da mãe. Um trabalho que começava quando ela a acompanhava na escolha de tecidos na loja e observava a maneira como a mãe os escolhia. “Ela tocava nos tecidos esfregando uma ponta entre o polegar e o indicador e, enquanto isso, olhava para a frente, quase como se o fato de não dirigir o olhar ao material acentuasse a sensibilidade de seus dedos” (FR, p.162-163). O fascínio começava na loja e seguia quando ela via o vestido pronto, normalmente jogado em cima da cama do casal. A autora conta que uma das suas memórias mais antigas de uma roupa que a mãe havia acabado de fazer foi a visão de um vestido preto em cima de uma colcha vermelha. O que ela se recorda, além do vestido em cima da cama, é que, ao entrar no quarto, um sopro de ar fez com que o vestido inflasse e levantasse a ponta. A menina, receosa que a mãe percebesse que ela havia mexido na roupa, tenta devolver a ponta ao lugar de origem, mas ao fazer isso se depara com uma cena insólita:

Fiquei com medo de que minha mãe me culpasse, como costumava fazer em relação a tudo. Então fui abaixar aquela ponta. Porém, sem motivo, levantei-a ainda mais e olhei embaixo do vestido. Havia um corpo nu de mulher com as pernas, as mãos e a cabeça cortadas, arroxeadas, mas sem sangue: um corpo de uma matéria sem veias. Recuei, saí do quarto. Levei bronca quando ela descobriu — e gritou, porque já estava muito nervosa — que o vestido estava todo desarrumado. (FR, p.164)

A lembrança que a autora parece ter é a de um cadáver, e aqui me parece que há um espelhamento com o que mencionei, sobre o nascimento de Ferrante enquanto autora ser reflexo do momento em que Delia olha o corpo da mãe sem vida. A autora retoma algo que já explorei, sobre as roupas terem uma participação ativa em sua obra, como se fossem objetos com vida. “As roupas não são vazias e que, no máximo, são os seres humanos que às vezes ficam vazios em um canto, desoladamente perdidos” (FR, p.164). Quando criança, costumava repetir a brincadeira de quase toda menina, de colocar as roupas da mãe, e também as roupas que a mãe costurava, encontrando lá dentro mulheres lindas e de grande prestígio, mas mortas. Era assim que ela se apoderava dos tecidos e vivia aventuras na sua fantasia, sentindo que aqueles corpos se dissolviam no seu. Aqui Ferrante parece trazer, na brincadeira infantil, um indício de como ela pensa a escrita com a *smarginatura*, essa tentativa de dissolver o próprio corpo em outra e, a partir daí, narrar uma história.

entanto, para uma escritora que parece saber muito bem onde situar cada palavra, a escolha por dar a ver esses pedaços parece importante. Será possível ler cada um desses pedaços a partir da lógica do fractal, como contendo o todo do romance?

Se pensarmos a roupa como algo que compõe o corpo de Delia e da própria Elena Ferrante, estamos pensando numa costura que é feita simultaneamente ao processo de corte da cabeça. Lembremos que uma das características em comum nas capas dos livros é o vestido que ganha vida, adquire movimentos do corpo, mesmo sem cabeça. O vestido ganha ares de corpo; como na imagem que escolhi para abrir essa seção, uma das fotografias feitas por James Ghert em um ensaio com o emblemático vestido da poeta estadunidense Emily Dickinson. Em 2020 o fotógrafo foi convidado para fazer algumas imagens do vestido branco que Dickinson usou nos últimos anos de sua vida⁶⁷ e, a ideia era, a princípio, fotografar apenas detalhes do vestido, como os botões e o rendado. Mas eis que ele tem a ideia de tentar fazer o vestido se movimentar, o que resulta em belas imagens de um vestido que parece receber um sopro de vida, assim como aconteceu com as roupas descritas por Ferrante.

Assim como Delia, a autora descreve sua mãe como uma mulher estonteante, que lhe causava muitos ciúmes. Tratava-se de uma mulher que sabia usar as roupas de maneira a chamar a atenção quando andava na rua, o que trazia por vezes constrangimento para a menina, mas não apenas isso. O efeito da roupa, quando pairava no corpo da mãe, trazia um desejo de destruição que distanciara a escritora dos “traços femininos”.

Naquelas roupas estonteantes, eu sentia 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 diva, de descendente de rainha que ela tentava me atribuir costurando dia e noite. (...) Queria apagar do meu corpo a ideia de roupa bonita herdada da minha mãe, queria vestir roupas de dia a dia, não ser como ela, que só vestia trajes de festa, apesar da miséria de sua vida como mulher (FR, p.169-170).

Ferrante diz que, provavelmente é desse jogo entre fascínio pela beleza da mãe e vontade de destruí-la, querer apagar do seu corpo qualquer marca herdada, que surge a narrativa de *Um amor incômodo*. Há um ponto de virada, que eu localizo no fim do romance, em que narradora-autora, Delia-Elena, percebem que nas roupas herdadas da mãe há um triunfo, algo do gesto de costura acaba sendo transmitido. Delia é ilustradora, Elena é escritora, e parece que ambos ofícios são herança do movimento de cortar e costurar que

⁶⁷ Aos 28 anos de idade, Emily Dickinson começou um processo de isolamento em seu quarto, na casa dos pais em Amherst, nos EUA, dedicando-se cada vez mais à escrita. Depois de um tempo, além de se isolar, Dickinson passou a usar apenas branco, hábito que mantém por todo o resto da sua vida. Após sua morte, nas gavetas da sua cômoda, cerca de 1700 poemas seus foram encontrados, costurados cuidadosamente em fascículos, poemas que só vieram a público em meados da década de 50 do século XX – Dickinson morreu no final do século XIX. O vestido branco foi guardado e está exposto na casa dos Dickinson em Amherst que hoje é um museu. No seu mais recente livro, *As margens e o ditado*, Ferrante se revelou uma leitora da poeta estadunidense, o que a faz conversar ainda mais diretamente com sua obra.

observavam sua mãe fazer quando criança. Ferrante sinaliza para isso quando diz que a apaixona o movimento de cortar, vestir, dizer, e reafirma em outros momentos, ao aproximar a costura da sua escrita.

A metáfora do nascimento aplicada ao trabalho de escrita nunca pareceu convincente para mim. A metáfora da tecelagem soa mais eficaz. Escrever é uma das próteses que inventamos para dar poder a nosso corpo. Escrever é uma habilidade, um forçar de nossos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar técnicas que nós usamos com perícia crescente e, se for preciso, inventamos novas. A tecelagem representa bem essa ideia. Nós trabalhamos por meses, por anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes naquele momento. E quando está pronto, está lá, para sempre o mesmo, enquanto nós mudamos e continuaremos a mudar, prontos para tentar criar outras tessituras. (FERRANTE, 2018 apud SECCHES, 2020, p.18)

Então, se montamos uma imagem desse primeiro momento da obra de Ferrante, chegamos no ponto em que uma mãe costureira faz surgir uma narradora ilustradora e uma escritora. Da tarefa de fazer vestidos para cobrir o corpo, do gesto de corte da cabeça nas capas dos livros, surgem duas linhas que seguem com o lápis, a caneta, fazendo movimentos no papel. Na mulher que costura, ponto central do vórtice, também está localizada a palavra *frantumaglia*, ao redor de onde Elena Ferrante e suas narradoras se constituem. No próximo capítulo tentarei fazer com a tese, mais uma volta em torno do vórtice para que alcancemos o fractal.

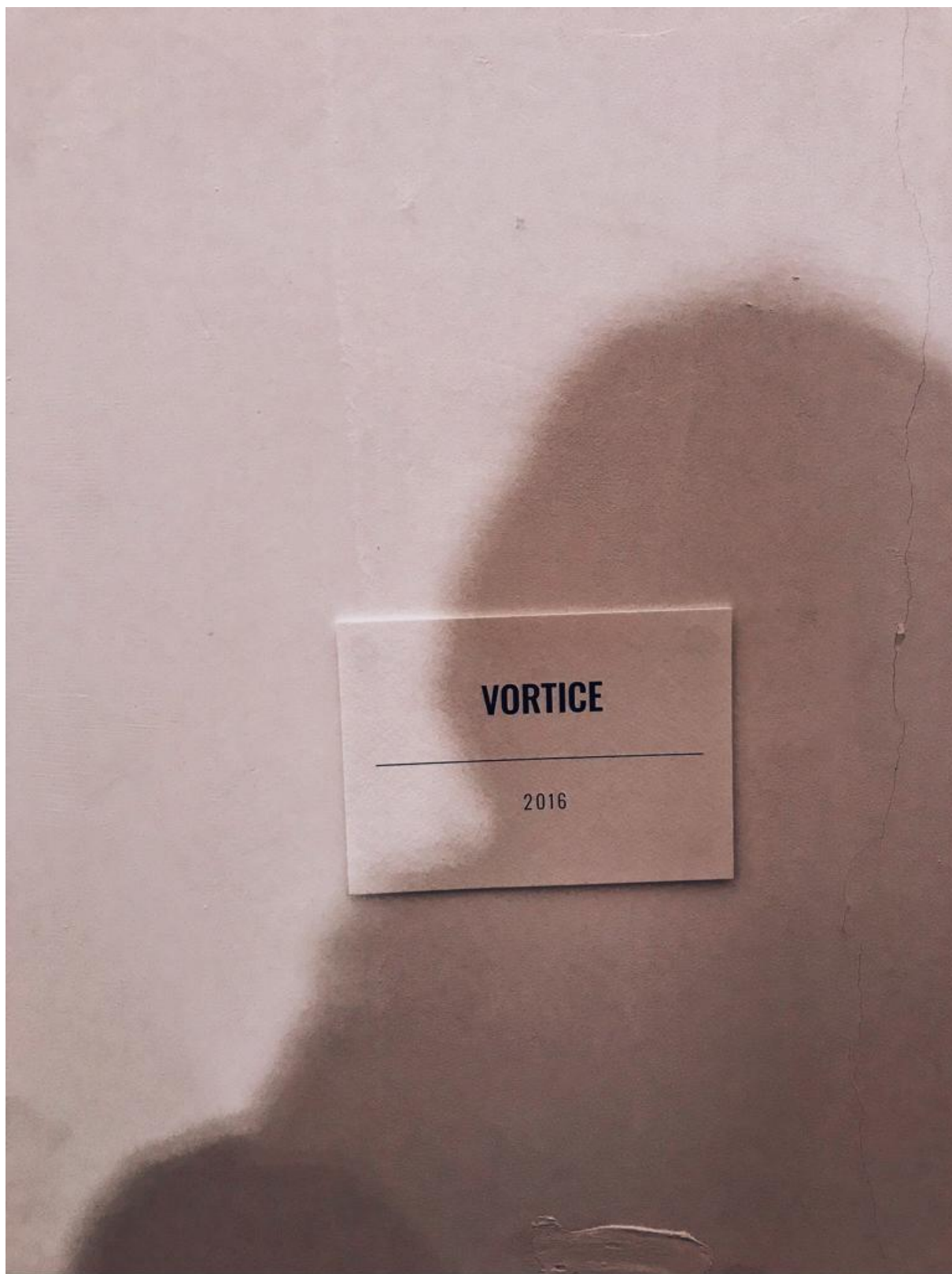


Figura 9 Dantas, Tatianne (2020) *Arquivo pessoal*

[papéis]

25 de fevereiro de 2020

Sonho: estou em um casamento luxuoso, à beira-mar. A noiva me confidencia que não queria uma festa grande, mas foi obrigada pelas circunstâncias. No começo, não consigo ver seu rosto porque ele está coberto pelo véu, mas depois, um sopro faz com que o véu se levante e eu percebo que ela não tem rosto. Aquilo não me assusta, apesar de pensar que deveria ficar assustada. O rosto é uma mancha e, enquanto ouço ela reclamar da festa, eu me pergunto: mas de onde está vindo a voz? Ela diz que precisa ir, o casamento vai começar, mas eu não enxergo um noivo. Ela está no altar sozinha quando o vento que, no início era uma brisa, começa a soprar bem forte. No lugar onde estava a noiva eu vejo o encontro de dois mares; vindo em direções opostas eles abrem um buraco no lugar exato em que ela se encontrava e o buraco começa a sugar as pessoas que estão na festa, as cadeiras, toda a decoração. Eu estou pairando, em cima, observando o movimento do redemoinho. De repente, tudo cessa, o sol volta, e eu percebo que estou sozinha, num cenário de destruição.

. naquele momento ainda era quase uma desconhecida, mas mais tarde tornou-se o espelho da sua própria palavra por encontrar

Hoje sonho de novo. Há um magma escuro e um magma cor de rosa que se interpenetram, que, continuamente e como matéria, se trocam entre si. O magma escuro é simplesmente escuro, quer dizer, sua cor não está conotada com nenhuma tristeza ou catástrofe irremediável. Nada concluo que escreva. Tudo é um movimento tão poderoso, e ao mesmo tempo tão suave e preciso, que me pergunto, ficando a olhar a pergunta não formulada.

Maria Gabriela Llansol

Em 1933, quando Hitler chegou ao poder, a jornalista Charlotte Beradt iniciou uma pesquisa que consistia em entrevistar cidadãos alemães para coletar seus sonhos relacionados às mudanças políticas no país e à difusão da ideologia do terror nazistas. O trabalho de Beradt perdurou por 6 anos, ou seja, terminou em 1939, ano do início da Segunda Guerra Mundial. Em 1966 ela publica, em forma de livro, a reunião dos sonhos de 300 pessoas que ajudam a interpretar a estrutura de uma realidade prestes a se tornar um pesadelo. O livro, intitulado *Sonhos no Terceiro Reich*, é impressionante, e foi retomado como balizador de um método de pesquisa por alguns grupos de psicanalistas brasileiros tanto no início do governo fascista que se instalou no nosso país em janeiro de 2019, quanto no início da pandemia de covid-19. A ideia, trazida por Christian Dunker (2017) no prefácio é a de que os sonhos têm estrutura de ficção em dois sentidos diferentes: tanto eles podem ser considerados uma produção de imagens, semelhantes a um filme privado, quanto eles podem nos remeter à suposição de um sujeito, uma vez que, em latim, *fictio* quer dizer hipótese. Ou seja, o sonho não antecipa o acontecimento, mas se pensamos que o sujeito é forjado na linguagem, o sonho revela também, a estrutura discursiva na qual ele está inserido. “A acepção narrativa da ficção exprime o modo como colocamos nossas perguntas sobre a verdade da realidade que se apresenta diante de nossos olhos” (DUNKER, 2017, p.21).

Os sonhos são ficções através das quais criamos uma posição diante da realidade, intercambiando com ela os nossos conflitos. Podemos dizer que o sonho cria um espaço entre o que se sustenta no dia como um Eu para o sonhador e aquilo que escapa ao Eu quando ele se põe a sonhar à noite. O sonho é, então, um espaço onde as margens se encontram para perder

os contornos, onde o Eu se dissolve e o sujeito se desconhece. Pelo trabalho que faço com a psicanálise – na posição de analisante e analista –, o sonho sempre encontrou um espaço privilegiado nas anotações que faço. Na psicanálise, desde que Freud escreveu *A interpretação dos sonhos*, na virada do século XIX para o XX, o sonho em análise é considerado um texto escrito pelo inconsciente do analisante e, como tal, é escutado através do método de associação livre em uma análise.

A conversa entre sonhos e literatura, no entanto, começou a me interessar recentemente, através do já mencionado *O caderno de [cem] sonhos de MGab*, da psicanalista e pesquisadora Lucia Castello Branco (2021), e do livro de Maria Gabriela Llansol (2020), *O sonho é um grande escritor*. São trabalhos que mostram, cada um a seu modo, como a escrita começa, antes de acontecer no papel, no espaço onírico. Como mostra o título do livro de Llansol, o sonho se torna, ele mesmo, uma instância que escreve, um lugar de enunciação privilegiado para quem se dedica à escrita: “o sonho noturno é a primeira parte, ou a parte originária, do meu trabalho de escrever” (LLANSOL, 2018, p.135). Ambas parecem concordar com Jorge Luis Borges (1985, p.5) quando ele diz, em seu *Livro dos sonhos*, que o sonho é “o mais antigo e não menos complexo dos gêneros literários”. Nesse livro, o autor argentino faz um compilado de uma história geral dos sonhos, contando alguns dos seus, mas principalmente, se dispondo a reunir vestígios de como os sonhos aparecem na literatura, desde os sonhos proféticos da Bíblia, passando pelos de Lewis Carroll e Franz Kafka.

Outros trabalhos têm surgido nos últimos tempos, mostrando a força política e de ação do sonho que não deve restringi-lo a um espaço privado. No livro *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*, a antropóloga Hanna Limulja (2022) faz um trabalho semelhante ao de Berardt, ao ouvir os sonhos do povo Yanomami e refletir sobre o lugar privilegiado que eles têm para os povos ameríndios. Para esses povos o sonho é concebido como um acontecimento, não se trata do símbolo de alguma coisa ou representação, mas de coisas que realmente acontecem e são levadas a sério. O sonho é a forma de conhecimento dos Yanomami, quando eles querem conhecer alguma coisa, fazem um esforço para vê-la em sonho. Para esse povo, “saber sonhar é saber ver, ver o invisível. A teoria do conhecimento yanomami passaria forçosamente pelo *marimu*, esse ato de sair de si, **de fragmentação ou partibilidade da pessoa**” (SZTUTMAN, 2022, p.12, grifo meu).

Limulja (2022) inclui no seu relato a ideia de que, diferente de uma perspectiva individualista ocidental, para os Yanomami, os sonhos são acontecimentos coletivos, o sonhador conta seus sonhos e decisões são tomadas em conjunto de acordo com o que se partilha do sonho. Em *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*, o neurocientista

Sidarta Ribeiro (2019, p.87) afirma que “pessoas engajadas na escrita de livros, teses e dissertações costumam experimentar períodos oníricos intensos, com visualização de problemas a serem resolvidos e potenciais soluções que só cessam de insistir nos sonhos quando o material é escrito.”

Talvez eu tenha me alongado um pouco além do necessário para justificar a presença de um sonho numa tese, mas essa introdução se fez necessária para contextualizar um sonho de quando estive em Nápoles seguindo o rastro de Elena Ferrante. Assim como a imagem do fractal que abre a tese parecia anunciar o assunto que trataria aqui, me vi muito assombrada quando, ao reler o diário de viagem que mantive durante esse período, encontrei um sonho que parece uma condensação de boa parte do trabalho que estou tentando desdobrar. Não vou tentar interpretar o sonho como Freud fez em *A interpretação dos sonhos*⁶⁸, mas quero marcar que o espanto veio da junção de elementos que estou em busca aqui: o véu, uma mulher sem rosto e, como vimos, sem identidade⁶⁹, o sumiço do corpo e o aparecimento de um vórtice no lugar desse corpo. É como se ali, muito antes de conhecer o fractal, de ter Fernando como orientador e conhecer com um pouco mais de profundidade a *mise en abyme*, um traço desse movimento do corpo da autora não escrito como unidade, mas em outra forma, já estivesse sendo dito. *Ex-crito* no sonho. E não se trata de pensar que o sonho antecipou algo, mas ele se *sobreimprimiu*, me valendo mais uma vez do conceito llansoliano que, veremos, dá ao tempo a forma de um fractal.

Disse que não ia interpretar o sonho, mas penso que cabe aqui um breve apontamento sobre a noiva e a obra de Elena Ferrante. Na tetralogia napolitana há um episódio que sempre me chamou a atenção, alcunhado pela narradora de *Jogo da invenção afinada*, que é o

⁶⁸ Concordo com Ricardo Piglia (2019, pos. 2670) quando ele afirma, nos diários de Emilio Renzi, que com *A interpretação dos sonhos* Freud escreve o grande texto autobiográfico que inaugura o século XX, um livro que inventa não só a psicanálise, mas cria, para a literatura a noção de que cada um nunca é um, nunca é o mesmo, e que é impossível reunir numa unidade chamada “eu”, os muitos modos de ser de um sujeito. Piglia/Renzi brinca com a escrita do diário e o fato de não acreditar na proliferação de escritas pessoais, uma vez que a escrita só é possível quando se busca algo fora da forma pronominal Eu. “A literatura é um sonho dirigido. Sua condição, para mim, é eu deixar de ser quem supostamente sou. Como num sonho” (pos. 1810). Dito de outro modo, ele lê Freud pela chave autobiográfica, não como a autobiografia de alguém que busca inflar um Eu, mas alguém que ao se autobiografar “se desdobra e vê a si mesmo sendo apanhado nas ondas invisíveis, como se fosse outro”. Esse parece ser o exercício do próprio Piglia ao criar Emilio Renzi, num exercício de *mise en abyme*, só que, além de mostrar isso como imagem, ele busca também na artesanaria da escrita, a maneira como Freud operou, como demonstra nesse trecho: “Interessantes, em *A interpretação dos sonhos*, as mudanças de perspectiva que se multiplicam enquanto escreve. Exemplo: “Ninguém que tivesse apenas lido o preâmbulo e o próprio conteúdo do sonho poderia ter a menor ideia do que este significava. Eu mesmo não faço ideia (ou seja, no presente enquanto escreve). Para descobrir o sentido de tudo isso, será necessário proceder a uma análise detalhada (transferir ao futuro uma incógnita que ele certamente já resolveu, mas deixa a solução em suspenso). Pode-se dizer que Freud é o detetive de si mesmo nesse livro, transforma-se no campo de sua pesquisa.” (pos.2677). Talvez toda tese seja um exercício de transformar-se no seu campo de pesquisa.

⁶⁹ Quando tive esse sonho ainda não havia lido *O corpo impossível*, de Eliane Robert de Moraes

momento em que Lila pega sua foto vestida de noiva, recorta, e faz com ela uma colagem, criando a paisagem de um mosaico. O primeiro volume da série napolitana, *A amiga genial*, termina com o casamento de Lila e a sua percepção de que fora tratada pelo marido como um objeto, uma vez que um presente que ela lhe havia dado, um sapato, acaba indo parar nos pés de outro homem com quem ele fez uma transação comercial. Lila havia feito o sapato de maneira artesanal, ou seja, o marido não só entregou a outro homem um presente, simbolicamente podemos pensar que ele entregou uma criação de Lila. Desse casamento resta uma imagem de Lila vestida de noiva que chama a atenção de muita gente, chegando ao ponto que o quadro vai caminhando na narrativa até que os irmãos Solara que, na obra de Ferrante representam a Camorra, máfia napolitana, se apropriam da imagem, transformando-a em um quadro, que vai permanecer exposto na loja que eles, o marido, pai e irmão de Lila estão abrindo em sociedade, uma loja de sapatos.

Ferrante cria na narrativa uma tensão em que a imagem de Lila vestida de noiva se torna objeto de disputa entre os homens que a cercam. Aqui vale dizer que, em *A amiga genial*, apesar de ser Lenù que acaba se tornando escritora, Lila é a força criadora, o lugar de onde parece emanar uma espécie de centro que impulsiona a narradora à escrita. É Lila que, ainda criança, escreve o primeiro livro da trama, algumas páginas ilustradas e costuradas artesanalmente, intituladas *A fada azul*. Quando publica seu primeiro livro, Elena Greco percebe que o ponto de silêncio dele é justamente o livro infantil de Lila. Dito de outro modo, a narradora percebe que o centro do vórtice da sua narrativa é aquela primeira história escrita por sua melhor amiga que, como uma carta perdida, volta às suas mãos no final de *História do novo sobrenome*. Ou seja, a imagem de Lila vestida de noiva tem um papel primordial nesse momento da série napolitana, porque significa uma tentativa de petrificar toda a sua força subversiva em uma fotografia que a prende na moldura do discurso patriarcal.

Só que ela não se deixa apreender e faz uma espécie de colagem com a fotografia. Recorta alguns pedaços, algumas tiras de cartolina preta, e começa um processo que a narradora descreve, em um primeiro instante, como retalhamento: “O corpo da imagem de Lila vestida de noiva surgia cruelmente retalhado (...) a tentativa fora feita e produzira aquela imagem de massacre” (HNS, p.117). Diante do olhar incrédulo das pessoas ao redor, incluindo os homens que queriam a fotografia para si, Lila se mutila, promovendo o que Michele Solara depois vai nomear como apagamento: “Você se apagou de propósito” (HNS, p.118).

Depois desse movimento inicial de mutilação, Lila e Elena, juntas, começam a transformar a imagem em uma outra coisa. Se, para promover o massacre, Lila estava

sozinha, para criar uma outra imagem com o massacre, ela se vale da companhia da amiga, e é nesse momento que a narradora nomeia a criação como *o jogo da invenção afinada*:

Compramos cola, tinta, pincéis. Aplicamos com extrema precisão (ela era exigente) os recortes de cartolina preta. Traçamos contornos vermelhos ou azuis entre os restos da foto e as nuvens escuras que a devoravam. Lila sempre fora exímia com linhas e cores, mas ali fez algo mais, algo que, apesar de eu não saber expressar o que era, pouco a pouco me fascinou (...) Suspendemos o tempo, isolamos o espaço, restou apenas o jogo da cola, das tesouras, das cartolinas, das cores: o jogo da invenção afinada (...) Com as cartolinas pretas, com os círculos verdes e arroxeados que Lila traçava em torno de certas partes de seu corpo, com as linhas vermelho-sangue com que se retalhava e dizia se retalhar, realizou sua própria autodestruição *em imagem* (HNS, p.119-120)

No trecho em que fala sobre o processo de recortar e colar a imagem de noiva, Elena Ferrante nos dá, aos modos de encaixe da *mise en abyme*, aquilo que parece ser a sua criação como autora, não a literatura que ela faz, mas esse movimento de sumir para depois aparecer aos pedaços, em entrevistas, cartas, tésseras, colunas, ensaios. Assim como Lila, e como a maioria das mulheres que quis entrar em alguma instituição da literatura e da estética no século XX, lembrando o trecho de Christa Wolf que se encontra na epígrafe e é uma espécie de bússola para esse trabalho, Ferrante também se autodestruíu em imagem, tornando-se o centro ausente de uma imagem vorticiosa que origina suas criações.

Apesar de sempre ser difícil encontrar nas adaptações a força que um trecho como esse tem, vale a pena mostrar como a imagem do painel criado por Lila aparece na segunda temporada da série *My brilliant friend*, uma coprodução da RAI e HBO dirigida por Saverio Constanzo. A imagem criada para a série não destaca o contorno das cores, os círculos verdes e arroxeados que Lila traça em redor do corpo, parecendo querer criar um contorno para o despedaçamento⁷⁰, mas há um elemento que aparece no livro e com destaque na imagem: o *punctum*⁷¹ é o olhar. E esse olhar retorna no livro *As margens e o ditado* como pensamento-visão, como acompanharemos em capítulo vindouro.

⁷⁰ Os capítulos que contam esse episódio na série se chamam *Il corpo* (O corpo) e *Scancellare* (Apagamento). No primeiro, nós acompanhamos o marido de Lila indo, junto com Elena, buscar a foto da noiva e andar com ela pelo bairro na traseira do carro. A imagem do corpo de Lila, propriedade do marido, está representada ali. No segundo nós acompanhamos o processo de destruição dessa imagem através do jogo da invenção afinada. Como a própria Elena Ferrante está envolvida no roteiro, acredito que entre esses dois episódios nós também podemos pensar no movimento dela própria enquanto autora: a imagem do corpo que se autodestrói para que seja possível a criação de um fractal.

⁷¹ *Punctum* é uma noção trazida por Roland Barthes (2012) em seu ensaio *A câmara clara*. No texto, Barthes estabelece um par de conceitos que dizem do lugar para onde o olhar se direciona ao olhar para uma fotografia. O *studium*, derivado do verbo *studare*, é aquilo que aparece da foto enquanto campo de estudo, aquilo que da imagem se pretende totalizador. Já o *punctum*, derivado do latim *pungere*, picar, perfurar, é aquilo que, da



Figura 10 Plano de *My Brilliant Friend* (00h52m25s)

Em *As margens e o ditado*, quando fala da *frantumaglia*, Ferrante escreve: “un vorticare di frammenti-parole (...) il vortice di frantumaglie”. Na tradução da edição brasileira, Marcello Lino escolheu a expressão “redemoinho de fragmentos-palavras” para dizer da sensação transmitida pela mãe da autora com a palavra *frantumaglia*. Ferrante menciona, no ensaio que abre o livro, um pedaço de *O inominável* de Samuel Beckett (2009) com o intuito de começar uma discussão sobre a forma na literatura. Depois de citar um trecho do livro em questão, diz:

Nesse estrondo ordenado-desordenado causado por um eu feito exclusivamente de palavras – nesse estrondo que, passo a passo, é reconduzido à imagem de uma longa cadeia de feras na jaula, motivada apenas pelo medo –, eu me reconheci um pouco. Antes de topar com isso, tinha em mente outra imagem, proveniente 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 (MD, p.24-25)⁷²

fotografia, fere, espicaça, aquilo que fura a imagem e faz com que o espectador responda com o corpo àquilo que é mostrado.

⁷² Mais uma vez, para mim é um espanto ler esse trecho e identificar tanto do sonho aqui, o redemoinho, o território submerso pela fúria das águas, a noção de alguém sem traços.

Como eu disse antes, no livro *Frantumaglia*, há um ensaio maior intitulado “A *frantumaglia*”, que ocupa cerca de 70 páginas, em que a autora responde perguntas de duas jornalistas por meio de pequenos textos que compõem o corpo desse ensaio maior. O primeiro se chama *Vórtices*, o que dá o indicativo da própria autora situando a *frantumaglia* como a palavra que está no vórtice de sua poética; as narradoras que existiam até então, Delia e Olga, “contam a história de dentro desse vórtice. Mesmo quando desaceleram, não se afastam, não contemplam, não reservam para si espaços externos de consideração. São mulheres que contam a própria história estando no centro de uma vertigem” (FR, p.115). Aqui é interessante que nos demoremos um pouco no que pode significar esse vórtice e que implicações ele tem na poética de Ferrante.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2018) em seu livro *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros* traz um ensaio intitulado *Vórtices* colocando a palavra como um vórtice que perfura o fluxo semântico da linguagem. Através do movimento arquetípico da água, a espiral, Agamben diz sobre o momento em que no curso do leito de um rio, duas correntes de temperatura ou velocidades diferentes se encontram: “veremos formar-se redemoinhos, que parecem permanecer imóveis no fluxo das ondas ou das correntezas. Mas também a voluta que se forma na crista das ondas é um vórtice, que, por efeito da força da gravidade, arrebenta, formando a espuma” (AGAMBEN, 2018, p.83).

O vórtice tem um ritmo próprio, comparado ao movimento dos planetas ao redor do sol. A parte interna está em movimento com uma velocidade maior do que a margem externa e, “ao enrolar-se em espiral, ele se alonga para baixo e depois sobe de novo numa espécie de pulsação íntima” (AGAMBEN, 2018, p.84). Se um objeto cai no turbilhão que se forma, ele mantém a direção em que caiu, e esse é o norte do vórtice. Um movimento caótico que mantém, dentro do caos, uma ordem que só corresponde a ele mesmo. No centro ao redor do qual o vórtice gira, e não cessa de girar, age também uma “força de aspiração ou de sucção infinita. Na experiência dos cientistas, diz-se que, no ponto do vórtice em que o raio é igual a zero, a pressão é igual a menos infinito” (AGAMBEN, 2018, p.84).

A reflexão de Agamben se direciona para o estatuto de singularidade que define o vórtice: “uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo”. Esse “ainda fazer parte” deixa em evidência como cada pedaço do vórtice está ligado à totalidade no qual o movimento está imerso, feito da mesma matéria que se choca continuamente com o que o cerca. O vórtice traz a ideia de margem, entre o fazer e o feito, encerrado na ausência. Podemos pensar no vórtice como um campo onde as palavras se dissolvem, num girar incessante onde o choque produz novos sentidos e matérias que

guardam um parentesco com algo que lhes precedeu. Situa-se num entre-lugar. A criação literária é o que emerge desse vórtice quando retoma as palavras do fluxo do discurso e as joga no turbilhão.

Talvez seja por isso que, na representação ingênua da origem da linguagem, imaginamos que primeiro vêm os nomes, discretos e isolados como num dicionário, e que depois os combinamos para formar o discurso. Mais uma vez, essa imaginação pueril se tornará perspicua se compreendermos que o nome é, na realidade, um vórtice que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem, e não simplesmente para aboli-lo. No vórtice da nominação, o signo linguístico, volteando e afundando em si mesmo, intensifica-se e exaspera-se ao extremo, para depois se deixar sugar no ponto de pressão infinita, no qual desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que imerge nesse vórtice em que tudo para ele se torna de novo nome. Ele precisa retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes. Estes últimos são algo que alcançamos – se é que alcançamos – só no final da descida ao vórtice da origem. (AGAMBEN, 2018, p.88)

A elaboração que Agamben faz da criação com o vórtice traz elementos que se assemelham à paisagem que Ferrante começa a forjar a partir da *frantumaglia*. Se pensamos, junto com a autora, que a *frantumaglia* é a palavra herdada do léxico familiar para designar uma dor que a dilacerava, ou seja, uma dor localizada no corpo que ela só conseguia dizer com a *frantumaglia*, temos aqui também uma colagem que nos faz ligar a origem desse vórtice ao corpo da mãe da autora; a única palavra que ela consegue destacar para falar da dor é a *frantumaglia*, que imediatamente se transforma no objeto que cai no turbilhão que se forma no encontro entre a fúria das águas e, ao manter a direção em que caiu, se torna o norte do vórtice.

Interessa-nos, para seguir o caminho da tese, aproximar o vórtice e o fractal, como se o vórtice fosse uma espécie de fractal que está em constante movimento. Agamben (2018) afirma que cada pedaço do vórtice está ligado ao todo do movimento em que está imerso, trazendo a imagem de uma paisagem que pode dar a aparência de estática quando está em um profundo processo de transformação. O vórtice também é composto pela noção de margem, pelo movimento moebiano de fazer, desfazer e refazer – uma prática gestual presente nas obras de Ferrante comumente associada à costura. Como eu disse, a autora traz a *frantumaglia* como uma palavra herdada do léxico materno, trazendo desde o início esse traço caro à formulação da paisagem que aqui se desenha de que o movimento do vórtice é gerado por uma palavra ofertada por outra pessoa com quem as narradoras de Elena Ferrante mantêm uma relação de/com fusão.

Aqui parece pertinente também trazer a elaboração que o filósofo Jean-Luc Nancy faz com o corpo em seus livros *Corpus* (2000) e *corpo, fora* (2017) para aproximar o corpo do vórtice. Se digo com o corpo é porque trata-se de um texto de difícil apreensão, que parece escapar a todo momento, talvez como essa ideia fugidia do que é o corpo para a modernidade. Mergulhar nos textos de Nancy foi como entrar em um vórtice e, aqui, enquanto escrevo, vou tentar permanecer como observadora do redemoinho para ver o que daí pode decantar.

Nancy (2000) inicia o ensaio situando a discussão na invenção do corpo a partir do cristianismo e do ritual de consagração e sacrifício do corpo divino realizado através da hóstia na missa. O corpo que se apresenta como carne e sangue na cerimônia religiosa, é o corpo canibalizado entre os fiéis, despedaçado, “corpo é a certeza siderada, estilhaçada. Nada de mais próprio, nada de mais estranho ao nosso velho mundo” (NANCY, 2000, p.7). No instante em que o corpo é engolido, ele se torna estrangeiro, uma vez que o gesto de tocar o corpo cria uma tempestade em que todos os sentidos se confundem. O filósofo está falando desse corpo que é invenção, daquilo que criamos para comportar o biológico, mas que vai além dele, das ficções que são tecidas para encobri-lo porque a nudez se tornou constrangedora a partir do momento que alguém apontou para ela e disse que aquilo era vergonhoso. “A cena dos corpos vestidos ou providos de marcas significantes forma o que chamamos de sociedade” (NANCY, 2000, p.14)

Esse corpo que é invenção – podemos pensar aqui no jogo da invenção afinada entre Lila e Lenù que cria um outro corpo para Lila –, é também aquilo que nomeia o Estrangeiro, uma vez que esse corpo é o que de mais estranho há em nós. É diante dessa estrangeiridade que Nancy faz a proposta de escrever o corpo, uma vez que a escrita também é algo que se processa no terreno do estrangeiro e desconhecido. O corpo, situado no limite, na extremidade, está em posição de ser escrito, por um estilo de escrita que se dispõe a contornar esses terrenos de fronteira, litoral. Escrever como um gesto de tocar a extremidade é escrever na tentativa de tocar o corpo – mas como tocar o corpo sem significá-lo ou obrigá-lo a significar? Essa é a questão que nos coloca Nancy (2000), uma pergunta que também ardeio aqui na tese; pensar o corpo com a *frantumaglia* e a *smarginatura* sem cair na tentação de dizer que o corpo está estruturado de uma ou outra forma. Traçar um contorno para esse corpo que seja pontilhado, cheio de espaços vazios onde outras coisas possam ser tecidas juntas para expandir o corpo.

Para Nancy (2000, p.11) a resposta imediata que se dá à pergunta sobre escrever sem significar o corpo é de que se trata de uma tarefa impossível, “uma vez que o corpo não pode ser inscrito”, ou então pode se intuir que se trata de uma maneira de fazer o corpo dançar,

sangrar... Esses já são caminhos que levam à significação e escrever não deve se prestar a isso. O que se busca com a escrita é tocar o corpo, tocar no corpo, é no tocar o corpo que está o caminho do escrever. A partir do gesto de tocar o corpo com a escrita, Nancy (2000, p. 12) cria o neologismo *excrição*:

A *excrição* do nosso corpo, eis por onde se deve passar, antes de tudo. A sua inscrição-fora, a deslocação *fora-de-texto*, como o movimento mais *próprio* do seu texto: o texto *mesmo* abandonado, deixado no seu limite. Já não se trata de uma “queda”, já não há alto nem baixo, o corpo não é rebaixado: todo ele está no limite, no bordo externo, extremo, sem que nada o possa de novo fechar. Eu diria que o anel das circuncisões se rompeu, e que resta agora uma linha in-finita, o traço da própria escrita *excrita*, num rasto infindavelmente quebrado, partilhado através da multidão dos corpos, linha de partilha com todos os seus lugares: pontos de tangência, contactos, intersecções, deslocações (NANCY, 2000, p.12-13)

A *excrição* do corpo, tocar o corpo com a escrita parece ser, para Nancy, situar-se no limite do texto, na borda, no lugar em que ele ao mesmo tempo se abre e pode se fechar. Há algo de semelhante com o que Maria Gabriela Llansol (1998) formula em *Um falcão no punho*, quando diz que ao escrever sobre lugares estrangeiros, sentira que não estava a falar a partir de si própria, mas como isso acontecia se nunca abandonara o seu corpo? É esse o lugar onde o corpo parece encontrar sua *excrição*. Trago Llansol cada vez mais perto para o corpo dessa tese porque nela encontrei também uma relação *excrita* com o vórtice – enquanto espaço onde quem escreve se encontra, na tentativa de chegar até quem lê e fazer um nó constitutivo a partir dessa imagem.

O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo se aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém. O seu núcleo pode ser uma imagem, ou um pensamento, ou um sentimento intensamente afectivo, um diálogo.

Acontece, contudo, que há entre estes núcleos uma identificação formal (daí a importância formal dos meus textos, até ao nível gráfico) e que eu identifico pelo vórtice que provocam em mim. Quando um leitor reage da mesma maneira, esse vórtice confirma-se, e o nó construtivo adensa-se (LLANSOL, 1998, p.130-131)

O texto de Elena Ferrante apresenta um desenvolvimento temático e um enredo, quanto a isso não há dúvida e, nesse ponto, ele parece se distanciar bastante de textos como o de Jean-Luc Nancy e o de Maria Gabriela Llansol. O interesse de Ferrante, como ela própria afirma em um trecho já citado de *As margens e o ditado*, é deformar gêneros tradicionais da literatura, frustrar as expectativas de quem está lendo para, quem sabe chamar a atenção para um outro lugar. No entanto, apesar das distâncias, ou contando com elas, parece que a forma escolhida por Ferrante para dar a ver seu corpo na escrita – “um estrondo ordenado-

desordenado causado por um eu feito exclusivamente de palavras” –, alcança essa perspectiva do corpo *excrito* de Jean-Luc Nancy e o que Llansol traz como *corp’a’screver*, um corpo que acontece na escrita e no espaço vorticoso, nó construtivo, que se adensa quando a escrita toca o corpo de quem escreve e o corpo de quem lê – lugar que “aponta para a materialidade da escrita em sua conjunção e disjunção com o corpo” (PAULA, 2014, p.33)⁷³

Nancy (2000, p.18) ainda diz que os corpos, ao tomarem lugar no limite, no fora do texto, estão na fractura e na intersecção da estranheza no contínuo do sentido. A escrita com esse corpo não está na direção de mostrar ou demonstrar, mas indicar um gesto de tocar no sentido, a escrita como o pensamento endereçando ao corpo justamente aquilo que é estranho, que o aparta de si próprio. “Daí que não seja possível escrever <<ao>> corpo ou escrever <<o>> corpo sem rupturas, reviravoltas, descontinuidades, nem mesmo sem inconsequências, contradições, desvios do discurso em si próprio” (p.21) Talvez corpo seja a palavra estrangeira por excelência, aquela que não pode ser falada em nenhuma língua, “a palavra por excelência sem emprego. A palavra *a mais* em qualquer linguagem” (p.21)

Estamos falando de um corpo que é *ex-crito* naquilo que escapa às linhas que contornam a margem da página. Esse *a mais* que escapa e evoca o fragmento, mais do que em qualquer outro lugar. “A fragmentação da escrita, a partir do momento em que tem lugar e onde tem lugar (sempre e por todo o lado, ou sob a exigência de um “gênero”), responde a uma instância repetida dos corpos na – contra a – escrita” (NANCY, 2000, p.21). É essa intersecção que nos interessa, como já havia mencionado com Barthes em relação à *notatio*.

Retomo o ensaio *Vórtices* ressaltando a descrição que Ferrante faz da *frantumaglia* e observando como essa palavra ressoa em sua escrita e como, de alguma maneira, ela traduz o mal-estar da mãe em seu próprio corpo; “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” (FR, p.106). Aproximo, cada vez mais, a *frantumaglia* do corpo *excrito* de Nancy (2000, p.73), na analogia que o filósofo faz do corpo com “o astro de uma dimensão tal

⁷³ A experiência de Llansol com a escrita parte do princípio de que pensar se dá com o corpo. Ou seja, escrever é não deixar para trás nenhum detalhe que parta da experiência do corpo. O corpo é a realidade que trazemos conosco, que sente os impactos do mundo, suas catástrofes e transformações; “um *corp’a’screver* os fluxos e refluxos, alargamentos e tropeços, redefinindo suas linhas e alargando seus domínios. Trazer o corpo para a cena da escrita, o dela e o do outro, é tomar como sério aquilo que lhe é dado e posto ao alcance. Ao dizer eu sou um *corp’a’screver*, Llansol estabelece uma junção entre eu e corpo. O eu, sem a consistência da identidade, é o corpo a’screver, corpo sendo feito pela escrita, ao mesmo tempo em que se torna causa da mesma. A escrita, essa no infinitivo do verbo escrever, é sua causa, seu nome, seu verbo.” (PAULA, 2014, p.113)

que a sua gravidade chega a reter até a sua própria luz, um astro que se apaga e desaba de si mesmo em si mesmo”, abrindo no universo uma ausência de matéria.

