



Juliana Nery Gonçalves

**Das margens entre angústia e desejo:
considerações sobre o objeto a laciano a
partir da tetralogia de Elena Ferrante**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.

Orientador: Profa. Monah Winograd
Co-orientador: Marcus André Vieira

Rio de Janeiro,
Dezembro de 2024



Juliana Nery Gonçalves

**Das margens entre angústia e desejo:
considerações sobre o objeto a
lacaniano a partir da tetralogia de Elena
Ferrante**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia (Psicologia Clínica) da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Profa. Monah Winograd

Orientadora

Departamento de Psicologia - PUC-Rio

Prof. Marcus André Vieira

Co orientador

Consultório Particular

Prof. Fernando Ribeiro Tenório

Departamento de Psicologia – PUC-Rio

Profa. Vivian Martins Ligeiro

UERJ

Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2024.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Juliana Nery Gonçalves

Graduou-se em Psicologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2021. Ingressou no curso fundamental do Instituto de Clínica Psicanalítica (ICP) do RJ em 2024, com previsão de conclusão em 2026. Atuação profissional: Clínica Psicanalítica.

Ficha Catalográfica

Gonçalves, Juliana Nery

Das margens entre angústia e desejo: considerações sobre o objeto a lacaniano a partir da tetralogia de Elena Ferrante / Juliana Nery Gonçalves ; orientadora: Monah Winograd – Rio de Janeiro PUC, Departamento de Psicologia, 2024; coorientador: Marcus André Vieira. – 2024.

111 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2024.

Inclui bibliografia

1. Psicologia – Teses. 2. Angústia. 3. Desejo. 4. Elena Ferrante. 5. Jacques Lacan. 6. Objeto a. I. Winograd, Monah (Monah Winograd). II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Psicologia. III. Título.

CDD: 150

Para minhas amigas geniais.

Agradecimentos

A CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da PUC-Rio. Um agradecimento especial à secretaria do programa, pelo suporte fornecido no decorrer deste percurso.

A Marcus André Vieira, pelo generoso acolhimento de meu tema de pesquisa e a orientação precisa, com a qual pude encontrar caminhos para a dar vida e forma às minhas inquietações.

À professora Flavia Troccoli, pelas indicações preciosas, apontadas na qualificação deste trabalho e determinantes para o percurso de escrita que se seguiu dali em diante.

Aos professores Fernando Tenório, Monah Winograd e Vivian Ligeiro que, gentilmente, aceitaram participar da banca de defesa desta dissertação.

Ao grupo de orientandas de Marcus André, pelo apoio e contribuições indispensáveis no desenvolvimento desta pesquisa. À Teresa De Cicco, em destaque, pela leitura tão cuidadosa, mas principalmente, pela amizade.

Aos meus pais, Claudia e Luiz Alberto, pelo suporte incansável, com o qual pude seguir em frente.

À minha muito “malavilosa” irmã, Carolina, parceira e confidente de todas as horas.

Ao João, pelo feliz encontro, pela força, pela leveza.

Às amigas que há uma década são companhia na cavalgada. Em especial, à Luiza, pelas lágrimas e gargalhadas compartilhadas.

Aos queridos amigos do ICP – RJ, que tornam mais belo o caminho tortuoso que é a formação do analista.

À Andréa Reis, pela escuta que me permitiu concluir.

Resumo

Gonçalves, Juliana Nery; Winograd, Monah. **Das margens entre angústia e desejo: considerações sobre o objeto *a* lacaniano a partir da tetralogia de Elena Ferrante**. Rio de Janeiro, 2024. 111 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho pretende investigar a noção de objeto *a* – tal como formulada por Lacan em seu *Seminário livro 10, A angústia* – à luz de algumas passagens e elementos narrativos extraídos da tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante. A hipótese desta investigação é a de que o estudo do duplo papel do objeto *a*, entre deflagrador de angústia e causador de desejo, pode ser beneficiado pelo recurso à ficção ferranteana. Sob esta perspectiva, inicialmente, percorremos as incursões de Freud e Lacan na aproximação entre arte e psicanálise, de modo a definir um método no enlace entre os dois campos. Além disso, apresentamos a escritora Elena Ferrante, destacando aspectos singulares de seu fazer literário, bem como as coordenadas principais de sua tetralogia napolitana. Em seguida, após a introdução da noção de objeto *a*, sua faceta angustiante é abordada na relação com o corpo, a partir de um fenômeno que acomete uma das personagens do romance, a *desmarginação*. Por fim, o exame das nuances da amizade narrada por Ferrante permite a discussão da função de causa de desejo do pequeno *a* lacaniano, deslocando a desmarginação de seu sentido inicial.

Palavras-chave

Angústia; desejo; Elena Ferrante; Jacques Lacan; objeto *a*; psicanálise e literatura.

Abstract

Gonçalves, Juliana Nery; Winograd, Monah (Advisor). **About the margins between anguish and desire: considerations on the Lacanian *objet petit a* based on Elena Ferrante's tetralogy.** Rio de Janeiro, 2024. 111 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present work intends to investigate the notion of *objet petit a* – as forged by Lacan in his 10th Seminar, *The anguish* – in the light of some passages and narrative elements extracted from the tetralogy *My brilliant friend*, by Elena Ferrante. The hypothesis of this investigation is that the study of the double role of the *objet petit a*, between triggering anguish and causing desire, can benefit from the use of Ferrantean fiction. From this perspective, initially, we covered the forays of Freud and Lacan into the rapprochement between art and psychoanalysis, in order to define a method to link the two fields. Furthermore, we present the writer Elena Ferrante, highlighting unique aspects of her literary work, as well as the main coordinates of her Neapolitan tetralogy. Then, after introducing the notion of *objet petit a*, its anguishing facet is addressed in connection with the body, based on a phenomenon that affects one of the characters in the novel, the *smarginatura*. Finally, the examination of the nuances present in the friendship narrated by Ferrante allows us to discuss the *objet petit a* function of causing desire, thus displacing the *smarginatura* from its initial meaning.

Keywords

Anguish; desire; Elena Ferrante; Jacques Lacan; objet petit a; psychoanalysis and literature.

Sumário

Introdução		12
Capítulo 1	Ferrante e Lacan: primeiras aproximações	17
1.1	Das margens entre psicanálise e arte	17
1.2	Freud e os artistas: fantasia, sublimação e a estética <i>unheimlich</i>	19
1.3	A arte no ensino de Lacan	22
1.3.1	Um lugar para o real	23
1.3.2	Lacan e Blanchot em torno do vazio	23
1.4	Os caminhos de uma escritora	27
1.5	A palavra estrangeira	34
Capítulo 2	O objeto pequeno <i>a</i> : elaboração do conceito	39
2.1	Um enfoque	39
2.2	O objeto antes do <i>a</i>	40
2.2.1	Da falta do objeto à Coisa freudiana	40
2.2.2	Entre a angústia e o desejo, um objeto	45
Capítulo 3	Não é sem objeto: corpo, angústia e <i>desmarginação</i>	50
3.1	Do corpo anatomopatológico ao corpo <i>desmarginado</i>	50
3.2	As margens das pessoas e das coisas: o objeto <i>a</i> na formação da imagem	54
3.3	Um solvente que opera devagar: angústia e objeto <i>a</i>	64
3.3.1	Sobre a angústia freudiana a partir de 1926	65
3.3.2	Um pedaço de corpo invade a cena	70
Capítulo 4	O que se perde, o que resta e o que causa	81
4.1	O diabo e o desejo	81
4.2	O <i>a</i> de fascínio a causa	87
4.3	“O coração secreto do meu livro”	93

4.4	Sempre no mesmo lugar, sempre fora de lugar	99
	Conclusão	102
	Referências	108

A nossa opção, repito, é entre a angústia e a gangrena. Ou o sujeito se angustia ou apodrece.

Nelson Rodrigues

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa

Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não podemos. E escrevemos.

Marguerite Duras

Introdução

A investigação que aqui se apresenta parte da proposta de mapear um encontro possível entre a escritora Elena Ferrante e o psicanalista Jacques Lacan. Seu objetivo é trabalhar um dos aspectos da noção de objeto *a* – forjada por Lacan para situar os limites da ação significante –, a saber, sua articulação à angústia e ao desejo, tal como isso é discutido no Seminário, livro 10: a angústia (1962-63/2004). Para tanto, nos serviremos de algumas passagens e elementos narrativos extraídos da tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante.

A interlocução entre estes dois campos – a psicanálise e a literatura – se mostrou pertinente em razão das ressonâncias encontradas, que puderam funcionar como recursos na exploração das noções lacanianas aqui tomadas como objeto de pesquisa. Considerando a direção indicada tanto por Freud quanto por Lacan no que se refere à aproximação entre arte e psicanálise, nosso método se apoiará no entendimento de que é o artista quem pode ensinar algo ao psicanalista, e não o contrário. Nesse sentido, partiremos da literatura para chegar à psicanálise.

Elena Ferrante é o pseudônimo que assina um conjunto de livros publicados na Itália a partir de 1991, além de entrevistas e alguns ensaios. Com a publicação do primeiro volume de sua tetralogia *A amiga genial* (2011-2015), a autora desponta no cenário mundial, dando origem à "febre ferrante", fenômeno editorial internacional. Ao contrário da maioria das publicações que conquista um grande público, a série, composta por quatro volumes, também é objeto de elogiosas resenhas nos principais veículos de crítica literária.

Esse feito raro nos parece um reflexo da maneira pela qual Ferrante constrói seus livros, sobrepondo camadas de sentido (e não-sentido), disponibilizando ao leitor o tanto de adensamento narrativo quanto lhe convenha. Enquanto alguém que se diz atraída por tudo o que está contido em uma moldura qualquer pelo que esta pode revelar do que ficou de fora (FERRANTE, 2017, p. 344), Ferrante é uma escritora que utiliza da forma para remeter ao que não se deixa formatar. É possível acompanhar suas narrativas pelo que elas colocam em cena, mas também pelo que elas parecem deixar nos bastidores, ao que daremos ênfase no presente trabalho.

A série *A amiga genial* recebe esse nome numa referência ao título de seu primeiro volume, ficando também conhecida como a "tetralogia napolitana". Retomando motes e aprofundando indicações de livros anteriores, o romance

permite reenquadrar a obra ferranteana enquanto uma espécie de projeto, que mobiliza por caminhos variados a perda de si e a escrita na experiência cultural feminina. A narrativa se desenvolve na perspectiva da narradora e também escritora Elena Greco, a Lenù, e tem seu desencadeamento com a notícia do desaparecimento de Rafaella Cerullo, apelidada Lila, com quem ela mantém uma complexa amizade há aproximadamente sessenta anos.

A relação entre as duas, marcada pela oscilação entre aproximação e afastamento, espelhamento e ruptura, dita o ritmo da narrativa, que avança visando a síntese impossível da história de uma relação preñe de antíteses. É escrevendo que Lenù tenta cercar o vazio deixado pelo sumiço da amiga. Catando os fragmentos da vida que compartilharam, ela arrisca dar um destino ao que restou de inapreensível da relação com Lila.

Uma palavra que se repete no romance e parece funcionar enquanto fio condutor da narrativa nos ajuda a entrar no texto ferranteano. Trata-se da *desmarginação*, ou, no italiano original, a *smarginatura*, um neologismo que transmite também aspectos fundamentais do processo criativo de Ferrante, bem como de sua relação com a literatura, o que a própria autora revela em ensaios e entrevistas. Na tetralogia, a palavra é uma invenção de Lila, que a cria para se referir a uma experiência inquietante na qual o contorno das pessoas e das coisas entra em dissolução. Ela excede, contudo, seu sentido original, tornando-se um operador importante na amizade entre as duas personagens, como veremos.

Assim, será perseguindo os trilhamentos dessa palavra-invenção na narrativa que recolheremos as passagens pertinentes à discussão em torno do objeto pequeno *a*. Isso se dará em duas etapas principais. Inicialmente, abordaremos o objeto em sua articulação com a angústia e o corpo despedaçado, dando ênfase ao que a *desmarginação* pode revelar sobre essa dimensão da experiência corporal, discutida por Freud em suas reflexões sobre o estranho-familiar e explorada por Lacan junto ao tema do espelho. Num segundo momento, pensaremos a *desmarginação* no interior da relação de amizade entre as protagonistas, atentos ao que ela pode ensinar sobre o objeto *a* operando como causa de desejo.

Fixamos como objetivo paralelo a todo o processo investigativo evitar o estabelecimento de uma correspondência inequívoca entre as noções lacanianas e os aspectos da ficção de Ferrante aqui mobilizados. A ideia é prescindir de uma abordagem que pretenda explicar a arte pela psicanálise, ou a psicanálise pela arte.

Assim, buscamos tão somente percorrer a teoria concernente a nosso foco de investigação – o objeto *a* laciano – recorrendo a elementos da criação ferranteana como possibilidade de promover o aguçamento do olhar psicanalítico. Espera-se poder, desse modo, extrair das idas e vindas entre literatura e psicanálise algum efeito de transmissão no campo de orientação laciana.

Tendo em vista esse cuidado metodológico, optamos por reservar o primeiro capítulo deste trabalho ao detalhamento da maneira como aqui efetuamos a costura entre o psicanalítico e o literário. Para isso, percorreremos, inicialmente, as incursões de Freud e Lacan no que se refere à aproximação entre os dois campos. Em seguida, apresentaremos as coordenadas principais da tetralogia napolitana, de modo a situar o leitor na história sobre a qual nos debruçamos, enfatizando os elementos narrativos privilegiados para definir o enquadre aqui proposto, a saber: a *desmarginação* e a complexa trama que une Elena Greco e Rafaella Cerullo através dos anos. Além disso, trabalharemos brevemente alguns escritos em que Ferrante discute aspectos de seu fazer literário, especialmente no tocante a sua relação com a escrita e a autoria.

Embora insista na independência das obras em relação a seus autores, Ferrante segue falando sobre seus livros com leitores, críticos e jornalistas, destrinchando conceitos talvez até de forma mais detalhada do que costuma fazer um autor que opta por revelar sua identidade ao público. Os volumes *Frantumaglia* (2017) e *As margens e o ditado* (2022) reúnem textos dessa natureza, que, a nosso ver, apontam caminhos para a exploração da obra ferranteana.

Ao fim desse capítulo inicial, travaremos um breve diálogo entre os ensaios metaficcional de Ferrante e alguns pontos da teorização de Maurice Blanchot em *O espaço literário* (1955/2011). Há uma indicação do autor nesse ensaio que nos parece proveitosa para pensar a maneira pela qual Ferrante insere a *desmarginação* na narrativa. Blanchot comenta o efeito de desambientação produzido pela introdução de uma palavra estrangeira em um texto, uma espécie de abalo da forma que, a nosso ver, está permanentemente em jogo na literatura de Ferrante.

No segundo capítulo da presente dissertação, delimitaremos nosso enfoque no que se refere ao estudo da noção de objeto *a* no ensino de Jacques Lacan, além de percorrer os antecedentes de sua formulação pelo psicanalista. Ainda que essa noção comece a ser construída antes, é somente no décimo seminário de Lacan que ela ganha estatuto de conceito. Depois dessa primeira formalização, o objeto *a* é

definido ao longo do ensino lacaniano de formas variadas, em conexão com outras múltiplas noções teóricas. Nossa investigação, contudo, priorizará tratar do objeto *a* tal como ele é apresentado por Lacan no Seminário sobre a angústia, dando ênfase a sua conexão com esse afeto, por um lado, e seu vínculo com o desejo, por outro.

O terceiro capítulo parte da *desmarginação* enquanto experiência corporal vivenciada pela personagem Lila, na qual supomos um valor ensinante no que se refere às relações entre corpo, angústia e objeto *a* na psicanálise de Freud e Lacan. Nessa referência, o corpo transborda a fisiologia da ciência médica, forma-se a partir das marcas deixadas pela linguagem e pelo desejo. Enquanto algo que tem uma origem, isto é, não está dado para cada ser-humano desde o momento do nascimento, o corpo é fruto de uma montagem. Por isso, não está livre do risco de desmontar-se, fenômeno do qual Freud (1919) se aproximou ao descrever o *unheimliche*, e que Lacan retomou em sua teorização sobre a angústia (1962-63), responsável por consolidar a noção de objeto *a* em seu ensino. Nossa ênfase neste capítulo recairá justamente sobre essa dimensão do corpo que se revela em sua desmontagem, dimensão na qual o objeto formulado por Lacan desempenha um papel primordial.

Por fim, o quarto capítulo desta dissertação tem origem em uma indicação encontrada na epígrafe escolhida por Ferrante para abrir sua tetralogia. A epígrafe é um trecho de Fausto (1808), de Goethe, que fala da importância de uma figura "diabólica" para impedir o esmorecimento do agir humano. Identificamos aí uma antecipação da autora do que se mostrará, no decorrer da narrativa, o mais fundamental na relação entre Lenù e Lila.

Por um lado, o que aparece de forma mais clara na interação entre as duas personagens é a especularidade. Há, contudo, uma outra faceta dessa relação, menos evidente, na qual observamos Lila encarnar para Lenu, sempre de modo fugaz, o lugar do objeto causa de desejo, de modo similar ao que Lacan descreveu enquanto operação necessária à sustentação do desejo do analista. A *desmarginação* mostra-se aqui novamente relevante, pois, deslocando-se de seu sentido original, vem localizar, para Lenù o misto de fascínio e assombro que Lila lhe causa.

Sendo assim, o último passo desta dissertação buscará dar ênfase à relação do objeto *a* com o desejo, evidenciando a proximidade entre o que resta e o que causa. A formulação do objeto *a* não deixa de ser uma maneira de apreender o fato de que aquilo que sobra da operação viabilizadora do desejo retorna como causa na

experiência desejante. O exame daquilo que se passa entre as protagonistas da tetralogia napolitana nos servirá para falar de uma parceria em que o outro não é o outro especular, mas suporte para uma presença que causa o desejo. Está aí, para Lacan, a substância da posição do analista, da qual podemos nos aproximar com ajuda do que Ferrante inclui de “diabólico” na amizade entre Lila e Lenù.

Capítulo 1

Ferrante e Lacan: primeiras aproximações

1.1 Das margens entre psicanálise e arte

As relações entre psicanálise e arte estão colocadas desde a origem da psicanálise enquanto campo teórico-clínico. O Sigmund Freud homem da ciência não hesitou em afirmar que, no que concerne à psicanálise, “a ciência não se sustém ante a realização do artista” (FREUD, 1907/2015, p. 72). Do mito de Narciso e a tragédia de Édipo Rei a Shakespeare, Leonardo da Vinci, Goethe e Jensen, Freud traçou um caminho que pôde transmitir a pertinência de se recorrer à arte no desenvolvimento da teoria psicanalítica.

Lacan segue a direção apontada por Freud. No escrito em que homenageia Marguerite Duras, ele reconhece que a escritora demonstra saber sem ele aquilo que ensina, concluindo que ao aproximar-se da arte o psicanalista percorre o caminho desbravado pelo artista, e não o contrário (LACAN, 1965/ 2003, p. 200). Essa indicação lacaniana revela um certo modo de enlaçar o saber do psicanalista ao saber do artista que orientará nosso método nessa dissertação.

A perspectiva freudiana, por sua vez, nem sempre se mostrou assentada nessa posição diante da criação artística. Ainda que tenha sido um crítico das patografias, que tomavam as obras de arte como meio de interpretar a vida psíquica do artista, Freud vez ou outra parece ter incorrido numa psicologia do autor. Num posfácio adicionado à segunda edição de *O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen* (1907/2015) , de 1912, ele afirma:

a pesquisa psicanalítica [...] já não busca nelas [criações literárias] apenas confirmações dos achados que fez em indivíduos não poéticos, neuróticos, mas quer saber igualmente a partir de que materiais de impressões e lembranças o escritor deu forma à sua obra, e por quais caminhos, mediante quais processos esse material foi transportado para a obra literária. (FREUD, 1907/2015, p. 120).

Por um lado, notamos aí um índice de avanço da leitura psicanalítica, no sentido de fugir a uma auto-reiteração, colocando o processo criativo em foco. No entanto, essa proposta ainda supõe possível o acesso aos materiais psíquicos do artista por meio da análise de suas criações. Ainda assim, devemos a Freud o gesto

de voltar-se para a arte, assinalando sua relevância para a pesquisa psicanalítica, à medida que dá notícias do modo de operação inconsciente (embora não do inconsciente do autor, vale ressaltar).

Com Lacan, avançamos, deixando cair a pretensão de interpretar a obra de arte ou o artista a partir do saber psicanalítico, que estaria assim na posição de dar a palavra final sobre a criação. Ainda que a subjetividade do artista esteja em alguma medida implicada em sua obra, desvendá-la não caberia ao psicanalista. Este ganharia mais na aproximação com a arte se interessando por algo para além disso:

(...) ao contrário do que se pensa, não é do inconsciente do poeta que se trata. Este inconsciente, sem dúvida, revela sua presença por alguns traços na obra que não são premeditados, elementos de lapsos, elementos simbólicos não percebidos pelo poeta, mas não é para isso que se volta nosso principal interesse (LACAN, 1958-59, p. 295-296).

A isso podemos acrescentar um apontamento feito por Freud no ensaio sobre a *Gradiva* de Jensen: ainda que se trate a criação artística a partir de descrições psicológicas, o artista não estará, de todo modo, submetido a este saber (1907/2006, p. 47). Essa concepção freudiana ganha destaque no ensino de Lacan, que indica que “a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede” (1965/2003, p. 200).

Nesse sentido, o algo além pelo qual a psicanálise deve se interessar no recurso à arte é aquilo que o artista alcançou e pode assim lhe ensinar. Essa é a aproximação possível entre arte e psicanálise para Lacan, já que “a psicanálise só se aplica, em sentido próprio, como tratamento e, portanto, a um sujeito que fala e que ouve” (LACAN, 1958/1998, p. 758). Ou seja, não há uma psicanálise aplicada à arte, ela só se aplica como método no interior de uma relação entre dois muito específica, marcada pelo endereçamento de uma fala sob a instalação da transferência.

Sendo assim, para Lacan, se um saber deve se aplicar ao outro, é a arte que há de ser aplicada à psicanálise, considerando que “porquanto o artista preceda o psicólogo, sua arte deve fazer avançar a teoria psicanalítica” (REGNAULT, 2001, p. 20). O potencial da aproximação entre psicanálise e arte parece residir, portanto, em sua capacidade de aprimorar um conceito psicanalítico. Sob esta perspectiva, podemos compreender que embora Freud tenha se valido de sua teoria para dizer

sobre a arte, o verdadeiro legado desse gesto foi a influência da arte no avanço das noções psicanalíticas. Nos termos de Chemama (2002), é inútil interpretar o Édipo quando é antes o Édipo que nos fornece os meios para interpretar o sujeito.

Vale ainda destacar que não visamos aqui situar a arte como fonte de saber ideal para o psicanalista. Regnault (2001) afirma que nessa aproximação devemos nos guiar pela posição de Lacan no *Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein* (1965/2003), com modéstia e admiração. Trata-se mesmo de uma metodologia modesta esta de que nos servimos na presente investigação. Como Walter Benjamin (apud DANTAS, 2019), “temos pouco a mostrar e nada – ou quase nada – a dizer”. Tal qual em um processo de análise:

A interpretação, se conservarmos esse termo, não será uma metalinguagem, remetendo o discurso de um escritor a um saber já constituído. Ela será corte, escansão operada sobre os traços da própria escrita, que permite fazer sobressair o que nela já está. (CHEMAMA, 2002, p. 65).

Recorremos à literatura de Elena Ferrante atentos a essa diretriz apontada por Chemama, contentando-nos com o pouco indicado por Benjamin, sem perder de vista que, por vezes, como numa análise, o pouco pode muito. A proposta aqui é a de nos mantermos na margem entre o psicanalítico e o literário, recolhendo o que se produz a partir do tensionamento entre os dois campos. Assim, nos aproximamos da ficção de Ferrante com uma pergunta sobre um ponto de apreensão complexa na teoria lacaniana, apostando em sua capacidade de proporcionar uma abertura por onde algo sobre esse ponto se transmita. Para tanto, tomamos o cuidado de não deixar as noções psicanalíticas tornarem-se “um ruído a abafar o som do texto literário” (DANTAS, 2019, p. 29).

1.2 Freud e os artistas: fantasia, sublimação e a estética *unheimlich*

Inicialmente, a via privilegiada por Freud em sua abordagem das produções artísticas foi a da fantasia. Em *O escritor e a fantasia* (2019/1908), ele propõe que a incursão pelo campo das artes teria relevância para o psicanalista à medida que as obras arrastariam consigo algo da atividade fantasmática de seus autores. A definição freudiana de “fantasia” corresponde ao conjunto de representações que encenam o desejo de modo disfarçado, garantindo assim uma satisfação indireta

(CHEMAMA, 1995, p. 70-71). Com Lacan, podemos compreendê-la como um enquadre da realidade que estrutura as relações do ser falante com o mundo (ibid., p. 71). Nessa perspectiva, portanto, Freud compreende o mecanismo da arte segundo o modelo da fantasia, sendo sua função a de promover um certo arranjo da realidade que a torne mais tolerável para o sujeito. Para tanto, as obras se desenrolariam a partir de “narrativas egocêntricas” (1908/2015, p. 61), reservando o lugar do herói com quem autor e espectador podem se identificar.

Essa primeira abordagem freudiana também inclui a suposição de um certo parentesco entre a neurose e a criação artística (RIVERA, 2005, p. 15). Aquilo que na neurose, ao enfrentar oposição da realidade, é destinado para a formação dos sintomas, na criação encontra um desvio para se expressar sem prejuízo na relação com a realidade. Isto é, ao criar, o artista obteria alguma liberação das leis do recalque, a qual, por meio de sua obra, ganha um lugar na realidade, sendo compartilhada com outros sujeitos às voltas com as mesmas restrições impostas a seus desejos. Em resumo, “as forças pulsionais em jogo na criação artística são as mesmas (...) que levam à psicose e à formação das instituições sociais” (ibid., p. 16). Não parece ser o objetivo de Freud, com tal análise, elaborar uma psicopatologia do artista, mas sim indicar algumas constantes na vida psíquica:

(...) ele [Freud] mostra que a neurose é universal na medida em que o conflito é fundador do psiquismo, e a saída que a criação oferece para o conflito é semelhante ao sintoma, porém diferente deste pela ilusão artística que ela convoca. As “satisfações substitutivas” que a cultura torna acessíveis, como a arte, são “ilusões”, afirma Freud em “O mal-estar na civilização”, mas não deixam de ser “eficazes psicologicamente”, graças ao papel assumido pela fantasia na vida psíquica. (RIVERA, 2005, p. 17).

Outra noção importante quando falamos do lugar da arte na obra freudiana é a sublimação. Embora Freud por vezes utilize esse termo para designar a atividade artística, é importante destacar que a sublimação não é um processo circunscrito a esse tipo de atividade. A definição freudiana para a sublimação diz respeito à capacidade de substituir uma meta sexual originária por outra não sexual (FREUD, 1908/2007, p. 168), em geral mais valorizada socialmente. É possível, portanto, supô-la em boa parte das produções culturais em geral, não tratando-se de algo que especifica a criação artística na perspectiva psicanalítica. A arte não deixa de ser, contudo, um modelo para o conceito de sublimação, que tem sua importância clínica:

Ao buscar entender o segredo do fazer artístico, talvez o psicanalista esteja buscando, ainda que implicitamente, as condições de possibilidade do próprio trabalho analítico, do que é capaz de produzir uma análise. Pois tal trabalho certamente não é capaz de gerar artistas, mas pode dar origem a caminhos sublimatórios não menos enigmáticos e imprevisíveis. (RIVERA, 2005, p. 31).

O ensaio freudiano que mais aborda a relação entre a sublimação e a arte é *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910). Nesse escrito, Freud formula a hipótese de que a curiosidade sexual infantil despertou precocemente em Da Vinci, levando a sublimação da maior parte de suas moções pulsionais de caráter sexual. Assim, transformadas numa ânsia geral de saber, essas moções puderam driblar a ação do recalque.

Mais tarde, Lacan questionará a maneira pela qual Freud define a sublimação, perguntando-se como seria possível conceber “uma atividade sexual na medida em que é dessexualizada” (LACAN, 1958-59/2013, p. 516). A crítica lacaniana parece apontar aí para o caráter imaginário que a relação sexual assume na ideia freudiana de dessexualização, quando na verdade o que se dá na sublimação revela o que é mais próprio da pulsão, isto é, o fato de que ela não se confunde com o que é da ordem da relação sexual. Lacan dá ênfase a isso em sua releitura da sublimação, definindo-a em relação à *das Ding*, lugar vazio que traduz a não-relação sexual, ou seja, a impossibilidade de um objeto total para o desejo. Retomaremos isso mais a diante.

Por fim, o artigo de Freud sobre o *unheimlich* é também uma contribuição relevante para a interlocução entre psicanálise e arte. Ernani Chaves (2020) destaca que sua publicação colaborou na definição de um marco, a partir do qual as obras ganharam certa autonomia em relação a seus autores, podendo ser entendidas a partir de critérios puramente estéticos. Há também um impacto no próprio campo da estética, que progressivamente passa a ocupar-se menos do belo e do sublime, aproximando-se mais de uma “teoria das qualidades do nosso sentir” (1919/2010, p. 329), tal como proposto por Freud. Afinal, os elementos que destaca do conto de Hoffmann em nada acenam para “uma espécie de destinação das “belas-artes” para encantar e apaziguar angústias e insatisfações” (CHAVES, 2020, p. 156). Abre-se caminho, assim, para uma arte livre de qualquer obrigação consoladora ou harmonizadora, capaz de fazer vir à tona os mais estranhos habitantes de nós mesmos.

