

“PASSAR PARA A MARGEM DA LÍNGUA”: O ENCONTRO INESPERADO ENTRE ELENA FERRANTE E MARIA GABRIELA LLANSOL

Tatianne Santos Dantas

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

<http://lattes.cnpq.br/6561580477467394>



RESUMO: No entrelaçamento do brincar infantil presente no livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, de Maria Gabriela Llansol, *A filha perdida*, de Elena Ferrante e do filme *The lost daughter*, dirigido por Maggie Gyllenhaal, este artigo aborda a fragmentação do corpo e a aquisição da escrita dentro de uma perspectiva de dissolução das margens. Acompanhada de elementos conceituais presentes nas obras e com o auxílio da psicanálise, o texto abre possibilidades para pensar em um movimento *moebiano* entre o corpo e a escrita através da brincadeira com bonecas.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo fragmentado; Escrita; Margem; Psicanálise.

ABSTRACT: Intertwining the playing present in the books *Lisboaleipzig 1: the unexpected finding of the diverse*, by Maria Gabriela Llansol and *The Lost Daughter*, by Elena Ferrante, and in the film *The lost daughter*, by Magige Gyllenhaal, this article addresses the fragmentation of the body and the acquisition of the writing from the perspective of the dissolution of the margins. Conducted by conceptual elements featuring in those works and the theoretical approach of Psychoanalysis, this work offers the possibility of contemplating a *moebian* movement encompassing body and writing in the dynamic of playing with dolls.

KEYWORDS: Fragmented body, Writing, Margin, Psychoanalysis.

O JOGO DO EU/TU/ELA

*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 des-
 tacaram da sua massa amorfa*
 Maria Gabriela Llansol

O trecho na epígrafe deste artigo encontra-se no livro *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, 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. A escritora 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 a escritora 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, e executavam tarefas como fazer pão e plantar na horta, consideradas parte do aprendizado infantil, mas também da construção poética da autora.

Além disso, Llansol recebia muitas crianças problemáticas. 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 biográfica porque quero trazer, com Llansol, uma imagem 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 ensaio que abre o livro *I margini e il dettato*⁰¹. 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. 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”, como consta na epígrafe, 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.

01 O livro *I margini e il dettato* é a reunião de quatro textos inéditos da escritora Elena Ferrante. Lançado em 17 de novembro de 2021 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. 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 Youtube e pôde ser acompanhada em todo o mundo.

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 começou 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.

Quem está minimamente familiarizado com a obra de Elena Ferrante sabe que um dos seus principais *leitmotifs* é 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 deruba 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 justificati-

vas, 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 (FERRANTE, 2016, 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 já 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 Elena Ferrante. 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. Volto a isso depois. 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 lhe dado de presente. A menina, que se chama 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 (FERRANTE, 2016, 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” (FERRANTE, 2017, p.114), para utilizar uma fórmula já mencionada por Elena Ferrante ao falar da *frantumaglia*⁰². A narradora sente uma dor insuportável que causa uma espécie de acronia, trazendo um amontoado de lembranças, e lançando-a para o futuro, vislumbrando a boneca roubada⁰³.

02 A *frantumaglia* é uma palavra que a escritora herda da 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*.

03 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

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 esquartejamento, corroborado pela imagem do filme *The lost daughter*, adaptação do livro de Elena Ferrante dirigida 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 diretora nos deixa olhando para um espaço que se desenha *entre os corpos das duas a olhar para o corpo despedaçado da boneca*.

.....

crítica no período inicial da publicação dos livros. 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.



Fig. 1. Plano de *The lost daughter* (00h36min10s)



Fig. 2. Plano de *The lost daughter* (00h36min14s)

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. 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” (FERRANTE, 2016, p.152).

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. 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 formulação a respeito do estádio do espelho. Trazendo de maneira breve, 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 corpo⁰⁴.

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

04 Na coluna de 08 de setembro de 2018 do livro *L'invenzione occasionale* intitulada *Infanzie felici*, Elena Ferrante também nos traz notícias do estádio 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" (p.73). 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. 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.

Outro faz com que os pedaços se juntem sob o invólucro da pele⁰⁵ e o sujeito invente uma ficção chamada Eu com a qual passa a se relacionar e existir. No entanto, 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 existência da maioria das pessoas.

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 *smarginatura*, duas palavras-conceito que permeiam sua obra e trazem elementos para pensar o tempo a partir dessa abolição.

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 o 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 amorfa⁰⁶ são justamente os pronomes e suas representações, a designação dos sujeitos *eu e tu*, e do objeto *ela*.

05 Lembrando que a pele é o maior órgão do corpo humano, responsável por proteger o corpo.

06 No livro infantil de Elena Ferrante, *La spiaggia di notte* (2007), a narradora é uma boneca abandonada na praia pela sua dona, uma menina de cinco anos chamada Mati. Ao contrário do que acontece em *La figlia oscura* 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

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. Em outro momento de sua obra é possível pensar esse jogo a partir da tetralogia napolitana, uma vez que o início da amizade que é mote para a composição da história mais conhecida de Elena Ferrante também começa com o deixar cair uma boneca no porão.