Que o corpo metafísico ou misterioso, que o corpo da encarnação e do sentido, seja afinal um *buraco*, tal facto não é muito surpreendente: sendo o corpo um significante total de um sentido cujo sentido é o de fazer-corpo, ele é igualmente o fim do significante, a *crase* absoluta do signo, (...) a ausência total de exterioridade, a não-extensão concentrada em si, não o impenetrável, mas o seu excesso, o impenetrável *misturado com* o impenetrável (...) o próprio engolindo-se a si mesmo, até ao vazio do seu centro, mais longe que qualquer rasto de espaçamento (que <<centro>> ainda contém): no abismo onde o buraco tudo absorve, até aos seus próprios bordos (NANCY, 2000, p.74)

O corpo engolindo a si mesmo em um abismo é uma imagem aterradora. Nancy (2000, p.74) continua dizendo que o corpo, ao se precipitar em um não-lugar, nos coloca na iminência de desenhar, com pensamentos, ideias e imagens, uma borda. Dito de outro modo, o corpo, em seu caminho natural, por estar fora da linguagem, estrangeiro em qualquer idioma, se lançaria ao abismo e absorveria no buraco também suas bordas, deixando como indício de sua existência apenas o oco. No entanto, existem os pensamentos, ideias e imagens, que permitem a *excrição* do corpo e desenharam uma borda para que ele não sucumbia. Penso no sonho, mais uma vez, em como no lugar de uma mulher sem rosto ou, talvez, com o rosto apagado, o que se desenha é a imagem de um redemoinho. Diante de um discurso que coloca determinados corpos na margem, apaga seus rostos, não sobra possibilidade de inscrição – só *excrição*, se *excreve*, com o corpo, uma outra margem.

No fim do texto *Vórtices*, Ferrante traz uma imagem que se aproxima do abismo vislumbrado por Jean-Luc Nancy, abismo que engoliria o corpo com as suas bordas. Ela diz de uma dor que modifica a imagem do tempo, anula o tempo linear, despedaça e o transforma em uma multidão de garranchos. “A noite dos tempos se recolhe à borda da aurora de hoje e de amanhã” (FR, p.114). A dor, e aqui eu tomo a liberdade de dizer que em Elena Ferrante, essa dor é o corpo, nos faz voltar às cavernas ancestrais, nós somos jogadas novamente na escuridão da terra, mas há uma diferença, há um suporte, que pode ser o computador no qual estamos escrevendo. Usar esse suporte não se dá sem confusão, *excrever* o corpo é uma tarefa que chega como uma onda, “a escrita arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos em um redemoinho” (FR, p.114). Essa é uma imagem que a escritora considera para sua obra, que a permite pensar num corpo-dor que acomete quem escreve como um vórtice e é sustentada por uma escrita “sonoridade da respiração, um vento dos pulmões que, ao produzir música, faz com que destroços de diferentes épocas rodopiem e, por fim, passem em um turbilhão” (FR, p.115)

[papéis]

20 de maio de 2021

enquanto leitora-testemunha eu construo o lugar para o corpo que não é o negativado, o apagado. É um lugar da narrativa que sai, escapa, e ajuda a construir algo entre o texto e o corpo que está no mundo.

05 de agosto de 2021

Fiquei muito tempo afastada e talvez precise reler para saber de onde seguir. Ou não, apenas sigo, desafiando a lei da continuidade, como tem sido desde que comecei. Será? O Texto quer alguma coisa. Olho para o lado e vejo a gata jogando uma pedra para cá e para lá. Ela olha para a pedra atentamente, esperando que a pedra se mexa. Quando percebe que ela não vai se mexer e, se quiser caçar, precisa impulsionar a pedra com a pata, vai lá e faz. Aqui estou no mesmo movimento. Tentando encontrar forças para impulsionar. O texto é a pedra, preciso perder os polegares para descobrir como se joga. Perder a montagem humana, como disse G.H. Perder a montagem humana para olhar a pedra por um tempo, perceber que ela não vai se mexer sozinha. Mas ela quer alguma coisa, a pedra quer ser caçada. Eu dou o empurrão. Infinitamente, é esse o movimento.

Escrever é colocar movimento na pedra.

Não vou voltar à leitura. Parece que estou lutando contra a continuidade, voltar pode significar não resistir à tentação da narrativa. Não sei como fazer, o que eu busco está na pedra. É o texto da pata da gata, a pata que faz a pedra rolar, esquecendo que ali há o corpo de uma mulher.

07 de agosto de 2021

Só duas folhas nasceram em um ano inteiro. Olho para elas como quem se segura no absurdo. Tem um quadro perto de mim em que duas meninas arrancam o papel de parede de uma casa. A mais próxima está com os cabelos esvoaçando e se metamorfoseando numa espécie de vórtice na parede

não dá para perceber ao certo porque o cabelo tapa o buraco e ao mesmo tempo o constitui. O cabelo também é a roupa que veste a menina porque à medida que elas esvoaçam as costas ficam nuas. Uma fumaça escura escapa da parte de cima, algo está queimando. Os cabelos estão da cor do fogo. A segunda menina é loira e está na mesma posição da primeira mas seus cabelos ainda não se fundiram com o buraco. Ela está começando a puxar o papel de parede. A roupa ainda está inteira.

*Ao fundo, bem ao fundo, percebo agora, existe um vulcão. **Uma janela para o abismo.***

(quebrei a ponta do lápis)

Permaneço no quase quando fico em alguns lugares aqui, sem conseguir passar para o momento em que posso ser puxada pelo vórtice através dos cabelos

no chão, fora do enquadramento, há o corpo de outra menina. Só consigo ver os pés calçados e as botinas, um pedaço da perna e o início da saia

um pedaço de tecido suspende o chão

o quadro é um cartão-postal desfigurado.

O corpo está ali mas não é como a pedra.

O corpo está ali para fazer brotar.

O corpo sofreu uma violência.

O corpo existe para que as meninas e as gatas brinquem ao seu redor.

O corpo existe para fazer surgir a escrita.

**tornei-me mulher escutando uma citação
incompreensível
irromper constantemente da língua materna:**

**“Deus é um círculo cujo centro está em toda
parte e a circunferência em lugar nenhum.”**

(Isadora Fóes Krieger)

. o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome

A história da minha vida não existe. Ela não existe. Jamais tem um centro. Nem caminho, nem trilha. Há vastos espaços onde se diria haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém.

Marguerite Duras

Com a imagem de uma escrita que arqueia e se transforma em um redemoinho, sigo com o vórtice e, para trazer outros traços para o corpo de Elena Ferrante, recorro a uma artista que, com sua poética espiral, me dá alguns elementos para continuar adensando essa questão. Trata-se de Louise Bourgeois, artista francesa radicada nos Estados Unidos, que se refere à forma espiral em sua obra como uma passagem da rigidez para a flexibilidade, “da verticalidade ereta para formas espirais e estruturas que se abrem com um invólucro de pele para revelar ritmos internos” (BOURGEOIS, 2004, p.78).



Figura 11 Bourgeois, Louise (1991) *The Burning Pin*⁷⁴

⁷⁴ Obra disponível em: [Untitled or The Burning Pin | Cleveland Museum of Art \(clevelandart.org\)](https://clevelandart.org/art/untitled-or-the-burning-pin)

Sobre a presença dessa forma em sua obra, Louise Bourgeois afirma:

O espiral é importante para mim. Ele dá uma torcida. Quando criança, depois de lavar as tapeçarias no rio, eu enrolava, torcia e espremia os tapetes, formando anéis⁷⁵ ... Mais tarde eu vou sonhar com a amante do meu pai. Sonho que estou fazendo isso com seu pescoço. O espiral, eu amo o espiral, me dá a sensação de liberdade e controle” (BOURGEOIS apud GARDNER, 1994, p. 68)⁷⁶

Bourgeois foi uma artista que transitou entre vários modos de fazer, mas podemos situar sua produção principal na escultura. É através da escultura que sua arte encontra um lugar de destaque, incluindo toques de surrealismo, uma vez que Bourgeois foi contemporânea dos artistas desse movimento, tendo inclusive morado no mesmo prédio que André Breton, na rua de Seine. Apesar de não ser vista como uma surrealista, para essa pesquisa, podemos fazer um paralelo na maneira como a artista trazia o corpo feminino para sua obra e a desarticulação encontrada na obra de Salvador Dalí, René Magritte, Max Ernst, entre outros. Em Bourgeois, a forma privilegiada para trazer o corpo e suas metamorfoses na cena artística é a espiral que, na nossa conversa, é também a forma do vórtice, redemoinho.

A pesquisadora da obra de Bourgeois, Gabriela Barzaghi de Laurentiis (2017, p.47) traz uma elaboração interessante sobre as paisagens corporais da obra *Cumul I* que auxilia a pensar o que seria a poética da *frantumaglia* na escrita de Elena Ferrante. “Esculpida em mármore branco, *Cumul I* de 1969, apresenta uma paisagem montanhosa, rugosa como o corpo humano, fazendo lembrar de seios e simultaneamente de falos e testículos”.

⁷⁵ Durante a Primeira Guerra, o pai e o irmão de Louise Bourgeois foram convocados e ela foi viver na casa dos avós maternos, em uma cidade com tradição em tapeçaria desde o século XVI. Sua avó tinha um ateliê no qual Louise começou a trabalhar como ajudante. Quando a guerra acaba, a família se muda para uma região do subúrbio parisiense, onde sua mãe instala também um ateliê para cuidar da restauração das tapeçarias antigas. Louise contava que via a organização da mãe com os tapetes nas prateleiras do ateliê como se fossem livros numa biblioteca; eram uma forma de conhecer e pensar sobre o mundo, uma maneira tátil de pensar o conhecimento e que vai ter muito impacto na arte de Louise Bourgeois.

⁷⁶ ‘Spirals’, Louise Bourgeois, 2005 | Tate



Figura 12 Bourgeois, Louise. (1976) *Cumul I*⁷⁷

Bourgeois afirma que suas *Cumuls* são antropomórficas e também são paisagens, e que nosso próprio corpo pode ser considerado, de um ponto de vista topográfico, um terreno com montes e vales, cavernas e buracos.

Imagino que Louise cria uma série de paisagens corporais e nelas a pele encontra-se em estado de agitação, coloca-se em movimento, sendo transitória e mutável como as montanhas, as pedras e as cavernas que estão em constantes e pequenas transformações. A pele é construída como esse campo sensorial, que envolve um perfil subjetivo e faz dele delicadamente cambiante (...)

Forma-se um corpo que não conserva suas formas pré-definidas. Fragmentos corporais são colocados em evidência, como se os órgãos saíssem do lugar esperado e se rearranjassem de acordo com o desejo da artista. O dentro e o fora, a escultura e o corpo são, então, indissociáveis. A pele redobra, reverbera, faz ressoar de dentro para fora e vice-versa cada um dos movimentos. A pele não é algo que separa o fora e o dentro, o pessoal e o coletivo, mas é onde vibram simultaneamente forças contrárias vindas de todos os lados, que possibilitam a formulação de novas paisagens corporais/subjetivas (DE LAURENTIIS, 2017, p.47).

A menção que Gabriela faz à pele nas obras de Louise Bourgeois e como a porosidade desse invólucro que recobre os órgãos está presente e possibilita a formulação de novas paisagens corporais nos leva à *smarginatura*⁷⁸. A pele é a margem do corpo e é a dissolução

⁷⁷ Obra disponível em: [Cumul I - Centre Pompidou](#)

⁷⁸ A menção à pele como a margem do corpo foi feita pela professora Maria do Carmo Siqueira Nino no Simpósio 57 - Literaturas em Abismo: A perspectiva intersemiótica em debate realizado no XVII Congresso Internacional Abralic disponível em: [ST57 S1 LITERATURAS EM ABISMO: A PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA EM DEBATE - YouTube](#)

dela que Lila descreve quando menciona a sensação que a acompanha. Aqui cabe fazer uma pausa para retomar a relação com o corpo feita pelo filósofo Jean-Luc Nancy (2015). Em *corpo, fora* ele escreve uma série de fragmentos, partindo de algumas expressões francesas, para mostrar o que da pele está na língua e vice-versa. Ele começa com a expressão *Lui faire la peau*, que literalmente significa lhe fazer a pele, mas usada como metáfora, significa matar alguém, executar, ajustar contas. “A pele perfurada, esburacada por uma arma, deixa a vida ir embora. A pele intacta guarda a vida, mantendo-a acumulada dentro de si” (NANCY, 2015, p.55). A partir desse buraco provocado com o intuito de assassinato, o filósofo se direciona para a imagem do buraco que fica no centro do nosso corpo, o umbigo, o buraco que precisa de um nó para deixar de se confundir com o corpo nutridor da mãe. O umbigo marca, no corpo, a primeira assinatura, daí em diante trata-se de um corpo descolado e que vai constituir-se com uma relativa autonomia. “A ligação em nó de dois cromossomos refaz essa ligação na pele. Na verdade, é a mesma ligação em nó: o umbigo parece um nó, mas, na realidade, é uma sutura” (NANCY, 2015, p.55). O umbigo é uma cicatriz, onde a pele cortada se fecha sobre si mesma, marcando o lugar no corpo em que dentro e fora deixam de compartilhar.

No fragmento seguinte, Nancy (2015) explora a imagem do esfolado, trazendo o simbolismo que tirar a pele de uma pessoa pode ter. Para ele:

A pele desenvolve o sopro, o elã, a pulsão e a vibração do corpo. Se a alma é a forma de um corpo vivo, então a pele se conforma a essa forma: com ela, empalidece e enrubesce, se faz doce ou áspera, estremece e arrepia, modela suas inclinações, elevações e dobras. A pele se estende e distende, faz plissado e se faz fibrosa. A pele se modifica, modula sua espessura e sua leveza, tende para o couro e para o tegumento, para a película (pequena pele) ou para a membrana (invólucro de um membro ou de uma parte do corpo). (NANCY, 2015, p. 57)

Após passar por algumas outras expressões, Nancy chega na que mais nos interessa aqui, a exploração da pele enquanto território, zona. Ele usa a noção de pulsão de Freud para dizer que toda a pele é uma zona erógena, e o que se sente na pele leva o corpo inteiro a buscar algo que o distancia do que é biológico, ou seja, daquilo que acontece apenas no interior, no funcionamento dos órgãos. O filósofo traz uma ideia significativa de que a pele, ao separar o dentro do fora, aos moldes de um invólucro, se torna território em que uma língua pode ser escrita, uma língua que é estrangeira aos movimentos dos órgãos internos. Ou seja, é através da pele que se desenha “um corpo além das funções, um corpo que não é mais para o mundo da percepção e da ação mas que é uma pele para o mundo de uma outra pele” (NANCY, 2015, p.61). A pele pode ser então equiparada a um pergaminho onde é escrita uma

história que torna o corpo alheio a ele mesmo, estrangeiro. Parece ser essa equiparação que Elena Ferrante faz ao localizar no corpo de Lila a *smarginatura* e, mais tarde, dizer que seu aprendizado de escrita envolveu *smarginarse* na folha do caderno. A pele como esse lugar de dissolução de margens opera, na poética de Elena Ferrante, como o lugar onde também é possível que o vórtice se desenhe, na *frantumaglia*. Aqui quero fazer um exercício de mostrar que o caminho a percorrer na tese não é o de uma evolução da *frantumaglia* à *smarginatura*. Apesar de entender a *frantumaglia* como a origem do vórtice, se estamos falando de uma paisagem construída como um fractal, a *smarginatura* é uma parte que contém a *frantumaglia*, assim como, mesmo se tratando de um lugar de origem, a *frantumaglia* é uma parte que contém a *smarginatura*. Se tomarmos a pele como parâmetro, é como se, moebianamente, Ferrante construísse um corpo em forma de espiral, aos moldes das esculturas de Bourgeois. Para a artista, as espirais são uma tentativa de controlar o caos, quando ela se vê girando de um lado para o outro, a espiral é a única forma que encontra passível de responder ao movimento do seu corpo.



Figura 13 Bourgeois, Louise (2003) *Spiral Woman*⁷⁹

⁷⁹ Obra disponível em: [Louise Bourgeois. Spiral Woman, plate 2 of 7, from the portfolio, La Réparation. 2001 | MoMA](#)

A pele se torna a folha em branco onde a história é tecida, dentro e fora das margens, com o corpo e sobre o corpo. Retomo uma das epígrafes da tese, retirada do ensaio *Água-Marinha*, de *As margens e o ditado*, em que Elena Ferrante diz que à medida que escreve suas personagens sua autobiografia também é tecida. Há uma indicação valiosa para a nossa discussão, no intuito de trazer a *mise en abyme* na obra da escritora italiana que parece conversar com a espiral. Se pensamos a pele como essa folha em que a história é escrita, a autora ausente cria uma narrativa autobiográfica para a escritora Elena Ferrante que não responde a um modelo comum de autobiografia. Volto ao estudo de De Laurentiis com Louise Bourgeois porque acredito que ali há um apontamento sobre a maneira de tecer a autobiografia que é valiosa para constituir a poética de Elena Ferrante. De Laurentiis (2017, p.69) afirma que é possível perceber nas esculturas e instalações de Bourgeois fortes tendências autobiográficas. No entanto, a obra aparece não como representação de uma cena, mas como a recriação de um trauma vivido, que, ao ser trazido a público em forma de escultura promove uma destruição da imagem traumática.

Uma narrativa autobiográfica que se formula como uma potencialização de si por meio da prática artística. Uma narrativa que cria obras nas quais suas experiências marcadas pelas construções de gênero evidenciam-se, não para a afirmação mas para a desestabilização das identidades, sendo possível abordá-la a partir de uma perspectiva feminista pós-estruturalista, buscando seus sentidos libertários de uma reinvenção de si (DE LAURENTIIS, 2017, p.69)

Para delinear melhor essa questão, podemos entender a prática autobiográfica como uma reinvenção de si, uma maneira de criar tensão nas produções de identidades que trazem uma colagem da pessoa com sua imagem, sem a possibilidade de brechas ou perturbações. Uma vez que Elena Ferrante traz a *frantumaglia* e a *smarginatura* como paisagens instáveis em que o eu se torna poroso – para que isso aconteça a pele é um elemento crucial –, de maneira a se misturar com o outro e o mundo ao seu redor, não faria sentido fazer da identidade uma proposição fixa. A autobiografia aparece, assim, equiparada a “uma maneira de desestabilizar as categorias falocêntricas do ‘eu’, por meio da *transformação* e *elaboração* de si como um sujeito ético e liberado das amarras identitárias” (DE LAURENTIIS, p.71). A autobiografia passa a ser uma maneira de constituir a si mesma, como afirma Ferrante em relação às suas narradoras.

A poética de Louise Bourgeois, ao privilegiar a espiral nessa maneira de tecer com o autobiográfico nos faz voltar ao já mencionado ensaio, *Água-Marinha*, no qual Ferrante

afirma que escrever seus primeiros romances a partir da perspectiva de uma narradora em primeira pessoa lhe permitiu imaginar um eu que escreve não como uma mulher que entre tantas outras atividades faz literatura, mas como uma autora que só existe no próprio fazer literário; autora que ao gerar a escrita de suas narradoras também constrói a si própria. É possível pensar em um movimento moebiano, como já mencionei, fazendo referência à fita, banda ou anel de Moebius, figura topológica criada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868). Trata-se de um objeto de construção simples, em que a partir de uma tira de papel e um movimento de torção é possível construir uma banda que se dobra sobre si mesma e permite visualizar espacialmente uma representação daquilo que não tem avesso nem direito, uma vez que é possível passar de um lado a outro da fita sem atravessar uma borda. “De acordo com esta perspectiva, centro e exterior constituem uma única instância e ocupam um mesmo espaço” (ALONSO, 2017, p.222).

Assim, parece que Elena Ferrante tece e é tecida pelas suas personagens. A pergunta que guia o trabalho da tese e que estou tentando desdobrar aqui é se nesse movimento podemos formar a estrutura de um fractal. Antes de passar a uma elaboração mais minuciosa do que seria a *mise en abyme* e como as teorias mais atuais dessa construção possibilitam pensar em um fractal, é interessante seguir um pouco mais nessa busca sobre a autobiografia e o que seria essa forma de fazer autobiográfico a partir de um redemoinho. Também parece valioso inserir a autora num espectro maior do que seria a questão da autobiografia na passagem do século XX para o século XXI.

Para fazer essa breve inserção, vou utilizar como esteio o livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção* da pesquisadora Eurídice Figueiredo. Nesse estudo, Figueiredo (2013) faz um passeio em algumas obras de escritoras do século XX – nomes como Nélide Piñon, Carola Saavedra e a recém-laureada com o prêmio Nobel, Annie Ernaux –, para investigar o que podemos avançar na questão da autobiografia quando pensamos na especificidade das escritas de mulheres. De acordo com Figueiredo (2013, p;13), as escritas biográficas e autobiográficas tiveram um avanço significativo em número de publicações a partir dos anos 80, período no qual também começam a surgir variações das escritas de si. A forma como a crítica literária passou a encarar a autobiografia e a ficção sofre consideráveis transformações com o aumento “de relatos e romances nos quais as fronteiras entre elas parece se desvanecer” (FIGUEIREDO, 2013, p.13). Ou seja, levando-se em consideração que Elena Ferrante começa a publicar em 1992, podemos colocá-la junto a esse movimento no qual se desfaz a margem entre o que é autobiográfico e ficcional. A questão fica ainda mais

embaralhada com o surgimento do termo autoficção, talvez um dos grandes elefantes-branco na sala hoje quando se fala em criação literária.

Figueiredo (2013) sustenta a hipótese de que o romance, gênero impuro desde o seu surgimento⁸⁰, passa por uma transformação no início do século XXI ao utilizar procedimentos das chamadas escritas de si. Escritas que, como vimos ao falar da relação entre loucura e escrita das mulheres, por muito tempo foi considerado um gênero menor, ou até uma classificação inexistente, pois tratava-se de uma forma de escrita mais recorrente no espaço privado e feita por mulheres: diários, cartas, para citar alguns exemplos. Essas transformações, que já se anunciavam no século XX, cada vez mais privilegiam algo que é caro à nossa escritora e à *mise en abyme*: “a autorreflexividade, a presença do escritor em sua mesa, suas crises e suas dificuldades no trabalho de criação” (FIGUEIREDO, 2013, p.14).

Figueiredo (2013) começa sua investigação trazendo as discussões em torno de *A morte do autor* de Roland Barthes (1968) e *O que é um autor* de Michel Foucault (1969). Ambos se colocam a criticar o excesso de biografia usado para analisar uma obra de arte, dando destaque a uma querela já iniciada no século XIX entre aqueles, como Sainte-Beuve, que defendiam o uso da biografia, e os que diziam que a experiência com a linguagem devia bastar ao projeto estético daquele que escreve, ou seja, o mais indicado seria deixar de lado a biografia. Entre esses últimos estão Mallarmé e Proust (2021), que teve postumamente publicado um livro chamado *Contra Sainte-Beuve*, no qual defendia seu ponto de vista.

Apesar de se colocar contra esse tipo de escrutínio, isso não impediu que houvesse uma corrida biográfica em torno da obra mais conhecida do autor, *Em busca do tempo perdido*, para tentar dissecá-la a partir desse viés. Ao longo dos volumes do romance, Proust fala sobre a duplicação do Marcel que escreve para aquele que narra. No início, a escrita transparece um convite à confusão e a indiferenciação entre personagem-narrador e autor. O caráter biográfico caçado em sua obra está presente nos lugares que o escritor frequentava, nas pessoas que conheceu e nos acontecimentos históricos do tempo em que viveu que permeiam a narrativa e aproximam o escritor do narrador, tornando-o passível de ser identificado em inúmeros trechos da história. O nome do narrador só é conhecido a partir do quinto volume, *A prisioneira*, num momento em que ele conta sobre seu relacionamento com Albertine e, de maneira despretensiosa, como se fosse um detalhe que escapa, deixa entrever

⁸⁰ De acordo com Marthe Robert (1972, p.5 apud Figueiredo, 2013, p.13) desde o seu surgimento, o romance parasitou outros gêneros, tais como: a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; ele pode se apresentar como fábula, história, apólogo, idílio, conto, crônica, epopeia; ele não sofre nenhuma proibição e nenhuma prescrição podendo, inclusive, recorrer à poesia.

em uma fala: “Meu ou Meu querido, seguidos um ou outro do meu nome de batismo, o que, atribuindo ao narrador o mesmo nome do autor deste livro, daria: Meu Marcel, Meu querido Marcel” (PROUST, 2002, p.67). A psicanalista Luciana Salum (2016) ressalta que há, nesse gesto do narrador de deixar cair seu nome na narrativa⁸¹, um ensinamento do autor de como ler aquela obra. E de como se escreve um romance. Como se as margens deixassem de existir, há uma queda do que separa a voz que aparece como narradora do romance e quem escreve.

Salum (2016) ressalta que Proust ensina ao escritor que o lê como se tornar outro dentro do seu próprio texto. “Tornar-se outro pelos olhos do narrador com referência à sua própria tradução” (SALUM, 2016, p.42). Não parece ser coincidência que *Em busca do tempo perdido* começa com um convite a quem lê de buscar, junto com o narrador, o que é desconhecido também para ele; percorrer, em sua companhia, um caminho sobre o que ainda não sabe sobre sua própria história, sobre aquilo que se perdeu. “Sobre aquilo que destitui o saber de seu eu e permite, mesmo que num deslize, o inquietante ao autor” (p. 42).

É exatamente essa destituição do saber de seu eu que a busca da biografia do autor parece tentar tamponar. Ora, se eu busco preencher as lacunas da narrativa com aquilo que sei de factual na vida do autor, é como se todo o esforço estético fosse em vão, como afirma Proust:

um livro é o produto de um outro *eu*, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, que poderemos chegar a ele (PROUST, 1954, p.127 apud FIGUEIREDO, 2013, p.15)

É nessa perspectiva que Barthes retoma o que diz Proust para afirmar que na literatura deve-se buscar não o que está na palavra, mas o que se encontra entre as palavras. Em *A morte do autor* ele defende que a escrita é o neutro, a destruição da identidade e, consequentemente, do corpo daquele que escreve. Não significa que não exista corpo na escrita, uma vez que Barthes parece conversar com Jean-Luc Nancy nessa questão, mas o corpo é aquele tido como um acontecimento da escrita, e não aquele que é descrito a partir da identidade. Dito de outro modo, não é o corpo que eu enxergo quando olho no espelho, mas aquele que está, muitas vezes fora do espelho, o estrangeiro, o que está fora da escrita mas a

⁸¹ “Ao usar o verbo ‘dar’ no futuro do pretérito do modo indicativo – daria –, Proust atribui ao protagonista um lugar de autoria. Entre os possíveis empregos desse tempo verbal destaco a possibilidade de usá-lo nas afirmações condicionais, quando indicam fatos que não se realizaram e que, provavelmente, não se realizarão. É posicionado em um tempo verbal no qual propõe uma situação condicional que provavelmente não se realizará que Proust traz o seu nome próprio. Sugere uma imagem tanto de ser, como de não ser, Marcel. Assim, ele mesmo estabelece sua duplicação dentro da obra de ficção.” (SALUM, 2016, p.41).

constitui. “O estruturalismo de Barthes apoiava-se fortemente no desenvolvimento da linguística, para o qual só existia sujeito da enunciação enquanto pessoa verbal: o eu que escreve é vazio, só existe enquanto enunciador” (FIGUEIREDO, 2013, p.16).

Não é meu intuito aqui fazer um mergulho muito profundo na questão da morte do autor para Barthes, mas seguindo o caminho já traçado por Figueiredo perceber como existem semelhanças com Elena Ferrante na maneira de perceber a autoria. O esvaziamento do eu que escreve para existir apenas no papel é algo que a autora também executa, mas parece que de outro modo, uma vez que, como tenho ressaltado, ela não exclui a corporeidade dos seus textos. Nisso ela parece se alinhar com as teóricas da crítica literária feminista que convocavam as mulheres escritoras a falar de suas experiências com o corpo em seus textos. É como se Elena Ferrante performasse, em sua constituição como autora, o encontro desses dois mares que teorizaram sobre a questão da autoria no século XX. Por exemplo, em um dos textos de *Frantumaglia* intitulado *Escrever às Escondidas*, Ferrante reafirma que o “meu” atribuído ao livro não passa de uma convenção, tanto que quem sentirá repulsa ou entusiasmo acerca da história contada não deve sentir a mesma coisa a respeito de quem escreve. Retoma os velhos mitos sobre a inspiração para dizer que realizar um trabalho criativo é ser habitada por outra pessoa; em certa medida, tornar-se outra pessoa. Quando cessa a escrita, a pessoa se reconstitui de maneira a continuar suas ocupações, executar as atividades cotidianas de maneira a não ter mais nada a ver com o livro. Como se o espaço da escrita fosse um lugar aberto à visitação mas não à permanência porque ao escrever há esse esvaziamento do eu de que nos fala Barthes, um esvaziamento que implica a suspensão de tudo que nos traz a ilusão de coesão, coerência, que sustenta nossa imagem ideal. O eu cai para fazer surgir algo que o sobrepassa na dimensão subjetivável, por isso a sensação descrita por Ferrante de que não escrevemos o texto, somos escritas por ele.

O momento em que escrevo com mais prazer é quando sinto que a história não precisa de preâmbulos nem de uma perspectiva. Ela existe, está ali, eu a vejo e a ouço, é um mundo inteiramente de matéria viva, de fôlego, de calor e de frio. Eu mesma, ao escrever, estou com os dedos no teclado do computador e, ao mesmo tempo, no meio daquele mundo, e me deixo levar pelo turbilhão que tudo arrasta, sem antes nem depois. Com o passar dos anos, devo admitir, sinto-me cada vez mais próxima da ideia de que a verdadeira escrita é a que nasce de nós mesmas, de uma condição estática. Mas muitas vezes descubro que imaginamos o êxtase como uma desencarnação. **O êxtase da escrita não é sentir o sopro da palavra que se liberta da carne, mas a carne que se une com o sopro das palavras** (FR, p.240-241, grifo meu).

Coloquei o trecho em destaque porque ele parece ser a elaboração desse encontro furioso que produz o vórtice: o êxtase da escrita não é uma desencarnação, mas o instante em que o sopro da palavra se impregna na carne. Vamos seguir para ver como isso acontece.

Depois de trazer brevemente a questão da morte do autor para Barthes, Figueiredo se demora no que Michel Foucault define como função autor. No texto *O que é um autor*, Foucault (2009) se aproxima da ideia que os sujeitos são produzidos pela linguagem, a partir dos estudos semiológicos de Barthes e da noção de Lacan do inconsciente estruturado como uma linguagem. Pensando o sujeito formado na experiência, o que acarreta também sua indeterminação, é na fratura e no desaparecimento que ele se dá a ver. O apagamento faz-se necessário para poder narrar. A figura do autor acompanha esse movimento, uma vez que não existe mais um sujeito autor e sim uma função que desempenha esse papel, onde a narrativa transborda aquele que narra. “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação do sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p.268). Quem escreve desaparece no texto, se demorando nesse lugar em que o eu cai e o sujeito sente a intrusão do outro e passa ao neutro. Assim, “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência”.

A função autor é a daquele que narra produzindo fraturas nos discursos. Não se trata, portanto, de uma arqueologia, mas sim de uma interrupção onde a obra está relacionada ao apagamento daquele que escreve. Foucault utiliza a frase de Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”, para situar essa discrepância entre o indivíduo e a função autor. Um dos princípios da escrita contemporânea é estabelecido nessa indiferença que não é jamais efetivamente aplicada mas a constitui como prática. A escrita é um jogo de signos marcado mais pela própria natureza do significante do que do seu conteúdo significado. É esse jogo que possibilita a experimentação de limites e transgressões. Ao falar sobre os traços que compõem a função autor, Foucault ressalta o que passa pelos signos literários do texto e o que eles apontam sobre o autor. Para o filósofo, em um

romance que se apresenta como uma narrativa de um narrador o pronome de primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos de localização não reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um alter-ego cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra (FOUCAULT, 2009, p.278).

Com isso, temos que há uma cisão entre o autor, o escritor e o locutor fictício de uma obra, e que é nas frestas geradas por essa separação que a função autor se estabelece e gera uma variedade de “eus”. “Todos os discursos que são providos da função autor comportam essa pluralidade de eus”, diz Foucault (2009, p.279), e é nessa perspectiva de diluição que se situa o autor na contemporaneidade. Jamais poderemos, então, nos dirigir ao autor como uma

figura real, muito menos apenas como uma figura ficcional que não pode ser identificada por uma existência material completa. O autor se situa nesses Eus que se movem em direção a um sujeito que não se encontra inserido na realidade.

Agamben (2007) retoma as questões de Foucault em seu ensaio *O autor como gesto*. Sugere que, com a citação de Beckett está o tema secreto do texto: dizer “que importa quem fala” é dar a ver alguém que, mesmo permanecendo anônima e sem rosto, profere o enunciado, “alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada” (p.55). Ou seja, para Agamben, o gesto que nega a relevância à identidade da autoria é o mesmo que a afirma. As perguntas que Agamben propõe no ensaio a partir da insistência de Foucault em trazer a função autor como marcada pela ausência, “a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura”, dizem respeito à singularidade dessa ausência: o que significa, para alguém, ocupar o lugar de um morto, deixar as próprias marcas em um lugar vazio?

Mais uma vez parece importante amarrar com a posição de Elena Ferrante enquanto autora, uma vez que ela parece ter trazido no seu projeto poético - que une a criação de sua própria autobiografia com a ficção -, essa intersecção de que nos fala Agamben. É possível situar o nome Elena Ferrante a partir da função autor de Foucault, uma vez que ela ensaia, junto com suas narradoras, a ausência de uma individualidade para trazer uma profusão de eus que formam a imagem de um mosaico ou um fractal. Não se trata de um eu olhando para o próprio reflexo no espelho, mas de um eu que se fratura e se apresenta como um corpo aos pedaços. Ferrante também traz essa condição do apagamento do eu que escreve, no entanto, ela não deixa suas marcas em um lugar vazio, até porque ela não parece se esquivar de uma proximidade com a arqueologia, uma vez que repete sempre nos livros em que constitui seu corpo, sobre a importância de fazer uma genealogia. Ferrante faz o trabalho de escavação para evitar o memoricídio⁸² e seu eu de autora se dilui naquilo que vai trazendo para o seu projeto literário que é resultado dessa escavação.

Depois desse passeio nos textos de Barthes e Foucault, Figueiredo (2013) traz o que chama de “a volta do autor”, retomando a elaboração de Philippe Lejeune (2014) sobre o pacto autobiográfico. Lejeune baseia seu livro na ideia de que há um pacto de referencialidade e de fidelidade ao acontecido que se estabelece entre autor e leitor. Do ponto de vista formal,

⁸² O termo memoricídio é um conceito utilizado pela professora Constância Lima Duarte (2022) ao referir-se ao apagamento, com o intuito de silenciar e invisibilizar as produções intelectuais das escritoras da História e da Literatura. Como vimos na seção em que apresento um breve apanhado da relação entre a escrita das mulheres e a loucura, é algo que acontece com frequência, e Constância cria esse conceito para que nos lembremos que reverter o apagamento e impedir que ele aconteça é um trabalho diário.

isso se exprime pela identificação que se faz na capa, na orelha, do que se trata o livro, ou seja, se é uma autobiografia o leitor espera que o narrador coincida com o autor e narre os fatos verdadeiros – embora essa questão da verdade seja, por si só, um grande problema. Já no romance, o autor estabelece com quem lê, através dos mesmos elementos, um pacto romanesco, de que tudo contido no livro se trata de ficção.

Quando fala do pacto, Lejeune (2014) coloca ênfase na recepção, na leitura, e nos dados que formam o que podemos chamar de estrutura física do livro: capa, prefácio, posfácio, entrevistas, etc. Os gêneros aparentados com a autobiografia, como as memórias, biografia, romance pessoal, poema autobiográfico e diário, também participam desse pacto. No entanto, apesar de tentar colocar as coisas de maneira classificatória, Lejeune (2014) parece se aperceber da dificuldade que é definir de maneira tão definitiva algo que está sempre se modificando e, no próprio ensaio, já traz as noções de pacto fantasmático e espaço autobiográfico que parecem conversar melhor com as obras contemporâneas. O pacto fantasmático consistiria em dizer ao leitor que ali também vão aparecer fantasmas desconhecidos pelo sujeito que escreve e que isso deve ser levado em conta. Porém, Lejeune se mantém firme na ideia de que é preciso estabelecer um pacto. Ao contrário do que preconizavam André Gide e François Mauriac, que afirmavam ser mais verdadeiros nos seus romances do que em seus relatos autobiográficos, o crítico reafirma a ideia de que há mais verdade quando se diz autobiografia do que quando se diz ficção.

Nesse ponto, Ferrante (FR, p.185) está alinhada com Gide e Mauriac, ao dizer: “Acho que, na ficção, fingimos muito menos do que na realidade. Na ficção dizemos e reconhecemos, de nós mesmos, o que, por conveniência, calamos e ignoramos na realidade.” Aqui, a autora parece estar muito mais próxima do que vai se definir, com Alain Robbe-Grillet, como *nova autobiografia*, uma criação de autores do *novo romance* para falar de seus projetos autobiográficos. Vamos ver o que nos diz Eurídice Figueiredo:

Uma tal poética corresponderia a uma representação movente das lembranças cujo processo se faz na incerteza. Ao contrário do *puzzle*, em que as peças se encaixam para dar conta da completude, a poética do fragmento coloca a autobiografia sob o signo da ruptura e da dispersão. Essa seria uma maneira de afirmar que o único conhecimento de si e do mundo de que o ser humano é capaz se faz na descontinuidade (FIGUEIREDO, 2013, p. 60)

Segundo a autora, além de Alain Robbe-Grillet, outros escritores do *nouveau roman* publicaram textos autobiográficos que são o que ele chamou de nova autobiografia. É o caso, por exemplo, de Marguerite Duras, que teve o aspecto autobiográfico de seus livros mais em

evidência com a publicação de *O amante* em 1984, que lhe rendeu um Prêmio Goncourt. No entanto, a história que ela conta em *O amante* já havia sido contada antes, em livros como *Barragem contra o pacífico*, de 1950, e seguiu sendo contada, quando ela publica *O amante da China do Norte*, em 1991. Além disso, Duras também conta com uma vasta produção cinematográfica, o que possibilita pensar nessa autobiografia marcada sob o signo da ruptura e da dispersão, forjada numa poética do fragmento, como uma história contada em vários suportes. O trecho que abre esse capítulo é retirado do livro *O amante* e nele é possível ler o que dá o tom a essa autobiografia, a história de uma vida que não existe, contada sem um centro, sem um caminho ou trilha, com vastos espaços onde se vislumbra a presença de ninguém. Ressalto a presença de ninguém, porque no caso de Duras, não parece se tratar de uma ausência, mas da presença de uma instância que fala desde o lugar de ninguém.

Figueiredo (2013) traz a particularidade dos romances escritos por mulheres nas décadas de 70/80, que são autobiográficos, e surgem no sentido de colocar em questão relacionamentos difíceis que as autoras tinham dentro da família, muitas vezes com suas mães. Em alguns deles, o nome da autora coincidia com o nome da personagem⁸³ – como é o caso de Elena Ferrante e Elena Greco -, e tinham como norteadora a ideia de que escrever seria uma forma de dar outro destino para uma educação alienante, “fazer uma viagem no tempo para resgatar os destroços de um eu estilhaçado, usar a memória para recuperar um saber ancestral; escrever é se rebelar e dizer não a todas as pressões/ repressões/ pressões sofridas” (FIGUEIREDO, 2013, p.83). Ao final desse processo de desnudamento, a mulher acabaria forjando para si uma identidade fora da linguagem hegemônica. É esse o tipo de livro que parece lançar Elena Greco no mundo da escrita, um relato de algumas páginas que elabora uma experiência traumática sofrida durante sua primeira relação sexual. De acordo com Figueiredo (2013), o que está em jogo nessa escrita é o corpo da mulher, de onde ainda se esperava uma posição submissa de alguém que apenas aguardava um casamento. O corpo da mulher era um espaço impreciso que aguardava uma definição que viria a partir do casamento. Essa lógica era desmantelada quando a mulher se colocava a escrever:

Ao tomar a palavra, e mais do que isso, escrever essa palavra – portanto, entrar no domínio reservado aos homens -, as escritoras subvertem a ordem masculina do mundo e instauram uma nova ordem, uma ordem em que a mulher fala de si, de seu corpo, de seus sentimentos, de suas angústias. A escrita se apresenta como um novo combate: luta com as palavras, com a censura interna, com o público que reage

⁸³ Como exemplo Figueiredo (2013, p.84) menciona *Les prunes de Cythère* de Jeanne Hyvrard (1975) e *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal (1975).

diferentemente diante de um texto escrito por um homem ou por uma mulher (FIGUEIREDO, 2013, p.88)

Não sei se utilizaria a palavra ordem, na minha leitura junto com Elena Ferrante e tantas outras autoras, penso que há a criação de um espaço literário em que essas falas sobre o corpo, as relações, os sentimentos, podem ser ditas de uma outra maneira, não submetidas a uma ordem hegemônica. Esse parece ser o projeto de Louise Bourgeois, ao trazer a forma da espiral, de Margurite Duras, ao dizer da enunciação de um ninguém e da própria Elena Ferrante, ao criar esse espaço a partir das palavras *frantumaglia* e *smarginatura*. Figueiredo (2013) afirma, acompanhando Barthes, que a tomada da palavra passa pela questão da linguagem, pois o poder se inscreve na língua. A língua é um filtro através do qual as representações simbólicas são construídas e é através dela que os estereótipos são propagados. A língua faz parte dos conflitos sociais e, se pensamos em uma mudança possível, ela passa também pela introdução de “significantes tantas vezes censurados ou ignorados que designam o corpo da mulher e seus mecanismos de funcionamento, que descrevem experiências femininas como a gestação, o aborto, a menstruação e o parto” (FIGUEIREDO, 2013, p.89)

Por isso, não acredito que seja possível, nos casos aqui mencionados, falar em uma escrita com o corpo sem falar também da corporeidade, uma vez que a segunda metade do século XX abriu a porta para que essa corporeidade fosse narrada. Temos um corpo fragmentado, mas temos também um corpo inédito, censurado, apagado por uma língua que prefere a violência que pratica com esse corpo do que falar dele com ele. Figueiredo (2013, p.90) conta um episódio envolvendo as escritoras Simone de Beauvoir e Gisèle Halimi que nos ajuda a entender esse ponto: elas escreveram para o jornal *Le Monde* um relato sobre uma mulher que fora estuprada por militares franceses na Argélia, que lhe enfiaram uma garrafa na vagina. O jornal disse que publicaria o texto, desde que fosse retirada a palavra vagina, que não condizia com o estilo do jornal. A palavra foi trocada por ventre e esse é um fato que ilustra bem a disputa em questão: a violência não é censurada, mas a palavra que designa o órgão do corpo, sim.

