



Tatianne Santos Dantas

PSICANÁLISE

# Corpo, escrita e fractal

*Ensaio com Elena Ferrante*

**Blucher**

# CORPO, ESCRITA E FRACTAL

*Ensaaios com Elena Ferrante*

Tatianne Santos Dantas

*Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante*

© 2025 Tatianne Santos Dantas

Editora Edgard Blücher Ltda.

*Publisher* Edgard Blücher

*Editor* Eduardo Blücher

*Coordenador editorial* Rafael Fulanetti

*Coordenação de produção* Andressa Lira

*Produção editorial* Ariana Corrêa

*Preparação de texto* Helena Miranda

*Diagramação* Thaís Pereira

*Revisão de texto* Ana Maria Fiorini

*Capa* Laércio Flenic

*Imagem da capa* iStockphoto

# Blucher

Rua Pedroso Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

[contato@blucher.com.br](mailto:contato@blucher.com.br)

[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme 6. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, Academia Brasileira de Letras, julho de 2021.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela  
Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Heytor Diniz Teixeira, CRB-8/10570

D192c Dantas, Tatianne Santos

Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante / Tatianne Santos Dantas. – São Paulo : Blucher 2025.

368 p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-85-212-2578-2 (impresso)

1. Psicanálise. 2. Psicanálise e literatura. 3. Mulheres e literatura. 4. Corpo e representação. 5. O eu e a sociedade – Espelho. 6. *Mise-en-abyme*. 7. Geometria fractal. 8. *Smaginataura* – Dissolução do eu. 9. *Smaginataura* e a escrita. 10. *Frantumaglia* – Memórias da infância. I. Título. II. Ferrante, Elena.

CDU 159.964.2

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise

# Conteúdo

Prefácio	11
<i>Simone Moschen</i>	
1. nós herdamos as margens	25
2. no espelho surgiu uma estranha	47
3. era como o corpo de uma mulher exausta pelas próprias vicissitudes, sem cabeça, sem pernas, sem braços nem mãos	67
4. aquela dissolução involuntária do meu corpo me assustou como a ameaça de uma punição	87
5. (a desmedida segundo a medida)	105
6. um vestido vazio de mulher pendurado tem um efeito de paisagem de livro que se lê	123
7. naquele momento ainda era quase uma desconhecida, mas mais tarde tornou-se o espelho da sua própria palavra por encontrar	163

8. o corpo adquiriu o modo e sabe que, na travessia dessa névoa de que falei, ele próprio muda de cor e de nome	187
9. uma escrita em forma de redemoinho que tenta chegar ao que é difícil de dizer, ao que está no fundo e mal se vê	215
10. quando era criança desenhava barcos assim, começados por uma espiral; de que nunca me tinha lembrado até hoje	243
11. e, no entanto, a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava	301
12. (por que é que o pensamento não conclui?)	323
Referências	337
Agradecimentos	351
nota da autora, mapa para se perder	355

# Prefácio

*Simone Moschen*

Diz-se que fractal é o modo de nomear a característica de uma diversidade de formas que, em suas partes, repetem a estrutura do todo. Fractais seriam as samambaias, a concha de um caracol, a couve-flor... para nos atermos a formas próximas em que o arranjo das partes nos informa e repete, de modo recursivo, a estrutura da totalidade. Bem, cara leitora, o livro que tens em mãos não somente toma o fractal como um de seus vetores como é, ele mesmo, um livro fractal; uma escrita que, fruto de uma operação sofisticada, performa o tema sobre o qual discorre. Cada um de seus capítulos compõe um ensaio que funciona de forma independente dos outros, ainda que, quando reunidos pelo gesto de leitura, sua trama confira força contundente à reflexão sobre as articulações entre corpo, espaço, tempo e escrita.

A pergunta fractal que costura seus ensaios se insurge da leitura da obra de Elena Ferrante: o que sua escrita pode nos ensinar sobre a potência de um corpo (também de um corpo social) quando este não é experienciado a partir da estabilidade, e do consequente enclausuramento, que o *eu* propicia? Que corpo é produzido por uma escrita de si, sustentada no mínimo possível de *eu*, um mínimo que chega ao limite de sua *desmarginação* – neologismo que ganha força conceitual

na obra da escritora italiana? Que efeitos políticos – no que ressoa nesse termo a vida em comunidade – a localização, ou, para usar um termo de Jean-Luc Nancy (2000, p. 12), *a excrissão*, desse corpo pode implicar? É a esse ponto que a leitura deste livro nos leva; ponto em que o centro, como organizador da forma, tem sua função suspensa.

“Agir de maneira a inutilizar o centro” é a proposição que decanta da tradução que Nascimento (2022) faz da poeta e ensaísta Anne Carson, quando esta retoma o conceito de *decreation*, de Simone Weil. Tatianne, por sua vez, toma essa proposição-testamento e, em seu gesto de leitura, tece-a à noção de *smaginatura* proposta por Lila, personagem de Elena Ferrante, na tetralogia napolitana. Na narrativa da história dessa linhagem de mulheres que escrevem, a qual somos apresentadas, lemos: “agir de maneira a inutilizar o centro é criar zonas em que a porosidade das margens seja um lugar possível para uma existência em comunidade” (p. 332).

Em uma passagem do diário *Finita*, a escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol aqui comparece à conversa com a força de sua voz: “trabalhar a dura matéria, move a língua; viver quase a sós atrai, pouco a pouco, os absolutamente sós” (2005, p. 72). Uma pequena oração que podemos ler como uma indicação ética. É por intermédio do trabalho com a dura matéria da língua, diríamos nós, que alcançaremos as condições de uma proximidade que não elida a solidão constitutiva responsável por forjar a posição sujeito. É pelo trabalho com a dura matéria que urdimos, pouco a pouco, uma quase-comunidade. *Quase* não como signo de déficit, mas como indício de um movimento não totalizado. É a um pensamento sobre as condições desse movimento, sobre qual corpo pode suportá-lo, que este livro nos conduz de forma magistral. Em cada um de seus ensaios, nos encontramos com uma mesma instigação, qual seja, tecer a articulação entre o exercício de um lugar de enunciação em que o eu toca o ponto de sua desmarginação, como proposto por Elena Ferrante, e o resultado desse lugar como produção de uma forma narrativa capaz de abrigar a existência evanescente

de uma quase-comunidade – uma comunidade de absolutamente sós, no dizer de Llansol; uma comunidade que não faz conjunto, não se fixa em classes, ou, pelo menos, que só se organiza a partir delas de forma momentânea. Esse fio invisível costurando a escrita permite, em um “encontro inesperado do diverso” (Llansol, 2014), fazer Ferrante e Llansol conversarem.