1.3 A arte no ensino de Lacan

1.3.1 Um lugar para o real

Ram Mandil, em seu artigo *Literatura e psicanálise: modos de aproximação* (2005), destaca a afinidade entre a psicanálise e a arte no que se refere ao tratamento que oferecem ao real¹. Numa cultura “cada vez mais propensa a tratar o real pela supressão de suas manifestações” (p. 45), os dois campos parecem sustentar uma posição inversa, dando a essas manifestações um lugar em sua prática. Não há, porém, uma só maneira de dar lugar ao real, o que identificamos no desdobramento das relações entre psicanálise e arte no ensino lacaniano em duas vertentes distintas (Regnault, 2001): uma centrada nas semelhanças entre a função da arte e a função da fantasia, e outra baseada nas teorias sobre a letra e o escrito. Na primeira vertente, o real é aquilo que não pode ser acessado, mas somente contornado pela estrutura da fantasia; ele ganha lugar no vazio que esse contorno define. Já na segunda vertente, o real é o que se encontra *no* lugar do vazio; ele não é mais puro inefável, podendo inclusive se fazer escrito.

Essa segunda perspectiva é melhor desenvolvida no que se designa o “último ensino” de Lacan, mas já pode ser encontrada no “Seminário sobre *A carta roubada*”, de 1955. Nesse escrito, Lacan trabalha o conto de Edgar Allan Poe de mesmo título, situando a carta/letra (tanto na língua francesa quanto na inglesa, uma mesma palavra designa as noções de carta e letra – *lettre e letter*) *no lugar do vazio* (Regnault, 2001, p. 31). Em 1955, Lacan está no início de sua investigação sobre a letra, que ainda se confunde, por vezes, com a noção de significante.

É a partir da década de 70 que surge uma compreensão da letra como distinta do significante, designando uma escrita pura, escrita de gozo a se apresentar no lugar do vazio. Nessa nova elaboração, a letra viabilizaria um acesso ao real enquanto exercício, fazer, prática que “converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 1965/2003, p. 200). A noção de uma prática da letra, abordada por Lacan a partir da escrita de James Joyce e Marguerite Duras, dá um novo lugar para a arte em seu ensino. Sua relevância passa a ser atribuída não somente àquilo que estrutura

¹ A noção de “real” aqui não designa o mesmo que realidade. A realidade para Lacan teria origem numa trama de imagens e palavras constituída pelo aparelho psíquico como anteparo diante do real, isso que, por outro lado, é a parte do ser que não se deixa capturar por essa trama (LACAN, 1955-56).

do mundo e das fantasias em torno de um vazio real, mas pelo que pode materializar do real como presença.

Nossa investigação, por outro lado, se servirá da primeira vertente indicada por Regnault (2001), à medida que ela nos parece mais adequada à entrada que fazemos na ficção de Elena Ferrante. A *desmarginação*, fio de Ariadne que nos conduz pelo labirinto ferranteano, é a palavra a impedir o leitor de esquecer aquilo que sua escrita a todo tempo circunda, sem tocar. Trata-se de um índice desse núcleo vazio que move a escritura, ao mesmo tempo em que a encaminha para seu desabamento. Encontramos aí ressonâncias relevantes com a primeira perspectiva lacaniana sobre a arte, que lança luz sobre a estrutura da criação e o impossível que a engendra. A seguir, buscaremos detalhar essa perspectiva, além de colocá-la em diálogo com algumas ideias do escritor e filósofo Maurice Blanchot.

1.3.2 Lacan e Blanchot em torno do vazio

Antes de detalharmos o tensionamento entre vazio e estrutura na obra de arte, parece relevante nos determos em uma orientação fornecida por Lacan em seu sexto seminário, *O desejo e sua interpretação* (1958-59/ 2016). Ao recorrer, nesse momento de seu ensino, ao *Hamlet* de Shakespeare, Lacan não está visando a formulação de um caso clínico, tampouco um caminho para a análise do inconsciente do autor. Para evitar o tropeço na psicologização, ele propõe que a obra não seja tomada por seu conteúdo, mas por seu “valor de estrutura”. Essa distinção entre conteúdo e estrutura, além de definir uma direção metodológica no recurso à arte, é uma pista para o estruturalismo² de que Lacan se serve na construção de sua teoria. Voltar-se para a estrutura da obra de arte, para o “modo de discurso” que esta introduz, eis a orientação lacaniana para o psicanalista que se aproxima da arte:

O modo como uma obra nos toca, e nos toca precisamente da maneira mais profunda, ou seja, no plano do inconsciente, decorre de sua composição, de seu arranjo. (...) A obra vale por sua organização, pelo

² Segundo Joseph Hrabák (apud Câmara Jr., 1967, p. 43), o estruturalismo é um ponto de vista epistemológico, segundo o qual “todo elemento num dado sistema é determinado por todos os outros elementos do mesmo sistema, e nada significa por si próprio”. As teorizações de Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss e Roman Jakobson foram referências fundamentais na construção da perspectiva estrutural de Lacan.

que instaura de planos superpostos, em cujo interior pode encontrar lugar a dimensão própria da subjetividade humana (LACAN, 1958-59, p. 295 e 296).

Quando a estrutura da criação é o ponto de partida, um leque se abre no que se refere aos modos de se recorrer a uma mesma obra, que pode vir a ensinar à psicanálise sobre mais de uma de suas noções teóricas. A ênfase no conteúdo, por outro lado, tende a fechar a obra em uma só interpretação, colocando o analista na posição de decifrador desse sentido oculto e pretensamente verdadeiro. Diante dessa orientação, somos levados a indagar: a que estrutura Lacan está se referindo? O que é isso que se trata de privilegiar na obra de arte?

Em seu seminário sobre a ética da psicanálise, Lacan afirma que “toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio” (1959-60/1988, p. 162). A estrutura da arte, nesse sentido, é análoga à estrutura do desejo. Aprofundaremos posteriormente como a entrada do sujeito no universo significativo é o que instaura, necessariamente, o vazio a que Lacan se refere, desde onde o desejo pode advir. Aquilo que a linguagem não alcança nessa operação, o que não pode ser dito ou representado toma forma nesse vazio. Ele é o índice daquilo que, a partir da incidência do significante, está irrevogavelmente perdido. É o lugar de *das Ding*, a Coisa perdida, “operante no real como o objeto do qual justamente não há ideia” (Lacan, 1974/2011, p. 15), noção que, como veremos, Lacan desdobrará na formulação de seu objeto pequeno *a*. Essa Coisa que se trata de jamais reencontrar é condição para que se acesse a língua comum, ingressando, assim, numa determinada cultura compartilhada.

Ainda no *Seminário 7*, Lacan trabalha a sublimação enquanto um certo modo de situar a Coisa. Nessa perspectiva, a criação artística, enquanto uma das atividades em que podemos identificar a sublimação, daria lugar ao vazio de *das Ding*. Lacan nos oferece uma ilustração dessa ideia com uma metáfora que toma emprestada de Heidegger. Trata-se do vaso, item tão antigo quanto o é o ato de criar, moldado pelo oleiro ao redor do vazio, constituindo, assim, “um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa” (LACAN, 1959-60, 1988, p. 153). A criação do oleiro dá lugar para a Coisa perdida ao situá-la enquanto vazio central em torno do qual constitui sua obra, o vaso.

Esse entendimento nos dá a possibilidade de encarar o fazer artístico enquanto movimento engendrado por uma perda. A escritora e psicanalista Ana Cecília Carvalho (1994), ao se indagar sobre o que estaria na raiz do empuxo à

escrita, indica que o texto literário seria uma espécie de organização muito pessoal diante do vazio que se segue a uma perda, a uma experiência de ausência “de algo que se calou e se foi” (p. 3). Nesse sentido, o impulso para a criação teria origem numa vivência de luto – não se tratando aqui de uma perda concreta, mas da “captação de um vazio qualquer” (ibidem) –, mas, principalmente, no encontro com um impossível de ser dito, um enigma, um segredo, um mito. Trata-se de um esforço de nomear o inominável, representar uma ausência, recuperando-a em outro registro. Para a autora, portanto, escrever seria a tentativa de situar uma perda inaugural, de cingi-la na costura com as palavras – afinal, ela nos lembra, texto é tecido.

O poeta brasileiro Waly Salomão indica algo similar sobre a criação literária em seu verso “escrever é se vingar da perda” (1996, p. 33). Já Sousa (2007) dá um passo a mais ao afirmar que “a escrita é ela mesma a materialização da experiência da perda. Isto nos ajuda, talvez, a entender a inibição de muitos com a escrita, pois estão dispostos a nada perder” (SOUSA, 2007, p. 240). Com Lacan, podemos ler essas afirmações como um dado de estrutura, isto é, enquanto índice de um certo arranjo comum às criações artísticas – ainda que não o único, como vimos –, que se origina ao circundar um ponto de impossível, vazio deixado por uma perda inaugural, *das Ding*, nos termos freudianos.

A perda que os artistas situam no centro do movimento de criação parece, nesse sentido, remeter a essa perda original no advento do sujeito. Na obra de arte, portanto, a estrutura do sujeito é retomada, materializando a perda que a engendra. Nessa visada, o vazio é tido como produtivo: sua delimitação enquanto vazio é o que convoca o movimento de criação.

Considerando a afinidade entre as noções de perda e de morte, acompanhamos Maurice Blanchot em sua discussão sobre o laço entre a morte e a escrita. Para o autor, no que concerne ao fazer literário, “somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 2011, p. 312). Segundo Gagnebin (2014), a morte a que se refere Blanchot seria uma “espécie de aniquilamento da presença viva para que ela se torne presente como ausência, como fala” (GAGNEBIN, 2014, p. 25). Portanto, na perspectiva blanchotiana, o escritor, para escrever, consente com o assassinato da

vida imediata, se dispõe ao encontro com o vazio deixado pela morte, desde onde algo de outra ordem pode se articular.

Seguindo com o raciocínio de Blanchot, o vínculo estrutural da literatura com a morte não determina somente sua gênese, mas também sua direção. Para o autor, a escrita literária traça um campo cuja origem é a própria linguagem, desde o qual a literatura se questiona e desaparece. Sobre essa aparente contradição, ele comenta que “a obra é o movimento que nos leva até o ponto puro da inspiração de que ela vem, e que só parece poder atingir desaparecendo como obra” (BLANCHOT, 2013, p. 293). Em síntese, a busca subjacente à criação artística a direciona para seu próprio desaparecimento, para o que, no campo literário, Roland Barthes (1953) denomina “o grau zero da escrita”. Escrever, para Blanchot, é:

(...) finalmente, recusar-se a escrever (...) Escrever sem “escrita”, levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece, em que não precisamos mais temer seus segredos que são mentiras, esse é o “grau zero da escrita”, a neutralidade que todo escritor busca, deliberadamente ou sem o saber, e que conduz alguns ao silêncio. (BLANCHOT, 2013, p. 303).

Assim, segundo o autor, da ausência a literatura parte, para a ausência ela se encaminha. É o que admite a G.H. de Clarice Lispector ao dizer “por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias” (LISPECTOR, 1964/2009, p. 176). Porém, sabemos, ter o vazio nas mãos por um instante não é sem efeitos. Continua G.H.: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (ibidem). Trata-se de algo que se encontra, mas não se pode reter, verdade fulgurante que reconfigura o saber.

Se o vazio como causa da escrita se apresenta enquanto mistério, enigma que produz movimento, o vazio como encontro é *unheimlich*, desterritorializa o narrador, fazendo a narrativa tropeçar e tender para o silêncio. Essas duas vertentes do vazio nos parecem centrais na concepção de Blanchot da literatura. O autor supõe na palavra literária uma força ambígua, amiga e inimiga, edificante e destrutiva, agindo por trás da significação e não sobre a significação, definindo os movimentos da escrita:

Se chamarmos essa força de negação, ou irrealidade, ou morte, a morte, a negação, a irrealidade, trabalhando no fundo da linguagem, ali significam a chegada da verdade ao mundo, o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma. Porém, tão logo o sinal se transforma, o sentido não representa mais a maravilha de compreender, e sim nos

devolve ao nada da morte, e o ser inteligível só significa a recusa à existência, e o cuidado absoluto com a verdade se traduz como impotência de agir realmente. (BLANCHOT, 2011, p. 350-351).

Tatianne Dantas (2019) discute essa ideia a partir de um outro texto de Blanchot, intitulado *O instante da minha morte* (2003). Trata-se supostamente de um relato pessoal do escritor, que narra a vez em que quase foi morto por um grupo de soldados nazistas durante um período de férias em sua cidade natal. Segundo Dantas, esse texto colocaria em evidência a tal força ambígua em jogo na escrita, à medida que ele parte de uma impossibilidade, acusa seu impossível ao acontecer. Afinal, “como enunciar uma relação de posse com algo que, existindo, anula qualquer experiência?” (DANTAS, 2019, p. 36).

Apoiados no pensamento blanchotiano, podemos dizer que a impossibilidade de pensar o instante da própria morte permite que o pensamento da morte se manifeste nas palavras, naquilo que Blanchot (1980) designa a “escritura do desastre”. O desastre, nos diz Dantas, “é a linguagem em sua impossibilidade de ser escrita, mas que não cessa de não se escrever, a rasura no discurso, a própria ruína da palavra, ausência que se instala no momento em que a coisa é nomeada” (2019, p. 42). É dessa ausência que o desastre tira sua força, potência que, ao mesmo tempo em que cala, convoca o dizer, ao mesmo tempo em que intima a escrita, a impossibilita.

Com Lacan, pensamos na ausência deixada pela Coisa, que determina uma impossibilidade: a de reencontrar isso que se concebe perdido. Por outro lado, é desse impossível que a criação do artista-oleiro extrai sua possibilidade, erguendo-se ao contornar a ausência enquanto vazio central. Não há vaso sem vazio, ainda que o vazio anuncie o fim da estrutura do vaso. Orientados por essas ideias, passamos a apresentação de Ferrante e sua tetralogia, com o foco voltado para a palavra que condensa, entre outras coisas, esse paradoxo da criação: a *desmarginação*.

1.4 Os caminhos de uma escritora

Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora cuja identidade permanece indefinida, mais de trinta anos após a publicação de seu primeiro livro. Jornalistas investigativos se mobilizaram para desvendar esse mistério, chegando a alguns nomes, tanto masculinos quanto femininos, mas nada pôde ser confirmado. Em

entrevistas, sempre concedidas por escrito com mediação de sua editora, Ferrante afirma não ter escolhido o anonimato, afinal, seus livros são assinados (FERRANTE, 2017, p. 365). Sua opção, ela alega, foi pela “ausência”, espaço cujos efeitos em sua escrita lhe é interessante explorar.

Suas obras começam a vir a público a partir da década de 90, obtendo sucesso considerável, o que leva, por exemplo, à adaptação de um de seus romances para o cinema. No entanto, é somente com a publicação do primeiro volume do que se designou “a tetralogia napolitana”, *A amiga genial* (2011), que Ferrante desponta no cenário mundial, ensejando a chamada “febre Ferrante”. Diante desse sucesso estrondoso, tanto entre os leitores comuns quanto entre os críticos literários – um feito raro –, a presença da autora vem sendo solicitada. Apesar disso, Ferrante segue se recusando a oferecer sua figura ao público, jogando com o tema do desaparecimento, que se reduplica em muitas de suas narrativas.

Quando em uma entrevista a questionam quem é Elena Ferrante, ela responde: “Treze letras, nem mais nem menos. A sua definição está toda contida nelas” (FERRANTE, 2017, p. 321). Ao reduzir sua identidade àquilo que escreve, Ferrante tensiona as estruturas da ficção, borrando os limites entre realidade e invenção. Sem uma presença física exposta ao meio midiático, sem uma biografia à qual recorrer, tudo que escreve parece soar biográfico. Eliminando a referência pela qual seus leitores poderiam tentar distinguir o real do artifício, Ferrante alcança poderosos efeitos de verdade.

Fabiane Secches (2019) situa essa manobra ferranteana a partir da noção de verossimilhança segundo Tzvetan Todorov, que designaria o processo pelo qual uma obra cria a ilusão de que se submete à realidade e não às suas leis internas. Para Todorov (apud Secches, 2019, p. 15), o verossímil mascara o artifício da literatura, dando à linguagem uma transparência ilusória. Sobre a verdade em literatura, Ferrante declara estar convencida de que “sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada vivo ou verdadeiro surge” (FERRANTE, 2017, p. 281). Isto é, a verdade não é o que as palavras capturam, mas o que a articulação entre elas pode produzir enquanto efeito. Veremos mais adiante como essa questão mobiliza a protagonista Elena Greco na série napolitana. Seu percurso como escritora é orientado pelo desejo de manipular as palavras como a amiga Lila, que dá relevo a tudo que aprisiona na escritura (idem, 2016, p. 12).

Parece evidente que o mercado se serviu da escolha de Ferrante pela ausência como mote para a criação de um mistério acerca de sua identidade, útil ao fenômeno editorial em torno de suas obras. A nosso ver, contudo, entre os mistérios que cercam a escritora, esse parece o menos interessante. Como vimos, o método pelo qual optamos, definido junto à proposta lacaniana para as relações entre arte e psicanálise, concede autonomia à estrutura da obra de arte, levando-nos a pensá-la fora da referência ao mundo subjetivo de seu autor. A posição de Ferrante, por sua vez, parece alinhar-se com essa metodologia. Em uma entrevista de 2015 ao *The Paris Review*, ela declara:

Acredito que os livros, uma vez escritos, não precisam de seus autores. Se eles [os livros] têm algo a dizer, cedo ou tarde encontrarão leitores; se não, não encontrarão. Eu amo muito aqueles volumes misteriosos, tanto antigos quanto modernos, que não têm um autor definido, mas que tiveram e continuam a ter uma intensa vida própria. Para mim, eles parecem uma espécie de milagre noturno, como os presentes da Befana, que eu esperava quando criança. Verdadeiros milagres são aqueles cujos criadores jamais serão conhecidos. (FERRANTE, 2015, tradução minha).³

Assim, se nos debruçamos aqui sobre a relação de Elena Ferrante com a exposição de sua identidade enquanto pessoa física é pelas consequências que isso acarreta para sua escrita – espaço de mistérios muito mais intrigantes para esta investigação. Entre essas consequências, destacamos o modo como Ferrante acaba misturada a sua criação, tornando-se mais uma de suas produções ficcionais, o que não a torna menos verdadeira, muito pelo contrário. É o que permite, por exemplo, que a autora produza com sua série napolitana uma estrutura de *mise en abyme*⁴ –, tal qual nos indica Dantas (2019): “Elena Ferrante é uma autora que cria Elena Greco, uma narradora-autora, e os fragmentos da biografia de Ferrante aos quais temos acesso em *Frantumaglia* mantém uma relação de semelhança com o que acontece a Elena Greco na tetralogia que se inicia em *A amiga genial*” (p. 55). Esse procedimento é uma pista para a maneira ferranteana de conceber a criação literária,

³ Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6370/the-art-of-fiction-no-228-elena-ferrante>.

⁴ A expressão foi proposta por André Gide em 1983 e ampliada por Lucien Dällenbach. A narrativa em abismo é um procedimento discursivo de duplicação especular (DÄLLENBACH, 1979), por meio do qual uma narrativa passa a conter outras dentro de si. As narrativas duplicadas mantêm relação com o eixo central de sua obra de origem, funcionando enquanto elementos de metassignificação.

constituindo um ponto de partida relevante para quem investiga a autoria em sua obra.

Antes da tetralogia *A amiga genial*, Elena Ferrante publicou os livros *Um amor incômodo* (*L'amore molesto* [1992/2017]), *Dias de abandono* (*Il giorni dell'abbandono* [2002/2016]), *A filha perdida* (*La figlia oscura* [2006/2016]) e um livro infantil intitulado *Uma noite na praia* (*La spiaggia di notte* [2007/2016]). Já após a publicação do último volume de sua aclamada série, Ferrante lança mais três livros: dois “não ficcionais”, *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2017) – uma coletânea de entrevistas, carta, ensaios e bilhetes que apresenta ao leitor algumas reflexões da autora sobre a literatura e a escrita – e *As margens e o ditado* (*I margini e il dettato* [2021/ 2022]) – composto por três palestras e um ensaio que incrementam o que sabemos sobre o processo criativo da escritora, bem como a importância da noção de “margem” em sua poética; e um romance, chamado *A vida mentirosa dos adultos* (*La vita bugiarda degli adulti* [2019/2020]).

Seus livros vêm sendo adaptados para as telas desde a década de 90, com destaque para a série televisiva exibida pela HBO em parceria com a emissora italiana RAI, baseada nos volumes da tetralogia napolitana. Nesse caso, a própria Ferrante integra a equipe de roteiristas da produção, e o faz com algumas exigências, tais como a inclusão do dialeto napolitano da década de 50 em determinadas cenas.

Todas as narrativas da autora se desenvolvem desde uma perspectiva feminina, mobilizando questões como amizade, maternidade, abuso sexual, divórcio, o horror diante do próprio corpo, etc. As histórias se passam na Itália, que comparece com suas desigualdades, contradições e heranças do totalitarismo. O embate entre a conformação a uma determinada forma e o transbordamento, seja no âmbito dos papéis sociais ou da relação com o próprio corpo, acompanha a trajetória das personagens, que estão sempre a um passo de acabarem aos pedaços.

Muitos críticos destacaram o modo como as personagens ferranteanas, figuras femininas fortes e complexas, responderiam a uma demanda da vida simbólica contemporânea, que clamaria por heroínas desse tipo. Como Eliane Robert Moraes (2017), porém, ficamos com a impressão de que “a densidade da imaginação de Ferrante e a qualidade de sua escrita nos obrigam a deixar de lado os indicadores de popularidade para encarar a complexidade de seu romance de

formação. Para compreender esses livros é forçoso ultrapassar as evidências da mercadoria e penetrar na opacidade da matéria literária⁵.

São os escritos metaficcionalizados publicados por Elena Ferrante que nos servem, aqui, para lançar luz – ainda que, por vezes, produzindo novas sombras – sobre os pontos opacos de sua ficção. Em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, Ferrante elege uma palavra pescada do dialeto falado pela mãe em sua infância para dizer de sua relação com a escrita. A *frantumaglia*, conta a autora em entrevista com as jornalistas Giuliana Olivero e Camilla Valletti, guarda um vínculo com a dor, costumava ser utilizada pela mãe para dar conta da sensação de ser assaltada por impressões contraditórias que a despedaçavam. O termo deriva de *frantume*, que em italiano significa estilhaço, destroço, fragmento. *Frantumare*, por sua vez, é um verbo que pode ser traduzido por quebrar-se, despedaçar-se, partir-se. Nas palavras de Ferrante, a *frantumaglia*:

Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro (...) Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. (...) Eu (...) represento a *frantumaglia* sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta: um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em um curso d'água lento. Mas também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança — (...) —, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras. Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo o que aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vaza ar e líquidos (FERRANTE, 2017, p. 105-106).

Trata-se de uma citação longa, mas que traz elementos fundamentais a se repetirem em sua poética. Ferrante parece nos apresentar os fragmentos desde onde alguma coisa pode ser construída pela via da escrita. Algo que lhe chega na forma

⁵ Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/literatura/a-escritora-genial/>.

de detritos, coisas heterogêneas do campo materno é o que está em causa no processo criativo. Dantas (2023) aponta como essa passagem nos permite pensar “numa poética em que a rachadura produzida pelo despedaçamento se torna um locus de escrita importante para a própria Ferrante, suas narradoras, e como isso implica na construção de um corpo para a escritora que escreve desde esse lugar” (p. 36). Ainda que o foco dessa dissertação não esteja voltado exatamente para os fundamentos da poética ferranteana, nos detemos na *frantumaglia* à medida que ela é para o processo criativo da escritora o que a *smarginatura* (*desmarginação*, na tradução brasileira) é para os caminhos narrativos da tetralogia napolitana.

O entrelaçamento entre as duas palavras – *frantumaglia* e *smarginatura* – vem sendo abordado por alguns dos pesquisadores que se debruçam sobre a obra de Ferrante. Dantas (2019) afirma que a *desmarginação* surgiria como um duplo narrativo da *frantumaglia*, ambas servindo para nomear algo da ordem do indizível. Berman (2012 apud Dantas, 2023) destaca como a tradução dos dois vocábulos é praticamente impossível, exigindo um mergulho na rede de significações do texto ferranteano para captar a espacialidade-física-corpórea da paisagem feminina neles contidos.

Isabella Pinto (2020, apud Dantas, 2023) indica que as duas palavras funcionam, no interior da obra de Ferrante, como um espaço de vibração, tremor e transbordamento. Elas apontariam, segundo Pinto, para uma espécie de glossolalia ferranteana, língua secreta, inacessível senão pelos ecos que produz a partir de sua obra de origem. A nosso ver, seja por suas aparições ou por seus rastros, os dois termos situam a escrita de Ferrante em um terreno instável, fragmentário e marginal, de onde esperamos extrair algum saber sobre um objeto de características similares: o objeto pequeno *a* lacaniano.

No mais recente *As margens e o ditado*, Ferrante segue falando da criação literária enquanto um movimento que parte da desagregação, ao mesmo tempo em que a ela se dirige. No ensaio que abre o livro, intitulado “A caneta e a pena”, Ferrante trata da instabilidade em jogo na escrita a partir da noção de margem, espécie de vórtice em sua ficção, especialmente na série napolitana. A autora identifica em sua ânsia de escrever a manifestação de dois movimentos: um que tende à ordenação diante da ameaça das margens (lê-se aí a região indicada pelas linhas vermelhas nos cadernos escolares, a representar um certo enquadre necessário ao ofício do escritor), e outro que avança a partir do desejo de violá-las.

Dividida entre essas tendências opostas, “a escrita estava sempre fadada a uma incômoda aproximação” (FERRANTE, 2022, p. 20) – constatação que nos remete à compreensão lacaniana do fazer artístico a partir do trabalho com o impossível da Coisa. Nos diz Ferrante (2022):

Algo pede para se tornar manifesto, dizia Svevo, para ser captado pela mão que escreve. Algo em mim, mulher abjeta e vil, dizia Gaspara Stampa, quer sair do jogo habitual e encontrar inspiração e estilo. Contudo, na minha experiência, esse algo evita facilmente a captura e se perde. (FERRANTE, 2022, p. 28).

Desse embate, definem-se para a autora dois tipos de escrita. Uma escrita é aquiescente, mantém-se diligentemente dentro das margens, lhe garantindo o elogio dos professores. A outra é impetuosa, surge de surpresa como um ato convulso e avança sem respeitar sequer as pontuações, só para em seguida desvanecer. Uma não existe sem a outra, só são possíveis amalgamadas.

A escrita impetuosa – ou *desmarginada*, como Ferrante a nomeia em outro momento (ibidem, p. 65) – se aproveitaria de um momento de distração, aproximando sua pena das margens, onde escrever amedronta e dói, de onde não se sabe ao certo ser possível retornar. Mesmo esse modo de escrever, porém, apesar da potência que promete, “não preenche a lacuna entre pena e caneta, deixa na página menos do que, em um primeiro momento, parece ter capturado” (ibidem, p. 34). Ela estaria, ainda assim, para Ferrante, mais próxima da verdade, à medida que possibilita uma deformação que abre no texto um espaço para o corpo de quem escreve. Em síntese, portanto, escrever é, segundo a autora, “dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um molde e esperar para desenformá-lo” (ibidem, p. 39).

Em “Histórias, eu”, terceiro ensaio reunido em *As margens e o ditado*, Ferrante comenta como esses movimentos que ela compreende estarem em jogo na escrita são representados na tetralogia napolitana. Segundo a autora, a história da escrita – de Lenù, de Lila e dela própria – é o fio a unir todo o encontro-confronto entre as duas amigas. Ela concebe essa estrutura por crer que “toda narração deveria conter, sempre, dentro de si, também a aventura da escrita que lhe dá forma” (ibidem, p. 93). Nessa dinâmica, Lenù seria uma expressão da escrita aquiescente, deseja amoldar o talento convulso de Lila à própria diligência. Lila, por seu turno, como a escrita *desmarginada*, é uma potência resistente à forma, incita Lenù ao movimento, exigindo-lhe cada vez mais trabalho. Quem, contudo, escreve e publica

é Lenù, de modo que é somente por suas alusões que temos notícia da escrita extraordinária de Lila.

Sobre isso, Ferrante se questiona: “será que eu, que escrevo junto com Lenù, eu, a autora, saberia criar a escrita de Lila? Não estou inventando aquela escrita extraordinária justamente para falar da insuficiência da minha?” (ibidem, p. 95). Partimos dessa questão e do que Lacan nos indica sobre o trabalho da arte com o real para propor a perspectiva de que Lila, enquanto sede da *desmargem* e da escrita que desmargina, nos ensina também aqui sobre o impossível da estrutura. A história contada por Lenù/ Ferrante, como o barro para o oleiro, é o que lhe permite contornar esse impossível enquanto vazio.

A impensável escrita de Lila ganha um lugar na narrativa ao constituir-se como aquilo que jamais será encontrado, mas pode ser suposto por aproximações sucessivas. Ao mesmo tempo, essas aproximações não são feitas sem a deflagração de um tremor no texto, que nos lembra da desagregação que de fato está na gênese da escrita. Mais adiante, desenvolveremos essa ideia ao tratar das aparições da palavra *desmarginação* na narrativa.

1.5 A palavra estrangeira

A amiga genial (*L'amica geniale* [2015/2011]) é o título do primeiro volume de uma série de quatro livros publicados por Elena Ferrante a partir de 2011. A série acaba ficando conhecida pelo mesmo nome, além de pela designação “a tetralogia napolitana”. Os demais livros que compõem a tetralogia, na ordem em que foram publicados, são: *História no novo sobrenome* (*Storia del nuovo cognome* [2016/2011]), *História de quem foge e de quem fica* (*Storia di chi fugge e di chi resta* [2017/2013]) e *História da menina perdida* (*Storia della bambina perduta* [2017/2014]).

