

Literatura e psicanálise: fascínio e horror em “A amiga genial”, de Elena Ferrante

Lia Aguirre Silveira da Rosa¹⁰⁶

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Tatianne Santos Dantas¹⁰⁷

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Simone Moschen¹⁰⁸

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

Neste artigo, investigaremos, na fronteira entre a psicanálise e a literatura, a relação entre o fascínio e o horror a partir de três eixos do romance *A Amiga Genial* de Elena Ferrante. O primeiro eixo é a relação de amizade entre as duas protagonistas, Elena e Lila, que constitui o tema central da narrativa. O segundo é a *desmarginação*, neologismo criado pela personagem Lila para nomear a sensação de dissolução das margens. O terceiro, por fim, é o amorfo, representado pelo personagem dom Achille, considerado responsável pelo desaparecimento das bonecas das meninas. Em diálogo com o ensaio de Freud, *O inquietante*, pensaremos sobre as questões do duplo e do *unheimlich*, suscitadas por essa amizade. Essa interlocução permite-nos perceber sob um novo ângulo a íntima relação entre fascínio e horror recolhida dos três eixos. Evidenciaremos como o fascínio e o horror colocam uma pergunta, que atravessa o romance, sobre a distância entre o eu e o outro a partir do constante risco de dissolução desse intervalo.

Palavras-chave

Elena Ferrante. Fascínio. Horror. Psicanálise. Unheimlich.

¹⁰⁶ Psicóloga, psicanalista, membro do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC) da UFRGS.

¹⁰⁷ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC).

¹⁰⁸ Pós-doutorado em Psicanálise pela UERJ (2011). Professora Titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Para começar...ajustando a lente da leitura

O ponto de partida do persente escrito são as inquietações provocadas pela leitura de *A amiga genial* (2015), primeiro volume de uma série de livros que ficou conhecida como tetralogia napolitana, assinados por Elena Ferrante. Os demais, em ordem de publicação, são: *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2017c) e *História da menina perdida* (2017b). A tetralogia acompanha a amizade de duas mulheres, da infância à velhice, e é narrada por Elena Greco, chamada ora de Lenù ora de Lenuccia. A narrativa tem início quando a melhor amiga da narradora, Rafaella Cerullo, chamada por Elena de Lila, desaparece sem deixar vestígios. O sumiço, ao que tudo indica, foi um ato proposital, e é o que leva Elena a registrar a história de ambas. Frente à tentativa de Lila de apagar todo e qualquer rastro, Elena escreve. Vingando-se e faz vingar um texto. Seu esforço de reminiscência inicia com uma frase indicadora da ambivalência que anima essa amizade: “Vamos ver quem ganha dessa vez” (FERRANTE, 2015, p. 17).

Ferrante (2017a) realiza uma investigação subterrânea através de sua escrita e coloca em cena a contradição e a ambivalência das relações entre personagens e das personagens consigo mesmas. Explorando os pares de opostos, *A Amiga Genial* dispõe no centro da trama uma amizade feminina repleta de ambiguidades e incongruências.

Neste artigo, investigaremos como essa amizade se construiu, evidenciando seus polos aparentemente opostos, e como ela articula uma íntima relação entre fascínio e horror, a qual, por sua vez, desenvolve-se no jogo entre vida e morte, criação e destruição. Evidenciaremos como o fascínio e o horror colocam uma pergunta, que atravessa o romance, sobre a distância entre o eu e o outro, a partir do constante risco de dissolução desse intervalo. Para tanto, dialogaremos com o ensaio de Freud (2010a), *O Inquietante*, onde o psicanalista aborda o tema do duplo e a sensação de estranhamento que o acompanha. O duplo tem como papel fornecer uma imagem capaz de sustentar o eu, ao mesmo tempo em que é o prenunciador da morte, entendida como morte subjetiva. É nessa dupla face que a amizade feminina do romance se constitui.

Exporemos como o risco de dissolução das fronteiras entre o eu e o outro está presente na relação entre Lila e Elena, nos episódios de *desmarginação* e no confronto com dom Achille, homem temido por todos no bairro e descrito pela narradora como um monstro mítico. É na descrição desse personagem que vemos surgir a primeira menção ao informe, tema que retornará nos episódios de *desmarginação* que acometem Lila, neologismo cunhado pela personagem para tentar dar contorno à sensação de perder as fronteiras entre si e o seu entorno.

Os caminhos da leitura — e suas consequências de método

Trabalhamos nos limiares entre a psicanálise e a literatura. Discorrendo sobre seu contato com a psicanálise, Ferrante (2017a) confessa um susto provocado pela teoria do inconsciente. Esse assombro a seduz e serve de guia para divisar alguns caminhos em nossos percursos internos. Contudo, como qualquer mapa, pode apenas indicar o caminho, não o trilhar.