O encontro é aparentemente imprevisto, já que os aspectos formais e a trama tecidos por cada escritora em seus escritos são bastante distintos. As experimentações formais são bem mais abundantes em Llansol do que em Ferrante. Tatianne, porém, lembra-nos: a escritora italiana nos engana. Entramos no seu texto como quem vai trafegar por um caminho já construído e, quando vemos, a estrada acaba e nos estatelamos em um abismo. Despencamos – como as bonecas lançadas ao porão. Em Llansol, as coisas acontecem de forma diferente: desde o princípio estamos a desbravar um território perigoso, sem mapa ou bússola. Produzir esse encontro inesperado do diverso é um gesto de leitura valioso e disruptivo.

Llansol nos ajuda a delimitar o espaço textual para o qual Tatianne nos convida entrar:

*Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço livre de tempo . . . As palavras são, como tudo, formas impulsivas, cheias de um rio, que guardam os estratos do tempo e dos acontecimentos, num ficheiro integralmente caótico. (Llansol, 1988, pp. 132-133)*

O espaço liberto do tempo linear da narrativa, nomeado pela escritora portuguesa “espaço em sobreimpressão”, é urdido em um tempo que perdeu sua cadência sucessiva – e, ao perdê-la, já não busca avançar ou evoluir, mas dizer-se. Essa fragmentação do tempo é uma ferida de morte na teleologia que governa os corpos, os atos e os juízos.



Se o tempo não é experimentado de forma linear, se não temos um lugar desenhado a priori que conduza nossos deslocamentos, o poder encontra dificuldades para governar o percurso ou mensurar os passos. Por isso, estabelecer formas narrativas em que o espaço é experienciado como expansão e o tempo, como explosão de instantes pode ser tão ameaçador ao poder.

Aqui vale a lembrança da tão conhecida menção de Freud (1907/1974) à antecipação dos poetas em relação aos psicanalistas quanto à compreensão dos enigmas da vida. Talvez possamos dizer que eles nos antecipam não porque têm um instrumento mais acurado para revelar o que já está, mas porque, em seu ofício, criam formas discursivas utilizadas na sustentação para novas experiências do mundo e de si. Por isso, uma narrativa que implode a linearidade do tempo é tão valiosa em termos do que pode antecipar de possibilidades para uma nova experiência de vida em quase-comunidade.

Agamben, no livro *Infância e História*, nos lembra que toda revolução advém de uma transformação na experiência do tempo:

*Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original da autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada “mudar o tempo”. (Agamben, 2005, p. 112)*

Como psicanalistas, sabemos que não podemos plantar nossa morada no território em que o tempo se experimenta como explosão de instantes e o espaço, como expansão infinita; ou, pelo menos, alojar-nos permanentemente aí cobra um preço psíquico bastante alto.

Ainda que não possamos permanecer nessa zona por muito tempo, podemos visitá-la e, desde lá, fazer o registro das margens que constroem nossos caminhos. Experimentar e significar essas margens em sua contingência e mobilidade: penso ser essa a experiência à qual o corpo textual criado por Ferrante – e por Llansol – nos leva.

Ingressamos no território de seus textos e podemos nos identificar com a mãe que abandona a filha, a filha que é abandonada, a boneca que se espatifa, a gosma que sai do corpo da boneca roubada... o corpo textual é móvel e, ao ser produzido a partir de um lugar de enunciação sustentado por um fiapo de eu, constrói figuras – noção urdida por Llansol (1988, p.130) – que se encontram em absoluta horizontalidade. Trata-se de uma escrita em desmarginação trabalhando para produzir a ruptura dos referentes que permitem distinguir, classificar e hierarquizar e, por isso, leva-nos a vislumbrar uma experiência de comunidade que poderia emergir deslocada da função articuladora de um traço positivado. Uma experiência na qual, talvez, não possamos nos instalar – ainda não criamos as condições discursivas possibilitadoras da sustentação de laços que prescindam completamente da positivação de um traço cujo funcionamento possa ser um centro, um porto, um ancoradouro no mar revolto da linguagem. Porém, tendo vislumbrado os efeitos provocados pelo esvaziamento do eu em uma experiência singular do tempo e do espaço, certamente não regressamos da mesma forma ao mundo vertical das classes e medidas. Algo se passa, algo que talvez nos permita fazer passar de uma coisa a outra, tendo passado pela coisa do Outro (Allouch, 1995, p. 7).

Sobre esse desfazimento das classes e das medidas, vale retomar uma das definições com as quais Elena Ferrante nos alcança para a palavra *frantumaglia*:

*palavra adequada para o que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado que, quando adultos,*

*chamamos de infância* – pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: *uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras.* (Ferrante, 2017, p. 33, grifos nossos)

Nessa imagem que dá à palavra *frantumaglia*, Elena Ferrante nos oferta a ideia de uma memória que irrompe de um tempo no qual a língua não havia marcado o corpo – e, portanto, de uma memória não registrada no aparelho psíquico a partir do aparato da língua. Poderíamos dizer uma memória de um espaço-tempo originário. Penso que é justo esse ponto que sua escrita insiste em localizar: escrever, com palavras, o lugar situado fora das margens da linguagem, ou seja, “contar de que maneira atravessei a língua, desejando-me salvar *através dela*” (Llansol, 1988, p. 11, grifo nosso)

Se o originário remete a um ponto miticamente anterior à linguagem, e se receber uma criança no mundo é dispor-se à experiência transitivista em que o eu e o outro se amalgamam e se situam de forma indiscernível – diríamos “experimentam uma continuidade moebiana” –, o adulto, que suporta a função de Outro Primordial, experimenta, no exercício dessa função, a passagem por essa zona inaudita, por esse passo imediatamente anterior à humanização, anterior à captura simbólica que nos informa do aspecto contingente da própria condição humana. A pergunta por qual corpo suporta e resta da travessia por essa zona áfona é a porta pela qual Tatianne nos convida a entrar no texto de Ferrante – e de Llansol. É diante do impossível de dizer ali no ponto em que as fronteiras não recortam o espaço, o tempo não se conta, que as escritoras não recuam. Não recuam e, mais do que isso, ali se instalam para recolher as consequências do que a insurgência dessa experiência originária recalcada pode ter para a produção de uma nova modalidade de laço a outro. Aqui, lembro as palavras de Ferrante: um novo que “não é necessariamente mais avançado nem mais estável que o anterior” (2017, p. 240); mas é um novo.

