

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

TATIANNE SANTOS DANTAS

**“ALI ONDE ESTÁ O ASSOMBRO”:  
*DESMARGINAÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA NA  
TETRALOGIA DE ELENA FERRANTE***

Porto Alegre

2019

TATIANNE SANTOS DANTAS

**“ALI ONDE ESTÁ O ASSOMBRO”:  
*DESMARGINAÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA NA  
TETRALOGIA DE ELENA FERRANTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Zanon Moschen

Porto Alegre

2019

TATIANNE SANTOS DANTAS

**“ALI ONDE ESTÁ O ASSOMBRO”:**

***DESMARGINAÇÃO E CRIAÇÃO LITERÁRIA NA***

**TETRALOGIA DE ELENA FERRANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicanálise.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Simone Zanon Moschen

Aprovada em:

---

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Serrano Pereira (APPOA)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita Lenira de Freitas Bittencourt (UFRGS)

---

Prof.: Dr. Edson Luiz André de Sousa (UFRGS)

Porto Alegre

2019

*Para Ana Lúcia (em memória)*

## AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação já implica, por si só, passar por uma mudança. No caso deste trabalho, a mudança começou na localização geográfica: morar pela primeira vez em uma cidade sem litoral. Em Porto Alegre aprendi que as pessoas podem ser mar nos nossos dias. Meus agradecimentos são para quem fez dessa cidade um lugar tão bom de se viver e, para aquelas e aqueles que, mesmo distantes no mapa, estiveram sempre ao meu lado.

À minha orientadora, Simone Zanon Moschen, por conduzir com tanta alegria, delicadeza e poesia o caminho trilhado nesse mestrado. Quando coloquei seu nome no processo seletivo como possível orientadora não imaginava que estava prestes a ter um dos encontros mais bonitos da minha vida. Agradeço imensamente pela acolhida, pelo gesto que mudou tudo.

À Lúcia Serrano, Edson de Sousa, Rita Lenira e Flávia Trocoli por comporem as bancas de qualificação e de defesa, pela leitura tão generosa do projeto e da apresentação no Rede Sul Letras, que tanto me ajudaram a trilhar a busca na literatura e na psicanálise.

Às/aos professores/as do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura, com quem aprendi tanto. Às/aos colegas do mestrado, que sempre me trataram com tanto carinho.

Ao grupo de pesquisa mais querido: Ana Paula, Lia, Camila, Patrícia, Anna Letícia, Luiz Henrique, Adriano, Sofia, Pedro, Luísa, Paula, Janniny, Sthefan e Thiago. Essa dissertação tem um pouco de cada um de vocês. Às/aos integrantes do NUPPEC, por tantos encontros emocionantes, por mostrar que pesquisa se faz compartilhando.

À Ana Paula, Lia, Helena e Karla, pelo laço tão forte que se fez na paixão pelos livros de Elena Ferrante. Vocês são minhas amigas geniais.

Às amigas e amigos de Aracaju e de tantos outros lugares. Leila e Waldson, presentes que a UNIT me trouxe; Olga, Thata, Pedro e Fabrina, pelo nosso grupo *Vamo se amar pra sempre*, não teria atravessado outubro de 2018 sem vocês; Denise, pelas conversas que me deixam sempre mais sabida. Ju, Kalebe e toda a trupe da Flip pelo nosso refúgio anual, de algumas formas o anteprojeto de mestrado surgiu em 2016 em Paraty.

À mainha, pelo sertão; painho, pela literatura; Talita, minha companheira de brincadeiras da infância e da vida adulta. Obrigada por estarem sempre comigo.

Allysson, por me fazer sorrir todos os dias, por ser minha neblina, pela vida tão bonita que construímos.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou fazer esse mestrado com tranquilidade. À existência de uma universidade pública que me permitiu olhar para outras paragens.

*A ela, à noite,  
a sobrevoada de estrelas, a sobrerregada de mar  
a ela a silenciada,  
cujo sangue não coagulou, quando o dente venenoso  
as sílabas atravessou*

*A ela a palavra silenciada.*

*Contra as outras, as que em breve,  
as que prostituídas pelos ouvidos dos carrascos,  
também escalam por tempos e tempos,  
ela testemunha por último,  
por último, quando apenas correntes ressoem,  
ela dá testemunho da que ali jaz  
entre ouro e esquecimento,  
a ambos irmanada desde quanto -*

*Pois onde  
alvora, então, diz, senão junto dela,  
que na correnteza de suas lágrimas  
aos sóis imersos a seara mostra  
outra e outra vez?*

Paul Celan

*Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.*

Ana Cristina Cesar

## RESUMO

Esta dissertação relaciona os caminhos da criação literária à noção de *desmarginação*, cunhada por Elena Ferrante, na tetralogia napolitana. A *desmarginação* é um neologismo inventado por uma das personagens principais desse romance com o intuito de nomear uma sensação que experimenta, mais de uma vez, de perder as margens, de dissolver as fronteiras entre si e seu entorno. Essa experiência indica um processo que propomos estar em causa na criação literária o que permite a esse estudo destacar a *desmarginação* como um operador conceitual que decanta da ficção de Ferrante, especialmente quando a fazemos conversar com Maurice Blanchot, nos livros *A parte do fogo*, *O espaço literário* e *O livro por vir*. Na história da série napolitana, a narradora Elena Greco começa a escrever os livros que temos em mãos como uma forma de criar um lugar simbólico para o vazio deixado por sua melhor amiga, Lila Cerullo, que desapareceu sem deixar vestígios. Na rememoração da vida que as duas tiveram juntas, acompanhamos alguns acontecimentos que testemunham o processo de tornar-se de escritora de Elena como um desdobramento do que restou inassimilável da relação com a amiga. Junto com Blanchot, a psicanálise nos ajuda a olhar para as nuances dessa relação e abre o caminho para pensarmos a personagem Lila como localização da *desmarginação*, um movimento que propomos inerente à literatura, com a qual quem escreve precisa, em algum momento, se encontrar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desmarginação; Criação Literária; Elena Ferrante; Maurice Blanchot; Psicanálise.



## ABSTRACT

This dissertation puts forth a study on literary creation as manifested in the work of Elena Ferrante, mainly the famously known Neapolitan novels. The investigation stems from *smaginatura*, a word invented by one of the main characters in the novels to name a sensation compared to dissolving margins, what establishes in the narrative a paradigm to think literary creation. We take, then, *smaginatura* as a theoretical operator, dwelling mainly on it through a conversation with Maurice Blanchot in his works *The work of Fire*, *The Space of Literature* and *The Book to Come*. In the Neapolitan novels, Elena Greco is both the narrator and the writer of these same novels. She writes them to symbolically occupy the void left by her best friend, Lila Cerullo, who disappears without leaving vestiges. In these remembrances of the life they had together, we attest the becoming of Elena the writer as a consequence of Elena the friend of Lila Cerullo. Psychoanalysis helps us to look at the nuances of this relationship, making it possible to think Lila and her *smaginatura* as a movement inherent to literary creation, as well as inescapable for whoever attempts to write literature.

**KEYWORDS:** Smarginatura; Literary Creation; Elena Ferrante; Maurice Blanchot; Psychoanalysis.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	10
2. A PAIXÃO PELA LEITURA, NOTAS SOBRE O MÉTODO .....	22
3. “ESCREVER É SE VINGAR DA PERDA” .....	30
(o instante da minha morte) .....	36
3.1 Vestígio, olhar para a ausência .....	38
4. “ESSE QUARTO VAZIO EM QUE TUDO PERMANECE” .....	47
4.1 O inquietante, travessia .....	58
(o fascínio da ausência do tempo) .....	71
4.2 Às margens do desamparo .....	72
5. “AVENTURA DE REGISTRAR A FENDA” .....	79
5.1 <i>Desmarginação</i> : a contrapalavra .....	90
5.2 Palavra literária, alargamento das malhas do simbólico .....	104
(o canto das sereias) .....	113
6. CONCLUSÃO, O MAR ABERTO .....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	133

## 1 INTRODUÇÃO

Seguindo os rastros da *desmarginação*, nossa busca nesta dissertação será a de pensar a criação literária na tetralogia napolitana de Elena Ferrante. Blanchot nos diz que “no âmago da literatura e da linguagem, para além dos movimentos aparentes que as transformam” (BLANCHOT, 2011, p.350), existe um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose capaz de tudo mudar sem nada mudar. Segundo o autor, essa instabilidade tem, ao mesmo tempo, o efeito de uma força desagregadora e de construção. Na história da série napolitana a *desmarginação*, noção que surge a partir de uma das personagens principais, parece apontar para essa força. Tentaremos mostrar que a *desmarginação* é a palavra que carrega consigo o ponto em que “a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala, tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável” (BLANCHOT, 2011, p.38).

Acreditamos, junto com a escritora e psicanalista Ana Cecília Carvalho (2002), que o uso do termo criação literária em vez de literatura serve mais aos propósitos dos temas que pretendemos abordar. Segundo a autora, criação literária descreve mais de perto a funcionalidade da escrita, ou seja, tudo aquilo que revela a tensão envolvida no processo de transformação do qual é resultada a escrita literária. O termo literatura, em sua amplitude, implica perder de vista a especificidade de um processo que está em jogo quando se escreve um texto literário.

*A amiga genial* (*L'amica geniale* [2015/2011])<sup>1</sup> é o primeiro volume de uma série de quatro livros escritos por Elena Ferrante que ficaram conhecidos como tetralogia napolitana. Os demais volumes, em ordem de publicação, são: *História no novo sobrenome* (*Storia del nuovo cognome* [2016/2011]), *História de quem foge e de quem fica* (*Storia di chi fugge e di chi resta* [2017/2013]) e *História da menina perdida* (*Storia della bambina perduta* [2017/2014])<sup>2</sup>. A narrativa conta a longa história de amizade entre Elena<sup>3</sup> Greco e Raffaella Cerullo; uma amizade que começa quando as duas são crianças e vivem em um bairro periférico de Nápoles. Na velhice, quando ambas estão com 66

---

1 A primeira data de publicação corresponde à edição consultada, publicada pela editora Biblioteca Azul com tradução de Maurício Santana Dias; a seguinte é a data de publicação na Itália.

2 A partir deste parágrafo, as citações da tetralogia napolitana constarão no corpo do texto, entre parênteses, com as siglas AG para *A amiga genial*, HNN para *História do novo sobrenome*, HFF para *História de quem foge e de quem fica* e HMP para *História da menina perdida*, seguidas das respectivas paginações.

3 Elena é chamada por Lila e pelos demais personagens ora de Lenù, ora de Lenuccia. Alternarei esses nomes aqui quando falar da narradora.

anos, Raffaella – chamada por Elena e, somente por ela, de Lila – desaparece. O sumiço é contado no prólogo de *A amiga genial*, e é a partir dele que Elena começa a narrar a história que temos em mãos. Logo percebemos que, além do romance sobre a amizade, estamos diante de uma narrativa sobre o bairro onde elas nasceram e os acontecimentos históricos da segunda metade do século XX.