A psicanálise é um estímulo enorme para quem quer escavar dentro de si mesmo, não podemos mais dela prescindir, ela nos condiciona mesmo quando a rejeitamos, é o mapa para qualquer caça ao tesouro entre as sombras do nosso corpo. No entanto, um mapa é apenas um mapa. Não basta uma cruz ou uma árvore alta ou a Ilha do Esqueleto para criar a *Ilha do Tesouro* (FERRANTE, 2017a, p. 131).

A partir desse apontamento da autora, seguimos, com a psicanálise, as pistas de suas escavações, apoiadas também na indicação de Lacan de que “a verdade tem uma estrutura [...] de ficção” (LACAN, 1995, p. 259). Para o psicanalista, a verdade é um semi-dizer (LACAN, 1992): só pode ser dita pela metade e, quando totalmente enunciada, desaparece. Dessa forma, a estrutura de ficção permite sua articulação, ao mesmo tempo em que resguarda a metade impossível de ser dita, sob o risco de desaparecimento.

Piglia (2006), por sua vez, nos diz que tudo pode ser lido como ficção. Segundo o autor, 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. O sujeito que se isola para a leitura dá a impressão de estar separado da

realidade. Borges (2001) nos brinda com 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. A imagem do leitor esculpida por Borges habita um espaço fantástico que não tem fim na medida em que indica, desde o começo, a impossibilidade de encerrar a leitura diante de tudo que ainda resta ler.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – o conto de Borges que define sua obra – começa com um texto perdido (...). 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).

O autor também nos diz que o maior ensinamento de Borges foi o de ter passado a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a escreve, mas também de quem a lê.

A ficção 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. (ibid. — grifo nosso).

Propomos, de acordo com o método de Piglia, interpretar a teoria psicanalítica também como uma ficção. Esse movimento se torna possível a partir de um lugar potente de leitura e escrita: onde leitura é escrita, pois a interpretação do leitor participa do texto lido. Essa posição pode ser capaz de dar às conversas entre psicanálise e literatura a forma de um conto borgeano: um livro leva a outro, e a outro, indefinidamente, ampliando o manto ficcional que abriga a vida humana.

Ademais, a posição de leitura proposta por Piglia nos remete à posição de escuta do psicanalista. Desde *A interpretação dos sonhos*, Freud (1996a) nos mostra que o sonho é uma imagem que pode ser lida. Porém, não se trata de qualquer exercício de leitura. A indicação freudiana é de que, diante do relato de um sonho, o analista evite criar uma representação em imagem do que ouve; o caminho da escuta analítica passa pelo terreno da ignorância. Tudo o que é dito não encerra um único sentido. Assim como o leitor pode experimentar o texto através de uma abertura à polissemia da linguagem, frente ao analisante que diz, por exemplo, “sonhei com um terremoto”, o

analista deve renunciar a tudo o que sabe sobre terremotos e convidá-lo a perguntar, junto com ele: um terremoto? De que se trata?

Guiadas por essas coordenadas — de leitura e ignorância —, tomaremos o caminho — um dos sentidos da etimologia da palavra método — de realçar um dos muitos elementos presentes na leitura de *A Amiga Genial* e de interrogar-nos: de que se trata? Esse elemento é a íntima relação entre fascínio e horror, presente na relação entre Lila e Elena, na *desmarginação* e no encontro das personagens com dom Achille.

O papel do diabo e sua articulação com o duplo

Elena situa o início de sua relação com Lila no contexto de uma competição escolar. A intelectualidade e a escrita serão, futuramente, caminhos pelos quais a personagem conseguirá perfazer seu afastamento do bairro onde nasceu e cresceu. Esses caminhos, desde a entrada da amiga em sua vida, são marcados por constantes comparação e dúvida quanto às próprias capacidades. Elena deposita em Lila o segredo da escrita e eleva a amiga ao patamar de um ideal inalcançável. Para que possamos percorrer o caminho que leva à *desmarginação* e ao informe é preciso compreender como a relação entre as duas amigas se inicia e ganha estofado dentro do romance.

A escola representava segurança para Elena, em contraposição ao ambiente familiar, onde sua mãe a criticava e insultava. Elena percebe em Lila uma possibilidade de fugir dos passos maternos, o que nos é descrito de maneira quase literal como a fuga do andar manco de sua mãe. O corpo desta lhe causava repulsa, e, a partir do momento em que Lila lhe toma o lugar de primeira da turma, Elena acorda repetidamente à noite para ver se suas pernas ainda estão “em ordem” (FERRANTE, 2015, p. 38). Ela escreve que

Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela [Lila], seguindo sua marcha, o passo de minha mãe, que entrara em minha mente e não saía mais, por fim deixaria de me ameaçar. Decidi que deveria regular-me de acordo com aquela menina e nunca perdê-la de vista, ainda que ela se aborrecesse e me escorraçasse. (ibid.)