Em Ferrante, o corpo materno se escreve como uma das figurações do impossível. Se pensarmos o bebê, o ser chegado, como aquele em quem ainda não se inoculou a língua, talvez possamos localizar na experiência do materno, pelos efeitos moebianos imprimidos pela fusão sobre o adulto que a atravessa, o território mais próximo a que podemos chegar dessa zona na qual o espaço perde suas bordas e o tempo se conjuga como sucessão de instantes. Ferrante nos convida a atravessar essa zona, a sentir os efeitos sobre nosso corpo da sustentação de uma posição materna. Os efeitos de perda das margens que fazem com que o mundo apareça como “explosão coloridíssima de sons” – o escópico e o auditivo amalgamados.

Para encaminhar a última palavra de uma conversa da qual sempre se sai no meio, gostaria de retomar a referência, destacada por Tatianne no texto de Ferrante, ao livro *Totem e tabu*, de Freud (1913/2013): “Em Totem e tabu, Freud fala de uma mulher que impôs a si mesma não escrever mais o próprio nome. Ela temia que alguém o usasse para se apoderar da sua personalidade” (Ferrante, 2017, p. 88). A escritora italiana, que não revela seu nome próprio, toma esse aspecto do texto freudiano.

Freud, nesse controvertido ensaio, traça os contornos de um mito que tange o que teria estado em causa na passagem da originária horda primitiva, ordem social sujeita à tirania de um pai absoluto, a uma vida em coletividade, na qual todos se situam em igual posição diante da Lei. Nesse texto, Freud, bastante influenciado pelos estudos de Darwin, desenha os primórdios míticos de uma coletividade sustentada em um referente simbólico cuja consistência se produz por conta de um pacto horizontal. O mito freudiano principia com a existência de um pai primevo, senhor absoluto, que tinha acesso a todas as mulheres e a quem tudo era permitido. Esse pai da horda primitiva teria sido assassinado pelos filhos/irmãos expulsos do clã e que, unidos, encontraram as condições de retornar e assassinar o tirano – o que, individualmente, não poderiam fazer. Após morto, esse pai teria sido devorado pelos

irmãos que, por conta desse gesto, produziram a identificação com esse ser tanto admirado quanto odiado por eles. Uma vez deposto o pai de sua posição absoluta, aos irmãos restava instituir um pacto capaz de os proteger da restauração da ordem recém-banida. Para Freud, é desse pacto que deriva o tabu do incesto e a necessidade da exogamia – não era possível ter a mulher do pai. Pela inscrição de um não, de uma negatividade, os sujeitos se organizam em uma coletividade. No mito freudiano, o negativo, representado pelo pai morto alçado à condição simbólica, pela interdição do totem e pela proibição do incesto, coloca-se como marca originária que permite a construção de um coletivo. A manutenção desse coletivo depende do trabalho dos irmãos de manterem vazio o lugar do pai; dependem de sua condição de manter no centro uma casa vazia.

Retomo aqui, muito brevemente, esse texto, lido por Ferrante e por Tatianne, para, em suas companhias, tecer uma hipótese. No mito freudiano, as mulheres figuram unicamente como objeto de troca; quem retorna e comete o ato inaugural da coletividade são os irmãos – não há menção às irmãs, como pontua Tania Rivera (2020). O assassinato do pai pelos irmãos produz uma coletividade que se organiza em torno de um centro esvaziado, uma casa vazia, mantida vazia às custas de muito trabalho e latim. Estamos, como comunidade humana, sempre sujeitos aos efeitos de sedução de um pai que se apresenta como senhor absoluto, um messias, pronto a ocupar, com a promessa de um saber totalizado sobre o bem e o mal, a casa que devemos zelar para que siga vazia. A leitura deste precioso livro que agora, leitora, tens em mãos permite-me urdir uma fantasia de pesquisa – para lembrar aqui Barthes (2013): se o mito de um ato inaugural fosse tecido de forma a incluir ou indicar a voz feminina em sua sustentação, teríamos como efeito, justamente, algo que vai na direção do que Tatianne mapeia e ressalta, a saber, um esvaziamento não somente do centro, mas da própria noção de centro – a inutilização da noção de centro, capturada por Tatianne

a partir de Anne Carson. Essa inutilização, talvez, pudesse produzir uma outra experiência de comunidade.

De algum modo, escritoras como Elena Ferrante, Maria Gabriela Llansol, Tatianne Dantas estão a construir uma narrativa – na conversa infinita que o espaço literário permite – que suporte a insistente, porque nunca totalizada, fundação de um comum não sustentando da manutenção de um centro vazio, mas da própria inutilização da noção de centro. E isso é uma ferida de morte contra a qual o poder se debate – mas, penso, sem sucesso. A peste já foi inoculada por essas – e outras – vozes femininas de muita força e coragem.

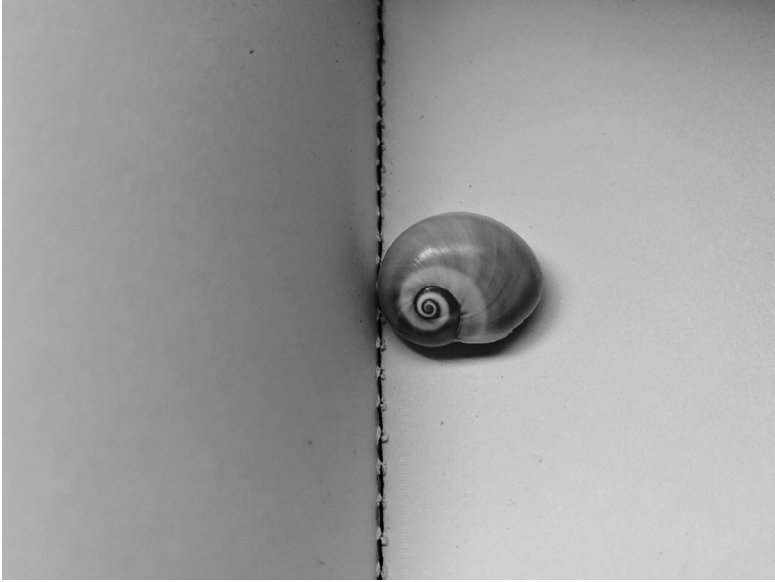
## Referências

- Agamben, G. (2005). *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*. Editora UFMG.
- Allouch, J. (1995). *Letra a letra – transcrever, traduzir, transliterar*. Campo Matêmico.
- Barthes, R. (2013). *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Martins Fontes.
- Ferrante, E. (2017). *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Intrínseca.
- Freud, S. (1974). *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Obras Completas de Freud, Edição Standard Brasileira. Imago. (Trabalho original publicado em 1907)
- Freud, S. (2013). *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida dos selvagens e dos neuróticos*. L&PM. (Trabalho original publicado em 1913)
- Llansol, M. G. (1988). *Um falcão no punho*. Relógio D'Água.
- Llansol, M. G. (2005). *Finita*. Assírio & Alvim.