No romance, Elena Greco é escritora, o que torna a tetralogia uma autobiografia ficcional que, além da trama, tece uma reflexão sobre a escrita literária e seus movimentos. Em seu tornar-se escritora, Elena suscita questões que ocupam a teoria da literatura e a psicanálise desde o seu surgimento e que, longe de estarem resolvidas, são perguntas em constante processo de (re)construção. A *desmarginação* aparece como uma noção para pensar a criação literária em sua relação com a morte e o que permanece não-dito no texto. O escritor francês George Perec tem uma proposição que é pertinente citar, pois aproxima-se do que intuimos na *desmarginação* como paradigma para pensar a escrita literária: “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que, muito antes, a desencadeou” (PEREC, 1995, p.54).

A escrita da série napolitana segue uma sequência cronológica na maior parte do tempo; narra a vida das personagens nas suas diversas fases, desde a infância até a velhice. No entanto, uma observação cuidadosa permite ver que um elemento da ordem da irrepresentabilidade precipita-se no texto: é quando entramos em contato com a *desmarginação*, um fenômeno que acomete a personagem Lila Cerullo. Temos acesso a ele através da narração de Elena, num movimento que, muitas vezes interrompe o fluxo do texto com uma *inquietante* estranheza.

A conversa sobre escrita e *desmarginação* que se desenhará nestas páginas se dará principalmente com alguns conceitos que se sobressaem na obra do teórico Maurice Blanchot. Durante o percurso chamaremos psicanalistas, outros pensadores e pensadoras da literatura, escritores e escritoras de ficção, poetas que nos ajudarão a ampliar nossas elaborações sobre os mistérios da escrita literária. Não temos a pretensão de desvendá-los, mas, parafraseando o escritor norte-americano William Faulkner, de junto com a literatura saborear o efeito de fósforo aceso no campo no meio da noite: a pequena chama não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora que diz ter escolhido a ausência. Ela só dá entrevistas por e-mail e através dos seus editores; o que conhecemos das suas reflexões sobre literatura e escrita estão contidas em uma coletânea chamada

*Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora* (*La Frantumaglia* [2017/2013]), compilação de diversas cartas, bilhetes, ensaios e entrevistas concedidas por correio eletrônico. Em um dos trechos desse livro, quando questionada quem é a escritora Elena Ferrante, ela responde: “Treze letras, nem mais nem menos. A sua definição está toda contida nelas” (FERRANTE, 2017, p.321). Na visão da autora, a ausência preserva um espaço de absoluta liberdade e criatividade que para ela tornou-se imprescindível.

Além da série napolitana e de *Frantumaglia*, Elena Ferrante publicou os livros *Um amor incômodo* (*L'amore molesto* [1992/2017]), *Dias de abandono* (*Il giorni dell'abbandono* [2002/2016]), *A filha perdida* (*La figlia oscura* [2006/2016]) e um livro infantil chamado *Uma noite na praia* (*La spiaggia di notte* [2007/2016]). Ou seja, antes da publicação de *A amiga genial*, já era uma escritora conhecida no país que aparentemente é o de sua língua materna, a Itália. Mas é só com o lançamento da série napolitana que o nome – e apenas o nome – da autora passa a ser conhecido no resto do mundo. As vendas dos livros já somam mais de 30 milhões de cópias, o que torna a tetralogia um verdadeiro *best-seller*. Em novembro de 2018 começou a ser exibida uma série televisiva na HBO, em parceria com o canal italiano RAI, baseada na narrativa de *A amiga genial*. Trata-se da primeira série produzida pelo canal falada em um idioma que não é o inglês. A produção, que conta com a própria Elena Ferrante como integrante da equipe de roteiristas, exigiu que as filmagens fossem feitas no dialeto falado em Nápoles na década de 50, levando em conta algo de importância primordial nos livros e na vida da narradora, o embate entre o dialeto do bairro e o italiano culto.

No entanto, ao contrário da maioria dos livros que conquista um grande público, a história de Elena e Lila também recebe elogiosas resenhas nos principais veículos de crítica literária. Foi através de um ensaio publicado em 2013 por James Woods na revista *The New Yorker*, intitulado *Women in the Verge*,<sup>4</sup> que Ferrante começou a conquistar leitores e leitoras<sup>5</sup> em várias partes do mundo. Ele destaca, entre as características de seus livros, o caráter violento como as narradoras expõem suas vidas, deixando suas leitoras amarradas a um jorro confessional até chegar à última página.

---

4 Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>.

5 A língua portuguesa nos coloca um impasse nesta dissertação: apesar de ser comum usarmos o universalizante leitores, deixar as leitoras de fora da escrita parece estranho; seria um impasse em qualquer situação já que estamos num período de procurar brechas no discurso para que o masculino não seja o universalizante. No entanto, quando se trata de Elena Ferrante, parece ainda mais, uma vez que é uma escritora com muito mais leitoras que leitores. Por isso, na escrita deste trabalho, optamos por alternar entre um e outro, ora chamando de leitor ora de leitora. De maneira semelhante se dará o tratamento ora de escritor, ora de escritora.

Seus livros são sempre narrados por mulheres e colocam em causa questões como abuso infantil, divórcio, crianças que nasceram de uma gravidez não desejada, a repulsa ao próprio corpo, narradoras que estão sempre tentando manter uma aparência coerente com o papel social que lhes foi dado de esposa e mãe, mas que, por alguma ruptura, se veem aos pedaços. Muito do que foi escrito sobre os livros de Ferrante alertam para esse ponto ao tentar compreender seu sucesso: “tudo leva a crer que as narrativas seriadas em torno de figuras femininas respondem a uma demanda ainda obscura da nossa vida simbólica, como se tocassem em algum ponto nevrálgico da sensibilidade contemporânea”.<sup>6</sup> No entanto, ao contrário do que ocorre com algumas heroínas televisivas, “a densidade e a imaginação de Ferrante e a qualidade de sua escrita nos obrigam a 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”<sup>7</sup>

Nossa singularidade, nossa unicidade, nossa identidade se racha o tempo todo. Quando, ao final de um dia, nos sentimos destroçadas, “aos pedaços”, não há nada mais literalmente verdadeiro. Se olharmos com atenção, somos os empurrões desestabilizadores que recebemos ou damos, e a história desses empurrões é a nossa verdadeira história. (FERRANTE, 2017, p.396-397)

O sucesso gerou um documentário chamado *Ferrante Fever* (2018), ou *Febre Ferrante*, que também é a maneira como o fenômeno de leitura dos seus livros ficou conhecido. No filme, alguns escritores importantes da contemporaneidade como Jonathan Franzen e Roberto Saviano, além de personalidades políticas como Michelle Obama e Hillary Clinton, declaram ter encontrado na série napolitana algo poderoso e único, uma narrativa sobre a experiência da mulher e amizade feminina com a qual nunca tiveram contato antes através da literatura.

Mesmo sendo indicada para premiações – na Itália já em seu primeiro romance, Ferrante obtém reconhecimento da crítica literária ao receber o prêmio *Procida, Isola di Arturo – Elsa Morante* em 1992 –, Ferrante opta por não aparecer. Envia seus discursos escritos para serem lidos ou publicados e toda a comunicação nesse caso é feita através de seus editores. Sua ausência constitui-se como um mistério que, claro, foi apropriado pela “ideologia capitalista”<sup>8</sup> (BARTHES, 2012, p.58) a fim de vender mais livros e tornar

---

6 Disponível em: <https://revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-escritora-genial0>

7 Idem.

8 Termo utilizado por Barthes em *A morte do autor* para falar sobre o movimento em que a literatura é capturada pelas biografias, autobiografias que dão mais valor à figura do autor para vender mais livros. Barthes (2012) vai nos dizer: “A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como

sua obra um fenômeno de mercado. Aqui, porém, nos interessará uma outra faceta do seu trabalho: aquela que nos faz pensar em Elena Ferrante como uma personagem-autora e sua decisão de se manter ausente como uma maneira de questionar o *fazer literário* desde o seu interior.

Assim, a autoria será abordada partindo do pressuposto que se trata de uma personagem construída, a partir das informações que temos em *Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora*. Quando a série napolitana começou a fazer sucesso, muito se perguntou sobre quem seria a autora, e foi levantada a hipótese que se tratava do escritor italiano Domenico Starnone. O esforço para desvendar o mistério por trás da autoria fez com que a *Universidade La Sapienza de Roma* criasse um algoritmo para comparar os livros de diversos escritores italianos com os de Ferrante, e as semelhanças apontaram para Starnone. Alguns também aventaram a hipótese de que não se trata de um autor ou autora, mas de um coletivo. Uma reportagem feita pelo jornalista Claudio Gatti<sup>9</sup> apontou que a autora seria a tradutora Anita Raja; confirmando a ideia de Barthes sobre a ‘ideologia capitalista’, Gatti seguiu o caminho do dinheiro e rastreou o imposto de renda de Raja, descobrindo que os ganhos dela não são condizentes com os de uma tradutora. O argumento do jornalista era de que o mundo precisava saber quem é Elena Ferrante: é impossível que uma pessoa venda tantos livros e permaneça como um mistério. A resposta das leitoras foi de condenar a atitude de Gatti, dizendo que o desejo de Ferrante deve ser respeitado. Através da sua editora, ela respondeu: “Evidentemente, em um mundo onde a educação filológica praticamente desapareceu, onde críticos não estão atentos ao estilo, a decisão de não estar presente como autor gera más intenções e esse tipo de fantasia<sup>10</sup>”.

Os dados biográficos de Anita Raja não condizem com o que é dito sobre Elena Ferrante através do *Frantumaglia*. Apesar de não ser nosso interesse saber quem é a pessoa civil por trás da autora – como leitora e pesquisadora, penso que esse é o menor mistério quando se trata de Ferrante –, parece importante detalhar o que aconteceu para que tenhamos um chão mais sólido quando afirmamos que Elena Ferrante é uma personagem e a série napolitana funciona com essa criação em uma estrutura de *mise en abyme*<sup>11</sup>: é um livro escrito por uma personagem, a narradora do livro, que escreve sobre

---

se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só pessoa, o *autor* que nos entregasse sua confidência” (p.58)

9 Disponível em: <https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>

10 Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430\\_113758.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/10/03/cultura/1475489430_113758.html)

11 Lucien Dällenbach (1977, p.18, apud Pino, 2004, p.50) define o *mise en abyme* a partir da obra de André Gide como toda inserção de uma narrativa dentro da outra que apresenta alguma relação de similaridade com aquela que a contém. Esse conceito será melhor explicitado no decorrer da dissertação.

seu processo de tornar-se autora através da influência e fascínio que sua amiga sempre exerceu sobre ela. É a partir desse ponto que pensaremos as questões da criação literária.