Elena prefere submeter-se aos escorraçamentos da amiga a enfrentar um

destino semelhante ao materno. Para além de seu andar claudicante, assumir o caminhar manco poderia representar para a narradora uma repetição da vida doméstica no bairro periférico de Nápoles, onde viviam. A pobreza e a violência figuram como personagens importantes dessa realidade, repleta de palavras que matavam. Entre tais palavras, encontramos referências a doenças, como tétano e tifo exantemático, à guerra, como gás e bomba, e, inclusive, ao trabalho. Elas estão dispostas em uma série, sem aparente distinção de gênero. Elena reúne as fatalidades provocadas por infortúnios, que poderíamos imaginar contingentes, àquelas causadas por outras pessoas, como as pedradas trocadas entre crianças. Acerca do perigo constante, afirma que “A vida era assim e ponto final, crescíamos com a obrigação de torná-la difícil aos outros antes que os outros a tornassem difícil para nós” (FERRANTE, 2015, p. 29). As dificuldades cotidianas aparecem enlaçadas à relação com os semelhantes, moradores do mesmo bairro, de forma que a violência infligida entre famílias e dentro de uma mesma casa se sobressai em contraste com outros riscos, tais como as doenças.

A narrativa nos apresenta uma composição inerente, apesar de conflituosa, entre opostos. Segundo Fabiane Secches (2020), “a história central segue oscilando entre forças opostas — vida e morte, atração e repulsão, integração e destruição — que acompanham a jornada das duas protagonistas” (p. 76). Podemos perceber a atuação de forças opostas inclusive no movimento de aproximação da narradora à colega. Para assegurar-se que suas pernas seguiriam “em ordem”, Elena aproxima-se de Lila, uma menina desafiadora, capaz de perturbar a ordem por onde passava. Por sua vez, o episódio que antecede o reconhecimento do brilhantismo de Lila consiste em uma desobediência— atirar nas colegas pedacinhos de mata-borrão sujos de tinta — que termina com a professora da classe possivelmente morta, após ter escorregado e batido com a cabeça na quina de um banco. A professora sobrevive e descobre os talentos da aluna rebelde, perdendo-a pelo incidente. Além do contraste entre ordem e desordem, podemos destacar como a morte, ou sua possibilidade, e as letras surgem em companhia.

É após um acontecimento potencialmente fatal que a professora descobre

que Lila aprendera a ler e escrever sozinha, superando suas colegas de classe. De maneira análoga, Elena descreve as diferentes formas de encontrar a morte a partir de palavras que matavam, ressaltando a dimensão narrativa do acontecimento, e, podemos acrescentar, falando do engendramento que as palavras, e a escrita, têm com a morte. Esse elemento surge também no que movimenta a escrita das páginas que lemos: uma ausência. Mais do que uma morte, a ausência de Lila se inscreve como tentativa de apagar todos os rastros, inclusive o passado. Uma tentativa considerada por Elena como mais um dos excessos da amiga.

Acompanhando a composição entre ordem e desordem, morte e palavra, destaca-se o par agitação e imobilidade, que contém a ambivalência entre autonomia e submissão. Após a professora cair estirada no pavimento, parecendo morta, Lila ficou a observar seu corpo imóvel com o rosto sério. Sua agitação desobediente, nesse momento, é interrompida e nos revela uma imobilidade. Um episódio semelhante se passa entre as meninas do bairro e envolve Melina, conhecida como a viúva louca. Após o falecimento do marido, Melina teria se consolado na companhia de Donato Sarratore, o ferroviário-poeta. Logo se estabelece uma disputa entre Melina e a esposa de Sarratore, Lidia, a qual pode ser observada pelas janelas dos vizinhos e se torna do conhecimento de todos. A maioria das meninas torcia para que Lidia ganhasse a disputa, enquanto Lila pendia para Melina, chegando a afirmar que “se Lidia Sarratore acabasse morta, era bem-feito para ela” (FERRANTE, 2015 p. 32). Elena pensa que a opinião da amiga se formava “em parte porque tinha maldade na alma, em parte porque ela e Melina eram parentes distantes” (ibid.).