Essa escrita que ganhou lugar na França entre as décadas 70/80 é amplamente discutida por Hélène Cixous e Luce Irigaray, que caminhavam no espaço da crítica literária e da psicanálise. Cixous escreveu um texto chamado *O riso da medusa* que só em 2022 ganhou sua primeira tradução brasileira. O texto, dito pela própria autora como um manifesto, é uma convocação para que as mulheres escrevam, coloquem a si próprias no texto e busquem, com esse movimento se colocar no mundo e na história por uma perspectiva própria. Cixous (2022, p.41) começa o manifesto dizendo: “eu falarei da escrita feminina: *do que ela fará*”,

como se fosse uma espécie de carta para o futuro, lançada com o intuito de convocar as mulheres para que o escrevam. Ao abrir o texto dessa maneira, a autora também faz uma torção no tempo que me parece acompanhar o redemoinho: como se o futuro estivesse ali, já, quando se convoca a mulher à escrita.

Não é mais possível que o passado faça o futuro. Eu não nego que os efeitos do passado ainda estejam aqui. Mas eu me recuso a consolidá-los, repetindo-os, concedendo a eles uma inamovibilidade equivalente a um destino; confundindo o biológico e o cultural. É urgente antecipar (CIXOUS, 2022, p.41)

Essas reflexões, segundo a autora, carregam a marca do **entretempo**, pois o que ela diz tem pelo menos duas faces e dois destinos: “destruir, quebrar, prever o imprevisto, projetar” (CIXOUS, 2022, p.42). Há uma perspectiva moebiana que parece se alinhar à proposta de Elena Ferrante quando diz se constituir através das suas narradoras; Ferrante quebra e destrói o seu lugar de autora, a partir da *frantumaglia* e da *smarginatura*, para, moebianamente, prever o imprevisto e projetar nas suas narradoras – mulheres que também escrevem – algo para o futuro. E esse movimento inclui a escrita do corpo, com o corpo. Talvez o manifesto de Cixous seja um lugar privilegiado para encontrarmos essa tentativa de *excrever* o corpo, uma vez que a autora parece concordar com Nancy que tocar o corpo é o que se espera na escrita.

Ao censurar o corpo, censura-se, de um golpe só, o sopro, a palavra. Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir. Só assim jorrarão as imensas fontes do inconsciente (...) *Em corpo*: muito mais do que o homem chamado aos êxitos sociais, à sublimação, as mulheres são corpo. Mais corpo, portanto, mais escrita. Durante muito tempo é em corpo que ela respondeu às humilhações, à empresa-familiar conjugal de domesticação, às tentativas repetidas de castrá-la. Aquela que revirou dez mil vezes sete vezes sua língua dentro da boca antes de se calar, ou está morta, ou conhece sua língua e sua boca melhor do que todos. Agora, eu-mulher vou explodir com a Lei: estrondo agora possível, e inevitável: e que se faça, imediatamente, *na* língua (CIXOUS, 2022, p. 51/66)

Ayanne Sobral (2019, p.76) resgata um texto de Lucia Castello Branco (1995) no qual a psicanalista faz uma importante crítica a Cixous que parece pertinente citar, uma vez que chegaremos também numa proposição sobre a escrita das mulheres compartilhada com Elena Ferrante. Branco (1995) aponta que, por vezes, a convocação de Cixous cai em um lugar de sacralização do texto feminino, como se estivéssemos, partindo da perspectiva dessa escrita, diante do belo e do bom ao falar do corpo e do texto. O que acaba, muitas vezes, chegando numa lógica da completude que a enunciação à deriva, do excesso e fora das molduras, buscaria negar. Ou seja, ao dizer que o texto é deriva, cria-se uma afirmação que nega a

própria ideia de deriva enquanto movimento. De acordo com Branco (1995) esse modo de Cixous que, em alguns momentos, resvalava nesse lugar, se modifica quando ela encontra a escrita de Clarice Lispector e, assim, se metamorfoseia em um texto que “não quer, porque não pode, se opor ao masculino, só lhe restando, portanto, a função não antinômica, não dicotômica da suplência” (BRANCO, 1995, p.81 apud SOBRAL, 2019, p.77). Ao encontrar com o de Lispector, como um mar se encontrando com a fúria do outro, Cixous transforma o texto feminino em um texto que pode ser bonito, mas também pode ser “falta, fenda, vazio, fragmento, lacuna, morte, escuridão” (p.77)

Apesar de perceber em Ferrante também uma convocação para que as mulheres coloquem no papel suas histórias, aos modos do que faz o manifesto de Cixous, ela sempre ressalta que a literatura não é um lugar de exaltação ou de criação para deixar as coisas harmoniosas e bonitas – “a escrita feita muitas vezes me parece mais densa do que a bonita” (FR, p.110). A autora convoca à escrita com o intuito de que apareçam também os monstros que habitam em cada mulher, muitas vezes criados dentro das relações entre elas, fraturas que não podem ser negadas:

É um atalho pôr entre parênteses o que há de terrível nas mulheres, nos imaginarmos somente como organismos de bons sentimentos, hábeis mestras da gentileza. Talvez isso seja útil para nos encorajarmos, para crescermos politicamente, mas quem faz literatura deve tornar a hostilidade, a aversão e a fúria visíveis, junto dos sentimentos generosos. É seu dever escavá-las, narrá-las de perto, sentir que elas existem, com ou sem Eneias, com ou sem Teseu. Não gosto de pensar, como muitas vezes tendemos a fazer, que os gestos terríveis das heroínas clássicas são apenas o fruto de uma operação masculina embusteira, de um complô patriarcal: ao fim e ao cabo, é como atribuir às mulheres uma falta de humanidade, e isso não é útil. Pelo contrário, precisamos aprender a falar com orgulho da nossa complexidade, de como ela informa nossa cidadania, na alegria e na fúria. Para isso, é necessário aprender a arte de se perder no que é penoso e complexo; não existe Ariadne que não cultive em algum lugar um amor incômodo, a imago de uma mãe muito amada que, no entanto, dá à luz bonecas suicidas e minotauros (FR, p.161)

Talvez, pensar um espaço criado pela *frantumaglia* e *smarginatura* seja interessante para trazer à tona a ideia um lugar em que seja possível chegar perto dessa hostilidade e dessa aversão, sem a violência da censura do corpo, como no exemplo citado por Eurídice Figueiredo (2013). O próprio corpo, pensado com um abismo, um vórtice, seria por excelência o lugar da fragmentação, do despedaçamento, tão caros à literatura e que, por isso mesmo, não pode ser alvo de censura; o espaço literário é o espaço onde se pode investigar os sentimentos ruins, a fúria e o amor, como fazer isso quando algumas palavras relativas ao corpo feminino ainda são interditadas? Nas próximas páginas vamos adentrar com mais profundidade na *mise en abyme* e sua estrutura para vislumbrarmos a possibilidade de forjar

esse espaço na forma de um fractal. Antes, trago uma carta escrita endereçada a Elena Ferrante pela escritora Jhumpa Lahiri, que tem uma história curiosa com a italiana e mostra, nesse tecido de autobiografia que Ferrante faz para si própria, como um outro corpo de escritora pede licença para entrar.

[carta]

Entre 20 e 25/04 de 2014, enquanto está em Estocolmo, a escritora Jhumpa Lahiri escreve para Elena Ferrante uma carta a ser lida no Festival de Literatura de Roma. A carta foi escrita e lida em italiano em uma tarde dedicada à Ferrante e o Corriere della Sera publicou alguns trechos. Tradução minha.

Cara Elena Ferrante,

*Peço desculpas pela intrusão. Também sou escritora e uma ávida leitora dos seus livros. Descobri sua obra nos Estados Unidos através de um amigo que trabalha na sua editora em **Roma**. Há alguns anos, ele me presenteou com a tradução para o inglês de *Dias de Abandono*. Fiquei tão impressionada que, ainda mais comovida, imediatamente o reli em italiano, língua que já conhecia muito bem na época. Sou uma escritora anglófona, cresci nos Estados Unidos. Moro em Roma há dois anos. **Depois de lê-la, parei de ler ficção em inglês** e decidi me dedicar ao máximo, como leitora e também como escritora, ao italiano. Credito em grande parte a você esse momento de virada linguística na minha vida. Penso em você como uma escritora brilhante, uma das mais brilhantes do mundo. Mas não é sobre isso que quero falar nessa carta. Quero, acima de tudo, expressar a admiração que suscitou sua escolha, a sua convicção no que diz respeito à publicação dos seus livros. Fiquei muito impressionada com a carta que você escreveu a **Sandra Ozzola**, publicada em *Frantumaglia*, na qual explicita sua decisão, como escritora, de não fazer aparições públicas.*

Considero sua carta uma espécie de manifesto ousado e surpreendente. Eu concordo com você. Compreendo perfeitamente o impulso de proteger-se, de sentir-se anônima. Que maravilha o fato de ser uma escritora que só se comunica com o mundo através das palavras escritas, apenas com a literatura. Se eu tivesse tido essa coragem, também seria meu desejo conduzir dessa maneira meu percurso literário. Escrevo para você numa semana difícil. Estou numa cidade desconhecida para divulgar meu último romance. De preferência, escrevo pela manhã. Passo da cama direto para a escrivaninha, único lugar em que posso me sentir invisível. Se não me sinto invisível, não sou capaz de escrever. (...) Entendo, como você, que as editoras têm um papel importante, sem o qual nós não poderíamos trabalhar. Mas agora

temos seus livros, que sem nenhuma fotografia, sem o previsível suporte da sua presença em festivais, em livrarias, são lidos e celebrados por tantas pessoas na Itália e ao redor do mundo. Sua carta, respeitosa mas determinada, foi uma defesa compreensível, você tinha razão.

Você gosta de homenagens, ou de atenção de uma maneira geral? Qual é sua relação com suas leitoras? Você gosta de ouvi-las? Responder suas cartas? Você deve receber muitas. Se importa em quantas leitoras chega, em quantas cópias seus livros vendem? Você lê sobre a recepção da sua obra? Se importa como os críticos te julgam, elogiam? Eu dirijo essas perguntas a você porque são perguntas que eu constantemente me faço. Não sei quais são as respostas certas. Se não estou errada, creio que é importante para você conservar um vínculo com o público. Depois de ler *Frantumaglia* posso dizer que você me parece uma escritora extremamente generosa. Responde às perguntas dos jornalistas de forma descontraída, desarmada, quase sem filtros. **Parece-me que não está escondendo nada.** Não há nada mais perturbador do que a franqueza. A força de sua escrita reside na honestidade. Para aqueles que a consideram uma escritora ausente, eu diria: muito pelo contrário. Percebo, apesar da aparência de inacessibilidade, uma porta que se apresenta muito mais aberta do que fechada. Eu, que me sinto agora extremamente exposta, tento fechar a porta, para limitar meu contato com o público. Você, que evita completamente, me parece, de certa forma, uma escritora mais transparente. Graças à máscara que te torna invisível, você pode revelar qualquer coisa. Assim como Perseu mata Medusa com o seu manta, sua força está naquilo que você esconde.

Aqui está a vantagem da invisibilidade, tanto para o artista quanto para o público. Escrevemos para sair de nós, mas o desejo e a necessidade de contato permanecem. Se eu não quisesse nenhum contato com leitores, teria escrito minha vida inteira em um diário, e não teria mostrado a ninguém. Quando você decide escrever para publicar, cria-se um forte diálogo com o público, uma conexão inegável. Queremos chegar aos outros, mas ao mesmo tempo, queremos nos manter distantes, independentes. É um paradoxo, uma contradição. A relação entre uma escritora e suas leitoras e leitores pode ser muito estreita, cruzar as fronteiras do tempo e do espaço. Deve ter alguma coisa de inefável, misterioso. Em última instância, algo que permanece fora do nosso controle. Recentemente fui ver em Roma, no Palazzo delle Esposizioni, uma exposição dedicada a Pier Paolo Pasolini. Passei algumas horas lendo suas cartas, aprendendo muitas coisas sobre sua vida. Vi inúmeras fotos dele, a

caligrafia, entrevistas na televisão. Ouvi sua voz. Como consequência, absorvi sua presença, de maneira fragmentada, muitas vezes quase tocando seu fantasma. Depois de ver a exposição, pensei em você. Será que você teria gostado? Teria ido lá? Com respeito aos escritores que você gosta, qual a sua posição? Você lê suas biografias, autobiografias, cartas? Teria curiosidade de ver as casas deles, para entender como viviam, onde, com quem? Você julgaria Pasolini por ter aparecido tanto, por ter sido um escritor presente e muito mais acessível do que você?

Confesso que gosto muito de ler as cartas e os diários dos escritores que gosto. Tendem a me animar, me sinto compreendida. No entanto, lendo seus pensamentos mais íntimos, também me sinto culpada, uma intrusa. Tenho a noção de que aqueles diários, aquelas cartas, não foram escritas para mim. Eu agradeço por você ter publicado Frantumaglia. Essa coleção de suas cartas e entrevistas me deu uma bela chave para aprofundar a leitura dos seus romances. Também me deram brevemente, um vislumbre da sua vida pessoal. Você desenhou, nesse livro, momentos pungentes da sua infância, episódios dolorosos e inquietantes. Nos trouxe passagens não publicadas, versões anteriores dos romances. O efeito é um retrato muito mais fiel e sugestivo do que uma foto na orelha do livro. Você compartilhou com os organizadores deste festival, e também comigo, páginas inéditas do seu próximo romance, um trabalho ainda em andamento. Revelou um pequeno pedaço do seu processo criativo, a dimensão mais íntima e oculta da escrita. Estou terminando esta carta e também chegando ao fim da minha semana no exterior. Esbocei essas páginas de forma descontínua, nos intervalos entre as entrevistas. Espero que você encontre um fio coerente. Agora me sinto tão exposta, tão vazia, que vou precisar de uma outra semana para recuperar minhas forças, reconstruir a máscara e me sentir invisível novamente. Não peço nenhuma resposta e espero não tê-la incomodado. Fui consolada, durante essa semana difícil e confusa, pela possibilidade de simplesmente recorrer a você.

Saudações cordiais,

. uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é difícil de dizer, ao que está no fundo e mal se vê

Ela ficou calada e, quando esgotamos o catálogo do admirado assombro, disse que o espetáculo da noite lhe dava medo, não via ali nenhuma arquitetura, mas apenas cacos de vidro soltos ao acaso num betume azul. Isso nos deixou em silêncio, e eu me irritei pelo hábito que ela adquirira de falar por último, o que lhe dava um longo tempo de reflexão e lhe permitia dismantelar com meia frase tudo o que tínhamos dito mais ou menos de improvisado

Elena Ferrante

Início essa parte da tese que se propõe a esmiuçar a *mise en abyme* e seus desdobramentos com a imagem das bonecas russas, comumente associadas à estrutura dos livros de Elena Ferrante. Em uma das colunas escritas para o *The Guardian* que, posteriormente, foram reunidas no livro *L'invenzione occasionale*, há uma ilustração de Andrea Ucini do que são essas bonecas e como elas se relacionam com a questão do encaixe na *mise en abyme*. Meu caminho com as construções de Ferrante é pensar além do encaixe, mas como um pontapé inicial, talvez possamos demorar um pouco o olhar na imagem:



Figura 14 Ucini, Andrea (2019) *Matrioska*

Na coluna consta um trecho da coluna em que Elena Ferrante afirma que uma das coisas mais extraordinárias que já fez na vida foi conceber e dar à luz. “Eu fui uma péssima mãe, eu fui uma mãe maravilhosa. A gravidez muda tudo: nosso corpo, nossos sentimentos, a

maneira como organizamos hierarquicamente as coisas na nossa vida” (IO, p.23, tradução minha)⁸⁴. Ou seja, a escolha pela imagem parece ter se dado a partir do significado do nome russo para o encaixe entre as bonecas: a matrioska ou matryoshka, um brinquedo tradicional da Rússia que coloca uma boneca dentro da outra até chegar em uma unidade irreduzível 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.

As bonecas russas são uma das possibilidades de *mise en abyme*, conceito que é esmiuçado por Lucien Dallenbach (1977) no livro *Le recit spéculaire: essai sur la mise en abyme*⁸⁵. O autor sistematizou um longo e pioneiro estudo a respeito da *mise en abyme* que se inicia com uma citação encontrada nos *Diários* do escritor francês André Gide. Nessa abertura do estudo, Dallenbach (1989) nos oferece uma leitura de como a *mise en abyme* é recebida e aplicada na crítica literária. No diário, Gide diz:

Gosto que em uma obra de arte se encontre assim transposto, à escala dos personagens, o pano de fundo desta obra. Nada o esclarece melhor nem estabelece mais seguramente todas as proporções do conjunto. Assim, nos quadros de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete, por sua vez, o interior de um cômodo onde se representa a cena pintada. Assim, no quadro das *Meninas* de Velásquez (mas um pouco diferentemente). Enfim, em literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; e alhures em muitas outras peças. Em *Wilhelm Meiste*, as cenas de marionetes ou da festa no castelo. Na *Queda da Casa de Usher*, a leitura que se faz à Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é justo. O que seria muito mais, o que diria melhor o que eu quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse*, e em *La tentative*, é a comparação com esse artifício do brasão que consiste, no primeiro, em colocar um segundo ‘em abismo’ (GIDE, 1948, p.41 apud ALONSO, 2017, p.41-42)

Dallenbach (1989, p.8) afirma que o trecho, muitas vezes interpretado pelos críticos como uma reflexão de Gide sobre si próprio, é muito mais complexo do que parece numa primeira mirada. O teórico busca destacar, nessa primeira incursão pelo texto de Gide, como sua aparente clareza parece borrar a noção de *mise en abyme*, cercando-a, até aquele momento, com uma névoa de incerteza. Dito de outro modo, a aparente obviedade do texto de Gide sobre o que é a *mise en abyme* não incitava leitores a olhar com atenção para o conceito.

⁸⁴ “Sono stata una pessima madre, un’ottima madre. La gravidanza cambia tutto, il corpo, i sentimenti, l’ordine gerarchico delle nostre vite” (IO, p.23)

⁸⁵ Pela dificuldade de encontrar uma edição do livro, acabei utilizando a tradução para o inglês, *The mirror in the text*, feita por Jeremy Whiteley e Emma Hughes publicada pela The University of Chicago Press.

A partir disso, ele se propõe a enumerar algumas possibilidades para começar a conversa sobre o assunto:

1. A *mise en abyme*, como um meio através do qual a obra se volta para si, parece operar a partir de um reflexo;
2. Sua principal propriedade é trazer à tona o significado e a forma como foi executado o trabalho;
3. Conforme demonstrado por exemplos retirados de diferentes campos, é um dispositivo estrutural que não é prerrogativa da literatura;
4. Recebe o nome de um dispositivo heráldico descoberto por Gide em 1891 (DALLENBACH, 1989, p.8, tradução minha)⁸⁶

Para Dallenbach fica evidente que, no trecho de Gide, a palavra abismo surge como um termo técnico; ele diz que não pretende buscar outros significados para ela, além do que aponta no item 4, quando afirma tratar-se do nome de um dispositivo heráldico descoberto por Gide. O que fascina o autor no dispositivo é “a imagem de um escudo contendo em seu centro, uma miniatura, que é sua réplica” (DALLENBACH, 1989, p.8, tradução minha)⁸⁷. A partir disso, Dallenbach conclui que a estrutura pode ser definida da seguinte maneira: “a *mise en abyme* é qualquer fragmento em uma obra que apresente semelhança com a obra que o contém” (p.8). Logo após chegar a essa afirmação, o autor segue lendo o trecho do diário de Gide tentando entender como o dispositivo que, num primeiro momento, parece ser visual, se adequaria para analisar um texto literário como *Hamlet*? Ou seja, o que nessas condições que são prerrogativas para a *mise en abyme* pode fazer uma relação entre a narrativa, a heráldica e o espelho que aparece quando Gide menciona as pinturas?

O que Dallenbach busca ressaltar, em um primeiro momento, é o interesse de André Gide em obras que contenham dentro de si uma espécie de duplo especular, ou seja, obras que refletem uma parte ou o todo daquela que a engloba. Como bem sintetiza Alonso:

A capacidade reveladora de permitir o alcance de elementos não acessíveis à visão pura torna possível a discussão em torno da intrigante estrutura abismal presente nos espelhos. Nesse contexto, a *mise en abyme* surge como procedimento narrativo associado à função especular, caracterizando-se como um instrumento de realce à imagem refletida em sua duplicidade. Seu funcionamento reitera os contornos e propriedades dos objetos refletidos (ALONSO, 2017, p.52)

⁸⁶ “1. the *mise en abyme*, as a means by which the work turns back on itself, appears to be a kind of reflexion; 2. its essential property is that it brings out the meaning and form of the work; 3. as demonstrated by examples taken from different fields, it is a structural device that is not the prerogative either of the literary narrative or indeed of literature itself; 4. and 4 it gets its name from a heraldic device that Gide no doubt discovered in 1891.” (DALLENBACH, 1989, p.8)

⁸⁷ “what fascinated him must have been the image of a shield containing, in its centre, a miniature replica of itself.” (DALLENBACH, 1989, p.8)

Também parece chamar a atenção do teórico como Gide faz um passeio entre algumas obras artísticas extraindo delas o traço em comum da reflexividade. Como, para esse trabalho, o aspecto especular é importante, escolhi alguns desses exemplos para que nos aproximemos com o intuito de entender como se dá a *mise en abyme*. O primeiro deles é o quadro *As meninas* de Velásquez que, além de aparecer no estudo de Dallenbach, também foi analisado no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault (1999, p.12). Nessa pintura, há a introdução de um espelho no centro que reflete a imagem do rei e da rainha, 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. 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.



Figura 15 Velásquez, Diego (1656) *As meninas*⁸⁸

A ausência ganha força na tela que Velásquez pinta dentro da própria pintura. Sem 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. Talvez, de acordo com as circunstâncias, a dificuldade de acessá-la, a imagem que não pode ser vista torna-se um paradigma da ausência, envolta por uma sombra, inflamando a incerteza do que é (im)possível ver. 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. O que essa ausência possibilita?

No capítulo que abre o livro *As palavras e as coisas*, Foucault faz uma análise desse quadro, nomeando cada uma das figuras presentes: todos “personagens” de Velásquez, inclusive o próprio artista. Os nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas, diriam que o pintor olha, assim como acontece com a maioria das pessoas no quadro. No entanto, a estratégia de Foucault não é pensar a nomeação como uma categorização e sim como um jogo de linguagem que os nomes se dispõem a jogar. Os nomes

⁸⁸ Obra disponível em: [Las Meninas - The Collection - Museo Nacional del Prado \(museodelprado.es\)](https://museodelprado.es/en/collection/velazquez-the-meninas)

próprios, então, seriam apenas uma espécie de artifício que permitiria estabelecer uma relação infinita entre o visível, a linguagem e a pintura:

Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça a ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem” (FOUCAULT, 1999, p.12)

O que se fala a respeito do que se vê não corresponde à sua totalidade, contém apenas algumas palavras que, se dispostas no jogo da linguagem, são capazes de apreender algo e construir um determinado saber. Diante do espelho no quadro, que localiza a presença do Rei e da Rainha, Foucault diz que é preciso não saber quem se refletirá no fundo do espelho a fim de interrogar o reflexo ao nível de sua existência, apontando para a possibilidade do espectador poder colocar-se no lugar soberano dentro da pintura. “A função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e para o qual ele se desdobra” (FOUCAULT, 1999, p.19). Foucault anuncia um sujeito dividido na pintura, habitando o espaço vazio que o espelho faz abrir. Fingir que não se importa em saber quem é o reflexo no quadro possibilita interrogar o reflexo no nível da própria existência. Misturar todas as possibilidades que reconheçam um referente e remetam a um destinatário fabricam uma dissolução das fronteiras que permitem criar uma miríade de hipóteses.

Assim, a partir da leitura de Foucault, podemos pensar que *As meninas* não trata apenas de um jogo de espelhos e reflexos, mas de colocar na cena os elementos que são estruturantes para o processo de criação. Transportando para o texto literário, podemos pensar na representação, na folha em branco, o autor, o gesto de escrita, segurar o lápis, o olhar – que Elena Ferrante chama de pensamento-visão, como veremos - e a leitora/leitor. Dito de outro modo, o que faz Gide mencionar *As meninas* como um caso de *mise en abyme* é porque ele mostra, dentro da pintura, uma reflexão sobre o gesto de pintar.

Além do quadro *As meninas*, Gide também menciona o *Díptico de Martin Newenhoven*, de Hans Memling (1487) e *O Banqueiro* de Quentin Metsys (1514), nos quais a ideia da reflexão proposta pela pintura de Velásquez se repete. Como pode ser observado na imagem abaixo, do Díptico de Memling, há o detalhe de um espelho que reflete a própria pintura, fazendo com que o jogo de pensar a criação se manifeste:



Figura 16 Memling, Hans (1487) *Díptico de Martin Newenhove*⁸⁹



Figura 17 IDEM *Detalhe*

Além da reflexividade sobre o processo de criação, Dallenbach (1989, p.12) destaca que, longe de se tratar de uma imagem fiel, a duplicação que é representada na pintura se dá através de um espelho convexo que distorce a imagem. Também parece ser um artifício usado pelos pintores para mostrar na tela objetos que se encontram fora da área da imagem, ou seja, uma maneira de criar um movimento moebiano entre o que está fora e dentro da tela.

Entre os exemplos dramáticos e literários para falar da *mise en abyme*, Gide menciona *Hamlet*, de William Shakespeare (1603), *Wilhelm Master*, de Goethe (1795) e *The Fall of The House of Usher*, de Edgar Allan Poe (1839). No caso de Shakespeare, Gide considera que a *mise en abyme* se dá pela inserção de uma peça de teatro chamada *The Murder of Gonzago* na

⁸⁹ Obra disponível em: [Hans Memling, Diptych of Maarten van Nieuwenhove – Smarthistory](https://www.smarthistory.org/hans-memling-diptych-of-maarten-van-nieuwenhove)

própria peça de teatro que é Hamlet. Uma peça que, por sua vez, também repete a cena do assassinato do rei que é um dos motivos principais de Hamlet. “Ao representar o crime do rei e a infidelidade da rainha, a peça dentro da peça ergue um espelho acusador para os culpados” (DALLENBACH, 1989, p.13). Em Goethe e *Wilhelm Master* o que se repete são as cenas de marionetes, já na obra de Edgar Allan Poe, Gide aponta a leitura do narrador para o amigo Roderick da obra *Mad Trist* que, no contexto do conto, anuncia o fantasma de Lady Madeline e reflete o que está acontecendo na narrativa principal.

Depois de destacar alguns outros exemplos de obras literárias em que a *mise en abyme* se presentifica – como *Madame Bovary* de Gustave Flaubert -, Alonso (2017, p.55) destaca, como já dito, que a técnica se aplica, além da relação que se estabelece entre os personagens, como mostram os exemplos de Gide, na relação escritor-escrita, delineando o que hoje se chama escritor-escrevente. “Nessa dinâmica, o texto inclina-se sobre si mesmo, reflete acerca de seu funcionamento e de sua imagem, jogando com as mediações do enunciado, enunciação e código (ALONSO, 2017, p.55)

No detalhamento da técnica que constitui a *mise en abyme*, Dallenbach (1989, p.24) enumera três possibilidades para pensarmos como ela acontece: a primeira, a mais simples, inspirada na técnica de confecções de brasões que inspirou Gide a transpor a *mise en abyme* para a literatura, podemos definir como uma história dentro da outra, o microcosmo e a mônada, cujos exemplos literários são *Ulisses* de James Joyce e Swann apaixonado, *Em busca do tempo perdido*. A segunda, também simbolizada pelas mônadas, guardando a particularidade da referência à matemática reproduz o efeito de reflexão infinita de quando um espelho é colocado na frente do outro. Na literatura, essa forma se manifesta como um relato dentro de um relato semelhante, que, por sua vez, contém outro relato semelhante, e assim por diante, e, na imagem, estamos falando do pacote de Aveia Quaker. A terceira forma é a reflexão paradoxal ou aporística, quando as narrativas contidas uma dentro da outra (de maneira simples ou infinita) confundem-se, sem que a leitura permita identificar o interior e o exterior de cada relato, produzindo uma espiral infinita.

Na segunda forma, do reflexo infinito, Dallenbach traz as bonecas russas, que já mencionei, semelhantes às caixas chinesas, possuidoras de um mecanismo de encaixe muito semelhante ao das matrioskas, e ainda cartazes publicitários que se utilizavam bastante da construção. Um dos exemplos mais conhecidos e que acaba aparecendo em estudos de psicanálise como o livro *Psicanalisar* de Serge LeClaire (2007) é o da *Vache qui rit* (Vaca que ri), uma imagem que traz a representação de uma vaca cujos brincos são duas caixas com a mesma imagem da caixa maior e assim por diante. LeClaire (2007) está pensando em como

a repetição acontece na clínica psicanalítica e parece interessante trazer o trecho no qual ele menciona a *mise en abyme* uma vez que se trata de uma reflexão sobre a construção do sujeito, que vamos poder esmiuçar com mais detalhes posteriormente, quando falarmos do estádio do espelho, de Jacques Lacan:

No fundo – o psicanalista tem consciência disso – esta fantasia se fundamenta em uma situação real, causadora de sua estrutura: a situação de um sujeito colocado entre dois espelhos quase paralelos. De cada lado, a imagem se reproduz verso e anverso em série indefinida. Mas, para o analista, fica fora de cogitação deixar-se ilaquear por essas ciladas obsessivas: importa que ouça o que tende a ser dito dessa maneira. A representação do jogo de espelhos evoca-lhe o problema da identificação e o reporta ao trabalho *princeps* de Jacques Lacan sobre o estádio do espelho e a formação da função do Eu. (LECLAIRE, 2007, p. 8)

Leclaire (2007) traz aqui a situação hipotética de um analista que passa a identificar no discurso do analisante uma repetição que parece se dar aos moldes do encaixe da narrativa dentro de outra narrativa. A fantasia desse analisante evoca o jogo de espelhos dele. No entanto, o analista deve incidir sobre essa repetição de maneira que ela se interrompa ou que, pelo menos, o analisante passe a estranhar essa imagem tão parecida que só se encaixa dentro da outra. É como se o analista precisasse incidir no discurso de maneira a estilhaçar o jogo de espelhos da fantasia do analisante porque essa repetição lhe causa sofrimento. A paisagem que se forma a partir dessa fratura é a maneira como ele pode assumir o caminho da sua vida sem estar preso a uma imagem que tende a aprisioná-lo.

No caso da obra de Elena Ferrante parece que acontece algo similar, há uma quebra nesse jogo de espelhos que traz uma estranheza onde antes havia o encaixe de uma imagem na outra. Levando em consideração os tipos de reflexão estabelecidos por Dallenbach (1989, p.24), até esse momento a leitura da obra de Ferrante me leva a crer que se trata de uma reflexão aporística, uma vez que estou aqui tentando delinear a poética da autora em torno da imagem de uma espiral infinita. Isso não exclui a reprodução infinita das imagens de quando se coloca um espelho em frente ao outro, como bem destaca Alonso (2017, p.55) “os três métodos descritos não deixam de remeter um ao outro, revelando a tomada de posicionamentos críticos e estéticos, além de problematizarem a construção romanescas associada à metáfora do espelho”.

Véronique Labeille (2011 apud Alonso, 2017, p.56) afirma que é na conversa que se estabelece entre os três tipos de reflexividade que está a riqueza da *mise en abyme*. Para ela, a técnica, por apresentar um alto teor de reflexividade, deve ser utilizada como instrumento para a crítica literária também de um ponto de vista sócio crítico. Ou seja, mais do que um espelho,

há, na *mise en abyme* uma pluralidade de formas que nos permite ir além do encaixe narrativo, para pensar o mosaico, caleidoscópio, prisma e fractal na obra literária. Esse uso permitira análises mais arrojadas que contemplassem também os aspectos sociais e culturais da obra, que é um dos objetivos desse trabalho. Poder pensar a obra de Elena Ferrante em sua dimensão política, sem deixar de lado seu projeto estético e vice-versa.

Labeille (2011) menciona o prisma, espelho quebrado, como uma imagem interessante para pensar os intervalos entre a imagem e o seu reflexo. Aqui eu pretendo inserir o fractal, através da Geometria dos Fractais, seguindo o pensamento de Mariângela Alonso⁹⁰ (2017, p.44) de que a pluralidade de comparações em torno do conceito de *mise en abyme* e sua especularidade permite pensar em outras formas para o corpo de Elena Ferrante. Nesse sentido, parece que estou no terreno desse trabalho, de buscar formas para falar daquilo que está o tempo todo se desfazendo, *desmarginando*.

Michael Janos (2008) apresenta em seu manual introdutório sobre Geometria Fractal um panorama de como a descoberta dessa forma auxiliou no entendimento, para os cientistas, do crescimento e da complexidade da natureza. A descoberta da geometria dos fractais se deu através dos postulados da teoria do Caos, uma espécie de desdobramento científico que lida com a imprevisibilidade dos fenômenos. Janos (2008, p.10) afirma que através das teorias do Caos⁹¹ foi possível perceber nas engrenagens que acionam a natureza um movimento errático e imprevisível, traços que só agora são passíveis de observação por causa do desenvolvimento da tecnologia e dos computadores. “Segundo a ciência do Caos, na natureza coexistem a ordem (o determinismo) e o caos (a imprevisibilidade). À Ciência do Caos normalmente estão associadas duas áreas interligadas da Matemática: **os Sistemas Dinâmicos e a Geometria Fractal**” (JANOS, 2008, p.10, grifo do autor).

⁹⁰ Mariângela Alonso sugeriu a proximidade da *frantumaglia* e *smarginatura* com outras figuras geométricas além do espelho como o fractal e o prisma no já mencionado Simpósio 57 - Literaturas em Abismo: A perspectiva intersemiótica em debate realizado no XVII Congresso Internacional Abralic, disponível em [ST57 S1 LITERATURAS EM ABISMO: A PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA EM DEBATE - YouTube](#). Foi a partir dessa indicação que comecei a explorar essas possibilidades.

⁹¹ Nos mitos de origem grega, importante referência para Elena Ferrante e a construção de suas personagens, o Caos está ligado ao Nada que originou o universo. Nas palavras da classicista Jenny March (2015, p.37): “No início era o Nada. O Nada chamava-se Caos – uma palavra que aqui não sugere confusão ou desordem, mas sim um espaço escuro e vazio. Depois do Caos vieram três outras entidades: Gaia (Terra), de seios fartos, Tártaro, um mundo inferior escuro e tenebroso bem abaixo da Terra, e Eros (Amor Sexual), a força cósmica fundamental originária de todos os atos de procriação que se seguiriam. Dessas quatro entidades foi criado tudo o que existe.” É interessante pensar que o Caos só passa a ser desordem e confusão quando confrontado com a ordem, um desenho que aparece bastante na tetralogia napolitana, em que Lila é associada à imagem do Caos e Lenù à Ordem. No entanto, a grande subversão de Ferrante parece ser tornar Lila o lugar onde orbita o desejo de Lenù de ser escritora, ou seja, o Caos está na origem de tudo e, por mais que se busque uma linha de retidão, de alguma maneira o desejo está sempre voltando-se para ele.

Portanto, a geometria fractal é uma linguagem matemática que descreve, analisa e modela as formas encontradas na natureza. Está presente em diversas expressões, desde uma couve-flor, passando pela maneira como nossos órgãos internos se organizam até o desenho da concha que está no início desta tese. A ideia por trás dessa linguagem é que ao recortar um pequeno pedaço de um todo não é mais possível dizer qual é a parte e qual é o todo porque um está contido no outro. Os pequenos pedaços são semelhantes ao todo, o que faz da imagem que surge na forma de um fractal uma figura auto-semelhante. A questão da auto-semelhança pode ser melhor explicada a partir da Samambaia de Barnsley, uma criação artificial em forma de fractal em que é possível observar nos ramos que se originam no caule réplicas reduzidas da samambaia grande. Por ser uma criação computadorizada, a samambaia e suas folhas terão exatas proporções, algo que não acontece nos fractais encontrados na natureza, como o floco de neve ou a própria samambaia natural, que não reproduzem uma cópia exata de si mesmas. O que existe nas figuras da natureza é, portanto, uma auto-semelhança aproximada em diferentes escalas. Isso é importante para a discussão aqui porque, ao contrário dos fractais matemáticos, em que as partes são cópias exatas do todo, nos fractais naturais as partes são reminiscências do todo. Ou seja, a principal característica dos fractais é sua invariância sob mudança de escala. É isso que permite enxergar um fractal na couve-flor, nas nuvens do céu ou observando o oceano de um avião.

Foi através de um estudo na costa da Bretanha que Benoît Mandelbrot criou o termo fractal. O estudo começa com o matemático e pacifista Lewis Fry Richardson que, ao estudar a probabilidade dos países entrarem em guerra, criou como suposição a ideia de que a **fronteira**⁹² teria papel determinante. No entanto, ao tentar medir com precisão as fronteiras, descobriu que isso não era possível, devido ao formato como elas eram estabelecidas. Por mais que o objeto utilizado para fazer a medição fosse acurado, na hora de colocar em prática, criava-se um paradoxo e ele se dá conta de que não é possível medir a costa da Grã-Bretanha, por exemplo, porque o parâmetro utilizado mudava o resultado a cada vez. A explicação para esse fato veio com Mandelbrot que percebeu na impossibilidade de fazer a medição a forma que ele chamou de fractal. Seu primeiro trabalho nesse sentido é publicado em 1967 e se chama *Qual o comprimento da costa da Grã-Bretanha? Autosimilaridade estatística e dimensão fracionária*. Aqui ainda não existia o termo, que só seria cunhado em 1975, mas

⁹² Coloquei a palavra em negrito porque é curioso pensar que a teoria científica sobre o fractal surge a partir de uma questão de fronteira. Estamos aqui no terreno das margens e é daquilo que não pode ser medido na margem que surge o fractal. Posso inferir que o fractal surge na *desmargem*.

nesse artigo publicado na revista Science, o matemático dava os primeiros passos para formalizar a teoria.

Como já mencionei, o termo fractal é proveniente do latim *fractus*, derivado do verbo *frangere*, mesma origem etimológica do verbo italiano *frantumare* que parece estar na origem da palavra *frantumaglia*. As significações abarcam sentidos como quebrar, fender-se e, a partir da quebra, criar fragmentos irregulares. De acordo com Alonso (2017, p.44), a partir desta noção, Mandelbrot “desenvolveu estudos de formas e padrões geométricos que se repetiam infinitamente, ainda que restritos a um espaço finito”. Ou seja, conforme dito, os fractais constituem-se, a depender do tipo a partir da propriedade da auto-semelhança, com uma parte refletindo de maneira exata ou aproximada a sua totalidade.

Para pensar nessa passagem da matemática à literatura, além de já contar com a elaboração de Mariângela Alonso (2017), também pude entrar em contato com *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise* do teórico e crítico Philippe Willemart (2009), principalmente naquilo que ele traz no capítulo de abertura intitulado *Os processos de criação nas ciências exatas*. No início do texto, Willemart se pergunta sobre os processos de criação nas suas inúmeras veredas e na possibilidade de encontrar um traço comum ou semelhante entre eles. Para aproximar-se dessa pergunta ele afirma ter ficado surpreso com a descoberta dos fractais e onde, na literatura, seria possível ler aquele tipo de forma:

Do liso ao fractal. A mudança de escala provoca ou a repetição de uma mesma estrutura, como no floco de nuvem de Koch, ou a descoberta de novas estruturas. No início, fui surpreendido pelos fractais descobertos pelo matemático Benoît Mandelbrot, e me perguntava se esta forma de encaixes e divisões se encontra na literatura; se a poesia não seria o refúgio destas formas, com suas aliterações e sua música, suas rimas e seus hemistíquios.

A decomposição do verso latino em anagramas, por Saussure, não descobre, de certa maneira, essa forma fractal? (..) Haveria, mesmo na ficção, esse desdobramento de estruturas, ou um elemento mínimo que se repete infinitamente, se analisarmos qualquer detalhe de uma obra? (WILLEMART, 2009, p.6)

O teórico ressalta que tal pergunta só pode ser feita depois de terminada a obra, em possibilidades de leitura abertas pelo autor ou crítico. Pensar que quem escreve já tem essa estrutura pronta antes de começar parece minar a surpresa e a descoberta causa de desejo de qualquer processo. No entanto, o que eu me pergunto, seguindo a proposição de Willemart (2008) é se, em um movimento semelhante ao que acontece na natureza, na forma do fractal que acontece ao acaso, também não seria possível identificar na literatura uma paisagem desenhada com o fractal sem sequer saber o que é um fractal. Sendo assim, que espécie de paisagens são essas, elas teriam algo em comum? Willemart (2008, p.7) afirma que o crítico

pode buscar nos manuscritos – objeto de estudo dos ensaios que compõem esse livro –, indícios das fronteiras em que as peças do quebra-cabeça se encaixam e “constatar como se constrói a fractalidade, como a partir de uma ideia global, um tema musical, um objeto (...) um quadro, um artigo ou um ensaio, estes primeiros objetos se desmembram em mil partes” e servem como uma espécie de fundação para a obra. Situando-se em um capítulo, uma frase, uma carta, aparentemente perdida na obra, a leitura poderia identificar nesse ponto o momento de quebra que possibilitou o surgimento do fractal.

Willemart (2008) utiliza como exemplo do que seria esse ponto que ocasiona o desmembramento a divisão em dois “eus” na narrativa proustiana nos romances de *Em busca do tempo perdido*. Segundo o teórico, essa divisão pode ser constatada em todos os níveis que estruturam o romance. No próximo capítulo pretendo mostrar como isso acontece no ensaio que abre *As margens e o ditado*, no qual Ferrante traz uma elaboração semelhante sobre essa divisão do eu a partir de Italo Svevo e *A consciência de Zeno*. No entanto, pensar a construção de suas narradoras a partir do fractal significa sair de uma cisão entre dois “eus” e pensar na multiplicação em pedaços. Willemart (2008, p.7) traz uma outra visão dos fractais que penso ser interessante mencionar porque ajuda a pensar essa multiplicidade: a visão defendida pelo astrofísico Laurent Nottale, discípulo de Mandelbrot, que toma a noção em um sentido mais geral que o da auto-semelhança nos quais se vê sempre a mesma coisa. De acordo com Nottale, o fractal também pode ser delineado a partir da abertura de se ver algo novo sempre que se coloca uma lente de aumento sobre a coisa. Ele toma como exemplo o ponto que, observado ao microscópio ou sob a ação do *zoom*, mostra outras estruturas além de um ponto, “como se o elemento mínimo da geometria euclidiana oferecesse uma estrutura lisa que apaga as estruturas fractais”.