Llansol, M. G. (2014). *Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso; o ensaio de música* (Vol. 1 e 2, pp. 125-131). Assírio & Alvim.

Nancy, J. L. (2000). *Corpus*. Passagens.

Rivera, T. (2020). *Psicanálise antropofágica (identidade, gênero, arte)*. Artes & Ecos.



**Figura** *Fractal na página.*



## [papéis]

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

# 1. nós herdamos as margens<sup>1</sup>

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

Clarice Lispector, *O lustre*

*Smarginatura*<sup>2</sup> é uma palavra utilizada na tipografia para designar o corte das bordas de uma página. Se coloco o termo em um dicionário

- 
- 1 Os títulos dos capítulos do livro foram retirados de textos de Elena Ferrante e Maria Gabriela Llansol.
  - 2 Apesar de originar-se de uma pesquisa acadêmica, com o passar das páginas a leitora/leitor perceberá que este livro guarda algumas diferenças em relação ao que se convencionou pensar quando falamos em texto acadêmico. Algumas delas já foram anunciadas no Prefácio, outras serão mais bem desenhadas nesta abertura,

online e peço para que ele me mostre o uso em uma frase, descubro que a *smarginatura* designa uma operação de descarte daquilo que escapou das bordas. Ou seja, uma operação em que aquilo que está fora da margem é descartado para que o conteúdo “seja acabado corretamente”. Fora do contexto da tipografia, se levada ao pé da letra, *smarginatura* pode ser sangramento, transbordamento. Uma outra significação possível para a palavra deriva do vocabulário científico botânico: a *smarginatura* nomeia uma pequena incisão feita no órgão de uma planta. Corte, bordas, margem, página, são elementos usados na poética de Elena Ferrante, instância em que a *smarginatura* ganha um outro sentido. De acordo com a pesquisadora Stilianka Milkova (2021, p. 18), a *smarginatura* é um “neologismo semântico”, uma palavra que ganha uma nova vida na obra de Elena Ferrante por meio da personagem Lila Cerullo, que chama de *smarginatura* uma sensação experimentada durante toda a sua vida, a de perder os contornos do corpo. A palavra é, de certa maneira, o jeito encontrado por Lila para tentar explicar algo que a atormenta e a faz sofrer, momentos em que vive uma dissolução do seu eu na paisagem e nas pessoas ao seu redor.

Em uma entrevista concedida a 28 tradutores de seus livros na ocasião do lançamento do último romance, *La vita bugiarda degli adulti* (2019), Ferrante é questionada sobre a presença da *smarginatura* também nessa narrativa. Não nomeada da mesma forma que Lila o faz, mas atuante na maneira como Giovanna, a protagonista, se apresenta. A tradutora grega Demetra Dotsi questiona: “Seria possível dizer que

---

outras, ainda, surgirão no por vir. Ao final do livro, existe uma nota da autora na qual estão brevemente descritos os caminhos percorridos aqui – uma espécie de mapa indicativo do que pode ser encontrado em cada pedaço deste texto, de acordo com a vontade da leitora/leitor de antecipar o que está escrito. Também pode ser uma maneira de retomar aquilo que foi lido, caso a leitora/leitor, depois de uma pausa, queira usá-lo como um lembrete. Em síntese, acredito que, como mapa, ele depende mais de quem o utiliza do que de quem escreve. No entanto, se eu puder deixar aqui uma recomendação, seria: se a escolha for a de se servir do mapa, que seja com o intuito de se perder.

Giovanna também sofre uma espécie de *desmarginação*,<sup>3</sup> talvez de maneira permanente, quando é erguido o véu do inconsciente de perfeição da sua família e ela mesma se transfere para uma nova imagem de si mesma?”. Elena Ferrante responde:

*Sim, agora, enquanto respondo à sua pergunta, me parece que sim. Mas é necessário ter em mente que, em Lila, trata-se de uma reação do corpo, uma patologia, em certo sentido. A desmarginação é o nome que ela usa para designar um terremoto cujo epicentro é uma súbita disfunção dos cinco sentidos. Giovanna me parece mais próxima de Elena, que, ao escrever, adapta para si mesma a palavra utilizada por Lila e acentua seu valor metafórico. Nela, a desmarginação se torna o ato de forçar a si mesma, de se expandir para fora do bairro, de cruzar fronteiras, de se tornar algo sempre diferente, de rasgar véus com sofrimento, mas também com orgulho. Lila é fisicamente sobrepujada pelos seus sintomas, adoece de tão violentos que são. Elena e Giovanna se desmarginam na metáfora, e as metáforas doem um pouco menos. (Ferrante, 2020)*

Aqui a escritora parece trazer nuances interessantes que ajudam a desdobrar o trabalho que realizei na dissertação de mestrado. Intitulada “*Ali onde está o assombro*”: criação literária e desmarginação na

---

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

*tetralogia de Elena Ferrante* (2019), busquei em seu desenvolvimento relacionar a *desmarginação* com a criação literária, situando a palavra como um movimento que enseja a criação daquilo que o teórico Maurice Blanchot (2011) chamou de “espaço literário”, lugar que o escritor, a escritora, precisam visitar para escrever. Percorri as páginas da obra mais importante de Elena Ferrante até aquele momento, a tetralogia napolitana, para tentar localizar no movimento da narradora visando tornar-se escritora a sensação de perda de margens cunhada por sua melhor amiga, Lila Cerullo. Elena Greco força os contornos daquilo que foi predeterminado para a sua classe social, seu gênero, e vai para fora do bairro onde cresceu e conviveu com Lila, para estudar Letras e escrever. A *desmarginação* opera para ela como uma transformação, espécie de metamorfose. A dissertação foi defendida no início de 2019, então a relação entre a *desmarginação* e a escrita naquele momento ainda não havia sido feita de maneira tão direta pela própria Elena Ferrante.<sup>4</sup> Foi com alegria que recebi a resposta dessa entrevista, mas não só ela. Em seu livro mais recente, lançado na Itália em 2020 e publicado no Brasil em janeiro de 2023, Ferrante traz de forma ainda mais contundente a proximidade do ato de ultrapassar as margens com a escrita, conforme falarei depois.