Do primeiro ao quarto volume, acompanhamos a história da duradoura amizade entre Elena Greco e Rafaella Cerullo – apelidadas pelos familiares e amigos de Lenù e Lila, respectivamente –, que tem início na infância que as duas compartilham em um bairro da periferia de Nápoles. Quando ambas atingem 66 anos, Lila desaparece subitamente, o que nos é contado por Lenù já no prólogo do primeiro livro. É a partir desse sumiço que Elena decide narrar a história que adentramos em seguida. Conforme a narrativa avança, descobrimos estar diante de

mais do que uma história de amizade: trata-se também de um percurso pela história do *rione*⁶ em que as amigas nasceram, marcada pelas convulsões políticas da Nápoles do século XX.

O romance se desenvolve desde a perspectiva de Elena, que é escritora, de forma que os eventos narrados são intercalados com reflexões sobre sua relação com a criação literária. Com isso, a narrativa ganha um tom autobiográfico, podendo ser enquadrada no gênero autoficcional. De forma geral, a escrita da tetralogia respeita uma ordem cronológica, avança narrando cada fase da vida das protagonistas: infância, adolescência, idade adulta e velhice. Em alguns momentos, contudo, é possível notar uma interrupção desse fluxo bem organizado: quando a *desmarginação* precipita-se no texto, seja de maneira explícita ou alusiva, tempo e espaço se embaralham, suspendem-se temporariamente as balizas que orientam a narrativa, ficamos com a estranheza desnorteadora provocada por essa palavra-invenção, a apontar para o que não se deixa representar.

A palavra nomeia um fenômeno experimentado por Lila, conforme descobrimos pela narração de Lenù. Para Lila, de acordo com o que acessamos sobre ela no enunciado da amiga Elena, a *desmarginação* reúne o que ela pode dizer sobre uma experiência resistente ao discurso organizado – compartilhado, se quisermos. Trata de um momento de ruptura, que incide sobre a paisagem do mundo, deformando-lhe e destacando-lhe elementos corporais assustadoramente isolados. Essa dimensão da *smarginatura*, centrada no fenômeno que acomete Lila, será abordada no terceiro capítulo desta dissertação, servindo-nos para avançar na articulação entre a faceta angustiante do objeto *a* lacaniano e o corpo na psicanálise.

Por outro lado, o lugar que o termo assume na série napolitana nos permite pensá-lo em conexão com o percurso que leva Lenù a se tornar escritora. A nosso ver, a *desmarginação*, situada no laço entre as duas amigas, vem localizar para Lenù algo da relação entre sua escrita e o indizível que tanto lhe causa quanto ameaça. Essa perspectiva será aprofundada no quarto e último capítulo, auxiliando-nos no esclarecimento do vínculo entre o objeto pequeno *a* e o desejo, segundo Lacan.

Nesse ponto, vale a indagação: por que a *desmarginação*, dentre tantas palavras contidas nas mais de 1.500 páginas que compõem a tetralogia napolitana? Maurice Blanchot é quem nos auxilia com essa resposta. Em *O espaço literário*

⁶ Designa uma divisão administrativa das cidades italianas, algo como bairro ou distrito.

(2011), o autor comenta os efeitos da introdução de uma palavra estrangeira em um texto. Para ele, ocorreria uma desambientação de ambas as línguas em jogo, fazendo-as soar igualmente estrangeiras. Em *Guerra e paz* (1865-1869), por exemplo, quando Tolstói faz saírem frases em francês da boca de seus personagens, o leitor de língua nativa francesa recebe-as com tanto estranhamento quanto o leitor russo.

É evidente que essa repercussão depende da maneira como a palavra estrangeira é inserida entre as demais: ela deve emergir de modo inesperado. Nessas condições, o leitor é tomado pela impressão de que algo que parecia bem encaixado no texto, não está mais. As palavras ali encadeadas tornam-se não somente aquilo que lemos, mas também “essa metamorfose pela qual sentimos, através de nossa língua habitual, abrirem-se interstícios e vazios onde nos é fácil vigiar a aproximação extremamente misteriosa de uma outra língua, totalmente desconhecida por nós” (BLANCHOT, 2011, p. 199).

Por entre os interstícios abertos no texto pela palavra estrangeira, temos um vislumbre da distância entre as palavras e seus referentes, o que, por um lado, aponta para a flexibilidade da forma, que admite múltiplas variações, inclusive transpondo-se a fronteira entre as línguas. Ao mesmo tempo, temos notícia do “fundo original sobre o qual são tiradas as palavras por nascer de uma linguagem que está muito perto do vazio” (DANTAS, 2019, p. 94), o que não se dá sem efeitos inquietantes. Inquietamo-nos ao realizar que, escavada a superfície da palavra, não há nada para ser encontrado nas profundezas. Ao mesmo tempo, não avançamos senão na superfície oferecida por elas.

Portanto, temos, com Blanchot, que a palavra estrangeira é mais do que o ponto em que um idioma se imiscui em meio a outro, mas a introdução dessa partícula forasteira que, produzindo no texto um desencaixe, abre uma fresta para o que costuma ficar oculto no dizer. Assim é a *desmarginação* na tetralogia napolitana. Enquanto neologismo, ela pode ser entendida como a palavra estrangeira por excelência: não pertence bem a nenhuma língua comum. Ainda que a encontremos em alguns dicionários de língua italiana, o significado indicado não é aquele visado pelo uso de Ferrante.

Segundo a pesquisadora Stiliana Milkova (2021, apud Dantas, 2023), a *smarginatura* é um neologismo semântico, isto é, fenômeno linguístico no qual uma palavra que já existe na língua é dotada de um novo sentido. Um exemplo dessa

forma de neologismo pode ser encontrado na expressão "ele é muito quadrado". Em alguns dicionários online de língua italiana, a *smarginatura* sequer está catalogada. Em outros, porém, podemos encontrá-la associada a mais de um significado, tal como descobrimos pelo Dicionário Treccani⁷.

No contexto da tipografia, o termo designa uma técnica de impressão que consiste no estabelecimento de uma sobra da imagem para além dos limites de corte de um determinado material, o que garante um melhor acabamento após o descarte das margens. Em português, a mesma técnica é chamada de "sangria". Um outro uso da palavra é encontrado no vocabulário científico botânico, e indica uma incisão superficial realizada no órgão de uma planta. Corte, margens, sangramento, transbordo, deformação: elementos que integram a poética ferranteana, onde a *smarginatura* se apresenta com um sentido desviado, ainda que em diálogo com esses elementos dos quais deriva.

Uma outra possibilidade é que a palavra tenha sido forjada por Ferrante a partir de um processo de composição com o termo *marginatura*, que em italiano costuma designar as margens de uma página, isto é, os espaços em branco entre o conteúdo principal e o fim da página. Essa hipótese nos parece reforçada na medida em que a própria Ferrante explora a noção tipográfica de margem em sua publicação mais recente, *As margens e o ditado*. Na *smarginatura*, o *s-* é um prefixo de negação, nega a ação indicada pela palavra a qual se liga (ex.: *s-* + *fatto* [feito] = *sfatto* [desfeito]). Dantas (2019) destaca a estranheza suscitada por essa composição, à medida que dá origem a "uma representação que carrega também sua negação: o que antes estava configurado em margens, agora não está mais" (p. 91).

É interessante notar as diferentes abordagens dos tradutores diante dessa estranha palavra e seus efeitos para o texto. O tradutor brasileiro Maurício Santana Dias aposta na escolha de Ferrante por uma palavra inventada ao optar pela *desmarginação*. Já a tradução para o inglês, realizada por Ann Goldstein, transforma o neologismo italiano na expressão *dissolving boundaries* (algo como "fronteiras em dissolução"), solução que, diferentemente da escolhida por Maurício Dias, recorre à explicação e elimina o jogo lexical proposto por Ferrante. A nosso ver, o que se evidencia aí é a diferença entre dois procedimentos de escrita: um que

⁷Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/SMARGINATURA/>.

usa a palavra em prol do esclarecimento, da afirmação dos sentidos compartilhados, na expectativa de capturar a verdade da experiência; e outro que parece incorporar na própria palavra sua tendência à obscuridade, o ponto em que ela invariavelmente fracassará, o que, paradoxalmente, é aquilo que viabiliza a manifestação de um a mais no dizer.

Na série napolitana, é perceptível o quanto Ferrante cuida para que as experiências e os afetos não sejam descritos com nomes previsíveis ou em formulações estereotipadas. A narrativa é permeada por vivências que resistem a qualquer nomeação, ou que então vão requerer a invenção de um nome, como é o caso da *desmarginação*. Assim, compreendemos com Irene Danowski Viveiros de Castro (2017) que “a riqueza da narrativa só é possível na medida em que Lila não é diagnosticada como esquizofrênica ou com ataques de pânico”. Para além disso, apostamos que a *smarginatura* ou a *desmarginação* carregam consigo algo que a “dissolução das fronteiras” não poderá jamais veicular.

Em conclusão, sustentamos que o que se passa com Lila se dá como acontecimento na narrativa porque o texto *desmargina* junto com o mundo ao seu redor. A aparição da palavra estrangeira parece arrastar consigo um tremor na escrita, faz o ritmo tropeçar, dá a ver os furos no tecido do texto. Se a palavra é a morte da coisa, a literatura surge aí como o que pode desafiar a morte, libertando a palavra de seu compromisso com a verdade e assim trazendo uma espécie de resto morto-vivo para o dizer. Em nossa investigação, portanto, a *desmarginação* é mais do que a vivência de uma personagem. Trata-se de uma palavra-chave que fornece ao leitor a pista para o coração da escrita de Ferrante, isso que é tanto fonte de movimento quanto ameaça de ruptura. É daí que partimos para dar nosso passo seguinte, em direção àquilo que a *desmarginação* nos ensina sobre o objeto a laciano, isso que também movimenta tanto quanto produz fratura.

Capítulo 2

A formulação de objeto pequeno *a* no ensino lacaniano: antecedentes

2.1 Do enfoque

O décimo Seminário de Lacan, o Seminário da Angústia, ocupa um lugar de destaque no interior do ensino lacaniano. Por que a escolha da angústia enquanto tema para um de seus seminários? Podemos dizer que, embora intitule o seminário em questão, a angústia não é, aí, o ponto de chegada do raciocínio desenvolvido por Lacan, mas o caminho para alcançar o que de fato se mostra fundamental. Nos termos de Miller (2005), “a angústia escolhida por Lacan, a angústia lacaniana, é uma via de acesso ao objeto pequeno *a*”. Essa ideia nos informa do percurso teórico efetuado por Lacan para formular a noção de objeto, mas é também uma indicação clínica, à medida que a angústia seria a tradução subjetiva de *a* (LACAN, 2005/1962-63, p. 113).

O conceito de objeto *a* adquire múltiplas nuances no ensino de Lacan. É o que a angústia traduz subjetivamente (1962-1963), o que causa o desejo (1962-1963), o objeto da pulsão (1964), o resto da divisão do sujeito (1964), o lugar a ser ocupado pelo analista (1959-1960), a definição do mais-de-gozar (1968-1969) e o que se localiza no centro dos três registros (1974-1975). Notamos assim, por um lado, a relevância de tomá-lo como tema de trabalho, e, por outro, a necessidade de delimitar o escopo de qualquer investigação que vise abordá-lo.

Na presente investigação, nos interessa tratar do paradoxo que esse objeto comporta, o qual Lacan desenvolve no mesmo Seminário em que apresenta seu conceito: se ele é, por um lado, com o que lidamos na angústia, é, por outro, aquilo com o que lidamos no desejo (LACAN, 2005/1962-63, p. 179). Com Lacan, compreendemos que a angústia está num momento logicamente anterior ao desejo, e que a passagem de um para o outro depende de uma certa movimentação do objeto. Sendo assim, a ênfase deste trabalho recairá sobre o papel do objeto *a* nesses dois momentos lógicos da constituição subjetiva, bem como na travessia de um para o outro.

Em se tratando da relação entre angústia e desejo, no entanto, não há como se ignorar um terceiro termo: o gozo. Uma das fórmulas fundamentais do Seminário 10 afirma a função mediana da angústia entre o gozo e o desejo (*idem*, p. 192). Não deixaremos, portanto, de trabalhar com a noção de gozo em nossa discussão, porém, considerando o quantum teórico mobilizado por esse tema – dada sua importância no ensino lacaniano, especialmente em sua fase mais tardia – e a necessidade de um enfoque mais restrito, nos limitaremos a percorrer algumas de suas intercessões com os conceitos aqui privilegiados: o objeto *a*, a angústia e o desejo.

No cotidiano da clínica, esbarramos a todo momento com o liame que une e separa desejo e angústia. Com a elaboração do conceito de objeto *a*, Lacan nos oferece um recurso para percorrer esse elo, extraído daí, para cada sujeito, os fragmentos de vida que lhe informam sobre um impossível que se faz causa. Todavia, considerando a natureza evanescente deste objeto, outros recursos mostram-se úteis para demonstrar sua maneira de operar. Sobre isso, nos indica Miller (2005):

Há, nesse Seminário da *Angústia*, um elogio da ficção literária que faz eco ao enunciado por Freud em sua obra “O estranho”. Lacan, seguindo os passos de Freud, agradece à ficção literária, ele a toma como guia, por dar estabilidade a experiências fugazes, uma estabilidade que se mantém numa melhor articulação. A ficção literária, diz Lacan, fornece “uma espécie de ponto ideal”. (MILLER, 2005, p. 9).

O que lemos aí é que, se, como já vimos, a arte pode vir em auxílio da psicanálise, fazendo-a avançar no que se refere ao material com que lida, esta se mostra ainda mais cara ao psicanalista quando o que ele visa é algo tão fugaz como o pequeno *a*. Respaldados por esse raciocínio, apostamos na possibilidade de a ficção de Elena Ferrante fornecer essa espécie de ponto ideal de onde possamos melhor enquadrar a questão do objeto. Ou, mais especificamente, o paradoxo que faz do objeto *a* aquilo de mais fundamental com que lidamos tanto na angústia quanto no desejo.

2.2 O objeto antes do *a*

2.2.1 Da falta do objeto à Coisa freudiana

Passamos então a Lacan, visando mapear o processo de elaboração deste conceito. No início de seu ensino, o psicanalista francês percorre os principais

escritos freudianos, tais como *Projeto para uma psicologia científica* (1895/2016), *A interpretação dos sonhos* (1900/2016) e *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905/2016), dando ênfase à dimensão da falta no que se refere ao objeto da psicanálise. Essa posição se evidencia com especial clareza em sua transmissão no período de 1956 a 1957, quando conduzia seu quarto seminário, organizado em torno do tema da relação de objeto.

No referido seminário, Lacan efetua um percurso que vai da crítica à maneira como os pós-freudianos vinham tratando o assunto em questão, à tentativa de trabalhar a noção de objeto a partir de uma perspectiva outra. Segundo a ótica lacaniana, a teoria da relação de objeto que circulava entre uma parcela da comunidade analítica de então ia contra os preceitos básicos da proposta freudiana, à medida que concebia um objeto harmônico. Nessa concepção, os estágios parciais do objeto deveriam, numa subjetivação dita saudável, convergir para o objeto genital, sendo a genitalidade a etapa final na maturação da relação do indivíduo com seu mundo.

Lacan identifica aí a referência a um ideal de normalidade fundamentalmente avesso às premissas psicanalíticas, que situam o sujeito em uma relação de franco desencontro com seu objeto, já que este é variável por definição e, por isso mesmo, fadado a nunca oferecer uma satisfação definitiva. Na medida em que não há o objeto terminal, capaz de satisfazer de uma só vez as múltiplas tendências pulsionais, o objeto seria aquilo a sempre apontar para sua própria falta. É apoiando-se nessa compreensão que Lacan pode afirmar que, em se tratando do objeto na psicanálise, o que se destaca é a dimensão da falta. A falta é consequência do fato de que o objeto visado pela pulsão está irreparavelmente perdido, o que faz da busca pelo objeto uma empreitada destarte condenada ao fracasso. Nos termos de Lacan, há:

[...] no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não no ponto onde se o procura. Existe aí uma distância fundamental, introduzida pelo elemento essencialmente conflitual incluído em toda busca do objeto. Esta é a primeira forma sob a qual, em Freud, aparece a relação de objeto. (LACAN, p. 13, 2005/1956-1957).

Concluindo que o objeto, tal como discutido por Freud, deveria ser pensado em sua relação com a falta, Lacan é levado a tratar do vínculo entre desejo e objeto.

Sobre isso, ele afirma não ser o desejo definido pela presença do objeto, sendo justamente a falta deste o que possibilita a operação desejante. Tal discussão é desenvolvida no seminário ministrado na passagem para a década de 1960, quando a partir da teorização sobre uma ética psicanalítica, Lacan define um novo caminho para abordar o desejo em Freud.

No referido seminário, o sétimo apresentado ao público por Lacan, o que se evidencia é que a problemática ética foi consagrada pela tradição enquanto um esforço de distinguir o que se vincula ao prazer e o que visa um bem final moralmente definido. Nesse contexto, a tese inicialmente defendida aí por Lacan é a de que “o mandamento moral, a presença da instância moral, é aquilo por meio do qual, em nossa atividade enquanto estruturada pelo simbólico, se presentifica o real” (LACAN, 1959-60/ 1988, p. 31).

A partir daí, a oposição entre prazer e bem, tida como fundamental para a discussão ética, é trabalhada por Lacan em articulação com a oposição entre prazer e realidade. É por essa via, então, que a investigação lacaniana sobre a ética da psicanálise se encaminha para a diferenciação entre princípio do prazer e princípio de realidade nos escritos de Freud, e, mais importante ainda, para o resgate da noção de “das Ding”, a Coisa freudiana, que aparece no *Projeto para uma psicologia científica* (1895).

A novidade introduzida na reflexão sobre a questão do objeto, com a retomada da *das Ding*, é um outro modo de conceber o vínculo entre objeto e falta. Se até este ponto da teorização lacaniana, o que se buscava era afirmar a importância da dimensão da falta no que concerne à questão do objeto na psicanálise, a referência à Coisa permite demonstrar que essa falta independe da relação com um objeto primordial. A *das Ding* não é uma maneira de dar materialidade a um suposto primeiro objeto perdido, mas um índice de que há uma falta na origem da operação desejante.

Sob esse viés, Lacan critica uma tendência, entre algumas correntes psicanalíticas, de situar a perda de um objeto primordial na gênese do desejo, fazendo deste tão somente a busca pela reprodução de uma experiência passada na qual se possuiu o objeto. Expressão disso seriam as teorias acerca da interpsicologia criança-mãe que apresentam uma equivalência entre a mãe e a Coisa (LACAN, 1959-60/ 1988, p. 86). Com tal crítica, Lacan reforça que *das Ding* não é a mãe ou qualquer outra coisa empiricamente acessível, mas uma falta situada no cerne da

experiência desejanete, constituindo aí, simultaneamente, centro e exterioridade. Em suas palavras:

[...] *das Ding* no centro, e em volta o mundo subjetivo do inconsciente organizado em relações significantes, para vocês verem a dificuldade de sua representação topológica. Pois esse *das Ding* está justamente no centro, no sentido de estar excluído. Quer dizer que, na realidade, ele deve ser estabelecido como exterior, esse *das Ding*, esse Outro pré-histórico impossível de esquecer, do qual Freud afirma a necessidade da posição primeira sob a forma de alguma coisa que é *entfremdet*, alheia a mim, embora esteja no âmago desse eu, alguma coisa que, no nível do inconsciente, só uma representação representa. (LACAN, 1959-60/1988, p. 91-92).

É relevante notar nessa passagem a referência de Lacan à representação e ao significante. Ao discutir, ainda no seminário sobre a ética, o Projeto de Freud, Lacan articula a *Vorstellung* – a representação freudiana – ao conceito de significante por ele desenvolvido, apontando que “essas *Vorstellungen* modulam-se segundo as leis mais fundamentais do funcionamento da cadeia significante” (idem, p. 81). Considerando essa articulação, Darriba (2005) destaca que é na medida em que Freud concebe no nível das *Vorstellungen* o desejo como desejo de objeto que Lacan chegará na afirmação de que o desejo como desejo de objeto se constitui pelo encadeamento significante. O que tem a *Das ding* a ver com isso? Ora, se ela é isso que está, a um só tempo, do lado de fora e no centro da dimensão do desejo, é possível dizer que ela também se configura centralmente excluída no “mundo subjetivo do inconsciente organizado em relações significantes” (LACAN, 1959-60/1988, p. 91).

Sendo assim, no que se refere à relação com o simbólico, a Coisa designaria um real inacessível ao significante, porém indispensável para que a linguagem opere. Ou seja, na concepção lacaniana da *das Ding* de Freud, esta seria “o fora-do-significado” (idem, p. 71) ou “o que do real padece do significante” (idem, p. 149), mas também aquilo que se separou de tudo para que o sujeito se pusesse a falar (idem, p. 106). Dito de outro modo, que alguma Coisa permaneça inalcançável para o significante é condição de possibilidade da linguagem. Aqui impõe-se a questão acerca do que faria dessa Coisa inalcançável, a qual Lacan contempla ao tratar da Lei. Como se relacionam a Coisa e a Lei? Para Lacan, não se trataria simplesmente de uma relação de interdição. A ausência da Lei não se traduziria no acesso à Coisa, “sem a Lei, a Coisa estaria morta” (idem). Não que Lei e Coisa coincidam, isso Lacan nos aponta, mas que não se conhece a Coisa senão pela Lei.

Retomemos nosso percurso até aqui no que se refere à caracterização do objeto da psicanálise por Lacan. Até o *Seminário IV*, a ênfase está na falta do objeto. Já no seminário sobre a ética, a discussão se volta para a maneira como esse objeto faltante se relaciona com a experiência visada pela psicanálise, a experiência do desejo. Retomando a questão da *das Ding* em Freud, Lacan pode situar a dimensão da falta na gênese dessa experiência. Em resumo, a Coisa designaria a substância dessa falta, isso que, uma vez excluído pela lei simbólica, viabiliza a articulação significante e, por conseguinte, a operação do desejo. Com tal definição para a Coisa, a falta se vincula àquilo que permanece excluído da experiência analítica, o que Lacan problematiza mais adiante em seu ensino. Essa problematização se apoia na constatação clínica de que não se verifica tão bem demarcada a separação entre um objeto de gozo interdito, por um lado, e uma moção de desejo sem objeto definitivo, por outro. Vejamos que consequências podem ser extraídas daí.

Podemos dizer que a formulação da Coisa por Lacan a partir da *das Ding* freudiana é um passo fundamental na construção da noção de objeto *a*. Por um lado, porque ela consolida a passagem do objeto perdido para a falta do objeto, mas, principalmente, porque faz dessa falta substância, ao invés de pura negatividade. Nesse contexto, destacamos uma definição do conceito de sublimação, ainda no seminário concluído em 1960, à medida que ela estabelece uma primeira articulação entre o objeto e a Coisa.

A sublimação, que confere ao *Trieb* uma satisfação diferente de seu alvo - sempre definido como seu alvo natural - é precisamente o que revela a natureza própria ao *Trieb* uma vez que ele não é puramente o instinto, mas que tem relação com *das Ding* como tal, com a Coisa dado que ela é distinta do objeto. (...) E a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta - ela eleva um objeto (...) à dignidade da Coisa. (LACAN, 1959-60/ 1988, p. 140-141).

Temos, portanto, que o objeto não é o mesmo que a Coisa, mas pode pontualmente tomar seu lugar na sublimação. O que está em jogo nela? Melman (2003) afirma ser a "presentificação da própria falta" (p. 18). Na sublimação, o que possibilita a presentificação da falta é a apresentação de um objeto refratário à apreensão significante, que manifesta, portanto, algo desse real inassimilável pela cadeia simbólica, isto é, *das Ding*. Nesse sentido, o objeto da arte viabilizaria um encontro com o vazio, à medida que a sublimação rompe sua ligação com o universo do sentido. Lacan vai mais adiante:

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa - ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. (LACAN, 1959-60/ 1988, p. 162).

Com a adição de um “senão”, Lacan efetua um deslocamento essencial para a abordagem do vazio no contexto da reflexão sobre a Coisa. A princípio, o vazio indicava a impossibilidade radical de se acessar a Coisa na experiência, ou seja, o fato de esta não poder ser representada por algo que não por um vazio. Já com o deslocamento de Lacan, o vazio passa a apontar para a condição da Coisa de só poder ser representada por uma outra coisa, isto é, por um objeto que é sempre outro. Assim, vemos que o vazio a que remete a Coisa lacaniana deixa de ser simplesmente o índice de um puro inefável, tornando-se um modo de demonstrar um aspecto central sobre o objeto concebido na psicanálise: o fato de que ele é sempre outro.

2.2.2 Entre a angústia e o desejo, um objeto

Sigamos agora para o oitavo seminário de Lacan, organizado em torno da temática da transferência. Dois momentos merecem destaque nessa etapa de sua transmissão, à medida que antecipam questões mais tarde desenvolvidas com a noção do objeto *a* já formulada. No primeiro deles, Lacan, debruçando-se sobre um diálogo de Platão que apresenta Alcebiades enamorado de Sócrates, extrai dele o *agalma* - ornamento, enfeite (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 174) -, objeto de fascínio encerrado no interior daquilo de que me enamoro, a partir do qual somos novamente levados a pensar sobre a parcialidade do objeto. *Agalma* reafirma a condição sempre parcial do objeto ao apontar para a impossibilidade de se amar o objeto "como um todo", uma vez que aquilo que se ama não passa de um pivô do que realmente importa, o ponto enigmático que permite ao desejo se fixar ali. Nos termos de Lacan:

Se este objeto os apaixona é porque ali dentro, escondido nele, há o objeto do desejo, *agalma*. É isso que dá o peso, a coisa pela qual é interessante saber onde está ele, este famoso objeto, qual é sua função, onde ele opera tanto na inter como na intrassubjetividade. Este objeto privilegiado do desejo culmina, para cada um, nessa fronteira, nesse ponto limite que lhes ensinei a considerar como a metonímia do discurso inconsciente. (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 188).

Esta forma de articular desejo e objeto, na qual “alguma coisa (...) acentua um objeto entre todos” (idem, p. 187), definindo assim uma direção para o desejo, é a base para o que Lacan desenvolverá posteriormente acerca do objeto *a* operando como causa de desejo. Nessa nova articulação, há uma espécie de disjunção entre o desejo e o objeto que ele visa, pois se o objeto visado pode atrair o desejo não é pelo que ele é, mas pelo que pode sustentar para o sujeito que deseja, a saber, *agalma*. Vale ainda ressaltar que não é um mero detalhe que *agalma* precise estar escondida para vetorizar o desejo, pois isso que velado erotiza, desvelado angústia.

Somos levados assim a um segundo momento crucial do seminário em questão, quando Lacan se propõe a percorrer a relação entre a angústia e o desejo. Para tanto, a transmissão lacaniana se vale da fórmula da fantasia – $\$ \diamond a -$, avançando significativamente na abordagem da angústia, que terá seu ápice um ano mais tarde. É importante notar que o *a* ainda não comporta, aí, o peso epistemológico que terá o objeto *a* mais adiante no ensino de Lacan, no entanto já antecipa um aspecto desse objeto que aqui nos interessa de forma privilegiada: o estreito vínculo com a angústia e o desejo. Anunciando de início o “sentido da angústia” enquanto o “coração do problema” na investigação freudiana do tema (idem, p. 439), Lacan se debruça sobre um trecho de *Inibição, sintoma e angústia* (1926):

O eu retira o investimento pré-consciente do *Triebrepräsenz*, daquilo que, na pulsão, é representante. Esse caro representante deve ser recalçado. Ele se transforma, pela ligação, em desprazer e *Angst*. (FREUD apud. LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 430).

A fórmula da fantasia é então evocada para elucidar o trecho em questão, já que o desejo se apoia na fantasia e “para que a angústia se constitua, é preciso que haja relação com o nível do desejo” (idem, p. 443). Recorrendo a ela, Lacan chega a conclusão de que “a angústia se produz quando o investimento do pequeno *a* volta a incidir sobre o $\$$ ” (idem, p. 442). Já no nível do eu, a angústia se manifesta enquanto um sinal, no sentido de que alguma coisa se anuncia no registro imaginário. Nesse ponto, Lacan destaca que o eu se constitui pela imagem do outro, de modo que essa instância é marcada pelo desconhecimento. É nesse lugar de desconhecimento que o sinal da angústia anuncia, pela dissolução da imagem especular, a apresentação de um “objeto perigoso” (idem, p. 443), um perigo interno em tudo comparável a um perigo externo, levando o sujeito à fuga.

Do que foge o sujeito? Não é do outro diante do qual ele se mira, a imagem de si mesmo, mas do outro enquanto objeto de seu desejo, nos diz Lacan (idem, p. 444). Vemos aí renovada a perspectiva lacaniana de que desejo e angústia são duas faces de uma mesma moeda. Acompanhando o desenvolvimento dessa teorização, somos tomados pela impressão – para retomar a metáfora anterior – de que essa moeda é o objeto *a*:

O sinal de angústia tem uma ligação absolutamente necessária com o objeto do desejo. Sua função não se esgota na advertência de ter que fugir. Ao mesmo tempo em que realiza essa função, o sinal mantém a relação com o objeto do desejo. (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 430).

Vale ressaltar que o objeto *a* que Lacan se refere nessa passagem ainda não corresponde à noção de objeto *a* formalizada em seu décimo seminário. Contudo, já podemos notar as semelhanças entre os dois, seja em razão de seu deslocamento da posição “à frente” do desejo, seja por conta de sua dupla ligação com o desejo e a angústia.