Apesar de termos mais dados biográficos a seu respeito, podemos dizer que Maurice Blanchot, assim como Ferrante, foi uma figura enigmática. Romancista, ensaísta, filósofo e crítico literário, parecia querer encenar, em um isolamento autoimposto, o desaparecimento do autor que considerava condição imprescindível para o movimento da literatura. Algumas fotos de sua juventude podem ser encontradas facilmente, assim como o registro de suas primeiras atividades escrevendo para jornais. Em um primeiro momento de sua vida, Blanchot se dedica à pesquisa e escrita sobre o fazer literário, sobre o que seria a literatura e como se dá sua relação com o mundo. Começa a publicar artigos de crítica literária em vários jornais de sua época, como por exemplo o *Journal des débats*, para o qual escreve de abril de 1941 a outubro de 1944. Pimentel (2017, p.12) destaca que sua crítica nunca teve como objetivo decifrar um texto ou uma obra, ou fornecer uma explicação mais legível que inserisse o livro em um contexto pré-determinado. Seu papel crítico sempre esteve direcionado à elaboração de um pensamento que buscava inserir o texto ficcional enquanto constituinte do que ele pensava ser a literatura: “espaço da *performance* da palavra essencial-poética, em que predominam a ambiguidade, o indeterminado e o neutro” (PIMENTEL, 2017, p.12).

Depois dessas primeiras publicações como crítico literário, Blanchot começa a escrever ficção: seu trabalho inicial tem o título *Thomas, l'obscur*. Podemos dizer, junto com Pimentel (2017), que esses dois movimentos da obra blanchotiana ensejam um movimento que vai perdurar por toda sua literatura: como se suas narrativas ficcionais testemunhassem o seu pensamento teórico. Elas são a *performance* da ideia de literatura que surge em *O espaço literário*:

A obra de arte, a obra literária, não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime. (BLANCHOT, 2011, p. 12)

Uma de suas principais ideias, que exploraremos com calma e junto com Elena Ferrante no decorrer deste trabalho, é a *linguagem de ficção* que Blanchot coloca como prerrogativa para a existência da literatura. Sendo o espaço literário um mundo que funciona segundo suas próprias leis, sua existência não deve estar condicionada à relação com o mundo fora da ficção. Não significa que ele não dialoga com o mundo exterior ou



que não podemos estabelecer relações entre um e outro; o que Blanchot defende é que essa relação não deve estar na condição de sua existência. A literatura não é útil para entender o mundo e não deve ser vista como uma ferramenta para significá-lo: em vez disso, busca suprimir a palavra comum e substituí-la por sua ausência. O filósofo parece ir de encontro à ideia de Sartre, por exemplo, que admitia uma função moral e utilitária para a literatura, de reconstrução utópica do mundo através da arte. Blanchot assinala o viés desestabilizador da literatura, de ser o espaço da contradição e negação do mundo. Como nos lembra Couto (2012), foi essa diferença de pensamento em relação à Sartre que o levou à escrita do ensaio *A literatura e o direito à morte*.

Tomando essa direção, junto com todo um grupo de pensadores franceses<sup>12</sup>, Blanchot construiu um pensamento único sobre a literatura e sobre o que consiste o *fazer literário*, pensamento este que se reflete na sua ficção.

Grande parte de suas criaturas estão diante da dificuldade de escrever, não sabendo lidar com a questão da autoria (*Celui que ne m'accompagnait pas*); outras, são autores demoníacos, destrutivos (*Thomas, l'obscur*); algumas são autores fracassados em busca de uma verdade que não existe (*Aminadab*); um pouco mais à frente temos narradores-escritores diante da morte e do estrangeiro (*L'Arrêt de mort, L'instant de ma morte e L'Idylle*); na outra margem, escritores sem subjetividade que narram a espera e o esquecimento (*L'Attent l'oubli e Au moment voulu*); e, em outro patamar, escritores que relatam a impossibilidade de narrar o outro em toda sua complexidade (*Le dernier homme*) (PIMENTEL, 2017, p.13).

É próprio de sua ficção contar o encontro, muitas vezes trágico, do escritor que sente o chamado da literatura; cada um de seus narradores-personagens encontra-se no ponto dramático em que escrever passa a ser ir em busca do desaparecimento. Talvez por isso tenha ele mesmo se tornado, com o passar do tempo, um escritor que se recusava a comparecer a palestras ou homenagens que lhe eram feitas. Ao abrir *O livro por vir* nos deparamos com a seguinte nota: “Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida foi inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio” (BLANCHOT, 2013).

Blanchot (2011, p.17) escrevia sobre a literatura como sendo um jogo onde, de saída, os jogadores sabem que vão perder; isso não os impede de jogar. Para o teórico francês, a obra literária encerra-se em si mesma e convida quem lê e escreve a habitar sua solidão. “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (BLANCHOT, 2011, p.17). Ou seja, não

---

12 Georges Bataille, Roland Barthes, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, para citar alguns.

significa que a obra seja incomunicável, mas quem se dispõe a adentrá-la deve afirmar também essa solidão, por ele chamada de essencial.

Desde o início de sua obra, Blanchot (2011, p.31) mostrou-se envolvido com a impossibilidade de escrever e a exigência da escrita herdadas de Mallarmé. Escrever, para ambos, “é uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical” (BLANCHOT, 2011, p.31). Em diálogo com seus contemporâneos, o crítico francês soube encontrar em cada livro sobre os quais falava uma fresta para entrever o cerne invisível ao redor do qual a literatura acontece. “Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição” (BLANCHOT, 2011, p.7). Esse centro pode se deslocar, mas nunca deixa de ser o mesmo, incerto, imperioso; para escrever um livro, deve-se ignorá-lo. O sentimento de tocar esse lugar é a ilusão de tê-lo atingido. Tanto os ensaios de crítica literária quanto a ficção de Blanchot parecem ser a tentativa de evidenciar esse movimento em que, ao mesmo tempo, a obra busca se realizar e se dirige ao ponto onde prova a sua impossibilidade.

Leyla Perrone-Moisés (1993, p.93) nos diz que a obra de Blanchot é uma obra de crítica-escritura. As noções que apresenta têm um sentido intransitivo, não dizem nada além delas mesmas. Nesse jogo discursivo, a literatura é vivida como um drama ontológico cujo segredo de decodificação é tarefa de quem escreve. No ensaio *A literatura e o direito à morte* (BLANCHOT, 2011, p. 311-351), um dos seus textos mais importantes, ele nos diz que a literatura começa no momento em que se torna sua própria questão. A pergunta, no entanto, não deve ser confundida com as inquietações ou escrúpulos de quem escreve: é na tessitura da página escrita, no movimento do *fazer literário*, que a pergunta também se engendra. Talvez o escritor nada saiba sobre a pergunta, e só diante da abordagem de um leitor é que essa questão ganha corpo. É na linguagem que se tornou literatura que repousa silenciosamente a indagação endereçada à linguagem feita por quem escreve.

Elena Ferrante também faz referência a esse ponto para onde a obra se direciona quando fala sobre “o ato de escrever como uma longa, extenuante e prazerosa sedução” (FERRANTE, 2017, p.73). As palavras trabalhadas no texto literário, as histórias contadas, os personagens aos quais se tenta dar vida através da narrativa, “são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence apenas a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas” (FERRANTE, 2017, p.73), a verdadeira razão que leva uma escritora a passar tanto tempo

batendo em teclas, enchendo as páginas. A pergunta que cada história guarda é se aquele é o movimento certo para “agarrar aquilo que jaz em silêncio” (FERRANTE, 2017, p.73), a coisa que quando capturada estende suas garras pelas páginas e dá vida ao inanimado. Segundo Ferrante, a resposta para isso é incerta, mesmo quando se termina a escrita de um livro. Muitas vezes é difícil identificar o que exatamente aconteceu nas linhas, entre as linhas; e é nesse não-saber que está o mistério da literatura e o desespero de quem escreve.

O desvanecimento da imagem de Blanchot parece também encenar algo que já se encontra presente em sua escrita. Efêmera, de difícil apreensão e leitura, nos faz pensar na *desmarginação*. Como uma tempestade de neve que cai durante a noite, silenciosa, e acorda as ruas e os telhados com uma paisagem totalmente diferente da que tinha sido vista no dia interior. Diferente da chuva que deixa um rastro de barulho atrás de si, numa tempestade de neve tudo muda sem que nada ouçamos. A escrita de Blanchot parece operar assim, inevitável e silenciosa.

Derrida<sup>13</sup> disse que para falar de Blanchot é preciso envolver os afetos. Até porque seu texto não é do tipo pelo qual passamos sem que ele nos deixe marcas. Foucault (1999) disse que

Blanchot encontra-se não somente fora de todos os livros de que fala, mas fora de toda literatura (...) Desliza constantemente para fora da literatura, a cada vez que ele fala dela. É alguém que nunca está dentro da literatura, mas que se situa completamente fora. (FOUCAULT, 1999, p.231-232)

Esse estar fora da literatura parece nos encaminhar para um grau de indeterminação que torna difícil afirmar qualquer coisa. Ele dizia que toda palavra é *talvez*. A única forma de acompanhar sua escrita parece ser repetir o movimento de indefinição, escrever junto com ele o *talvez* – na possibilidade de entrever, por uma fresta, a *desmarginação*.

Blanchot (2011, p.312) considera a potência da pergunta sobre o fazer literário como algo que irrompe do interior do texto; questão que pode ter como resposta apenas o murmúrio. Quem lê e escreve aceita participar do jogo de dissolver-se para que a *experiência da literatura* possa emergir numa região em que categorias como leitor e escritor não fazem mais sentido. Se há um anúncio do desaparecimento do autor, nada tem a ver com a ideia de um escritor separado do mundo, trancado num quarto sendo

---

<sup>13</sup> O filósofo Jacques Derrida fala sobre Blanchot no documentário *Maurice Blanchot* (1998), disponível na plataforma youtube, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=QTFUIYüHXQ>

visitado pela inspiração; o escritor desaparece para dar lugar à linguagem. “A literatura se edifica sobre suas ruínas” (BLANCHOT, 2011, p.312), nega-se a si própria e é através da negação que ela se revela. A literatura acontece quando realiza sua própria irrealdade.

Esta dissertação propõe pensar a criação literária na série napolitana de Elena Ferrante colocando como eixo de convergência a noção de *desmarginação* que decanta da ficção como um operador conceitual. O diálogo principal se dará com a teoria de Maurice Blanchot a respeito da literatura, principalmente com os livros *A parte do fogo*, *O espaço literário* e *O livro por vir*. Começamos a esboçar a conversa entre Ferrante e Blanchot nesta introdução, simulando um jogo de comparação no que sabemos sobre suas biografias, que pretendemos manter no decorrer do trabalho. Jogo este que, em alguns momentos, pode parecer desproporcional, mas que sentimos abertura em fazê-lo pelo estilo que encontramos em suas obras. Apostamos na ancoragem nos pontos de intersecção encontrados entre os pensamentos de Ferrante e Blanchot, principalmente quando ambos falam sobre o que está em causa nos movimentos da criação literária.