Na dissertação, existe um ponto, uma nota de rodapé, em que contei um pouco dos efeitos da leitura de um trecho do último livro da tetralogia napolitana, *História da menina perdida*<sup>5</sup> (2017b). Hoje, lendo essa nota, percebo que ali se desenhou a vontade de escrever a

---

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

5 Optei por citar nesta obra os trechos dos livros de Ferrante que já estão publicados no Brasil na tradução em português brasileiro, a não ser nos casos em que entenda que o trecho merece ser esmiuçado a partir do italiano. Como existe um intervalo grande entre as datas, uma vez que a autora começou a publicar na Itália em 1992 e, no Brasil, suas obras só começaram a surgir em 2015, se achar que a data da publicação é importante para o texto, citarei o título em italiano. Em relação aos

dissertação e, logo a seguir, de escrever um projeto para ingressar no doutorado,<sup>6</sup> seguindo o trabalho de pesquisa com a obra de Ferrante. O “com” aqui é importante, porque o que percebo nessa nota de rodapé é um efeito de perturbação, um tremor.<sup>7</sup> A nota de rodapé é um breve testemunho de leitura de um corpo que, afetado pelo texto, se coloca também a escrever.<sup>8</sup> Essa nota também traz notícias de algo que é muito

---

livros que ainda não foram publicados aqui, trago uma tradução feita por mim com uma transcrição do texto original na nota de rodapé.

- 6 O livro que agora surge como *Corpo, escrita e fractal: ensaios com Elena Ferrante* é um desdobramento do texto escrito para a tese de doutorado *eu, autora – corpo e escrita em fractal: Elena Ferrante, frantumaglia e smarginatura* defendida em 2023 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, sob orientação do professor dr. Fernando de Mendonça. No parecer da defesa, foi ressaltado que a tese expandia formatos tradicionais e desmarginava o texto científico, criando uma dobra que aliança o texto crítico ao texto criativo, sendo o marco inaugural de uma linha de pesquisa recém-criada intitulada “Criação e Processos Literários”.
- 7 Ao trazer a escrita “com”, penso na proposição da escritora portuguesa Maria Gabriela Llsansol, uma importante fonte de conversa para este trabalho, quando ela afirma: “Escrever ‘com’ é dizer: estou com aquilo que estou a escrever. Escrever ‘com’ implica observar sinais; o meu pensamento é um pensamento emotivo, imagético, vibrante, transformador. É talvez daí que nasce a estranheza desse texto que é um texto imerso em vários extratos da percepção do real” (Llsansol, 2011a, p. 12).
- 8 Aqui já começo a desenhar um método para este livro, me valendo da já tão bem explorada etimologia da palavra que traz notícias do método enquanto caminho. No texto que escrevo, as notas de rodapé funcionam como uma espécie de “paisagem aberta que a leitura descobre”, expressão que encontrei no prefácio escrito pelo Espaço Llsansol para o livro *Escrito nas margens*, em que estão reunidos os escritos da *marginalia* da biblioteca de Maria Gabriela Llsansol. Penso que é interessante colocar desde já a noção de que, nas margens possíveis desta obra, algo de uma “leitura viva” se escreve e é a “vivência das margens dos livros que gera uma grande diversidade de formas de escrita e de temas” (Llsansol, 2022, p. 17). Também cabe mencionar o espantoso *Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens*, de Gonçalo M. Tavares (2021), o livro que abriu caminho para pensar as notas não apenas como um adereço, mas um espaço em que esta obra acontece e está em ebulição. As notas como o espaço fora das fórmulas, com disposição para rodear o informe da margem. Do livro-tese de Tavares (2021, p. 24), extrairio: “Só é digno de ser questionado, só é digno de ser investigado, o que ainda não tem

valioso para mim, enquanto pesquisadora, que é imaginar tudo que está fora da moldura.<sup>9</sup>

*Na primeira vez que li esse capítulo, senti os efeitos do terremoto, olhava para o chão, olhava para o livro, as letras se embaralhavam. Tentava deixar o livro de lado, mas a força da continuidade da narrativa me impulsionava a querer saber o efeito do terremoto na vida das personagens. Em uma segunda leitura, já sabendo que trabalharia com o livro na dissertação, imaginei que o efeito das páginas seria diferente. Mas, assim como na primeira vez, não consigo prosseguir, quando chego no trecho do terremoto, pauso por algumas semanas antes de continuar. Pude escutar outras leitoras que contaram sensação parecida: trata-se de um pedaço da leitura em que é preciso pausar, levantar a cabeça, como se algo irrompesse do texto.*

A nota de rodapé aparece como uma continuação de uma frase em que afirmo: “ficamos com o efeito desorganizador do texto”. Na história do livro, Elena Greco está se referindo ao terremoto de 23 de novembro de 1980, um acontecimento que marcou a cidade de Nápoles, local em que ela vive com Lila, onde se desenrola boa parte dos livros de Ferrante, e ocasionou um dos maiores episódios de *smarginatura* da narrativa. Um trecho que perturba e parece operar uma desforma no livro. Como se ali fosse possível experimentar, junto com Lila, um pouco da perda dos contornos, as palavras escapolem para fora das margens, a narrativa tão bem coesa e linear de Lenù se perde.<sup>10</sup>

---

fórmula, o que ainda não tem solução; e mais: o que nunca terá solução. Errar, circular, hesitar em redor do que não tem solução: um método”.

9 Acompanho Elena Ferrante (2017a, p. 344) quando ela diz: “Sou do grupo que se sente atraído por tudo que está contido em uma moldura qualquer. Mesmo porque me ajuda a imaginar o que ficou de fora”.

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

Quando fala de seu processo de escrita, Ferrante costuma mencionar seu movimento entre duas formas de escrever: aquela que permanece como uma narrativa limpa, ordenada, e aquele instante em que as mãos da escritora parecem adquirir vida própria e toda a necessidade de ordem se esvai, fazendo irromper no texto algo que é, de maneira paradoxal, o que de mais verdadeiro se pode escrever. Uma das epígrafes escolhidas para este livro é um trecho em que Ferrante (2023, p. 26) afirma que, com o passar do tempo, escrever se tornou “dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um molde e esperar para desenformá-los”. Parece que o trecho em que ela escreve sobre o terremoto e as sensações corpóreas que acometem suas personagens, em especial Lila, é um desses momentos em que o texto enlouquece, ganha vida própria e, a despeito da tentativa de ordenamento do eu que escreve, mostra algo que estava escondido no subterrâneo das palavras. O texto assume a forma de um redemoinho que gira pela página até atingir o corpo de quem lê e faz com que esse corpo sofra transformações junto com o material de leitura. É esse ponto que me interessa nos livros de Ferrante, o ponto em que o texto se transforma em um vórtice.