Em seu estudo sobre a *mise en abyme*, Mariângela Alonso (2017, p.45) afirma que a Geometria dos Fractais encontra ressonância no âmbito da teoria literária, especificamente quando pensamos o texto de Dallenbach sobre a narrativa de André Gide, *Os moedeiros falsos*. “Nessa obra, o personagem Edouard é um escritor que tem como projeto redigir um livro que, por sua vez, leva o mesmo título do romance que estamos lendo, caracterizando, portanto, a estratégia narrativa da *mise en abyme*”. Alonso (2017, p.45) destaca a “hesitação prolongada entre o interior e o exterior” dos dois textos que aludem um ao outro, tecendo uma intrincada relação de troca. Além disso, Gide também escreve junto com o romance um diário intitulado *Diário dos moedeiros falsos*, trazendo deliberadamente uma interpretação em torno da construção em abismo que, como aponta Alonso (2017, p.45) atrai o olhar de quem lê para o jogo de especularidade que se desenha entre quem escreve e o outro que aparece na página.

Não só um desdobramento do eu, mas uma reflexão dos enunciados da narrativa que reflete a outra e volta modificada para uma reflexão sobre si mesma.

Algo de muito semelhante acontece entre os livros em que Elena Ferrante cria suas narradoras e aqueles em que ela cria a si própria. Pretendo chegar na noção de Alain Goulet de *autor em abismo*, mas antes, quero trazer um momento da obra da autora em que vamos poder ver o movimento da *mise en abyme*. Como já trouxe antes outros trechos, acredito que essa tese tenta se construir como uma paisagem em que a reflexão aporística que existe na obra se apresente, assim como a reflexão infinita e o encaixe. Nos capítulos anteriores eu trouxe momentos em que isso acontece, mas sem nomear dessa maneira. Acredito que a partir daqui e voltando aos outros trechos, como acontece em uma espiral, isso possa ficar evidente. Provavelmente nos capítulos posteriores da tese outros pedaços que compõem essa paisagem vão surgir.

Tomo um trecho de *Frantumaglia* que se reflete no primeiro livro da tetralogia, *A amiga genial*. No ensaio *As cidades* que está no livro compondo o texto maior chamado *A frantumaglia*⁹³ a escritora comenta que, aos 11 anos, numa manhã muito quente do verão napolitano, dois meninos um pouco mais velhos a convidaram junto com sua irmã para tomar um sorvete. Apesar da mãe ter proibido, elas decidem ir mesmo assim e, quando menos esperam, estão muito afastadas de casa. De repente, começa uma tempestade de verão. O céu escurece, começa a chover e, diante do desespero de imaginar a mãe procurando por elas em casa, as duas começam a correr com o intuito de voltar. Ferrante escreve:

(...) a casa para a qual corríamos era sem dúvida um lugar de punição, tudo podia acontecer conosco. Percebi, então, a cidade pela primeira vez. Eu a sentia em minhas costas e sob meus sapatos, ela escapava conosco, arquejava com o fôlego sujo, lançava gritos loucos de buzinas, era ao mesmo tempo estranha e familiar, limitada e infinita, perigosa e excitante, eu a reconhecia perdendo-me (FR, p.150)

Ferrante diz que a sensação permaneceu para sempre com ela. Apesar de ter deixado Nápoles para morar em outros lugares, a sensação daquela corrida na chuva fez uma marca em seu corpo difícil de apagar. De alguma maneira, sempre que visita um lugar novo, busca encontrar no corpo a corpo com a cidade o vestígio dessa experiência, “o modelo vivo de envolvimento metropolitano é, para mim, Nápoles que pressiona meu corpo e me confunde enquanto corro embaixo do temporal” (FR, p.151).

⁹³ Penso que a estrutura desse texto pode ser considerada um fractal. Já mencionei antes como ele é organizado, a partir de cada pergunta, Ferrante responde com um pequeno ensaio sobre o tema e cada tema parece ser o todo (e ao mesmo tempo uma parte) da paisagem do corpo que ela desenha.

Em seguida, a partir de um trecho de Walter Benjamin localizado em *Rua de mão única*, ela traz a imagem da cidade como um labirinto construído a partir das primeiras experiências de infância. Cito o trecho de Benjamin para ajudar a compor, junto com Ferrante, essa ideia da cidade-labiríntica:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. Aprendi tarde essa arte; ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. Não, os primeiros não, porque antes deles houve um que lhes sobreviveu. O caminho para esse labirinto, a que não faltou a sua Ariadne, passava pela Ponte Bendler, cuja suave curvatura foi para mim a primeira encosta de uma colina. Não muito longe da sua base ficava o objetivo: o Frederico Guilherme e a rainha Luísa. Elevavam-se dos canteiros sobre os seus pedestais redondos, como que enfeitados pelas curvas mágicas que um curso de água desenhava na areia à sua frente. Mas eu gostava mais de me voltar para os pedestais do que para os soberanos, porque aquilo que aí se passava, se bem que pouco claro no conjunto, estava mais perto no espaço. Desde cedo percebi que há qualquer coisa de especial nesse parque labiríntico; percebi-o pelo terreiro largo e banal que em nada deixava adivinhar que aqui, a poucos passos do caminho dos fiacres e carruagens, dormita a parte mais preciosa do parque (BENJAMIN, 2020, p.78)

Ferrante situa esse trecho de Benjamin como uma das coisas mais preciosas que já leu, diz que encontra nele tudo que é necessário. Nesse livro, composto por fragmentos, o filósofo alemão traz lembranças da sua infância que podem ser encontradas posteriormente como reflexões teóricas. Ao dizer que encontra nele tudo que é necessário, Ferrante parece se alinhar com essa ideia de que “olhamos para o mundo uma vez, na infância / O resto é memória”, como coloca tão bem a poeta Louise Glück⁹⁴. Ferrante também afirma que a escrita de Benjamin nesse livro é “anômala, uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é *difícil de dizer*, ao que está no fundo e mal se vê” (FR, p. 152, *itálico da autora*).

Benjamin menciona o labirinto destacado pela autora e esta, por sua vez, puxa o fio para inserir sua própria experiência com o mito de Ariadne. “Obviamente, nada sabemos da Ariadne de Benjamin, ele não fala dela, mas sim da infância de um pequeno Teseu berlinense” (FR, p.153). Para ela é natural que seja assim, mas não consegue deixar de pensar que se Teseu está parado na incapacidade de orientar-se, Ariadne guarda a arte de perder-se,

⁹⁴ Tradução de Thiago Alexandre Tonussi do poema *Nostos*, do livro *Meadowlands* (1996) disponível em: [seis poemas de Louise Glück traduzidos por Thiago Alexandre Tonussi | mallarmargens](#)

guardando o fio que possibilita o governo do perder-se. Na proximidade que Ferrante afirma ter com o mito está uma imagem vorticiosa de sua relação com Nápoles.

A lembrança que ela traz é uma variação pouco explorada do mito de Ariadne, a história de uma menina cretense grávida, abatida pela mareação, que Teseu faz desembarcar em Amatonte, com medo que ela aborte. A garota é deixada na margem enquanto Teseu volta para o mar e sua frota. Ariadne é acolhida pelas mulheres de Amatonte, mas no desespero em que se encontra, abandonada por Teseu, morre no parto. Durante esse período, tentando consolá-la, as mulheres de Amatonte escrevem cartas assinando como Teseu, e Ferrante diz ter tentado escrever uma história a partir daí, imaginando uma cidade de amizade e solidariedade feminina.

A história não vai para a frente e Ferrante chega à conclusão de que ainda não tinha as ferramentas para inventar uma *polis* criada à imagem e semelhança do feminino. Aqui é interessante perceber que ela não consegue criar essa cidade imaginária porque tenta fazê-lo a partir da perspectiva de um local organizado e do entendimento generalizado do que deve ser uma cidade. Quando, na verdade, ela cria, nesse ensaio, uma imagem muito valiosa do que seria uma cidade feminina: uma cidade labiríntica, fragmentada, operando a partir do caos, como é Nápoles⁹⁵. A escritora parece ser pega na sua própria armadilha, ao tentar criar um jogo de oposição entre a ordem e o caos, não percebe, pelo menos não nesse momento, que o labirinto pode ser uma das imagens do feminino, assim como o fractal.

A *frantumaglia* e a *smarginatura* parecem ser nomes que tentam estabelecer o lugar para um corpo assinalado com uma marca vertiginosa, “que se expande de maneira única e

⁹⁵ Existe uma longa tradição de literatura de viagem que fala sobre Nápoles, uma cidade que sempre foi palco de muita agitação cultural na Europa e abrigou artistas e escritores que marcaram profundamente a história do Ocidente. Basta lembrar que o túmulo de Virgílio está em Nápoles, Caravaggio morou lá por muito tempo e também Artemisia Gentileschi. Escrevo isso porque poderia citar inúmeros artistas que falaram da beleza caótica de Nápoles, das ruas apertadas onde é tão mais fácil se perder, de só ter como possibilidade se orientar pelas imagens de instabilidade do Vesúvio e do Mediterrâneo. Mas trago aqui duas passagens, a primeira de Goethe (2017) em seu *Viagem à Itália*, um livro escrito quando o autor assumiu uma outra identidade para poder viajar em paz. Foi um livro que me acompanhou durante a estadia em Nápoles e muitas vezes encontrei ali traduzido tudo que eu sentia no corpo a corpo com a cidade: “Nápoles é um paraíso, todos vivem numa espécie de esquecimento embriagados de si próprios. Assim é comigo também, vivo numa espécie de estranhamento; pareço a mim mesmo uma pessoa totalmente diferente. Ontem pensei comigo: ou você era louco antes, ou tornou-se agora”. A segunda, um excerto de um ensaio da escritora portuguesa Anabela Mota Ribeiro (2019): “Tudo pode estar prestes a entrar em erupção. Tudo se passa na rua. Sem cerimônias. A roupa pendura-se no pátio. A vida íntima fica disponível para inspeção. A exaltação é assumida como um tributo honroso. Putana é uma palavra para gritar bem alto. A abjeção, que por natureza não é palpável, é palpável – e não é forçosamente má. Nápoles é isto. É fácil ter medo. É fácil não gostar. Contudo, o mundo está ali concentrado. O mar, a terra, a fertilidade, as pessoas. O frémito da morte. Na *Odisseia* de Homero há versos que falam de a costa estar pejada de sereias (...) a mais famosa das frases sobre a cidade: *Vedi Napoli e poi muori*. Vê Nápoles e depois morre. Talvez não se possa falar de Nápoles sem falar de morte. Deve ser porque já se pode morrer depois de ver a vida de perto”.

radical e nos apresenta um paradoxo: algo nele mesmo que o ultrapassa, que excede seus próprios limites e, de um modo, apaga de imediato a diferença entre interior e exterior” (DIAS, 2020, p.242). Ou seja, um lugar impossível de ser explorado com os instrumentos de uma lógica falocêntrica e parece que é diante dessa impossibilidade que Ferrante se vê ao escrever sobre as cidades, tanto que ela afirma logo depois:

Evidentemente a cidade feminina está longe de acontecer e ainda não tem palavras verdadeiras. Para busca-las, precisamos descer para além dos rabiscos dos nossos mata-borrões, entrar no labirinto da nossa infância, na *frantumaglia* não resgatada do nosso passado próximo e remoto (FR, p.156).

Depois de fazer referência a Ariadne, Ferrante traz para o texto a figura de Dido, rainha de Cartago, cantada na *Eneida* de Virgílio (2016) como a primeira mulher a governar uma cidade no Mundo Antigo. A autora aproxima bastante Cartago de Nápoles e Dido de uma mulher que, se num primeiro momento lhe causou repulsa pelo ato impensado de suicidar-se após ser abandonada por Eneias, depois ela passou a entender e admirar muito. Trata-se de uma longa passagem em que Ferrante traz essa dimensão da cidade no feminino em relação a Dido e Cartago e é nesse ponto que se cria uma reflexão com a tetralogia napolitana. Mas não só com a tetralogia e, aqui parece que a reflexão aporística acontece, uma vez que como vimos, em *Dias de abandono* a autora também retoma a história do abandono de Dido para contar de Olga e da *poverella*. Mas vamos nos ater à tetralogia, lembrando que aqui a história de Lila e Lenù ainda não existia, arrisco dizer que não era sequer imaginada, uma vez que Ferrante passa a escrevê-la a partir de *A filha perdida*. Ou seja, há um capítulo em que Lenù e Lila falam sobre Dido e Cartago em *A amiga genial* e esse trecho cria uma construção em que é possível voltar ao texto de *Frantumaglia* e refleti-lo criticamente.

Antes disso, também na tetralogia, há uma passagem em que Elena Greco narra a primeira vez em que as amigas tentaram sair do bairro e foram pegas no meio do caminho por um temporal, um acontecimento que guarda relação de semelhança com o que abre o ensaio *As cidades*. Minha hipótese ao trazer esse jogo de reflexividade pretende pensar como há uma caminhada de Ferrante nas questões relativas ao corpo quando ela faz a abordagem na tetralogia. Se eu digo que em *Frantumaglia* ela parece presa na armadilha de não ter linguagem para falar da cidade de uma perspectiva diferente, na tetralogia, ao criar uma história de amizade entre duas mulheres parece que ela consegue também imaginar uma paisagem em que é possível estabelecer outro desenho. Uma história que não deixa entre

parênteses “o que há de terrível nas mulheres”⁹⁶ (FR, p.161), algo que ela parece tentar fazer ao escrever a partir do mito de Ariadne.

É o movimento que Elena Greco traz quando fala, em *A amiga genial*, da visão de Lila sobre Dido e Cartago:

Também me perguntou sobre a *Eneida*, que adorava. Tinha lido todo o poema em poucos dias, ao passo que eu, na escola, estava na metade do segundo livro. Falou-me em detalhes sobre Dido, figura inteiramente desconhecida para mim, cujo nome escutei pela primeira vez não na escola, mas dela. E, numa tarde, lançou uma observação que me abalou muito. Disse: “Se não há amor, não só a vida das pessoas se torna árida, mas também a das cidades” (AG, p. 155)

Antes de conhecer Dido no lugar em que o saber é instituído, é pelas palavras de Lila que Lenù a encontra. Antes de conhecê-la através das métricas e das leituras canônicas em torno da *Eneida* que a escola oferecerá, Lenù a conhece pela leitura afetuosa de Lila que, mesmo vivendo em um lugar extremamente violento, consegue formular um pensamento sobre o amor que vai encantar os professores do Liceu onde Elena estuda. Lila, a menina que não pôde ir para a escola porque seu pai acha que ela não precisa aprender nada além dos serviços domésticos, está um passo à frente de todos quando relaciona o amor das pessoas à cidade. Lenù vai escrever um ensaio tendo como base essa formulação e tirar a nota máxima na matéria. O afeto entra na relação entre Lila e Lenù na elaboração que Elena Ferrante faz sobre as cidades e a paisagem da *frantumaglia*.

Talvez seja essa a subversão de pensar a estrutura do texto em formas diferentes do desenvolvimento evolutivo, aqui especificamente falando do fractal ou de outras figuras suscitadas pelas reflexões da *mise en abyme*. Para os próximos passos desse trabalho, deixo lançada a ideia de seguir de perto o que Alain Goulet (2006) conceitua como “autor em abismo” e o que Véronique Labeille (2011) traz sobre a possibilidade de pensar a construção além dos espelhos para que a análise *mise en abyme* não se restrinja:

Para que o espelho não reduza a o espectro de análise da *mise en abyme*, é necessário quebrar e substituir ao espelho a imagem do prisma. Mais que o simples espelho, ele oferece ângulos diferentes pela reduplicação, separação, bifurcação de cores e de elementos, não somente de economia do romance mas também da atualidade contemporânea, seja ela social ou artística (LABEILLE, 2015, p.8)

⁹⁶ A ideia de uma ética veiculada à paisagem da *smarginatura* está no procedimento de inventar modos de existência diversos daqueles que para se estabelecerem como Um precisam excluir tudo que não faz parte da unidade. Parece ser essa a questão que Ferrante traz ao dissolver as margens: habitar um terreno que borra as fronteiras, que a separação entre uma coisa ou outra não é possível. Nesse sentido, as suas narradoras são alegres e furiosas, as mães são amorosas e dão à luz seres monstruosos.

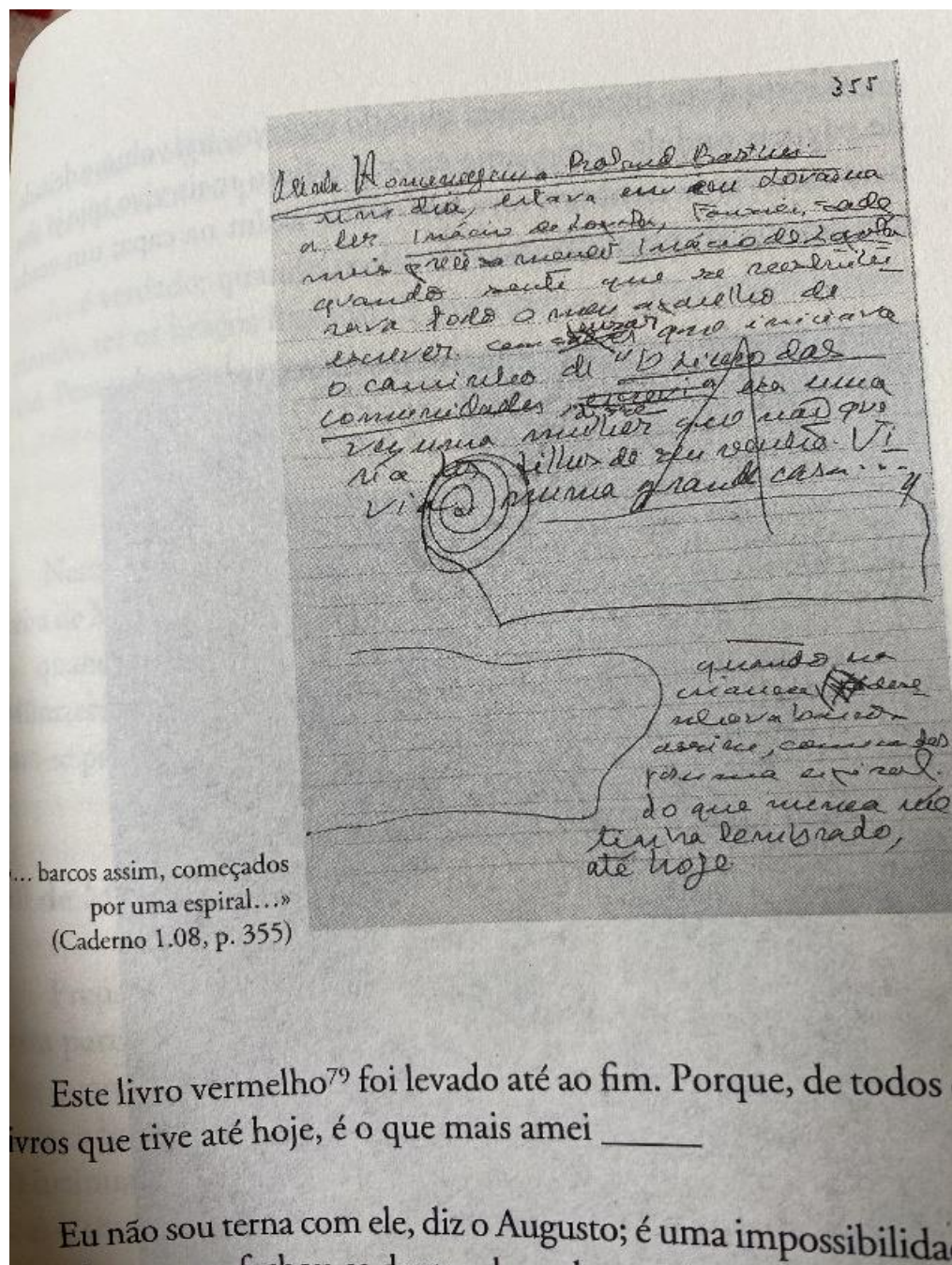


Figura 18 Llansol, Maria Gabriela (2013) *Página do livro Numerosas Linhas*

. quando era criança desenhava barcos assim, começados por uma espiral; de que nunca me tinha lembrado até hoje⁹⁷

Escrever é amplificar. Pouco a pouco.

Maria Gabriela Llansol

Como já mencionei, *As margens e o ditado* é a publicação mais recente de Elena Ferrante, e ele foi eleito para integrar o *corpus* da tese por se tratar de um livro que reúne quatro ensaios escritos pela autora. Ferrante foi convidada pelo professor Constantino Marmo, diretor do *Centro Internazionale di Studi Umanistici* “Umberto Eco” para apresentar, na Universidade de Bolonha, três conferências sobre assuntos relacionados à sua atividade como escritora, poética, técnica narrativa ou qualquer outro tema que lhe agradasse, contanto que pudesse ser aberta ao público. O ciclo de conferências faria parte das *Eco Lectures*, uma tradição de *Lectiones magistrales*, em que são convidadas personalidades da cultura nacional e internacional – entre elas ganhadores do prêmio Nobel como Elie Wiesel em 2000 e Orhan Pamuk em 2014 –, para fazer sua contribuição. A ideia original foi do escritor italiano Umberto Eco e, por essa razão, as conferências carregam seu nome.

Apesar de Ferrante ter aceitado o convite, a realização das conferências no outono de 2020 foi impossibilitada pelo início da pandemia. O evento aconteceu em 2021, recebeu o nome de *La scrittura smarginata*, **a escrita desmarginada**, e os textos foram encenados pela atriz Manuela Mandracchia no Teatro Arena del Sole de Bolonha. O nome escolhido para a série de apresentações dá o tom do que encontraremos nos ensaios: Elena Ferrante fala sobre sua relação com a escrita, a leitura e as margens. Por serem palestras pensadas com uma continuidade e similaridade de assuntos, penso que podemos considerar que se trata do primeiro livro de ensaios da autora. Além das três conferências, *As margens e o ditado* conta também com um ensaio intitulado *La costola di Dante*, A costela de Dante, escrito a convite da ADI, *Associazione degli Italianisti*, do professor Alberto Casadei e do presidente da ADI, Gino Ruozii – texto que também contou com uma leitura presencial feita pela já mencionada professora e pesquisadora napolitana Tiziana de Rogatis.

Portanto, esse livro tem a especificidade que, para essa pesquisa é importante, de ter sido o primeiro em que a escrita de Elena Ferrante contou com performances feitas por uma

⁹⁷ Parte desse capítulo foi publicada anteriormente sob o título “Passar para a margem da língua: o encontro inesperado entre Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol” na Revista Intersemiose, edição intitulada “Questões femininas e outros temas” que consta nas referências.

atriz e uma pesquisadora, performances estas que tem uma relação íntima com o título do evento. Ora, se estamos falando de uma **escrita *desmarginada*** e também de um corpo que se faz através da escrita, parece importante perceber o movimento do corpo da escritora de se derramar em outros corpos, como aconteceu com Jhumpa Lahiri, que coloca no encontro com a escrita de Elena Ferrante a vontade de escrever em um idioma estrangeiro. Aqui podemos pensar que ao propor uma escrita *desmarginada*, forjada na dissolução das margens, Ferrante cria um espaço em que o corpo de quem lê também tem suas margens desfeitas. Aos moldes do vórtice em Llansol, o encontro entre quem lê e a leitura se dá, então, nesse espaço, de “uma paisagem aberta que a leitura descobre e a leitura preenche com nova vida” (LLANSOL, 2022, p.16).

O ensaio que abre o livro, intitulado *La pena e la penna* (A caneta e a pena), desde o título brinca com o risco que corre quem se aventura a escrever. Qual a penalidade que sofre quem se arrisca com o lápis ou a caneta? Ou ainda, qual a penalidade de quem escreve fora das margens? Ferrante inicia o texto dizendo que vai falar de duas modalidades de escrita que conhece bem: a primeira, uma escrita aquiescente, a segunda, impetuosa. Mas antes, ela pede permissão para contar a história de uma criança, Cecilia⁹⁸, que a procura para mostrar como já sabia escrever bem seu nome. Diante de uma folha de papel e de uma caneta, a menina desenha as letras, com um esforço que faz a autora ter o ímpeto de colocar a sua mão sobre a dela para ajudar. Ferrante conta que não cede ao impulso e percebe que Cecília coloca as letras na página sem nenhuma ordem, uma letra é grande, outra pequena, não há linha para conter a escrita. Quando acaba lhe mostra a página com muito orgulho. Ferrante, por sua vez, que festeja muito o grande feito, mas permanece com uma pulga atrás da orelha: por que teve um medo tão grande que ela se atrapalhasse? Por que o impulso para segurar a mão de Cecilia e mostrar como se deve escrever?

A autora faz então uma digressão a respeito das suas primeiras experiências de escrita, mostrando que, para ela, diante da página de um caderno, era simples manter as letras dentro das linhas horizontais, mas encontrava muita dificuldade na hora de seguir as recomendações das margens verticais.

⁹⁸ Ferrante faz questão de dizer entre travessões que Cecilia é como ela vai chamar essa menina para nós, leitoras e leitores. O que ela diz no travessão gera uma dúvida, como se Cecília a partir daquele momento fosse uma personagem. Esse é um procedimento muito utilizado pela autora para se confundir com suas narradoras, a partir do momento em que ela diz: vou chamar de Cecilia para efeitos de conversa com vocês, fica subentendido que ela pode estar falando de si própria.

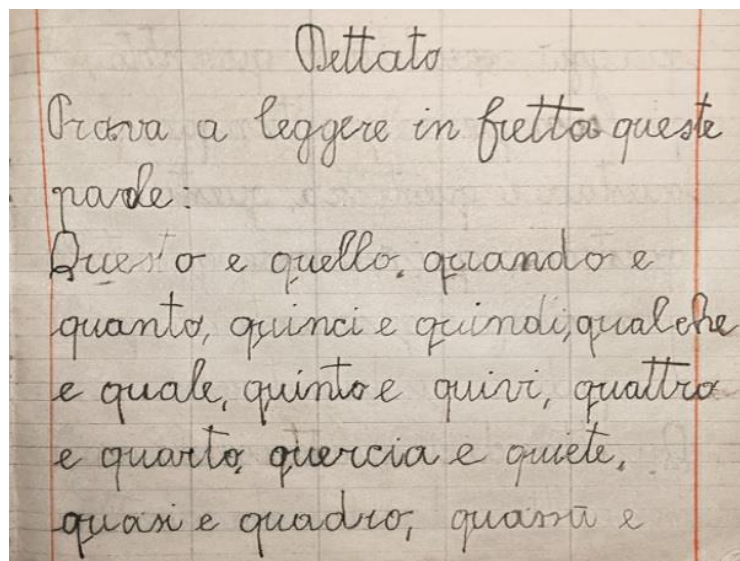


Figura 19 Manuscrito em *I margini e il dettato* (2021, p.9)

Como fica perceptível na imagem, um manuscrito⁹⁹ da própria Elena Ferrante, a questão entre a escrita aquiescente e a impetuosa começa nos primeiros passos que ela, enquanto criança, dá na escrita. Se nas primeiras experimentações há uma letra que sempre escapa da margem, nas páginas futuras, a letra tende cada vez mais a ficar constricta entre as linhas vermelhas da página. No entanto, Ferrante diz que por mais tentativas que fizesse de nunca ultrapassar as margens – isso a penalizava e tirava pontos na nota final do ditado –, um pedaço de letra sempre escapava.

(...) delimitando a folha branca não havia apenas as linhas pretas horizontais, mas também duas linhas vermelhas verticais, uma à esquerda e outra à direita. Escrever era movimentar-se dentro daquelas linhas, 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 ficasse 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 *smarginare* (...) Na minha ânsia de escrever, desde o início da adolescência, manifestam-se provavelmente tanto a ameaça daquelas linhas vermelhas – minha grafia é ordenada ao extremo, e, até quando uso o computador, depois de poucas linhas, vou logo ao ícone de alinhamento e clico na opção que as deixa todas do mesmo comprimento – quanto o desejo e o medo de violá-las. 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

⁹⁹ É curioso pensar que o primeiro manuscrito ao qual temos acesso da autora é uma página infantil, dos primeiros passos de escrita. A autora parece conversar com a sensação que tanto eu quanto outras leitoras sentem ao ler seus livros, há algo de uma descoberta infantil que entra em cena.

plenamente dentro das margens e, ao mesmo tempo, a impressão de uma perda, de um desperdício, por ter conseguido (MD, p.16-17)¹⁰⁰

Ferrante usa o verbo *smarginare* – que eu deixei no texto, apesar do tradutor Marcello Lino ter optado na edição brasileira por traduzir para ultrapassar a margem – para falar de suas primeiras experiências com a escrita, da dificuldade que sentia de permanecer entre as linhas vermelhas e não deixar escapar sequer um pedaço da letra. Aqui há um indicativo valioso para seguir se quisermos pensar na poética de Elena Ferrante desenhada a partir da *frantumaglia* e da *smarginatura*: o que interessa não é sua tentativa de ficar restrita às margens, mas sim prestar atenção naquilo que inevitavelmente escapa, contra a vontade e ordem estabelecida pela pessoa que escreve. A autora faz questão de dizer que o ímpeto de organizar é uma prerrogativa sua até hoje, quando começa a escrever no computador, depois de um tempo, aciona o botão para justificar a página. Mas o que escapa ainda está presente, lembrando do que eu trouxe ao iniciar esse trabalho com o efeito provocado pelo texto no episódio do terremoto, parece que, mesmo ao tentar justificar a página, alguns pedaços de letra, fragmentos, insistem em escapar. O olhar que lanço nessa tese é para essa letra ou pedaço de letra que escapa à margem, como mostrei ao trazer a noção de corpo para Jean-Luc Nancy e a conversa com a *frantumaglia*. Se a *frantumaglia* está no ponto de origem do vórtice, o ponto de intersecção no momento em que a letra ultrapassa a linha vermelha, também pode ser pensado como uma origem. Com o ensaio que abre seu livro, a autora nos dá condições para pensar que o fragmento que escapa e *desmargina* na página é o que constitui seu corpo, tecido em retalhos ao longo dos últimos trinta anos.

No livro *Eros, o Doce-Amargo*, tese de doutorado da poeta canadense Anne Carson (2022), nós encontramos um rico material para pensar a relação entre escrever e ler que Elena Ferrante descreve no ensaio *La pena e la penna*. Carson faz uma associação entre o Eros na Grécia Antiga, partindo principalmente dos poemas de Safo, e se pergunta por que, para ela, conhecer e se apaixonar despertam, no corpo, sensações tão parecidas? Mais ainda, ela se pergunta se a dissolução evocada por Eros – “ele rouba do corpo, leva membros, substância,

¹⁰⁰ “Ma io, scrivendo, mi distraevo facilmente e se quasi sempre rispettava il margine di sinistra, finivo spesso oltre quello di destra, vuoi per completare la parola, vuoi perché ero arrivata a un punto in cui risultava difficile dividerla in sillabe e andare a capo senza smarginare (...) Nella mia smania di scrivere, fin dalla prima adolescenza, agiscono probabilmente sia la minaccia di quelle linee rosse – ho una scrittura ordinatissima, e anche quando uso il computer, dopo poche righe vado subito all’allineamento e clicco sull’icona che dà loro la medesima espansione –, sia il desiderio e la paura di violarle. Più in generale, credo che il senso che ho dello scrivere – e anche tutte le difficoltà che mi trascino dietro – abbia a che fare con la soddisfazione di riuscire a stare bellamente nei margini e, insieme, con l’impressione di perdita, di sciupio, per esserci riuscita” (FERRANTE, 2021, p.6-7)

integridade” (CARSON, 2022, p.59) - se relaciona com a dissolução que ler e escrever podem evocar no corpo de quem se dispõe a realizar essas ações. Ao falar da perda de limites, Carson (2022, p.68) diz que “na poesia lírica grega, eros é uma experiência de derretimento (...)” uma vez que o amante, quando tocado pelo deus, experimenta uma sensação que se assemelha a de uma criança mergulhando as mãos em uma substância viscosa. Ao escrever sobre a emoção erótica, os poetas gregos estão tentando evitar que essa dissolução se concretize, ou seja, estão tentando aprender algo sobre os contornos que o eu pode ter e até que ponto é possível viver essa experiência sem se diluir totalmente. Junto da metáfora do derretimento, a autora destaca outras que são comuns para falar dessa experiência e todas remetem também a uma preocupação com a integridade do corpo: “perfurar, esmagar, picar, morder, ralar, decepar, envenenar, moer até virar pó (...) Quem ama aprende, à medida que a perde, a valorizar essa entidade limitada que é o eu” (CARSON, 2022, p.69)

Carson faz uma associação que considera negligenciada por quem se dedicou a pesquisar esses aspectos na tradição Ocidental, a de pensar no fenômeno da alfabetização. Estamos falando de pessoas tendo o primeiro contato com a escrita e Carson tenta estabelecer as diferenças que existem entre o apaixonamento numa cultura oral e numa cultura escrita. Para ela, ler e escrever mudam pessoas e sociedades e, portanto, torna-se essencial fazer a pergunta se seria uma coincidência que, os poetas que inventaram Eros, “fazendo dele uma divindade e uma obsessão literária, foram também os primeiros autores da nossa tradição a nos deixar poemas em forma escrita?” (CARSON, 2022, p.70). Colocando a pergunta de maneira mais próxima do que aqui nos interessa, no processo que Ferrante descreve, da alegria de uma criança escrevendo o próprio nome, o que há de erótico na alfabetização? Carson afirma que isso pode parecer bobo à primeira vista, mas, levando-se em consideração que estamos olhando para o eu das primeiras pessoas escritoras, a pergunta se transforma também no que há de intrínseco ao ato de escrever que envolve, desde o seu surgimento, o erótico.

Acontece uma mudança importante nessa passagem do oral para o escrito que é poder dar importância à palavra. Se antes, para fins de memorização e transmissão, era preciso armazenar a estrutura da frase, “o uso da escrita permitiu ao poeta fazer da palavra, e não da frase, a unidade de composição; ajudou-o a expressar ideias e descrever eventos fora do âmbito tradicional” (CARSON, 2022, p.72). Isso reorienta também as habilidades perceptivas e, conseqüentemente, afeta a maneira como as pessoas passam a perceber o próprio corpo. Carson afirma, então, que o primeiro contato com a escrita está no protótipo da maneira como os poetas começam a enunciar o eu em seus poemas; a escrita devolve para o

poeta a possibilidade de fazer um contorno, controlar os limites e possuir a si mesmo. Para esses indivíduos, ser tomado por uma emoção forte e repentina vinda de fora se tornou passível de contenção. Não deixa de haver uma dissolução, o eros, quando invadia o corpo de uma pessoa seguia atacando o corpo; a diferença é que, ao registrar esse conflito no interior de uma consciência, os poetas líricos criam algo que era inédito até então: “do corpo como uma unidade de membros, sentidos e eu, espantado com a própria vulnerabilidade” (CARSON, 2022, p.74)

Aqui nós podemos fazer um movimento para pensar como a psicanálise com Jacques Lacan traz a noção de eu atrelada à imagem do corpo através do estádio do espelho. Assim, será possível examinar essa noção que Carson traz de como os primeiros poetas líricos criaram a imagem do corpo enquanto unidade e como isso pode ser pensado hoje. No ensaio *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*, Jacques Lacan (1998) indica que o sujeito se constitui a partir de uma exterioridade e um desejo que está fora dele, é *alter*, chamado pelo psicanalista de Outro. A opção pela palavra estádio em vez de estágio, comum de ser encontrada em algumas traduções, se dá por acreditar que estádio abrange de melhor maneira o que está em jogo na leitura com Elena Ferrante. Sigo o pensamento de Erick Gontijo Costa (2021), em seu livro *Acurar-se da escrita*, quando ele diz que 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.

(...) interessa-nos mais a primeira: um campo para jogos, circundado, delimitado. O jogo que se realiza no estádio do espelho é principalmente o de ver e ser visto. Joga-se com a imagem própria, que, em si, é já percebida como um outro, e com a imagem de outra pessoa (os pais, por exemplo), que vê a criança que se constitui. Um eu, seu corpo e o outro, a quem se identifica, portanto. Trata-se do jogo do olhar, pode-se pensar, já que os olhos são os órgãos fundamentais nesse jogo (COSTA, 2021, p.84-85)

A questão do eu e do corpo está colocada para Lacan desde o início de sua trajetória com a psicanálise, mas essas noções não se mantiveram estanques durante seu caminho; sofreram releituras e reformulações que não cabem aqui esmiuçar, mas vale destacar como essa problemática está na psicanálise desde o seu surgimento. Lacan, acompanhando a leitura de Freud sobre as pulsões e avançando um pouco, traz a ideia do corpo virtual marcado pelo significante e pela linguagem. Para o psicanalista francês, o eu se constitui em um processo

de identificação com a imagem do outro e é no percurso dessa identificação, o estágio do espelho, que uma matriz simbólica para o eu encontra lugar. A imagem tem um papel fundador nessa passagem e a identificação seria “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p.97). Nas palavras de Lacan:

Basta compreender o estágio do espelho 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 (...) 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, 1998, p.97)

Essa passagem é vivida como um momento mítico em que o nascimento do eu se confunde com a constituição da imagem do corpo como uma unidade, ao mesmo tempo em que a imagem no espelho é apreendida como objeto. Nessa relação inaugural com o olhar do outro, o sujeito cria uma miragem de corpo próprio que será investida como uma totalidade. O espelho, parâmetro do fora, lhe dá a chance de se ver inteiro ao passo que se vê como outro – 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.

Lacan afirma que nada permite concluir que o eu seja uma estrutura homogênea de imagens apaziguadas. O eu, antes, constitui-se a partir de um corpo inicialmente percebido, no início da vida infantil, como fragmentado, despedaçado (...) A tensão presente na consciência se deve à coexistência de elementos díspares: uma ideia uma de si e o que resta fora de si, excluído pela própria constituição da unidade alienante do corpo como imagem. A ideia de si não escapa ao que resta porque, só a partir do que fora um eu/corpo outrora desconectado, discordante, despedaçado, pode-se dimensionar a unidade. É a partir da exclusão do que não se deixa dimensionar que se dimensiona a unidade provisória de si e do corpo. Do atrito entre a medida do corpo e sua desmedida, resulta a consciência como fenômeno de diferenciação entre si e o que de si já não se reconhece (COSTA, 2021, p.110-111).

Na maior parte do tempo, o eu se vê como distinto 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. Por isso, a relação que o sujeito mantém com os outros e o mundo ao seu redor – e com a linguagem, aqui dizendo de forma bastante simplificada que é isso que Lacan define como Outro – é sempre mediada por um eixo imaginário e é a partir dessa experiência que o corpo como unidade se constitui.

Porém, 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. Dito de outro modo, a imagem corporal unificada não é fixa, ela pode sofrer abalos no decorrer da existência de alguém, abalos que muitas vezes estão ligados a experiências traumáticas e a experiências de linguagem.

Esse abalo pode ter interferência caso estejamos falando de uma cultura que não forjou o tornar-se mulher a partir de uma noção de unidade. É o que defende a psicanalista e filósofa Luce Irigaray (2017), de quem Ferrante diz ser leitora e estudiosa, ao falar sobre a sexualidade das mulheres. Irigaray escreveu, nos anos 70, um importante estudo chamado *Speculum: de l'autre femme* no qual percorre o discurso filosófico ocidental tentando mostrar como o feminino aparece como um ponto-obsuro para esse discurso. A autora então, desenvolve a ideia de que é preciso criar outras formas de escrita nas quais as mulheres possam falar – ela chama essa escrita de *parler femme* –, e buscar dizer desse ponto-obsuro a partir de si próprias. Como fica perceptível, Irigaray está numa conversa com Hélène Cixous e a noção de uma *escrita feminina*, mas a primeira traz outras considerações a respeito do corpo e do imaginário que são importantes para essa pesquisa.

Se a mulher entra no discurso filosófico em relação ao homem, o seu corpo também é entendido dessa forma, como um corpo que não participa da mesma ideia de unidade se comparado ao corpo masculino. A noção de imaginário atrelada ao estádio do espelho de Jacques Lacan é válida também para Irigaray, a diferença é que, se a mulher entra no discurso a partir da economia escópica, do olhar do Outro, ela entra designada a partir do referente daquilo que não é Um porque a unidade é aquela dada ao homem. “O *um* da forma, do indivíduo, do sexo, do nome próprio, do sentido próprio” (IRIGARAY, 2017, p.36) suplanta aquela que não pode ser definida como Uma porque não existe a imagem que dê conta dessa unidade que não seja a imagem objetificada ao longo dos séculos pelo olhar masculino.

Essa é uma questão que não pode ser simplesmente respondida. A rejeição, a exclusão de um imaginário feminino certamente coloca a mulher em uma posição de apenas poder experienciar-se fragmentariamente, nas bordas pouco estruturadas de uma ideologia dominante, como dejetos ou excessos, de um espelho do qual se apossou o “sujeito” (masculino) para nele se refletir, redobrar-se. O papel da “feminilidade” é, aliás, prescrito por essa especula(riza)ção masculina e corresponde muito pouco ao desejo da mulher, que só seria recuperado secretamente, às escondidas, de uma maneira inquieta e culpada (...) Portanto, (re)encontrar-se, para uma mulher, não poderia significar senão a possibilidade de não sacrificar nenhum dos seus prazeres a um outro, e de não se identificar com nenhum em particular – de *não ser nunca simplesmente uma*. Uma espécie de universo em expansão, ao qual nenhum limite

poderia ser fixado, não havendo, assim, qualquer incoerência (IRIGARAY, 2017, p.40-41)

A proposta de Irigaray é que a escrita, através do *parler femme*, tornaria possível uma *excrição* desse espaço. E, se uso o neologismo de Jean-Luc Nancy, é porque me parece que a proposta da psicanalista fala de uma escrita que não delimite o que está em expansão, mas busque criar uma espécie de amarração-outra para esse discurso, que não estaria vinculada à lógica do Um e, muito menos, busca construir Uma lógica. Retomo um trecho do poema de Isadora Fôes Krieger (2022, p.15) em que ela diz: “tornei-me mulher escutando uma citação / incompreensível / irromper constantemente da língua materna: “Deus é um círculo cujo centro está em toda/ parte e a circunferência em lugar nenhum.” Ou, ainda: “o Rio de Margens do qual somos / descendentes, / a corrente intrínseca à textualidade da pele./ procuro o teu nome nas lacunas / entre a renúncia a distância a ruptura” (p.77).

Irigaray (2017, p.88) propõe que essa escrita questione o funcionamento da gramática “de cada figura do discurso, suas leis ou requerimentos sintáticos, suas configurações imaginárias, suas redes metafóricas e também, é claro, o que ela não articula no enunciado: os *seus silêncios*”. Parece ser esse também o fluxo do Rio sem Margens de que nos fala Krieger (2022), essa busca de uma textualidade que é intrínseca à pele. Essa é uma diferença que a psicanalista francesa, e as escritoras que tenho colocado junto a Elena Ferrante na tese, parecem o tempo todo reafirmar: há um espaço a ser inventado, que tem a ver com escrever essa fragmentação especular na qual a mulher foi forjada. Um espaço descentralizado, que se faz e refaz na margem, e tem a ver com a *excrição* do corpo, ou seja, com uma enunciação que parta desse lugar.