ENTRE O CORPO E A ESCRITA, DISSOLVER AS MARGENS

No ensaio *La pena e la penna*, que abre o livro *I margini e il dettato*, Elena Ferrante descreve a relação com uma menina chamada Cecília através do gesto de escrita. Ela não nos diz quem é a criança, o que deixa ambígua a sua existência além da ficção, mas o que vemos desenhado ali no ensaio é um jogo muito parecido com o das bonecas já descrito em Llansol, Ferrante e no filme de Gyllenhaal. Em um texto chamado *Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito* (2007), Eric Bidaud traz algumas colocações sobre a aprendizagem da leitura e escrita para as crianças que me permite fazer uma aproximação entre a brincadeira com as bonecas, a leitura e a escrita. Parece que, junto com as personagens de Elena Ferrante e as figuras de Maria Gabriela Llansol, estou engatinhando para dar os primeiros passos numa construção que não traga 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 feminino na

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” (FERRANTE, 2007, p.32)

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?*”⁰⁷

Em seu texto, Bidaud (2007, p. 196) apresenta o delicado movimento de aprendizagem da escrita e como isso se passa no corpo de maneira que se pode falar que, ao aprender a ler, a criança executa um forçamento corporal. Esse forçamento tem a ver com o que já mencionei, sobre a escrita ser uma espécie de desapossamento do sujeito, nos moldes do que Elena Ferrante tão bem sublinhou a partir da citação de um trecho do livro de Italo Svevo, *A consciência de Zeno*: “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”.

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, mas que brincava. Não parece ser esse o caso com essas escritoras. Bidaud (2007, p. 198) também afirma, se utilizando dos estudos de J. Bergès (2005) que, ao aprender a ler e escrever, a criança se

07 Em *Inquérito às quadros 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).

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 real⁰⁸. Se não há uma passagem em termos evo-

08 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

lutivos é possível pensar numa escrita que guarde o movimento moebiano entre um e outro. Bergés (2005) (apud Bidaud, 2007, 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 *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 o que ela esteja nos dizendo é que a proposta de sua operação de escrita (e leitura) é a 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 feminino 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?⁰⁹

.....

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.

09 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 solta-

Para finalizar, gostaria de trazer uma outra cena com as bonecas. Além de *A filha perdida* e do infantil *La spiaggia di notte*, Ferrante traz as bonecas como um elemento narrativo fundamental da sua principal obra, a tetralogia napolitana. Há uma ligação entre esses livros feita através da figura da boneca enunciada pela própria autora em uma das entrevistas de *La 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 com-

.....

ria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”. É de se destacar como Barthes aponta certamente 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 um ensaio chamado *Como é feia 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?

plicada 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 sustentá-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. (FERRANTE, 2017a, 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 àquela feita por Georges Pérec citada anteriormente, 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” (FERRANTE, 2017a, 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 ficcional¹⁰ 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 silêncio¹¹, no não-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 roubando 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 *L'amica geniale*, 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:

10 Mesmo entendendo Elena Ferrante como uma personagem acredito que é possível separar dentro de sua obra o que é ficcional e não-ficcional ou, melhor dizendo, os livros que criam outras personagens além de Elena Ferrante e aqueles que estão destinados a criar Elena Ferrante.

11 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, 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*.

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 costumara num raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serralha, 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. (FERRANTE, 2015, 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” (FERRANTE, 2015, 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” (FERRANTE, 2015, 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, 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 outra¹². 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 Lenù descem ao porão para procurá-las mas não as encontram. Como o porão onde as bonecas desaparecem é o de um mafioso 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 Lenù um valor em dinheiro para que comprem outras, mas Lila decide comprar o livro *Mulherzinhas*, de Louisa May-Alcott. A partir daí ela vai criar o desejo de tornar-se escritora que reverbera em Lenù, que, como sabemos desde o início, conseguiu esse feito, contra todas as adversidades que a situação de pobreza e violência as colocava.

Muitos outros desdobramentos são possíveis a partir dessa relação, que serão melhor abordados em trabalhos posteriores. O que gostaria de marcar no nesse artigo é que além do espelho ou através do espelho, o que parece se desenhar com o desaparecimento das bonecas é o vórtice que origina a escrita de Elena Greco, narradora da tetralogia, que, por sua vez, reverbera o de Elena Ferrante, nossa autora ausente. 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 estilhaça o tempo cronológico e as imagens pré-definidas, e parece ser o vórtice de uma escrita que aponta para paisagens *desmarginadas*.

12 Explorei a relação entre Lila e Lenù e o conceito de duplo na psicanálise no capítulo

“Esse quarto vazio em que tudo permanece” da minha dissertação de mestrado intitulada *Ali onde está o assombro: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BIDAUD, Eric. Reflexões sobre a passagem do oral ao escrito. In: COSTA, Ana. RINALDI, Doris (orgs). *Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

FERRANTE, Elena. *A filha perdida*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

_____. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. *I margini e il dettato*. Rome: Edizioni e/o, 2021.

_____. *La Spiaggia di notte*. Rome: Edizioni e/o, 2007.

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.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Editora Rolim, [s.d.]

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

The lost daughter. Longa-metragem. 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.