Apesar de não sabermos quais as motivações de Lila, assistimo-la sair em defesa da viúva louca, que já perdia visivelmente a contenda e apresentava os primeiros sinais de desvario. As meninas voltavam da escola e avistam Melina do outro lado da estrada. Marisa Sarratore, filha de Lidia, chama-a de “puta”, e Lila “mesmo sendo mais baixa que ela e magérrima, deu-lhe imediatamente uma bofetada tão forte que a derrubou no chão; e o fez a frio, como costumava fazer em todas as situações de violência” (ibid.). Nessa passagem, temos a impressão de vislumbrar uma

Lila autônoma, “gélida e decidida” (ibid.), cuja força supera sua aparente fraqueza física. Contudo, a continuação da cena nos deixa entrever uma outra face dessa mesma Lila, que se mostra imóvel em sua aparente atividade.

Tinha descido da calçada para atravessar a estrada e ir até Melina, sem se preocupar com os caminhões que passavam. Vi nela, mais na postura que no rosto, algo que me perturbou e que até hoje sinto dificuldade em definir, tanto que agora me contentarei em dizer o seguinte: embora se movesse cortando a estrada, pequena, sombria, nervosa, embora o fizesse com a habitual determinação, estava imóvel. Imóvel dentro do que a parente de sua mãe estava fazendo, imóvel pela pena, imóvel de sal, como as estátuas de sal. Aderente. Uma coisa só com Melina, que segurava na palma o sabão tenro e escuro recém-comprado na loja de dom Carlo, e com a outra mão o beliscava e comia. (FERRANTE, 2015, p. 32- 33)

A aderência e imobilidade de Lila diante do gesto, aparentemente sem sentido e digno de pena, que sua parente estava fazendo, apontam-nos para a relação entre fascínio e horror delineada por Ferrante no decorrer da escrita. Vemos um contraste entre a habitual determinação de Lila, que não deixa sua opinião ser definida pela das amigas e esbofeteia Marisa, e sua imobilidade referente à viúva louca, de forma a tensionar a manifesta autonomia da menina. Sua aderência ao gesto de Melina representa o elemento que aproxima fascínio e horror ao ponto da indistinção: a submissão ao outro.

A aderência está presente também na fixação de Elena à Lila, a qual “tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento” (ibid., p. 38) capazes de afastá-la do risco permanente de tornar-se manca. Sobre essa fixação, Elena escreve que “talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava. Com certeza me adestrei em aceitar de bom grado a superioridade de Lila em tudo, inclusive seus abusos” (ibid., p. 39). O fascínio de Elena vem acompanhado da submissão aos abusos de Lila, justificada pela inescapável superioridade da amiga. Podemos inclusive acrescentar que o horror provindo da submissão à Lila participa do fascínio experimentado por Elena, como nos indica a descrição que a narradora faz da amiga.

Dediquei-me ao estudo e a muitas outras coisas difíceis, distantes de mim, só para ficar à altura daquela menina terrível e fulgurante.
Fulgurante para mim. Para os outros alunos, Lila era apenas terrível. (ibid.)

Elena afirma que a rapidez mental de Lila, característica que a fascina, lembrava “o sibilo, o bote, a mordida letal” (ibid., p. 41). O fulgor da personagem vem sempre acompanhado de uma referência à sua face terrível. Em certos momentos, que não podemos tomar como acidentais, a potência de Lila se associa à capacidade de matar; seja desejando uma morte, provocando o escorregão da professora, tendo a rapidez mental de uma mordida letal, ou criando nos mínimos detalhes a narrativa de um assassinato. Na mesma medida em que é capaz de criar, através das palavras e da escrita, Lila parece ser capaz de destruir. A menina “não concedia brechas à benevolência” (FERRANTE, 2015, p. 41) e, atrás de seus olhos vivíssimos transformados em fissuras, havia, antes de qualquer resposta brilhante “um olhar que parecia não só pouco infantil, mas talvez nem humano” (ibid.). Lila é retratada como uma menina cruel, capaz de fazer mal, talvez nem humana, todas características que, ao invés de afastar, aproximam as personagens, o que levanta uma pergunta sobre o que motiva essa relação. Será o fascínio que Elena experimenta na busca de igualar-se à amiga? Será o horror que identifica em Lila e ao qual se submete?

A epígrafe, recortada do poema *Fausto* de Goethe, auxilia-nos a esboçar uma resposta, indicando a função que um semelhante desafiador pode desempenhar. “O agir humano esmorece muito facilmente, em pouco tempo aspira ao repouso absoluto. Por isso lhe dou de boa vontade um colega que sempre o espicace e desempenhe o papel do diabo” (GOETHE apud FERRANTE, 2015, p. 7). A amiga genial de Elena incorpora para ela o papel do diabo, sempre incitando-a a ir mais longe, através de seus desafios e, inclusive, de suas crueldades. Dessa forma, não podemos isolar o fascínio de Elena pela genialidade de Lila de sua face terrível.