O que Elena Ferrante descreve como a *smarginatura* para Lila conversa com a escrita de Irigaray e parece fazer um movimento interessante se pensamos na *mise en abyme*: a palavra surge através de Lila e tem a ver com esse tremor que o corpo sofre, no caso dela, como vimos, derivada de uma experiência traumática da infância, quando o pai a atira pela janela. Ou seja, como Ferrante ressalta na entrevista que está na introdução da tese, Lila sofre com os sintomas no corpo, os efeitos que a *smarginatura* tem sobre ele beiram o desastre. Já, para a autora, que coloca a o *smarginarse* como um lugar que sua escrita busca, há uma aproximação muito maior com o que Irigaray (2017, p.91) diz sobre um estilo que “resiste a, e faz explodir, toda forma, figura, ideia, conceito, solidamente estabelecidos”.

No decorrer da sua vida, Lila tenta contornar aquela experiência de dissolução das margens do corpo se agarrando ao significante *smarginatura*, mas a dor que a perda dos

contornos provoca parece ser mais forte do que a palavra consegue conter. No último volume da tetralogia, *História da menina perdida*, presenciamos na leitura o momento mais intenso de *smarginatura* para Lila. Foi o momento que descrevi no início da tese, do terremoto que acontece em Nápoles em 23 de novembro de 1980, e que provocou no meu corpo efeitos de tremor. Com a leitura não experimentei nada parecido com a perda de contornos que a personagem relata, mas, depois, olhando o texto com atenção, percebi que ele próprio se *desmargina*, a voz de Lila invade a narração de Elena e, talvez, seja esse movimento que cause o efeito de leitura. Vamos ver alguns fragmentos:

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 quanto aquilo a aterrorizava (...) Disse que o contorno das 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 (...) 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 (HMP, p.168-169)

Trata-se de um longo trecho, aqui citei apenas alguns pedaços, em que a personagem parece tentar colocar em palavras algo que é incortonável e que, como fica perceptível, tem uma relação muito forte com o corpo e seus fluidos. Importante mencionar que a narradora inicia o capítulo em que fala sobre o terremoto com uma referência à *frantumaglia*, ela diz: “Il terremoto – il terremoto del 23 novembre 1980 con quel suo **frantumare** infinito – ci entrò dentro le ossa.” Lila também diz, quando está tentando encontrar palavras para contornar a *smarginatura*: “Ma non serviva, la testa trova sempre uno **spiraglio** per guardare oltre – sopra, sotto, di lato –, dove c’è lo spavento (...) Ma serve a poco, il terrore resta, se ne sta sempre nello **spiraglio** tra una cosa normale e l’altra.” Na tradução, a escolha feita foi por colocar as palavras brecha e fresta, respectivamente, e, realmente, trata-se da fresta que se abre quando o terremoto acomete a cidade. Mais especificamente, da rachadura que se abre na terra, da quebra, para aproximarmos do acontecimento que gera a *smarginatura* para Lila.

Aqui eu volto à associação que fiz de que quando Ferrante está falando da dor da *frantumaglia* para suas personagens ela faz uma espécie de híbrido entre corpo-dor, uma vez que as experiências de corpo pelas quais elas passam estão, na maioria das vezes, atreladas a reações violentas à linguagem patriarcal. A diferença das outras narradoras em relação a Lila

– até da própria Elena Greco –, é que a escrita parece desempenhar uma função de contorno, semelhante a descrita por Anne Carson da função que a escrita tem para os primeiros poetas. Diante de uma força violenta que invade os corpos, a poeta contorna a letra e, em um movimento moebiano, dá uma margem ao próprio corpo. A autora estabelece um parentesco entre as duas palavras e, além disso, traz ainda mais próxima a ideia de que seu projeto estético consiste em escrever o corpo e escrever algo da corporeidade. É possível que o texto funcione, de uma maneira moebiana produzindo uma “duplicação, dobradura que se desdobra, sequências, imagens, enunciados, “sujeitos”.” (IRIGARAY, 2017, p.23)¹⁰¹

A *smarginatura* é, então, a experiência de dissolução que Lila sofre enquanto abalo da sua imagem corporal e que Elena Greco toma como momento de fratura na sua escrita. É impossível afirmar o que aconteceu com Lila sem o risco de cair em uma análise selvagem da personagem, então aqui me situo naquilo que o tecido narrativo apresenta: há um momento de rachadura descrito a partir do corpo de Lila que a narradora toma para si como prerrogativa para contar a história. E é possível notar como, dentro da história, o corpo de Lila é mostrado com frequência a partir de uma fenda, uma *frantume*: seja a partir da maneira como Elena descreve o olhar da amiga, passando pela fratura no braço, chegando no momento em que o chão se abre e o corpo de Lila parece ser feito da mesma matéria que a do terremoto. A seguir cito um trecho em que essa fenda fica em evidência no texto:

Lila olhou ao redor com a testa franzida, os olhos em fenda. Procurava alguma coisa que sabia estar ali, que talvez ela mesma tivesse mandado comprar. Localizou em um canto um rolo de cartolina preta, pegou uma grande tesoura e uma caixa de tachinhas de uma prateleira. (HNS, p.93)

Além disso, no início da tetralogia, há um episódio que marca a vida das meninas e envolve uma fenda: o momento em que elas duas estão brincando na boca do porão da casa de dom Achille, e Lila joga a boneca de Lenù, fazendo com que Lenù repita o gesto, afirmando: “O que você fizer, eu também faço” (AG, p.29). Nesse momento parece se estabelecer entre as duas um espelhamento que se reduplicará durante toda a história, a perda da boneca está no vórtice da origem da amizade entre as duas e essa perda se dá em abismo com o mote

¹⁰¹ O único livro de Luce Irigaray publicado no Brasil é *Este sexo que não é só um sexo*. Nesse livro, a filósofa e psicanalista começa suas reflexões com um ensaio em que relê a história de Alice no país das maravilhas de Lewis Carroll tentando quebrar a sintaxe e inventar algo de difícil apreensão. Acho interessante mencionar porque é um texto que se chama *O espelho, do outro lado*, como se convocasse, na escrita, a um olhar não para a frente do espelho, mas para aquilo que ele não espelha. Nesse sentido, parece ser uma proposição que se aproxima da *mise en abyme* principalmente quando pensamos nas formas além do espelho, como o prisma, o mosaico e o fractal.

narrativo de outros dois livros de Elena Ferrante. Vamos demorar um pouco nesse ponto para esmiuçar um pouco mais essa outra fractalidade nos livros da autora.

Há um jogo aporístico entre as narrativas de Ferrante que usam a boneca como *leitmotiv* a partir da *frantumaglia*. *A filha perdida* é um ponto de inflexão na obra da autora, trata-se do seu terceiro romance e, como eu mencionei, tem algo muito particular porque ele inaugura um jogo que Ferrante vai fazer com a boneca no romance seguinte e no infantil *Uma noite na praia*. No livro infantil a narradora é uma boneca esquecida na praia quando sua mãe, uma menina de 6 anos, ganha um gato de presente do pai, ou seja, nós lemos a história do ponto de vista da boneca. Por sua vez, a boneca também é o ponto de início da amizade entre Lila e Lenù na tetralogia napolitana. Dito de outro modo, o vórtice que liga Leda e Nina em *A filha perdida* a partir do roubo da boneca de Elena – o nome de uma das personagens também é Elena, o que torna a *mise en abyme* ainda mais evidente –, se transforma textualmente na origem da amizade entre Lila e Lenù na tetralogia napolitana.

De acordo com a pesquisadora Stiliana Milkova (2021, p.54) é como se um romance gerasse¹⁰² o outro, ambos sendo o resultado criativo da palavra herdada do léxico materno, a *frantumaglia*. No entanto, ao fazer essa analogia, é criado um paradoxo, que traz para o texto a ideia da reflexão aporística: se a *frantumaglia* é a boneca menor, de onde surgem as demais narrativas, ela não tem a abertura que possibilitaria a saída das histórias. Pensar a *frantumaglia* como a boneca maior que abriga as demais parece mais interessante, porém, lembro que as bonecas menores são iguais à maior, e essa não parece ser a proposta de Elena Ferrante. Não se trata de um encaixe. Vejamos como esse movimento acontece, a partir do que diz a própria Ferrante em *Frantumaglia* quando questionada sobre os riscos que envolvem a escrita:

Ao escrever *A filha perdida* levei a protagonista muito mais longe do que eu achava que podia suportar. Leda diz: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender”. É o lema – posso chama-lo assim? – que está na base de todos os meus livros. A escrita deve sempre enveredar por um percurso difícil, e a mulher que escreve na ficção – o eu narrador em minhas histórias nunca é uma voz que monologa, e sim escrita – deve pôr a si mesma em uma condição árdua: organizar em texto o que sabe e que, todavia, não está claro em sua mente. É o que acontece com Delia, é o que acontece com Olga, é o que acontece com Leda e Elena. Mas Delia, Olga, Elena fazem o próprio percurso e chegam ao final da história machucadas, porém salvas. Leda, por outro lado, desenvolve uma escrita que a leva a contar coisas insuportáveis como filha, como mãe e como amiga de outra mulher. E, sobretudo, deve dar conta de um gesto impensado – o coração da história –, cujo sentido não apenas lhe foge, mas que sem dúvida não pode ser decifrado se ela permanecer dentro da própria escrita. Ali, é provável que eu tenha cobrado de mim mais do que podia dar: uma história empolgante que é escrita sem que a pessoa que a escreve, pela própria natureza do que está contando, possa compreender o sentido, mesmo porque, se isso acontecesse, ela poderia morrer por aquele

¹⁰² Aqui eu poderia usar também o verbo parir, tomando o que as bonecas russas representam.

motivo. *A filha perdida*, das histórias que publiquei, é aquela à qual estou mais dolorosamente ligada. (FR, p. 288)

Ferrante se diz profunda e dolorosamente ligada à história de *A filha perdida*, como se ali tivesse chegado muito próxima do abismo, do centro do vórtice. Para essa pesquisa, esse movimento que ela nos traz é muito importante, porque é como se a autora nos dissesse que ali encontrou algo de difícil elaboração e foi preciso, para circundar esse ponto, um trabalho de escrita que ultrapassou as margens de um romance. Ora, se pensamos junto com o que Lacan traz sobre a constituição do eu a partir do espelho e, ainda, o que Irigaray propõe que seja *excrito* a partir disso, a autora aqui traz um outro elemento que podemos explorar para entender como isso se dá em seus livros e, mais pra frente, observar como isso atravessa sua escrita. Para isso, busco o auxílio da escritora Maria Gabriela Llansol, com o seguinte trecho:

Tinha a plena consciência de encontrar-me face a face com uma criança, numa língua que não era a minha, nem era a dela, tentando desesperadamente abrir caminho para a palavra. Caminho que encontrámos finalmente, no dia seguinte, de modo fulminante, sentadas no chão do sótão, a brincar com uma gasta boneca de trapos, enfronhadas no jogo do **eu/tu/ela**, que repetíamos, e repetíamos, até que os pronomes, e o que eles representavam, se destacaram da sua massa amorfa. (LLANSOL, s/d, p.127-128)

O trecho encontra-se no livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, e a forma do texto, com os espaços em branco, é característica da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Antes de escrever *O livro das comunidades*, passo inaugural do que ela chama de sua textualidade, Llansol criou e conduziu uma Escola em Lovaina, na Bélgica, que ficou conhecida como Escola da Rua de Namur. Llansol foi para a Bélgica na condição de exilada, seu marido, Augusto Joaquim, desertou do exército ao se recusar a ir para a Guerra Colonial. O exílio traz para ela uma experiência que parece marcar sua obra e a criação de uma Escola que pretendia experimentar novas práticas de educação, um lugar onde as crianças estudavam todas juntas, executavam tarefas como fazer pão e plantar na horta eram parte do aprendizado infantil mas também da construção poética da autora.

Além disso, Llansol recebia muitas crianças que não se encaixavam, isto é, que de alguma maneira estavam à margem. Por exemplo, tive contato com uma pernambucana que, no fim dos anos 1960 precisou se exilar porque estava sendo perseguida pela Ditadura Civil-Militar no Brasil. Ela foi parar em Lovaina e sua filha, que tinha na época dois anos de idade, foi aluna de Llansol na Escola da Rua de Namur. Menciono essa pequena nota, à primeira vista fora de lugar na tese porque quero trazer, com Llansol, uma outra imagem fractal que

parece surgir a partir do início de um processo de escrita e que guarda parentesco com o encontro de Elena Ferrante com Cecília no já mencionado ensaio que abre o livro *As margens e o ditado*. Ferrante coloca nesse texto que o olhar para o que ultrapassa a margem veio das suas primeiras experiências aprendendo a escrever. De maneira muito semelhante, Llansol situa como um dos pontos originários de sua escrita, o encontro que teve com as crianças na Escola da Rua de Namur.

No livro em que descreve os primeiros contatos com as crianças, a escritora portuguesa afirma que, para ela era muito importante, “a mesmo título que a aquisição de conhecimentos, o desbloqueio afectivo das crianças” (LLANSOL, [s.d.], p.127). Ser capaz de tomar a palavra, exprimir sem vergonha o que estava sentindo, era um dos principais objetivos da Escola. No entanto, nem sempre era fácil, e é nesse sentido que ela começa a contar do encontro com um “pequenino ser dominicano” que falava um francês muito precário e chegava sempre chorando na Escola. Llansol diz que sente uma proximidade muito grande com a criança porque, assim como ela, a pequena parece entender o **logos de ser só**. No entanto, mesmo depois de muito investimento, a criança não se abria, seu isolamento só piorava com o passar do tempo. Até que os pais decidem tirá-la da Escola. Numa última tentativa, “tentando desesperadamente abrir caminho para a palavra”, Llansol senta no chão do sótão com uma gasta boneca de trapos, repetindo o jogo do **eu/tu/ela** até que algo se destaca da massa amorfa. A criança, que se chamava Isabelinha Fernandez, consegue falar sobre o que mais a atemorizava. Llansol não nos diz o que foi compartilhado por Isabelinha, isso permanece como um segredo, mas sabemos que depois dessa partilha, ela passou a brincar normalmente com os outros.

O ponto que me interessa aqui é que Llansol vai colocar esse acontecimento como o vórtice da sua escrita, o acontecimento que torna possível o surgimento de *O livro das comunidades*, primeiro volume da sua trilogia *Geografia dos rebeldes*. “O texto a que me refiro está na origem de *O livro das comunidades*”, afirma a escritora, sendo o texto justamente o que saiu da boca da criança nesse jogo de tripartição – **entre eu/tu/ela**. Não sabemos que texto é esse porque ela segue sem dizer o que foi, mas temos muito nítida a noção de que essa é a origem da textualidade, a palavra que se destaca da massa amorfa funda uma maneira de escrever que vai acompanhá-la por toda a vida.

Nesse ponto, há a ligação com a obra de Elena Ferrante e, como eu mencionei, um dos seus principais *leitmotiv*: a brincadeira com as bonecas. Em *A filha perdida* (2016), Leda está na praia passando suas férias quando uma família napolitana chega tirando a paz do lugar. A narradora imediatamente se interessa pelo par mãe e filha composto por Nina e Elena, ficando

atenta aos movimentos que a menina faz com o corpo da mãe e o corpo da boneca. Em determinado ponto, Elena se perde da mãe e toda a praia se mobiliza para procurá-la. Quem a encontra é Leda, só que, ao devolver a menina à mãe, comete o ato impensado de roubar a boneca. Quando fala desse ato, a narradora o situa como o ponto originário de um vórtice:

Depois, de repente, pensei ter feito uma coisa feia, não intencional, porém feia. Um gesto como aqueles que acontecem no sono, quando você se vira na cama e derruba a luminária da mesinha de cabeceira. Não tinha a ver com pena, não se tratava de um sentimento generoso. Senti-me como uma gota que escorrega ao longo de uma folha depois da chuva, impelida por um movimento claramente inevitável. Estou tentando encontrar justificativas, mas elas não existem. Sinto-me confusa, os meses de leveza talvez tenham acabado, temo a volta dos pensamentos rápidos demais, **imagens vorticosas**. O mar está se tornando uma faixa roxa, chegou o vento. Como é mutável o tempo... (...) Pela primeira vez após muitos meses me senti sozinha (FP, p.56, grifo meu)

Como fica perceptível no trecho acima, a narradora começa a ser invadida por imagens vorticosas depois de ter cometido o gesto feio, não intencional, daqueles que acontecem quando se está dormindo, de roubar a boneca de Elena. Aqui, como dito, é possível pensar na *mise en abyme* uma vez que a escritora escolheu colocar na menina o seu nome que, por sua vez, é também o nome da narradora da tetralogia napolitana, Elena Greco. Mas por que Elena Ferrante não coloca o seu nome na narradora de *A filha perdida*, mas sim na menina que sofre com o roubo da boneca? Esse é um ponto interessante para lançar ao formular a pergunta sobre a *mise en abyme* na construção da autora. Talvez na tentativa de formar a imagem do fractal, ter Elena como a segunda personagem nomeada de acordo com sua escolha de pseudônimo venha a calhar. Agora quero permanecer no lugar do roubo, no ponto que traz para a narradora as imagens vorticosas que, por sua vez, a direcionam para formular a pergunta: O que é uma boneca para uma criança?

Essa é uma pergunta que leva Leda a uma digressão, a lembrar-se de quando suas filhas eram pequenas e ela, numa tentativa de aproximação, presenteia a mais nova com sua boneca de infância – boneca que sua mãe tinha dado de presente. A menina, Bianca, se apossa do brinquedo e o despreza, sentando em cima dela enquanto brinca com sua própria boneca. Leda vê a cena e fica com muita raiva, a recrimina por estragar uma coisa tão querida da sua infância. É um momento de muita tensão porque parece que a narradora, uma mulher adulta, está no mesmo lugar da criança que se vê magoada porque algo que lhe era muito caro foi estragado. Um dano que não era irreparável, se torna irreparável, e Leda se coloca no lugar de alguém que não tem mais reparos, assim como a boneca. Em um movimento de raiva, outro gesto impensado, atira a boneca pela janela.

Observei-a voar rumo ao asfalto e senti uma alegria cruel. Enquanto ela caía, pareceu-me um ser asqueroso. Fiquei apoiada na grade não sei por quanto tempo olhando os carros que passavam em cima dela, trucidando-a. Depois percebi que Bianca também observava, ajoelhada, com a testa junto às barras da varanda. Então a peguei no colo, e ela se deixou levar sem resistir. Beijei-a por muito tempo, apertei-a contra mim como se quisesse fazê-la voltar para dentro do meu corpo. Você está me machucando, mamãe, está doendo. Deixei a boneca de Elena em cima do sofá, deitada de barriga para cima (FP, p.60)

É perceptível como nesse trecho três tempos cronológicos se intercalam a ponto de se tornarem um só. Leda criança com a sua boneca, Leda adulta com a sua filha e Leda mais velha roubando a boneca de Elena. A aparição da boneca funciona na narrativa como um elemento que “modifica a imagem do tempo” (FR, p.114) para utilizar uma fórmula já mencionada por Elena Ferrante ao falar da *frantumaglia*. A narradora sente uma dor insuportável que causa uma espécie de acronia, trazendo um amontoado de lembranças assim como a lança para o futuro, vislumbrando a boneca roubada¹⁰³.

No livro não fica evidente o despedaçamento da boneca no asfalto, em italiano a escritora usa o verbo *macellandola* que tem relação com abate que se faz no açougue. Ou seja, há um indicativo de esquarteramento, corroborado pela imagem do já mencionado filme dirigido por Maggie Gyllenhaal lançado no final de 2021. Na cena, Leda segue o ímpeto e atira a boneca pela janela, de maneira muito semelhante à descrita no livro. Há um sutil movimento consciente para jogar e ir embora, no entanto, parece que uma força maior atrai Leda para olhar o que vai acontecer com a boneca. Ela cai e, no momento em que se choca com o asfalto, o corpo se quebra em vários pedaços. A câmera não mostra o corpo fragmentado, apenas o exato momento da fragmentação; ela se volta para o interior do apartamento, para acompanhar Bianca se aproximando lentamente de Leda a fim de ver o que aconteceu com a boneca. Nós, enquanto espectadores, somos deixados com a imagem não exclusivamente de Leda ou Bianca ou do corpo da boneca: em um jogo muito engenhoso, a

¹⁰³ Algo interessante de se mencionar é que parece haver um eco do papel da boneca em *A filha perdida* com as *madeleines* de Marcel nos livros de *Em busca do tempo perdido*. A comparação da tetralogia napolitana com os romances de Marcel Proust foi bastante feita pela crítica (PINTO, 2020; SILVA, 2022). Por se tratar de uma narrativa de memória composta por muitos livros, parecia inevitável associar um ao outro e a própria Ferrante não negava quando perguntada a respeito. Na minha leitura, consigo aproximar o processo de resgate da memória feito por Marcel ao que acontece nesse romance, no sentido de que a presença da boneca acaba com qualquer referência cronológica da narradora. Porém, há uma diferença crucial: enquanto para Marcel a *madeleine* traz lembranças agradáveis e, aparentemente, mais estáveis, com Leda essas lembranças vêm como um redemoinho, como foi mencionado, e isso parece ter uma relação com a falta de possibilidade simbólica de escrever aquela experiência.

diretora nos deixa olhando para um espaço que se desenha entre os corpos das duas a olhar para o corpo despedaçado da boneca.



Figura 20 Plano de *The Lost Daughter* (00h36m10s)



Figura 21 Plano de *The Lost Daughter* (00h36m14s)

Assim como é no jogo do eu/tu/ela que Maria Gabriela Llansol localiza o início da sua textualidade, também na cena descrita em *A filha perdida* algo nesse sentido se desenha. No filme, de maneira semelhante ao que acontece no livro, permanece a sensação de que, ao atirar a boneca pela janela, Leda e Bianca estão no mesmo tempo e lugar, ambas são crianças observando a fragmentação do corpo da boneca. Cena que vai se repetir quando Elena vê o corpo de Lila sendo atirado pela janela em *A amiga genial*, momento que, posteriormente, a personagem vai localizar o início da sua *smarginatura*. Nesse ponto da narrativa parece que há uma encenação da fórmula que a narradora desenha em outro momento: “uma mãe não é nada além de uma filha que brinca” (FP, p.152). Aqui também parece se caracterizar a reflexão aporística, uma vez que, as histórias, encaixadas umas nas outras, parecem também confundir os textos. É como se as margens dos romances se dissolvessem e, se nós pensarmos

no projeto literário do nome Elena Ferrante, assim como Leda e sua filha parecem explodir a ideia linear do tempo, também explode a ideia de que um livro se resume aquilo que está entre o seu começo e o final.

Antes de descrever o jogo de eu/tu/ela com a boneca, Llansol nos apresenta um conceito que permeará toda sua obra: a **sobreimpressão**. Apesar de não ter como objetivo explorar aqui o conceito com toda a densidade que lhe é própria, parece importante falar do seu surgimento, na tentativa de amarrar o que estou tentando aproximar nas duas escritoras e que vai ajudar no entendimento da relação de Elena Ferrante com o fractal. Sobre o ponto de origem da sua textualidade, Llansol afirma:

Quando me concentro para ver em que momento o meu jogo de espelhos se estilhaçou – jogo a que se resume a vida da maioria, a maior parte do tempo –, acorrem, de súbito, à minha consciência duas imagens vibrantes.

Estava eu de visita ao *béguinage* de Bruges quando, de súbito, tive a sensação estranha de que vários níveis de realidade ali aprofundavam a sua raiz, coexistindo sem nenhuma intervenção do tempo. Havia as mulheres beguinhas, ao lado dos portugueses descobridores de novos mundos, tornados oportunistas e comerciantes de especiarias; havia rebeldes ocultos mas já no rasto da liberdade de consciência; havia místicos com um pensamento; havia o mundo anónimo que, sem parrança, não deixava de fluir. Estas paragens atraíam o tenro; o novo; o audacioso; o potente. Como uma morada do que está de passagem. Geograficamente, era a encruzilhada do espiritual, num sítio ainda vazio, em que eu perguntava a mim própria em português, em português e não em qualquer outra língua

“O que se passou aqui?. O que é que aqui, no que se passou continua a passar?” (LLANSOL, [s.d.], p.126-127, grifo da autora)

Essa é a maneira como a escritora traduz o que, logo depois, chama de **sobreimpressão**: a paisagem na qual uma morada de imagens, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, procura manifestar-se. À cena já descrita com a menina Isabelinha Fernandez, Llansol junta essa outra da visita ao *béguinage* de Bruges, como a localização do momento em que seu jogo de espelhos se estilhaçou. Ela destaca que, na maior parte do tempo, a vida da maioria das pessoas se resume a jogar esse jogo e, nessa afirmação, Llansol parece alinhada com o psicanalista Jacques Lacan e sua já mencionada formulação a respeito do estádio do espelho.

Retomando brevemente, Lacan afirma que antes de perceber a imagem do corpo como uma unidade, a criança é um organismo fragmentado – é possível fazer uma analogia com a imagem da boneca se despedaçando no filme *The Lost Daughter* –, durante os primeiros meses da vida, é assim que o bebê parece estar em relação com seu corpo. O que Lacan chama de estádio do espelho é a percepção que essa criança passa a ter, a partir do olhar do Outro, que seu corpo forma uma unidade relativamente coesa. 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. Com Irigaray nós intuímos que o imaginário em torno daquilo que a cultura considera feminino, aqui a boneca pode ser incluída, já apresenta, por si, uma espécie de fragmentação. Para ambos, a psicanálise lembra algo que Llansol parece corroborar no excerto acima, 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.

Na coluna de 08 de setembro de 2018 do livro *L'invenzione occasionale* intitulada *Infanzie felici*, Elena Ferrante também nos traz notícias do estúdio do espelho quando comenta sobre sua neta. Ela começa dizendo que não possui nenhuma imagem sua como recém-nascida, na sua primeira fotografia já tinha dois anos. Algo diferente acontece com sua neta, constantemente filmada e fotografada pelos pais e, em cujos vídeos e fotos, é possível fazer

um impressionante documentário sobre a instabilidade do corpo desde o nascimento – na maneira como ele se forma e se desforma (*sul loro continuo formarsi e sformarsi*), como eles exploram as possibilidades num esforço para entender o que devem se tornar, mas nunca encontram uma forma fixa. Isso sem mencionar o engatinhar, o aprendizado para ficar em pé, a atenção que eles prestam à linguagem, a manipulação dos objetos: existe muito a se pensar quando diante desse enorme amontoado de imagens familiares (IO, p.73-74, tradução minha)¹⁰⁴.

Nesse texto Ferrante está descrevendo com precisão o que é uma criança tentando adquirir essa imagem do corpo próprio e é notável que ela use o movimento contínuo de formar e desformar, tão presente em toda sua obra e que vai resultar também em sua escrita. É como se nessa coluna ela colocasse em espaços semelhantes a maneira como sua neta se forma e desforma e a maneira como procede com seu fazer literário. Vale destacar também o uso do contínuo, que sugere uma aproximação com a fita de moebius, não é uma forma que evolui para uma desforma ou vice-versa, a forma e a desforma parecem o mesmo lado de uma fita de moebius, onde o sujeito vai caminhar por toda sua vida.

Llansol localiza as duas cenas em que seu jogo de espelhos se estilhaçou como aquelas que estão na origem da sua textualidade. Uma envolve o jogo com a criança e a boneca e a outra uma experiência física de abolição do tempo cronológico, algo aos moldes do que Jorge Luis Borges escreve no conto *O Aleph* e Elena Ferrante traz com a *frantumaglia* e a

¹⁰⁴ “Anzi, se ne ricavassi un filmato, otterrei un documentario interminabile ma impressionante sulla instabilità dei nostri corpi fin dalla nascita, sul loro continuo formarsi e sformarsi, su come le tintino tutte per capire cosa diventare e non ne vengano mai definitivamente a capo. Non parliamo poi del gattonare, della conquista della posizione eretta, delle infinite prove di linguaggio, della manipolazione degli oggetti: ci sarebbe veramente molto da fare con questa debordante produzione di immagini familiari” (IO, p.73-74)

smarginatura. Aqui vou fazer um exercício de imaginar essas duas cenas entrelaçadas por uma fita de moebius, como já foi dito, uma construção topológica que permite atravessar o lado direito e avesso sem precisar passar por uma borda. Para Llansol é como se a cena da abolição do tempo estivesse ligada ao jogo do **eu/tu/ela** e a sua escrita se desse nessa tentativa de permanecer nesse lugar sem sofrer com o corpo despedaçado. Importante dizer que na brincadeira com Isabelinha e a boneca, o que se destaca dessa massa amorfa são justamente os pronomes e suas representações, a designação dos sujeitos **eu** e **tu**, e do objeto **ela**.

No livro infantil de Elena Ferrante, *Uma noite na praia*, a narradora é uma boneca abandonada na praia pela sua dona, uma menina de cinco anos chamada Mati. Ao contrário do que acontece em *A filha perdida* a boneca Celina é deixada na praia porque o pai de Mati traz um gato e ela se esquece do brinquedo. O livro fala dos perigos que Celina atravessa passando uma noite sozinha na praia e uma cena em especial parece conversar com isso que se destaca da massa amorfa no texto de Llansol: um homem com uma mão de gancho a enfia na garganta de Celina para roubar-lhe as palavras e deixa-la muda. Nas ilustrações de Mara Cerri as letras vão escapando pela boca da boneca até que ela diz: “As palavras, de mãos dadas, seguem em grande velocidade rumo à superfície do Mar. Só tenho tempo de prender na boca a última que me sobra: mamãe. Com os dentes bem juntos em torno de mamãe, vou subindo, subindo, subindo” (NP, p.32)

De maneira semelhante, o trecho de *A filha perdida* lido junto com o filme parece apontar para esse movimento: a presença da boneca traz a abolição do tempo, a *frantumaglia*. Quando Leda joga a boneca pela janela e a câmera dá a ver para o espectador o espaço entre as duas, é do **eu e tu** que se trata. **Ela** está no chão, um corpo despedaçado de onde se desprenderam os pronomes e as representações. Isso se repete no livro *A amiga genial* com uma diferença: as bonecas não se despedaçam, elas desaparecem. Disse anteriormente como o desaparecimento é, na tetralogia napolitana, um acontecimento que pode ser tratado a partir da *mise en abyme* uma vez que Lila desaparece no prólogo do romance, depois nós temos o desaparecimento das bonecas e, no último livro, a filha de Lila, que tem o mesmo nome da boneca de Elena que sumiu, também desaparece. Ou seja, em um intrincado jogo de reflexão infinita – aqui parece que nós temos um espelho na frente do outro gerando imagens que tendem ao infinito –, o sumiço da boneca em *A filha perdida* se reflete em Lila, nas bonecas das meninas, em Tina, filha de Lila que, por sua vez, tem o mesmo nome da boneca de Lenù.

Essa ligação entre esses livros feita através da figura da boneca é enunciada pela própria autora em uma das entrevistas de *Frantumaglia*:

(...) antes vem a experiência de *A filha perdida*. Se nos primeiros dois livros que publiquei quase me assustava o fato de reconhecer a mim mesma na escrita (...), nesse terceiro livro tive medo de ter ido longe demais, como se eu não conseguisse governar o mundo de Leda de acordo com a praxe das primeiras duas histórias. Percebi tarde que o gesto de roubar a boneca e a fascinação exercida em Leda pela mãe da menina roubada não tinham, tecnicamente, volta. Aqueles dois elementos – o fundo obscuro da relação mãe-filha e uma amizade em botão igualmente obscura – levavam-me sempre mais longe na exploração da relação complicada que se cria entre mulheres. A escrita trazia para si coisas indizíveis, tanto que eu mesma as apagava no dia seguinte porque me pareciam importantes, mas jogadas em uma rede verbal que não conseguia sustenta-las. Se Leda não conseguia dar solução àquele ato – algo em que ela cada vez mais atolava: ela, adulta, roubar a boneca de uma menina -, eu me afogava com ela, escrevendo, e não conseguia sair com ela do redemoinho, como havia feito com Delia e Olga. No final, a história se completou e, em meio a muitas aflições, publiquei-a. Mas, durante alguns anos, continuei a rodeá-la, eu sentia que devia voltar ali. Não é por acaso que, quando iniciei a Série Napolitana, meu ponto de partida foram duas bonecas e uma intensa amizade feminina capturada no momento do seu surgimento. Eu achava que ali havia algo que devia ser novamente articulado. (FR, p.295-296)

Ferrante elabora uma separação entre o que é inaugurado com seu terceiro romance e os dois anteriores. Apesar deles terem muitos pontos em comum, em *A filha perdida* o ato impensado de uma mulher adulta ao roubar a boneca de uma menina cria um redemoinho de difícil saída. Aqui Ferrante diz como a escrita traz para si coisas indizíveis, numa formulação semelhante à feita por Georges Pérec (1995, p.54), de que o indizível não está escondido na escrita, é antes aquilo que a desencadeou. No caso desse romance, a rede verbal disponível não consegue sustentar aquilo que a escrita desencadeia; há um movimento da autora de jogar fora o que escreve. O romance deixa um resto que está na origem da tetralogia napolitana, um livro bem diferente dos anteriores, nas palavras de Ferrante, um livro que “não precisa abrir caminho como as outras histórias em meio à *frantumaglia*, ou seja, em meio a uma porção de materiais incoerentes” (FR, p. 296). Será que o fato de *A amiga genial* não precisar abrir caminho em meio à *frantumaglia* tem a ver com o desenho feito pela escritora a partir da *smarginatura*? O que existe entre esses romances que desencadeia algo novo em sua obra?

Vale a pena marcar que *A filha perdida* é o único livro em toda a obra romanesca de Elena Ferrante em que aparece a palavra *frantumaglia*. Em uma conversa com Nina, que está falando de uma sensação de *scombussolamento*, algo próximo de perder a bússola, a narradora diz que sua mãe tinha uma palavra para isso, chamava de *frantumaglia*. Nina parece entender a sensação mesmo sem saber do que se trata a palavra e há aqui um movimento semelhante ao que acontece com o ato impensado de roubar a boneca: algo se passa no silêncio¹⁰⁵, no não-

¹⁰⁵ Em um livro de Maria Gabriela Llansol (2013, p.17) chamado *Um beijo dado mais tarde* há um pequeno trecho que auxilia a pensar nesse silêncio. Uma menina chamada Témia está deitada na cama da avó e, situada em dois tempos, entrevê o que aconteceu antes dela nascer. Há um momento em que ela enuncia: “Havia,

dito, para abrir um caminho diverso na narrativa. É como se nessa sensação de reconhecimento de Nina ao ouvir a palavra *frantumaglia* ecoasse o ato impensado de Leda de roubar a boneca que, por sua vez, ecoa o ensaio em que Elena Ferrante fala do pedaço de letra que ultrapassa a margem da página.

É também esse eco que parece ressoar em *A amiga genial*, como a própria Ferrante diz, é a partir de duas bonecas e dos primeiros passos de uma intensa amizade feminina que surge o livro. Lila e Lenù já se conhecem na escola e costumam brincar na área comum do bairro onde moram, mas sempre à distância. Até que um dia, começam a conversar através das bonecas:

Os pequenos não sabem o significado do ontem, do anteontem, nem de amanhã, tudo é isto, agora: a rua é esta, o portão é este, as escadas são estas, esta é a mamãe, este é o papai, este é o dia, esta, a noite. Eu era pequena e, no fim das contas, minha boneca sabia mais que eu. Eu falava com ela, ela, comigo. Tinha uma cara de celuloide com cabelos de celuloide e olhos de celuloide. Usava um vestidinho azul que minha mãe costurara num raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja. As duas se espreitavam, se mediam, estavam prontas a fugir de nossos braços se vissem um temporal, se trovejasse, se alguém maior e mais forte e de dentes afiados as quisesse agarrar. (AG, p.22)

Assim como em Llansol e no trecho de *A filha perdida* que explorei, aqui a presença da boneca causa uma espécie de ruptura na linha do tempo. A narradora faz questão de dizer que para as crianças não existe a marcação cronológica em passado, presente e futuro, tudo acontece no instante e só ele existe. A boneca, nesse sentido, sabe mais do que ela, atua como uma espécie de objeto através do qual é possível experimentar o mundo sem precisar se machucar. São as bonecas que estão prestes a fugir caso um temporal comece ou um ser com dentes afiados apareça para agarrá-las. Lenù segue dizendo que costumava colocar sua boneca, Tina, e Lila, a sua Nu, no cimento, entre as barras de uma abertura que dá para o porão, e nesse lugar as duas encenavam uma conversa. As duas praticam uma espécie de jogo através das bonecas, “o que Lina dizia a Nu, eu escutava repetia em voz baixa a Tina, mas com pequenas modificações” (AG, p. 22). Um dia, sem nenhuma explicação, as duas trocam as bonecas. Ao ter nas mãos a boneca de Lenù, Lila não pensa duas vezes: “ela, assim que recebeu Tina, a empurrou para além da grade, deixando-a cair na escuridão” (AG, p.23).

Lenù não se faz de rogada e, tendo a boneca de Lila nas mãos, joga através da fresta repetindo a frase que inscreve a amizade das duas para o resto da vida: “aquilo que você fizer,

todavia, uma noite debaixo da língua da minha avó, um não-dito”. Uma noite debaixo da língua da minha avó é a maneira mais poética que encontro para falar desde o lugar da *frantumaglia*.

eu também faço”. É como se a queda das bonecas criasse um espelho entre as duas que se tornam uma espécie muito peculiar de duplo uma da outra¹⁰⁶. Assim como na narrativa de *A filha perdida*, em que a leitora não vê o momento do roubo da boneca, na tetralogia também é interdito o que acontece depois da queda. Lila e Lenú descem ao porão para procurá-las mas não as encontram. Como o porão onde as bonecas desaparecem é o de um camorrista conhecido no bairro, dom Achille, elas se dirigem até ele a fim de recuperá-las, mas ele não sabe do que as meninas estão falando. No lugar das bonecas, dom Achille dá a Lila e Lenú um valor em dinheiro para que comprem outras, mas Lila decide comprar o livro *Mulherzinhas*, de Louisa May-Alcott. A partir daí ela cria o desejo de tornar-se escritora que reverbera em Lenú e que, como sabemos desde o início, conseguiu esse feito, contra todas as adversidades que a situação de pobreza e violência as colocava. Sobre esse trecho, Ferrante escreve em *As margens e o ditado*:

Segui essa direção porque, nos últimos anos, me convenci de que toda narração deveria conter, sempre, dentro de si, também a aventura da escrita que lhe dá forma. Consequentemente, tentei contar uma história cuja estrutura está baseada no fato de que ambas as protagonistas tentam, desde criança, subjugar o mundo hostil à sua volta por meio da leitura e da escrita. Compram o primeiro livro de sua vida com o dinheiro sujo de um camorrista. Depois o leem juntas e planejam escrever a quatro mãos para se tornarem ricas e poderosas. Lila, porém, rompe o pacto e escreve sozinha seu livro infantil, com uma escrita que vai impressionar Lenú a tal ponto que ela vai tentar, por toda a vida, adaptá-la à sua própria escrita (MD, p.59)

Ferrante nos dá um importante indicativo nesse trecho de que sua escrita se dá em *mise en abyme*, uma vez que, para ela, é importante explicitar na narração a aventura da escrita que lhe dá forma. Além do espelho ou do outro lado, o espelho, para usar a fórmula de Luce Irigaray, o que parece se desenhar aqui com o desaparecimento das bonecas é a origem da escrita de Elena Greco, narradora da tetralogia que, por sua vez, reverbera a de Elena Ferrante, nossa autora ausente e, também, a de Lila. Há um processo muito similar ao que Maria Gabriela Llansol coloca como sendo o início da sua textualidade: um jogo de **eu/tu/ela** envolvendo uma boneca. Um jogo que estiliza o tempo cronológico e as imagens pré-definidas, uma vez que ao buscar se definir a partir de Lila, Lenú vai poder experimentar um pouco da *smarginatura* e uma paisagem outra a partir disso.

Ao trazer algumas colocações sobre a questão da leitura e escrita para as personagens ainda crianças Ferrante permite fazer uma aproximação entre a brincadeira com as bonecas, a

¹⁰⁶ Explorei a relação entre Lila e Lenú e o conceito de duplo na psicanálise no capítulo 4 da dissertação, “Esse quarto vazio em que tudo permanece”.

leitura e a escrita. Parece que, junto com as personagens de Elena Ferrante e as figuras de Maria Gabriela Llansol, estou dando os passos numa construção que não traz o jogo com as bonecas como um processo anterior à aprendizagem da escrita. Se a brincadeira de **eu/tu/ela** está no vórtice de uma paisagem do corpo na obra de Elena Ferrante, significa que ela está sempre voltando e se reinaugurando a cada nova volta dada em torno do espiral. Parece que para formalizar essa cartografia é preciso ter sempre por perto essa noção de que não se trata de um jogo que fica no passado quando se aprende a ler e a escrever. Retomo a pergunta de Maria Gabriela Llansol: **“O que se passou aqui?. O que é que aqui, no que se passou continua a passar?”**¹⁰⁷

Vale fazer uma breve menção a uma resenha de Walter Benjamin (2009) sobre o livro *Bonecas e teatro de marionetes*, de Max von Boehn. O texto, chamado *Elogio da boneca*, apresenta uma crítica ao livro porque, na visão do filósofo, tocou de uma maneira “sem direção e sem compasso” (p.133) em um assunto que, para ele é primordial quando se fala no mundo da boneca: amor e jogo. Benjamin faz uma relação muito interessante entre o erótico e a brincadeira com as bonecas, trazendo a maneira como as crianças tratam seus brinquedos, “é o próprio desejo, o desejo enlouquecido, e o seu ideal é a boneca” (p.133-134). E, então, atrelado ao desejo, ele também se pergunta se a boneca não se trata de um cadáver, “uma vez que a própria imagem do amor, acossada até a morte, constitui uma meta para o ato de amar, e apenas isto confere ao boneco rígido ou exaurido, cujo olhar não é embotado mas alquebrado, o inesgotável magnetismo” (p.134). Ao fazer essa relação, Benjamin retoma a boneca Olympia de E.T.A. Hoffmann¹⁰⁸ e também as bonecas de madeira em Nápoles, dizendo sobre o “Eros que, esfolado, volta esvoaçando à boneca é o mesmo que outrora se emancipou dela em calorosas mãos infantis” (p.134).

Para essa pesquisa é valioso esse pequeno trecho em que Benjamin fala da boneca como um cadáver porque nos remonta ao início de *Um amor incômodo* quando Delia olha o corpo de Amalia, sua mãe, e para a leitura da tese, foi possível localizar ali um ponto de início do que se construiu sob o nome de Elena Ferrante. No caso da boneca em *A filha perdida*, é possível localizar um movimento de Elena, a menina, filha de Nina que parece ser o de erotizar o corpo da mãe em paralelo ao corpo da boneca. Inclusive, é esse movimento que

¹⁰⁷ Em *Inquérito às quadro confidências*, terceiro volume dos diários de Maria Gabriela Llansol, ela traz uma construção muito valiosa sobre o vórtice que me ajuda a pensar essa paisagem: “Porque a ordem é arbitrária no vórtice que irradia raios e corpos. É como andar entre um tempo des-nascido. Talvez a frase de que não me lembro seja, afinal, um há esquecido – ou porque o seu tempo foi anulado, ou porque eu fui acolhida por outro espaço” (LLANSOL, 2011, p.92).