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes (2010) faz uma diferenciação entre texto de prazer e texto de fruição,<sup>11</sup> sendo o primeiro “aquele que contenta, enche, dá euforia . . . ligado a uma prática *confortável* da leitura” e o segundo, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor . . . faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (p. 20, grifo do autor). Alguns críticos não hesitariam em colocar a tetralogia de Elena Ferrante entre os textos de prazer. Eu, inclusive, tenderia a concordar, trata-se de um texto que contenta, dá euforia, não à toa o

---

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



sucesso da escritora gerou um movimento conhecido como *Ferrante fever* (a “febre Ferrante”). Trata-se de uma narrativa febril, uma novela que nos faz querer virar as páginas sem parar. Há o conforto da literatura, como aponta Barthes, para uma leitora que começou a descobrir os livros ainda criança: a leitura de Ferrante me remeteu às primeiras descobertas literárias, à vontade de passar a noite em claro lendo,<sup>12</sup> de não largar o livro até chegar à última página. Mas também não hesitaria em colocar a criação de Ferrante como um texto que me pôs em estado de perda, causou desconforto, mudou minha relação com a linguagem. Não só a minha, já que nos últimos anos pude acompanhar e testemunhar a reação aos livros de outras leitoras, mediando clubes de leitura, como professora em cursos livres, participante de grupos de estudo,

---

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

e constatei que a ficção de Ferrante provoca um certo incômodo, um mal-estar, um deslocamento de posição.

As adaptações dos livros para o audiovisual também têm o potencial de causar esse desconforto. Recentemente, acompanhamos a estreia da adaptação para o cinema do terceiro romance da autora, *A filha perdida* (2016c). O filme *The Lost Daughter* (2021), dirigido e roteirizado por Maggie Gyllenhaal, ficou em terceiro lugar<sup>13</sup> entre os mais vistos no Brasil na plataforma de *streaming* Netflix. Foram escritas muitas resenhas e feitas muitas críticas, assim como diversas discussões aconteceram, mostrando como há algo em seus livros que provoca um olhar para aspectos que permanecem recalcados na cultura. Não deixo de me impressionar com o potencial que suas histórias têm de mobilizar afetos e assombro.

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

*Os romances de Ferrante oferecem um espaço verbal vazio para leitores inserirem suas próprias experiências de vida, mas não apagam seu estilo linguístico, literário, ou sua singularidade cultural para agradar o leitor de fora. Ferrante, por exemplo, traz à tona duas palavras intimamente entrelaçadas com a poética dos seus romances – frantumaglia e smarginatura – que são praticamente intraduzíveis.*

---

13 Informação disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/columnistas/cristina-padiglione/2022/01/a-filha-perdida-e-o-30-filme-mais-visto-da-netflix.shtml>

*Traduzir esses conceitos que contêm toda uma paisagem feminina psíquico-corpóreo-espacial requer inventividade e respeito pela “rede subterrânea de significações” do texto. (Berman, 2012, como citado em Milkova, 2021, p. 4, tradução nossa)<sup>14</sup>*

Nesse trecho, temos a presença de um outro termo que será importante para este trabalho e que é também um conceito criado a partir da poética de Elena Ferrante. A *frantumaglia* é uma palavra que a escritora herda de sua mãe, usada para designar uma sensação de fratura, despedaçamento, “quando se sentia invadida por contradições insuportáveis que a dilaceravam, dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*” (2017a, p. 105). Como pode ser lido na citação, Milkova (2021) aponta que tanto a *frantumaglia* quanto a *smarginatura* desenham um espaço topográfico e corpóreo que possibilita o surgimento de uma paisagem feminina com uma assinatura própria – difícil pensar em algo mais íntimo do que uma palavra ouvida repetidas vezes na infância pela boca da mãe –, mas que atinge em cheio outras leitoras ao redor do mundo.

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

---

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

mas uma língua em que os elementos comuns podem ser rearranjados de maneira a fazer ecos.<sup>15</sup> Longe de traçar uma paisagem uniforme, Ferrante desenha um terreno repleto de perturbação, tremor, estilhaços, e é dentro desse lugar prestes a se modificar a qualquer momento que quem lê seus livros também parece querer morar.

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

Bachmann, assim como Anne Carson e Elena Ferrante, parece acompanhar o que diz Christa Wolf (2007, pp. 297-298) na epígrafe que coloquei neste livro, “toda mulher que neste século e no nosso

---

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

círculo cultural se aventurou pelas instituições marcadas pela lógica masculina – a ‘literatura’, a ‘estética’, são tais instituições – teve que experimentar o desejo de autodestruição”. Wolf (2007) escreve isso na década de 1980 e, referindo-se ao século XX, fala da destruição de uma imagem criada ao longo dos séculos, na literatura e em outras artes, do que seria o feminino. Um imaginário construído pelo que os escritores e artistas pensavam sobre a mulher e que, por muito tempo, foi tomado como verdade. É possível pensar que Elena Ferrante, Anne Carson e tantas outras se encontram em outro momento, em que algumas coisas já foram estabelecidas e surge a pergunta sobre que traço de criação pode decantar dessas obras: para qual espelho essas criadoras estão olhando?

Essa parece ser a pergunta que desemboca na *frantumaglia*, palavra do dialeto napolitano que tem parentesco com *frantume*, termo italiano que significa caco, fragmento, destroço. *Frantume* e o verbo *frantumare*, por sua vez, têm a mesma raiz etimológica de fractal, o latim *fractus*, que significa fração, quebrado. O fractal é uma figura da geometria não clássica que permite perceber em um pequeno pedaço de uma imagem ou paisagem o seu todo. É uma forma muito encontrada na natureza, está na estrutura das plantas, nas montanhas, no cosmos e no corpo humano.<sup>16</sup> O caminho que a *frantumaglia* parece apontar é também o de uma imagem que está aos pedaços, mas que dentro de cada pequena parte contém o seu todo. A escrita aparece como uma maneira de montar essa paisagem, e o caminho que sigo neste trabalho é o de tentar entender um pouco mais o que essa montagem revela, que fotografia da paisagem do corpo e da autoria podemos enxergar por meio da poética de Elena Ferrante, pensando no terreno movediço e marginal que se desenha entre a *frantumaglia* e a *smarginatura*.

---

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

Buscando preservar uma abertura para encontrar, inesperadamente, o diverso,<sup>17</sup> quero acompanhar o fio de assombro suscitado pelo encontro entre a *frantumaglia* e a *smarginatura* e ver o que daí ainda decanta. Como já anunciado desde o título, pretendo que este seja um livro de ensaios com Elena Ferrante, uma obra que traça a busca que empreendi, desde a dissertação, com o lançamento de seus novos livros, e também por meio do estudo mais aprofundado da *mise en abyme*, se existe a possibilidade de falar, a partir dessas duas palavras, de uma paisagem para a escrita e o corpo na literatura de Elena Ferrante. Existindo essa possibilidade, como ela acontece, o que traz de novo? É possível imaginar essa paisagem tendo como suporte a *mise en abyme* e as estruturas que a compõem, como o fractal? Por que mobiliza tanto as leitoras e os leitores? Como situar a sua produção literária na passagem do século XX para o XXI?

