



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
BACHARELADO EM PSICOLOGIA

RENATA VISANI ROCHA

**O nada no fim do túnel: relações entre o livro “Dias de Abandono” e o feminino à luz da
psicanálise**

João Pessoa

Dezembro de 2022

RENATA VISANI ROCHA

O nada no fim do túnel: relações entre o livro “Dias de Abandono” e o feminino à luz da psicanálise

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do grau de bacharela em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Azevedo Gomes de Leon.

João Pessoa

Dezembro de 2022

RENATA VISANI ROCHA

O nada no fim do túnel: relações entre o livro “Dias de Abandono” e o feminino à luz da psicanálise

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do grau de bacharela em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Adriano Azevedo Gomes de Leon.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Adriano Azevedo Gomes de Leon
Universidade Federal da Paraíba
Orientador

Regileide de Lucena Fernandes
Examinadora

Sara Silvia Arkanian
Examinadora

Aos meus pais, por terem me permitido criar quem eu quisesse ser durante minha trajetória.

Agradecimentos

Aos sujeitos que pude ouvir no estágio, por manterem meu desejo pela psicanálise vivo e circulando e à professora Ieda, por ter aceitado me acompanhar e orientar durante essa trajetória.

À minha analista Isadora, por ter me dado um espaço e me ouvido durante o processo de construção do trabalho, o que foi essencial.

Ao meu orientador, Adriano de Leon, por ter abraçado minha proposta de tema e ampliado o meu conhecimento da psicanálise lacaniana.

Às coordenadoras do projeto AIMEE, Cleide, Regileide e Sara, pelos debates sobre a psicanálise lacaniana.

Às minhas amigas de escola (e vida) do grupo ACG por estarem sempre comigo não importa a situação, tanto presencialmente quanto em mim.

Aos meus amigos que fiz durante o curso, por terem sido responsáveis em parte por eu ter chegado ao fim dele: Emily, Enya, Lucas, Isabella, Rayanne e Tainah. A leveza que nossos momentos trouxeram durante essa trajetória foi essencial para mim.

À minha amiga Renata, que nunca deixou que eu duvidasse de mim.

À Julyana, minha namorada, que me apoiou nessa trajetória louca que foi estágio e TCC e sempre acreditou que eu fosse capaz.

Aos meus pais, Alexandre e Carla, que me deram a vida e me mostraram que ela é boa.

Ao meu eu de 4 anos atrás, que estava começando o curso e não deixou de persistir no desejo, mesmo que ele tentasse se esconder atrás do medo.

“Ela não será esposa de ninguém, estará desgraçada!”

Anna Kariênina, Tolstói, p. 400

“Ninguém gosta de uma mulher louca, que pena que ela enlouqueceu”

Taylor Swift, Mad Woman

Resumo

O presente trabalho constitui-se enquanto uma análise psicanalítica da obra “Dias de Abandono”, da autora italiana Elena Ferrante. Arte e feminino são dois temas que concernem fortemente à psicanálise, a arte enquanto ferramenta valiosa para os fundamentos psicanalíticos e o feminino por ter dado ferramentas para a origem da teoria freudiana. Freud deu voz às mulheres chamadas de histéricas em sua época e teorizou a psicanálise por meio do que ouviu. Mais tarde, Lacan ampliou a discussão freudiana acerca do tema ao trazer que a mulher é não-toda inserida no simbólico, por ter a castração enquanto marca em seu corpo desde o nascimento. O romance analisado conta a história de Olga, mulher abandonada pelo marido que pede o divórcio inesperadamente. A partir da teoria psicanalítica acerca do feminino, foi possível observar no presente trabalho a relação entre o aforismo lacaniano de que A mulher não existe, a posição da mascarada e a devastação feminina expressadas através da personagem de Ferrante. Dessa maneira, as histórias de Olga, sua passagem pelo episódio de devastação após a perda de amor e sua posição nas relações com o Outro ilustram a possibilidade - e muitas vezes necessidade - de criar uma feminilidade possível a partir do nada relacionado diretamente ao ser mulher.

Palavras-chave: Psicanálise, feminino, devastação, feminilidade, literatura.

Abstract

The present work is a psychoanalytical analysis of the book “The Days of Abandonment”, from Italian author Elena Ferrante. Art and feminine are two of psychoanalysis’ subjects of interest, art being a valuable tool for psychoanalytical fundamentals and feminine for having given the tools for the origin of the Freudian theory. Freud gave voice to women who were called hysterics at the time and theorized the psychoanalysis from what he heard. Later, Lacan expanded the Freudian discussion on the theme by saying that the woman is not-whole inserted in the symbolic order, for having castration as a mark in her body since birth. The novel analyzed tells the story of Olga, a woman who was left by her husband who asks for a divorce unexpectedly. From the psychoanalytical theory of the feminine, it was possible to see in the present work the relation between Lacan’s aphorism that woman does not exist, the position of the masquerade and female devastation expressed by Ferrante’s character. That way, Olga’s histories, her episode of devastation after the loss of love and her position on relationships with the Other illustrate the possibility - and many times need - to create a possible femininity from nothing, which is directly linked to being a woman.