Seguindo em seu raciocínio, Lacan é conduzido da articulação entre a angústia e o objeto para a diferenciação entre a situação da angústia e o *Hilflosigkeit*, o desamparo tal como discutido por Freud. Em sua perspectiva, o *Hilflosigkeit* se caracteriza por uma situação eruptiva diante da qual o sujeito se veria ultrapassado, totalmente incapaz de enfrentá-la. Já na angústia, o fato de que podemos fazer dela a ocasião para fugir não é sua propriedade fundamental. Para Lacan, sua propriedade fundamental é o vínculo que guarda com o desejo, o que o leva à célebre definição da angústia enquanto “modo radical sob o qual é mantida a relação com o desejo” (idem, p. 445). Observemos o que ele desenvolve em seguida:

Quando, por razões de resistência, de defesa e de outros mecanismos de anulação do objeto, o objeto desaparece, permanece o que dele pode restar, a saber, o *Erwartung*, a direção para o seu lugar, lugar de onde ele, a partir de então, se ausenta, onde passa a tratar-se apenas de um *unbestimmte Objekt*, ou ainda, como diz Freud, de um objeto com que estamos numa relação de *Loslichkeit*. Quando atingimos este ponto, a angústia é o último modo, modo radical, sob o qual o sujeito continua a sustentar, mesmo que de uma maneira insustentável, a relação com o desejo. (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 445).

Se a angústia é a última maneira de se continuar sustentando a relação com o desejo, podemos inferir que existem outras. Segundo Lacan, na histeria, a relação com o desejo pode ser conservada à medida que este último se mantenha insatisfeito. Já na neurose obsessiva, o desejo se viabiliza como desejo impossível.

Na situação de angústia, por outro lado, o objeto empírico tomado como objeto do desejo, por razões que podem variar, desaparece. Dessa desaparecimento do objeto, “permanece o que dele pode restar”, isto é, há um resto.

Nesse ponto de sua teorização, Lacan trabalha isso que resta a partir da noção de *Erwartung* – expectativa, espera –, que constituiria a direção definida pelo espaço deixado pelo objeto ausente. Viola (2009) compreende que essa direção indicada pela desaparecimento do objeto delinea um objeto referencial, “ponto de fuga para todos os objetos do desejo” (p. 55). Nesse sentido, para a autora, o *unbestimmte Objekt* – que podemos traduzir como objeto indeterminado – já seria uma aproximação lacaniana do objeto pequeno *a*, pois corresponderia ao “referente extralinguístico ao qual remete todo e qualquer objeto empírico” (idem).

Tendo apontado as formas histérica e obsessiva de sustentar a relação com o desejo, Lacan parte para o exame da fobia, que lhe permite melhor articular angústia, desejo e o *unbestimmte Objekt*. A fobia é a forma clínica em torno da qual Lacan pode erigir suas considerações sobre a angústia, já que é justamente esta o que garante a sustentação da relação com o desejo no sujeito fóbico. Essa sustentação no caso da fobia, no entanto, exige um suplemento: a função fálica do objeto fóbico. Mais especificamente, o objeto da fobia deve funcionar enquanto “um falo que assume o valor de todos os significantes” (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 446). Sobre a função desse objeto para Hans, Lacan afirma:

O que é notável no caso do pequeno Hans é, ao mesmo tempo, a carência e a presença do pai - carência sob a forma do pai real, presença sob a forma do pai simbólico, invasor. Se tudo isso pode ocorrer no mesmo plano é que o objeto da fobia tem a possibilidade infinita de manter uma certa função em falta ou deficiente, que é justamente diante do que o sujeito sucumbiria se não surgisse, naquele lugar, a angústia. (LACAN, 1960-1961/ 2010, p. 446).

A partir dessa consideração acerca da fobia, Lacan nos adverte sobre um aspecto importante da angústia na clínica psicanalítica: ela não é (ao menos não unicamente), apesar do que se costuma acreditar, interna ao sujeito. O que se verifica, na verdade, é que o neurótico vai buscá-la “aos montes, a torto e a direito, num ou noutro dos grandes *A* com os quais se defronta” (idem). Tal colocação põe em questão a leitura freudiana da angústia enquanto perigo interno, abrindo caminho para a topologia que virá a ser desenvolvida no Seminário 10 dando ênfase à continuidade entre interno e externo.

Por outro lado, ela é também uma orientação para a prática analítica, pois se o neurótico vai buscar sua angústia nos outros que fazem as vezes de grande Outro para ele, pode vir a tomá-la do analista. Portanto, é função do analista garantir a assepsia da análise no que se refere à sua própria angústia. A maneira efetiva de fazê-lo, de acordo com Lacan, é “ter sempre ao alcance um pequeno desejo bem-provido” (idem, p. 451), pois não há melhor remédio para a angústia do que o desejo.

Este percurso pelo oitavo seminário de Lacan encerra nosso esforço de, em um primeiro momento, acompanhar momentos relevantes do desenvolvimento da noção de objeto *a* e da articulação entre a angústia e o desejo no período que antecede o Seminário 10, no qual essa teorização atinge seu ápice. Decanta-se desse primeiro momento de nossa investigação uma concepção do objeto da psicanálise que o situa fora da rede significante, uma definição da angústia enquanto índice dos limites do desejo e uma articulação entre a angústia e o resto deixado pela desaparecimento do objeto. A seguir, buscaremos evidenciar como essas ideias se desdobram no Seminário 10, de início enfatizando a relação entre o corpo, angústia e o objeto, bem como as contribuições da ficção de Ferrante para o esclarecimento dessa relação.

Capítulo 3

Não é sem objeto: corpo, angústia e *desmarginação*

3.1 Do corpo anatomopatológico ao corpo *desmarginado*

O que é um corpo? De acordo com o Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, ele é o “conjunto de elementos físicos que constitui o organismo do homem ou do animal, formado por cabeça, tronco e membros” (CORPO, 2024). Aqui, a ideia de conjunto parece fundamental para definir a noção de corpo. Isto é, cabeça, tronco e membros, quando não precedidos por “conjunto de”, dão a impressão de não contarem com o que é preciso para formar um corpo. E, no entanto, todos os elementos fundamentais estão ali. Nesse sentido, temos a impressão de que estes não bastam para constituir um corpo, é necessária a intervenção de algo a mais, que faça dos elementos conjunto. Lacan, não sem o respaldo das descobertas freudianas, chegou a uma conclusão semelhante, segundo a qual “tem-se seu corpo, não se é ele em hipótese nenhuma” (LACAN, 1975-76/2005, p. 146). Nascermos sendo cabeça, tronco e membros, mas o corpo, este ainda temos de adquirir.

Essa não era a compreensão dominante acerca do corpo no contexto de surgimento da psicanálise. A difusão de práticas de dissecação a partir do século XIV foram progressivamente esvaziando o corpo de seus mitos e enigmas, transformando-o, sob a autoridade da ciência médica, num corpo anatomopatológico (LINDENMEYER, 2012). Nas derradeiras décadas do século XIX, quando o jovem Sigmund Freud se forma médico neurologista, essa concepção da instância corporal está em seu ápice. O corpo examinado, manipulado e nomeado pela medicina de então é um dado natural, simples soma dos órgãos que trazemos desde o nascimento. A doença, por sua vez, é o indicador de uma disfunção orgânica. Não é sem alguma comoção no meio médico, portanto, que o adoecimento histérico se multiplica entre as mulheres da era vitoriana.

A histeria restitui ao corpo o estatuto de enigma ao colocar em evidência uma perturbação corporal que não se deixa interpretar pelas leis da anatomia. A invenção freudiana, por sua vez, concebe um dispositivo que oferece a esse misterioso adoecimento, como alternativa ao exame médico, uma escuta. Escutando

as históricas, Freud tem notícia de um corpo que escapa à fisiologia, um corpo marcado pela linguagem e pelo desejo. Não que o corpo-organismo do saber médico seja daí em diante desprezado pela metapsicologia freudiana, mas não é sobre ele que recai a tônica de um processo analítico. O corpo em análise, seja em sua vertente desagregada e autoerótica, seja em sua vertente unificada e narcísica, se revela alguma coisa que não possuímos destarte, mas nos é dada na relação com o Outro.

Embora no autoerotismo, tal como compreendido por Freud, a excitação surja de um estímulo gerado internamente, sem provocação externa, ela não se produz sem uma dimensão de alteridade, ainda que não reconhecida como tal. As primeiras satisfações obtidas com o manuseio do corpo pelos cuidadores vão delimitando regiões nas quais a erogeneidade se fixa, originando assim uma corporeidade definida pelos caminhos pulsionais. Nesse momento, por conseguinte, a representação corporal é tão polimorfa e parcial quanto a pulsão. O infante ainda não conta com recursos que viabilizem para ele uma percepção integrada do próprio corpo, o que só se efetivará mais tarde como fruto de uma ilusão necessária. Em sua dimensão autoerótica, portanto, o corpo é vivido enquanto despedaçado, à medida que é constituído por zonas erógenas, parciais e independentes entre si.

Ao fim de seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1905/1996), Freud afirma que, com a chegada à vida sexual adulta, as zonas erógenas tendem a convergir pela busca de prazer genital com um outro ser-humano, visado enquanto corpo unificado. Ora, não passamos da fragmentação à unidade (sempre provisória) – de si e dos objetos do mundo –, sem antes atravessar o narcisismo. Vamos a ele.

Em linhas gerais, esse conceito freudiano, sistematizado com mais precisão no artigo de 1914, *Introdução ao narcisismo*, indica o movimento da libido em direção ao eu, que é tomado enquanto objeto. Como na experiência autoerótica, a satisfação é obtida na relação com o próprio corpo, porém aqui este é investido como um todo unitário, tratado à maneira de um objeto sexual como qualquer outro. Se o corpo do autoerotismo é parcial ao modelo das pulsões, o corpo do narcisismo é unificado ao modelo do eu. Novamente, assim como “é uma suposição necessária, a de que uma unidade comparável ao Eu não existe desde o começo no indivíduo” (FREUD, 1914/2011, p. 13), também o corpo uno tem de ser desenvolvido.

É a partir do narcisismo – no qual, vale ressaltar, a criança só pode ingressar pela via do amor dos cuidadores, que depositam nesta seu próprio narcisismo latente – que pode surgir uma percepção integrada do próprio corpo. Sendo essa operação bem-sucedida, a percepção do corpo enquanto um todo sobrepuja a experiência do corpo despedaçado. Isso significa que a fragmentação é assim de uma vez por todas superada, não sendo jamais reencontrada? Os fenômenos *unheimlich* contrariam essa suposição.

Meia década após a publicação de seu ensaio sobre o narcisismo, Freud publica *Das unheimliche* (1919), um escrito que mescla investigação etimológica, literatura e metapsicologia para abordar um grupo de fenômenos angustiantes nos quais “esse angustiante é algo recalcado que retorna” (FREUD, 1919/ 2019, p. 85). O estranho-familiar, a inquietante estranheza, o infamiliar, entre outras traduções (im)possíveis, não é simplesmente a condensação entre estranho e familiar, mas uma estranheza que advém da familiaridade, nos adverte Freud. Trata-se do encontro com alguma coisa há muito conhecida, mas mantida nos bastidores em prol da estabilidade da cena.

Nos domínios do corpo, “membros cortados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço, pés que dançam sozinhos (...) têm algo de extremamente *infamiliar*” (ibidem, p. 93). Na perspectiva freudiana, estas seriam manifestações relacionadas ao reavivamento do complexo de castração. Por outro lado, é possível pensá-las – a partir da abordagem do *unheimliche* empreendida por Lacan – enquanto representações que nos expõem a uma experiência corporal fragmentada, há muito velada pela boa forma do corpo unitário.

Vale ressaltar que a irrupção do *unheimliche* constitui a maneira neurótica de se encontrar com o corpo despedaçado, considerando que neste caso o sujeito conta com os recursos simbólicos passíveis de sustentar para ele, na maior parte do tempo, a ilusão de uma identidade integrada. Na psicose, isso não se sustenta com a mesma robustez, o que pode ser testemunhado, por exemplo, em fenômenos alucinatorios de dissociação do eu.

De todo modo, nosso enfoque na presente investigação se dirige para aquilo que num corpo se configura enquanto borda – nos termos de Lacan – ou margem – em referência à *desmarginação* ferranteana, o que se apresenta com clareza especial na montagem corporal neurótica. Trata-se – vale esclarecer, em razão dos vários sentidos que esse termo assume no ensino lacaniano – da noção de borda tal como

encontrada na afirmação de que “a angústia é um fenômeno de borda, um sinal que se produz no limite do eu” (LACAN, 1962-63/2005, p. 133). As bordas corporais demarcam, portanto, os confins do corpo uno, projeção do eu, bem como a iminência de uma certa dimensão do corpo que “não deve aparecer” (ibidem).

A abordagem dessa dimensão obscura do corpo é uma das vias utilizadas por Lacan para desenvolver a ideia do objeto pequeno *a*. Esse estranho objeto, liame que amarra esta pesquisa, é habitante das margens corporais, tendo efeitos paradoxais no que se refere à montagem de um corpo – que Lacan vincula, inicialmente, à assunção de uma imagem. Ele é, simultaneamente, o grampo entre imagem e organismo, e o elemento que coloca em risco o vínculo entre corpo imaginário e experiência orgânica, o que é condição para a irrupção da angústia tal como concebida por Lacan. Esclareceremos isso mais adiante.

Com base na divisão proposta por Zucchi (2014), podemos esquematizar a presença do corpo no ensino lacaniano a partir de três momentos distintos. Inicialmente, a instância corporal é abordada em sua captura pela imagem, que vem recobrir a amorfia corporal infantil com o eu, esta “projeção de superfície” (Freud, 1996/1923). O corpo como imagem é tematizado em Lacan por dois vieses que se complementam: o primeiro enfatiza o imaginário, tendo como matriz o estádio do espelho, enquanto o segundo destaca o Outro como universo simbólico e o papel do objeto *a* na aquisição da imagem, centrando-se na dialética do esquema óptico.

Na metade de seu ensino, com o conceito do objeto *a* já colocado, Lacan nos apresenta um corpo animado por bordas pulsionais - ou zonas erógenas, como quis Freud - que apontam para o caráter moebiano da experiência corporal, marcada pela porosidade entre interno e externo. Já no fim de sua transmissão, do *Seminário 20* em diante, com o aprofundamento da noção de gozo, o corpo da totalidade imaginária vai dando lugar a um acontecimento de corpo, refletindo o deslocamento da tônica lacaniana do efeito ordenador da linguagem para a contingência.

Atendo-nos à intenção deste capítulo de cernir, com o recurso à ficção de Elena Ferrante, a faceta angustiante do objeto *a*, optamos por explorar o tema do corpo em Lacan com ênfase na dialética entre imaginário e real, que parece estar em jogo principalmente até o *Seminário 10* (1962-63). Ou seja, nosso foco recai sobre o primeiro momento da presença do corpo na teoria lacaniana, segundo o esquema aqui proposto. Essa decisão se apoia na compreensão de que a *desmarginação* pode contribuir para esse ponto da discussão de Lacan, ao tratar do

tensionamento entre a forma e o disforme, bem como de um encontro com o próprio corpo que produz não júbilo, mas horror.

Sob essa perspectiva, foi possível traçar um paralelo entre o neologismo ferranteano e a despersonalização tal como trabalhada por Lacan em seu décimo seminário, isto é, um fenômeno que integra o campo da angústia e remete ao que há de “mais contrário à estrutura do eu” (LACAN, 1962-63/2005, p. 134). Do recurso a essa categoria psiquiátrica, Lacan pôde extrair consequências para o escopo da psicanálise, entre as quais nos interessa especialmente a que compreende a despersonalização enquanto efeito da apresentação, na imagem do corpo, de algo “impróprio à egoização” ou “não passível de ser proposto ao reconhecimento do Outro” (ibidem). Trata-se, em nossa leitura, de uma referência ao objeto *a* em sua passagem de resto excluído a elemento disruptor da cena.

A *desmarginação*, por sua vez, se insere aqui também como um modo de dar tratamento à vacilação da imagem pela irrupção do real – que tem o objeto *a* como um de seus nomes. Supomos, porém, que ela possibilitaria um outro tipo de alcance na transmissão do que se passa aí em razão de seu estatuto de neologismo literário⁸. Assim, em síntese, a hipótese que norteia a investigação percorrida neste capítulo pode ser formulada assim: a *desmarginação* de Ferrante, ao colocar em evidência um encontro *infamiliar* com o corpo, pode ensinar sobre a face de angústia e despersonalização do objeto *a*. Vamos a ela.

3.2. As margens das pessoas e das coisas: o objeto *a* na formação da imagem

A *desmarginação* aparece pela primeira vez na tetralogia napolitana em um momento que condensa rupturas. Um segmento narrativo se encerra para dar início a outro, as personagens principais - Lenu e Lila - abandonam a infância em direção à adolescência, é o fim de uma década marcada pela destruição da guerra e pelo fantasma do fascismo italiano:

Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de *desmarginação*. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o

⁸ Uma das maneiras pelas quais Lacan define a literatura é enquanto “acomodação de restos” (Lacan, 1971/2003, p. 16). Nesse sentido, a via de um discurso que inclui os restos nos parece um caminho profícuo para se acessar o que resta da operação subjetiva.

sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 – ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos –, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra. (FERRANTE, 2011/2015, p. 81).

Notamos que a experiência de dissolução das margens das pessoas e das coisas define para Lila o encontro com algo da ordem do excesso, do indizível. É num só depois que ela pode recorrer a um nome para tratar dessa experiência transbordante, e não um nome qualquer, mas um termo entre a invenção e o jargão técnico que somente por meio de um forçamento semântico passa a lhe servir. Vale observar que o abalo que incide sobre a personagem se estende ao seu redor, inserindo-a numa paisagem instável, onde tudo ameaça perder sua forma habitual.

Tanto Freud quanto Lacan puderam apontar, de modos diferentes, que é no mesmo gesto em que acessamos uma identidade integrada que podemos passar a conceber os entes do mundo enquanto igualmente integrados e distintos de nós mesmos. Isto é, “para que haja relação ao objeto, é preciso que já haja relação narcísica do eu ao outro. É, aliás, a condição primordial de qualquer objetivação do mundo exterior - tanto da objetivação ingênua, espontânea como da objetivação científica” (LACAN, 1954-55/1985, p. 125). Nesse sentido, compreendemos por que uma instabilidade a nível narcísico implica um equivalente abalo na experiência do mundo e seus objetos.

Vejamos como isso é esquematizado no ensino lacaniano. Lacan, tal como indicamos previamente, retoma a discussão freudiana acerca do narcisismo ao abordar o papel da imagem na formação do eu. Uma de suas primeiras incursões sobre o tema é apresentada em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949), texto no qual Lacan dá os primeiros passos na descrição da aquisição de uma imagem e seus efeitos sobre o sujeito.

O estádio do espelho corresponderia, para o autor, a um instante mítico, pleno de júbilo, em que a criança, num momento ainda anterior ao domínio da língua ou das próprias funções corporais, se identifica com seu reflexo no espelho. Ou seja, a imagem de si é originada a partir de uma outra, a do semelhante. O resultado é que o corpo em fragmentos, demarcado pela pulsão, passa a estar velado pela consistência da imagem. Nasce assim um corpo imaginário, fruto de uma

ilusão estruturante: ilusão porque o sujeito não se reduz ao reflexo visto no espelho, estruturante porque permite que o caos pulsional ceda à ordem de um todo integrado.

“Eu” é o outro nome possível para essa totalidade imaginária, que, tal como indicado por Freud na dialética do narcisismo, é alvo de grande investimento libidinal. Lacan destaca que é no estágio do espelho que “pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo”, quando “a imagem do corpo dá ao sujeito a primeira forma que lhe permite situar o que é e o que não é do eu” (LACAN, 1953-54/ 1986, p. 96). Contudo, ainda que nesse momento se distingam eu e outro, a relação entre os dois é marcada pela specularidade: um é reflexo do outro. É por isso que, a nível imaginário, as relações são marcadas pelo transitivismo, essa confusão entre eu e outro que faz com que aquilo que se passa no eu venha a surgir no outro e vice-versa.

A experiência de Lila nos ensina aqui: ela vive o arrebatamento de si como dissolução das margens das pessoas e das coisas. Sua *desmarginação* revela a fragilidade das fronteiras definidas pela aquisição de uma imagem, que não a impedem de "transferir-se, por frações de segundo, a uma pessoa ou uma coisa ou um número ou uma sílaba, violando-lhe os contornos" (FERRANTE, 2011/2015, p. 82).

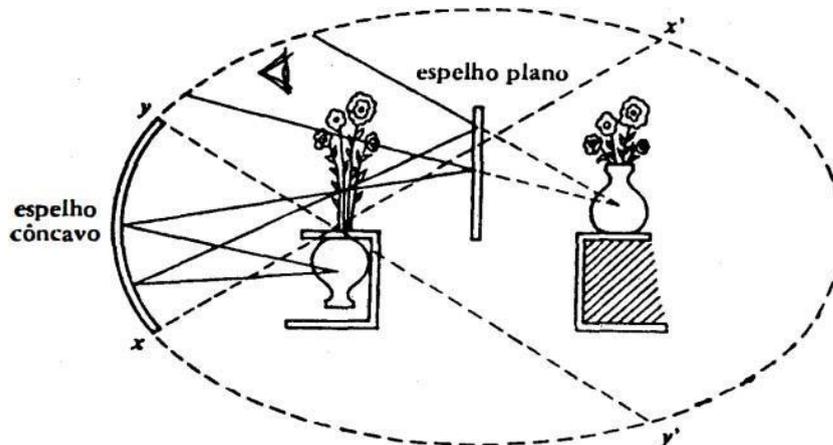
Isso se dá em razão da identificação com o outro que está nos fundamentos do eu, mas também por conta do que revela a retomada do texto sobre o estágio do espelho por Lacan no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique (DOR, 1989, p. 78), intitulado “Le stade du miroir. Théorie d’un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l’expérience et la doctrine psychanalytique”⁹ – ao adquirir uma imagem de si, o sujeito constitui também seu acesso à realidade. Essa realidade, por sua vez, se estabelece tendo o eu como modelo. Mais adiante em seu ensino, no Esquema R, Lacan aprofunda essa questão, situando o eu enquanto um dos vértices do campo da realidade. Comprendemos, assim, porque a *desmarginação* de si é também a *desmarginação* das pessoas e das coisas.

⁹ “O estágio do espelho. Teoria de um momento estruturante e genético da constituição da realidade, concebido em relação com a experiência e a doutrina psicanalítica”.

A cena mítica que Lacan faz corresponder ao estágio do espelho é situada por ele antes mesmo do primeiro ano de idade, quando o bebê ainda não é fisiologicamente capaz de se sustentar sozinho. Nesse sentido, há um outro que o segura diante do espelho, e isso é fundamental. É para esse outro, representante do grande Outro enquanto instância simbólica, que o bebê se volta para ratificar o valor dessa imagem. Isto é, a costura entre o organismo e a imagem unificada do corpo não se faz sem a intervenção da palavra do Outro.

Podemos dizer, portanto, que o estágio do espelho possibilita o início da articulação entre simbólico e imaginário. A função do Outro no acesso à imagem especular receberá mais ênfase posteriormente no ensino lacaniano, em especial no seu esquema óptico, formulado com base no “experimento do buquê invertido” do físico Henri Bouasse (1947). Esse esquema também contempla uma dimensão ignorada na exposição do estágio do espelho: aquilo que do real não se reflete na imagem.

A primeira versão do esquema óptico de Lacan é apresentada em 1953, marcando o início de sua incursão pelo campo da óptica, que com seus jogos de espelhos servirá ao psicanalista para descrever a função da imagem na estruturação do sujeito e de sua realidade. O diagrama lacaniano se distingue do de Bouasse pela introdução de um espelho plano (representando a participação da instância simbólica) e pelo deslocamento da posição do observador:



Esquema de dois espelhos (LACAN, 1986/ 1953-54, p. 147)

O que está colocado aí? A justaposição de um espelho curvo e outro plano leva o observador a ver unidos dois objetos que se encontram, na verdade,

separados. É por meio de uma ilusão ótica que o ramo de flores surge contido no vaso. Também uma ilusão sustenta a noção do corpo próprio enquanto uma totalidade. Segundo Lacan, “a imagem do corpo, se a situamos no nosso esquema, é como o vaso imaginário que contém o buquê de flores real. Aí está como nós podemos representar o sujeito anterior ao nascimento do eu, e o surgimento deste” (ibidem, p. 96).

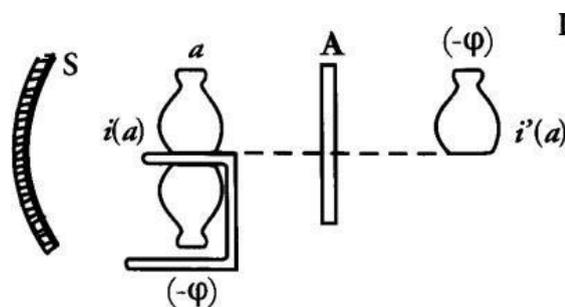
Atrás do espelho plano, temos o espaço virtual, para onde aponta o olhar do sujeito e desde onde ele pode imaginar para si uma identidade unificada. O corpo real está representado pelo vaso invertido que se reflete no espelho côncavo, inacessível ao olhar do sujeito. Nessas condições, não haveria acesso possível ao corpo real, de forma que o sujeito só teria notícia do próprio corpo pela via imaginária, e isso somente à medida que seu olhar se mantenha no interior do cone traçado no esquema, ou seja, contanto que haja intervenção da dimensão simbólica. Dito de outro modo, “na relação do imaginário e do real, e na constituição do mundo tal como ela resulta disso, tudo depende da situação do sujeito. E a situação do sujeito (...) é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico” (ibidem, p. 97).

Isso significa que, caso o lugar do sujeito no campo do Outro – representado pelo olho no esquema – seja alterado, modifica-se também a imagem refletida no espelho, ou seja, a maneira pela qual o sujeito percebe a si mesmo e à realidade. Isso acontece, por exemplo, durante um processo de análise, o que se manifesta tanto no rareamento quanto na multiplicação das queixas em relação à própria imagem. Também uma oscilação do espelho plano, representante do Outro como sede do significante, perturba o acesso do sujeito a sua imagem unificada, isto é, sua organização enquanto eu. Para Lila, é a irrupção da violência no cotidiano, tão estranha quanto familiar, que lhe revela um Outro vacilante, incerto, incapaz de sustentar margens robustas para ela e para o mundo que a cerca.

Progressivamente, Lacan foi inserindo outros elementos em seu esquema óptico. Até aqui, o que fazia deste uma versão aprimorada do estágio de espelho era a inclusão de outro fator indispensável para a assunção do corpo uno – além da alienação na imagem do semelhante, a intervenção do significante. Em *Observações sobre o informe de Daniel Lagache*, de 1961, Lacan o retoma para esquematizar as relações entre o eu ideal e o ideal do eu. A configuração do esquema permanece a mesma, mas há mudanças na nomeação das estruturas: o

espelho plano passa a ser designado pela letra A (o grande Outro), o olhar do sujeito pelo \$, o vaso invertido pelo C (letra inicial de "corpo") e as flores pelo a (que ainda não traduz o objeto pequeno a tal como formulado no Seminário 10, mas os objetos imaginários). Além disso, a imagem virtual, formada à direita do espelho plano, é denominada $i'(a)$, enquanto a imagem real, escrita $i(a)$ – onde Lacan localiza o eu ideal – não aparece no esquema, evidenciando que “o Outro é o meio pelo qual o sujeito encontra sua própria imagem, mas é também o que o separa da imagem” (GRECO, 2011, p. 9).

A última versão do esquema óptico, e a que mais nos interessa na presente investigação, é desenvolvida no Seminário 10 (1962-1963), quando o foco de Lacan está voltado justamente para aquilo que não se projeta na imagem especular. Miller (2005) compreende que uma das maneiras de se abordar o seminário em questão é enquanto uma crítica do imaginário, pois para dar conta do não-especularizável, Lacan terá de decompor todo o campo especular. Isso que do real não tem imagem leva Lacan a tratar de um objeto que não é como os outros, já que, até então, se concebia um mundo feito de objetos cujo protótipo é a imagem. Como isso se apresenta nessa versão do esquema óptico lacaniano? De início, notamos que as flores saem de cena, sendo substituídas na imagem virtual pelo símbolo menos phi ($-\varphi$), indicador de um a menos, uma lacuna, um furo na consistência da imagem:



Esquema óptico simplificado (LACAN, 1962-63/2005, p. 49)

Na passagem pelo campo do Outro, o objeto a é suprimido, não vindo a se refletir na imagem produzida pelo espelho plano. O falo em sua versão negativa – escrito menos phi ($-\varphi$) –, por sua vez, é aquilo que dará a esse ponto-cego na imagem virtual o estatuto de uma falta, o que viabiliza o engano do corpo integrado. Nas palavras de Lacan:

O que a ilusão do espelho esférico produz à esquerda em estado real, sob a forma de uma imagem real, é algo de que o homem tem apenas a imagem virtual, à direita, sem nada no gargalo do vaso. O *a*, suporte do desejo na fantasia, não é visível naquilo que constitui para o homem a imagem de seu desejo. (LACAN, 1962-63/2005, p. 51).

Isto é, “o (-φ) é o vazio do vaso” (ibidem, p. 224), vaso (ou seja, corpo) cuja estruturação não se deve tanto à conformação a uma forma fechada – como exposto em 1953 –, mas ao delineamento de uma borda, à localização do vazio nos orifícios. A partir daí, começamos a vislumbrar como se relacionam falo e objeto *a* segundo Lacan.

Se não encontramos o *a* na realidade, uma vez que esta é definida por uma estrutura fundamentalmente imaginária, como o acessar? Com Ferrante, poderíamos dizer: se aproximando de onde a imagem faz margem. Isto é, se a imagem cerca os objetos *a* (LACAN, 1962-63/2005, p. 132), é justamente nos pontos de impasse do sujeito em sua relação com o corpo imaginário e a fantasia que podemos testemunhá-lo.

Vimos o esforço de Lacan, desde a crítica aos pós-freudianos desenvolvida em seu quarto seminário, de resgatar o que ele designa o verdadeiro sentido do objeto em Freud. Compreendemos esse esforço como o que permite, paradoxalmente, sua teorização mais original: a formulação do objeto *a*. Embora surja pela primeira vez no Seminário 2 e vá adquirindo múltiplos sentidos no decorrer do ensino lacaniano, o *a* minúsculo só passa a designar um objeto irreduzível ao significante no seminário em que Lacan se dedica ao tema da angústia.