¹⁰⁸ Explorei na dissertação o conto *O homem de areia* de Hoffmann ao qual Benjamin faz referência aqui a partir da leitura que Freud (1919) faz em seu texto *O inquietante*.

chama a atenção da narradora para aquela dupla de mãe e filha, a maneira como Elena, com um pequeno regador, molhava o corpo da mãe e o da boneca. Quando vê essa cena, Leda é automaticamente levada às memórias de quando as suas filhas eram pequenas e ela se vê acossada pelas intensas demandas que as crianças fazem ao seu corpo.

Uma vez, eu as vi brincarem juntas com a boneca. Divertiam-se muito: vestiam-na, despiam-na, fingiam untá-la de protetor solar, davam-lhe banho dentro de um baldinho verde, secavam-na com a toalha, esfregando-a para que não ficasse com frio, apertavam-na no peito como se a estivessem amamentando ou entupiam-na de papinhas de areia, mantinham-na ao sol ao lado delas, deitada na mesma toalha das duas. A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina (FP, p.19)

Silva (2022) ressalta como o título original do livro, *La figlia oscura*, problematiza a questão da boneca na obra de Ferrante ao remeter à sombra que existe na expressão “dar à luz” quando se fala em maternidade. Nessa história, a autora anuncia desde o nome, que não vamos acompanhar um processo maternal com sentimentos bons: depois de ver a cena em que Nina brinca com a filha como se não quisesse mais nada além da menina, Leda ressalta que sente muita inveja porque para ela a maternidade foi uma experiência muito diferente. Depois ela descobre, olhando mais de perto a vida de Nina, que a relação dela com a filha e, principalmente, com a família do marido, guarda seus problemas também, o que a leva a uma identificação com a personagem que se dá a partir do momento em que ela rouba a boneca. No entanto, antes disso acontecer, há uma cena em que Elena, a menina, desaparece, e é Leda quem a encontra e entrega à família. Ou seja, dessa maneira, Leda se torna uma figura emblemática se pensarmos autoria e a escolha de Ferrante de nomear a menina com o seu nome: na história de *A filha perdida* é como se Leda agisse como a mulher que controla os marionetes, fazendo a duplicação da autora – Elena –, aparecer, enquanto some com aquela que seria a duplicação da menina: a boneca.

Na leitura dessa obra percebemos que a boneca representa a ilusão do duplo e uma suposta estabilidade entre mãe e filha. A boneca bem cuidada, cheia de amor e de bons modos apresenta uma encenação do socialmente aceitável para o feminino. Nina, como descrita em alguns momentos pela narradora, parecia uma boneca em sua aparente perfeição e resignação diante dos problemas que enfrentava, sobretudo por pertencer a uma família camorrista. No entanto, “ser boneca” para Nina não era necessariamente uma submissão, mas uma forma de resistência por meio da encenação e do tom falseado de sua voz. (SILVA, 2022, p.131)

Retomando o que diz Benjamin (2009) a boneca está no lugar daquilo que é vivo, pulsante, erótico, e também daquilo que aponta para o mortífero e objetificação da posição

feminina. Uma boneca que é peça principal no jogo de fragmentação e desaparecimento que se encena no romance, para mostrar o espelho partido para onde olham as personagens de Elena Ferrante. Em *O corpo impossível*, Eliane Robert de Moraes (2017, p.64) traz um outro nome do surrealismo que nos ajuda a compor, imageticamente, a cena do que o redemoinho em torno da boneca que Ferrante cria parece querer mostrar. No mesmo número da revista *Minotaure* que trazia a “mulher desmontável” de Dalí, aparecem as fotografias de uma boneca criada por Hans Bellmer que tem como título: “Variações sobre a montagem de uma menina desarticulada”.

A *Boneca* era uma menina reconstituída depois de dilacerada: feita de fragmentos que deixavam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada, careca ou com a cabeça oculta por uma boina, o sexo nu ou encoberto por uma rosa, os pés fixados no meio das costas ou as pernas surgindo do prolongamento dos braços, seu corpo de brinquedo parecia ter sido violentamente dissecado para deixar as entranhas em descoberto. A “menina desarticulada” de Bellmer não era uma escultura, tão pouco uma *marionete*, mas um objeto provocante, como ele mesmo a definiu no prefácio aos *Jeux de la poupée*, poemas em prosa de Paul Éluard inspirados na sua criação (MORAES, 2017, p.65)

De acordo com Bellmer o corpo da boneca funciona da maneira como aparece no sonho, ou seja, é possível deslocar seu centro de gravidade para que a imagem apareça como vertiginosa. Inspirado por um espírito de contradição semelhante ao que faz Magritte inverter o corpo e o rosto das suas figuras, Bellmer joga com a forma para que o objeto ganhe a aparência de uma imagem com vários centros anatômicos e, por consequência, várias margens. A *Boneca* se aproximava daquilo que Louise Bourgeois criou como *Cumul I*: em oposição ao corpo geometrizado há o corpo cheio de reentrâncias, curvas, e descentralizado. Trata-se de uma criação em que há a “proeminência do corpo do desejo sobre o corpo natural” (MORAES, 2017, p.67).



Figura 22 Bellmer, Hans (1935) *La Poupée*¹⁰⁹

As bonecas descentralizadas, mostradas aos pedaços, de Bellmer têm como intuito promover uma apropriação do corpo no século XX – lembrando do caráter fragmentário que esse corpo adquire – que me parece conversar profundamente com a obra de Elena Ferrante naquilo que ela traz do corpo da boneca como um depositário do desejo das personagens. A boneca desarticulada é uma imagem muito mais próxima da maneira como as personagens se veem, no caso de Leda, a forma como ela viveu a maternidade e como ela encontra naquela boneca roubada na praia a oportunidade de reencenar tudo isso sem uma mensagem de reparação no final. A fragmentação é definitiva, não há um corpo centralizado ao final do romance. Pelo contrário, no final, nós temos uma imagem de Leda na beira da praia – num lugar semelhante ao que Amalia é encontrada no primeiro livro –, dizendo a uma de suas filhas: “Estou morta, mas bem”. (FP, p.174)

Como eu disse, as bonecas voltam em *A amiga genial*, mas dessa vez diretamente atreladas à reflexão que a autora faz sobre a escrita em seus livros. Nos três primeiros livros, Ferrante afirma que o narrar-se e a narração das mulheres encontra-se em um aspecto privado – “escreviam autobiografias, diários, confissões, impulsionadas por suas feridas ocultas” (MD, p.59). Já no primeiro volume da tetralogia, a história da escrita, de Elena, de Lila, e dela

¹⁰⁹ Obra disponível em: [La Poupée | International Center of Photography \(icp.org\)](http://LaPoupée|InternationalCenterofPhotography(icp.org))

própria, é o fio que as mantém unidas e ligadas ao mundo que as circundam. Se, em *A filha perdida*, o roubo da boneca executado por Leda permanece sem explicação, transformando-se no ponto-vórtice daquele romance, em *A amiga genial*, algo semelhante parece se repetir, só que nós acompanhamos como o vazio deixado pelo corpo ausente das bonecas engendra, para Lila e Lenù, a vontade de escrever suas próprias histórias.

No próximo capítulo retornarei à questão da escrita na tetralogia para falar da autoria em abismo, por ora voltemos ao primeiro ensaio de *As margens e o ditado*. Nós interrompemos a leitura com a autora saindo de uma digressão sobre a letra infantil e ela segue, falando de uma das maiores obras da literatura italiana do século XX, o livro *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo. Lançado em 1923, a narrativa se constitui a partir da escrita das memórias ficcionais de Zeno Cosini, um fumante que decide procurar um psicanalista para se curar. Durante a análise, o analista sugere que Zeno comece a escrever, e é esse material que temos em mãos nesse livro. *A consciência de Zeno* é um dos primeiros romances a situar a questão da psicanálise dentro da obra literária, não só como assunto, mas como elemento da forma do livro, uma vez que o estilo da escrita é marcado pelo movimento do que acontece com Zeno no divã. No ensaio, Ferrante traz um trecho de Zeno que, para ela, está muito próximo do que Cecília sente ao iniciar sua escrita. O trecho está localizado no preâmbulo do livro, reproduzo a seguir na tradução de Ivo Barroso:

Depois do almoço, comodamente esparramado numa poltrona de braços, eis-me de lápis e papel na mão. Tenho a fronte completamente descontraída, pois eliminei da mente todo e qualquer esforço. Meu pensamento parece dissociado de mim. Chego a vê-lo. Ergue-se, torna a baixar... e esta é sua única atividade. Para recordar-lhe que é meu pensamento e que tem por obrigação manifestar-se, empunho o lápis. Eis que minha fronte se enrugando ao pensar nas palavras que são compostas de tantas letras. O presente imperioso ressurgiu e ofusca o passado (SVEVO, 2001, p.8)

Ferrante diz que não é incomum para quem começa a escrever a partir do ponto em que se propôs a fazê-lo; o momento em que se deparou com a página. O trecho descrito por Zeno desperta seu interesse porque mostra a cisão que acontece quando o escritor inicia o movimento de contar o que lhe aconteceu:

o eu de quem quer escrever se separa do próprio pensamento e, com essa separação, vê aquele pensamento. Não é uma imagem fixa e definida. O pensamento-visão se mostra como algo em movimento – levanta-se e abaixa-se – e tem a tarefa de se manifestar antes de desvanecer. O verbo é esse mesmo, “manifestar-se”, o que é significativo, pois remete a uma ação que se realiza graças à mão. Aquilo que está diante dos olhos do eu – algo móvel, portanto vivo – deve ser “captado com a mão” dotada de lápis e transformado, no pedaço de papel, em palavra escrita. Parece uma operação fácil, mas a testa de Zeno, antes descontraída, se enrugando, o esforço não é pouco. Por quê? Aqui Svevo faz uma observação

que prezo muito. O esforço se deve ao fato de que o presente – todo o presente, até o do eu que escreve uma letra após outra – não consegue reter com nitidez o pensamento-visão, que sempre vem antes, que é sempre o passado e que, por isso, tende a se ofuscar (MD, p.19-20)

O desdobramento que Ferrante faz a partir da caligrafia de Cecília e do movimento de Zeno para começar a escrever é interessante porque parte de uma discussão já muito esmiuçada mas que sempre parece nova, principalmente para quem escreve: a cisão que se opera no eu de quem se propõe a(r)risar o lápis em uma folha em branco. Aqui a autora traz um elemento que será caro para a discussão que é o lugar que o olhar ocupa nesse movimento. A vereda que Elena Ferrante nos abre a partir de Cecilia e do trecho de Svevo consiste em mostrar que o processo de escrita implica um abalo das convicções do eu, um retorno e um refazimento a partir dessa cisão. “O lugar de onde provém o escrito diz de um distanciamento, uma desfamiliarização, uma certa condição de exílio daquele que enfrenta o desafio de escrever” (SOUSA, 1997, p.187). O ato de escritura se dá quando se produz uma diferença marcante entre aquele que escreve e o que é escrito. A escrita enquanto ato e o próprio sujeito surgem “no espaço produzido pela experiência de um certo descentramento do autor na sua relação com a linguagem” (SOUSA, 1997, p.188).

Com a menina Cecília, Ferrante estabelece uma relação através do gesto de escrita que nos leva a um texto chamado *Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito*, onde Eric Bidaud (2007) apresenta o delicado movimento de aprendizagem da escrita e como isso se passa no corpo de maneira que se pode falar no aprendizado da leitura para a criança como um forçamento corporal. Esse forçamento tem a ver com o que já mencionei, da escrita como uma espécie de desapossamento do sujeito, nos moldes do que Elena Ferrante tão bem sublinhou a partir do trecho de Zeno no livro de Italo Svevo. “Ler e escrever é reconhecer o que eu digo, o que pode permanecer sob a forma de marcas: *sem mim*. De certa forma, não sou proprietário de minhas palavras, quanto ao saber que elas contêm, e posso me angustiar ao pensar que esse saber está indo embora, em direção aos outros” (BIDAUD, 2007, p.198). Por isso, na aprendizagem da leitura e da escrita há uma passagem para um outro lado do rio, no sentido de que é aberta a possibilidade de habitar um território novo. Nessa passagem, surge um sujeito inesperado, aquele que sabe ler e escrever e, talvez, em uma cultura falocêntrica haja a inferência de que esse forçamento corporal promove uma espécie de apagamento do corpo anterior, aquele que não sabia ler e escrever, o que não parece acontecer com a escrita que estamos retomando aqui, que parece o tempo todo trazer à tona, na própria escrita, a fragmentação no corpo.

Bidaud (2007, p.198) também afirma, se utilizando dos estudos de J. Bergès (2005) que, ao aprender a ler e escrever a criança se afasta do idioma único falado entre ela e a mãe, que aqui chamo de língua materna, mas tendo em evidência que é algo muito mais íntimo do que a língua com a qual aprendemos a nos comunicar com os outros. A língua materna, nessa instância, é o que Elena Ferrante traz com a *frantumaglia*, uma palavra que sozinha não significa nada, mas que, na sua literatura está no vórtice, como origem das suas narradoras e, também, cria uma imagem de si, lembrando do que ela diz sobre tecer a si própria quando cria suas personagens. Bergès (2005 apud Bidaud, 2007, p.198) nos diz que na passagem da aprendizagem da leitura e da escrita trata-se “de perder a língua materna, de perder o corpo a corpo com a mãe”. Há um “registro da perda vinculada ao escrito: perda da voz materna, perda até mesmo das sensações de sua presença: o odor, os ruídos, o tato...”.

O que parece estar em pauta nas questões trazidas por Bidaud (2007) é uma passagem do imaginário ao simbólico, sendo o primeiro a ligação que se estabelece com a imagem do corpo unificado e o segundo o aprendizado da leitura e da escrita. No entanto, ao contrário do que uma psicologia da aprendizagem parece sugerir, aqui acompanho o pensamento de Jacques Lacan, de que não há uma ruptura com o imaginário quando se passa ao simbólico, o sujeito surge de um enodamento entre imaginário, simbólico e uma terceira instância que o psicanalista chamou de real¹¹⁰. Se não há uma passagem em termos evolutivos é possível pensar numa escrita que guarde o movimento moebiano entre um e outro. Bergès (2005, p. 331) coloca que “a passagem ao escrito necessita uma mudança de orientação psíquica na criança, uma renúncia ao princípio de prazer e uma submissão à regra”, ou seja, para traçar as letras e escrever de modo legível uma palavra é preciso estar submetido à lei, à ordem, ou ao que Freud chama de princípio da realidade.

No entanto, o que Elena Ferrante parece dizer no ensaio *La pena e la penna* é que a sua poética está muito mais voltada para aquilo que foge à margem, o pedaço de letra que escapa à ordem, do que ao que permanece dentro das margens da página. É o *smarginare* ou

¹¹⁰ O real é uma noção lacaniana que se aproxima daquilo que não pode ser dito na linguagem, mas que só pode se apresentar através dela. Penso que ninguém formulou tão bem a noção de real do que o escritor francês Georges Pérec quando afirma “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou” (1995, p.54). O real é aquilo que não pode ser dito na linguagem mas que está o tempo todo provocando a sua existência, um magma vulcânico que, eventualmente, pode entrar em erupção. As noções de imaginário, simbólico e real atravessam toda a elaboração de Jacques Lacan sobre o sujeito do inconsciente e é interessante ressaltar que em um primeiro momento ele acreditava que o imaginário seria um registro mais pobre e que, ao passar para o simbólico, o sujeito ascenderia a algo mais elaborado. Essa suposta evolução está presente quando Lacan escreve o ensaio do estádio do espelho. No entanto, a ideia começa a cair quando o psicanalista apresenta o entrelaçamento entre real, simbólico e imaginário a partir da figura do nó borromeano. A elaboração que ele faz disso é complexa, não interessa aprofundá-la na discussão que estou trazendo aqui, mas é interessante manter também junto com a psicanálise a ruptura com a evolução de um registro a outro.

desmarginar-se que a interessa. Ferrante sabe que não é possível fazer isso sem passar pela aprendizagem da escrita e leitura que Bidaud (2007) e Bergés (2005) elaboram e talvez tenha relação com sua proposta de operação de escrita (e leitura): de não esquecer o que está na origem do vórtice, ou seja, poder fazer voltas em torno dele sem se preocupar em seguir uma linha reta. Seria essa a paisagem do corpo que ela cartografa? Uma paisagem em que não há uma perda do corpo a corpo com a mãe, mas uma tentativa de brincar com ele, escrevê-lo, esmiuçar essa língua fora da ordem?¹¹¹

Voltemos ao que Anne Carson (2022) diz sobre o limite alfabético a partir das diferenças do alfabeto grego em relação aos outros que existiam na Antiguidade – como a escrita cuneiforme assíria, hieróglifos egípcios e silabários do Oriente próximo. De acordo com Carson (2022) o surgimento do alfabeto grego trouxe uma novidade que revolucionou a capacidade de registrar os pensamentos que vai além da introdução das vogais. “A escrita que fornece um alfabeto verdadeiro para a língua é aquela capaz de simbolizar os fonemas da língua (...). O primeiro e único sistema antigo de sinais a fazer isso foi o alfabeto grego” (CARSON, 2022, p.86). Os outros sistemas fonéticos disponíveis até aquele momento operavam com o princípio de simbolizar cada som da língua com um sinal separado, o que promoveu um avanço ao traduzir som em símbolo gráfico. No entanto, centenas de sinais eram necessários, o que não acontecia no alfabeto grego, porque ele quebrou as unidades de som pronunciadas em componentes acústicos. Com isso, surgiram as vogais e, com elas, a possibilidade de produzir som, uma vez que, com o surgimento das vogais, a consoante

¹¹¹ Aqui cabe citar um dos fragmentos de *O prazer do texto* de Roland Barthes (2010) em que ele apresenta essa brincadeira com o corpo da mãe como algo que se faz com a língua materna nos moldes que Elena Ferrante faz com *frantumaglia* e a *smarginatura* e não com a linguagem, que parece estar mais ligada à ordem da lei: “Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer (Lacan, a propósito de Sade). Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleynet, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública soltaria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”. É de se destacar como Barthes aponta certeira que essa desfiguração do corpo materno provoca gritos na opinião pública e um caso com Elena Ferrante pode ilustrar essa revolta muito bem: em 2002 seu livro *I giorni dell'abbandono* teve a publicação proibida na Suécia pela editora Bromberg, alegando que o comportamento de Olga em relação aos filhos é moralmente reprovável. Como resposta a essa proibição, Ferrante escreve o já mencionado ensaio chamado *Como é feita essa menina* em que ela retoma um trecho de Madame Bovary no qual Emma fala para sua filha Berthe: “É estranho como essa criança é feia!”. No texto ela destaca como a palavra francesa *laide* significa parecer feia para a própria mãe e como ler esse trecho aos 14 anos mudou sua maneira de ler. Ali ela encontrou uma fala que poderia ser ouvida da boca de sua mãe e diz que passa a usar sempre esse método ao ler uma personagem feminina: é possível deslocar aquelas palavras para a boca da minha mãe, das minhas tias, das mulheres que conheço? É uma resposta muito engenhosa para uma proibição que diz querer preservar a moral da literatura e também penso na *frantumaglia* e *smarginatura* como indícios dessa poética de desfiguração do corpo materno. Quem aguenta olhar para o corpo da mãe em pedaços?

Ainda sobre o corpo materno, deixo aqui um dos registros de um diário da tese: **Será que escrevemos pouco sobre a mãe ou escrevemos tanto e tanto e sempre mais, ainda, por que o corpo da mãe é inesgotável?**

produz a pausa na vocalização. As consoantes sozinhas “não têm voz” (PLATÃO apud CARSON, 2022, p.86), no entanto, colocadas juntos com as vogais, elas passam a atuar como o momento em que o som se interrompe.

Isso importa para a nossa discussão na tese exatamente no ponto em que a consoante produz a pausa, o limite do som. Essa operação vai interferir também nas subjetividades da época e a maneira como vai forjar os corpos na relação com o erotismo. Nas palavras de Carson (2022, p.87): “As consoantes marcam os limites do som. A relevância erótica disso é evidente, pois vimos que, para eros, é vital estar alerta aos limites das coisas”. Essa lembrança do limite na atuação de eros marca também a maneira como o corpo passa a ser limitado e constituído sob um nome num invólucro de pele. Para Carson também vai marcar profundamente a imaginação de quem lê e escreve.

Ao mencionar o estádio do espelho, falei sobre como a imagem do corpo se unifica a partir do olhar do Outro. Irigaray (2017) traz um elemento a mais ao nos mostrar que, quando se trata da entrada no discurso de sujeitos que, de alguma maneira se relacionam com o feminino, esse espelho que se manifesta pelo olhar do Outro parece ter uma rachadura intrínseca. Bidaud (2007) fala sobre a aprendizagem da escrita como uma espécie de recalque, ao aprender a escrever, a criança recalcaria uma linguagem que antes era trocada no corpo a corpo com a figura materna. Carson (2022), por sua vez, parece trazer uma outra camada para pensarmos ao reafirmar o erótico na cena de aprendizagem da leitura e escrita.

Essa analogia entre a natureza de eros e o caráter do alfabeto grego pode parecer fantasiosa para o julgamento moderno e letrado; mas é provável que nossos julgamentos nessa área também tenham sido embotados pelo hábito e pela indiferença. Nós lemos muito, escrevemos muito mal e lembramos muito pouco do desconforto prazeroso de quando aprendemos essas habilidades pela primeira vez. Pense em quanta energia, tempo e emoção são gastos nesse esforço de aprendizado; ele absorve anos da sua vida e toma conta da sua autoestima; informa muito do esforço posterior para compreender e se comunicar com o mundo. Pense na beleza das letras e como a gente se sente quando começa a conhecê-las (CARSON, 2022, p.88)

As letras são formas e, como nos lembra Carson, na aprendizagem da escrita nós repetimos o movimento de contornar a letra repetidas vezes. Ferrante retoma essa dificuldade em seu primeiro ensaio do livro *As margens e o ditado*, mas esse não é o primeiro texto em que ela fala sobre isso. Podemos pensar desde sua primeira narradora que a questão do traço, da forma, está colocado, uma vez que Delia é ilustradora. Olga, em *Dias de abandono*, no intenso redemoinho em que se encontrava em seu luto, pega uma caneta e começa a copiar trechos dos livros que lhe fizeram companhia - *A mulher desiludida* de Simone de Beauvoir e *Anna Karenina* de Tolstói. Ela diz que copiava os trechos e no dia seguinte não reconhecia a

própria letra, como se, de maneira semelhante ao espelho, sua caligrafia também revelasse uma estranha:

Até o caderno no qual fazia anotações para meu livro estava aberto. Folheei as últimas páginas. Encontrei transcritos com a minha minúscula letra alguns trechos *da A mulher desiludida* e algumas linhas de *Anna Karenina*. Não me lembrava de tê-los feito. Sim, era um hábito meu transcrever trechos dos livros, mas não naquele caderno, eu tinha um só para isso. Seria possível que a memória estivesse se desfazendo? Não me lembro nem de ter sublinhado com força e com tinta vermelha as perguntas que Anna fazia a si mesma pouco antes de o trem colidir e derrubá-la: “Onde estou? O que faço? Por quê?”. Eram trechos que não me surpreendiam, me parecia conhecê-los bem, ainda assim não entendia o que faziam naquelas páginas. Conhecia-os tão bem exatamente porque transcrevi-os recentemente, ontem, anteontem? Mas então por que não me lembrava de tê-lo feito? Por que estavam neste e não no outro caderno?

Sentei à escrivaninha. Precisava reter alguma coisa, mas já não lembrava mais o quê. Nada estava detido, tudo escorregava. Olhei meu caderno, os traços vermelhos sob as perguntas de Anna como uma ancoragem. (DA, p.103)

A letra, o traço que se faz embaixo de uma pergunta no livro, funciona como uma ancoragem para a narradora. Ao trazer isso a partir de uma personagem tão emblemática como Anna Karenina, Ferrante parece querer trazer a discussão da re-visão, já mencionada, uma vez que as personagens do fim do século XX e início do século XXI, ao enunciar por si próprias, podem forjar outros destinos além daqueles reservados para as personagens de romances do fim do século XIX.¹¹² Além disso, há algo do contorno da letra que tem aspecto de formação para o sujeito e, diante da desintegração que a personagem sofre, a letra como âncora a ajuda a forjar uma nova configuração. É perceptível também como Ferrante faz

¹¹² Quando eu li esse trecho em *Dias de abandono* e também outros momentos em que Ferrante menciona o destino trágico das personagens do século XIX, retomei uma memória de juventude, mais especificamente de quando comecei a ler romances como *Madame Bovary*, *O primo Basílio*, em suma, romances em que a protagonista morre ou enlouquece no final. A memória é de angústia, algo que eu só consegui elaborar muito tempo depois, como enxergar nas páginas que qualquer sentimento, emoção, consideradas excessivas, seriam de alguma maneira punidas. Qualquer tentativa de fugir de um destino pré-estabelecido encontraria um trilho de trem, uma doença ou um vidro de veneno. Só me acalmei quando li *Uma casa de bonecas* de Ibsen, uma peça que fala também sobre a rotina de uma mulher que almeja mais da vida e, em vez de permanecer no casamento, trair o marido e morrer, vai embora. Lembro exatamente da sensação quando fechei o livro, um respiro de alívio junto com o pensamento de que existia possibilidade, não precisava morrer. Ferrante fala sobre essa sensação e vou abordá-la nesse capítulo, mas parece significativo ressaltar como suas narradoras lidam com essas mudanças: de um lado um romance cuja forma é a de um recipiente fechado em que a personagem entra para morrer, do outro um livro de contos intitulado a mulher partida, do lado de fora ela, que escreve, contornando a história com sua própria letra, fazendo traços embaixo das perguntas, tentando encontrar uma espécie de ancoragem. Esse me parece ser um método de leitura muito utilizado por Ferrante, como já mencionei em outra nota, ao falar de Berthe Bovary. E, talvez seja algo que só entenda quem tem a literatura como parte de sua formação, o eros na relação com a leitura de que nos fala Anne Carson se constitui porque se cria com um livro uma relação moebiana em que a leitura não é uma ação passiva, ela tem caráter formativo. O traço que Olga imprime no livro é uma ação. Quando eu comecei a ler esses romances endereçava a eles perguntas que ajudavam a me constituir enquanto sujeito. Não posso mensurar o quanto foi importante para mim encontrar, aos 13 anos de idade, Nora, a mulher que, assim como Leda, vai embora. Talvez ela tenha me ajudado a chegar até aqui.

questão de colocar que se trata daquilo que se escreve na margem, não o que ocupa o miolo do livro, mas o que Olga escreve no caderno e nos traços que faz embaixo das frases. É o que escapa à linha. Carson (2022, p.90) ressalta que, para qualquer pessoa treinada na aprendizagem da escrita dessa maneira, “o contorno das letras são lugares memoráveis e emocionais, e permanecem sendo”. Para os primeiros escritores gregos, a atenção ao traçado aparece não apenas em relação às letras, mas também aos grupos de palavras e linhas de textos. Nas inscrições arcaicas, é comum encontrar divisões entre grupos de palavras com padrões de pontos colocados um em cima dos outros, “formando pequenas colunas de dois, três ou seis. Essa prática desapareceu nos tempos clássicos, quando escritores e leitores pararam de se importar com o poder de impor ou negar limites” (CARSON, 2022, p.93).

O movimento da escrita, a estética atribuída à letra, sempre foi algo levado em consideração. Carson (2022, p.94-95) faz um passeio pelas maneiras como o pincel e a caneta evoluíram para que a beleza da letra fosse privilegiada, numa passagem apaixonante, que se relaciona com o ensaio que abre o livro *As margens e o ditado*, “A caneta e a pena”. A conclusão a que ela chega é importante para essa tese: “pela maneira como escreviam e pelas ferramentas que usavam, pessoas leitoras e escritoras da Antiguidade concebiam o alfabeto grego como um sistema de contornos ou bordas” (CARSON, 2022, p.95). No ensaio, noto que Elena Ferrante destaca o verbo manifestar e a importância das mãos nesse processo. Assim como na primeira capa de *Frantumaglia* há uma retirada da cabeça, aqui ela destaca as mãos e os olhos como pedaços do corpo que se destacam na e com a página. O olhar vai para a página, as mãos correm atrás do pensamento-visão para alcançá-lo. Ao pensamento-visão que ela toma de Svevo, como aquilo que olha quem escreve de volta, é preciso dar um contorno através das mãos. Na tentativa de fazê-lo o rosto se contorce, uma atividade que aparentemente é simples ganha ares de uma luta interior. O esforço aparece no rosto porque a tentativa de colocar na página o presente torna aquele presente passado, cada letra que é colocada exige a presença de outra que, ao ser inscrita se torna anterior.

Ferrante afirma que, quando era mais jovem, quando lia os livros, não lhe ocorria que dentro de si existia uma voz estrangeira. A coisa se complicava quando se propunha a escrever. Se complicava ainda mais porque ela lia muito, mas quase nada era escrito por mulheres, então escrever se tornava um exercício de tentar imitar uma voz que era sempre masculina. No processo de cisão que a página provoca, diante da estranheiridade da escrita, causava espanto que fosse sempre um contorno masculino que ela parecia desenhar. Não importava se era velho, jovem, uma criança, o pensamento-visão que ela tentava colocar na página era sempre masculino.

Essa não é a primeira vez que a escritora refere-se a isso, em um dos textos de *La Frantumaglia* Ferrante escreve sobre aquilo que não tem forma na experiência feminina referindo-se à leitura de *A ilha de Arturo* de Elsa Morante. Ela afirma que, ao ler pela primeira vez o romance, sentiu-se abalada por motivos que na época a envergonharam. Não conseguia deixar de imaginar, enquanto lia, que Arturo, o personagem principal, fosse uma menina. “Arturo era uma garotinha, essa era a única possibilidade” (FR, p.62). Por mais que Elsa Morante escrevesse sobre um eu masculino, não conseguia deixar de imaginar aquele eu como um mascaramento de si própria, “não se tratava de um transporte literário comum” (p.63). Ficou perceptível que não só naquele, mas em outros livros de Morante, havia uma maneira “impudica” na maneira como os personagens masculinos se relacionavam com a mãe: um disfarce que o eu masculino não conseguia remover, a presença do corpo da mãe como um *locus*¹¹³ de onde saía a narrativa era evidente para a escritora.

Em *A caneta e a pena* afirma que a sensação de estranheza diante daquilo que escrevia perdurou até encontrar, quando estudava no Liceu, o livro de poemas *Rime* da poeta renascentista Gaspara Stampa e um soneto em particular ter chamado sua atenção.

Eu lia muito, e tudo o que me agradava quase nunca era escrito por mulheres. Das páginas, parecia sair uma voz masculina, e aquela voz me ocupava, eu tentava imitá-la de todas as maneiras (...) Escrever já era, por si só, difícil, e ainda por cima eu era mulher e, portanto, nunca conseguiria fazer livros como os dos grandes escritores. A qualidade da escrita daqueles textos, sua potência, acendia minhas ambições, me ditava intenções que pareciam estar muito além das minhas possibilidades (MD, p.15)

Quando encontra o soneto de Stampa, Ferrante diz que percebeu ali uma poeta que encontrava na língua o que queria expressar como amor, tanto o amor por outro ser humano

¹¹³ *A ilha de Arturo* é um romance sobre um menino crescendo na ilha de Procida, em Nápoles. Narrado em terceira pessoa, um dos motes do livro é a relação de Arturo com o pai, um homem difícil, distante, e que no fim se revela homossexual. O livro trata de temas que eram tabus na época e o mascaramento que Ferrante menciona é perceptível. A mãe de Arturo morreu durante o parto e está enterrada na ilha então, no texto do livro fica explícita que a ligação de Arturo com o lugar tem a ver com o corpo da mãe, como mostram os seguintes trechos: “para mim *mãe* significava precisamente: *carinho*. Suspirava por seu corpo grande, santo, suas mãozinhas de seda, sua respiração. Minha cama, nas noites de inverno, era fria e gélida: e para me esquentar só podia adormecer abraçado com Immacolatella (...) enquanto fui menino, eu me voltava a ela todas as vezes que os outros rezam, feito um sentimental. Minha mãe sempre vagava sobre a ilha e era tão presente, ali, suspensa no ar, que me parecia conversar com ela como se conversa com uma moça debruçada na sacada. Ela era um dos encantamentos da ilha. Eu nunca ia a seu túmulo porque sempre odiei cemitérios e todas as marcas da morte; ainda assim, um dos feitiços que me acorrentavam a Procida era aquela pequena sepultura. Já que minha mãe estava enterrada naquele ponto, quase me parecia que sua fantástica pessoa estivesse aprisionada ali, no ar celeste da ilha, como um canarinho em sua gaiola de ouro. Talvez por isso, assim que, andando de barco, eu me afastava um pouco no mar, logo era tomado por uma amargura de solidão que me fazia voltar. Era ela que me chamava de volta, como as sereias” (MORANTE, 2019, p.51-52). De fato, a partir desse trecho a relação que Arturo estabelece com o corpo materno está muito mais próxima daquelas encontradas em narrativas que falam sobre a relação mãe e filha do que um menino falando da mãe.

quanto o amor por Deus. Ficou encantada sobretudo como, mesmo com essa insuficiência, as palavras tinham um fogo que brotava delas, davam vida. Interessa-se principalmente por um verso em que Gaspara fala que é uma *donna abietta e vile* (uma mulher abjeta e vil) e, a adolescente, ao ler aquilo, pensou: se ela, que se considera uma mulher sem nenhum valor, é capaz de colocar fogo nas palavras daquela maneira, aquele poderia ser um caminho para seguir. O tempo passou, outras leituras vieram e, ao voltar àquele poema posteriormente uma coisa ficou em evidência, Gaspara Stampa executava uma operação nova em todos os sentidos: não se limitava a usar um grande lugar comum da cultura poética masculina – ela reduzia o excesso da dor de amor com a escrita (*la penna, la pena*) – e isso causava um efeito imprevisto: o corpo feminino, acostumado a ficar restrito e velado na língua usada pelos poetas, aparecia de outra maneira, como se algo escapasse e chegasse até a leitora.

(...) eis que Stampa me dizia que a caneta feminina, justamente por não ter sido prevista dentro da língua escrita na tradição masculina, devia – há cinco séculos tanto quanto hoje – fazer um esforço enorme e muito corajoso para violar “o jogo habitual” e dotar-se de “inspiração e estilo” (MD, p.17)

Esse é o efeito da dissolução das margens, uma vez que Ferrante parece fazer a relação entre o que sentiu ao ler Gaspara Stampa com o *smarginare* da página. É esse vestígio que escapa, aquilo que está fora da língua patriarcal que pode libertar o corpo de uma prisão de séculos. Ao dizer que foi lendo uma poeta que isso aconteceu, Ferrante apresenta em sua poética a ideia de que a *smarginatura*, a violação dos contornos, tem a ver com esse contato com o encontro com outra escritora. Assim, é possível depreender que entre as palavras *frantumaglia* e *smarginatura* há uma paisagem de escrita cuja massa de início é uma herança do léxico materno e o encontro com outras escritoras que lhe permitiram enunciar desde um outro lugar. A seguir trago a tradução de uma das colunas do livro *L'invenzione occasionale* que conversam com os temas tratados nesse capítulo e fazem a ligação com o capítulo posterior, quando trarei a escrita de Lila em seus cadernos e a questão da autoria em abismo.

[tésseras]

Liberdade Criativa

Jamais direi a uma diretora: “este é o meu livro, este é a minha perspectiva, se você quer fazer um filme tem que se ater a ela”. Ao contrário, ficarei calada, mesmo que ela traia sistematicamente meu texto, se seu desejo for usá-lo como um trampolim puro e simples para seu impulso criativo. Foi o que pensei quando Maggie Gyllenhaal, atriz que amo, anunciou que levaria para a tela um romance meu, A filha perdida. É um livro que tem uma importância particular para mim. Eu sei disso, com ele mergulhei em águas profundas sem um salva-vidas. Um lado meu gostaria que a maneira como Maggie vai contar essa história seja muito parecida com a minha maneira de contá-la, que ela nunca saia do perímetro que desenhei. Mas um outro lado sabe que está em jogo algo muito mais relevante do que a defesa instintiva da minha invenção. Outra mulher encontrou no meu texto boas razões para testar sua capacidade de criação. Gyllenhaal decidiu se dedicar à Filha Perdida não para dar forma cinematográfica à história a partir da minha experiência de mundo, mas a partir da sua. E é isso que considero importante, para mim, para ela, para todas as mulheres. Sempre que uma de nós tentar expressar-se, devemos esperar que a obra tenha sua assinatura e que seja bem executada. As mulheres, no grande depósito da arte, estabelecido em sua maioria pelos homens, estão buscando há relativamente pouco tempo a significação e a maneira para dar uma forma própria àquilo que elas aprenderam a partir da própria experiência. Então, não tenho vontade de dizer: você deve se restringir à jaula que eu construí. Estamos já todas há tanto tempo dentro da jaula masculina e agora que ela está cedendo uma mulher-artista deve ser absolutamente autônoma, a sua pesquisa não deve encontrar obstáculos, sobretudo se é inspirada no trabalho e no pensamento de outras mulheres. Porque as apostas não estão mais sendo feitas dentro da longa e autoritária tradição estética criada pelos homens. A aposta feita agora é alta: contribuir para reforçar uma genealogia artística nossa que sustenta na inteligência, na elegância, na competência, por riqueza de invenção e densidade emotiva, o confronto com a tradição masculina. Em resumo, nós temos a necessidade de mostrar a força da nossa obra. Força que se impõe cada vez mais e está também modificando em profundidade a sensibilidade dos melhores homens que se abrem para essas obras. É por essa razão que eu não vejo nenhum mal quando acontece de ser um homem que quer transformar

um livro meu em filme, isso me parece mais um sinal positivo. Nesse caso, porém, tendo a não ser aquiescente. Um homem tem há alguns milhares de anos um imaginário de gênero muito bem estruturado. Se ele quis fazer um filme a partir das minhas páginas, peço que respeite as minhas escolhas, que se conecte ao meu mundo, entre na jaula da minha maneira de contar sem arrastá-la para a sua. Vai fazer bem a ele, muito mais do que a mim.

. e, no entanto, a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava

Pela primeira vez impressionei-me com o facto de que a minha escrita abandonava o papel, era um fio desenhado que se erguia da sua própria notação (...) uma expressão perfeita que cumpriu o seu movimento de espiral.

Maria Gabriela Llansol

No livro *Strangers to Ourselves: unsettled minds and the stories that make us*, Rachel Aviv (2022) conta a história de Bapu, uma mulher indiana que foi tratada como esquizofrênica durante boa parte de sua vida. Para algumas pessoas de sua comunidade, porém, ela era santa. Para outras que frequentam templos e leem seus livros de poesia, ela escreveu versos de inspiração divina. Ela escrevia poesia para Krishna em Tamil medieval, uma língua que não havia estudado mas, segundo acadêmicos que estudaram seus escritos na década de 70, tratava-se de uma escrita dentro do padrão daquela língua. Aviv teve acesso à história de Bapu por meio da leitura de seus diários, mais especificamente por meio da leitura feita por sua filha, Bhargavi, já que os escritos estavam em Tamil.

Aviv (2022, p. 1491) conta que Bhargavi, formada em Filosofia, temia ler os diários da mãe, pois só olhar a grafia lhe trazia reações **vulcânicas**. Bhargavi também temia seguir o caminho trilhado por Bapu, que insistentemente se entregou a deidades em orações, muitas vezes saindo de casa para habitar templos até que a família a encontrasse de novo. Bhargavi (2022, p. 1474) afirma que esse caminho sempre a seduziu. Muitas vezes, enquanto trabalha no jardim em dias sem nuvens, sente-se arrebatada pelo desejo de deixar tudo e ir embora. Certa manhã, na varanda, sentiu como se estivesse se desfazendo (*melting*), com uma grande urgência de saltar e se imiscuir ao céu, permitindo que qualquer coisa a ocupasse. Ao ler os diários de sua mãe, Bhargavi identificou os mesmos sentimentos e, quanto mais avançada a data, menos coerência conseguia identificar nos textos, ao mesmo tempo que notava uma insistência em ultrapassar as páginas ao escrever. Aviv (2022, p. 888) destaca um trecho do diário de Bapu ao iniciar o capítulo centrado nela: “essa dificuldade que enfrento é a lição de me entregar completamente?”.

A história de Bapu e, principalmente, a maneira como Bhargavi fala de sua relação com a escrita da mãe, parece o eco da história que se desenha entre Lila e Lenù a partir da escrita. Principalmente porque, para Bapu, fica em evidência que o sintoma do corpo –

diagnosticado pela medicina como esquizofrenia –, espalhava-se também na página. A sensação que Bhargavi descreve ao ler os diários da mãe, desfazer-se, e depois encontrar no caderno essa letra que ultrapassa a margem, assemelha-se à *smarginatura*. É como se, de maneira análoga ao que acontecia com Lila, o corpo de Bapu se derramasse na página e, por algum efeito provocado por isso que Elena Ferrante tenta escrever a partir da *frantumaglia* e da *smarginatura*, chegasse no corpo de sua filha Bhargavi, que a lê. É notável como Bhargavi, apesar do conhecimento acadêmico e de ter criado para si uma espécie de chão onde pisar com a Filosofia, ainda se sente sujeita aos efeitos que a escrita da mãe tem sobre ela. Como se, de repente, esse chão pudesse se dissolver e ela, assim como Lila, pudesse desaparecer. Essa é a relação que também se tece entre Lenù e Lila que nos permite alcançar o conceito de autoria em abismo, como veremos a seguir.

Como disse antes, quando falei da brincadeira com as bonecas, a leitura de *Mulherzinhas*, de Louisa May-Alcott, instaura em Lila o desejo de tornar-se escritora. Lila chega a escrever um livro, chamado *A fada azul*, que se perde no início de *A amiga genial* e volta para Elena Greco quando ela lança seu primeiro romance. Ao se deparar novamente com as páginas, a narradora localiza ali o ponto de origem da sua própria escrita:

Então me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já nas primeiras páginas comecei a sentir dor no estômago e logo me cobri de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. As paginazinhas infantis de Lila eram o coração secreto do meu livro. Quem quisesse saber o que lhe dava calor e de onde nascia o fio robusto mas invisível que amarrava suas frases deveria remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, o título, e nem sequer uma assinatura (HNS, p.454)

É interessante como, também para Lenù, a leitura das páginas infantis de Lila causa reações no corpo. É notável como a narradora faz questão de ressaltar que as páginas não contavam com uma assinatura. Nesse sentido, há uma reduplicação com a primeira carta de *Frantumaglia*, quando Ferrante estabelece que não vai aparecer em público para divulgar o livro e retoma seu gosto por “volumes misteriosos, antigos ou modernos, que não têm um autor definido, mas que tiveram, e têm, uma intensa vida própria” (FR, p.12). Quando se lembra desses livros, a autora faz referência a uma personagem folclórica italiana, a Befana, uma velha que, na noite de Reis, entra pelas chaminés das casas deixando doces e presentes para as crianças que se comportaram bem e carvão para as que se comportaram mal. Ou seja, há uma reduplicação, entre a carta que abre a *Frantumaglia* e o desejo da autora de não aparecer, com aquele primeiro livro escrito por Lila, que não tinha assinatura. Diante dos

temas que estamos tratando aqui, ao perceber a diferença que existe na tetralogia no que diz respeito à posição da autora, surge a pergunta se isso cria um problema para a questão da *mise en abyme* na autoria. Se antes afirmei que há uma construção entre Elena Greco e Elena Ferrante, como Lila entraria nessa conversa? Vamos seguir com o que esse volume traz sobre a escrita de Lila para entender melhor.