O filósofo francês escreveu e produziu literatura em um século marcado pelas guerras. Instaurou uma discursividade no que diz respeito à literatura que produz diversos trabalhos acadêmicos e parece cada vez mais atual. Ferrante parece seguir o *por vir* desses acontecimentos, localizando o começo da série napolitana nos anos 50, em um bairro periférico onde a violência predomina e o fantasma do fascismo assola as personagens nas figuras das famílias que comandam a máfia no lugar. É uma escritora que discute o *fazer literário* e os impasses que são colocados pela questão da autoria. Na série napolitana, nos coloca a pensar sobre um tema que obseda a literatura: a narrativa que encena o próprio ato de narrar, uma escrita que traz à tona a pergunta sobre o que é escrever. Na *desmarginação* encontramos um lugar para pensar essas questões e este trabalho é tecido para circundar o que essa palavra tem a nos dizer sobre a criação literária.

No capítulo que segue a esta introdução, intitulado *A paixão pela leitura, notas sobre o método*, colocamos algumas referências sobre a metodologia utilizado na escrita desta dissertação. Há uma breve apresentação do percurso da pesquisa, priorizando os caminhos que foram trilhados para a escolha da série napolitana e da obra de Maurice Blanchot como protagonistas deste trabalho. Sobre a utilização dos conceitos que tomamos da teoria psicanalítica, dispensamos um cuidado especial, no sentido de não incorrer no equívoco de uma psicanálise aplicada à literatura. Não se trata de interpretar a série napolitana ou tentar encaixar a *desmarginação* em alguma patologia clínica, mas

de colocar lado a lado, pelo viés de uma troca de correspondências entre práticas singulares da palavra a criação literária, a teoria da literatura e a psicanálise.

Depois das notas sobre o método, no capítulo “*Escrever é se vingar da perda*” deixamo-nos guiar pelos episódios da série napolitana que fazem referência à criação literária, estabelecendo uma reflexão sobre o que gera o movimento da escrita de Elena Greco em *A amiga genial*. O desaparecimento de Lila Cerullo, narrado ainda no prólogo, nos permitiu pensar sobre a relação entre a perda e a criação literária, o vazio deixado pela ausência de Lila como um disparador do movimento narrativo. Há uma impossibilidade de narrar o desaparecimento que está no surgimento do próprio ato de narração e, nesse sentido, há uma correspondência entre o prólogo de *A amiga genial* e a novela *O instante da minha morte* de Maurice Blanchot. O vestígio é um significante que se destaca no prólogo assim como nas primeiras questões sobre o inconsciente formuladas pela psicanálise; é no rastro dele que espraíamos uma relação entre o que gera a narrativa da série napolitana, o estudo que Freud faz dos traços no aparelho psíquico e o que Lacan discute, através do romance *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, sobre o movimento de *ausência-presença-ausência*.

“*Esse quarto vazio em que tudo permanece*” é o capítulo para aproximarmos o acontecimento na infância da narradora dos livros, Elena Greco, com o que Blanchot chama de “coração malicioso da narrativa”. Na série napolitana há um jogo enigmático que se estabelece quando a amizade entre Lila e Elena começa, no momento em que as bonecas das duas desaparecem no porão da casa de dom Achille. Esse jogo tem a ver com a construção da narrativa, em uma estrutura de *mise en abyme*, na qual entra em cena a autora Elena Ferrante como uma personagem cuja biografia podemos acessar através do livro *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. No mesmo capítulo há uma interlocução entre o que irrompe na história da série napolitana, gerando um efeito de estranheza, o texto *O inquietante* de Freud e o que a psicanálise nos diz sobre o desamparo. Conversa esta que será fértil para pensarmos, posteriormente, a relação entre a criação literária e a *desmarginação*.

No capítulo 5, “*Aventura de registrar a fenda*”, pensamos a criação literária como um movimento que se dá a partir da incursão de Lila e Elena no porão e na instauração do mistério que está ligado aos acontecimentos posteriores do romance. Depois do desaparecimento das bonecas, a literatura entra na vida das nossas personagens através do livro *Mulherzinhas* de Louisa May Alcott; entrada esta que gera em Lila o desejo de escrever seu próprio livro. A proposição de Freud em *Além do princípio do prazer*, de

uma passagem no jogo do *fort da* de posição passiva do sujeito para posição ativa, nos faz pensar no movimento da escrita de Elena como uma passagem da posição de alienação em que se vê fascinada em relação à Lila para uma posição ativa de sujeito. Esta passagem será importante quando entra em cena a *desmarginação*, a contrapalavra. Na história da tetralogia, a *desmarginação* é uma sensação que Lila experimenta, mais de uma vez, de perder as margens, de dissolver as fronteiras entre si e seu entorno, e é nas pegadas da relação que se estabelece entre a *desmarginação* e o texto literário que seguiremos. Vislumbramos a *perda das margens* descrita por Lila como uma brecha que se abre para a criação literária e permite à narradora a passagem do *Eu* ao *Ela*, condição colocada por Blanchot para que a escrita aconteça. No fim do capítulo há um diálogo entre a *desmarginação* e o ensaio que abre *O livro por vir*, intitulado *O canto das sereias*.

“*Conclusão, o mar aberto*” é o momento final da dissertação, onde retomaremos os elementos trabalhados para chegar a uma imagem do que Elena Ferrante coloca em causa na série napolitana quando pensa a *desmarginação* e a criação literária. Veremos a possibilidade de pensar o texto como um corpo para a autoria *desmarginada*.

As noções aqui trabalhadas têm um caráter fugidio, de deslizamento e desaparecimento, e nosso percurso se dará no movimento de tentar vislumbrar algo que, por vezes, insiste em escapar. Nossa vontade é a de contribuir com temáticas para o início de um trabalho sobre a obra de Elena Ferrante na universidade. Caminhamos pelas bordas da criação literária, com a escrita em *desmarginação*, para articular um pensamento que tem como intuito alargar as malhas do pensamento teórico através de uma obra ficcional. Um pensamento que seja como as leituras propostas por Blanchot: uma busca pelo ponto de passagem do *Eu* ao *Ela*, busca pelo movimento em que a criação literária se dá a ver.

## 2 A PAIXÃO PELA LEITURA, NOTAS SOBRE O MÉTODO

*Comovo-me em excesso, por natureza e por ofício. Acho medonho alguém viver sem paixões.*

*Graciliano Ramos*

Há sempre um mistério que antecede a abertura de um livro pela primeira vez. Seja numa biblioteca, numa livraria, na passagem das mãos de uma amiga que decidiu lhe emprestar um volume dizendo ‘você vai gostar, esse livro é a sua cara’, há um instante em que o tempo se *ausenta* diante das (im)possibilidades que as palavras ali enredadas podem criar. Quem lê está sempre sujeito a entrar nesse jogo, e existem diversas formas de aproximação com o livro; formas que dizem sobre a singularidade de cada leitor ou leitora. Ouvi a história de uma leitora que tinha começado a ler em um esconderijo. Quando menina, na casa de sua infância, existia uma estante que estava sempre com um dos nichos vazio. O lugar era do tamanho exato de seu corpo aos 6 anos de idade. Ela entrava e colocava uma almofada na frente para que só uma fresta de luz passasse, o suficiente para iluminar as letras, e pudesse assim entrar no “mundo do livro”. A mãe de vez em quando entrava na sala para ver o que ela estava fazendo e fingia que não estava enxergando a almofada fora de lugar. Quando a mãe entrava, a menina prendia a respiração para não ser obrigada a fazer qualquer outra coisa além de ler. Hoje ela conta que consegue ler em ambientes abertos, mas prefere mesmo estar num quarto, com uma luz ao lado da poltrona, suficiente para iluminar a página. É por essa fresta que a leitura começa.

No ensaio *A paixão pela leitura*, Virginia Woolf (2015, p.14) nos diz que a principal obrigação de quem lê é aproximar-se do texto pela primeira vez como se o estivesse escrevendo. Para que isso aconteça, é necessário sentar no banco dos réus e não na poltrona do juiz. “Devemos, nesse ato de criação, não importa se bom ou ruim, ser cúmplices do escritor. Pois cada um desses livros, não importando o gênero ou a qualidade, representa um esforço para criar algo” (WOOLF, 2015, p.14). Tentar entender o que o escritor está fazendo, desde a primeira palavra que compõe a primeira frase até a palavra que escolhe para terminar o livro é, portanto, a primeira obrigação de quem lê.

Os livros são organismos complexos, as linhas que nos perturbaram profundamente são o momento mais intenso de um terremoto interno que o

texto provocou em nós, como leitores, desde as primeiras páginas: assim, ou localizamos a falha geológica e nos transformamos nessa falha, ou as palavras que pareceram escritas para nós somem e, caso sejam encontradas, parecem banais, ou até mesmo lugares-comuns (FERRANTE, 2017, p.15).

É isso que exigem os escritores e escritoras: que nos deixemos vergar e nos quebrar, que nos joguem violentamente de um lado a outro. Quando se trata de quem escreve em um tempo contemporâneo<sup>14</sup> ao nosso é preciso usar de toda imaginação e compreensão se quisermos tirar o melhor daquilo que é oferecido. Segundo Woolf (2015, p.14), só depois de sentar no banco dos réus, sofrer todas as torções, é possível sentar na poltrona do juiz para decidir se o texto é bom ou ruim. Um processo não é mais fácil que o outro, mas ambos são necessários para que a leitura assente e tenhamos a possibilidade de falar sobre ela.

O processo de julgar e decidir, apesar de prazeroso, é cheio de dificuldades. Opiniões exteriores ajudam, mas não se pode esperar muito delas quando o livro que tanto nos emocionou acabou de ser lido. Só depois de formarmos nossa opinião e estarmos em condições de defender o julgamento que fizemos, estaremos também preparadas para confrontá-las com a de outros, ou até mesmo com o nosso próprio pensar tecido a partir de outra leitura. A leitura feita fica pendurada em um guarda-roupa, como um casaco de inverno depois de uma temporada muito fria. Assim, por exemplo, se acabamos de ler *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, nós o pegamos e deixamos que se mostre contra a forma que está pendurada desde a leitura de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. “Colocamos os dois lado a lado e, imediatamente, as silhuetas dos livros aparecem recortadas uma contra a outra tal como o canto de uma casa aparece recortado contra a plenitude da lua cheia” (WOOLF, 2015, p.14). As características de Flaubert e Woolf são contrastadas – por que ele abordou dessa forma e ela dessa outra? Por que as emoções suscitadas pelas leituras são tão diferentes, apesar de não saber distinguir se há uma melhor que a outra? O que estava acontecendo no mundo quando esses livros foram escritos afetou sua forma? E assim por diante... as perguntas são infinitas. Ler pela primeira vez um livro é escrever junto sua história.