Miller (2005) entende a escolha dessa temática para o seminário em questão enquanto um modo de se chegar ao objeto *a*. Por que a opção por um caminho tão aberto ao equívoco quanto o de um afeto? Segundo Lacan, porque ele “revivifica toda a dialética do desejo, e porque é o único que nos permite introduzir uma nova clareza quanto à função do objeto em relação ao desejo” (LACAN, 1962-1963/2005, p. 252-253). Enfatizamos nessa justificativa a articulação entre angústia e desejo a partir do funcionamento do objeto, o que constitui o cerne de nossa investigação.

As primeiras elaborações de Lacan sobre o objeto *a* buscam defini-lo a partir de sua relação com a imagem. Nessa perspectiva, ele é descrito como “o resto, o resíduo, o objeto cujo status escapa ao status do objeto derivado da imagem

especular” (ibidem, p. 50). Isso significa que não o encontraremos no espelho, porém, é essencial que ele tenha um lugar no corpo para que este último venha a ser recoberto por uma imagem. Esse lugar, como vimos, corresponde às zonas erógenas freudianas.

Segundo Lacan, o fundamental sobre as zonas erógenas é sua localização nos pontos de abertura do organismo para o mundo exterior, sendo justamente o que possibilita a comunicação entre os dois. Por meio das experiências de gozo que estimulam essas zonas, vão se articulando imagem e organismo. Boca, ânus, falo, olhos e ouvidos definem o local onde o imaginário ancora-se no real do corpo. Onde entra o objeto *a*? Pois bem, ele é a âncora. Nas palavras de Brousse (2014):

(...) a imagem do corpo é como um vaso; o espelho plano da linguagem permite que os objetos *a* – quer dizer, os objetos relacionados com as zonas de gozo e que, neste esquema, são representados pelas flores – sejam situados dentro no buraco do vaso. Se o espelho plano é inclinado para trás ou para a frente, as flores já não se encontram dentro do vaso, mas fora dele. (...). Trata-se então de uma introdução dos objetos *a* como tendo seu lugar no corpo, quando são fundamentalmente heterogêneos à imagem – porque eles não são imagens; provêm de experiências de gozo, relacionadas ao corpo como organismo, e não ao corpo como imagem. (BROUSSE, 2014, p. 7-8).

Além do corpo como organismo (ou corpo real) e do corpo como imagem, o objeto *a* guarda uma relação importante com o corpo em sua vertente simbólica. Nesse sentido, compreender os efeitos do significante sobre o corpo é também fundamental para chegarmos ao *a*, bem como à sua relação com o sujeito lacaniano. Vale ressaltar de início que este sujeito, ainda que não possa ser reduzido ao corpo, não se constitui sem ele. Sua gênese está na inscrição do significante sobre o corpo, operação que deixa um resto: o objeto *a*. Nos termos de Lacan, “o sujeito barrado, o único a que nossa experiência tem acesso, constitui-se no lugar do Outro como marca do significante. (...). Dessa operação, no entanto, há um resto, que é o *a*” (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 129). Ou, numa versão gráfica:

Do lado esquerdo, temos o campo do Outro (A). O sujeito dependente desse Outro inscreve-se aí enquanto quociente, clivado pela barra do significante (\$). Dessa divisão, fica um resto, que nesse momento de seu ensino Lacan define como “o Outro derradeiro, prova e garantia única da alteridade do Outro” (ibidem), enfim, o objeto pequeno *a*. Os dois termos, \$ e *a*, são situados por Lacan na coluna do Outro à medida que a fantasia, onde o desejo se escora, tem origem no campo do Outro.

Vale relembrar aqui que \$ e *a* são os elementos principais da fórmula da fantasia fundamental, já discutida por Lacan previamente em seu ensino. Ela é escrita assim: $\$ \diamond a$ (lê-se: sujeito barrado, punção de *a*). Entre os anos de 1957 e 1958, quando Lacan propõe essa fórmula pela primeira vez, o *a* é a escrita para o outro imaginário tomado como objeto. No seminário da angústia, ela é retomada sem alteração em sua grafia, mas o *a* passa a designar um objeto que nem a imagem nem a palavra podem recobrir. De todo modo, em termos gerais, o matema da fantasia é a maneira lacaniana de articular logicamente o sujeito (\$) ao objeto (*a*), expressando tanto a disjunção entre os dois (ou o sujeito ou o objeto) quanto a conjunção (o sujeito e o objeto).

Retornando ao esquema da divisão, vemos que, do lado direito, no nível do sujeito, está o A barrado, ao passo que a divisão que constitui o sujeito enquanto inconsciente é também o que faz do Outro “aquele que não atinjo” (LACAN, 1962-63/2005, p. 36). Ou seja, é no movimento de separação do Outro que o sujeito tem origem – “*Separare*, separar, conclui-se aqui em *se parere*, gerar a si mesmo” (idem, 1964, p. 857) – e que o *a* cai como resto dessa operação. A ideia de corte merece atenção aqui. O corte marca o encontro do significante com o corpo, que desbanca a anatomia fisiológica em prol de uma anatomia erotizada. Nesse sentido, Lacan subverte a interpretação corrente da máxima freudiana ‘a anatomia é o destino’, segundo a qual não haveria alternativa para o sujeito a não ser resignar-se a sua anatomia. Ele toma o termo ‘anatomia’ em “seu sentido estrito e, digamos, etimológico, que valoriza a *ana-tomia*, a função de corte” (idem, 1962-63/2005, p. 259).

Portanto, o destino do sujeito é o corte, a separação irreversível de si mesmo. O corte operado pelo significante é o que permite ao corpo fechado em um gozo assexuado abrir-se ao sexual. O objeto *a*, por seu turno, uma vez extraído nessa operação, pode sustentar a montagem de um corpo. Sob essa perspectiva, o corpo

despedaçado, incompleto revela sua faceta positiva, à medida que está na origem tanto do movimento desejante quanto da produção do resíduo que poderá assegurar para o sujeito a ilusão de uma identidade integrada.

Não são poucos os exemplos da atualidade nos quais o corte e outras intervenções escarificadoras sobre o corpo servem como recursos na estabilização da cena corporal. Tatuagens, piercings e cirurgias plásticas podem assumir essa função, embora não somente essa. Na arte contemporânea, por sua vez, a ascensão da “Body art”, bem como a proliferação de representações do corpo enquanto informe, recortado ou desmembrado parecem apontar para o esforço de inscrição de um corte no corpo que possa furar o gozo e separar um resto. Isso se dá, como vimos, num contexto de dispersão simbólica, que vem exigindo dos sujeitos novos modos de enlaçamento ao Outro para acessar um corpo próprio. Manso e Caldas (2013) descrevem essas manifestações enquanto tentativas de “fazer borda, colocando margem para a pulsão, fronteira para o gozo” (p. 123).

Em uma passagem do segundo volume da tetralogia de Ferrante, *História do novo sobrenome* (2015), Rafaella Cerullo – a Lila –, “que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim” (FERRANTE, 2017, p. 168-169), obtém efeitos estabilizadores na desfiguração da própria imagem. O episódio se dá algum tempo depois do casamento dela com Stefano Carracci, em cujo sobrenome “Rafaella Cerullo perdera a forma e se dissolvera (..), tornando-se uma emanção subalterna dele: *a senhora Carracci*” (idem, 2015, p. 121-122). Uma gravidez indesejada é também, nesse momento, fonte de profundo estranhamento na relação da personagem consigo mesma e com seu corpo.

A desconexão com a própria imagem chega a seu ápice quando Lila se depara com um grande painel exibindo uma fotografia sua vestida de noiva, a ser exposto numa loja do bairro. Seu estranhamento então se precipita em ato – o retalhamento da própria imagem é sua maneira de frear a *dersmarginção*, criando zonas de sombra no corpo que possam sustentar para ela uma forma onde se acomodar:

O corpo da imagem de Lila vestida de noiva surgia cruelmente retalhado. Grande parte da cabeça havia desaparecido, assim como a barriga. Restavam um olho, a mão sobre a qual apoiava o queixo, a mancha resplandecente da boca, faixas diagonais do busto, a linha das pernas cruzadas, os sapatos. (ibidem, p. 117).

A experiência de Lila põe em xeque a crença neurótica de que se é idêntico a si mesmo e de que a conexão com o corpo está dada desde o início e de uma vez por todas. Em verdade, muitas vezes temos de tornar a adotar nosso próprio corpo. O aparecimento de uma nova ruga, por exemplo, nos faz averiguá-la repetidamente diante do espelho para lembrar que ela nos pertence, já que há pouco não pertencia. Por vezes, o recurso ao espelho basta para voltarmos, ainda que provisoriamente, a caber em nós mesmos. Em outros casos, porém, exigem-se medidas mais radicais.

Realizar a “própria autodestruição *em imagem*” (ibidem, p. 120) é a maneira de Lila tornar a extrair alguma coisa da cena para estabilizá-la, diante da ameaça representada pela adoção do sobrenome do marido. A designação *Raffaella Cerullo em Carracci* é para Lila um abalo que transborda os limites do simbólico, vindo a incidir sobre sua constituição física. Ela vê nessa fórmula “um complemento de direção a um lugar” (ibidem, p. 121), como se ela, Cerullo, fosse acabar tragada, absorvida, dissolvida em Carracci.

O retalhar da imagem, nesse sentido, pode ser lido também enquanto um retalhar, um tornar a talhar (esculpir, modelar) um corpo próprio, unitário e separado do outro. Essa separação é possibilitada, como vimos, pelo corte que exclui um resto sem dono, nem do Eu nem do Outro, verdadeiro fragmento do real. Trata-se do *a*. Vimos como este objeto está implicado na montagem do corpo. Agora, abordaremos como ele intervém em sua desmontagem.

3.3 Um solvente que opera devagar: angústia e objeto *a*

Aqui, a angústia nos mostra o caminho. Lacan a define como a tradução subjetiva do objeto *a* (LACAN, 1962-63/2005, p. 113). Poderíamos complementar: ela é a tradução subjetiva do *a* operando em sua faceta despersonalizante. Essa é uma indicação clínica, à medida que nos permite reenquadrar a angústia inerente ao processo analítico enquanto um recurso no acesso ao objeto *a*. A investigação da angústia no Seminário 10 se inicia seguindo o costume metodológico de Lacan, num retorno a Freud. Ela faz uma breve incursão pelo *Inibição, sintoma e angústia* (1926), que, segundo Lacan, é a última expressão do que Freud articulou sobre a temática da angústia. Vejamos as linhas gerais da teorização freudiana.

3.3.1 Sobre a angústia freudiana a partir de 1926

Se num primeiro momento, Freud concebeu a angústia enquanto um efeito, o resultado do recalque e da privação pulsional que este implica, em 1926 ele a transforma em causa, naquilo que produz o recalque. Colette Soler (2000-2001) chama atenção para o modo como a primeira teoria da angústia possibilitou a Freud manter uma coerência entre sua concepção das neuroses de defesa e o que denominava neuroses atuais. Se nas neuroses de defesa, o recalque é a fonte da privação pulsional que produz angústia, nas neuroses atuais a privação pulsional advém de problemas psíquicos originados numa conjuntura atual.

Já em 1926, ao situar a angústia na gênese do recalque, enquanto aquilo que motiva a defesa contra a pulsão, Freud é levado a concluir que há um acontecimento traumático na origem de toda neurose. Isso não implica um retorno a uma de suas primeiras teses, anterior à própria instauração do discurso psicanalítico como tal, segundo a qual a causa da histeria poderia ser buscada num antigo trauma de sedução. Não se trata disso, à medida que o traumatismo a que Freud se refere em 1926 é de outra natureza, ligado a uma experiência primordial de desamparo.

No *Inibição, sintoma e angústia*, Freud articula a angústia ao perigo e ao desamparo (vivido enquanto trauma), depreendendo daí uma distinção entre a angústia neurótica e a angústia realista. Esta última responderia a um perigo real, conhecido, enquanto a angústia característica da neurose seria deflagrada por um perigo pulsional, desconhecido para a consciência. Quanto ao desamparo, este seria o núcleo da situação de perigo: desamparo material no caso do perigo real e desamparo psíquico diante do perigo pulsional. Nem toda situação de perigo, porém, implica a mesma intensidade traumática, e isso, nos diz Freud, graças a angústia enquanto um sinal, forma atenuada da angústia deflagrada numa experiência original de desamparo. Eis um resumo da elaboração freudiana:

A situação de perigo é a reconhecida, recordada, esperada situação de desamparo. A angústia é a original reação ao desamparo no trauma, que depois é reproduzida na situação de perigo como sinal para ajuda. O Eu, que viveu passivamente o trauma, repete ativamente uma reprodução atenuada do mesmo, na esperança de poder ele próprio dirigir seu curso. (FREUD, 1926/2014, p. 86-87).

Apoiando-se na pesquisa de Otto Rank, Freud indica o nascimento como o protótipo da experiência de angústia, ainda que com ressalvas às ideias de Rank,

para quem o trauma seria uma reedição da angústia vivenciada no momento do parto, quando ocorre a primeira separação da mãe. A objeção freudiana a tal concepção reside no entendimento de que, no instante do nascimento, o bebê não experimenta subjetivamente a separação, já que na ocasião ele ainda não é capaz de se diferenciar da mãe como objeto. Portanto, se há angústia para a criança ao deixar o ventre materno, este não corresponde a uma separação a nível psíquico.

Para Freud, o fundamental sobre o nascimento é o fato de este ser a expressão mais radical de nossa condição de desamparo e de dependência em relação ao outro. A prematuridade biológica do bebê humano, quando comparado a outras espécies, o coloca em total dependência de um outro para garantir a satisfação de suas necessidades. Nesse contexto, o eu se veria diante de um excesso excitatório impossível de descarregar, situação que, ao vir a se repetir na vida posterior do sujeito, engendra o surgimento da angústia.

Seguindo em sua investigação, Freud vai buscar nas variações das psiconeuroses de que forma se situa a angústia na relação com o recalque e o sintoma. Ele conclui a partir dos casos em que a fobia se destaca enquanto sintoma, tal qual vemos em Hans e no Homem dos Lobos, que é a angústia de castração que leva ao recalque. Nisso temos a demonstração de que, tal como se supôs, a angústia não se origina da libido liberada no recalque da representação, ela é a própria força motriz do recalque. Frente ao perigo pulsional que é a ameaça de castração, o eu reage como se estivesse diante de um perigo real e emite o sinal da angústia, deflagrando assim os processos defensivos que, com o apoio do princípio do prazer, interrompem o movimento pulsional iniciado no isso.

As fobias evidenciam esse mecanismo com mais clareza à medida que operam a partir da projeção do perigo pulsional, interno, no objeto da fobia, externo. O objeto fóbico é uma maneira de circunscrever um medo localizável, mais tolerável do que a indefinição da angústia.

Em outras formas neuróticas, o mecanismo da angústia não se mostra tão explicitamente. Nas histerias, com frequência, não vemos qualquer sinal de angústia. Na neurose obsessiva, a angústia de castração se apresenta sob a forma de ameaça superegógica, de modo que “não há o menor traço de projeção, o perigo é completamente internalizado” (idem, p. 50), nos indica Freud.

Assim, podemos observar que, segundo a exposição freudiana, o sintoma se apresenta na neurose enquanto modo de defender da angústia. Se a angústia,

definida em termos econômicos, traduz um excesso excitatório sem ligação psíquica, o sintoma oferece a possibilidade de ligar (ainda que não completamente) esse montante de excitação. Os sintomas obsessivos o fazem por meio das obsessões e compulsões, os sintomas histéricos pela conversão da energia solta no psiquismo em afecções corporais, a fobia pela eleição de um objeto a ser temido.

Dessa forma, por outro lado, o verdadeiro perigo pulsional permanece encoberto. Qual seria esse perigo? Freud buscará essa resposta no âmbito de uma perda. No nascimento, por exemplo, ainda que o recém-nascido não experimente subjetivamente a separação da mãe, pode-se falar de uma perturbação causada pela perda de um estado anterior – a vida intrauterina. Porém, sobre isso se admitem suposições em excesso, devido à dificuldade da investigação nesse contexto. A pesquisa freudiana, portanto, não se satisfaz com essa conclusão, se dirigindo ao exame da angústia na infância.

Uma vez que a criança possa apreender psiquicamente um objeto externo capaz de domesticar o perigoso excesso excitatório que remonta ao nascimento, “o teor do perigo se desloca da situação econômica para sua condição, a perda do objeto” (idem, p. 59). A partir de então, se o objeto – podemos dizer aqui, a mãe - falta, logo se instala a angústia, antes mesmo que a energia psíquica atinja níveis excessivos. No entanto, sinaliza Freud, “a perda do objeto como condição da angústia tem alcance maior” (idem, p. 60). Com o ingresso na fase fálica, o infante passa a experimentar a angústia enquanto medo da castração, que não deixa de ser uma separação, a separação do genital. Mais adiante na vida, com a impessoalização da instância parental, o perigo em jogo na angústia vai se tornando mais indeterminado, porém, para Freud, segue remetendo à ameaça de uma perda.

“Agora já não é tão fácil dizer o que a angústia teme” (idem, p. 61). Podemos ler aí o encontro de Freud com a dificuldade de definir o objeto da angústia, algo que Lacan aprofundará em sua incursão pelo tema. Desde o princípio da metapsicologia freudiana, o objeto é estabelecido como o elemento mais variável da pulsão, mas é na ocasião da formulação de uma segunda teoria da angústia que se evidencia “a metonímia do objeto como metonímia da perda de sucessivos objetos” (VIOLA, 2009, p. 46).

Nesse contexto, o objeto se mostra, além de contingente, evanescente. A própria situação prototípica do surgimento da angústia, o nascimento, antecede a determinação de qualquer objeto, já que o bebê ainda não pode subjetivar a

separação da mãe. Sob essa perspectiva, como podemos falar da angústia enquanto revivência do afeto suscitado por uma perda original se nessa primeira experiência nada havia para ser perdido?

Freud não chega a oferecer uma resposta para essa questão, mas é interessante notar como sua perseguição de um objeto da angústia o levou a situar esse objeto num momento logicamente anterior à incidência do simbólico para o sujeito. Nesse movimento, o autor parece se aproximar daquilo a que Lacan dará ênfase em sua abordagem da angústia, a saber, a formulação de um objeto vazio de sentido, indiscernível, refratário ao significante e aos esforços da investigação analítica.

Vieira (2001) discute como a segunda formulação freudiana sobre a angústia se diferencia da primeira no que se refere à questão do objeto. Em 1915, a angústia era definida enquanto decorrência de um excesso libidinal, sendo a perda do objeto dispensável para explicar sua incidência. Nessa perspectiva, parecia ainda se sustentar a ilusão de um potencial reencontro com o objeto. Já a partir de 1926, Freud afirma mais claramente a impossibilidade da reunião com o objeto. Sobre isso, nos diz Vieira (2001):

O sinal de perigo da angústia produz-se porque a castração, ao conferir ao caos o caráter de gozo proibido, constrói apenas retroativamente a promessa de satisfação. Desta forma, entendemos que o que há para todo sujeito é o caos original e não a satisfação original. Agora, o perigo está sempre presente e o objeto não está mais neste mundo. Estas considerações introduzem, no entanto, a questão: como temer a separação de um objeto do qual sempre se esteve separado? Ou ainda: o que é um objeto que não é deste mundo? Lacan responderá a estas questões com o objeto *a*. (VIEIRA, 2001, p. 67).

Antes de partirmos propriamente para a solução lacaniana, examinemos como a virada na teoria da angústia promovida por Freud no *Inibição, sintoma e angústia* influi sobre a concepção freudiana do objeto. Esse passo nos permite enxergar mais nitidamente a trajetória que conduz Lacan até a teorização do objeto *a*, uma vez que essa trajetória não se fez sem os entraves e lacunas deixadas por Freud.

Desde suas primeiras descrições do funcionamento psíquico, vemos o fundador da psicanálise às voltas com um objeto impossível para o desejo. Ele afirma destarte que nascemos dependendo de um outro para a satisfação de qualquer necessidade. A partir de então, estaríamos fadados a uma busca destinada ao fracasso: a de reviver a primeira experiência de satisfação, na qual o objeto supostamente pôde ser fruído integralmente. Dali em diante, porém, o objeto é um

objeto perdido. Não pode ser encontrado no seio da mãe, tampouco nos lábios do bebê, e é por isso que o desejo pode advir. É na medida em que o objeto sai de cena definitivamente que se delimita uma satisfação impossível, sendo essa impossibilidade o que funda o movimento do desejo, condição para o advento do sujeito.

Essa descrição freudiana do objeto admite duas vias interpretativas distintas. A primeira delas supõe certa concretude para esse primeiro objeto de satisfação, como se na ocasião ele realmente tivesse existido. Nessa perspectiva, o objeto recebe o estatuto de objeto perdido, uma vez que esteve de fato presente numa primeira experiência de satisfação, se perdendo irrevogavelmente depois disso.

Já numa segunda leitura, certamente influenciada por uma interpretação mais sutil daquilo que Freud desenvolveu sobre a angústia a partir de 1926, toma-se como mítica a experiência originária de satisfação. Ou seja, concebe-se que esta nunca se deu na realidade, servindo somente enquanto recurso teórico para que Freud pudesse sustentar sua teoria sobre a constituição do desejo. Visto por esse ângulo, o objeto é apreendido enquanto inexistente: não existiu realmente, é uma suposição feita retroativamente a partir da satisfação experimentada. O desejo, por sua vez, passa a ser compreendido como um movimento em direção ao vazio, já não há nada para ser reencontrado.

É nesse sentido que se pode dizer que o objeto é o que há de mais variável na pulsão: infinita é a série de objetos empíricos que podem ocupar esse espaço vazio na busca singular de cada sujeito desejante. O fundamental é que nenhum desses objetos entrega a satisfação completa prometida, o que testemunhamos na constante queixa neurótica de insatisfação diante de um objeto que é sempre outro.

Não é exatamente nesses termos que Freud coloca a questão, porém destacamos aqui a contribuição de 1926 enquanto uma abertura para essa concepção que dessubstancializa o objeto, aperfeiçoada e levada às últimas consequências por Lacan em seu décimo seminário. A busca de Freud pelo objeto que, uma vez perdido, precipita a angústia, o leva da vida intrauterina para a mãe, da mãe para o pênis, do pênis ao amor, do amor ao supereu e assim poderia seguir deslizando ao infinito, pela seguinte razão: o objeto de que se trata nunca esteve lá para ser perdido. Não é isso, porém, que Freud, com os recursos de que dispunha em seu tempo, conclui. Ele interpreta a ausência do objeto enquanto perda do objeto nas situações de angústia, vinculando a angústia à falta. Por isso, podemos dizer que a

angústia freudiana é sempre a angústia de castração, ainda que em sua variante imaginária da castração do pênis, como se evidencia na fase fálica do enredo edípico.

Com essa afirmação, tocamos em um ponto essencial na investigação da angústia de Freud a Lacan, à medida que ele sinaliza uma disjunção entre os dois autores. Lacan, diferentemente de Freud, não lê a ausência do objeto enquanto indício de uma perda. A angústia tal como formalizada pelo ensino lacaniano não é a angústia de castração, não aponta para a dimensão da falta, mas para seu oposto: a falta da falta. Isto é, "não se trata de perda do objeto, mas da presença disto: de que os objetos não faltam" (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 64). Para Lacan, portanto, a ausência do objeto aponta para um momento anterior à extração do objeto, quando a falta não operava ordenando o caos.

3.3.2 Um pedaço de corpo invade a cena

Em que condições a falta vem a faltar? Voltemos aos domínios da imagem, pois é aí que, inicialmente, Lacan descreve essas condições. Na angústia, algo que escapou à captura imaginária vem obstruir o vazio que no esquema óptico é designado pelo menos phi ($-\phi$). Nas palavras de Lacan, "esse resíduo não imaginado do corpo (...) vem manifestar-se no lugar previsto para a falta" (ibidem, p. 71). Podemos dizer ainda: o elemento excluído para a constituição da cena do mundo ameaça retornar dos bastidores. O resultado é um abalo nesse enquadre, que deixa entrever um corpo e um mundo anteriores à ordenação pela imagem.

Nesse ponto, Lacan retoma sua interlocução com Freud. O fenômeno do estranho, investigado no ensaio freudiano *Das unheimliche* (1919), é para Lacan "eixo indispensável para abordar a questão da angústia" (LACAN, 1962-63/ 2004, p. 51). Na *Unheimlichkeit* Lacan pode localizar o objeto da angústia, tão intensamente buscado e interrogado na investigação de Freud. Um instante fugidio, deflagrador de angústia, no qual o *a*, objeto avesso a qualquer imagem, se manifesta no campo visual, marcando a irrupção do real no imaginário: eis o infamiliar freudiano segundo Lacan.

Percorramos o artigo de Freud a partir do que Lacan destaca nele. A detalhada pesquisa linguística empreendida por Freud desemboca na constatação de que alguns usos do termo *unheimlich* denotam o mesmo que seu oposto,

heimlich. *Heim*, de acordo com os verbetes trazidos no artigo, significa lar, indica um lugar familiar, íntimo. Daí que Freud pôde demonstrar que o *heimlich*, de tão íntimo, torna-se oculto, obscuro, secreto, ou então, *unheimlich*.

Para Lacan, “o homem encontra sua casa num ponto situado no Outro para além da imagem de que somos feitos” (ibidem, p. 58). Nesse sentido, situa o *Heim* no menos phi ($-\phi$) de seu esquema óptico, no furo da imagem especular. Uma vez, porém, que esse lugar vazio se revela tal como realmente é – “a presença em outro lugar que produz esse lugar como ausência” (ibid) – ele se apodera de toda a imagem especular, transformando-a na imagem do duplo. A imagem duplicada é *unheimlich* à medida que revela ao sujeito o caráter de engodo e alienação de sua própria imagem, fazendo-o aparecer como objeto do Outro, sem qualquer autonomia.

Outro ponto salientado por Lacan é a relevância atribuída por Freud ao campo da ficção no acesso à experiência do *unheimlich*, o que justifica sua análise detida do conto de Hoffmann. Na perspectiva lacaniana, a ficção ofereceria alguma estabilidade para esse fenômeno de natureza fugaz, de difícil apreensão na dita “vida real”. Não obstante, uma nota de rodapé no artigo freudiano traz o relato de uma dessas experiências fugidias, uma lembrança do próprio Freud, que por um breve momento não se reconhece em sua própria imagem:

(...) eu estava sentado sozinho na cabine do vagão-dormitório, quando, sob o efeito de um brusco sobressalto um pouco mais violento que os outros, a porta que levava ao toailete contíguo se abriu e um senhor mais velho, de pijama, com o boné de viagem na cabeça, adentrou minha cabine. Suspeitando de que ele, ao sair do sanitário que se encontrava entre as duas cabines, havia se enganado de direção e, erroneamente, chegado até a minha, dei um pulo, para lhe esclarecer o acontecido, mas logo reconheci, perplexo, que o invasor era a minha própria imagem refletida no espelho da porta intermediária. (FREUD, 1919/2019, p. 103).

A experiência de Freud é um exemplo do infamiliar irrompendo na “vida real”, nesse caso a partir do fenômeno do duplo, no qual o sujeito vê em sua própria imagem um outro, estrangeiro ao eu. Trata-se do estranho se apresentando no ponto em que mais se esperava encontrar o familiar. Lacan acrescenta novos recursos teóricos à metapsicologia freudiana que nos auxiliam na abordagem desta e outras cenas do *unheimliche*, com destaque para o objeto *a*. Ele compreende que nesses casos o olhar – uma das apresentações possíveis do *a* – invade a imagem especular, evidenciando a precariedade desta última. Isso se dá “sobretudo quando (...) o olhar

que aparece no espelho começa a não mais olhar para nós mesmos” (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 100). Assim é deflagrada a inquietante estranheza, deixando um caminho aberto para a angústia.

A primeira maneira pela qual Lacan aborda a angústia em seu décimo seminário é a partir de sua relação com o Outro e seu desejo. Para ilustrar essa relação, Lacan se vale do apólogo do louva-a-deus, no qual, considerando o comportamento canibal da fêmea desses animais no momento que sucede a cópula, ele elabora a seguinte imagem:

Revestindo-me eu mesmo da máscara de animal com que se cobre o feiticeiro da chamada gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês diante de outro animal, este de verdade, supostamente gigantesco, no caso, um louva-a-deus. Como eu não sabia qual era a máscara que estava usando, é fácil vocês imaginarem que tinha certa razão para não estar tranquilo, dada a possibilidade de que essa máscara porventura não fosse imprópria para induzir minha parceira a algum erro sobre minha identidade. A coisa foi bem assinalada por eu haver acrescentado que não via minha própria imagem no espelho enigmático do globo ocular do inseto. (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 14).

Essa fábula localiza, segundo Lacan, a pergunta-chave do que a doutrina freudiana introduz sobre a subjetividade: *Che vuoi?* Ou, forçando um pouco a entrada da chave, *o que quer o Outro de mim?* Ao buscar situar essa pergunta no grafo do desejo, Lacan a localiza no ponto intermediário entre os dois andares, os quais homologam e distinguem duas etapas: a da identificação narcísica e a da relação com o desejo. A função da angústia, por sua vez, seria a de nos orientar na dialética que une essas duas etapas, pois nos momentos em que ela se apresenta sabemos estar no nível do desejo do Outro. Em resumo, a angústia seria o sinal do desejo do Outro.