Em um primeiro momento, reconhecer ali naquelas páginas o coração secreto do seu livro, enche Lenù de assombro. Depois, ela decide ir atrás de Lila, para contar da sua própria publicação e mostrar que havia encontrado *A fada azul*. A narradora encontra sua melhor amiga em um estado deplorável. Lila estava trabalhando em uma fábrica de salsicha, com a aparência muito desgastada, as mãos com feridas em carne viva por lidar diariamente com o frigorífico. Quando Lenù conta que encontrou o livro, ela, a princípio parece não se lembrar do que se tratava. No momento em que o reconhece, acaba desmerecendo o próprio trabalho e, quando Lenù vira as costas para ir embora, joga o livro na fogueira.

Me afastei muito agitada. Sentia por dentro a dificuldade de deixá-la, a velha convicção de que sem ela nada de realmente importante jamais me aconteceria, e no entanto sentia a necessidade de ir embora para não ter mais no nariz o fartum de gordura que seu corpo exalava. Depois de uns passos rápidos não resisti e me virei para me despedir mais uma vez. Pude vê-la parada ao lado da fogueira, sem forma feminina naquele seu uniforme, enquanto folheava o fascículo de *A fada azul*. De repente o jogou no fogo. (HNS, p.467)

A narradora afirma que o encontro com Lila a esmagou e ela demora dias para devolver um contorno à sua própria vida. Mostrar à amiga o livro e viver a experiência de vê-la queimando seu escrito causa em Lenù, corporalmente, algo que se assemelha à *smarginatura*. O que restitui seus contornos é receber a forma definitiva do seu próprio livro, 139 páginas com sua escrita impressa que, junto com o nome na capa, lhe dão uma identidade de escritora. Nós paramos aqui e voltamos ao início do romance *História do novo sobrenome*, mostrando esse movimento espiralado que Elena Ferrante faz em torno de sua própria escrita. O acontecimento descrito pela narradora, de Lila jogando seu livro no fogo, nos remete ao início, quando Elena joga os cadernos de Lila no rio. Ela nos conta que, na primavera de 1966, “em um estado de grande agitação, Lila me confiou uma caixa de metal que continha oito cadernos” (HNS, p.11). Com a indicação de que Lenù não abra, uma vez que a caixa encontra-se toda amarrada com barbantes, Lila pede que a amiga guarde os cadernos para que o marido não os leia. Na primeira oportunidade, Elena abre a caixa e o que vê ali a impressiona. De maneira semelhante a Bhargavi lendo os diários de Bapu, Lenù sente que ali

encontrou algo que não é comum – uma escrita que se transformará em um fantasma para ela daquilo que, no gesto de escrever, é inalcançável.

(...) parecia o rastro de uma teimosa autodisciplina de escrita. As descrições abundavam: um galho de árvore, os pântanos, uma pedra, uma folha de nervuras brancas, as painéis de casa, as várias peças da maquininha de café, o braseiro, o carvão e o atizador, um mapa detalhadíssimo do pátio, o estradão, o esqueleto de metal enferrujado além dos pântanos, os jardinzinhos e a igreja, o corte da vegetação à beira da ferrovia, os edifícios novos, a casa dos pais, os instrumentos que o pai e o irmão usavam para consertar sapatos, seus gestos quando trabalhavam, sobretudo as cores, as cores de cada coisa em diversas fases do dia (HNS, p.11-12)

Elena ressalta que Lila usava os cadernos para tentar apreender o mundo ao seu redor, mas não só através de descrições; habitavam também as páginas do caderno exercícios de tradução de latim e grego, tentativas de aprender inglês, citações dos livros que ela lia, pensamentos sobre as leituras e os filmes que via. “O andamento era descontínuo, mas qualquer coisa que Lila aprisionasse na escritura adquiria relevo” (HNS, p.12). Os cadernos abrangiam o período da infância à juventude de Lila e, mesmo os escritos de 12 anos, já parecem amadurecidos aos olhos de Elena. Existiam momentos que a letra *desmarginava* na página, “como se uma droga lhe inundasse as veias, Lila parecia não suportar a ordem que se impusera (...) as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia” (HNS, p.12). Também acontecia de preencher a página com algo além da letra, desenhos que mostravam árvores retorcidas, montanhas fumegantes e caras assustadoras. Lenù reconhece nos cadernos a escrita magnética de Lila que já havia encontrado em *A fada azul* e, também, em uma carta que a amiga lhe enviara quando estava em Ischia passando férias. Na carta, Lila descreve a situação no bairro com uma força que Lenù sente como se estivesse lá, o que a transtorna. A força da letra de Lila é uma coisa que Elena Ferrante costuma marcar bastante no decorrer da narrativa, uma força poderosa que, no entanto, se mantém escondida, como a lava do Vesúvio. Assim como a escrita de Bapu causava em sua filha a sensação de entrar em contato com uma força vulcânica, para Lenù encontrar a escrita de Lila tinha efeito análogo. É interessante marcar como se trata sempre de uma escrita que acontece em formas que não obedecem ao formato livro: Lila escreve em cartas, cadernos, fascículos, seu interesse, pelo menos depois de *A fada azul*, passa longe de publicar ou ter o nome na capa, como é o caso de Lenù. Ela escreve porque parece ser algo natural, quase como se a escrita fosse um órgão do seu corpo.

Em um primeiro momento, Lenù fecha a caixa e diz que não vai ler aqueles escritos nunca mais. No entanto, a força que emana de dentro dos cadernos é sedutora, “os cadernos

desprendiam a força de sedução que emanava de Lila desde pequena” (HNS, p.12). Ela abre novamente e lê inúmeras vezes, dedicando-se às páginas por dias, semanas. Lê com paixão, como se quisesse extrair dali aquela força para aplicá-la à sua própria maneira de escrever. Lê para tentar descobrir o artifício que fazia aquele texto parecer um organismo vivo e pulsante. Um dia, Elena sente-se exasperada com aquela escrita, sufocada pela presença da amiga na página. Quando fala sobre isso, a narradora equipara a página ao corpo de Lila, e é pensando nisso que a joga pela ponte, no rio; “como se fosse ela, Lila em pessoa, a se precipitar com seus pensamentos, suas palavras” (HNS, p.14).

Quando fala sobre a diferença entre a escrita de Lila e Elena, Ferrante parece se remeter ao seu próprio estilo. Como já mencionei, em *As margens e o ditado*, ela nos fala de uma escrita aquiescente e outra impetuosa. A primeira é a que fica dentro das margens e obedece a um certo modelo – no caso da autora, um gênero literário canônico –, e a segunda aquela que insiste em escapar à margem, em forma de fragmento. Ferrante diz que começa a escrever esperando que a escrita impetuosa tome conta dela e *desmargine* aquilo que está tramando. No ensaio *Histórias, Eu*, ela traz como pensou esse jogo entre a maneira como a narradora e sua melhor amiga escrevem. Partindo de um poema de Emily Dickinson, Ferrante constrói um argumento em torno dessa escrita que nos permite pensar na autoria em abismo. Vale a pena citar o poema, uma vez que ele conversa de muito perto com os temas dessa tese:

Na História, as bruxas foram enforcadas
porém eu e a História
temos toda a bruxaria de que precisamos
todo dia entre nós (MD, p. 46)

Ferrante diz como sempre se encantou pela maneira como Dickinson se coloca na História através do “e”, fazendo com que não se trate de uma História que exclui a arte das bruxas e sim de um espaço que as inclui. A autora localiza nesse poema um dos caminhos que a levaram à escrita da tetralogia, uma vez que esses versos sempre invocaram nela a imagem de “uma mulher que se senta à mesa e escreve como um desafio, quase um acerto de contas: “eu e a História”, uma aproximação que dá início, com ímpeto, a um fio de palavras que extrai, da escrita inimiga da arte das bruxas, uma história que recorre àquela arte” (MD, p.46). As suas narradoras guardam uma proximidade com essa mulher que, na tentativa de escrever um texto que abrangesse as histórias de suas antepassadas, se vê na necessidade de deformar aquilo que foi preestabelecido.

Escrever é, a cada vez, entrar em um cemitério infinito no qual cada tumba espera para ser profanada. Escrever é acomodar-se em tudo o que já foi escrito – a grande literatura e a literatura de consumo, se for útil, o romance-ensaio e o melodrama – e, dentro do limite da própria vertiginosa e abarrotada individualidade, tornar-se, por sua vez, escrita (...) Na escrita, tudo tem uma longa história atrás de si. Até a minha insurreição, a minha desmarginação, a minha ânsia, faz parte de um ímpeto que me precede e vai além de mim. Por isso, quando falo do meu eu que escreve, eu deveria logo acrescentar que estou falando do meu eu que leu, mesmo quando se tratou de uma leitura distraída, a mais furtiva das leituras (MD, p.51-52)

Ferrante retoma, nas páginas seguintes a essa citação, a ideia já apresentada em *Frantumaglia* e na coluna de *L'invenzione occasionale* que traduzi e faz parte do corpo dessa tese, de que o eu narrador canônico é, na maioria das vezes, um eu masculino. Tentar escrever dentro desse molde, sem abrir brechas, pode ser um processo mortificante. “O meu eu feito de escrita ruminou predominantemente, desde os seis anos, a escrita masculina, julgando-a universal” (MD, p.55), afirma a autora, algo que só se modificou quando ela passou a ler outras escritoras. Foi com essas leituras que surgiram suas primeiras narradoras, os livros da tetralogia napolitana e a narradora de *A vida mentirosa dos adultos*, o único, em todos os seus romances, em que não se sabe quem narra. Pode ser a protagonista, Giovanna, mas também pode ser qualquer outra pessoa com acesso à sua história. Com isso, Ferrante parece fazer uma passagem em sua obra, de uma escrita vertiginosa, que busca dar conta de criar um espaço possível de narração para Delia, Olga e Leda, a partir da *frantumaglia*, chegando em Elena Greco, Lila e a narradora de *A vida mentirosa dos adultos*, que narram a partir da *frantumaglia* e da *smarginatura*. E, existe uma diferença crucial na tetralogia, que é a narração compartilhada entre Elena e Lila, aspecto que também transborda no último romance da autora. Mas vamos permanecer no que ela nos diz sobre a escrita na tetralogia.

Todas as leituras que Ferrante nos apresenta em seus ensaios, inclusive Emily Dickinson, “contribuiu para pôr em movimento Lenù, que deseja adaptar o talento convulso de Lila à própria diligência, e Lila, que incita a amiga, molda sua existência, exige cada vez mais dela” (MD, p.59). O eu que escreve e publica é o de Elena Greco, de Lila nós só sabemos notícias dadas pelos seus cadernos, carta e o livro *A fada azul* que, exatamente como ela e seu corpo, desaparece. Ferrante diz que em determinado momento quis trazer a escrita de Lila para o texto pois, na fantasia de Lenù, a amiga iria invadir o computador e modificar toda a sua história. Mas esse não foi um caminho que a autora decidiu seguir porque percebeu que a escrita de Lenù deveria permanecer sempre como uma sombra da de Lila.

No entanto, para pensarmos a *mise en abyme* esse parece ser um ponto interessante, uma vez que Elena Ferrante parece sempre se refletir em suas narradoras, nesse caso ela se reflete entre Lenù e Lila. Essa é a principal diferença que a tetralogia traz, um esforço

deliberado da autora para que entrasse em cena o conceito de *outra necessária* da filósofa italiana Adriana Cavarero (1998). A filósofa chega a esse conceito no livro *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: Filosofia della narrazione* através de uma articulação entre Hannah Arendt e o tema do narcisismo: “O outro necessário (...) é uma finitude que permanece irremediavelmente um outro em toda a insubstituibilidade, frágil e não julgável, da sua existência” (MD, p.39). Ferrante conta que chegar nesse conceito, numa releitura, já que a primeira leitura não chamara tanto sua atenção, foi um chacoalho porque a fez perceber que, para sair dos três livros anteriores, precisaria de outra pessoa no jogo narrativo.

Cavarero (1998) menciona em seu livro a *Autobiografia de Alice B. Toklas* de Gertrude Stein (2009) como um lugar em que é possível encontrar a outra necessária. O próprio nome do livro já brinca com a questão e nos remete ao romance *A amiga genial*: Gertrude escreve a autobiografia de sua companheira, Alice B. Toklas, usando a primeira pessoa dela para contar da sua própria vida. Dito de outro modo, o livro é escrito do ponto de vista de Alice – que também datilografava os manuscritos de Gertrude –, pelas mãos de Stein para que ela pudesse se narrar a partir do olhar da outra. De maneira análoga, em *A amiga genial*, Lenù não deixa de assumir o lugar de narradora, mas desde o prólogo fica perceptível que se trata de um livro que não poderia ser escrito sem passar pelo corpo de Lila. É difícil encontrar uma leitora ou leitor que não se surpreenda quando descobre que esse jogo acontece já no título: nós começamos a leitura acreditando, pela maneira como Elena escreve, que a amiga genial é Lila. No entanto, nas páginas finais do primeiro tomo, é Lila quem diz a Elena: Você é minha amiga genial. Há um espelhamento da cena em que Elena joga a boneca de Lila no porão e diz “o que você fizer eu também faço”, uma duplicação que parece colocar Elena Ferrante em um jogo abismal entre Elena Greco e Lila Cerullo, já que narrativamente, uma não existe sem a outra. Nesse ponto, podemos avançar e falar da autora em abismo.

Quando Alain Goulet (2006) retoma o o diário de Gide já mencionado por Dallenbach (1989), em que o autor faz menção pela primeira vez ao escudo e ao abismo, ele cita também um trecho em que Gide conta de uma espécie de efeito de retroação que percebeu na escrita do seu livro *La tentative amoureuse*: “Quis indicar, nessa *Tentative Amoureuse*, a influência do livro sobre quem o escreve, durante a escrita. Porque ao sair de nós, ele nos modifica, e transforma os rumos da nossa vida” (GIDE, 1951, p.40 apud GOULET, 2006, p.39). Goulet (2006) ressalta esse caráter retroativo, afirmando que é o efeito performativo desse modo particular de projeção do Eu do autor no Outro da ficção que caracteriza essa primeira reflexão de Gide acerca da *mise en abyme*. Trata-se de uma reflexão muito semelhante a que Elena Ferrante faz em *As margens e o ditado* a partir do livro *A consciência de Zeno* de Italo

Svevo: a ideia de que, na escrita, há um Eu que olha a escritora da página, como se o pensamento tivesse se deslocado e criasse essa cisão.

Goulet (2006) faz um breve passeio entre as obras de arte que Gide cita na passagem do diário, delineando como, além de criar essa performance de projeção do Eu do autor no Outro da ficção, a *mise en abyme* oferece “uma valiosa ferramenta para estabelecer estruturas, funções e significado da obra” (p. 41, tradução minha)¹¹⁴ - ferramenta esta que não é mencionada por Gide. O espelho convexo de uma das pinturas não só introduz uma perspectiva inversa da cena, como abre um campo para que o ponto de vista do espectador se confunda com o do pintor, permitindo fixar um olhar ampliado daquilo que a imagem oferece. Os exemplos literários também fornecem uma outra perspectiva nesse sentido, de ampliar o espaço possível de reflexão. No entanto, como já trouxe a partir de Dallenbach (1989), Gide não se contenta com nenhum desses exemplos, pois eles se mostram insuficientes para dizer o que ele próprio estava pensando para sua obra e é para sanar essa insuficiência que ele recorre ao escudo da heráldica, estabelecendo uma divisão da *mise en abyme* em dois níveis: a história e os personagens de um lado, o autor do outro. O autor, por sua vez, inscreve em sua obra essa relação de identidade e a insere em uma perspectiva na qual ela ganha legitimidade.

Elena Ferrante desenvolve essa perspectiva no segundo ensaio de *As margens e o ditado*, chamado *Água-Marinha*. O título se deve à pedra de um anel que sua mãe usava e que ela, quando começou a dar seus primeiros espaços na escrita, tentou descrever.

A escrita tinha, essencialmente, olhos: o tremor da folha amarela, as partes reluzentes da cafeteira, o anular da minha mãe com a água-marinha que emanava uma luz celeste, minhas irmãs que brigavam no pátio, as orelhas enormes do homem calvo com o avental azul. Eu queria ser um espelho. Associava fragmentos de acordo com um antes e um depois, encaixava-os uns nos outros, surgia uma história (MD, p.28)

Durante o processo de tornar-se escritora, Ferrante passa por uma fase em que tenta descrever objetos ao seu redor nos mínimos detalhes, ressaltando ao máximo o realismo e o desejo de capturar na página todas as nuances daquilo que tentava descrever. Um projeto obviamente frustrante, uma vez que ela se deparava sempre com a impossibilidade; no entanto, essas tentativas a levam a uma fórmula que reafirma a construção dessa tese com a *mise en abyme*, “é necessário levar em conta que o narrador é sempre um espelho deformador” (MD, p.31). Para a autora, quem narra está sempre olhando para um espelho que deforma a realidade, então tentar apreendê-la exatamente como se apresenta ao redor é um

¹¹⁴ “La mise en abyme se révèle donc un précieux outil permettant d’établir des structures, des fonctionnements, et donc des significations de l’œuvre.” (GOULET, 2006, p.41)

exercício que só leva à frustração. Quando decide enviar, finalmente, um livro para publicação, nossa escritora diz que sentiu um certo pudor e pensou em enviar junto uma carta explicando no que consistia o livro. Ao escrever essa carta ela extrai algumas descobertas valiosas que compartilha no ensaio, aqui destaco duas: a primeira, que cada narração é sempre fruto de um fragmento entre os fragmentos de realidade, sendo o eu autor, ou seja, o nome que aparece na capa um desses fragmentos; a segunda que “o fazer literário nunca conseguiria conter de fato o redemoinho de detritos que constituía o real dentro de uma ordem gramatical e sintática qualquer” (MD, p.34)

Isso parece conversar diretamente com a discussão que Goulet (2016) traz após a introdução em que resgata o trecho do diário de Gide. Goulet (2006) dá início à conversa sobre o autor em abismo a partir da obra *Monsieur Teste*, de Paul Valéry (1925). De acordo com Alonso (2017, p.81), Goulet mostra “como o protagonista, espécie de *alter ego* do autor, ao lado de conflitos internos, dá margem ao jogo vertiginoso da *mise en abyme*”.

O *alter ego* não constitui aí uma cópia idêntica ou o modelo reduzido de seu autor, mas antes, a projeção de um ponto de vista peculiar, do despojamento da escrita, explorando a ficção fora da obra literária. Trata-se da transposição ou figuração em modelo reduzido do sujeito da obra exposto ao interior da ficção, uma vez que o autor *en abyme* focaliza certas questões e traços de uma maneira estilizada, dilatada, colocada à distância. Desse modo, *l'auteur en abyme* fornece uma crítica de seus personagens e métodos de construção na medida em que permite o exame das estruturas fundamentais da ficção narrativa pautada no jogo complexo entre o eu e o outro (ALONSO, 2017, p.82)

Goulet (2006) toma o livro como uma espécie de protótipo do autor colocado em abismo pois trata-se do autor Paul Valéry refletido em *Monsieur Teste*, um autor anárquico que se recusa a ser publicado e se tranca em seu mundo de pensamentos escrevendo aquilo que chama de diário de bordo ou caderno de rota – semelhante a Lila em *A amiga genial*, como vimos. Em um primeiro momento, a prática especular pode ser considerada narcisismo, mas Goulet (2006) ressalta que o jogo vertiginoso vai além daquilo que se conta na fábula, de um homem fascinado pela própria imagem em um espelho d'água. A *mise en abyme* cria uma diferença, um jogo de distância entre o autor e seu duplo que permite complexificar a questão. Muito mais do que um espelhamento, trata-se da criação de um outro, um *alter ego* que, inclusive, pode se transformar em um monstro. Em geral, muito menos do que uma cópia idêntica, quando se fala nessa criação o que está em jogo é a projeção de algo muito singular que o autor quer amplificar na obra. E, ao amplificar, ilumina-se algo que até então permanecia obscuro. “O *auteur en abyme* é, portanto, um instrumento de tomada de

consciência dos processos e circunstâncias do trabalho de escrita” (GOULET, 2006, p.45, tradução minha)¹¹⁵ e uma tentativa de manejá-los desde o seu interior.

Após trazer *Monsieur Teste*, Goulet retorna a André Gide, mais especificamente à sua obra inaugural, *Les cahiers d'André Walter* (1891), na qual estão reunidos “os seus desassossegos literários e subjetivos” (ALONSO, 2017, p.83) e que traz uma proposta de tratado especular que nos interessa. Nos *cahiers* Walter é um escritor cujo livro chama-se *Allain*. No processo de escrita, Walter enlouquece e não conclui o livro, deixando em aberto também as elaborações de Allain sobre os seus devaneios e sofrimentos amorosos. Gide conta em seu diário que, ao escrever esse livro, tinha um espelho duplo em frente à mesa, o que possibilitava, a cada frase, olhar e ser olhado por uma imagem que, ao mesmo tempo o refletia e era diferente dele. Segundo Goulet (2006) a imagem trazida, da juventude de Gide, mostra como o autor sempre precisou do seu duplo no espelho para poder juntar, compor e se expressar. Sua primeira obra é, então, regida pelo estudo diante do espelho. “Para além do autorretrato de um jovem nas garras do seu mal-estar, o que essa primeira obra de Gide nos oferece é o retrato de um autor colocado no abismo” (GOULET, 2006, p.47). Além disso, representa um caso interessante de “autor antes do autor” e “autor depois do autor”, aquilo que se conhece como autor postulado, já que Gide morre antes que esse primeiro livro seja publicado. Ou seja, nós temos como acompanhar o surgimento do autor, depois da morte da pessoa que escreve e antes que esse nome seja usado para referir-se a ele nessa condição. A autoria em abismo põe em evidência essa gestação através de um exercício constante de interrogação dentro do texto, pergunta esta que tem como objetivo colocar em cena o enigma de quem escreve (ALONSO, 2017, p.84)

“Colocar um autor no abismo é de fato uma maneira eficaz de dominar seu destino, reunindo seus eus e suas múltiplas vozes sem confundi-los” (GOULET, 2006, p.48, tradução minha)¹¹⁶. A autoria em abismo permite que o autor pense a respeito de sua própria função, se desconheça e reconheça enquanto escreve. No caso de Elena Ferrante, como vimos no decorrer da tese, é possível identificar esse processo em seus vários livros – através de elementos que são colocados em cada um que nos dão indícios de que a autora está ali, presente, tecendo-se e destecendo-se à medida que escreve. Nos primeiros romances há a duplicação em relação às suas narradoras, já na tetralogia, nós temos uma complexificação

¹¹⁵ “L’auteur en abyme est donc un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l’œuvre dans l’écriture” (GOULET, 2006, p.45)

¹¹⁶ “Placer en abyme un auteur se révèle en effet un moyen efficace pour dominer son destin en rassemblant sans les confondre ses Moi et ses voix multiplex” (GOULET, 2006, p.48)

disso quando Lila é incluída nessa questão da autoria. Afinal, nós passamos a leitura cientes de que a narradora é Elena Greco, o duplo mais imediato de Elena Ferrante, para depois perceber, com a publicação dos ensaios em *As margens e o ditado*, que a busca da autora se dá em direção à escrita impetuosa de Lila, aquela que escapa às margens. Isso coloca Elena Ferrante, a autora que se apresenta em fragmentos, ensaios, entrevistas, em um lugar muito mais próximo de Lila, com seus cadernos, cartas e fascículo infantil. É nesse lugar, fractalizado, que Ferrante parece se desenhar. A autoria em abismo parece mostrar como, no decorrer dos anos, a autora construiu essas múltiplas vozes de maneira a montar um projeto estético em que sua ausência possibilitasse o jogo além do narcisismo, como atesta Goulet referindo-se à *mise en abyme*. O primeiro corte que Ferrante promove é o da sua própria presença. A partir daí, com o espelho quebrado, ou seja, sem a possibilidade de que o olhar para o espelho resultasse em um reflexo da sua imagem em unicidade, suas narradoras se construíram olhando para o espelho fractalizado onde em cada pedaço olhado é possível ver também o corpo das outras.

Mencionei em outro momento da tese como é importante pensar na reflexividade da *mise en abyme* como um jogo em que a imagem não é reproduzida em sua totalidade. A própria ideia do espelho já quebraria essa noção, uma vez que o espelho dá a imagem invertida do objeto ou da pessoa e, no caso da construção em abismo, essa imagem ainda aparece deformada. Véronique Labeille (2011)¹¹⁷ retorna a Gide para reafirmar que a *mise en abyme* não apenas repete uma imagem, mas tende também a inflexionar o elemento que retorna. Essa diferença entre o objeto e aquilo que retorna é crucial para o estudo do modo de operar em abismo porque é a partir dele que as questões estéticas da obra podem aparecer. Não se trata de uma simples cópia e sim como o arranjo daquela repetição no texto causa efeitos que podem redimensionar a própria autoria. Labeille (2011) ressalta que pensar essa diferença como princípio da *mise en abyme* nos auxilia na investigação do caráter sócio crítico da obra.

Segundo Labeille (2011, p.94), além do espelho e da reflexividade, o caleidoscópio e o fractal são formas que melhor abrangem essa diferença, uma vez que eles dão a ver “ângulos diferentes pela reduplicação, não somente a economia do romance, mas também a atualidade contemporânea, seja ela social ou artística”. Ou seja, não se trata de excluir o espelho e a reduplicação do jogo da *mise en abyme*, uma vez que, como vimos, eles são muito

¹¹⁷ As citações serão feitas a partir de um arquivo da tradução desse texto não publicado feito pela professora Mariângela Alonso.

importantes para pensar o conceito, mas seguir além e trazer outras formas que nos auxiliam a ampliar as perspectivas. Dallenbach (1989) usa a metáfora do espelho porque, para ele, esse é o objeto que permite trabalhar o olhar dentro da obra, assim como permite o movimento de oscilação entre o interior e o exterior e impulsiona o espectador a se ver dentro, através dos truques de inserção que foram mostrados a partir dos quadros.

Em todos esses artifícios é o espelho que comparece e ele exerce uma função importante como fica perceptível nos trechos que apresentei com Elena Ferrante. Algo válido mencionar é que a capa do segundo romance da autora, *I giorni dell'abbandono*, traz a imagem de uma mulher em frente ao espelho. Ela está olhando para baixo e nós temos acesso a um pedaço do seu rosto através do reflexo. Levando-se em consideração o que trouxe sobre o corte da cabeça no primeiro romance e na capa inaugural de *Frantumaglia*, parece que há uma conversa que segue acontecendo na capa do segundo romance. Uma reconstituição que nos permite ver além do reflexo. Não é à toa que nesse livro, estão tão presentes textualmente, as imagens de cacos, espelhos quebrados, abismos infinitos. Na capa brasileira a imagem escolhida é a de um vórtice, alguém olha para baixo e captura a imagem de uma escada em caracol enquanto uma mulher tenta sair pela porta. Há uma força do lado de fora, desconhecida para quem vê a imagem, que a impede de sair. É uma conversa que nos permite, junto com Labeille (2011), lançar essa mirada com o espelho, além do espelho.

Ao fazer esse movimento, Labeille (2011, p.98) sugere que “o estudo da margem permite abrir o olhar, fora do que já é conhecido, por não sempre encontrar o que buscamos e se surpreender ao final por novas pistas”. Buscando na margem do que seria a ideia de espelho, ela o apresenta como uma “figura-sábia, isto é, a figura avistada do ponto de vista dos conhecimentos necessários para explicar e interpretar um objeto de uma recuperação” (GERVAIS, 2007, p.32 apud LABEILLE, 2011, p.99). O espelho cria uma pergunta dentro do texto que, muito mais do que servir como metáfora, tem uma função interpretativa e estética. Além de representar alguma coisa, ele significa o que não vemos, a ausência; são as ausências ou as diferenças produzidas pelo jogo de espelhos que constituem a *mise en abyme* da narrativa.

Labeille (2011) afirma que, para não reduzir o espelho e, conseqüentemente, a *mise en abyme*, é preciso que ele seja substituído por uma forma que se confunda com a quebra do espelho, como o prisma. “Mais que o simples espelho, ele oferece ângulos diferentes pela reduplicação, separação, bifurcação de cores e de elementos, não somente de economia do romance mas também da atualidade contemporânea, seja ela social ou artística” (LABEILLE, 2011, p. 100). Esse efeito é conseguido pelo fractal, como mostrei, e vale ressaltar a

importância da proximidade com essa figura que se apresenta na obra de Elena Ferrante. Como vimos, o fractal é uma figura geométrica em que cada parte reflete o todo e isso é importante para a nossa discussão, uma vez que a repetição que acontece nas narradoras de Ferrante em relação ao que ela própria nos conta nos livros que compõem o *corpus* dessa tese nos permite montar essa imagem.

O destaque que Labeille (2011) dá e que importa para a discussão junto com a autoria em abismo é o de que se trata do olhar para um espelho quebrado, fendido, e que a imagem que compõe Ferrante enquanto autora é o próprio fractal no qual suas narradoras são criadas. Trata-se de um movimento moebiano, uma vez que nunca vamos poder chegar ao ponto de origem, ele está inacessível. Ao fazer isso, a autora rompe com a ordem das coisas, provocando o efeito de turbilhão que aparece em sua obra. Nós não sabemos onde é o contorno da autora nesse corpo que o fractal cria e isso também permite, como destaca Jean-Luc Nancy (2000, p.85) que a leitura aconteça junto com o corpo e ele se transforme em um fractal:

(Torna-se evidente que devemos compreender a leitura não como uma decifração, mas como o tocar e o ser tocado, o contacto com as massas do corpo. Escrever, ler, questão de tacto. Mas ainda – e isto também deve ficar claro – na condição de que o tacto não se concentre, não aspire (à semelhança do tacto cartesiano) ao privilégio de uma imediatez que poria em fusão todos os sentidos e <<o>> sentido. Também o tacto e, antes de tudo o tacto, é local, modal, fractal) (NANCY, 2000, p.85)

No ensaio *Histórias, eu*, que começa com o poema de Emily Dickinson, Ferrante fala brevemente do seu último romance, *A vida mentirosa dos adultos*, um ponto fora da curva nas temáticas de seus livros¹¹⁸. Aqui nós temos “uma história na qual não sabemos quem é a mulher personagem que escreve. Poderia ser qualquer uma, entre as que aparecem na história, simulando o eu de Giovanna, inclusive, naturalmente, a própria Giovanna” (MD, p.62). O projeto inicial do romance incluía inserções da própria Elena Ferrante enquanto autora, contando das dificuldades de sua escrita, buscando manter um fio de coerência entre os diversos segmentos narrativos daquilo que planejava. Ou seja, Ferrante pretendia que fosse uma experiência ainda mais radical de fractalidade e desfazimento das bordas entre autora e leitora, uma vez que seria um livro polífono no qual ela própria entraria para costurar os

¹¹⁸ Aqui, quero destacar que esse ensaio, na minha leitura, é escrito em um formato de espiral, uma vez que o poema de Dickinson parece sempre retornar para que a autora possa falar do seu movimento de narração. É interessante que isso se dê no ensaio em que ela trata dos livros da tetralogia e do seu último romance, livros que, para ela, diferem em termos de narração dos anteriores no que diz respeito à partilha da narração. Enquanto nos primeiros a escrita é feita na forma de uma autobiografia, relato pessoal, na tetralogia há uma partilha entre as narradoras Lila e Lenù que ressoará de uma outra maneira em *A vida mentirosa dos adultos*.

pedaços. No entanto, ela perde as forças e não consegue levar à frente o projeto. O que não nos impede de buscar nele vestígios desse movimento que, assim como nos demais, parece se dar com a quebra do espelho.

O romance inicia com Giovanna, a protagonista de 12 anos, ouvindo o pai dizer que ela está ficando feia como sua tia Vittoria. Trata-se de uma irmã do pai com quem a menina nunca teve contato e ouvir aquilo da boca do pai cria nela um interesse por essa figura. Esse interesse a leva a abrir caixas de fotografias – aqui parece haver uma duplicação da caixa com os cadernos de Lila – e perceber que a imagem da tia havia sido apagada das fotos. A narradora faz uso do verbo *cancellare*¹¹⁹ e, quando olha para as fotos, percebe que um pincel atômico (*pennarello*) foi passado cuidadosamente na imagem, “tomando cuidado para não ultrapassar as margens preestabelecidas (...) os retângulos eram rasuras, e debaixo daquela tinta preta estava Vittoria” (VMA, p.23). Em um gesto que retoma o prólogo de *A amiga genial*, em que Lila corta sua imagem das fotografias, que por sua vez retoma o que ela faz com a foto do casamento, que por sua vez retoma o que Olga faz com o álbum¹²⁰, Giovanna intriga-se com aquele apagamento, que consistiu em alguém ter passado uma caneta em cima do rosto da tia – apenas do rosto – e impossibilitado o seu reconhecimento. “Do lado da mancha escura, surgia um poste branquíssimo com os contornos marcados. E depois havia as sombras, sombras compridas, uma delas evidentemente de um corpo feminino” (VMA, p.23) Esse encontro com o borrão no rosto da tia provoca na menina um desconhecimento de si própria que se potencializa com as transformações próprias da idade pelas quais seu corpo está passando. E, mais uma vez, Ferrante parece aliar o procedimento estético do apagamento a uma questão da corporeidade, como se o confronto com a ausência do rosto da tia fosse um catalisador para que Giovanna começasse a forjar um outro corpo para si.

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. Assim, traços nos quais até então eu não havia reparado se tornaram evidentes: as sobrancelhas muito densas, os olhos pequenos demais e de um castanho sem luz, a testa exageradamente alta, os cabelos finos — nem um pouco bonitos, ou talvez não mais bonitos àquela altura — que se colavam ao crânio, as orelhas grandes com lobos pesados, o lábio superior curto com uma repugnante penugem escura, o inferior muito

¹¹⁹ Nas traduções muitas vezes se perde a importância desse verbo na poética de Elena Ferrante. Quando faz uso de *cancellare* a autora parece referir-se ao seu próprio ato de desaparecimento enquanto alguém que aparece publicamente. Se seguirmos o rastro do verbo, vamos encontrá-lo sempre próximo às narradoras prestes a viverem algum momento que se aproxima da *frantumaglia* ou da *smarginatura*.

¹²⁰ Poderia seguir por mais um tempo nessa retomada uma vez que os episódios em Ferrante que remetem a esse apagamento são inúmeros, como vimos no decorrer da tese, sendo o apagamento da própria Elena Ferrante como autora um dos movimentos iniciais.

grande, os dentes que pareciam ainda ser de leite, o queixo pontudo e o nariz, ah, o nariz, como se esticava sem garbo para o espelho, como estava ficando largo, como eram tenebrosas as cavernas entre o septo e as asas. 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 o fio da 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? (VMA, p.25-26)

Não parece um detalhe à toa que Ferrante tenha escolhido começar seu último romance com outra referência ao apagamento de uma imagem e à deformação que a protagonista vê ao se olhar no espelho. Confirma o seu procedimento estético que nos leva a perceber, nessa narradora desconhecida, um pedaço do todo que compõe seu corpo de autoria. Como fica evidente, não se trata apenas de um processo que se dá com as narradoras, mas também com as personagens, protagonistas ou não. Giovanna olha para o espelho e vê algo que ela nem conhece ainda, a imagem da tia Vittoria. Esse borrão seria o princípio da *mise en abyme* que tenho explorado, olhar o espelho e ver algo além do que a imagem mostra. Assim a escritora parece proceder quando se trata da página, Ferrante é uma escritora que trata a página como um espelho e, aquilo que importa, o borrão, é o que ultrapassa as margens. Como nos diz Labeille (2011), é na margem que se encontra o espelho, e parece que a autora nos mostra que, na sua obra isso pode ser tomado como uma petição para que imaginemos outra forma para a autoria. Na leitura que tentei fazer, uma forma que remete ao fractal, naquilo que ele se propõe a transformar em “emblema de identidade, uma estrutura complexa que celebra suas próprias dobras” (CONDÉ, 2001, p.13). Nas próximas páginas caminharei para a conclusão da tese.

. (por que é que o pensamento não conclui?)

*Penso ter criado na última sala da casa, na sala das
“flores espirais”, um sítio para escrever...*

Maria Gabriela Llansol

É chegado o momento de concluir. Com a espiral posso indefinidamente dar voltas em torno do ponto de silêncio que a origina. O meu ponto de silêncio que encontra, na borda, o ponto de silêncio das escritoras e escritores que me convocam ao trabalho. Não se trata de um ponto que busca ser decifrado ou significado, mas um ponto que atrai esse movimento de circunvolução e deixa sempre um pedaço em aberto. Um traço, uma espiral que nunca termina. Quando a criança está começando a escrever ela desenha traços até onde o movimento é capaz de alcançar. Diante da folha em branco, ela começa em um ponto e segue até o braço cansar, a folha terminar ou as duas coisas. Depois, com as linhas do caderno de caligrafia, as letras adquirem contornos e o momento de parar é aquele em que uma letra termina para que outra comece. Tenho uma vaga lembrança de começar a escrever meu nome e preferir sempre o “T” escrito em maiúsculo porque era possível escrever sem interromper a letra. Já o “t” minúsculo precisava de uma pausa para desenhar o traço em cima do l, de maneira que o traço definiria a letra. Sem o traço, era um l, com um traço se transformava em t. Nossas primeiras experiências de metamorfose têm a ver com a escrita.

Mas antes disso a mão corre solta pela folha de papel. Como o barco que começa com uma espiral de que nos fala Maria Gabriela Llansol na página de *Numerosas Linhas* que usei como uma das epígrafes visuais dessa tese. Ela diz: “quando era criança desenhava barcos assim, começados por uma espiral; de que nunca me tinha lembrado até hoje” (LLANSOL, 2013, p.240). Pouco antes da lembrança de que desenhava barcos começados com uma espiral, Llansol conta sobre um momento em que se reestruturou seu trabalho de escrever ao ler um livro de Roland Barthes. Assim como Llansol localiza no encontro com a criança na Escola da Rua de Namur seu vórtice, ponto voraz da escrita, aqui também parece que há um ponto de silêncio no encontro com *Inácio de Loyola, Fourier, Sade* de Barthes. Um encontro não exclui o outro, talvez porque nesse ponto de silêncio, nessa escrita das margens que tentei articular nessa tese, o movimento de escrita guarde a nostalgia da mão da criança que corre solta pelo papel enquanto ela desenha uma espiral.

No início do trabalho eu disse que provavelmente meu movimento aqui seria o de contornar as treze letras do nome Elena Ferrante para ver o que decantaria desse contorno.

Nesse momento de concluir, parece interessante retomar essa ideia e puxar o fio do início, quando trouxe a maneira como a paisagem da escrita na obra de Ferrante se desenha a partir da *frantumaglia*. É em um ensaio intitulado *Vórtices* que a palavra herdada do léxico familiar surge pela primeira vez para designar uma sensação descrita por sua mãe de ser puxada de um lado para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. A partir desse dilaceramento a escritora traz o que constitui a sua escrita, ressaltando o quanto lhe interessa, do ponto de vista narrativo, a investigação sobre o estilhaçamento do corpo das mulheres. Esse interesse aparece como um anúncio quando ela, apesar de depois se utilizar de diversas outras metáforas para dizer da *frantumaglia*, escolhe começar falando dessa primeira partição. A partir daí, como vimos, muitas outras quebras têm lugar na obra da autora, fraturas que acontecem tanto nos corpos das suas narradoras e personagens, quanto na maneira como elas se colocam na escrita.

A junção entre investigar o estilhaçamento do corpo na narrativa e pensar a escrita através da *frantumaglia* e da *smarginatura* foi o caminho que busquei percorrer a partir desse primeiro dilaceramento. Como vimos, em um movimento moebiano e a partir do olhar para a fragmentação do corpo materno, Elena Ferrante dá à luz a si própria enquanto autora e às suas narradoras. Procurei me demorar no momento em que Ferrante surge junto com Delia por acreditar que ali se encontravam alguns importantes elementos que nos levariam ao fractal. Olhar demoradamente para o corpo fragmentado no século XX, passando pelos trechos entre *Frantumaglia* e *Um amor incômodo* em que acontece o primeiro corte, o da cabeça, pareceu necessário para que depois chegássemos à ideia de uma figura cuja parte contém o todo e vice-versa.

Também me pareceu importante falar sobre a presença das roupas na obra de Elena Ferrante, que pode ser ainda estendida, pensando na aproximação que a autora faz entre o ofício de costureira de sua mãe e o ofício da escrita. A mãe costureira é aquele que profere a palavra *frantumaglia* e, de alguma maneira, deixa a escritora com um enigma que ela tenta contornar com os seus livros e a ficção que cria de si própria. Seria impossível falar do corpo na narrativa de Elena Ferrante sem mencionar aquilo que o envelope e que, muitas vezes, serve de *leitmotiv* para suas histórias. Vestir um corpo de boneca também é uma das primeiras brincadeiras feitas pela criança quando começa a se tornar independente do corpo da mãe. Esse foi um aspecto pouco explorado na tese e que mereceria um olhar mais acurado, principalmente no livro *A filha perdida*, quando Leda mostra uma preocupação excessiva com a roupa que a boneca veste, chegando ao ponto de ir numa loja infantil comprar algo para ela. No título que usei para o capítulo que convoca a presença da roupa, Llansol (2013, p.203)

afirma que “um vestido vazio de mulher pendurado tem um efeito de paisagem de livro que se lê”. Agora que volto a esse trecho, escrito em um de seus cadernos, percebo que, naquilo que não mencionei está o alargamento dessa problemática; Llansol (2013) diz que percebe a relação entre o vestuário e os corpos na medida em que ela própria, com o passar dos anos, se tornou um espelho. Também afirma que o vestido vazio é aquilo que, do cadáver, ainda se move. Assim como o vestido de Emily Dickinson e o vestido de Tatiana no livro de Marguerite Duras, a roupa na obra de Elena Ferrante está longe de ser apenas um adereço e acredito que ainda há, nesse terreno, caminhos para seguir, seja na obra da nossa autora ou de outras que estão surgindo.