Keywords: Psychoanalysis, feminine, devastation, femininity, literature.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
DESENVOLVIMENTO	14
Elena Ferrante e seus Dias de Abandono.....	14
Freud, as histéricas e o feminino: a psicanálise começa com mulheres	16
“A” mulher lacaniana: um novo olhar sobre o feminino	21
Um olhar psicanalítico sobre o feminino em Dias de Abandono	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

Introdução

“A psicanálise é o léxico do precipício.”

Elena Ferrante, Frantumaglia (p. 129)

A arte é um tema que muito concerne à psicanálise. Apesar de contradições entre teóricos psicanalíticos acerca de seu papel, é inegável a sua importância - um dos conceitos fundamentais da psicanálise, o complexo de Édipo, recebe este nome por causa da tragédia grega Édipo Rei escrita por Sófocles. Nesse sentido, é congruente que o vínculo entre arte e psicanálise não seja quebrado, uma vez que a segunda tem muito a extrair da primeira.

Sigmund Freud, em sua época, postula que a arte serve ao adulto como o brincar serve à criança, trazendo uma possibilidade de sublimação por exemplo através da literatura. E, segundo Freud (1908/2015), o oposto da brincadeira é a realidade, e não a seriedade, e o poeta faz algo semelhante ao que a criança faz brincando: cria uma fantasia em um mundo que leva a sério, dotado de mobilização afetiva. O adulto, ao invés de brincar, fantasia.

O adulto se vê refletido no herói que, ganhando ou perdendo uma luta, traz um nível de satisfação a quem o lê - com seus sofrimentos anímicos em temas como o amor sendo introduzidos na narrativa e sendo o ponto de partida de muitas situações de conflito (Freud, 1905/2015). Assim, o amor também se coloca enquanto um tema de extrema importância à psicanálise, como será observado na obra a ser tratada no presente trabalho.

Essa construção do conflito, que se parece muito com os conflitos neuróticos experienciados pelos próprios sujeitos que consomem a arte, precisa ser feita gradualmente segundo Freud, uma vez que onde a neurose se apresenta estranha e pronta, um médico será chamado e o indivíduo será visto enquanto doente - o que não aconteceria caso o conflito fosse construído ao longo da obra artística (Freud, 1905/2015).

O neurótico, assim como Freud propõe que há de ser feito com o conflito numa obra artística, é também fruto de uma construção - sobretudo do que o separa da estrutura psicótica, a ação do recalque. A neurose se constitui numa amarração, através da instauração

do que Lacan mais tarde nomeia enquanto Nome-do-Pai. Sendo assim, o que aproxima a experiência do neurótico com a arte é justamente o que está representado ali, pela via da identificação.

No entanto, para Freud, o interesse desencadeado pela arte era muitas vezes na direção de analisar minuciosamente as influências da vida do artista e em que estes influenciaram suas obras - ou seja, quanto do artista pode-se dizer ou deduzir a partir de suas criações, como é possível observar mais claramente em seus ensaios sobre Dostoiévski e Leonardo da Vinci (Autori & Rinaldi, 2014).

Já para Lacan, seguidor e atualizador de Freud, a conexão entre arte e psicanálise se dá pela via do quais símbolos as combinações psíquicas dos sujeitos representam ao se deparar com uma obra de arte, e menos do que ela apresenta concretamente (Sklar, 2011). Lacan, ao dizer que a sublimação consiste em elevar o objeto ao patamar da Coisa, remete ao antropólogo Levi-Strauss que teoriza como a arte confere à obra um status de objeto absoluto. Isso, por outro lado, implicaria em uma renúncia do artista ao lugar de sujeito no ato criador, o que convida o público a fazer o mesmo, entrar em contato com um sujeito que é estranho tanto ao artista ao criar a obra, quanto ao sujeito que a consome (Rivera, 2007).

Ou, como traz a escritora Elena Ferrante em seu livro *Frantumaglia*, “Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão os leitores; caso contrário, não” (2003, p. 12). Ao abordar o tema da escrita e seu processo de envolvimento com os livros depois de publicados, a autora anônima deixa claro que prefere se retirar de cena e deixar que a obra seja de certa maneira independente.

Por tal motivo, a obra “Dias de Abandono” da autoria de Ferrante, aqui analisada, será tratada de maneira distinta de sua autora, segundo seu próprio desejo expresso. Trata-se de, nesse sentido, reconhecer o poder da obra enquanto uma possibilidade de articulação com a teoria psicanalítica, uma vez que diz muito sobre ela mesmo sem o intuito de o fazer.