---

14 Agamben (2009) nos esclarece que o autor contemporâneo é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p.62). Contemporâneo é aquele capaz de escrever “mergulhando a pena nas trevas do presente”, pois só através do obscuro é possível gerar inquietação, provocar o desassossego. Mas, é importante ressaltar, o movimento de perceber o escuro deve também ser capaz de perceber uma luz que “dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p.65).



Piglia (2006) nos diz que há sempre algo de inquietante, ao mesmo tempo estranho e familiar, na imagem de alguém que lê de maneira concentrada. Uma estranha intensidade parece emanar, e o sujeito que se isola para a leitura dá a impressão de estar separado da realidade. Borges (apud Piglia, 2006) vai nos trazer a imagem do leitor perdido na biblioteca, alguém que passa de um livro a outro procurando algo que não sabe ao certo o que é e muito menos como perdeu; “o leitor vai da citação para o texto como série de citações, do texto para o volume como série de textos, do volume para a enciclopédia, da enciclopédia para a biblioteca” (PIGLIA, 2006, p.15). Habita um espaço fantástico que não tem fim porque supõe, desde o começo, a impossibilidade de encerrar a leitura diante de tanta coisa que ainda falta ler. Mas isso não impede o movimento, pelo contrário: é essa ausência que permite a continuidade da leitura.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – o conto de Borges que define sua obra – começa com um texto perdido, um artigo da enciclopédia; alguém o leu, mas não consegue mais encontrá-lo. O que irrompe não é o real, mas a ausência, um texto que não se tem e cuja busca leva, como num sonho, ao encontro de outra realidade. (PIGLIA, 2006, p.16)

A falta é assimilada ao que foi subtraído, alguém está de posse porque alguém o apagou. Trata-se de um segredo no sentido etimológico, *scernere* significa ‘pôr à parte’, ‘esconder’. Uma página sumiu, a carta foi roubada, o sentido vacila e dessa vacilação emerge a literatura. A versão contemporânea da pergunta “o que é um leitor?” instala-se nesse lugar de quem lê perante o infinito e a proliferação: o leitor perdido em uma rede de signos. Foucault (apud PIGLIA, 2006) dizia que o imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada – a leitora de que tivemos notícia no começo deste capítulo não sabia disso, mas intuiu a partir de sua experiência. Para Borges (apud PIGLIA, 2006), o imaginário se instala no espaço entre os livros, em meio à sucessão de volumes cuidadosamente colocados nas estantes de uma biblioteca, num universo de livros sem fim.

Nessas condições, só é possível reler os livros, ler de outro modo, fazer do texto um quebra-cabeça, usar a liberdade de leitura para dispor dele a seu bel-prazer. Há uma arbitrariedade e uma inclinação deliberada para subverter a ordem da leitura; ler mal quem sabe, pulando as páginas pouco interessantes para chegar logo no final; ler fora do lugar, promover diálogos impossíveis. Se eu disponho da biblioteca posso, por exemplo, imaginar um encontro entre Homero e o próprio Borges. Ou pensar, enquanto leio, na biblioteca que aquela autora imaginou para escrever, nos livros da sua estante. Essa é a marca da autonomia absoluta do leitor, segundo Borges, e o principal efeito de ficção produzido pela leitura. Piglia (2006, p.16) nos diz que o maior ensinamento de Borges foi

o de ter passado a certeza que a ficção não depende apenas de quem a escreve, mas também de quem a lê.

A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção, mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura. (PIGLIA, 2006, p.16).

Esta dissertação foi escrita da paixão do encontro com duas leituras, no corpo que se articulou na experiência, e do trabalho que foi preciso fazer para testemunhar algo desse encontro. Primeiro, a leitura de Maurice Blanchot, que foi como um arrebatamento, tanto pela linguagem poética encontrada na teoria, como pelos questionamentos que ele fazia sobre a escrita e a literatura, que proporcionaram um alargamento do que eu já me perguntava como leitora, escritora. Enveredando pelo caminho proposto n’*O Espaço Literário* (2011) e nas bifurcações das *Conversas Infinitas* (2010), descobrimos um fio que ligava aquelas palavras às da psicanálise. Um murmúrio que abre em cada fala uma voragem e convida a nela desaparecer. O impossível que não cessa de não se escrever. Ruth Silviano Brandão (1996), em um trabalho que investiga a relação entre psicanálise e literatura, nos diz que “são várias as questões que se levantam a propósito de leituras de textos literários que se valem de conceitos psicanalíticos, o que indica talvez uma inquietação em relação à própria psicanálise” (BRANDÃO, 1996, p.26). Foi essa inquietação que o texto de Blanchot provocou.

Em 2015 os livros de Elena Ferrante começaram a ser lançados no Brasil. Andando pelos corredores da livraria, buscava algo que me ajudasse a passar um tempo como acompanhante de uma pessoa querida que se encontrava hospitalizada. Já tinha ouvido falar vagamente da escritora através da menção em um *blog* de literatura que comemorava sua chegada ao país, mas não sabia do que tratava a série e, muito menos, o livro em questão. Na capa, mulheres com maiôs coloridos, do tipo usado nos anos 50, em um fundo azul, parecem se proteger do sol. Seus braços estão cruzados sem se tocar. Detalhe que só percebi depois: os chapéus que elas usam cobrem os olhos e nos impedem de ver seus rostos. A vivacidade das cores me fez pensar que aquela seria uma história leve, ideal para passar longas horas no ambiente sem cor do hospital. Qual não foi minha surpresa ao ser atingida, logo nas primeiras páginas, pela violência e crueza daquela narrativa.

Em 2017, ao ingressar no mestrado, o último volume da série napolitana acabara de ser lançado. O anteprojeto de pesquisa que apresentei para o processo seletivo ainda não era sobre Elena Ferrante mas já falava sobre a escrita, o *espaço literário*, os mistérios da criação literária; tratava-se de um alargamento do tema que abordei na monografia, um diálogo entre a poesia de Ana Cristina Cesar e a psicanálise atravessado pela sublimação. No entanto, na leitura de *História da menina perdida*, um parágrafo nas páginas iniciais do livro chamou minha atenção. Cito um trecho dele:

Não devo seguir o primeiro caminho, no qual – já que a própria natureza de nossa relação impõe que eu só possa chegar a ela passando por mim – eu acabaria, caso me colocasse de fora, encontrando cada vez menos vestígios de Lila. Nem devo, por outro lado, seguir o segundo. De fato, o que ela com certeza mais apoiaria é que eu falasse de minha experiência cada vez mais profusamente. Vamos – me diria –, nos conte que rumo sua vida tomou, quem se importa com a minha, confesse que ela não interessa nem mesmo a você. E concluiria: eu sou um rascunho em cima de um rascunho, totalmente inadequada para um de seus livros; me deixe em paz, Lenu, não se narra um apagamento. (HMP, p. 15)

Fui arrebatada pelo parágrafo e pela afirmação tão categórica de Lila, feita através de Lenù: *Eu sou um rascunho em cima de um rascunho, totalmente inadequada para um de seus livros; me deixe em paz, Lenù, não se narra um apagamento*. Os livros somam mais de 1500 páginas e começam a ser narrados quando Lila decide desaparecer. É o vazio deixado por sua ausência que faz a narradora vingar sua escrita, retomar antigas memórias e contar uma história tão complexa. Podemos dizer que a série napolitana é uma obra que procura jogar luz sobre a narrativa de amizade entre duas mulheres, algo raro na historiografia literária, ao mesmo tempo em que tenta desvendar o enigma do desaparecimento de Lila. Nesse processo Lenù, a nossa narradora, exprime através das palavras o impensável da morte, da violência, da dor, do desvario, enquanto tece uma reflexão sobre a escrita, uma vez que acompanhamos ali também o seu tornar-se escritora. Como, então, diante de tudo isso, Lila diz que não se narra um apagamento? A pergunta que surgiu e foi abordada no projeto de qualificação no início de 2018 dizia respeito a essa inquietação, diante da pergunta de Maria Gabriela Llansol (2011): Como separar a arte de compor da arte de desaparecer?... surgiu a pergunta que guiou aquele momento da escrita: *Como narrar um desaparecimento?*

Em 2018, a escrita tomou outros rumos, junto com os caminhos apontados na qualificação. Na *Conversa Infinita*, Blanchot (2010) diz que a busca seria da mesma espécie do erro. Errar é voltar e retornar, abandonar-se à magia do desvio. A busca levou

a permanecer na pergunta sobre a criação literária e a *desmarginação* surgiu como um operador para nos acompanhar nos questionamentos sobre o *fazer literário*. Blanchot (2013, p.76) se pergunta: “Mas como buscar no lugar certo quando se ignora até mesmo o que se procura?” e parece apontar com esse questionamento o movimento de quem escreve. Talvez seja interessante retomar a etimologia da palavra grega *methodos*, formada por dois radicais: *meta* (depois) e *hodos* (jornada), significando perseguição, busca por algo. Ainda que pareça trivial falar disso, o significado de método no dicionário nos aponta para algo que é central no trabalho aqui escrito: “o caminho pelo qual se chega a um determinado resultado, ainda que esse caminho não tenha sido fixado de antemão de modo deliberado e refletido” (FERREIRA, 1975, p.919 apud CARVALHO, 2002). Algo que transparece no estilo da escrita e até no título, é do assombro que estamos falando e da potência que a literatura tem de fazer surgir esse assombro.

O texto literário questiona a psicanálise desde Freud e, muitas vezes, é através desse questionamento que ela se dá a ver. Porém, como afirma Chemama (2002), muitas vezes os analistas procuram a literatura como um lugar para fazer funcionar seu sistema, interpretando a produção do escritor da mesma maneira que se interpreta um sintoma neurótico. Esse não parece ser o posicionamento de Freud, pelo menos não nos primeiros delineamentos da relação entre psicanálise e literatura. Em 1906, quando escreve o ensaio intitulado *O delírio e o sonho na Gradiva*<sup>15</sup>, Freud (1906/2015) inicia dizendo que os poetas e romancistas são preciosos aliados para a psicanálise, uma vez que “no conhecimento da alma são nossos mestres, homens vulgares, pois se banharam nas fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (FREUD, 1906/2015, p.16). O texto se propõe a demonstrar que os sonhos de uma personagem da ficção admitem as mesmas interpretações que os sonhos das pessoas reais, e que, portanto, na produção da literatura atuam os mesmos mecanismos do inconsciente já conhecidos através do trabalho do sonho. Há também no ensaio uma análise pormenorizada dos delírios do protagonista, entremeada com explicações de alguns conceitos da psicanálise.