Investigando os fenômenos *unheimlich*, Lacan avança nessa definição: a angústia é deflagrada quando o sujeito aparece como objeto do desejo do Outro. Sabemos que a dimensão especular tem efeitos formadores não somente sobre o eu, mas também sobre o sujeito. A imagem interpõe-se entre o sujeito e o objeto *a*, impedindo a anulação daquele por este. Na *Unheimlichkeit*, contudo, essa imagem vacila e o sujeito é tomado pelo objeto, perdendo-se enquanto sujeito. Em outras palavras, “na cena em que figura o estranho, a tela subitamente desaparece, descortinando o que, na imagem, era uma falta” (VIOLA, 2009, p. 69). O “era” de uma falta corresponde ao que Lacan designa como a falta da falta. Como

compreendê-la? Essa expressão lacaniana tem origem numa referência à concepção freudiana da angústia:

Em *Inibição, sintoma e angústia*, Freud nos diz, ou parece dizer, que a angústia é a reação-sinal ante a perda de um objeto. (...) a angústia não é sinal de uma falta, mas de algo que devemos conceber num nível duplicado, por ser a falta de apoio dada pela falta. (...) Vocês não sabem que não é a nostalgia do seio materno que gera a angústia, mas a iminência dele? O que provoca a angústia é tudo aquilo que nos anuncia, que nos permite entrever que voltaremos ao colo. Não é, ao contrário do que se diz, o ritmo nem a alternância da presença-ausência da mãe. A prova disso é que a criança se compraz em renovar esse jogo de presença-ausência. A possibilidade da ausência, eis a segurança da presença. O que há de mais angustiante para a criança é, justamente, quando a relação com base na qual essa possibilidade se institui, pela falta que a transforma em desejo, é perturbada, e ela fica perturbada ao máximo quando não há possibilidade de falta (...). (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 64).

Vemos que a falta não é, aqui, sinônimo de carência, mas de possibilidade. A falta é a precursora do desejo, o vazio estruturante que permite ao caos ceder à ordem. Nesse sentido, a falta da falta na angústia se apresenta enquanto uma total perda de referências, a ausência de um norte para guiar nossas ações. Tal como diante da enorme louva-a-deus fêmea, na angústia nos vemos olhados por um enigma. Diante desse olhar, não se é nada mais do que objeto de um desejo indiscernível, porque desprovido da própria mediação significativa que permite ao sujeito se situar como tal diante do Outro.

O que se apresenta para que a falta venha a faltar? Como vimos, trata-se de algo que concerne ao objeto *a*, mas se esse objeto é vazio, desprovido de estatuto ontológico, como ele se faz presença? Aqui, novamente, a ideia do *unheimliche* é elucidativa. A apresentação do *a* é uma espécie de descortinamento de algo que sempre esteve muito perto, mas velado, inacessível. Na cena da fantasia, artifício imaginário por meio do qual o sujeito pode acessar seu desejo, encontramos um furo no lugar do objeto. Esse furo só está aí indicando a presença do objeto num outro lugar, fora da cena, não oferecendo ameaça ao sujeito ou à unidade do eu. Logo, quando esse furo desaparece, nada mais assegura ao sujeito que o *a* está ausente, longe, num outro plano.

A angústia vem sinalizar, então, a presença no íntimo, no lar, naquilo que Lacan designa como *Heim*, do que se concebia como radicalmente alheio, estranho. Por isso que “ela não é sem objeto” (ibidem, p. 101). Tal formulação busca incluir o objeto *a* na fenomenologia da angústia sem fixá-lo aí, já que se trata mesmo de

um infixável. Em outros termos, a angústia “não é aí sem tê-lo, mas, em outro lugar, lá onde ele é, isso não se vê”(ibidem).

Diversas figurações do infamiliar constituem a tetralogia de Ferrante. A imagem de algo oculto que ameaça revelar-se a partir da ruptura, da transposição de limites, replica-se ao longo dos quatro livros. A Nápoles de Ferrante, muito mais do que cenário na narrativa, demonstra bem isso, parece erguer-se sob um equilíbrio precário, podendo tender subitamente para o excesso ou para a escassez. Em *Frantumaglia* (2017), Ferrante descreve a cidade como um prolongamento do corpo, um espaço de risco constante, “de brigas repentinas, de pancadas, de lágrimas fáceis, de pequenos conflitos que terminavam em xingamentos, obscenidades indizíveis e fraturas irremediáveis” (FERRANTE, 2017, p. 64-65).

A precariedade da Nápoles ferrantena é ainda mais evidente no bairro em que cresceram Lila e Lenu. Sob a luminosidade das construções estão os cantos sombrios e os sentimentos represados, sempre prestes a explodir (FERRANTE, 2015). O dialeto, marca linguística do *rione*, “depósito das experiências primárias”, ecoa na língua italiana como se a ameaçasse (FERRANTE, 2017, p. 251/351). Quando deixa o bairro, Lenu se esforça para dominar o italiano dos corredores da universidade, encobrendo em seu uso da língua as marcas dialetais. A cadência do dialeto reaparece, porém, nos momentos de raiva, arrastando consigo os restos da língua oficial. Precária também é a amizade entre Lila e Lenu, fio condutor da narrativa, sempre em vias de se arrebentar. Em *Frantumaglia* (2017), Ferrante afirma que a amizade feminina, diferentemente da amizade masculina, com todas as suas leis internas, é um território sem regras definidas, onde nada é seguro.

No que se refere ao fenômeno do estranho e ao modo como este revela a estrutura da angústia, uma passagem em específico merece atenção. Trata-se da primeira vez em que Lila experimenta a *desmarginação*. Em meio a uma guerra de explosivos travada pelos garotos do bairro na virada do ano, seu irmão Rino é o ponto de origem da perda das margens que por tudo depois se espraia:

Lila imaginou, viu, sentiu (...) seu irmão se rompendo. Diante de seus olhos, Rino perdeu a fisionomia que sempre tivera desde quando se recordava dele, a fisionomia do rapaz generoso, honesto, as feições amenas da pessoa confiável, os traços amados de quem desde sempre, desde que tinha memória, a divertira, ajudara, protegera. Ali, em meio a explosões violentíssimas, no frio, entre a fumaça que queimava as narinas e o cheiro violento de enxofre, alguma coisa violou a estrutura orgânica de seu irmão e exerceu sobre ele uma pressão tão intensa que desfez seus contornos, e a matéria se expandiu como um magma, revelando-lhe de

que realmente era feito. Cada segundo daquela noite de festa lhe causou horror, teve a impressão de que quando Rino se movia, quando se expandia em torno de si mesmo, toda margem cedia, e também ela, suas margens, se tornavam cada vez mais fluidas e cediças. (FERRANTE, 2015. p. 171-172).

É na figura de seu irmão, ponto da cena que localiza para Lila o que lhe é mais familiar – o *Heim*, nos diria Lacan -, que ela se encontra com o *unheimliche*. A violência das explosões pirotécnicas e dos insultos trocados entre os meninos do bairro traz à tona o que precisou ficar encoberto em Rino para que ele pudesse ser identificado ao irmão confiável, prestativo e protetor, isto é, seu lado igualmente explosivo e violento. Nisso constatamos que o objeto da angústia não é "em si", torna-se angustiante a partir da relação que estabelece com um certo enquadre: a cena da fantasia.

Podemos supor que a maneira pela qual Lila pôde dar um limite ao horror diante da violência cotidiana foi localizando-a fora do irmão. Enquanto Rino se mantivesse pacífico, a violência estava contida, seu alcance era limitado. Nesse sentido, o que faz as vezes do *a* despersonalizante para Lila é a violência à medida que ela vem estampar o semblante de seu irmão. A partir daí, cai uma baliza importante na ordenação do mundo, o terror deixa de estar circunscrito, está em todo lugar, "sempre na fresta" (idem, 2017, p. 170).

A *desmarginação* é o esforço de nomeação diante de um mundo que se rompe, pois a ruptura que se inicia no irmão generoso de feições amenas vem incidir sobre tudo mais, inclusive sobre a própria Lila. Nesse ponto, Ferrante faz eco ao que nos ensina Freud e Lacan: a cena do mundo, ou ainda, "a realidade", é composta da mesma matéria que o eu, uma trama de imagens costurada por palavras. É por isso que o fim do mundo é o fim do eu e vice-versa.

Um outro episódio na narrativa corrobora essa chave de leitura. Passados alguns anos do incidente ocorrido na noite de Ano-Novo, Lila observa a mesma dissolução que acometeu o irmão recair sobre o marido. O casamento com Stefano Carracci era para Lila a possibilidade de afastar-se em definitivo das violências e ilegalidades do bairro, já que supostamente a família Carracci empenhava-se em deixar o passado para trás, se recusando a fazer negócio com os camorristas. Novamente, o encontro com o resto se dará no ponto que indicava sua exclusão. Na noite de núpcias, a brutalidade de Stefano revela a Lila que tampouco a Camorra pode circunscrever a incidência do horror. É aí que o marido ilibado cai, deixando

o marido vil em destaque. Lila é então tomada pela “impressão de ter perdido no caminho o rapaz com quem se casara de manhã, de estar sendo acompanhada por um desconhecido” (idem, 2016, p. 31).

Estar diante do inassimilável no irmão e no marido leva Lila ao encontro com o inassimilável em si mesma, encontro que abre uma fenda no véu a recobrir o real, vivida como *desmarginação*. Alguma coisa parece saltar dessa fenda aberta para o texto, povoando-o com representações do corpo em fragmentos – *imagos do corpo despedaçado* (1948/ 1998, p. 107), nos termos de Lacan. A *desmarginação* viola a “estrutura orgânica” de Rino, ameaça deformar Stefano, reduzindo-o a “excrescências que explodiam por excesso de humor, a carne pendendo descolada” (FERRANTE, 2016, p. 355), revela nos corpos “um sentido de repulsa”, sua má formação e insuficiência, faz “os ombros largos os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos parecerem atributos de seres monstruosos” (idem, 2015, p. 67). Assim, se “não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada” (idem, 2017, p. 168-169).

Somos assim reconduzidos à relação do objeto pequeno *a* com a paisagem corporal. Sem refletir-se na imagem, o objeto *a* deve vir se situar no corpo para que este ganhe estatuto imaginário. Não em qualquer lugar do corpo, mas em seus confins, bordas, margens, espaço difuso que une e separa tantos pares: dentro e fora, imagem e real, desejo e gozo, forma e disforme, etc. Se as flores surgem no interior do vaso – para retomar a lógica do esquema óptico – sabemos estar em funcionamento a ilusão por meio da qual a univocidade da imagem vela a multiplicidade do corpo despedaçado.

A manutenção desse engodo depende, como vimos, de certa estabilidade a nível do Outro. Podemos supôr que durante a *desmarginação*, Lila não conta com isso, tanto que só pode nomear o que experimentou *a posteriori*. A experiência é desencadeada e prolongada justamente pelo encontro de Lila com um Outro que deixa de lhe oferecer recursos simbólicos para barrar o gozo. Em outras palavras, o espelho plano vacila, e quando isso ocorre “as flores já não se encontram dentro do vaso, mas fora dele” (BROUSSE, 2014, p. 7-8).

Destacado da *gestalt* corporal, o objeto *a* traz para a cena o que deveria permanecer oculto, um corpo de fragmentos que ameaça desmentir a ilusão do todo. Não se trata da imagem estilhaçada, mas de uma experiência corporal anterior à

operação especular, dispersa e amorfa. Excrescências, carne, grumos sanguíneos de menstruação, pólipos sarcomatosos e fragmentos de fibra amarelada são figurações que dão a ver esse outro corpo, geralmente oculto para além das margens do corpo uno.

Se dispensamos a referência ao campo da imagem, podemos compreender a lógica do objeto *a* menos pela via das aparições, e mais pela via das separações (MILLER, 2005). É desse modo que prossegue Lacan no Seminário 10, passando do objeto que causa angústia para o objeto que a angústia destaca. Sobre isso, acrescenta Miller:

No primeiro movimento do Seminário é valorizada a angústia retomada pelo eu como sinal do que Lacan chama de perigos infinitamente mais leves, enquanto que no segundo trata-se da angústia referida ao real. (MILLER, 2005, p. 58).

Na presente investigação, um interesse pelos enodamentos entre o real e a imagem – colocados em foco com o auxílio da *desmarginação* – levou a um exame mais detido do primeiro movimento indicado por Miller. Em sua relação com a imagem, o *a* é a apresentação de um elemento heterogêneo à cena (do eu, da fantasia, do corpo, etc), que ameaça desmontá-la. No real, porém, o pequeno *a* “é de uma estrutura conforme e sua irrupção é marcada pela separação, ou seja, o sujeito encarnado no corpo deve perder alguma coisa” (ibidem, p. 79). As imagens construídas por Ferrante apontam para esse corpo-cena que desmorona, mas também para esse pedaço de corpo que cai. Nos debrucemos então, ainda que brevemente, sobre a questão do corte na relação entre o objeto *a* e a angústia, considerando sua importância para nosso passo seguinte: a abordagem do *a* em seu vínculo com o desejo.

Mais uma vez, Lacan caminha pelas vias abertas por Freud. Sua atenção se volta para a forma seccionada dos objetos das pulsões parciais, descritos na pesquisa freudiana. Estruturalmente análogos aos envoltórios embrionários cortados do bebê no momento do nascimento, tais objetos são definidos por manterem com o corpo uma relação de separação determinada por uma pulsão parcial. Seio, falo, fezes, olhar e voz formam o conjunto dos cinco objetos cedíveis, isto é, as cinco principais formas corporais assumidas pelo objeto *a*. Cada um deles tem sua variante pulsional correspondente: o seio é objeto da pulsão oral, as fezes da pulsão anal, ao falo se liga a pulsão genital, ao olhar a pulsão escópica e à voz,

a pulsão invocante - uma novidade lacaniana. São objetos separáveis, nos diz Lacan, mas não separáveis por acaso, “separáveis porque já têm, anatomicamente, um certo caráter artificial, por estarem agarrados ali” (LACAN, 1962-1963/ 2005, p. 184).

Por que esses cinco objetos seriam formas de apresentação do *a*? Lacan aponta que “a maneira mais segura de abordar esse algo perdido é concebê-lo como um pedaço do corpo” (ibidem, p.149). É possível dizer, nesse sentido, que, sendo o *a* o resto vazio da álgebra significante, os objetos cedíveis seriam modos de configuração desse vazio definidos pelas zonas erógenas corporais. Se a erogeneidade é maior nessas regiões é porque a libido se fixou ali, a partir dos caminhos reiterados da pulsão. Por outro lado, que o erótico e o angustiante caminham lado a lado é algo indicado desde Freud, que sempre explicitou a conexão entre angústia e libido em suas investigações. Com a formulação do objeto *a*, Lacan retoma essa conexão, descrevendo-a em termos que Viola (2009) pôde sintetizar no trecho a seguir:

A angústia é deflagrada quando se explicita, para o sujeito, a separação inelutável de uma parte de seu próprio corpo que foi eleita pela libido à deriva como ponto de ancoragem, tornando-se, assim, pedaço autônomo, desgarrado e animado por essa energia obscura e incompreensível para o sujeito, mas que é sua desde seu primeiro mergulho no mundo, desde sua primeira respiração. (VIOLA, 2009, p. 77).

Lila dá notícia de ser constantemente assombrada por esse pedaço desgarrado. Seja como carne pendendo descolada, excrescências que explodem, grumos de sangue ou formações sarcomatosas, o *a* lhe acena sempre na fresta entre uma coisa e outra, impedindo-a de esquecer a real natureza *desmarginada* do mundo. Durante um de seus episódios, confessa durante toda a vida não fazer outra coisa senão barrar momentos como esse (FERRANTE, 2017), o que sugere recursos frágeis para fazer com os fragmentos de gozo. Um desses recursos parece ser a própria Lenù, que faz as vezes do semelhante por cuja identificação Lila pode manter um corpo. Isso é insinuado no apelo que faz a amiga em uma passagem do quarto volume da série:

(...) há sempre um solvente que opera devagar, com um calor suave, e vai desmanchando tudo, mesmo quando não há terremoto. Por isso, por favor, se lhe ofendo, se lhe digo coisas horríveis, você tape os ouvidos, não quero fazer isso, mas faço. **Por favor, por favor, não me deixe agora, senão eu desmorono.** (FERRANTE, 2017, p. 171).

Trata-se de uma pista para aquilo que enlaça Lenu a Lila. Diante do objeto que angustia, Lila cola-se em Lenu para conter as vivências de fragmentação. Há, contudo, outras formas de defesa contra a angústia, entre as quais, o desejo. É nesse sentido que Lacan aproxima o desejo e a lei, os quais, ao invés de antitéticos, mostram-se “apenas uma e a mesma barreira, para nos barrar o acesso à Coisa” (1962-63/2005, p. 93). Ou seja, o movimento desejante determina uma estrutura que, tal como a lei, bloqueia o caminho do sujeito em direção ao gozo. Também constitui, assim, uma defesa contra a angústia, já que esta sinaliza a iminência do gozo. Quando, porém, a falta vem a faltar, o desejo vacila, deixando de barrar a inundação pela angústia. Esta, por sua vez, indica também o limite do desejo, funcionando como recurso último na defesa contra o gozo. Daí a afirmação de Lacan de que a angústia teria uma função mediana entre o gozo e o desejo (ibid., p. 192).

Como vimos, o objeto *a* é uma das noções lacanianas que mobilizam a articulação entre angústia e desejo, e a via eleita nesta pesquisa para percorrer essa articulação. Da angústia, somos conduzidos ao desejo, assim como de Lila somos conduzidos a Lenù. Ao nos debruçarmos sobre seus movimentos na narrativa, vislumbramos uma outra face do objeto *a*, também discutida por Lacan em seu décimo seminário, a de objeto causa de desejo.

Lacan define a angústia enquanto um “desvelamento traumático (...), momento em que o campo do Outro fende-se e se abre para seu fundo” (ibid., p. 339). Nesse fundo aberto, o que encontramos? O vazio radical, a Coisa, nos responde Lacan. Também o *a* é vazio, porém se na angústia ele vem sinalizar a iminência desse vazio radical, abismo sem bordas que esmaga o sujeito, no desejo ele é o que fura o gozo, abrindo uma brecha para o movimento. Por isso ele é causa e não alvo como indicava Freud, está na origem do movimento desejante que é sempre relançado, já que aquilo que insiste em preencher não pode ser preenchido.

No prólogo da tetralogia, descobrimos que Lenù começa a escrever a narrativa que se segue a partir do súbito desaparecimento de Lila, após décadas de amizade – a narradora é também escritora da história que narra nessa *mise en abyme* construída por Ferrante. Identificamos nessa estrutura algo do funcionamento do objeto enquanto causa de desejo, à medida que é o vazio deixado por um sumiço sem vestígios que põe a escrita em movimento. Assim, nos servindo dessa e de outras passagens, buscaremos demonstrar como aquilo que vincula Lila a Lenu

pode transmitir o que seria o *a* operando como causa do movimento desejante. Se com Lila a *desmarginação* dá a ver o objeto destacado das margens, obstruindo o circuito que pode erogenizar a vida, com Lenu a *desmargem* se dá “na metáfora”, afirma Ferrante, “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” (FERRANTE, 2020).

Capítulo 4

O que se perde, o que resta e o que causa

4.1. O diabo e o desejo

O Senhor: Mas claro, apareça quando quiser, nunca odiei seus semelhantes; de todos os espíritos que dizem não, o Zombeteiro é o que menos me incomoda. 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. (FERRANTE, 2015, p. 7).

Esta é a epígrafe escolhida por Elena Ferrante para abrir sua tetralogia. É um trecho retirado de *Fausto*, de Goethe, ao que parece traduzido diretamente do alemão original pela própria Ferrante. Nessa passagem do poema trágico, Deus e o Diabo, este último representado na figura de Mefistófeles, chegam a um acordo sobre o destino de Fausto. O Senhor consente que Mefistófeles submeta Fausto a provas, convicto da importância destas para manter vivo o agir humano. A nosso ver, Ferrante antecipa, com a essa epígrafe, o que virá a se desenhar entre as duas protagonistas da série napolitana.

Por um lado, o trecho de Fausto remete à relação ambivalente entre Lila e Elena, conforme destaca a escritora e psicanalista Fabiane Secches (2019, p. 127). No Dicionário de Psicanálise organizado por Roland Chemama (1993/1995), encontramos a seguinte definição para o termo “ambivalência”: “Disposição psíquica do sujeito, que sente ou manifesta, simultaneamente, dois sentimentos, duas atitudes opostas em relação a um mesmo objeto, a uma mesma situação. (Por exemplo, amor e ódio, desejo e temor, afirmação e negação.)” (p. 11).

Sabemos ser a nível imaginário – isto é, a dimensão da experiência na qual o outro é tido como “egoal”¹⁰ – que as relações mais oscilam entre bons e maus sentimentos. Isso ocorre à medida que a identificação narcísica não se dá sem a apropriação do lugar alheio, bem como de alguns de seus atributos. Com isso, a distinção entre o que pertence a mim e o que pertence ao outro não está clara,

¹⁰ Retomamos aqui o jogo feito por Lacan (1954-1955) com as palavras *ego* e *igual*, para sublinhar que o ego se constitui na identificação com a imagem de um outro, fazendo deste o outro semelhante.

levando à rivalidade na concorrência pelo mesmo objeto (FORTES e KEHL, 2021). Em resumo, quando o outro reflete minha imagem, amo-o porque ele me reafirma narcisicamente e o odeio porque competimos pelo mesmo objeto de desejo.

No momento, porém, em que algo vem de fora da cena se apresentar entre os dois semelhantes, o espelho vacila e o outro transmuta-se em “estranho anunciador da morte” (FREUD, 1919/1976, p. 12), um olhar estrangeiro que faz do sujeito objeto: eis a experiência do duplo, na qual nos detivemos no capítulo anterior ao explorar a faceta angustiante do objeto *a*. É verdade que entre Lenù e Lila, proliferam-se fenômenos de ambivalência e duplicidade, índice do que há de narcísico no vínculo entre as duas amigas. Na infância, essa dinâmica se manifesta de forma mais evidente, por imitação:

Lila enfiava a mão e todo o braço na boca escura de um bueiro, e eu fazia o mesmo logo em seguida, com o coração aos pulos, esperando que as baratas não corresse por minha pele e os ratos não me mordessem. Lila trepava na janela térrea de dona Spagnuolo, se pendurava na barra de ferro onde passava o fio de estender os panos, se balançava e então deixava o corpo cair na calçada, e eu logo fazia a mesma coisa, mesmo temendo cair de mau jeito e me machucar. Lila enfiava sob a pele a agulha enferrujada que achara na rua não sei quando, mas que trazia sempre no bolso como se fosse o presente de uma fada; eu observava a ponta de metal escavando um túnel esbranquiçado em sua palma e, depois, quando ela a extraía e passava para mim, eu fazia o mesmo. (FERRANTE, 2011/2015, p. 19).

Ora as duas amigas se repelem, ora se complementam. Quando fisicamente distantes uma da outra, causam estranhamento nos demais personagens, levando-os a perguntar por Lila para Elena e vice-versa. Já adultas, engravidam ao mesmo tempo e criam as filhas juntas, comparando os bebês em cada detalhe, de modo a assegurar que “o bem-estar ou o mal-estar de uma fosse o espelho nítido do bem-estar ou mal-estar da outra e, assim, pudéssemos prontamente intervir para consolidar o primeiro e eliminar o segundo” (FERRANTE, 2014/2017, p. 212). Lila dá à filha o nome da boneca que na infância pertencia a Lenù.

Enfim, há um movimento de ambas no sentido de reequilibrar o que há de desequilibrado entre as duas, o que Lenù busca fazer por meio da escrita, buscando “na página o equilíbrio entre mim e ela que, na vida, não consegui encontrar sequer comigo mesma” (ibidem, p. 15). Antes mesmo da amizade entre as duas se estabelecer, suas bonecas Tina e Nu já encenavam a duplicidade que depois se colocaria. Brincavam próximo a uma janela térrea, que dava para o porão da casa

de Dom Achille, mafioso do bairro, colocando os pertences de cada boneca nas brechas entre as barras a vedar a janela:

O que Lina dizia a Nu, eu escutava e repetia em voz baixa a Tina, mas com pequenas modificações. Se ela pegava uma tampa e a colocava na cabeça da boneca como se fosse um chapéu, eu dizia à minha, em dialeto: Tina, ponha sua coroa de rainha, senão vai ficar com frio. Se Nu brincava de amarelinha nos braços de Lila, pouco depois eu fazia Tina agir do mesmo modo. Mas ainda não participávamos de uma mesma brincadeira nem jogávamos juntas. Até o local escolhíamos sem combinar, Lila ia para lá e eu ficava circulando, fingindo ir a um outro lugar. Depois, na maior naturalidade, eu também me sentava em frente ao respiradouro, mas do lado oposto. (FERRANTE, 2011/2015, p. 22).

Em um episódio importante do romance, que se desdobra em acontecimentos posteriores na narrativa, Lila lança a boneca de Lenù pela janela que desemboca no porão de Dom Achille. As amigas brincavam com as bonecas trocadas, Lila com Tina e Lenù com Nu. Em resposta, contendo o desespero pelo terrível destino de Tina, Lenù repete o gesto da amiga, lançando também Nu na escuridão e dizendo: “o que você fizer, eu também faço” (ibidem, p. 48). As duas decidem então descer ao porão da casa de Dom Achille, “o ogro das fábulas” (ibidem, p. 20), aquele de quem, segundo a orientação dos adultos, não deveriam se aproximar. Próximo à entrada do apartamento do mafioso, Lila se volta para Lenù estendendo-lhe a mão, momento no qual a narradora situa o início da amizade que se prolongará na tetralogia.

A busca pelas bonecas termina sem sucesso, ao que Lila conclui: “Foi Dom Achille que as roubou e enfiou na bolsa preta” (ibidem, p. 49). As duas amigas decidem então confrontar seu vilão, que responde dando-lhes dinheiro para comprar novas bonecas. Ao invés de assim fazer, porém, Lila usa o dinheiro para comprar o romance *Mulherzinhas* (1868), de Louisa May-Alcott. Sem a mediação das bonecas, o vínculo entre as amigas floresce na relação com a literatura, o que será fundamental na formação de Lenù enquanto escritora. A partir desse momento, podemos vislumbrar o desenvolvimento de um elo entre as duas meninas que não se limita à especularidade.

É para esse elo que nosso foco se dirige aqui. Partindo da referência goethiana, buscaremos explorar a báscula entre o colega e o diabo na amizade narrada por Ferrante não pela via especular, mas pelo que ela ensina sobre o papel do objeto *a* na causação do desejo. Nessa perspectiva, compreendemos que Lila mostra-se diabólica para Lenu quando encarna para ela, sempre de modo fugaz, o

lugar do objeto causa de desejo. O significante “espicaçar”, a marcar a transmutação do colega em diabo, nos serve aqui de guia.

“Espicaçar”, de acordo com o Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa (2024), para além de seu sentido literal de picar ou furar com instrumento pontiagudo, oscila entre duas significações. A primeira delas aponta para o ato de despertar mágoa ou desgosto em alguém; um uso possível com tal sentido seria: “A enfermidade do filho espicaçava sua mãe”. Já a segunda denota a ação de provocar ou estimular uma reação, sendo “incitar” e “instigar” sinônimos possíveis; um exemplo desse uso seria: “Não espicace a ambição exagerada”.

No uso de *Fausto*, retomado por Elena Ferrante, a palavra condensa algo desses dois significados: o colega que desempenha o papel do diabo é esse que instiga pela via do incômodo. Essa hipótese é reforçada por um comentário de Ferrante em *Frantumaglia* (2017), no qual ela aborda os efeitos da escrita de Lila sobre a escrita de Lenù: “a própria Lila, de fato, tem uma escrita própria, não imitada e talvez não imitável, que age sobre Lenù como um agulhão; o texto que lemos, portanto, guarda traços daquele agulhão” (FERRANTE, 2017, p. 308). O termo “agulhão” compõe o mesmo campo semântico de “espicaçar”, designa um instrumento agrícola tradicional cuja ponta afiada é utilizada para picar os bois e assim colocá-los em movimento. Nesse sentido, a Lila narrada por Lenù é diabólica não pelas vilezas que a amiga lhe atribui, mas porque aguilhoando-a, atormentando-a, impede o esmorecer de seu agir humano – podemos dizer, com a psicanálise, de seu desejo.

A aproximação entre o diabo e o desejo não é novidade na história da filosofia ocidental, tampouco o é no pensamento psicanalítico. Em *O mal-estar na civilização* Freud, também em uma referência ao *Fausto* de Goethe, aproxima a figura do diabo a Eros, a força erótica a multiplicar a vida (FREUD, 1930/2010, p. 87). Lacan parece retomar essa perspectiva freudiana num escrito de 1966 nomeado *Subversão do sujeito e dialética do desejo do inconsciente freudiano*. Na ocasião, ele recorre ao pequeno conto *O diabo amoroso* (1772) de Jacques Cazotte para discutir a relação entre o sujeito e o desejo, extraindo daí a famosa expressão “Che vuoi?” (Que queres?). No conto de Cazotte, é o diabo quem formula essa pergunta, revelando-se portador de um saber sobre o desejo.

Percorramos brevemente essa referência. Alvare, capitão da Guarda Real de Nápoles, é o protagonista da narrativa. Em uma conversa, ele toma conhecimento

da Cabala judaica, e é tomado por um desejo ardente de acessar um saber sobrenatural. Guiado por esse impulso, Alvare evoca, repetindo seu nome por três vezes seguidas, aquele que imagina dispor de todas as respostas, *Belzebu*. Em resposta a seu chamado, o diabo lhe aparece sob a forma aterrorizante de uma cabeça de camelo decepada, e com uma voz tão terrível quanto seu semblante, enuncia: *Che vuoi?* Diante daquilo que a pergunta diabólica mobiliza, Alvare se vê incapaz de descrever seu debilitante estado, e prossegue: “nem sei o que manteve minha coragem e não me deixou perder os sentidos diante de tal quadro e do barulho ainda mais aterrorizante que vibrava em meus ouvidos” (CAZOTTE, 1772/ 2001, p. 13).