Interrogando essa relação a partir da psicanálise, encontramos uma indicação de Freud no ensaio *O Inquietante* (2010a) sobre a configuração de um vínculo com o duplo. Ao trabalhar sobre a sensação de *unheimlich*, que pode ser traduzida através dos termos inquietante, estranho ou infamiliar, o psicanalista levanta uma hipótese: o duplo, cuja função nos primórdios da constituição é de sustentar o

narcisismo, pode ter seu sinal invertido e “de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010a, p. 352). Podemos entender a morte evocada por Freud como uma morte subjetiva: o duplo, que antes servira de sustentação para o eu, captura qualquer possibilidade de autonomia, representando o risco de indistinção entre o eu e o outro. A perda da possibilidade de experienciar a divisão pode ser fonte, ao mesmo tempo, de fascínio e de horror, ao colocar o sujeito na condição de objeto.

A partir das formulações de Lacan (1998) acerca do *estádio do espelho*, podemos destacar que a ambivalência é constitutiva de uma relação com o duplo, embasada na oscilação entre identificação e agressividade. Além disso, para o psicanalista francês, não é possível se ver totalmente livre dessa relação. O eu não se torna autônomo com o passar do tempo, nunca deixa para trás de maneira definitiva a fusão com o outro. Essa fusão permanece como uma constante possibilidade de funcionamento, que pode ressurgir em certas condições. Rivera (2005) nos diz que a arte toma partido dessa multiplicidade própria ao funcionamento do eu, sendo o tema do duplo um resgate dessa condição.

A partir desses elementos, ressaltamos que a amizade das protagonistas opera continuamente na ambivalência entre amor e ódio, fascínio e horror. Tal ambivalência surge, inclusive, no título do romance: após já estarmos convencidos de que Lila é a amiga genial, é ela quem nomeia Elena dessa forma, às vésperas de seu casamento. Para Lila, é Elena quem desempenha o papel do diabo e faz com que ela procure estudar mesmo quando não pode mais ir à escola. Considerando o exposto até aqui, podemos nos perguntar em que medida a relação entre as duas permite que elas avancem, e em que medida as deixa estagnadas, cada uma embevecida por sua amiga fulgurante.

A desmarginação e o *unheimlich* freudiano

No ensaio *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, Freud (1996b) reflete

sobre o que pode significar para o inconsciente o encontro com o irrepresentável da própria morte: ao tentarmos imaginar nossa própria morte, percebemos que o fazemos como espectadores. “Por isso, a escola psicanalítica pôde aventurar-se a afirmar que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (ibid., p. 173). Com frequência consideramos nossa morte como uma contingência que pode ser evitada. A tentativa de eliminar a morte se dá através de um silêncio a seu respeito – e, se pararmos para pensar nos desdobramentos da cultura nas últimas décadas, uma higienização da morte acontece a passos largos desde a segunda metade do século XX. O cerne do ensaio de Freud é a demonstração de que a guerra obrigou a uma relação diferente do sujeito ocidental com a própria morte, dada sua brutal imposição.

Pereira (2008, p. 165) retoma o ensaio de Freud e afirma:

Quando a morte não tem mais possibilidade de negação, não encontrando mais lugar na fantasia — que chamamos “projeto”, então ela reaparece como erupção e terror. A irrepresentabilidade da própria morte é reafirmada pelo fato de que ela irrompe sem poder encontrar lugar na linguagem, ou seja, ela emerge como paralisia e terror. Não se trata aqui de um contato direto, mítico com a morte-própria, mas da impossibilidade de criação, pela linguagem, de novos lugares onde situar o sujeito ante o enigma de sua existência e de sua morte. Ocorre a derrocada dos processos de metaforização. O esmagamento da capacidade de representar o próprio corpo é o correlativo necessário de toda essa desorganização referencial do psíquico (ibid., p. 165).

O texto freudiano que reflete sobre a guerra pode nos interessar para desdobrar algo que está em jogo no primeiro episódio de *desmarginação* de Lila. É na passagem de 1959 para 1960 que o termo aparece pela primeira vez na narrativa, quando as personagens estão fazendo a travessia da infância para a adolescência. Uma nova década está começando, uma década que supostamente deixará para trás os escombros de um período sombrio na história do Ocidente, a guerra e o fascismo. No entanto, a partir do que nos diz Freud, o ser humano se vê, na segunda metade do século XX, diante de outra relação com a morte que abre espaço para novas formas de subjetivação. A pista que seguimos no texto de Ferrante mostra que a *desmarginação* coloca isso em causa — a partir da relação entre o fascínio e o horror que procuramos estabelecer até aqui.