Portanto, alerta Chemama (2002), é inútil interpretar Édipo, uma vez que é antes o Édipo que nos permite entender o que diz todo sujeito. No ensaio sobre a *Gradiva*, por exemplo, Freud parece manter a vontade de que com o estudo da literatura pudéssemos obter um pouco mais de compreensão sobre a natureza da atividade do criador literário<sup>16</sup>,

---

15 O ensaio é um estudo sobre a obra *Gradiva* de Wilhelm Jensen, publicado em 1902.

16 O termo utilizado por Freud em alemão é *Dichter*; comumente traduzido como poeta ou escritor, mas que parece abarcar também a criação literária. Em nota à sua tradução do *Manuscrito N, Anexo à Carta a*

apontando que é no campo do inconsciente que se dá a criação. No entanto, não significa que, através da análise da obra literária, é possível chegar ao inconsciente do artista; deduz-se, a partir da aproximação de Freud, é que há algo na experiência da escrita que se assemelha ao processo de análise. Bebe-se na mesma fonte, trabalha-se com o mesmo objeto – a palavra –, cada um de acordo com seu método, para alcançar resultados semelhantes.

No texto *Homenagem feita a Marguerite Duras do deslumbramento de Lol V. Stein*, Lacan (2003) retoma, de outro modo, o que Freud diz na *Gradiva*. A metodologia do diálogo entre psicanálise e literatura adquire, através do olhar do psicanalista francês, uma ética pela qual o campo psicanalítico se acha melhor balizado. Para ele, a única vantagem que o analista teria o direito de tirar de sua posição é a de lembrar-se de que, em sua matéria, a arte sempre precede a psicanálise e, portanto, não deve ele fazer-se de psicólogo em um caminho aberto pelo artista.

Chemama (2002, p.55) tensiona as questões trazidas por Freud e Lacan no que diz respeito à relação da psicanálise com a literatura afirmando que, muitas vezes, estudos psicanalíticos consagrados a escritores caem no terreno da interpretação. No ensaio *O demônio da interpretação*, o psicanalista cita a obra de Marie Bonaparte sobre Edgar Allan Poe, como uma obra comprometida pela certeza do especialista, sempre pronta a negligenciar o que o autor está dizendo se isso destoar do argumento estabelecido *a priori*. “Desse modo, o autor é incessantemente contestado em nome de um saber já adquirido, de um saber orientado para a biologia que tenderia a concluir-se em um rótulo nosológico” (CHEMAMA, 2002, p.55). A obra de Marie Bonaparte parece inclinar-se a estabelecer um diagnóstico para o autor a partir de sua obra, esterilizando a pesquisa, e reduzindo qualquer descoberta a uma interpretação reducionista.

A disposição em encaixar a obra literária em um diagnóstico já estabelecido traz uma perda para a pesquisa naquilo que a literatura pode acrescentar às teorias psicanalíticas. Também há uma perda no trabalho da análise se, quando um paciente chega, o analista tenta colocar tudo que ele diz em recipientes da teoria. Para Chemama (2002), as formações do inconsciente não devem ser traduzidas por um código psicanalítico; antes disso, se constituem como um enigma, acidentes do sentido: o sujeito,

---

*Fliess, de 31 de maio de 1897*, Chaves (2016) fala sobre a controvérsia em torno da passagem para o português das palavras alemãs *Dichter* e *Dichtung*. Segundo ele, *Dichtung* refere-se à criação artística, criação poética em geral e não a um gênero literário específico, podendo referir-se também especificamente à poesia. De maneira semelhante, *Dichter* ou pode ser o criador literário em geral ou uma figura específica, a do romancista, contista, novelista, mas, principalmente, a do poeta.

que acreditava saber o conteúdo da sua fala, dá-se bruscamente conta de que não sabe sobre o que está dizendo. Ele pode, quando isso acontece, tentar compreender o que o fez tropeçar, dar um sentido ao ato falho ou ao esquecimento. No entanto, a experiência mais autêntica está no deslizamento. O analista faz recair o acento sobre aquilo que, embora mais visível, não é percebido, aquilo que faz corte, buraco, no discurso.

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

É no deslize que acontecem as descobertas e, nesse sentido, o que diz a literatura possui algo que parece um saber irredutível a outros dizeres. Uma elaboração sistemática do caminho ou tentar encaixar a obra literária em uma teoria já estabelecida pode, a depender de quem escreve, tornar infrutífero o acesso. Assim, neste trabalho, apostamos na ficção como um pensamento conceitual capaz de colocar em cifras enigmas que ocupam os psicanalistas, desdobrando o que nos traz a *desmarginação* quando dela nos aproximamos, acompanhadas por uma pergunta acerca do que envolve a criação literária. Parafraseando Walter Benjamin (apud OLIVEIRA, 2011), temos pouco a mostrar e nada – ou quase nada – a dizer. A atenção aqui dedicada à literatura se estabelece nesse *pouco, quase*, com o cuidado que as teorias críticas e psicanalíticas não sejam um ruído a abafar o som do texto literário. Permanecemos nas margens do texto, esperando que algo dele acene e permita a nossa entrada (OLIVEIRA, 2011).

## 6 CONCLUSÃO, O MAR ABERTO

*Escrever*

*Não posso.*

*Ninguém pode.*

*É preciso dizer: não se pode*

*E se escreve.*

*Marguerite Duras*

Caminhamos para o fim deste trabalho com as palavras de Marguerite Duras e com a pergunta que elas inscrevem sobre a escrita. Escrever, não se pode. Ninguém pode. Mas se escreve. É sobre o que não pode se escrever que se escreve? Mesmo estando sob a égide da falta, do impossível, a escrita é imperativa: “o livro está ali, e grita, exige ser terminado, exige que se escreva” (DURAS, 1994, p.21).

A artista que se oferece aos riscos da exigência sente-se ausente de si mesmo, exposta a um movimento que a expelle para fora da vida e de toda a vida, a torna vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ela própria. O mundo pode acusá-la de deserção, abdicação, mas a censura é fácil para quem não sabe o que é correr o risco (BLANCHOT, 2011, p.49).

A criação literária começa quando, por um ardid, um salto feliz ou uma distração, consegue-se driblar o impulso de que a escrita deve levar a algum lugar – de que o escrito tem o poder de abrigar e afastar quem escreve do perigo. Drible que, por ser tão difícil quanto perigoso de realizar, pega o escritor de surpresa quando a travessia é feita sem um naufrágio.

Com meus livros, sempre estive à beira-mar, pensava nisso agora mesmo. Tive contato com o mar muito cedo na minha vida, quando minha mãe comprou a barragem, a terra de *Barragem contra o pacífico* e que o mar invadiu completamente, e ficamos arruinados. O mar me mete muito medo, é a coisa que mais me mete medo no mundo... Meus pesadelos, meus sonhos de terror referem-se sempre à maré, à invasão das águas (DURAS, 1987, p.84).

Em uma elaboração psicanalítica comparamos o trabalho da escrita ao do sonho e do luto – como fizemos ao dizer com Waly Salomão que *escrever é se vingar da perda* – já que esses processos funcionam com ganhos e perdas. Isto não significa, necessariamente, sofrimento, sangue, lágrimas, mas, como nos disse Elena Greco, passar

por um processo de *transformação*<sup>17</sup>. Tentamos delinear o processo de escrita de Elena através de Lila com o auxílio da psicanálise, pensando principalmente na passagem que foi preciso fazer em sua posição para que a escrita pudesse acontecer: sair do fascínio em relação a Lila para escrever. Na relação entre Lenù e Lila, o espaço da escrita se desenha como um lugar aberto à visitação, mas não   permanência, porque escrever implica um desabamento do *Eu*, uma queda narcísica que suspende tudo que nos d  a ilusão de coesão, coerência e sustenta nossa imagem. O narcisismo cai para fazer surgir algo que sobrepassa o *Eu* na dimensão subjetiv vel, trazendo a sensa o que não somos nós que escrevemos o texto, mas somos escritas por ele. Esse   o movimento que acompanhamos na série napolitana quando entra em jogo na narrativa a *desmargina o*.

Nunca saberemos se os raros textos de Lila têm realmente a força que Elena lhes atribui. O que sabemos   como eles acabam gerando uma espécie de modelo ao qual Elena se esforça para aderir durante a vida toda. Sobre aquele modelo, ela nos diz algo, mas não   isso que importa. O que importa   que, sem Lila, Elena não existiria como escritora. Qualquer pessoa que escreve extrai os próprios textos de uma escrita ideal que está sempre   sua frente, inalcan vel.   um fantasma da mente, inapreensível. Por conseguinte, o único rastro que sobra de como Lila escreve   a escrita de Lenù (FERRANTE, 2017, p.310)

O fen meno da *desmargina o* acontece com Lila porque   no rastro da amiga que Elena se coloca para perseguir a escrita.   no movimento de passagem da posi o em que se encontra fascinada por tudo que Lila produz ao de abrir o caderno e escrever, que a série napolitana nos põe a pensar nos meandros da cria o literária, meandros estes que são anunciados desde o prólogo, no começo da narrativa, como uma forma de vingança contra o desaparecimento de Lila.

Voltemos ao mar de Blanchot. *O canto das sereias*   a primeira das quatro partes que compõem *O livro por vir*. Nela, temos dois capítulos: *O encontro do imaginário* e *A experiência de Proust*. O autor inicia *O encontro do imaginário* narrando ao mesmo tempo o mito das sereias e como o mito se constituiu enquanto narrativa. Há um deslizamento entre contar como aconteceu o episódio do encontro de Ulisses com as sereias e a reflexão sobre o próprio ato de narrar que só se d  a ver no fim da primeira

---

17 Pontalis (1991) faz uma elabora o precisa sobre essa analogia: “O sonho transforma sensa es presentes, restos (diurnos), rostos e lembranças, pessoas e lugares:   um laboratório. O luto transforma o objeto perdido, o incorpora e o idealiza, o fragmenta e o decompõe, e precisa de tempo para fazer isso. Mas a analogia com a escrita não está somente no trabalho: escrever   também sonhar,   também estar de luto, sonhar-se e sonhar o mundo, ser animado por um desejo louco de posse das coisas pela linguagem e ter a cada página, a cada palavra, a prova de que nunca se obt m exatamente o resultado que se quer. Daí a febre, ou mesmo a exalta o maníaca, e a melancolia que acompanham alternadamente o ato de escrever” (PONTALIS, 1991, p.129-130).



parte, quando irrompe um pensamento que até então atuava no interior do texto; a navegação sobre a qual estamos lendo não é a de Ulisses pelo mar, mas a “navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa” (BLANCHOT, 2013, p.6).