Dessas e de outras questões que surgirem a partir delas me ocuparei nas próximas páginas. Quando propus o projeto de pesquisa para a realização do doutorado, cuja tese é a semente deste livro, meu principal objetivo era seguir com os romances de Elena Ferrante, traçando um caminho pela ficção para entender a violência de gênero. No entanto, nesses quatro anos em que tantas coisas aconteceram, minha vontade de aprofundar o estudo da *frantumaglia* e da *smarginatura* prevaleceu e, hoje percebo, puxo um fio deixado solto na dissertação, quando afirmo que o texto de Elena Ferrante se constitui como um corpo para a autoria *desmarginada*. É válido citar o trecho completo, porque percebo que muitos dos elementos que me acompanharam nesses últimos quatro anos já estão plantados aqui:

*Para ela, o fazer-se da escrita se dá quando o ruído estável da frantumaglia prevalece sobre tudo, como uma força que*

---

17 Uma menção ao título *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, de Maria Gabriela Llansol.

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

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

A escrita encontra os seus caminhos como o fluxo de um rio. No texto da dissertação, já mencionava o encaixe entre a *frantumaglia* e a *smarginatura* a partir da *mise en abyme*, mas tinha poucos elementos para aprofundar o tema. No encontro com aquele que, mais tarde, se tornaria meu orientador, o prof. dr. Fernando de Mendonça, tive acesso a autores e autoras que entraram na minha pesquisa de forma

tão natural que até me espanto quando percebo que já falava disso nas últimas páginas da dissertação. É como se o texto já existisse antes de eu começar a escrevê-lo, ou ex-crê-vê-lo como grafa Maria Gabriela Llansol.<sup>18</sup> Existia algo ali que já se manifestava, que eu via sem enxergar, que só foi possível ver com mais nitidez quando coloquei as mãos para iniciar a escrita. Eu *escrevira*, trazendo para perto um outro neologismo utilizado por Llansol para grafar a escrita.

Assim, seguindo esse percurso, o recorte que me proponho a trazer nesta obra diz respeito aos livros “não ficcionais” de Elena Ferrante ou, dito de outra forma, os livros que constituem o corpo e a autoria que nos é dada sob seu nome. Trarei com mais minúcia nos capítulos a seguir,<sup>19</sup> mas por ora é preciso que a leitora/leitor saibam que Elena Ferrante é o pseudônimo para uma escritora que escolheu a ausência. Sua escolha por não aparecer em público se dá desde a publicação do primeiro romance e segue, trinta anos depois, com a mesma força, mesmo que nesse tempo seus livros tenham alcançado um sucesso estrondoso, muitas vezes demandando sua presença. Ferrante segue com sua recusa em aparecer, e o desaparecimento acaba se tornando um *leitmotiv* de seus livros, que chama a atenção e suscita muitas pesquisas a respeito. A autora repete que não colocar sua estrutura física – há uma diferença entre físico e corpo que pretendo explorar nesta obra – num lugar midiático traz um espaço de liberdade para sua escrita do qual ela não consegue abrir mão.

Apesar de não aparecer, é difícil dizer que se trata de uma autora sem corpo, uma vez que ela se manifesta em entrevistas, ensaios,

---

18 “\_\_\_\_\_ cada um de nós escreverá o que viu – ‘ex-crê-ve-rá’” (Llansol, 2011b, p. 63).

19 Como anunciado no Prefácio, o livro é composto de capítulos que podem ser lidos separadamente como ensaios e também juntos, partindo do princípio de que cada parte do texto é pensada para compor o livro-fractal. Por isso, em alguns momentos, vou me referir a esses pedaços como capítulos e em outros como ensaios, marcando a possibilidade de eles serem ambos ao mesmo tempo.



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

Para isso, terei como auxílio o aporte das construções sobre a *mise en abyme* feitas por Lucien Dallenbach (1989), Véronique Labeille (2011),<sup>20</sup> Alain Goulet (2006), Mariângela Alonso (2017), Maria do Carmo de Siqueira Nino e Fernando de Mendonça. Além disso, conto com a elaboração que o filósofo Jean-Luc Nancy (2000, 2015) faz sobre o corpo em *Corpus* e *Corpo, fora*, assim como com a crítica e pesquisadora Eliane Robert de Moraes (2017), com seu estudo *O corpo impossível*. A elaboração sobre o corpo e seu estatuto na literatura também contará com a psicanálise, principalmente por meio de

---

20 Nas referências bibliográficas consta o texto de Véronique Labeille em francês. No entanto, aqui utilizei uma tradução em português que não está publicada, gentilmente cedida pela professora Mariângela Alonso, que esteve nas bancas de qualificação e defesa da tese e é uma importante interlocutora para os ensaios deste livro.

Jacques Lacan (1998), e a conversa fértil que Elena Ferrante tece com a crítica literária feminista no que diz respeito à autoria. Nesse sentido, uma parte importante da composição desta obra são também as tantas escritoras que a autora convoca para a construção de uma genealogia do pensamento das mulheres na literatura. As já citadas Christa Wolf e Ingeborg Bachmann, mas também Emily Dickinson, Anne Carson, Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol, Elsa Morante, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Gaspara Stampa, Virginia Woolf, Gertrude Stein, e também aquelas criações feitas por escritores que *desmargina-ram* e se tornaram figuras emblemáticas para a nossa cultura, como Anna Kariênina, Emma Bovary e sua filha Bertha, Beatrice e seu lugar na *Divina comédia*. Além disso, também compõem esta obra algumas artistas trazidas por Ferrante, como é o caso da fotógrafa Francesca Woodman, ou pela busca empreendida por mim em torno do fractal, me levando a nomes como Louise Bourgeois. Ou seja, aquelas que me fizeram seguir uma conhecida passagem de Sigmund Freud (1933/2019), que dizia, diante do enigma do feminino, seguir os poetas, porque eles entendem disso muito mais do que qualquer pessoa. Neste começo de século, talvez estejamos numa situação privilegiada de poder perguntar às escritoras que paisagens suas escritas cartografam. O que essa escrita que fala tanto da relação mãe e filha, da amizade entre mulheres, do corpo, mostra e esconde, em que ponto ela se fratura, que imagem ela traz para nós a partir dessa fratura? É essa a estrada que começo a percorrer.