Então, por uma reviravolta, o capitão napolitano torna-se senhor de seu horror, fazendo do diabo seu escravo. Com esse giro nas posições dos dois, a estrutura já não é a mesma, e isso não é sem efeitos. De início, Alvare se via paralisado pelo horror diante da impossibilidade de decifrar o enigma proposto pelo anjo maligno, a apontar para a opacidade de um desejo precursor, desejo do Outro que está em nossa origem enquanto sujeitos. Após a revolução, porém, ele repreende seu escravo por apresentar-se como uma figura tão medonha, exigindo-lhe que adote uma forma mais conveniente e um tom submisso. A pergunta que o diabo lhe dirige em seguida é fundamental: “sob qual forma devo apresentar-me para vos ser agradável?” (ibidem). Com Lacan, podemos reformulá-la assim: qual fantasia é necessário erguer para velar o horror do objeto *a* – isso que presentifica o resto da operação fundadora do desejo?

É a partir de então que, de pedaço cortado do corpo, a figura demoníaca se transmuta em cãozinho de pêlos alvos e brilhantes, depois em pajem de finos trajes, e enfim, em belíssima mulher ideal. Podemos ver aí o trajeto que vai do gozo ao desejo: a angústia diante do pedaço de coisa alguma, a horrenda cabeça de camelo, possibilita uma extração, uma renúncia ao gozo sob efeito do discurso que pode enfim dar início ao circuito erótico entre o sujeito barrado e seu Outro. Nos termos de Jacques-Alain Miller, “só a angústia transforma o gozo em objeto causa do desejo” (2005, p. 53). Ainda que o diabo, em todas as formas que assume, busque satisfazer as necessidades de Alvare, lendo seus pensamentos para entregar-lhe tudo o que necessita, não obtém nada que confirme a satisfação de seu mestre: instala-se aqui o plano da demanda, que vem a cavar, além dela mesma, um intervalo onde

pode se manifestar o desejo (LACAN, 1958, p. 627). Sobre este último, nos diz Lacan:

(...) o desejo do homem é o desejo do Outro (...), ou seja, é como Outro que ele deseja” (...). Eis por que a pergunta do Outro que retorna para o sujeito do lugar de onde ele espera um oráculo, formulada como um “*Che vuoi?* – que quer você?”, é a que melhor conduz ao caminho de seu próprio desejo. (LACAN, 1966/1998, p. 829).

É verdade que o *Che vuoi* possibilita uma abertura, abre uma brecha no discurso do Outro desde onde o sujeito pode se constituir. Por outro lado, não é por acaso que a questão se apresenta na voz do diabo: é uma pergunta que acoessa, por mobilizar um saber impossível, saber sobre nossa origem enquanto sujeitos de desejo e, por isso, anterior à possibilidade mesma de formular ou responder a perguntas. A função do analista, nesse sentido, inclui esse quê diabólico na medida em que sustenta para o analisante um espaço onde ele possa continuamente se reencontrar com essa questão fundamental. Isso se passa mesmo sem que o sujeito saiba disso muito bem, ainda que a pergunta só possa ser formulada como um “que quer ele de mim?” (ibidem).

Nos termos de Lacan, o desejo do analista “isola o *a*, o põe a maior distância possível do I que ele, o analista, é chamado pelo sujeito a encarnar. É dessa idealização que o analista tem que tombar para ser suporte do *a* separador”. (LACAN, 1964/1986, p. 258). Ou seja, a função do analista não é identificar-se com o objeto desejado, mas oferecer-se como *semblant*¹¹ do *a*, o objeto causa de desejo. Isso significa servir de suporte para uma presença esvaziada, que confronta o sujeito com o insondável no Outro a causar seu desejo, ponto de onde ecoa “*che vuoi?*”.

Enfim, nossa aposta neste capítulo é que a dinâmica que por vezes se desenha entre as amigas Lenù e Lila no romance ferranteano pode ser ensinante no que se refere ao *a* operando como causa de desejo e ao papel do analista de presentificar esse objeto em análise. A partir do enquadre oferecido pelo trecho de *Fausto*, epígrafe que abre a tetralogia, compreendemos que Lila funciona para Lenù como suporte dessa presença infernal, que, ao espicaçar, movimenta – que aqui aproximamos do objeto causa de desejo. Passemos então ao detalhamento do

¹¹ O termo, nesse momento do ensino de Lacan, designa “aparência”, no sentido do que se quer aparentar. É sinônimo de “simulacro”, “imitação” e “fingimento”, termos que a tradução brasileira evitou utilizar por soarem demasiadamente enfáticos em português. (LACAN, 1964/1986, p. 269).

vínculo entre o objeto *a* e o desejo, tal como ele é descrito por Lacan em seu décimo seminário, entremeando-o com as passagens de *A amiga genial* que suportam nossa hipótese de aproximação.

4.2 O *a* de fascínio à causa

Em sua *Introdução à leitura do Seminário da Angústia* (2005), Jacques-Alain Miller aponta a existência de uma reformulação no estatuto do desejo no referido seminário de Lacan. Sua leitura é a de que os nove seminários anteriores trataram o desejo enquanto estruturado por uma intencionalidade, caracterizado por um movimento em direção ao objeto que estaria mais adiante. O seminário da angústia, por sua vez, recusa essa estrutura de intencionalidade, substituindo-a pela da causalidade do objeto. Desse modo, elucida que o objeto do desejo não está situado à frente, mas atrás. Essa noção, afirma Lacan, pode ser encontrada em Freud, quando ele distingue o *Ziel*, o alvo da pulsão, e seu *Objekt*, desfazendo a ideia intuitiva de que esse alvo e esse objeto estariam no mesmo lugar (LACAN, 1962-63/ 2004, p. 115).

Nesse sentido, com Miller (2005), podemos distinguir as noções de objeto-causa, o verdadeiro estatuto do objeto, introduzido no seminário em questão, e objeto-visado, efeito de uma miragem. Essa miragem se produz, por exemplo, no amor, onde vemos o objeto-visado ser representado. A função do objeto-causa, por sua vez, é demonstrada por Lacan pela via da angústia. O par *agalma* e *palea*, apresentado por Lacan mais tarde em seu ensino, também nos serve aqui para abordar essa diferença. O objeto-causa é da ordem de *palea*, do dejetivo, afim ao objeto anal, enquanto o objeto-visado é o *agalma*, a coisa preciosa.

No primeiro capítulo desta dissertação, ao percorrer alguns antecedentes da formulação do objeto *a* no ensino lacaniano, discutimos o *agalma* no contexto do *Seminário, livro 8: A transferência*, a partir do enamoramento de Alcebíades por Sócrates em um dos diálogos de Platão. O que prevalece aí é o objeto-visado. Alcebíades faz de Sócrates o objeto-visado de seu desejo ao encontrar nele a presença oculta de *agalma*, o objeto parcial em sua forma fascinante. Aqui, o desejo se encontra sob o regime do amor e o objeto é o que cintila como um ornamento. O caminho do seminário da angústia, por sua vez, é o de retificar esse desvio necessário, ressitando o objeto parcial em seu verdadeiro lugar de objeto-causa.

Uma das maneiras pelas quais Lacan introduz o objeto-causa é servindo-se da estrutura fetichista. Ele afirma desvelar-se aí a dimensão do objeto como causa de desejo:

O que se deseja? Não é o sapatinho, nem o seio, nem seja o que for em que vocês encarnem o fetiche. O fetiche causa o desejo. O desejo, por sua vez, agarra-se onde puder. Não é absolutamente necessário que seja naquela que calça o sapatinho; este pode estar em suas imediações. Sequer é necessário que seja ela a portadora do seio; o seio pode estar na cabeça. Mas todo o mundo sabe que, para o fetichista, é preciso que o fetiche esteja presente. O fetiche é a condição mediante a qual se sustenta seu desejo. (LACAN, 1962-63/2004, p. 116).

Isto é, o fetiche não é visado pelo desejo, mas sua presença é necessária para que haja desejo, o qual, por sua vez, vai se enganchando onde puder. “Vejam a que nível caiu o objeto fascinante do desejo”, nos chama atenção Miller (2005, p. 50). O modelo da intenção, no que concerne ao movimento do desejo, é substituído por um modelo condicional. O objeto de que se trata na psicanálise é condição do desejo, não coincidindo com sua intenção. Isso implica um desconhecimento interno ao desejo, à medida que sua verdade está situada alhures em relação ao objeto que visa. É o que expressa a fórmula “eu te desejo, mesmo sem saber” (LACAN, 1962-63/2004, p. 37). O real estatuto do desejo é desconhecer seu objeto, o objeto que o causa.

O neurótico, por sua vez, em seu hábito de escamotear o que desconhece, se vale da fantasia para fazer passar o pequeno *a* para o lado do Outro, podendo assim tomar esse objeto como visado. Esse não é o legítimo lugar de *a*, como Lacan indica com seu primeiro esquema da divisão (ibidem, p. 36): o objeto *a* é exterior ao campo do Outro, está do lado sujeito como invisível para ele. Por isso, “o pequeno *a* da fantasia do neurótico é um pequeno *a* postiço, uma falsificação, um deslocamento indevido do Outro, já que seu lugar verídico está do lado do sujeito” (MILLER, 2005, p. 52). Essa miragem ensejada pela fantasia neurótica nada mais é do que fazer do objeto-causa o objeto-visado, engodo por meio do qual o *a* torna-se algo passível de ser visto, objetivável, localizável. Em verdade, como vimos, o objeto-causa escapa ao campo visual, resiste à captura escópica.

Esse raciocínio marca o primeiro movimento do *Seminário 10*, afirma Miller (ibidem). O autor destaca, contudo, em um segundo movimento, a elaboração de um lugar no Outro para o pequeno *a*, que se inclui aí como distinto do significante.

A dificuldade dessa elaboração parece se esclarecer em alguma medida na última lição desse seminário, quando Lacan afirma:

Ora, o *a* de que se trata, marcado como causa do desejo, não é essa vaidade nem esse resto. Se em sua função ele é realmente o que articulo, ou seja, o objeto definido como um resto irreduzível à simbolização no lugar do Outro, ainda assim ele depende desse Outro, pois, se assim não fosse, como se constituiria? Se o *a* é o resto singular da existência tal como esta se impõe, não se trata, como se disse, da existência em sua facticidade. Essa facticidade, com efeito, só se situaria por sua referência a uma pretensa e mítica necessidade noética, ela mesma instaurada como referência primária. Mas não há nenhuma facticidade no resto *a*, porque nele se enraíza o desejo que conseguirá mais ou menos culminar na existência. (LACAN, 1962-63/2004, p. 359).

Ficamos com a indicação, portanto, de que, embora ausente dos domínios do Outro simbólico, o *a* não se constitui sem esse Outro. Essa ambiguidade está atrelada ao fato desse objeto ser desprovido de facticidade, não existe em si, podendo mesmo ser o nome para o momento em que se detém a elaboração significativa (MILLER, 2005, p. 53). Daí se encaminha, desse momento em diante no ensino lacaniano, uma oscilação contínua na maneira de abordar o *a*, enquanto real, mas, simultaneamente, relativo à cadeia significativa.

Considerando o escopo desta investigação, no entanto, privilegamos a perspectiva contida no primeiro movimento indicado por Miller no que se refere à localização do *a* em relação ao Outro. Miller (2005) ressalta ainda, nessa discussão, um outro aspecto: se Lacan insiste na exterioridade do pequeno *a* em relação ao Outro é para destacar sua ligação com o gozo autístico, fechado no corpo próprio, diferentemente do desejo, que é relação com o Outro. Está colocada aí uma antinomia entre gozo e desejo, que vem a ser desenvolvida nos seminários seguintes. Contudo, se por um lado o objeto *a* é expressão do gozo, sabemos estar ele também em jogo no desejo.

Como isso se dá? Miller discute, a partir do *Seminário 10*, duas vias pelas quais o *a* conecta gozo e desejo. Uma delas é o amor, que, introduzindo-se como mediador entre os dois, reveste o objeto de um engodo, tornando-o objeto-visado, *agalma*. A outra é a angústia, que, enquanto mediana entre os dois, pode transformar o gozo em objeto causa do desejo. A angústia, nesse sentido, revela-se produtiva, produz o objeto-causa, como conclui Lacan ao situar o desencadeamento da função da angústia num momento anterior à cessão do objeto (LACAN, 1962- 63/2004, p. 353). Vejamos como aquilo que Ferrante cria na relação entre as

protagonistas de sua tetralogia nos ajuda a pensar esses deslocamentos do pequeno *a*.

Elena e Lila se conhecem ainda na infância. Em reflexão sobre esse período, Elena, que narra a história, comenta sobre o modo como enxergava a mãe naquele tempo. Afirma que a mãe se comportava a todo tempo como se a filha fosse supérflua em sua vida, o que levou as duas a cultivarem uma antipatia mútua uma pela outra. “Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía. (...) a perna esquerda não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente à noite, quando não podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás, recomeçava”. (FERRANTE, 2011/2015, p. 37). Cresce na Lenù de então, à época com seis anos, o temor de tornar-se manca como a mãe. Passa a conferir repetidamente se as pernas ainda funcionavam, assombrada pelo risco de que o corpo repulsivo da mãe emergisse do seu, afetando a cadência de seus passos.

É nesse mesmo período que conhece a colega de classe Lila, menina inquieta, provocadora e de pensamento ágil. A desenvoltura de Lila cintila sob os olhos de Lenù, que decide não mais perder de vista seus passos ligeiros, um modo de escapar da tropeguidão materna:

Pensei que, embora minhas pernas funcionassem bem, eu corria o risco permanente de me tornar manca. Acordava com essa ideia na cabeça e me levantava logo da cama, para ver se minhas pernas ainda estavam em ordem. Talvez por isso tenha me fixado em Lila, que tinha pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento, balançando-as sempre quando se sentava ao lado da professora, tanto que esta se irritava e a despachava logo para seu lugar. Algo me convenceu, então, de que se eu caminhasse sempre atrás dela, 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 (...) Talvez tenha disfarçado assim o sentimento de subalternidade, o fascínio que experimentava. (FERRANTE, 2011/2015, p. 38-39).

A perna defeituosa da mãe é para Lenù o que é a horrenda cabeça de camelo para o Capitão Alvare de Cazotte, pedaço desgarrado do corpo, objeto repulsivo, perdido no caminho entre sujeito e Outro. “É nosso objeto *a*, mas sob a aparência do deslustrado, do atirado aos cães, à imundície, à lata de lixo, ao rebotalho do objeto comum, na impossibilidade de colocá-lo em outro lugar” (LACAN 1962-63/2004, p. 120).

Trata-se de algo que remete à mãe, mas, tendo algo de autônomo, não se situa exatamente nela. Ao mesmo tempo, concerne à própria Lenù como “o que há de mais eu mesmo no exterior” (MILLER, 2005, p. 56), tanto que ameaça constantemente brotar em seu corpo, inquietando-a ao modo dos fenômenos *unheimlich*. Vemos aí um encontro com o *a* no limiar entre gozo e angústia, lócus de uma separação que está na gênese da causa do movimento desejante. A perna machucada, com seus passos trôpegos, é índice do incomunicável de um gozo corporal, mas também daquilo que resta da disjunção entre sujeito e Outro. Fora dos domínios da fantasia, esse resto é fonte de repulsa, o que leva Lenù a buscar um caminho que a afaste de seu destino claudicante.

Lila surge aí como o contraponto necessário, o meio pelo qual Lenù faria cessar a ameaça dos passos maternos. As pernas magérrimas, ligeiras, sempre em movimento da amiga capturam Lenù e assim ela se fixa em Lila. Tatianne Santos Dantas (2019) chama atenção para o verbo “fixar” nessa passagem, remetendo-o ao *Seminário 23, O sinthoma* (1975-76/2007), quando Lacan, retomando sua afirmação de que a pulsão seria uma ficção, subverte o termo, vindo a afirmar que ela é uma *fixação*: a fixação do gozo significante no corpo do sujeito. Nesse sentido, as pulsões seriam o eco, no corpo, da ação significante. Em relação ao que se passa entre Elena e Lila, podemos pensar que se algo de Lenù se fixa em Lila nesse momento, a partir do que o significante faz ressoar no corpo – as pernas ligeiras como oposição aos passos mancos –, é pela via de uma ficção: aquela que faz o objeto *a* passar a frente do desejo, transformando-o, por uma ilusão, em objeto-visado.

É o início de um vínculo amoroso – se assim podemos caracterizar uma amizade –, afinal, o amor é o que “permite ao gozo condescender ao desejo” (LACAN, 1962-63/2004, p. 197), ao revestir *palea* com uma ilusão por meio da qual ele se torna *agalma*. Esse é um primeiro modo pelo qual vemos Lila funcionar para Lenù como suporte do objeto causa de desejo, nesse caso, em sua forma agalmatizada, fonte de um fascínio que apaga os rastros de sua origem: a perna defeituosa, situada entre Elena e a mãe, objeto de horror e repulsa. No conto de Cazotte, os semblantes de cãozinho, pajem e bela mulher fazem por Alvare o que a pequena Lila, com suas pernas ágeis, faz por Lenù, serve-lhe de recipiente a ocultar o que há de diabólico causando seu desejo, a horrenda cabeça de camelo, objeto-dejeto.

Assim, Lila vem se situar entre o colega e o diabo, transforma-se na figura mefistofélica que por uma ilusão captura Lenù, tornando-se, dali em diante, o aguilhão a espicaçar seu agir humano. Elena sabe que, nesse instante, deixa com Lila um pedaço de si mesma:

Na época já havia algo que me impedia de abandoná-la. Não a conhecia bem, nunca tínhamos trocado uma palavra, mesmo competindo continuamente entre nós, na classe e fora dela. Mas eu sentia confusamente que, se tivesse fugido com as outras meninas, lhe teria deixado algo de meu que ela nunca mais me devolveria. (FERRANTE, 2011/2015, p. 26).

Veremos como essa dinâmica volta a se apresentar em outros momentos da relação entre as duas, vindo a marcar especialmente o caminho que leva Lenù a se tornar escritora. Por hora, vale destacar o desenvolvimento que a fuga do defeito materno assume para Elena em um momento mais avançado da narrativa. Após anos de uma relação muito conflituosa, Lenù e a mãe, Immacolata, encontram alguma redenção quando Immacolata adoece gravemente. Elena é aquela que, entre os filhos, assume os cuidados da mãe no período que antecede sua morte, e, nesse intervalo, algo pode se deslocar no elo entre mãe e filha. Pouco tempo se sucede depois da morte de Immacolata quando Lenù é assaltada por uma dor crônica no quadril. A causa da dor não se revela, apesar da série de exames e consultas médicas.

É assim que, num arco narrativo que remonta à tragédia de Édipo Rei, Elena se encontra com o destino do qual sempre esteve determinada a fugir. Começa a mancar, sendo assim novamente confrontada com o dejetivo de seu encontro primordial com o Outro, rejeitado por toda uma vida. Isso se dá no contexto de uma desinflação da figura materna, a partir do que se reconfigura entre mãe e filha às vésperas da morte de Immacolata, junto a certa desidealização do vínculo com Lila e com o mundo de forma geral. Desse modo, na falta de vilões a quem culpar e heróis aos quais se agarrar, resta a Lenù responsabilizar-se pelos próprios passos, apostando fazer com a tropeguidão um ritmo próprio, aberto à contingência do desejo.

4.3 “O coração secreto do meu livro”

A literatura entra na vida de Lenù e Lila em um momento decisivo, quando as duas estão firmando um laço de amizade. Com a perda das bonecas, o brincar infantil e seus faz-de-conta é substituído pela brincadeira com as palavras, junto às ficções que esta pode engendrar. O propósito original do dinheiro concedido às meninas por Dom Achille, substituir as bonecas, é desviado por Lila, que utiliza a quantia para comprar o romance *Mulherzinhas* (1868). Lila já conhecia o livro, havia lhe sido emprestado pela professora da quarta série, em razão de seu êxito acadêmico. Ao entregar-lhe o exemplar, a professora deixa um recado: “Este é para maiores, mas já serve para você” (FERRANTE, 2011/1015, p. 61). Decide comprar o livro com o dinheiro de Dom Achille para relê-lo várias vezes, compartilhando-o com Lenù, com quem também discutia a narrativa.

O livro escrito por Louisa May-Alcott é a origem de fantasias e ambições que se multiplicam no coração das protagonistas. Lenù e Lila se espelham em Jo March, menina pobre como elas, personagem de Alcott que insiste em escrever quando todos afirmam que ela não pode. As amigas passam assim a apostar nos estudos e na literatura como um modo de prosperar, saindo da pobreza do bairro. Contudo, enquanto Lenù é incentivada pelos pais a seguir com os estudos, o pai de Lila “se enfurecia só de flagrá-la na leitura” (ibidem, p. 62). Por um lado, a atitude do pai de Lila ecoa o destino que costumava ser reservado às meninas naquela época: aprender a cuidar da casa para, no futuro, zelar pela própria família, em que o estudo nada contribuía. Por outro, se deve à condição social da família Cerullo, que, com menos recursos do que a família de Lenù, teria mais dificuldade em financiar os estudos de Lila.

Ainda assim, Lila enfrenta o pai, insistindo no pedido de continuar os estudos, o que lhe é negado com toda violência. Enraivecido diante da insistência da filha, o pai a lança pela janela do apartamento, lhe rendendo uma fratura no braço. Desde esse episódio, Lenù se torna a guardiã do livro compartilhado, que na casa de Lila havia se tornado fonte de perigo. Apesar de tudo, a chama acendida em Lila pela literatura continua a queimar. Em seu último ano na escola, ganhar dinheiro escrevendo livros se torna uma obsessão, único modo de escapar às restrições paternas. Essa ideia contagia também Lenù, de modo que, para as duas amigas, a riqueza se torna “um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres

inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro” (ibidem, p. 64). É isso o que Lila faz: escreve um pequeno romance, sozinha. Elena se decepciona, o acordo era que escrevessem seu primeiro livro juntas, mas logo se apaixona pelas dez folhinhas artesanalmente costuradas:

Eram umas dez folhas quadriculadas, dobradas e atadas por um alfinete de costureira. Havia uma capa desenhada com pastéis, me lembro até do título: se chamava *A fada azul* e era apaixonante, cheio de palavras difíceis. Eu lhe disse que ela devia mostrá-lo à professora. Ela não quis. Insisti, me ofereci para levá-lo. Sem muita convicção, fez sinal que sim. (FERRANTE, 2011/2015, p. 64).

Lenù leva a criação de Lila até a Sra. Oliviero, professora das meninas à época, mas ela não lhe dá muita importância. Ela é surpreendida pela reação da professora, de quem esperava o mesmo fascínio que o livro da amiga lhe havia provocado. Ao que parece, Oliviero reage assim movida pela convicção de que Lila não avançaria nos estudos, considerando a falta de apoio de seus pais para que ela seguisse no colégio. Por outro lado, havia algo na inteligência insubmissa de Lila que abalava a autoridade dos professores, o que também pode estar por trás do aparente desinteresse da professora. Diante da atitude de Oliviero para com seu livro, Lila enfim desanima. Perde por completo o interesse por seu *A fada azul*, que fica guardado com a professora. No entanto, tal como o desaparecimento das bonecas, o pequeno livro infantil sobrevive na narrativa, desdobrando-se como um elemento-chave na relação entre as amigas.

Mais de uma década se passou quando *A fada azul* volta a se apresentar na narrativa. Lenù é uma jovem universitária e acabou de escrever seu primeiro livro, já em vias de ser publicado. A notícia da morte de Oliviero lhe chega junto a um pacote enviado pela irmã da professora, contendo seus cadernos do ensino fundamental, que Oliviero havia guardado como recordação. Em meio às várias páginas preenchidas por sua caligrafia infantil, está a pequena criação de Lila:

Senti um vazio repentino no peito, reconheci *A fada azul*, o conto que Lila tinha escrito muitos anos antes, quantos?, treze, quatorze. Como eu tinha gostado da capa colorida com pastéis, as letras bem desenhadas do título: na época eu o tinha considerado um livro de verdade e senti inveja. Abri o fascículo na página central. O alfinete enferrujara, tinha desenhado o papel de marrom (...) Então me pus a ler *A fada azul* desde o início, correndo pela tinta pálida, pela grafia tão parecida com a minha de então. Mas já na primeira página comecei a sentir dor de estômago e logo me cobri de suor. E somente no final admiti aquilo que eu tinha percebido já nas primeiras linhas. As paginazinhas infantis de Lila eram o coração secreto do meu livro. Quem quisesse saber o que lhe dava calor e de onde nascia o fio robusto mas invisível que amarrava suas

frases deveria remontar àquele fascículo de criança, dez paginazinhas de caderno, o alfinete enferrujado, a capa colorida de modo vivo, o título e nem sequer uma assinatura. (FERRANTE, 2011/2015, p. 454).

Vemos aí Lenù situando a produção infantil de Lila como o ponto desde onde emana a força motriz de seu primeiro livro. É curioso notar que, na perspectiva da narradora, o que liga o magro fascículo da amiga a seu romance de estréia não são forma, conteúdo ou estilo. Trata-se de algo a que Elena só pode se referir lateralmente, por alusões e metáforas: é o que lhe dá calor, de onde nasce o fio robusto a amarrar suas frases, o coração secreto de seu livro.

Dantas (2023) comenta essa passagem utilizando termos que nos auxiliam a pensar o que está em jogo aqui: “Quando publica seu primeiro livro, Elena Greco percebe que o **ponto de silêncio** dele é justamente o livro infantil de Lila. Dito de outro modo, a narradora percebe que o **centro do vórtice** da sua narrativa é aquela primeira história escrita por sua melhor amiga” (p. 109, grifos meus). Parecemos estar novamente diante do objeto *a*: isso que, resistindo à captura pelas imagens e as palavras, se constitui como ponto de silêncio; isso que, ao restar da operação que funda o sujeito, torna-se o centro de onde flui o vertiginoso movimento do desejo.

Mobiliza-se também nesse trecho o desconhecimento interno ao desejo, tratado por Lacan (1962-63) em seu seminário sobre a angústia e retomado por Miller (2004) em sua introdução ao mesmo seminário. O objeto de que se trata no desejo não coincide com seu alvo, situando-se fora do campo visual do sujeito, enquanto causa. Por esta razão, o sujeito se relaciona com seu desejo desde uma posição de desconhecimento, estando a verdade sobre aquilo que o movimenta na vida velada em certa medida, pelo menos na maior parte do tempo.

Elena não escreve seu primeiro romance atenta ao ponto desde onde ele pode advir. É só num momento posterior, a partir do reencontro com *A fada azul*, que isso pode irromper como verdade. Nesse instante, a angústia, que assalta o corpo da personagem com dores e suores, é a “certeza assustadora”, “aquilo que não engana” (LACAN, 1962-63/2004, p. 88), revelando o *a* por detrás do desejo, o coração secreto de seu livro.

O encontro com aquele fascículo de criança angustia Lenù à medida que a coloca diante do fundo vazio sob a metonímia de seu desejo: de sua estréia como escritora publicada ao *A fada azul*, do *A fada azul* à *Mulherzinhas* – cuja leitura conjunta com Lila marca seu encontro com a literatura –, de *Mulherzinhas* ao sumiço das bonecas, das bonecas ao fascínio pelos passos ligeiros de Lila, e assim

por diante. Esse assombro inicial se dissipa. Elena neuroticamente o transforma numa miríade de pensamentos e sentimentos endereçados à Lila.

Durante a madrugada que se segue a essa descoberta, Lenù sente a hostilidade em relação a amiga ser substituída por um sentimento de dívida: se pôde escrever e publicar um livro, devia muitíssimo às influências de Lila. Assim, “de repente o que eu tinha tirado dela me pareceu muito mais do que ela jamais pôde tirar de mim” (FERRANTE, 2011/2015, p. 455). Dali é tomada por uma vontade ardente de voltar a compartilhar com ela as ideias, os escritos, os cadernos, as leituras, as brincadeiras. Acima de tudo, sentia a necessidade de fazê-la sentar a seu lado e lhe dizer: “veja como somos afinadas, uma em duas, duas em uma, e provar a ela (...) como seu livro de menina tinha lançado raízes profundas em minha cabeça a ponto de desenvolver ao longo dos anos um outro livro, diferente, adulto, meu e no entanto imprescindível do seu” (ibidem). Decide, então, ir até Lila, contar-lhe sobre a redescoberta do livro de sua infância e sobre sua própria publicação.

Elena encontra a melhor amiga em péssimo estado: a pele acinzentada, as mãos inchadas e cobertas de feridas, o semblante abatido por um trabalho extenuante. Lila trabalha numa fábrica de embutidos no bairro de sua infância, em um contraste com a situação de Lenù, que à época era estudante em Pisa. Quando a narradora entrega *A fada azul* à Lila, ela inicialmente expressa não saber do que se trata. Um tempo depois, reconhece sua criação e passa a tratá-la com desdém, lançando o livro a fogueira após despedir-se de Elena. O encontro com Lila esmaga a narradora, que só restitui espessura e contornos nítidos à própria vida dias mais tarde, com a ajuda do próprio livro, “cento e trinta e nove páginas, papel grosso, as palavras do caderno que eu preencheria com minha grafia tornadas agradavelmente estranhas graças aos caracteres impressos” (ibidem, p. 467).

O gesto de Lila na fábrica de lançar seu livro ao fogo nos remete a um episódio anterior da tetralogia. Na primavera de 1966, quando as duas amigas já eram jovens adultas, Lila confia à Lenù uma caixa de metal contendo oito cadernos, indicando à amiga que não a abra sob nenhuma hipótese. É quase intuitivo pensarmos aqui na caixa de Pandora. Elena não consegue conter sua curiosidade e, na primeira oportunidade, abre a caixa. Ao ler o conteúdo dos cadernos, fica arrebatada. Até tenta trancá-los novamente em seu recipiente, não voltando a acessá-los nunca mais, porém “os cadernos desprendiam a força de sedução que emanava de Lila desde pequena” (ibidem, p. 12). Lenù sente ter encontrado ali algo

tão precioso quanto ameaçador, “uma escrita que se transformará em um fantasma para ela daquilo que, no gesto de escrever, é inalcançável” (DANTAS, 2023, p. 201).