Blanchot escreve a sua leitura do encontro com as sereias, e depois identifica esse encontro como o que é necessário para o surgimento da narrativa. Um pensamento que nos devolve à série napolitana, construção da estrutura do texto como um *mise en abyme* em que a ficção acontece enquanto reflete sobre as condições necessárias para narrar. Só percebemos que isso está em questão quando já estamos no meio do furacão, ou, talvez seja melhor dizer, em meio à *desmarginação*. Assim, podemos tomar os episódios em que esse fenômeno aparece para pensar numa dimensão do texto, fora da ordem romanesca da história, onde é possível refletir sobre a criação literária e suas nuances.

Numa das seções de *O encontro do imaginário* chamada *A lei secreta da narrativa*, Blanchot (2013) apresenta suas próprias perspectivas sobre as camadas que constituem o texto, falando do romance em dois momentos: há a *navegação prévia*, que acontece em primeiro plano – deve ser uma história totalmente humana –, para que no segundo plano se desenrole, de maneira sub-reptícia, a narrativa que reflete sobre o próprio ato de narrar.

Isso não é uma alegoria. Há uma luta muito obscura travada entre toda narrativa e o encontro com as Sereias, aquele canto enigmático que é poderoso graças a seu defeito. Luta na qual a prudência de Ulisses, o que há nele de verdade humana, de mistificação, de aptidão obstinada a não jogar o jogo dos deuses, foi sempre utilizada e aperfeiçoada. O que chamamos de romance nasceu dessa luta. Com o romance, o que está em primeiro plano é a navegação prévia, a que leva Ulisses até o ponto de encontro. Essa navegação é uma história totalmente humana (...) Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. (BLANCHOT, 2013, p.6)

O canto das sereias é o que possibilita a existência de uma outra narrativa dissimulada na estrutura do romance. É importante, para isso, que não haja um destino, um lugar a se chegar, ou um texto a se produzir. Por isso, na seção seguinte, chamada por Blanchot *Quando Ulisses se torna Homero*, a história de Moby Dick é trazida para mostrar que outros caminhos podem surgir além de se amarrar ao mastro. É possível também sucumbir à sedução e afundar.

Ulisses se transformar em Homero e Achab se tornar Melville são condições para que a narrativa possa surgir; na medida em que se fazem, ambas as histórias produzem o que contam, narrando a si mesmas, ou seja, narrando o surgimento da possibilidade de se narrar uma história como a que narram. Quando Blanchot identifica a narrativa à

navegação cria o paradigma de que a história desses heróis é a história de todo escritor. Ao citar Homero, Melville e, em outra parte do ensaio, Proust e Goethe, seguimos lendo e encontrando correspondências entre os livros que são citados e a discussão sobre a escrita e o escritor.

Macedo (2015) afirma que é como se as sereias, errantes na terra incógnita das letras, no deserto do *espaço literário*, estivessem sempre dizendo sobre a literatura, porque o que se esconde no seu canto é o desconhecido; no final das contas, não cessam de dizer sobre esse enigma que é o canto, ao mesmo tempo promessa e frustração dos poetas. Como personagens da metalinguagem de Blanchot, o episódio das sereias torna-se o corpo que é o próprio texto, performam o pensamento que disserta sobre a relação entre a criação literária e a promessa de acesso ao desconhecido.

Quando falamos da *frantumaglia* ressaltamos a escolha de Elena Ferrante para intitular seu livro de cartas, ensaios e entrevistas com a palavra estrangeira do dialeto, usada por sua mãe quando se sentia puxada de um lado para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Parece interessante pensar a criação literária para a escritora como partindo daí, na palavra que refletirá a *desmarginação* na série napolitana. Pensar em como se dá, através dela, a promessa de acesso ao desconhecido que nunca será revelada, mas que gera o movimento da escrita. *La Frantumaglia* é o título escolhido para o livro, e o subtítulo *Os caminhos de uma escritora* é uma pista para pensarmos nela relacionada à criação literária. No convite à leitura do seu material mais biográfico, no lugar onde temos acesso às suas reflexões sobre escrita e leitura, a autora usa a palavra que, no dialeto materno, aponta para o silêncio, a aniquilação, o encontro com a própria morte. Citamos novamente:

*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 (FERRANTE, 2017, p.106).*

Ferrante parece nos dizer que, se procurarmos naquelas páginas, não encontraremos nada sobre sua identidade, mas sim o percurso que fez para tornar-se escritora; não encontraremos uma pessoa civil, mas uma multidão de vozes heterogêneas sempre em vias de dispersão. Falamos, com Blanchot, que escrever pressupõe a conquista de uma certa espontaneidade, que permite o distanciamento do *Eu* em relação a si mesmo. Esse distanciamento é tecido na separação entre o *Eu* e aquilo que não o reconhece, o *Ele*

irremediável, desconhecido, perdido nas sombras. Podemos pensar no duplo, no *inquietante*, naquilo que irrompe da escrita quando aceitamos o jogo do desconhecido que é sua prerrogativa. No pensamento blanchotiano, escrever é passar do *Eu* ao *Ele* sem rosto, passagem esta situada na conceituação do *neutro*. A intrusão do *neutro* é a abertura para o espaço literário, lugar onde acontece essa passagem, uma abertura que está na tessitura da experiência de criação literária.

A busca por habitar o espaço literário se faz com uma negação das margens, uma negação que pode ser perigosa, na medida em que deixa quem escreve à beira da loucura – na “doença da loucura”, repetimos com Marguerite Duras. Por isso, é preciso que um pacto seja realizado, um acordo onde o acesso ao desconhecido se dá como uma “zona de influência, promessa de lugar” (MACEDO, 2015), e não como um caminho sem volta.

A passagem do *Eu* ao *Ele*, o *neutro*, deve ser uma conquista. A obra exige da escritora que ela perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que a faz *Eu*, converta-se num lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal. Essa conversão é o que conduz à escrita, no movimento *moebiano* onde ela se oferece dominada para depois ser aquilo que domina. A relação da passagem com a criação literária é alcançada pela conjuração de um gesto<sup>18</sup> – o que se põe na busca pela experiência literária – como se devêssemos forjar um corpo para que a escrita o ocupe.

Elena Ferrante retoma a *frantumaglia* ao responder uma pergunta sobre a presença da fala de Lila na série napolitana como uma alusão simbólica a uma escrita ideal<sup>19</sup>. A jornalista pergunta especificamente: seria a escrita de Lila a que a autora persegue enquanto escreve? Ferrante responde que, no caso de Lenù sim, sem dúvida. Mas a ela, como leitora, o que sempre chama a atenção é como os escritores rodeiam o assunto da própria escrita e, no final, o afastam, para falar de rituais que os ajudam a trabalhar, mas não da realização da escrita em si. Esta permanece sempre como um mistério. Com ela não acontece diferente. Ferrante relaciona sua experiência à de Keats numa carta dele para Woodhouse: “Keats dizia que a poesia não está na pessoa do poeta, mas no fazer-se

---

18 No *Espaço Literário* Blanchot propõe o que Macedo (2015) chama de pequena poética do gesto: a mão é uma potência independente, que não pertence a ninguém, que não faz nada além de escrever. A mão move-se num tempo pouco humano, que não é o da ação viável nem o da esperança mas, antes, a sombra do tempo. A sombra de uma mão deslizando irrealmente para um objeto convertido em sua sombra. Uma mão que, para Blanchot, está prestes a morrer e na morte encontra a dissolução do sujeito e da sujeição. Não se trata da morte como uma aniquilação mas como a ocasião para que surja uma outra potência de vida.

19 Dissemos antes que Lila parece apresentar o que Blanchot chamou de fala profética.

dos versos, na faculdade de linguagem que se materializa em escrita” (FERRANTE, 2017, p.309). 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.

No final, o que vai parar na página é um organismo imaterial muito composto, constituído por mim que escrevo e, digamos, por Lenù e pelas muitíssimas pessoas e coisas que ela narra, pelo mundo a partir do qual ela narra e a partir do qual eu a narro, bem como pela tradição literária à qual me remeto, com a qual aprendi, e por tudo o que faz de quem escreve o componente de uma inteligência criativa coletiva – a língua como é falada no ambiente onde nascemos e crescemos, as histórias orais que nos contaram, a ética que adquirimos, etc. –, em suma, o fragmento de uma longuíssima história que reduz muito nossa função de “autores” como a entendemos hoje (...) Acho que a ambição secreta de qualquer pessoa que se dedique plenamente à escrita é governar aquele ruidoso estilhaçamento constante na cabeça, explorar aquele transformar-se em palavra que dura enquanto dura a história. Quando Keats dizia que o poeta não tem identidade, queria dizer, a meu ver, que a única identidade que importa é a do organismo imaterial que respira na obra e que se liberta para o leitor, e não a que você atribui a si mesmo quando tudo chega ao fim e você diz: sou uma autora, escrevi este livro (FERRANTE, 2017, p.309-310).

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.

Quando está escrevendo seu primeiro livro, Elena dá notícias do seu processo de escrita e parece nos falar dessa passagem, não nomeando como *desmarginação*, afinal esta é a palavra de Lila, mas pensando numa força obscura de dissolução que se esconde na vida de sua protagonista, pronta a irromper no texto, uma entidade que parece ser o

ponto para onde o livro se dirige, aquele ponto que, por não poder atingir, é o único que vale a pena atingir.

Numa manhã comprei um caderno quadriculado e comecei a escrever em terceira pessoa sobre o que me acontecera aquela noite na praia, em Barano. Depois, sempre em terceira pessoa, escrevi sobre o que me acontecera em Ischia. Depois contei um pouco sobre Nápoles e o bairro. Depois mudei nomes, lugares e situações. Depois imaginei uma força obscura escondida na vida da protagonista, uma entidade que tinha a capacidade de soldar o mundo à sua volta com as cores do maçarico: uma calota azul-violácea onde tudo ia às maravilhas, espalhando centelhas, mas que logo se dessoldava, cindindo-se em fragmentos cinzas e desprovidos de sentido. Demorei vinte dias escrevendo aquela história, um lapso de tempo em que não vi ninguém, saía apenas para andar e comer. No final, reli algumas páginas, não gostei e deixei de lado. Entretanto me senti mais tranquila, como se a vergonha tivesse passado de mim para o caderno. (HNS, p.433)

Elena ainda não sabe que aquele escrito se tornará um livro, o que ela faz é atender a uma exigência que se coloca, como se o ruído da *frantumaglia* tivesse se estabelecido e a ela não restasse outra saída além de contar aquela história. Blanchot (2011) nos diz que para escrever é necessário um afastamento, como se a narrativa ficcional colocasse, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual é impossível se expressar. A distância deve se aprofundar quanto mais o escritor participa de sua narrativa, quanto mais se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão ali narrada e é ele que está em questão – no limite, suprimido. Quando escreve seu primeiro livro, é nesse espaço que Elena tateia: coloca-se em terceira pessoa, cria a distância entre o que escreve e o bairro, e na transformação dos nomes para outros que ainda não conhece sente surgir a força obscura na vida da protagonista, força que tem a capacidade de soldar e dessoldar o mundo, que a impele a ultrapassar seus limites para alcançar limites que só podem ser encontrados na página escrita.