Encontramos no romance algumas referências à transposição de limites, por vezes de forma intencional e, em outras, como uma experiência avassaladora. Ambas as conformações dessa transposição se apresentam na amiga genial de Elena. Lila não é apenas brilhante, mas uma menina que parecia mais forte que todas as outras, mais forte “que Stefano, mais forte que o irmão Rino, mais forte que os nossos pais, mais forte que todos os adultos, inclusive a professora e os *carabinieri*, que podiam nos botar na cadeia” (FERRANTE, 2015, p. 57). A personagem ultrapassa, aos olhos de Elena, até mesmo as leis do mundo adulto, pois as proibições perdiam consistência diante dela, uma vez que “sabia como passar dos limites sem nunca sofrer realmente as consequências” (ibid.). À medida que a história se desenrola, vemos como alguns limites se impõem à personagem, como, por exemplo, as dificuldades financeiras dos pais, que a impedem de seguir com os estudos. Apesar disso, Lila não desistirá das letras e lerá vorazmente todos os livros da biblioteca do bairro, criando brechas a um destino imposto.

Entretanto, a imagem de Lila construída por Elena como aquela que vai além dos limites também oscila entre a aparente autonomia e a perda das margens, que invade a personagem e dissolve os contornos das pessoas e das coisas, dissipando as fronteiras entre o eu e o outro. Essa experiência é nomeada pela personagem como *desmarginação*. Na primeira cena narrada em *História dos Sapatos* ou *Adolescência*, Elena nos conta que Lila só conseguiria nomear essa experiência anos mais tarde, forçando o sentido comum da palavra.

A *desmarginação* é “a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo desde sempre, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se”. (FERRANTE, 2015, p. 82). O que lhe era corriqueiro passa a ser fonte de horror. O mais familiar transforma-se em o mais estranho, o que nos remete ao *unheimlich* freudiano.

Começara a sentir *horror* pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se sua sonoridade obedecesse a leis novas e desconhecidas. A náusea aumentara, o *dialeto*

perdera toda familiaridade, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. Como somos mal-formados, pensara, como somos insuficientes. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareceram atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe por que, se concentrara sobretudo no corpo do seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. (ibid., p. 82 — grifos nossos)

Além de abordar o tema do duplo, em seu ensaio *O Inquietante* (2010a), Freud examina a sensação de *unheimlich*, e inicia sua investigação pela busca da etiologia da palavra. O psicanalista descobre que *heimlich*, vocábulo que comumente significa “familiar”, “desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto” (FREUD, 2010a, p. 340), podendo significar “oculto” ou “horripilante”. A pesquisa o leva a concluir que existe um ponto de ligação entre os opostos, pois “*unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010a, p. 340). Seu achado indica que a sensação de estranheza e inquietação pode ser provocada justamente devido à familiaridade de uma situação. *Unheimlich*, portanto, figurará como aquilo que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (ibid., p. 338).

Pereira (2008) nos diz que o fenômeno do *unheimlich* se impõe quando o recalçado reaparece nos domínios da imagem-própria do Eu, perturbando as certezas do sujeito quanto a si mesmo. Pierre Fédida (apud PEREIRA, 2008) descreve a sua propriedade de questionar a imagem e o visual em relação ao corpo-próprio: *unheimlich* como a forma tomada pela angústia do recalçado regressando em um atual visual do familiar. O duplo aparece como uma das formas assumidas pelo *unheimlich*, levantando uma pergunta sobre os limites do eu e a separação entre o eu e o outro.

Fragmentos da *desmarginação* já haviam ocorrido à Lila anteriormente. A cena em que pede ao pai para continuar com os estudos termina com a menina sendo jogada pela janela, momento em que Lila tivera absoluta certeza, “justo enquanto voava rumo ao asfalto, de que pequenos animais avermelhados, muito simpáticos, estivessem dissolvendo a composição da rua transformando-a em uma matéria lisa e macia” (FERRANTE, 2015, p. 83). Uma fração da *desmarginação* antecede seu choque contra

o asfalto, colisão decorrente de um gesto violento do pai. De maneira análoga, o episódio sucedido no Ano Novo se dá entre o barulho de fogos de artifício, lançados em uma competição com os Solara, família influente do bairro. A virulência da competição, aparente principalmente em Rino e captada por Lila ao ponto de desfazer os contornos do irmão, é afirmada ao fim da disputa com um gesto indubitável dos Solara, que, não admitindo a derrota, atiram em seus adversários. A dissolução das fronteiras assola a personagem em momentos em que a violência e a morte entram em cena.