Terminado o texto da tese consigo perceber nesse processo aquilo que Susan Condé (1993) chama em seu livro *Fractalis, a complexidade fractal na arte* de fractalização do olhar. A tradução do livro de Condé, feita por Maria do Carmo Siqueira Nino, chegou até minhas mãos quase no momento de concluir e, ainda assim, foi possível perceber como tentar encontrar um corpo para a autoria desmarginada de Elena Ferrante tem a ver com esse encontro com o *frantumare* – seja aquele provocado pelo corte na cabeça ou o que depois acontecerá com Lila na quebra do seu braço e no momento do terremoto. Entre um e outro, a *frantumaglia* e a *smarginatura*, um corpo de escritora se desenha, um corpo que é

um fragmento de pensamento em processo de modulação, de fractalização do olhar, oferecendo-se como palco do complexo. Ela caracteriza o desvelar do ruído, a tonalidade de algum redemoinho instável. Algumas veias, rachaduras, ondas, emergindo de uma tapeçaria bizarra que começa a penetrar alguns paradigmas existentes. Formas desmontam e recompõem. Eu os vejo na nuvem de um bando de pássaros no ar transparente, quebrando o espaço através do ritmo e da forma de seus movimentos. Onde a simetria quebrada da nova face deste piso de cimento, criada por respingos de tinta, rompe o plano (CONDÉ, 1993, p.14)

É no rompimento do plano, na desmontagem e recomposição, na tapeçaria que começa a interferir nos paradigmas existentes que nasce o corpo de autora de Elena Ferrante. Um corpo que parece ser composto de inúmeras outras palavras, traços, heranças do léxico materno mas também do fazer literário e artístico legado pelo século XX. Procurei mostrar como a nossa autora faz questão de ressaltar no seu modo de fazer, desde o início, a ideia de que uma escritora é composta pelas leituras que habitam sua biblioteca. Apesar de não se tratar de uma colocação nova, podendo até ser considerado um lugar comum, Ferrante parece situar essa noção de uma maneira radical quando escolhe ausentar-se e falar apenas através da sua escrita. Um corpo feito de escrita, um *corp’a’screver*, retomando a composição de Llansol

que nos fala de uma escrita que é feita para tocar o corpo e admite um espaço sempre aberto para que tanto outras escritoras, escritores, leitoras, leitores, possam entrar.

“Desconstrução, pulverização, fragmentação, mistura, separação, hibridização, metamorfoses” (CONDÉ, 1993, p.31) são os elementos que aparecem quando falamos de uma escrita forjada a partir do fractal e esse parece ser o caso da autora que, desde o início, anuncia-se ausente. Meu primeiro movimento ao começar a tese era chegar no *corp’a’screver* de Maria Gabriela Llansol, não como um conceito a ser esmiuçado, mas como algo que está acontecendo o tempo inteiro entre os livros de Elena Ferrante, nos espaços em que a *frantumaglia* e a *smarginatura* ganham mais presença. Como se ali, entre os livros, nos fragmentos através dos quais ela se dá a ver, nós pudéssemos ter um vislumbre desse corpo sempre fugidio, em vias de desaparecimento. Retomando o que diz Proust (2021, pos. 943) em um ensaio sobre Gérard de Nerval publicado no livro *Contra Sainte-Beuve*, “apenas o inexprimível, aquilo que não acreditávamos conseguir fazer entrar num livro, nele permanece (...) não está nas palavras, não está expresso, está tudo misturado entre as palavras, como a bruma de uma manhã de Chantilly”. Extraio esse “entre as palavras” porque nessa tese, desde as epígrafes, declarei me interessar pelo que está entre as palavras, entre os livros, nos espaços em branco dos livros de outras. Assim, entre a *frantumaglia* e a *smarginatura*, Elena Ferrante desenha a margem onde suas personagens podem olhar no espelho e construir um corpo que é ciente de um discurso que incide sobre ele, mas talvez um pouco mais livre de submissão. Um pouco porque há ainda um longo caminho pela frente, de margens para explorar.

Apesar da *frantumaglia* ser uma palavra cuja origem remete ao léxico materno da autora, como ela própria afirma na última entrevista que compõe o livro, a *smarginatura* é uma noção que sempre esteve presente na literatura:

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 (FR, p. 401-402)

Ferrante situa a *smarginatura* como uma noção que sempre existiu, desde Ovídio passando por Kafka e Clarice Lispector. Nessa tese eu trouxe outras autoras e artistas que parecem conversar com essa noção, como Maria Gabriela Llansol, Anne Carson, Louise Bourgeois, Francesca Woodman, Anna Akhmátova, Emily Dickinson, Maura Lopes Cançado, Stella do Patrocínio, Marguerite Duras, Clarice Lispector, Virginia Woolf, entre tantas outras. Esta última, por exemplo, nomeou seus episódios de *desmarginação* como *momentos de ser*,

vejamos a maneira como a tradutora Ana Carolina Mesquita define esses momentos no prefácio da edição brasileira de um ensaio de Woolf (2020) chamado *Um esboço do passado*:

Para ela, o que lhe permite escrever é a consciência do que chama de “momentos de ser”, e foi em St. Ives que ela os experimentou pela primeira vez. A vida seria formada em sua maior parte de “momentos de não ser”, quando vivemos inconscientemente, como embarcações seladas. Mas, sem motivo aparente, e de modo totalmente fora do nosso controle, vem um golpe violento: o casco da embarcação se racha, a água penetra, e tem-se um momento de ser (...) Não existe separação entre o eu e o mundo; não existe, em última análise, individualidade” (MESQUITA, 2020, p.7)

Fica em evidência a proximidade entre a *smarginatura* e os *momentos de ser* de Virginia Woolf, principalmente se pensarmos o corpo na obra de Elena Ferrante através da analogia que Ana Carolina Mesquita faz com uma embarcação. O corpo está no mundo vivendo como uma embarcação selada até que uma rachadura provoca sua diluição. Como vimos, na criação da autora Elena Ferrante essa rachadura está colocada de maneira que o corpo criado com os fragmentos dos livros que compõem o *corpus* dessa tese se misturam com os romances e, principalmente, com as narradoras. Parece que é essa rachadura que permite a Condé (1993, p.31) afirmar: “Virginia Woolf é uma fractalista por sua atração pelo infinito”. De maneira semelhante e guardadas as proporções e diferenças entre as obras das autoras, enxergo em Ferrante também uma fractalista por sua atração pelo infinito. E foi curioso encontrar essa referência à escrita de Woolf como um barco, uma vez que iniciei esse pedaço final da tese com a imagem do barco começado com uma espiral trazida por Maria Gabriela Llansol. *Desmarginando* essas autoras eu posso colocar que aqui pensei no caminho entre o desenho do barco começado com uma espiral e o vórtice da escrita; uma constituição fractalista, que conjuga “ordem e desordem, autorrepetição e metamorfose” (CONDÉ, 1993, p.16). Vale mencionar que, no último ano, ao entrar em contato mais íntimo com as publicações dos cadernos de Llansol, me vi assombrada pela maneira como ela toca na espiral para falar da sua escrita. Um encontro que ainda precisa de tempo para ser trabalhado, mas que aponta um futuro possível para essa pesquisa.

Foi buscando a constituição do fractal que fiz uma imersão no que é o corpo para Jean-Luc Nancy (2000, 2015), passando brevemente pelo estádio do espelho com Jacques Lacan (1998) e chegando também, de maneira breve, pela dificuldade ainda em encontrar livros dessa teórica que é tão mencionada por Elena Ferrante, em Luce Irigaray (2017). “Um corpo é uma possibilidade de relações. Ele toca, olha, entende mas sobretudo, se sabe ele mesmo tocado, olhado, entendido, etc.” (NANCY, 2015, p.31). Parti da pergunta: “Que corpo Elena

Ferrante desenha para si na escrita?” e, para adensar essa questão, trouxe para perto a ideia de como se constrói um corpo a partir do olhar do Outro na psicanálise e o que é um corpo *excrito* para Nancy. Busquei deixar em evidência que na obra de Elena Ferrante esses corpos conversam, se debatem; temos a materialidade do corpo que ainda carece de narração na cultura, com todos seus fluidos, pólipos, restos, mas também temos o corpo *excrito*, “aquilo que da linguagem se *excreve*” (NANCY, 2000, p.112). Para mim, enquanto pesquisadora sempre foi muito importante ressaltar que há, na escrita de Elena Ferrante, uma tentativa de contornar experiências que eram raras de encontrar na literatura. Nesse início de século podemos dizer que já não são tão raras assim, vivemos em uma profusão de narrativas que dão conta das descobertas a respeito de corpos não-hegemônicos. Por esse motivo, fez-se necessária a conversa com a crítica literária feminista, aqui contemplada nas vozes de Adrienne Rich (2017), Luce Irigaray (2017), Eurídice Figueiredo (2013), entre outras que compareceram nas notas de rodapé ou mencionadas brevemente. Essa tese nasce de uma vontade de demorar na paisagem que essas narrativas criam, buscando olhar de perto para elas e, de alguma maneira, fazer com que permaneçam, não se apaguem. Assim como Elena Greco escreve a tetralogia para tentar assegurar que Lila não desapareça, escrevo para poder olhar pela fresta da porta o que essas escritoras e pesquisadoras dizem, fazer uma marca, junto com suas palavras, daquilo que da escrita marcou meu corpo e me fez ter vontade de iniciar esse caminho.

Nessa tese tentei mostrar como Ferrante utiliza o procedimento da *mise en abyme* para se construir nesse infinito e se fractalizar. Através da quebra do espelho, do encaixe e da colocação de um espelho na frente do outro, ela parece se valer da técnica para gerar a reflexão em abismo sobre o ato de criar, seja em suas narrativas romanescas ou nos fragmentos que compõem o *corpus* desse trabalho. Foi importante o encontro com as primeiras elaborações sobre a *mise en abyme* e com as mais recentes, como a de Véronique Labeille (2011) que traz a perspectiva de trabalhar a reflexão além do espelho com outras formas, implicando numa análise que contempla o caráter sócio-crítico da literatura. Encaro o ato de ausentar-se de Elena Ferrante como um procedimento estético, seguindo o que a autora diz sobre Lila nas últimas páginas da tetralogia: “Apagar-se era uma espécie de projeto estético” (HMP, p.455). No entanto, diferente de Lila que se apaga porque não deseja que nada sobreviva a ela, Ferrante desaparece para fazer vingar uma escrita composta de muitas vozes e traços de outras escritoras, fazendo do seu gesto de apagamento a performance da autodestruição mencionada por Christa Wolf na epígrafe desse trabalho. Se toda mulher que entra numa instituição estética experimenta o desejo de autodestruição, Ferrante não nega essa

vontade, pelo contrário, ela a traz para a escrita inventando um espaço em que essa autodestruição acontece e, no lugar, surja uma margem de criação.

Nesse sentido a *mise en abyme* me ajudou a permanecer na discussão sobre o fazer literário, no trabalho corpo a corpo com o texto, sem esquecer a dimensão de que estamos lidando com corpos que costumavam estar às margens do discurso canônico na literatura. “Agir de maneira a inutilizar o centro” (NASCIMENTO, 2022, p.215) é o que diz a poeta e ensaísta canadense Anne Carson quando retoma o conceito de *Decreation* de Simone Weil, muito próximo daquilo que Lila contorna como *smarginatura*. Nessa tese acredito que foi possível pensar nessa ação como um ato deliberado, uma tentativa de criar uma zona na qual o centro não seja mais tomado como ponto de referência. Em um ensaio publicado no *The New York Times* intitulado *A power of our own*, Ferrante (2019) afirma que não lhe interessa um mundo em que as mulheres assumam as posições de poder para atuar nos mesmos mecanismos de opressão e colonização que são conhecidos. “A pressão por mudanças está em andamento. Estamos diante de algo diferente, imprevisível. Uma perspectiva completamente nova é necessária. O desafio para o presente e para um futuro próximo é nos colocar de fora do que os homens projetaram: um planeta à beira da catástrofe.” (FERRANTE, 2019, tradução minha)¹²¹. Agir de maneira a inutilizar o centro é criar zonas em que a porosidade das margens seja um lugar possível para uma existência em comunidade.

Concentrei o esforço de escrita para localizar a leitura que Ferrante faz com o corpo, sobre o corpo, e mostrar alguns movimentos entre uma infinidade de outros possíveis. Acredito que minha vontade de escrever com Elena Ferrante, anunciada no início da tese, esteve presente. Penso que a tetralogia me encantou tanto quando a li pela primeira vez porque fui cativada pela vontade de Elena Greco de fazer sua amiga vingar no papel. No fim dos livros, Elena afirma que naquelas páginas Lila se fez ver muito nitidamente e, depois dessa visão, a narradora deve resignar-se a não vê-la nunca mais. Talvez eu tenha acompanhado aqui esse desejo de, ao escrever, ver Elena Ferrante mais nitidamente, tentar colocar na página aquilo que, de sua escrita, se enganchou em mim e pôde se transformar em outra coisa. Não tenho a ilusão de Lenù de que conseguiria ver Elena Ferrante com nitidez, uma vez que, pensando na *mise en abyme*, essa nitidez é impossível. Trabalhei com a impossibilidade e, principalmente, tentei escrever de maneira a transmitir um resquício do assombro que a *frantumaglia* e a *smarginatura* me causaram. Quando terminei a dissertação

¹²¹ “Pressing changes are underway. Everything is becoming something else, unpredictably. A completely new outlook is required. The challenge for now and the foreseeable future is to extract ourselves from what men have engineered: a planet long on the edge of catastrophe”. (FERRANTE, 2019)

de mestrado sobre a tetralogia, escolhi colocar no título um trecho do episódio do terremoto em que Lila invade o texto de Lenú e diz que nunca se sentiu estável porque “*la testa trova sempre uno spiraglio per guardare oltre – sopra, sotto, di lato –, dove c’è lo spavento* (a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, ali onde está o assombro)” (HMP, p.170). Posso dizer, ao encerrar mais um trabalho com Elena Ferrante, que sua escrita segue me assombrando, principalmente nesse corpo que a autora forja para si própria, de uma ficção sempre incompleta. É essa incompletude a matéria-prima para a espiral. Quando começamos a desenhar uma espiral, fincamos o lápis ou a caneta num ponto e a partir dele o movimento se inicia sem tempo para terminar. Ao contrário de um círculo, que se fecha, a espiral precisa ser deixada com um traço em aberto. Eu, que nunca gostei de círculos fechados, encontrei um lugar nessa forma que, para existir, precisa sempre interromper o traço numa indefinição. Portanto, é no aberto que eu encerro. No abismo da *frantumaglia* e da *smarginatura*, “nesse estrondo ordenado-desordenado causado por um eu feito exclusivamente de palavras” (FERRANTE, 2023, p. 37), entre as “espirais, formas *a priori* do pensamento” (LLANSOL, 2019, p.89).

É em aberto, no traço _____, sempre em mar aberto.



Figura 23 Dantas, Tatianne (2020) *Arquivo pessoal*

REFERÊNCIAS

ELENA FERRANTE

FERRANTE, Elena. **A amiga genial: infância, adolescência**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

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

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

_____. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

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

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

_____. **História do novo sobrenome**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. **História da menina perdida**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

_____. **I giorni dell'abbandono**. Rome: edizioni e/o, 2002.

_____. **I margini e il dettato**. Rome: edizioni e/o, 2021.

_____. **L'amica geniale**. Rome: edizioni e/o, 2011.

_____. **L'amore molesto**. Rome: edizioni e/o, 1992.

_____. **La Figlia Oscura**. Rome: edizioni e/o, 2006.

_____. **La Frantumaglia**. Rome: edizioni e/o, 2003.

_____. **La Spiaggia di notte**. Rome: edizioni e/o, 2007.

_____. **La Vita Bugiarda degli Adulti**. Rome: edizioni e/o, 2019.

_____. **L'Invenzione Occasionale**. Rome: edizioni e/o, 2019.

_____. **Um amor incômodo**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c.

_____. **Uma noite na praia. Ilustrações Mara Cerri**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016,

GERAL

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução Andrea Santubarno e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALONSO, Mariângela. **O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2017.

ALONSO, Mariângela. **A vida em mosaico ou O espelho partido, de Marques Rebelo**. In Intersemiose Revista Digital. Ano IX, n.14-15, 2022 p. 214-231. Disponível em [14 NELI-V3.pdf \(neliufpe.com.br\)](https://neliufpe.com.br/V3.pdf). Último acesso em 12 jan 2023.

APPIGNANESI, Lisa. **Tristes, loucas e más: A história das mulheres e seus médicos desde 1800**. Tradução de Ana Maria Mandim. Rio de Janeiro: Record, 2011.

AVIV, Rachel. **Strangers to ourselves: unsettled minds and the stories that make us**. First edition ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2022. Arquivo digital.

BACHMANN, Ingeborg. **Malina**. Tradução Ruth Rohl. São Paulo: Siciliano, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKETT, Samuel. **O inominável**. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Biblioteca Azul, 2009. Arquivo digital.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única/ Infância berlinense: 1900.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERARDT, Charlotte. **Sonhos no terceiro reich: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler.** Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

BERMAN, Antoine. Translation and the trials of the foreign. In: **The Translation Studies Reader.** London and New York: Routledge, 2012

BIDAUD, Eric. Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito. In: **Escrita e Psicanálise.** COSTA, Ana. RINALDI, Doris (orgs). Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Livro dos Sonhos.** Tradução de Claudio Fornari. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

BRANCO, Lucia Castello. **O caderno de [cem] sonhos de MGab.** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2021.

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literaterras: as bordas do corpo literário.** São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é Deus: Diário I.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARSON, Anne. **Decreation: Poetry, Essays, Opera.** New York: Vintage Books, 2005.

CARSON, Anne. **Eros: o Doce-Amargo: um ensaio.** Tradução de Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CAVARERO, Adriana. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione.** Feltrinelli: Roma, 1998.

CHESLER, Phyllis. **Women and Madness.** NY: Palgrave Macmillan, 2005

CHIHAYA, Sarah. Merve Emre, Katherine Hill e Jill Richards. **The Ferrante Letters: an experiment in collective criticism.** New York: Columbia University Press, 2020.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2022.

CONDÉ, Susan. **Fractalis: La complexité fractale dans l'art**. Paris: La Différence, 1993.

COSTA, Erick Gontijo. **Acurar-se da escrita**. Belo Horizonte: Cas'á, 2021.

CRICELLI, Francesca. **Ler e traduzir Elena Ferrante**. Revista Deriva. 27 abr 2018. Disponível em [Ler e traduzir Elena Ferrante – Deriva \(derivaderiva.com\)](https://derivaderiva.com). Último acesso em 12 jan 2023.

DANTAS, Tatianne Santos. **“Ali onde está o assombro”: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura: RS, 2019. Disponível em [“Ali onde está o assombro”: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante \(ufrgs.br\)](https://ufrgs.br). Último acesso em 12 jan 2023.

DANTAS, Tatianne Santos. **Elena Ferrante e os caminhos da re-visão**. Revista Voz da Literatura. 14 ago 2020. Disponível em [Elena Ferrante e os caminhos da Re-visão | Voz da Literatura](https://vozdaliteratura.com). Último acesso 12 jan 2023.

DANTAS, Tatianne Santos. **“Passar para a margem da língua”: o encontro inesperado entre Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol**. Intersemiose Revista Digital. Ano IX. No. 14/15. 2022, p. 262-283. Disponível em [14 NELI- V3.pdf \(neliufpe.com.br\)](https://neliufpe.com.br). Último acesso 12 jan 2023.

DALLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Tradução de Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DE ROGATIS, Tiziana. **Elena Ferrante. Parole Chiave**. Roma: Edizioni e/o, 2018.

DIAS, Bianca. **Beth Moysés: Pelas bordas do corpo feminino, a escrita de um novo mundo**. Philos: A revista das latinidades. São Paulo, 2020. Disponível em [Beth Moysés: Pelas bordas do corpo feminino, a escrita de um novo mundo – Philos \(revistaphilos.com\)](https://revistaphilos.com). Acesso em: 25 de fev. 2022.

DIAS, Mauricio. **Um livro-cidade**. Quatro cinco um, A revista dos livros 01 de nov 2017. Disponível em [Quatro Cinco Um: a revista dos livros - Um livro-cidade \(uol.com.br\)](https://uol.com.br). Acesso em 12 de jan 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015.

DUARTE, Constância Lima (Org.). **Memorial do memoricídio: escritoras brasileiras esquecidas pela história**. Belo Horizonte: Luas Editora, 2022.

DUNKER, Christian. O sonho como ficção e o despertar do pesadelo (Apresentação). In BERARDT, Charlotte. **Sonhos no terceiro reich: com o que sonhavam os alemães depois da ascensão de Hitler**. Tradução Silvia Bittencourt. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

DURAS, Marguerite. **O deslumbramento**. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ELENA FERRANTE: A POWER OF OUR OWN. Opinion, The New York Times, 2017. Coluna. Disponível em [Opinion | Elena Ferrante: A Power of Our Own - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/2017/01/12/opinion/elena-ferrante-a-power-of-our-own.html) Acesso em 12 jan 2023.

ESCREVER É COMO GIRAR A FACA NA FERIDA, REVELA ELENA FERRANTE. Caderno de Cultura do Estadão. São Paulo, 2020. Entrevistas. Disponível em < [‘Escrever é como girar a faca na ferida’, revela Elena Ferrante - Cultura - Estadão \(estadao.com.br\)](https://culta.estadao.com.br/entrevistas/elena-ferrante/)> Acesso em: 25 de fev. 2022.

ESCRITORA GENIAL, A. Quatro Cinco Um. São Paulo. São Paulo, 2017. Resenhas. Disponível em [Quatro Cinco Um: a revista dos livros](https://www.quatrocincoum.com.br/escritora-genial-a/) Acesso em 17 de dez. 2022.

FERRARA, Enrica Maria. **Elena Ferrante e la questione dell'identità**. Oblio VII. 26-27: 47-22, 2017. Disponível em [\(PDF\) Elena Ferrante e la questione dell'identità | Enrica Maria Ferrara - Academia.edu](https://www.academia.edu/38444444/Elena_Ferrante_e_la_questione_dellidentita_-_Enrica_Maria_Ferrara). Acesso em 25 de fev. 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu; DABUL, Rafael (fotografias). **Algo infiel: Corpo Performance Tradução**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: **Ditos e Escritos III / Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, MICHEL. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009

FREUD, Sigmund. **Obras Completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: **Obras Completas Volume 14. História de uma Neurose Infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Arquivo digital.

GIDE, André. **Diário dos moedeiros falsos**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Viagem à Itália**. Tradução Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GOULET, Alain. **L’auteur mis em abyme**. Lettres Françaises. Araraquara: Departamento de Letras Modernas, UNESP – Fclar. n.7, 2006, p.39-58.

GUBAR, Susan. “A “página em branco” e questões acerca da criatividade feminina”. In: MACEDO, Ana Gabriela (org.). **Gênero, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo**. Lisboa: Edições Cotovia, 2002, p.97-124.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

JANOS, Michael. **Geometria Fractal**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2008.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2016

KRIEGER, Isadora Fóes. **Tanatografia da mãe**. Jaraguá do Sul: Editora da Casa, 2022.

LABELLE, Véronique. **Manipulação da Figura: o espelho da mise en abyme**. Tradução de Mariângela Alonso. mar. 2015. n.27 Montréal: Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire. 2011. p.89-104.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi de. **Louise Bourgeois e modos feministas de criar**. São Paulo: Annablume, 2017.

LECLAIRE, Serge. **Psicanalisar**. Tradução Durval Checchinato e Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVRERO, Mario. **O Romance Luminoso**. Tradução de Antônio Xerxensky. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros. Uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LISPECTOR, Clarice. **O lustre**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2019.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Da sebe ao ser**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Entrevistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011a.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Escrito nas margens. Livro de Horas VIII**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2022.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Herbais foi de silêncio, Livro de Horas VI**. Lisboa: Porto Editora, 2018.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Inquérito às quatro confidências diário III**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso**. Lisboa: Editora Rolim, [s.d.]

LLANSOL, Maria Gabriela. **Numerosas Linhas. Livro de Horas III**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O sonho é um grande escritor. Livro de Horas VII**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um beijo dado mais tarde**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**. Lisboa: Relógio d'Água Editora, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um arco singular. Livro de Horas II**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

LOPES, Luciana Silviano Brandão. **Figurações do feminino: a mulher, a escrita e a puta em Marguerite Duras**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras: MG, 2016. Disponível em: [Microsoft Word - Cópia de Tese final - pronta .doc \(ufmg.br\)](#). Acesso em 12 jan 2023.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: Ensaios e Conferências**. Tradução Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Arquivo digital.

LOURES, José Mauricio. BORGES, Sonia. **Francesca Woodman: retrato da artista quando manca**. Trivium. Vol.11 n.1 Rio de Janeiro: jan/jun 2019. Disponível em: [Francesca Woodman: retrato da artista quando manca \(bvsalud.org\)](#). Acesso em 24 dez 2022.

MAY-ALCOTT, Louise. **Mulherzinhas**. Tradução de Denise Bottmann, Federico Carotti. Porto Alegre: Editora L&PM, 2017.

MARCH, Jenny. **Mitos Clássicos**. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MENDONÇA, Fernando. **O Diário em Abismo: notas sobre a composição romanesca de André Gide**. In: XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2016, Rio

de Janeiro. Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC. 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro, 2016. v. 1. p. 5016-5022.

MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. In WOOLF, Virginia. **Um esboço do passado**. Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

MILKOVA, Stilian. **Elena Ferrante as world literature**. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: A decomposição da figura humana de Lautrèamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

MORANTE, Elsa. **A ilha de Arturo: Memórias de um garoto**. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Carambaia, 2019.

MORANTE, Elsa. **Lo scialle andaluso**. Roma: Einaudi, 2015.

MUSILLI, Celia. **Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: 2014. Disponível em [Descrição: Literatura e loucura : a transcendência pela palavra \(ibict.br\)](#). Acesso em 12 jan 2023.

MY BRILLIANT FRIEND. Série televisão. Direção Saverio Constanzo. Produção Luigi Marinello; Sara Pollese; Laura Paolucci; Paolo Sorrentino. Companhias Produtoras Wildside; Fandango; Umedia; The Apartment Mowe. Itália/Estados Unidos, RAI/ HBO, 2018. Cor.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Editora Passagens, 2000.

NASCIMENTO, Julia Raiz. **Que tipo de Whittiness Comtitude seria essa? Traduzindo os ensaios de Anne Carson**. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras: PR, 2022. Disponível em [R - T - JULIA RAIZ DO NASCIMENTO.pdf \(ufpr.br\)](#). Acesso em 12 jan 2023.

OLIVEIRA, Pamella Terezinha Souza de. **Apagar Vestígios: Ausência, forma e autoria na série napolitana, de Elena Ferrante**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística: GO, 2021. Disponível em [Tese - Pamella Terezinha Souza de Oliveira - 2021.pdf \(ufg.br\)](#). Acesso em 12 jan 2023.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote**. Paulo Roberto Pires (org.). São Paulo: IMS, 2018. p. 224-233.

PAULA, Janaina Rocha. **Cor'p'oema Llansol**. Tese (doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: MG, 2014. Disponível em [Tese Cor'p'oema Llansol \(ufmg.br\)](#). Acesso em 12 jan 2023.

PATROCÍNIO, Stella. **Reino dos bichos e dos animais é meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PEREC, Georges. **W ou a memória da infância**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PIGLIA, Ricardo. **Os anos felizes: os diários de Emilio Renzi**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

PINTO, Isabella. **Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività**. Milão: Mimesis Edizioni, 2020.

PORTUGAL, Ana Maria. **O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PROUST, Marcel. **Contra Sainte-Beuve**. Tradução de Luciana Persice Nogueira-Pretti. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021.

QUEM FOI STELLA DO PATROCÍNIO? Quatro Cinco Um. São Paulo. São Paulo, 2023. Disponível em [Quem foi Stella do Patrocínio \(quatrocinco.um.com.br\)](http://Quem foi Stella do Patrocínio (quatrocinco.um.com.br)) Acesso em: 12 de jan 2023.

RIBEIRO, Anabela Mota. **Nápoles**. Site pessoal. Disponível em Nápoles - Anabela Mota Ribeiro. Último acesso em 12 jan 2023.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: Brandão, Izabel et al. (Org.). **Traduções da Cultura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2017. p.64-8

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2021.

SALUM, Luciana K.P. **Fragmentos: sobre o que se escreve de uma psicanálise**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado. Tese (doutorado)**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2010. Disponível em [Descrição: Narrativas e sobreposições : notas sobre Maura Lopes Cançado \(ibict.br\)](http://Descrição: Narrativas e sobreposições : notas sobre Maura Lopes Cançado (ibict.br)). Acesso em 12 jan 2023.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira**. Estudos feministas, Florianópolis, 14(3): 272, setembro-dezembro 2006.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**. São Paulo: Editora Claraboia, 2020.

SILVA, Emília Rafaelly Soares. **Maternidade incômoda e jogos de espelhos femininos na tetralogia napolitana de Elena Ferrante**. Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras: CE, 2022.

SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. **quanto ao futuro: do Feminino mais além do falo à Escrita Feminina em Clarice Lispector**. Curitiba: CRV, 2019.

SOTGIU, Elisa. **Have italian scholars figured out the identity of Elena Ferrante?** Literary Hub. New York 21 de mar.2021. Disponível em [Have Italian Scholars Figured Out the Identity of Elena Ferrante? < Literary Hub \(lithub.com\)](https://lithub.com/have-italian-scholars-figured-out-the-identity-of-elena-ferrante/). Acesso em 25 de fev. 2022.

SOUSA, Edson Luiz André. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. In: **Escrita e Psicanálise**. COSTA, Ana. RINALDI, Doris (orgs). Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SZTUTMAN, Renato. Um livro sonhado (Prefácio). In LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

SVEVO, Italo. **A consciência de Zeno**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

THE LOST DAUGHTER. Direção Maggie Gyllenhaal. Produção Charlie Dorfman; Maggie Gyllenhaal; Osnat Handelsman-Keren; Talia Kleinhendler. Companhias Produtoras Endeavor Content, Pie Films, Samuel Marshall Productions. Estados Unidos, 2021. 121 min. Cor.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Tradução de Leda Cartum, Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOLF, Christa. **Cassandra**. Tradução Marijane Vieira Lisboa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

WOOD, James. **Women on the Verge**. The New Yorker. New York 21 de jan. de 2013. Disponível em: [Women on the Verge | The New Yorker](https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge) Acesso em 25 de fev. 2022.

WOOLF, Virginia. **Diário I 1915-1918**. Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um esboço do passado**. Tradução Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

APÊNDICE

. mapa da tese

Aqui a leitora/leitor encontrará uma espécie de guia para os capítulos da tese. A escolha por colocar esse mapa como um apêndice se deu para que a leitora/leitor tenham a opção de consultar caso achem que saber o que existe em cada seção auxiliará na leitura. Também pode servir como uma espécie de lugar de retomada, caso a leitora/leitor, depois de uma pausa, queira lembrar o que já foi lido. A escolha também se deu pela compreensão de que a tese é feita de uma forma que a introdução e as considerações finais não possuem o formato que enseja uma abertura e fechamento. Aqui, portanto, há um mapa, colocado como apêndice para que a leitora/leitor possa usá-lo e também possa prescindir dele.

No primeiro capítulo, intitulado **nós herdamos as margens**, busco trazer meus caminhos na pesquisa com Elena Ferrante, desde a dissertação de mestrado, para situar os objetivos e principais perguntas dessa tese. Começo amplificando o conceito de *smarginatura*, já explorado na dissertação de uma outra forma, para mostrar como consigo localizar ali uma espécie de tremor, perturbação, que me trouxeram à escrita desse trabalho. A ideia de trazer a nota de rodapé da dissertação para o corpo do texto dá continuidade a um movimento que anuncio nas epígrafes, de que há um interesse pelo que está nas margens dos livros e nas leituras possíveis de serem feitas entre eles. A importância da nota surge, portanto, como uma tentativa de inutilizar o centro, pensando no indicativo de Anne Carson que surgirá no momento de concluir. Trago brevemente uma primeira aproximação entre a *frantumaglia* e a *smarginatura* e apresento o recorte do trabalho que busca imaginar um corpo para Elena Ferrante tendo como eixo seus livros *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017), *L'invenzione occasionale* (2018), *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (2023) e a *mise en abyme*. Nesse primeiro momento também busco desenhar uma espécie de metodologia que se preocupa em trazer para o texto o ato de reflexão que é característico das construções em abismo.

Para o segundo capítulo, intitulado **no espelho surgiu uma estranha**, busquei fazer uma entrada na *frantumaglia*, apresentando a maneira como ela surge na obra de Elena

Ferrante, assim como o que já foi abordado por outras pesquisadoras a respeito do lugar dessa palavra em sua obra. Destaquei as pesquisas de Stiliana Milkova (2021), Isabella Pinto (2020), Pamella Terezinha Souza de Oliveira (2021), Emília Rafaelly Soares Silva (2022), Tiziana de Rogatis (2018), Enrica Maria Ferrara (2017) por se tratarem de estudos que surgiram nos últimos anos e não foram mencionados na pesquisa do mestrado.

No capítulo três, chamado **era como o corpo de uma mulher exausta pelas próprias vicissitudes, sem cabeça, sem pernas, sem braços nem mãos**, apresentei o estudo que Eliane Robert de Moraes (2017) fez em seu livro *O corpo impossível* sobre a fragmentação do corpo na arte no século XX. Moraes (2017) traz toda a tensão que existiu no início do século que transformou a maneira como o corpo passou a ser representado na arte; transformação esta que implicou na forma de enxergar o corpo e suas metamorfoses no decorrer do século. Na obra de Elena Ferrante há uma relação direta com essa fragmentação de que nos fala Moraes (2017) quando a narradora de *A amiga genial* fala de sua infância vivida em um bairro periférico de Nápoles no pós-guerra, mas a fragmentação aparece no tecido narrativo dos romances de diversos outros modos. Há uma relação da quebra com a maneira como a *smarginatura* surge na poética de Ferrante e nesse capítulo foi possível aproximar ainda mais a sensação de Lila de perder as margens do corpo com a *frantumaglia*. Nessa elaboração em torno do corpo fragmentado trazido por Moraes (2017) iniciei uma conversa com a crítica feminista, principalmente com a noção de re-visão de Adrienne Rich (2017), que nos faz alargar a ideia da fragmentação do corpo da mulher pensando na maneira como a violência incide sobre ele.

No capítulo seguinte, intitulado **aquela dissolução involuntária do meu corpo me assustou como a ameaça de uma punição**, já tendo costurado a noção de corpo fragmentado na arte no século XX com o retorno que Elena Ferrante faz a isso para trazer à tona a diferença do que as narradoras têm a dizer sobre esse corpo – aqui pensando a autora Elena Ferrante também –, nós voltamos à *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. O retorno se dá para que nos aproximemos da forma do livro e pensemos a fragmentação também a partir desse lugar. O ponto chave do capítulo quatro é elaborar na tese a fragmentação do corpo nas imagens apresentadas na capa da primeira edição de *Frantumaglia* e *L'amore molesto*. A partir desse corte há uma reflexão a se fazer entre Delia e Elena Ferrante que parece iniciar a reflexão que nos levará à *mise en abyme*. Há um parêntese depois desse capítulo no qual busquei trazer o debate em torno da escrita das mulheres e da loucura, mais uma vez aproximando os temas trazidos por Ferrante com a crítica feminista. A entrada dessa reflexão é significativa porque nos ajuda a montar a relação que a autora faz das suas

narradoras com as antepassadas. Além disso, situa sua escrita na virada do século XX para o século XXI, tempo e espaço no qual as mulheres já conquistaram muitos direitos e parecem trazer as antepassadas para a escrita de uma outra maneira. Também procuro mostrar como sempre, quando se trata da obra de Elena Ferrante, isso parece se dar através da forma como as narradoras olham para um espelho que está partido.

No capítulo cinco, **um vestido vazio de mulher pendurado tem um efeito de paisagem de livro que se lê**, retomo a perspectiva de corpo para Moraes (2017), dessa vez aliando o que a pesquisadora traz sobre o acéfalo com o corte na cabeça esmiuçado anteriormente. O que parece estar em jogo na obra de Ferrante, depois do corte na cabeça e do olhar para o espelho partido, é o papel da roupa como elemento que provoca uma reflexão entre a autora e Delia através do ofício de costureira de suas mães. Com a retirada da cabeça, representação da racionalidade na cultura ocidental, o corpo parece encontrar outro lugar desde onde se narrar e, no caso da nossa autora, a roupa tem um papel significativo. Não só para ela, busco mostrar que existem outras autoras, como Emily Dickinson, Marguerite Duras e Maria Gabriela Llansol – de onde é retirado o trecho que intitula o capítulo –, que se utilizam do mesmo recurso. Como estou tentando traçar um desenho para Elena Ferrante a partir dos elementos que ensejam uma construção em abismo, a roupa surge como uma peça a mais para montarmos a imagem da autora.

Em **naquele momento ainda era quase uma desconhecida, mas mais tarde tornou-se o espelho da sua própria palavra por encontrar**, capítulo seis da tese, teço uma reflexão a respeito de uma imagem importante para pensarmos a autoria com a *mise en abyme* e o fractal: o vórtice. Elena Ferrante traz, em diversos momentos, a associação entre a sua escrita e um turbilhão, um redemoinho, um movimento giratório que parte de um ponto de silêncio e cria ondas reverberatórias ao seu redor. O vórtice tem a estrutura de um fractal e, a partir desse momento, nós começamos a pensar em uma reflexão além do espelho no que diz respeito à construção da autora. Até aqui fizemos um caminho híbrido, apresentando a *frantumaglia* na obra de Elena Ferrante a partir do espelhamento, da fratura que se produz com o corte na cabeça e com o espelho partido. A partir daqui, começamos a pensar no corpo que a autora cria para si em sua obra a partir da forma espiralada, vorticosa. Para isso é convocada a associação que Agamben (2018) faz entre vórtice e criação literária, assim como a noção de corpo *excrito* trazida pelo filósofo Jean-Luc Nancy (2000, 2015). Tal noção surge para nos ajudar a pensar no corpo que se desenha com o fragmento de letra que ultrapassa a margem trazido por Elena Ferrante nos três livros que compõem o *corpus* dessa tese, assim como na ideia de *smarginatura*.

No capítulo sete, **o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome**, trago a artista Louise Bourgeois e suas formas espiraladas para seguir pensando o vórtice. Junto com a espiral, Bourgeois pensa uma forma autobiográfica que, segundo pesquisadoras alinhadas à crítica feminista, desestabilizam as categorias falocêntricas do eu através de um processo de metamorfose. Começa a aparecer com mais força o livro de ensaios de Ferrante, *As margens e o ditado* e, além de Bourgeois, Eurídice Figueiredo (2013) nos ajuda a traçar um caminho para as escritas de si realizadas por mulheres no século XX. Tentei mostrar que as diferenças entre o que se considerava autobiografia e o que surge nos anos 70/80, na escrita das mulheres, são retomadas constantemente por Ferrante com as suas narradoras. Assim, parece ficar mais consistente a ideia de uma autora forjada em outras formas, como o vórtice, a espiral.

Para o capítulo oito, **uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é difícil de dizer, ao que está no fundo e mal se vê**, busco conceituar a *mise en abyme* trazendo como ponto de partida a proximidade entre as matrioskas e a obra de Elena Ferrante em *L'invenzione occasionale*. Desde o trecho do diário de Gide onde a expressão aparece pela primeira vez, passando pela elaboração de Lucien Dalenbach (1989), Véronique Labeille (2011) e Mariângela Alonso (2017), percorremos o conceito para compreender de que maneira ele nos ajuda a montar a imagem do que foi tecido com Elena Ferrante até esse momento. Entre os tipos de *mise en abyme* destaco a aporística como aquela que mais se aproxima do que acontece entre os livros da autora, mas sem esquecer dos outros modos que também têm lugar. Nesse capítulo também aprofundamos a leitura sobre a geometria fractal e as possíveis leituras que essa forma nos dá para os livros que fazem o corpo *escrito* de Elena Ferrante.

Em **quando era criança desenhava barcos assim, começados por uma espiral; de que nunca me tinha lembrado até hoje**, capítulo nove, já munida da forma fractal, é chegado o momento de aprofundar a leitura, junto com a espiral, dos ensaios do livro *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*, quando Elena Ferrante mostra a forma da sua escrita e como ela chega em diversas das reflexões que já haviam aparecido nos livros anteriores. É como se pudéssemos acompanhar uma espécie de caminho que a autora faz para mostrar sua própria criação – pensando na ambiguidade da expressão, o que ela cria e também como a autora dá luz à si mesma. No ensaio que abre o livro, Ferrante mostra que sua escrita sempre buscou o momento em que a letra ultrapassa a linha que fixa as margens da página e nos indica que o fragmento resultante dessa ultrapassagem diz da sua construção enquanto autora. Com a reflexão de Anne Carson (2022) sobre Eros e a escrita, a elaboração

de Jacques Lacan (1998) sobre o corpo no estádio do espelho e o que Luce Irigaray (2017) traz a respeito das diferenças quando se trata da imagem do corpo feminino no espelho, vamos em direção à *smarginatura* e uma imagem do corpo que se desenha junto com a escrita. Em seguida faço a relação entre a brincadeira com as bonecas e a origem da escrita, trazendo para mais perto os vórtices existentes na obra de Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol. O que ecoa da brincadeira com as bonecas em *A filha perdida*, *Uma noite na praia* e *A amiga genial* e no gesto de escrita que Ferrante esmiúça em *As margens e o ditado*, nos faz avançar na forma fractal da autora. Aqui também avançamos na proposta dessa tese de imaginar um corpo *excrito* para Elena Ferrante que acontece através da *mise en abyme* e envolve um movimento moebiano entre a autora e suas narradoras mirando o fractal. Esse é o ponto em que o vórtice aparece e conseguimos costurar o tecido feito a partir da *frantumaglia* para chegar na *smarginatura* e perceber que a importância dada por Ferrante ao que se derrama na margem da página tem relação com o fragmento de letra que a constrói como autora.

O ponto de intersecção é o vórtice, o lugar desde onde se desenha a espiral e é nesse lugar que caminhamos para o fim da tese com o último capítulo e a elaboração de Alain Goulet (2016) sobre a autoria em abismo. Intitulado **e, no entanto, a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava**, o capítulo dez explora os cadernos de Lila na tetralogia pensando a autoria em abismo a partir de uma reflexão entre eles e o que Elena Ferrante traz sobre sua escrita nos livros que compõem o *corpus* dessa tese. Mais uma vez convoco Véronique Labeille (2011) para que, junto com Goulet (2016), pensemos na complexidade da forma fractal quando se fala em autoria em abismo e como isso tem a ver com a reflexão que acontece não só com a narradora da tetralogia, Elena Greco, mas também com sua melhor amiga que escreve, Lila Cerullo. Labeille (2011) também nos auxilia a pensar no caráter sócio-crítico dessa forma, uma busca constante desse trabalho de aliar a discussão estética à crítica feminista.

Por fim, o momento de concluir, em que tento retomar o que foi dito na tese e apontar caminhos para o futuro da pesquisa.