Os cadernos de Lila reuniam relatos, descrições, exercícios de tradução, ideias acerca de livros lidos e filmes assistidos. A narradora diz não se tratar de um diário, mas do “rastros de uma teimosa autodisciplina de escrita” (FERRANTE, 2011/2015, p. 11). Apesar do andamento descontínuo, tudo o que Lila aprisionava naquela escrita ganhava relevo, nos diz Elena. Utilizava, na maior parte do tempo, a forma elegante que ambas haviam aprendido com a professora Oliviero, mas “às vezes, como se uma droga lhe inundasse a veia, parecia não suportar a ordem que se impusera (...) as frases assumiam um ritmo sobressaltado, a pontuação desaparecia” (ibidem, p. 12). Lenù reconhece nesse modo de escrever aquilo que a havia desconcertado também em *A fada azul* e em uma carta que a amiga lhe enviou durante as férias. Trata-se uma escrita que trai as formas que buscam contê-la, não se confinando em nenhum gênero ou cronologia: uma escrita *desmarginada*.

Um dia, após ler e reler apaixonadamente aqueles cadernos, como se pudesse assim capturar a força que supunha ali, Elena sai de casa exasperada, carregando consigo a caixa de metal. A leitura a faz sentir Lila acima e dentro de si, sua presença nas páginas se torna insuportável. Então, vai até uma ponte e empurra a caixa do parapeito em direção a um rio, “quase como se fosse ela, Lila em pessoa, a se precipitar, com seus pensamentos, suas palavras” (ibidem, p. 14).

A descrição da escrita de Lila nos remete à escrita impetuosa discutida por Ferrante em *As margens e o ditado*, aquela com uma tendência a escapar às margens, constituindo-se como fragmento. Não à toa, um outro nome dado pela escritora a essa modalidade de escrita é “a escrita *desmarginada*”, numa referência à experiência vivida por Lila ao longo da tetralogia. Ferrante afirma escrever aguardando pela irrupção da escrita impetuosa, que avança *desmarginando* tudo ao seu redor. Também para Lenù, a *desmarginação*, como fenômeno que compõe o enigma que Lila lhe representa, tem algo de fascinante. Suas ações, sua fala, sua escrita carregam a marca da *desmargem*, “aquele afirmar, silenciar, deixar imagens e emoções correrem sem acrescentar mais nada (...) abrindo voragens, construindo pontes sem as terminar, forçando o leitor a fixar a correnteza” (FERRANTE, 2014/2017, p. 161).

Ao mesmo tempo, as expressões de Lila colocam Lenù diante de um texto que parece avançar em direção ao próprio desabamento, a ruína da linguagem, em última instância. Nos diz Dantas (2019):

Afirmar, silenciar, abrir voragens, construir pontes sem terminar, nos remetem a imagens de uma aniquilação, desabamento da linguagem, quando seria possível conhecer o vazio escondido atrás das palavras, um conhecimento que possibilitaria acabar de vez com o mistério que causa angústia. (DANTAS, 2019, p. 95).

Nesse sentido, é possível conjecturar que a *desmarginação* – agora deslocada de seu significado inicial enquanto experiência corporal que acomete Lila – contribui para fazer de Lila o suporte, para Elena, de “uma falta irreduzível ao significante” (MILLER, 2005, p. 19), do vazio no limiar das palavras, enfim, do objeto pequeno *a*. Por um lado, o encontro com essa presença *desmarginada* espicaça Lenù, a coloca em movimento, convoca seu dizer, afinal, se ela retorna tantas vezes à escrivadinha é para tentar circunscrever o enigma que Lila encarna. Com Lacan, podemos dizer que é porque há um resto real que o significante segue se encadeando. Por outro lado, todavia, aproximar-se demais da *desmargem* é para Elena insuportável. Em vez de “acabar de vez com o mistério que causa angústia”, ela se vê empurrada ao abismo, à angústia derradeira, e dá um passo para trás. Não se deixa cair: o que cai na correnteza do rio são os cadernos de Lila – substância episódica do *a*, naquela ocasião. A *desmarginação* só serve a Lenù enquanto metáfora.

4.4 Sempre no mesmo lugar, sempre fora do lugar

Lila não tem o mesmo destino. No caminho para o encerramento da presente investigação, retornamos ao prólogo da tetralogia napolitana, intitulado *Apagar os vestígios*. Nessa abertura do romance, as protagonistas estão com 66 anos quando Lila desaparece sem deixar vestígios. Elena recebe a notícia através de Rino, filho de Lila, que lhe conta já haverem se passado duas semanas desde o sumiço da mãe. É aí que Lenù conclui algo que parecia escapar à Rino: sua mãe não quer ser encontrada. Descobrimos, pela narradora, que o desaparecimento é um projeto antigo da amiga:

Faz pelo menos trinta anos que ela me diz que quer sumir sem deixar rastro, e só eu sei o que isso quer dizer. Nunca teve em mente uma fuga, uma mudança de identidade, o sonho de refazer a vida noutro lugar. E jamais pensou em suicídio, incomodada com a ideia de que

Rino tivesse que lidar com seu corpo, cuidar dele. Seu objetivo sempre foi outro: queria volatilizar-se, queria dissipar-se em cada célula, e que ninguém encontrasse o menor vestígio seu. (FERRANTE, 2011/2015, p. 15).

Elena chega a tentar perseguir os rastros da amiga, mas não há nenhum. Checa os e-mails, a correspondência, as gavetas. Então se dá conta: não tem nada dela, nem uma imagem, um bilhete, uma lembrancinha. Descobre por Rino que ela recortou a própria imagem de todas as fotografias em que aparecia. “Estava extrapolando o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás” (ibidem, p. 17). Lenù se enfurece e corre para o computador com um só propósito: escrever cada detalhe de sua história com Lila, tudo o que lhe ficou na memória. “Vamos ver quem ganha dessa vez”, diz ao fantasma da amiga. Assim o leitor descobre a origem do livro que tem em mãos. A narradora/escritora do romance começa a escrevê-lo como que para se vingar da melhor amiga e de sua tentativa de apagar os vestígios de sua passagem pelo mundo.

Conforme essa escrita avança, podemos compreendê-la enquanto um esforço de cercar a ausência de Lila com as palavras. Com sua pena, Elena busca, percorrendo cada detalhe da história que a vincula à amiga, aproximar-se da verdade sobre esse desaparecimento. Esbarra, no entanto, com a negação de Lila em se deixar apreender, expressa em seu próprio desejo manifesto de auto-apagamento. Para Lila, a *desmarginação* é ao pé da letra, e, nesse seu ato final, ela parece ter sido levada às últimas consequências: é ela mesma quem extrapola as margens de sua própria existência, transborda a cena do mundo, dissipando-se definitivamente. Aqui somos remetidos àquilo que Lacan diz no *Seminário, livro 10* sobre a jovem homossexual de Freud: “É através disso que ela se sente definitivamente identificada com o *a* e, ao mesmo tempo, rejeitada, afastada, fora da cena. E isso, somente o abandonar-se, o deixar-se cair, pode realizar.” (LACAN, 1962-63/2004, p. 125).

Lenù, por sua vez, sabe que escrever sobre sua amizade com Lila não vai trazer a amiga de volta ou evitar seu desaparecimento. Todavia, isso não freia seu empuxo à escrita, que prossegue visando uma aproximação que nunca se conclui. Ao sumir levando consigo os rastros de toda uma vida, Lila coloca em evidência uma falta que o símbolo não supre. “Não é uma ausência contra a qual o símbolo possa se precaver” (ibidem, p. 152). Novamente, Lila vem fazer às vezes, na narrativa de Lenù, do objeto pequeno *a*. Aqui, ele é a presença de uma ausência,

remete a *das Ding* freudiana, o objeto que se trata de jamais reencontrar. Resta a narradora trabalhar como o oleiro imaginado por Lacan, circundando o vazio, recompondo as margens, "submarginando"¹².

O epílogo da tetralogia, *Restituição*, é marcado pela manutenção do mistério, a preservação de um ponto que não se presta à decifração. Ao terminar o relato em que retoma toda a sua história com Lila, Elena põe-se a reler seu escrito, temendo que a amiga houvesse se infiltrado ali, contribuindo com o texto final. Porém, tem de admitir que aquelas páginas são somente de sua autoria: "Há apenas o que eu fui capaz de fixar. A menos que, de tanto imaginar o que e como ela teria escrito, eu já não esteja em condição de distinguir o meu e o dela" (FERRANTE, 2014/2017, p. 471).

A narradora prossegue relatando que, em uma visita recente ao *rione* de sua infância, se dá conta do laço indissociável entre o bairro e a melhor amiga, em sua perspectiva. Trata-se do espaço onde se desenhou o vínculo entre as duas, e a partir dele, sua trajetória como escritora. Então, conclui: "Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora de lugar" (ibidem, p. 473). O trecho nos remete à acepção lacaniana do real como o que retorna sempre ao mesmo lugar (LACAN, 1955-56/196), mas também como aquilo que, resistindo a toda e qualquer ordenação, está sempre fora de lugar.

Lila não é encontrada, mas algo dela retorna, em um embrulho improvisado com folhas de jornal. Meses após o desaparecimento da melhor amiga, Elena se depara com o pacote mal confeccionado em sua caixa de correspondência, sem nenhuma identificação que confirmasse ser ela a destinatária. Abre com cautela o embrulho, de onde saltam Tina e Nu, "as bonecas que, uma depois da outra, quase seis décadas antes, tinham sido jogadas num subsolo do bairro (...), as bonecas que nunca reencontramos, embora tivéssemos descido ao fundo da terra para buscá-las." (FERRANTE, 2014/2017, p. 475). São as mesmas bonecas que, uma vez desaparecidas, abrem caminho para a aquisição de *Mulherzinhas*, o encontro com a literatura, a partir do qual Lila escreve *A fada azul*, que, por sua vez, é o coração da trajetória de Elena como escritora.

¹² O neologismo é uma invenção conjunta com Marcus André Vieira, originado da fusão entre as palavras sublimação e *desmarginção*.

Na infância, a escrita não substitui as bonecas, sua ausência permanece. O que se passa na escrita é uma tessitura que pode contornar essa ausência como vazio. É também diante de uma ausência que Elena começa a escrever o que acompanhamos na tetralogia napolitana. Há, no entanto, uma expectativa da narradora, de, com esse relato, decifrar o enigma que Lila encarna pra ela, assim quem sabe fazendo as pazes com seu desaparecimento súbito e sem vestígios. Então, ressurgem as bonecas. Em seu retorno, porém, elas não permitem nenhum esclarecimento. Não restituem a satisfação infantil perdida, tampouco revelam qualquer verdade sobre o mistério de Lila. Trata-se de um encontro com o *a* como pura falta de sentido. O que se restitui aí é a possibilidade de retomar o movimento desejante, agora incluindo o que não se presta nem nunca se prestará à compreensão:

Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade. Pensei: agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais. (FERRANTE, 2014/2017, p. 476).

Conclusão

No percurso desta pesquisa, buscamos examinar, com o recurso a elementos da tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante, um aspecto teórico e clinicamente relevante sobre a noção de objeto *a*: seu duplo funcionamento, entre produtor de angústia e causador de desejo. Como vimos, o estudo do vínculo entre desejo e angústia determina uma trajetória investigativa que se origina nos primeiros anos da produção teórica freudiana, culminando no seminário ministrado por Lacan entre os anos de 1962 e 1963. É tomando parte nessa trajetória que Lacan chega a uma de suas formulações mais originais, o objeto pequeno *a*, fundamental para todo o desenvolvimento posterior da prática de orientação lacaniana.

Respaldados por uma indicação de Lacan no referido seminário, segundo a qual o campo da ficção ofereceria uma espécie de ponto ideal para a exploração do objeto *a* e seus efeitos (LACAN, 1962-63/2004, p. 59), recorreremos à criação de Elena Ferrante. Ao afirmar que nos valem da arte como recurso, significa que ela possibilitou o apuramento de nossa abordagem diante do recorte teórico visado nesta investigação. Foi possível seguir essa direção metodológica conduzidos pelos passos dados por Freud e Lacan no sentido de deslocar a criação do lugar de objeto de elucidação, situando o artista como precursor do psicanalista em sua matéria.

Acompanhamos o modo como Lacan pôde extrair desdobramentos do percurso freudiano na articulação entre psicanálise e arte, forjando assim uma nova abordagem sobre o papel da arte, com ênfase na relação entre a criação e o real. Se num primeiro movimento de seu ensino, o tratamento dado pela arte ao real é o que permite sua localização enquanto vazio, mais tardiamente, será possível situar na arte uma escrita que aborda o real de outro modo.

Nossa pesquisa, por sua vez, se colocou na trilha do primeiro movimento de Lacan, em razão das ressonâncias encontradas com a montagem criativa privilegiada por Elena Ferrante. Como vimos, tanto a forma quanto o conteúdo de suas narrativas colocam em foco os confins da linguagem, o ponto em que a escrita encontra o silêncio que também a compõe, o real como impossível. Também a própria noção de objeto *a*, tal como a trabalhamos aqui, apresenta o vazio que há para além (ou aquém) das possibilidades significantes.

Havendo introduzido nossa maneira de enlaçar psicanálise e arte, pudemos definir a direção de nossa investigação: percorrer a teorização lacaniana –

retomando suas raízes na obra de Freud – que vincula angústia e desejo a partir da função do objeto *a*, com ênfase no *Seminário, livro 10: a angústia*. Incluímos nesse caminho a hipótese de que alguns fragmentos extraídos da tetralogia napolitana de Elena Ferrante contribuem na exploração desse foco de pesquisa.

Com isso, prosseguimos para a familiarização do leitor com o universo de criação ferranteano. Nessa primeira aproximação da autora, foi possível explorar alguns aspectos importantes de sua poética, bem como de sua relação com a autoria. Evidenciamos como a opção de Ferrante por não revelar sua identidade ao público tem a ver com a preservação de um espaço de “ausência”, como ela denomina, o qual lhe possibilita explorar a escrita de um certo modo, tensionando o conceito de ficção.

No que se refere ao tema de seus escritos, sejam os romances ou os ensaios metaficcionalis, pudemos localizar a recorrência de uma reflexão sobre o embate entre a forma e o disforme. Os neologismos *smarginatura* (*desmarginação*) e *frantumaglia*, utilizados pela autora, encerram em si esse embate, sendo operadores fundamentais na abordagem da poética de Elena Ferrante. Essa constatação nos sugeriu uma afinidade entre o trabalho criativo de Ferrante e nosso objeto de estudo: a noção de objeto *a*, a apontar para os fragmentos e as margens.

Ao fim desse contato inicial com a criação de Ferrante, situamos a importância da *desmarginação* na amarração da narrativa na série napolitana, bem como seu papel em nosso trabalho com o texto ferranteano, focado em suas contribuições para o estudo do objeto, a angústia e o desejo. A partir daí, foi possível explorar sua introdução na narrativa em diálogo com uma indicação do escritor e filósofo Maurice Blanchot, em seu ensaio *O espaço literário*.

Daí, passamos a uma incursão pela construção da noção de objeto *a* na teoria lacaniana. Para tanto, nos pareceu necessário explicitar nosso recorte, considerando que o objeto *a* é discutido de várias maneiras ao longo do ensino de Lacan. Uma vez exposta nossa ênfase no *Seminário 10*, onde essa noção é formalizada e trabalhada em conexão à angústia e ao desejo, nos encaminhamos para um breve percurso por seminários anteriores, nos quais Lacan avança em direção a essa formalização. Assim, após discutirmos fragmentos dos seminários 4, 7 e 8, foi possível decantar uma concepção do objeto da psicanálise que o situa fora da rede significante, uma definição da angústia enquanto índice dos limites do desejo e uma

articulação entre a angústia e o resto deixado pela desaparecimento do objeto. Com essas ideias, avançamos para o reencontro entre Jacques Lacan e Elena Ferrante.

Começamos o segundo momento de nosso percurso trabalhando as relações entre o *a* e a angústia, incluindo aí o corpo enquanto elemento intrínseco a essa relação. Na tetralogia de Ferrante, foi a *desmarginação* enquanto fenômeno que acomete o corpo da personagem Lila que pôde nos ensinar sobre esse ponto da teoria lacaniana. Inicialmente, buscamos definir a especificidade do corpo abordado em psicanálise, que, distinto do corpo escrutinado pela ciência médica, é adquirido pelo sujeito em sua relação com a linguagem. Depende de uma montagem, e, portanto, corre o risco de desmontar-se.

Com esse propósito no horizonte, percorremos algumas considerações freudianas sobre o corpo, passando por sua versão parcial e autoerótica, unificada pelo narcisismo, ou abalada pela experiência do *unheimliche*. Esse corpo em jogo na inquietante estranheza ganhou destaque nesta investigação, por sua pertinência para o que Lacan desenvolve sobre a angústia e o objeto em seu décimo seminário. O *unheimliche* dá a ver os confins do corpo unitário conquistado no narcisismo, aponta para o que Lacan designa como borda ao discutir o fenômeno da angústia. A ideia lacaniana de borda, que assume sentidos variados em seu ensino, é enquadrada por nós como a região a demarcar um além do corpo uno, podendo assim ser aproximada da noção de margem tal como mobilizada na poética ferranteana.

Na sequência ao breve exame do corpo em Freud, buscamos situar a presença do corpo no ensino de Lacan a partir de uma esquematização que a divide em três momentos. Foi possível assim definir qual faceta do corpo em Lacan pretendíamos mobilizar, a saber, aquela que concerne à imagem e seus limites, espaço onde se prolifera a angústia, que aqui aproximamos da *desmarginação*. Ressaltou-se também, no contexto dessa discussão, o lugar privilegiado da imagem do corpo no discurso contemporâneo.

Definidos esses enquadres, recorreremos a alguns trechos de *A amiga genial* em que a personagem Lila dá notícia de uma relação com o corpo próprio que indica um abalo de sua boa forma, revelando um corpo em fragmentos. Esse modo de proceder viabilizou o detalhamento de algumas noções fundamentais sobre a montagem e desmontagem da unidade corporal em Freud e Lacan, entre as quais: o narcisismo, o estágio do espelho e outros esquemas especulares, a ação do corte

significante sobre o corpo, e, principalmente, a extração do objeto *a* do campo visual necessária a estabilização da imagem corporal.

Seguindo essa direção, foi possível concluir que se, por um lado, o objeto *a* compõe a operação que unifica a dispersão original do corpo, por outro, ele está na origem do retorno à fragmentação, produzindo angústia e despersonalização ao tornar-se visível na cena corporal. A partir de 1926, Freud passa a conceber a angústia como causa do recalque, e não seu efeito. Ela seria, na concepção freudiana uma resposta ao desamparo diante da perda do objeto, apontando assim, para a falta. Esse entendimento leva Freud a busca pelo primeiro objeto dessa perda, que poderia lhe revelar a origem da angústia. Sua busca, porém, termina de modo inconclusivo.

É Lacan quem promove uma torção nesse achado freudiano, afirmando que se Freud se depara com a ausência do objeto na angústia, não é porque ele foi perdido, mas porque ainda não foi extraído nesse momento lógico. Portanto, é na medida em que não falta que o objeto se torna angustiante, o que explica a definição lacaniana da angústia enquanto falta da falta.

Essa definição é encontrada no Seminário 10, a principal referência deste trabalho, junto da série *A amiga genial*. Ainda nesse seminário, Lacan explora a ideia de que, no nível imaginário, é a apresentação do *a* – excluído da cena em prol de sua estabilização – no lugar previsto para a falta o que deflagra a angústia. Nesse ponto, a retomada do ensaio freudiano sobre o estranho familiar é para Lacan, eixo indispensável. Como vimos, a angústia é definida no seminário em questão de muitos modos: é o que corresponde a um abalo na imagem, o sinal do desejo do Outro, a falta da falta, a tradução subjetiva do *a*, o sinal do real, etc. No presente estudo, todavia, privilegamos seu vínculo com a irrupção do objeto *a* na cena onde deveria permanecer invisível.

A narrativa de Ferrante na tetralogia napolitana se mostrou prenhe dessas irrupções, sempre indicadas pela *desmarginação*, seja por sua aparição evidente, ou por seus rastros. Nesse momento, trabalhamos com a *desmarginação* em seu sentido mais evidente, tal como ele é exposto na narrativa, isto é, uma experiência angustiante que mobiliza o corpo da personagem Lila e evidencia o objeto *a* em seu papel de resto disruptivo. Também foi possível, por outro lado, vislumbrar um outro lugar para a *desmarginação*, enquanto operador de uma certa modalidade de vínculo entre as duas protagonistas do romance, Lila e Lenù. Com essa hipótese, pudemos passar à última etapa de nossa investigação, na qual, a partir dessa

especificidade na relação entre as duas personagens, exploramos o objeto *a* em sua função de causa de desejo.

A epígrafe escolhida por Elena Ferrante para abrir o primeiro volume de sua tetralogia, um diálogo entre Deus e o Diabo retirado de *Fausto*, foi nosso guia ao início dessa exploração. Ela nos permitiu pensar, por um lado, a ambivalência presente na relação entre as protagonistas, fruto do que há de especular nesse vínculo. Porém, sendo nosso objetivo ir além dessa camada mais evidente da amizade entre as duas, nos propusemos a examinar o diabólico nessa relação enquanto uma posição que serve de suporte para o objeto *a* como causa de desejo. Trabalhamos com a hipótese de que Lila encarna para Lenù essa posição, nos ensinando sobre a relação entre o *a* e o desejo, bem como, ainda que lateralmente, sobre a função do desejo do analista na transferência. Para isso, nos beneficiamos da analogia entre o diabo e o desejo, e do recurso ao conto *O diabo amoroso* de Cazotte, trabalhado por Lacan em um de seus escritos.

Visando elucidar o que seria o objeto do desejo situado no lugar de causa, destacamos, com Jacques-Alain Miller, a reorientação desse objeto, promovida por Lacan, da frente para o atrás do desejo. O desejo, então, não visa o objeto, mas é causado por ele. Nesse ponto, a distinção entre objeto-causa (o verdadeiro objeto do desejo) e objeto-visado (uma miragem, como no amor) é central. O desejo não é mais um caminho em direção ao objeto, mas um fenômeno que escapa à intencionalidade. A angústia, por sua vez, pôde aqui ser retrabalhada como que produz o objeto-causa, situando-se entre gozo e desejo.

Sob essa perspectiva, conjecturamos que, para a protagonista Elena, o objeto-dejeto se apresenta na perna defeituosa da mãe, sendo as pernas ágeis de Lila o que, pela ilusão do *agalma*, pode encobri-lo, disfarçando o gozo e vetorizando o desejo. Mais tarde, quando a relação entre as duas amigas é mediada pela literatura, Lenù se angustia ao descobrir a *desmargem* nos escritos de Lila, deixando-os cair do parapeito de uma ponte. Depois, é tomada de horror ao compreender que essa mesma escritura *desmarginada* é o coração secreto de sua própria escrita. Nessa estrutura, foi possível apreender o desconhecimento interno ao desejo e a afinidade entre o que resta e o que causa.

Por fim, nossa investigação se debruça sobre o desaparecimento de Lila, acontecimento que está na origem e no fim da narrativa de Ferrante. Não deixando vestígios de sua passagem pelo mundo, o gesto de Lila nos fez pensar sobre uma

ausência contra a qual o símbolo não pode se precaver, uma outra faceta do objeto pequeno *a*. A partir daí fomos remetidos a uma imagem trabalhada ao início da dissertação, o oleiro imaginado por Lacan, que dá origem a sua criação circundando o vazio. Desse modo, pudemos aproximar a escrita da protagonista Elena desse ofício, pois, após o sumiço sem vestígios da melhor amiga, o mistério – seja em torno do desaparecimento ou do papel de Lila em sua vida – permanece, restando-lhe contornar o vazio remanescente com as palavras, recompor as margens, enfim, *sublimargar*.

Com a exploração efetuada ao longo desta pesquisa, tanto no campo escolhido da psicanálise, quanto no campo escolhido da literatura, concluímos ter havido um ganho de apreensão sobre nosso objeto de estudo, a noção de objeto *a* e sua ligação com a angústia e o desejo. Isso não implica, de maneira alguma, que esta tenha se esgotado nessas páginas: aqui, também, o mistério permanece. Trata-se de um conceito fugaz, que exige abordagens sucessivas.

Assim, nosso percurso possibilitou a discussão de ideias relevantes, mas também deixa questões a serem elaboradas em outros estudos. Entre elas, destacamos: a extração de maiores consequências desse estudo sobre o objeto *a* para a clínica, especialmente no que se refere ao desejo do analista, que mencionamos apenas lateralmente; a articulação entre a *desmarginação* e o gozo feminino; a aproximação entre as noções de objeto *a* e letra, fonte de um terreno fértil para a abordagem da escrita *desmarginada* concebida por Ferrante.

Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.
- BROUSSE, M.-H. **Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do espelho**. In: *Opção Lacaniana Online*, n. 15. São Paulo: Eólia, 2014.
- CÂMARA JR., J. M (1967). **O estruturalismo**. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 11, 2001.
- CASTRO, I. **Os devires na Série napolitana de Elena Ferrante: uma leitura a partir de Deleuze e Guattari**. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2017.
- CARVALHO, A. **O processo de criação na produção literária: um depoimento**. *Psicologia: Ciência e Profissão*. Vol. 14. Brasília: 1994.
- CAZOTTE, J. *O diabo amoroso*. Tradução de Heloísa Pires. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CHAVES, E. **Perder-se em algo que parece plano**. In: *O Infamiliar/ Das Unheimliche de S.Freud; seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CHEMAMA, R. (org.). (1993). *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- DANTAS, T. **“Ali onde está o assombro”:** *desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante*. Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.
- _____. **eu, autora – corpo e escrita em fractal: Elena Ferrante, frantumaglia e smarginatura**. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, 2023.
- DARRIBA, V. **A falta conceituada por Lacan: da coisa ao objeto a**. Revista Ágora. Vol. 8. Rio de Janeiro: 2005.
- FERRANTE, E. *A amiga genial*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- _____. *História do novo sobrenome*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. *História de quem foge e de quem fica*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. *História da menina perdida*. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

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

_____. *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FREUD, S. (1895) **Projeto para uma psicologia científica**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, Vol I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1900) **A interpretação dos sonhos**. In: Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1905) **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Edição Standard Brasileira das obras completas, vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. (1907) **O delírio e os sonhos na gradiva de W. Jensen**. In: FREUD, S. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. vol. 8.

_____. (1908) **O escritor e a fantasia**. In: FREUD, S. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. vol. 8.

_____. (1910) **Uma recordação da infância de Leonardo Da Vinci**. In: FREUD, S. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. vol. 9.

_____. (1914). **Sobre o narcisismo: uma introdução**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. 1. ed. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. (1919) **O infamiliar**. In: *O Infamiliar/ Das Unheimliche de S. Freud; seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffman*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1923) **O Eu e o Id**. In: *Obras psicológicas de Freud, escritos sobre a psicologia do inconsciente*: vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

_____. (1926) **Inibições, sintomas e ansiedade**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1930). *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

GRECO, M. **Os espelhos de Lacan**. In: *Opção lacaniana online*. Ano 2, n. 6. Novembro, 2011.

KEHL, M. S.; FORTES, M. I. **Do liame entre Imaginário e Violência: Desenlaces no Corpo**. *Revista Subjetividades*, 21(3), 2022.

LACAN, J. (1949). **O estádio do espelho**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1953-54). *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

_____. (1954-55). *O Seminário, Livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. (1955). **O Seminário sobre “A carta roubada”**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1955-56). *O Seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. (1956-57). *O Seminário, livro 4: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (1958). **A direção do tratamento e os princípios de seu poder**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. (1958-59). *O Seminário, Livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1959-60). *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1960). **Observação sobre o relatório de Daniel Lagache: Psicanálise e estrutura da personalidade**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

_____. (1960-61). *O Seminário, Livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. (1962-63) *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. (1964). *O Seminário, Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1965). **Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein**. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. (1966). **Subversão do sujeito e dialética do desejo do inconsciente freudiano**. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1968-69) *O Seminário, Livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. (1974). **A Terceira**. In: *Opção Lacaniana*, n. 62. São Paulo: Eólia, 2011.

_____. (1974-75). *O Seminário, livro 22: R.S.I.* Inédito.

_____. (1975-76). *O Seminário, Livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LINDENMEYER, C. **Qual é o estatuto do corpo na psicanálise?**. *Tempo psicanalítico*, vol.44, n.2. Rio de Janeiro, dez. 2012.

- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MANDIL, R. **Literatura e psicanálise: modos de aproximação.** *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 12, 42–48, 2005.
- MANSO, R.; CALDAS, H. **Escrita no corpo: gozo e laço social.** *Ágora*. Rio de Janeiro. v. XVI, p. 109-126, abr 2013.
- MELMAN, C. *O homem sem gravidade - gozar a qualquer preço.* Companhia de Freud. Rio de Janeiro: 2003.
- MILLER, J. A. **Introdução à leitura do Seminário da Angústia.** *Opção lacaniana*, nº43. São Paulo: Eólia. [1999] 2005.
- REGNAULT, F. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- RIVERA, T. *Arte e psicanálise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- SALOMÃO, W. *Algaravias.* São Paulo: Editora 34, 1996.
- SECCHES, F. **Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em *A amiga genial*, de Elena Ferrante.** Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2019.
- SOLER, C. *Déclinaisons de l'angoisse.* Cours 2000-2001. Collège Clinique de Paris. 198p.
- SOUSA, E. **Escrita das utopias: litoral, literal, litoral.** In: *Escrita e Psicanálise.* COSTA, A. RINALDI, D. (orgs). Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- VIEIRA, M. A. *A ética da paixão: Uma teoria psicanalítica do afeto.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____. *Restos: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.
- VIOLA, D. **A travessia da angústia: estudo psicanalítico sobre a função da angústia na formulação do objeto a.** Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.
- ZUCCHI, M. **Esse estranho que nos habita: o corpo nas neuroses clássicas e atuais.** In: *Opção Lacaniana Online*, n. 14. São Paulo: Eólia, 2014.