Quando questionada sobre a *desmarginação*, Elena Ferrante (2017a) diz que sempre se sentiu atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, quando as formas se tornam disformes e nos defrontam com o que mais nos aterroriza. No romance, quando a *desmarginação* entra em cena, parece que a narradora é atravessada pela amiga; em alguns momentos usa a primeira pessoa como se fosse a própria Lila a tomar a palavra. É nítido como o texto ganha tom de um fragmento à parte, sem interrupções de parágrafo. Lila tenta colocar em palavras o que está sentindo usando expressões que remetem à desintegração: “um ovo sólido que se rompe”, “sentia um estridor de grânulos”, “a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além — acima, embaixo, ao lado — ali onde está o assombro”, “preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar”, “o terror permanece, está sempre na fresta” (FERRANTE, 2017b, p. 170 -171).

Quando o texto é tomado pela *desmarginação* entramos em uma narrativa fragmentária, sem coerência em sua forma estrutural – uma espécie de monólogo a dois, uma vez que Lila parece tentar estender uma rede simbólica sobre um mundo que está ruindo. Não sabemos se ela fala para Elena ou para ela mesma. A escrita borda a imagem da palavra até tocar no seu além: a palavra inventada, a *desmarginação*. A palavra de Lila, que se impõe no texto de Elena, nos faz perceber por que a narradora se deslumbra com a habilidade de Lila, o que suscita seu espanto; trata-se de uma escrita que se configura no estranho-familiar do *inquietante*. Narrativa que testemunha um movimento em direção à destruição, à morte. Ali, onde o terror permanece, está sempre na fresta, está também o assombro.

A queda das bonecas: perda e criação

Investigando a sensação de *unheimlich* provocada por algumas obras literárias, Freud (2010a) analisa um conto de E.T.A. Hoffmann (2010), chamado “O Homem da Areia”. A ficção acompanha os momentos em que Nathanael se encontra com o Homem da Areia, aos quais se segue uma desestabilização, que o leva, no desfecho, à morte. Segundo a análise de Freud, Nathanael se apaixonaria por seu duplo, presentificado na forma de um autômato: a boneca Olímpia. A descoberta de que o alvo de sua obsessão é um ser inanimado desencadeia um dos momentos de loucura do personagem, em que profere frases sem sentido. O Homem da Areia seria também um personagem duplicado e, a ameaça de perder os olhos, trazida por sua presença, se concretiza em parte na afirmação de que os olhos de Olímpia pertenciam, na verdade, a Nathanael. Dentre os pormenores da análise, destacamos aqui a ligação da sensação de *unheimlich* à ameaça da perda, seja dos olhos, seja da autonomia, representada pela possibilidade de identidade a uma boneca.

A análise freudiana do conto pode nos ajudar a desdobrar o que está em jogo na perda das bonecas de Elena e de Lila, atribuída a dom Achille. Descrito como o ogro das fábulas, capaz de encarnar todos os terrores da infância, dom Achille se assemelha ao personagem de E.T.A. Hoffmann, mas, ao invés de roubar olhos, coleciona objetos perdidos. Curiosamente, as meninas se aproximam desse perigo, posicionando suas bonecas nas grades retorcidas que levam ao subsolo, assumindo o risco da queda. Nessa aproximação, podemos perceber a atração pelo horror, o fascínio pela possibilidade de perda de autonomia, presente também na relação entre as amigas.

Sobre o subsolo, Elena escreve que

Através dessas aberturas, o escuro podia tomar nossas bonecas de repente, às vezes seguras em nossos braços, noutras, postas de propósito ao lado da grade retorcida e, assim, expostas ao bafo frio do porão, aos rumores ameaçadores que vinham de lá, aos chiados, estalos, rangidos. (FERRANTE, 2015, p. 23)

As meninas atribuíam a essas bocas escuras que se abriam sob os prédios do bairro tudo que as aterroriza durante a luz do dia. Entre os terrores, situava-se dom

Achille, o ogro das fábulas.

Dom Achille, por exemplo, estava não só em seu apartamento no último andar, mas também ali embaixo, aranha entre aranhas, rato entre ratos, uma forma que assumia todas as formas. Eu o imaginava de boca aberta, com suas longas presas de fera, corpo de pedra reluzente e ervas venenosas, sempre pronto a recolher numa enorme bolsa preta tudo o que deixávamos cair dos cantos desguarnecidos das grades. Aquela bolsa era um traço fundamental de dom Achille, sempre com ela, até em casa, na qual metia matéria viva e morta. (ibid.)

Na imaginação de Elena, dom Achille reúne uma série de pares de opostos: a forma e o amorfo, o orgânico e o inorgânico, a vida e a morte. À sua rigidez de pedra contrasta a possibilidade de assumir todas as formas; à vivacidade opõe-se sua composição inorgânica. Apesar disso, Elena descreve a queda de pedrinhas que faziam passar por entre as grades como algo “belo e assustador” (ibid.), da mesma maneira que, quando a busca pelas bonecas perdidas as leva a se aventurar no território subterrâneo, ela afirma que “Toda criança era ao mesmo tempo tentada e aterrorizada” (ibid.) a forçar a portinha que resguardava a entrada. A ambivalência se apresenta constantemente, e as meninas experimentam, ao mesmo tempo, fascínio e horror pela ameaça da perda e do assujeitamento, representadas por dom Achille.