Este livro foi escrito em muitos lugares e suportes, entre eles cadernos e um diário que chamo de *Diário da tese*.<sup>21</sup> Comecei essa prática durante a escrita da dissertação, depois de ter me encantado com o *Romance luminoso*, do escritor uruguaio Mario Levrero (2018) – um pseudônimo, assim como Elena Ferrante –; um livro no qual o autor

---

21 O *Diário da tese* aqui se metamorfoseia em diário de pesquisa, uma vez que algumas de suas entradas constituem pedaços importantes do fractal que compõe o livro.

escreve um diário chamado *Diário da bolsa* para falar do seu cotidiano e da impossibilidade de escrever um romance que havia iniciado havia cerca de dezesseis anos, o *Romance luminoso*. O diário se chama assim porque o autor recebeu uma Bolsa Guggenheim para levar adiante o projeto do romance, mas como não consegue escrever, e para não se sentir um inútil, ele começa a desenhar nas páginas um cotidiano que muitas vezes se resumia a ligar o computador, jogar paciência e ir ao bar – estamos falando de um jovem senhor nos anos entre 1960 e 1970. A maneira como Levrero transforma em literatura as coisas mais ordinárias me encantou e me propus a fazer também um *Diário da dissertação*, que, devo dizer, foi mais volumoso em termos de número de páginas do que a própria dissertação.

Esse diário virou uma espécie de texto-fonte – ao longo da última década, percebi que minha pesquisa anda sempre por caminhos que envolvem perguntas sobre a escrita, o ato de escrever e a criação literária –,<sup>22</sup> e acabo encontrando ali muitas vezes embriões de pensamentos que posso alargar em outros lugares, em outros momentos. Não é diferente com o *Diário da tese*, só que, dessa vez, eu decidi trazer para mais perto o texto diarístico, também na tentativa de apresentar uma forma que seja uma *frantumaglia*; alguns trechos desse diário aparecerão nesta obra como se fossem papéis avulsos, tésseras ou cartas. Em algumas entradas do diário, existem traduções que fiz de textos de Ferrante que ainda não haviam chegado aqui, e de textos de outras escritoras sobre o impacto que a obra de Ferrante teve em suas vidas. Sempre que achar pertinente e encontrar uma brecha, essas traduções também farão parte desta obra.

Além de conceber essa estrutura filiada à *frantumaglia*, também penso que há uma aproximação entre a *mise en abyme* e o ato de refletir

---

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

sobre a leitura, que está no tecido da criação do conceito; refiro-me em especial ao livro *Os moedeiros falsos*, de André Gide (2009a), e aos diários que ele escreveu para acompanhar o livro, *Diário dos moedeiros falsos* (2009b). Em um artigo sobre o diário de Gide, Fernando de Mendonça (2016) afirma que:

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

Penso que esse trecho condensa e viabiliza a entrada nesta obra dos papéis, cartas e tésseiras como mais uma via que se abre na reflexão sobre a autoria e a *mise en abyme*. Estou lidando com uma escrita cuja matéria é o inacabamento, uma autora que em seu livro de ensaios se define como “uma ficção sempre incompleta” (Ferrante, 2023, p. 36). Em que pese este livro não ser necessariamente um texto literário, devo confessar que me sinto cada vez mais incapaz de falar ou refletir sobre a literatura sem trabalhar a matéria que a constitui.

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

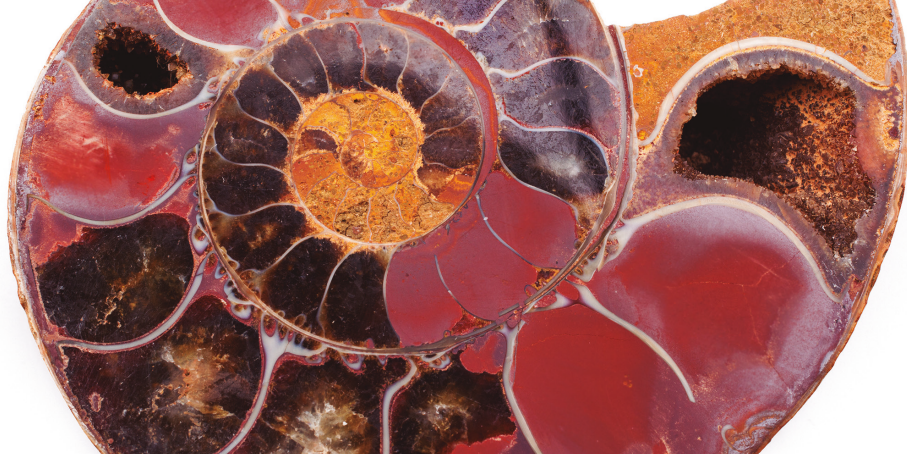
Gabriela Llansol<sup>23</sup> e na leitura do seu livro *O caderno de [cem] sonhos de MGab* (2021), a anotação aparece como um método que percebo muito próximo ao material desta pesquisa, uma vez que vamos falar sobre a margem da página e o corpo possível de imaginar a partir da letra que *desmargina*. Ferrante se mostra interessada no texto que escapa às linhas preestabelecidas pela página do caderno, no texto que desmancha as linhas vermelhas que existem para contê-lo. É com isso que ela imagina seu próprio corpo e, assim, parece seguir o que Barthes diz sobre a anotação:

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

A intersecção problemática parece ser o lugar em que a letra cruza a linha vermelha que dá margem ao caderno. Como vamos acompanhar, Ferrante traz essa intersecção como emblemática para sua escrita e, para efeitos de composição deste livro, eu ousaria dizer que vou girar em torno desse ponto, do lugar específico em que a letra fura a margem da página, ultrapassa, e se transforma em outra coisa ao fazê-lo. O ponto de intersecção é o lugar de origem do vórtice, do fractal, e é em redor do tremor que essa passagem causa que me situo e escrevo.

---

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



“Diz-se que fractal é o modo de nomear a característica de uma diversidade de formas que, em suas partes, repetem a estrutura do todo. . . Bem, cara leitora, o livro que tens em mãos não somente toma o fractal como um de seus vetores como é, ele mesmo, um livro fractal; uma escrita que, fruto de uma operação sofisticada, performa o tema sobre o qual discorre. . . A pergunta fractal que costura estes ensaios se insurge da leitura da obra de Elena Ferrante: o que sua escrita pode nos ensinar sobre a potência de um corpo. . . quando este não é experienciado a partir da estabilidade...? Que corpo é produzido por uma escrita de si, sustentada no mínimo possível de *eu*, um mínimo que chega ao limite de sua *desmarginação*...? Que efeitos políticos – no que ressoa nesse termo a vida em comunidade – a localização. . . desse corpo pode implicar? É a esse ponto que a leitura deste livro nos leva; ponto em que o centro, como organizador da forma, tem sua função suspensa.”

*Excerto do Prefácio*

PSICANÁLISE

ISBN 978-85-212-2578-2



9 788521 225782



[www.blucher.com.br](http://www.blucher.com.br)

**Blucher**



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

## Corpo, escrita e fractal

Ensaaios com Elena Ferrante

---

Tatianne Santos Dantas

ISBN: 9788521225782

Páginas: 368

Formato: 14 x 21 cm

Ano de Publicação: 2025

---