Em *Frantumaglia*, que traz como o centro do texto a reflexão sobre a escrita, a escritora-personagem encontra-se subjetivamente implicada nesse efeito de noção de perda, de passagem, pois parece saber que é aquele o vórtice da sua obra, o lugar que deve ser evitado, mas o único que realmente vale a pena atingir. Escrever a respeito da *frantumaglia*, nos diz Ferrante (2017, p.114), causa uma sensação de confusão, é sentir que o passado deixa de ser passado e o futuro deixa de ser futuro, não há mais ordem entre antes e depois. No princípio

o *Eu* narra de modo pacato, realiza sínteses nítidas, faz com que os eventos deslizem lentamente. Mas, quando a onda de um sentimento chega, a escrita se arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos, em um redemoinho. (FERRANTE, 2017, p.114)

A narradora deve se acalmar aos poucos para que seu *Eu* retorne ao ritmo lento da história. Mas é um retorno breve. Quando ela menos espera, o equilíbrio alcançado, que ordenou os eventos, é apenas o momento do acúmulo de energia antes de um novo tufão. Esta é uma imagem cara à sua escrita, diz Ferrante, pois permite pensar em um movimento que seja também 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” (FERRANTE, 2017, p.115). Entrar nesse espaço é o que cria a possibilidade de narrar.

Para Blanchot (2013), a narrativa está ligada à metamorfose de Homero em Ulisses na *Odisseia*, de Melville em Achab em *Moby Dick*. A ação presentificada é a da transformação, aquilo que faz o romance avançar é o tempo dessa metamorfose, mais precisamente o desejo de dar palavra ao tempo. A narrativa entra, para progredir, no tempo da ausência, a outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário. Ou seja, o que torna a narrativa presente é a passagem do *Eu* ao *Ela*, à ausência do tempo, ao desamparo, ao que chamamos com Elena de *desmarginação*.

Depois de escrever sobre a criação literária, podemos dizer que a discussão sobre a escrita na obra de Elena Ferrante é um lugar ainda-sempre em aberto, um texto que guarda traços de um aguilhão que inquieta e nos colocou, a partir da sua leitura, a trabalhar. Trata-se de uma ficção que discute o ato de escrever, “o mais impalpável, o menos redutível a uma direção” (FERRANTE, 2017, p.308), e o que pretendemos na relação entre a série napolitana e o que Blanchot escreve sobre a literatura foi iniciar uma conversa cujo fim não conseguimos vislumbrar. Podemos dizer que se trata de uma *conversa infinita*. O que fizemos nesta dissertação foi uma dobra que articulou a palavra estrangeira *desmarginação* à criação literária, propondo que o trabalho de Elena Ferrante na tetralogia napolitana coloca em causa o próprio ato de narrar.

Concluimos esta dobra tomando mais uma vez as palavras de Lila quando circunda a *desmarginação*, pensando nela como um lugar onde se localiza o movimento da criação literária. É sempre preciso fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar. Escrever é achar o fio de contorno e puxar, senti-lo rasgando... “o pano que se tece de dia se desfaz à noite, o movimento tenta dar um contorno mas algo espreita, está sempre na fresta, esperando que a página convide a se manifestar. A cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, ali onde está o assombro” (HMP, p.170).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### ELENA FERRANTE

FERRANTE, Elena. *A amiga genial: infância, adolescência*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

\_\_\_\_\_. *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, 2017.

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

\_\_\_\_\_. *A filha perdida*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

\_\_\_\_\_. *Dias de abandono*. Tradução Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

\_\_\_\_\_. *Um amor incômodo*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

### GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *O fogo e o relato: Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santubarno, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALMEIDA, Leonardo Pinto. *A experiência total da leitura literária*. Arq. Bras. Psicol. vol. 66. n.2 Rio de Janeiro, 2014.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O rumor da língua. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. *As teses sobre o conceito de História*. In: Obras Escolhidas, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. Arquivo Digital.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a Palavra Plural (volume 1)*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *O instante da minha morte*. Tradução Fernanda Bernardo. Porto: Editora Campo das letras, 2003. Arquivo digital.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

CARVALHO, Ana Cecília. *O processo de criação na produção literária: um depoimento*. Psicologia: Ciência e Profissão. Vol. 14. Brasília: 1994.

\_\_\_\_\_. *O método e a criação literária: uma visão psicanalítica*. Psychê, vol. VI, número 9, 2002, p. 67-74.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Autêntica: 2000

CASTRO, Irene Danowski Viveiros. *Os devires na Série napolitana de Elena Ferrante: uma leitura a partir de Deleuze e Guattari*. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2017.

CELAN, Paul. *Arte poética: O meridiano e outros textos*. Lisboa: Editora Cotovia, 1996.

CHAVES, Ernani. *O paradigma estético de Freud*. In: *Arte, Literatura e os Artistas. Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Arquivo digital.

CHEMAMA, Roland. *Elementos lacanianos para uma psicanálise no cotidiano*. Tradução Francisco Settineri, Patricia Ramos. Porto Alegre: CMC Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Psicanálise*. Tradução Francisco Settineri, Mario Fleig. Porto Alegre: Editora Unisinos, 2007.

COUTO, João Luiz Peçanha. *A negação do mundo: a palavra proibida*. Estação Literária, Londrina, Volume 9, p.111-121, jun.2012.



DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusóe*. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ESCRITORA GENIAL, A. Quatro Cinco Um. São Paulo. São Paulo, 2017. Resenhas. Disponível em < <https://revista451.com.br/conteudos/visualizar/A-escritora-genial0> > Acesso em: 17 de dez. 2018.

FERREIRA, Aurelio B. De H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma T. Muchail. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. *Carta a Fliess 112 [52]10*. In: Neurose, Psicose, Perversão. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. *Projeto para uma psicologia científica (1896)*. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Além do princípio do prazer (1920)*. 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 Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Arquivo digital.

\_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneio (1908)*. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *Inibição, Sintoma e Angústia (1926)*. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *O delírio e os sonhos na Gradiva (1906)*. In: Obras Completas Volume o. O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Arquivo digital.

\_\_\_\_\_. *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 Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. Arquivo digital.

\_\_\_\_\_. *Nota sobre o “Bloco Mágico”*. In: Obras Completas Volume 16. O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011. Arquivo digital.

\_\_\_\_\_. *Um distúrbio de memória na Acrópole (Carta a Romain Rolland) (1936)*. In: Obras Completas Volume 18. O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-936). Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915)*. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALLIPPI, Franco. *Elena Ferrante’s My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the “Founding” of a new city*. In G.R. Bullaro, S.V. Love (eds) *The Works of Elena Ferrante. Italian and Italian American Studies*. The Palgrave MacMillan: New York, 2016.

GATTI, Claudio. *Elena Ferrante: An answer?* New York, 02 de outubro de 2016. Disponível em <<https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>> Acesso em: 17 de dez. 2018.

HOFFMANN, E.T.A. *O homem de areia*. Tradução Ary Quintella. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2010.

JAMES, Henry. *A volta do parafuso*. Tradução Marcos Maffei. São Paulo: Editora Hedra, 2008.

LACAN, Jacques. *Seminário 5. As formações do inconsciente (1957-1958)*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

\_\_\_\_\_. *Seminário 9. A identificação (1961-1962)*. Tradução e Publicação do Centro de Estudos Freudianos: Recife, 2003.

\_\_\_\_\_. *Seminário 23. O sintoma (1975-1976)*. Tradução Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. *O estádio do espelho como formador da função do eu*. In: LACAN, Jacques Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *Função e campo da fala e da linguagem*. In: LACAN, Jacques Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: LACAN, Jacques Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein*. In: LACAN, Jacques Outros Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_\_\_. *Lituraterra*. In: LACAN, Jacques Outros Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

\_\_\_\_\_. *O seminário sobre A Carta Roubada*. In: LACAN, Jacques Escritos. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAHIRI, Jhumpa. *Um escritor brilhante*. In: STARNONE, Domenico. Laços. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Todavia, 2017. Arquivo digital.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Arquivo digital.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho: Diário I*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

MACEDO, Sheyla Cristina Smanioto. *Cruel Razão Poética: Um estudo sobre a escrita do neutro em Maurice Blanchot*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: SP, 2015.

MANNONI, Maud. *Elas não sabe o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

MAY-ALCOTT, Louise. *Mulherzinhas*. Tradução Denise Bottmann, Federico Carotti. Porto Alegre: Editora L&PM, 2017.

MCEWAN, Ian. *Reparação*. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOSCHEN, Simone Zanon. *Riscos e Tempos*. In: Escrita e Psicanálise. COSTA, Ana. RINALDI, Doris (orgs). Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

\_\_\_\_\_. *A escritura como cicatriz*. Educação e Realidade. 27(1) 51-71. Jan/Jun 2002.

OGDEN, Thomas H. *Os sujeitos da psicanálise*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

OLIVEIRA, Mariana Camilo. *“A dor dorme com as palavras”: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

ORLANDI, Eri Pucinelli. *As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas: A imaginação em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. Arquivo digital.

PEREC, Georges. *W ou a memória da infância*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e Desamparo: Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Editora Escuta, 2008.

PEREIRA, Moema Vilela. *Menor enorme: ensaios sobre o pequeno na literatura*. Tese Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras PUCRS, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Arquivo digital.

PIMENTEL, Davi Andrade. *O jogo literário de Maurice Blanchot*. Aletria, Belo Horizonte, v.27. n. 23, 2017.

\_\_\_\_\_. *A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot*. RevLet – Revista Virtual de Letras. v.05. n.01. jan/jul 2013.

\_\_\_\_\_. *O espaço literário de Maurice Blanchot*. Revista Garrafa, n. 28. Setembro-Dezembro, 2012.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PONTALIS, J.B. *A força de atração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PORTUGAL, Ana Maria. *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

RANK, Otto. *O duplo*. Equipe de tradução: Erica Sofia, Luisa Foerthmann Schultz (coordenação), Fernanda Scheerent, Jorge Jonas Jankus, Mauni Oliveira, Miriam Inês Welker e Théó Arnon. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2014.

RITVO, Juan. *Conferência: O conceito de Letra na obra de Lacan*. In: A prática da Letra. Escola Letra Freudiana. Ano XIX. Nº 26, 2000.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa e a Psicanálise: Ensaio sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. Arquivo digital.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. São Paulo: Editora 34, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. *The transcendence of the Ego: an Existentialist Theory of Consciousness*. New York: Hill and Wang, 1957.

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.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

TWAIN, Mark. *A tramp abroad*. New York: Hippocrene Books, 1982.

WOODS, James. *Women in the Verge*. The New Yorker. New York 21 de jan. de 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>>. Acesso em 17 de dez. 2018.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Edição eletrônica.