O gesto que consolida a amizade das personagens, dar as mãos para enfrentar o homem mais temido do bairro, insere-se entre as provas de coragem a que Elena se submetia para ficar à altura de Lila. Após confrontarem dom Achille pelo sumiço de suas bonecas, as meninas recebem uma quantia de dinheiro que dispõem na compra de seu primeiro romance. A uma perda, e à possibilidade de morte nas mãos desse homem temível, articula-se a literatura, que impulsiona as personagens à criação através da escrita.

Para não concluir... para escrever

Enquanto o duplo cumpre o papel de sustentação, e por vezes se torna o mensageiro da morte, o amorfo apresenta uma captura fascinante ao mesmo tempo que um horror, ambos provocados pela perda das margens. A íntima relação entre fascínio e horror provém da perda da possibilidade de experimentar a divisão e, com ela, constituir a

imagem do corpo-próprio, o que lançaria o sujeito à condição de objeto. A amizade das protagonistas serve de sustentação para a imagem do corpo-próprio, contudo carrega uma contradição insolúvel no risco constante de fusão. Essa contradição se desdobra na tensão permanente entre morte e criação.

As vidas das personagens se apresentam sempre misturadas, como se a palavra de uma fosse o eco da outra, “naquele meu *a menos* que é assim por um seu *a mais*, naquele meu *a mais* que é a caricatura de um seu *a menos*” (FERRANTE, 2016, p. 337). O que Ferrante parece querer perscrutar na série napolitana é o caminho que Elena faz para tornar-se escritora através de Lila. Elena tem a possibilidade de transformar uma realidade difícil, cheia de palavras que matavam, através do que a criação literária lhe proporciona, e está convencida que não teria sido capaz de tanto se não fosse por Lila.

Elena encontra na escrita uma maneira de (re)compor. O que diz respeito ao desejo sempre se manifesta numa aparente perturbação da memória — nos diz Freud (2010b) na carta a Romain Rolland —, onde perdura um sentimento de perda de margens, de uma temporalidade não linear. As relações que se manifestam por meio do duplo, da impossibilidade de arredar o desejo — que fazem emergir o recalcado, nos alienam, nos castigam e nos atormentam — são também as que exigem uma escrita. Podemos pensar que o trabalho de escrita dos romances, motivado, inicialmente, pela competição e pelo desaparecimento, é a forma que Elena encontra de nomear o fascínio e o horror que experimenta diante de Lila e, dessa forma, deixá-los e deixá-la para trás. Suas últimas palavras são “agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais” (FERRANTE, 2017b, p. 476).

Referências

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001

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

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017a.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017b.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017c.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud Vol. V**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas (Vol. 14), História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

FREUD, Sigmund. Um distúrbio de memória na acrópole. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas (Vol. 18), O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **O homem da areia**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do Eu. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4: a relação de objeto (1956-1957)**. Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise (1969-1970)**. Rio de Janeiro, Zahar, 1992.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico**. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIVERA, Tânia. **Guimarães Rosa e a Psicanálise: Ensaio sobre imagem e escrita**.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante, uma longa experiência de ausência**. São

Página | 314

Paulo: Claraboia, 2020.

LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS: FASCINATION AND HORROR IN NEAPOLITAN TETRALOGY

Abstract

Página | 315

In this article, we seek to understand, on the border between psychoanalysis and literature, the relationship between fascination and horror through three perspectives of the novel *My Brilliant Friend* by Elena Ferrante. The first perspective is the friendship between the two protagonists, Elena and Lila, which constitutes the central theme of the narrative. The second perspective is the *smarginatura*, a neologism created by the character Lila to name the feeling of dissolution of the margins. The third, finally, is the formless, represented by the character Dom Achille, who is considered responsible for the disappearance of the girls' dolls. In dialogue with Freud's essay, *The Uncanny*, we will discuss the issues of the double and of the unheimlich raised by this friendship. This interlocution allows us to perceive, from a new angle, the intimate relationship between fascination and horror arised from the three perspectives. We will show how fascination and horror pose a question, which runs through the novel, about the distance between the self and the other based on the constant risk of dissolution of this interval.

Keywords

Elena Ferrante. Fascination. Horror. Psychoanalysis. Unheimlich.

Recebido em: 27/07/2021

Aprovado em: 09/11/2021