Na obra, Olga é uma mulher de 37 anos que é informada pelo marido que está sendo deixada por ele. O desenrolar da narrativa gira em torno do que ela consegue - ou não - inventar para lidar com a falta em sua própria constituição de mulher que esse abandono evidencia. Também tem que lidar com a tarefa de criar os dois filhos, agora sozinha, e manter a casa em ordem. Tarefas que parecem impossíveis, uma vez que Olga deixa de se reconhecer em seu próprio corpo e se encontra, em termos lacanianos, devastada. Não parece ter controle sobre suas ações, e seus pensamentos giram em torno do relacionamento falido com Mario, seu marido. Sem nada que garanta seu posto de mulher, ela experiencia um período de, como ela mesma nomeia durante a narrativa, vazio de sentido. É no dia-a-dia da personagem, narrado em primeira pessoa e sem reservas para com o leitor - característica da escrita de Elena Ferrante - que os efeitos do abandono são sentidos mais intensamente. O corriqueiro vira desafiador para uma mulher que olha para o fundo do poço e vê o cerne da existência feminina: o vazio. Nas passagens finais, no entanto, Olga faz parceria com o vazio e pode, por fim, entender melhor tanto sobre seu relacionamento que passou como seus relacionamentos futuros - tanto com um parceiro, como com os filhos e até com ela mesma e sua feminilidade.

Como bem ressaltado no texto sobre escritores criativos, a arte caminha um passo à frente da psicanálise (Freud (1908[1907]/1980)). É dessa maneira que Olga, personagem do romance de Elena Ferrante que foi abandonada pelo marido e parece real mesmo dentro da literatura, possibilita pensar a psicanálise e sua visão sobre o feminino e feminilidade pela via do encontro com a arte.

Se a arte, como mencionado, está diretamente ligada à psicanálise, esta não existiria sem o feminino, uma vez que as histéricas foram o ponto de partida para a teoria freudiana. E, se a arte vem antes da psicanálise, a mulher também esteve lá antes - apesar de escanteada, descredibilizada e calada. Ao ouvir as histéricas, mulheres que eram tomadas por atrizes já

que apresentavam enfermidades não comprovadas a partir de nenhuma explicação fisiológica, Freud criou a psicanálise, elucidando que há uma parte de nós que nos domina e, ao mesmo tempo, nos é estranha: o inconsciente. E que este também tem potencial adoecedor, que, no caso da histeria, é convertido e se manifesta a partir do corpo.

Apesar de ser um homem de seu tempo, Freud permitiu em suas sessões que as mulheres falassem - algo que não lhes era comumente conferido enquanto direito na época. Posteriormente, ampliou suas teorias e falou mais algumas poucas vezes do feminino e da feminilidade. Suas visões acerca da temática, no entanto, também sofreram influências da época em que vivia e o próprio reconhece esse fato.

Através do que chamou de disposição bissexual presente em todos os seres humanos, Freud colocou em jogo algumas possibilidades de saídas para o ser mulher - a mais destacada em suas obras sendo a de ter um filho que substituiria o falo desejado pela menina na infância. Essas alternativas, bem como outras incluindo inclusive a histeria, são desenvolvimentos a partir do complexo de Édipo.

Enquanto essas posições de Freud podem parecer ultrapassadas por esperar da mulher algo que se sabe ser socialmente imposto, Freud dizia já naquele tempo que não é possível atribuir a passividade somente à mulher, uma vez que da mesma maneira que as metas passivas também precisam de atividade para acontecer, a passividade e atividade enquanto ligadas à masculinidade e feminilidade são encontradas em sujeitos de ambos os gêneros ao longo da vida.

Ampliando essas discussões acerca do feminino, Lacan postulou que a posição feminina tem aproximação com a instância do Real, por ser não-toda inserida no simbólico. Por estar a serviço de um gozo Outro, não tem uma ordem que perpassa toda a sua existência como é o caso do homem com a ordem fálica. E o é um gozo Outro justamente por não estar inserido na ordem fálica, um gozo relacionado a suspensão da exceção, como Lacan (1985)

diz no seminário 20 (Mais, ainda): ao não haver exceção, há o não-todo. E, nesse gozo Outro ou gozo feminino, há um espaço que escapa a possibilidade de representação pela linguagem ou pela lei mesma (Bassols, 2017). Dessa maneira, ele diz que *a mulher não existe*. O que existem, assim, são caminhos para feminilidades possíveis, a serem descobertas e manejadas no um a um considerando a singularidade de cada mulher com sua feminilidade. Uma maneira, também colocada por Lacan, é a de positivar a falta de um Outro colocando-se enquanto portadora do falo, vestindo o papel da mascarada.

Utilizar-se desses artifícios que escondem a falta teorizada primeiramente por Freud, uma vez que a menina já nasce desprovida do falo, parece ser então uma especialidade feminina. Estas máscaras Lacan nomeou semblantes, que vão desde a maneira de utilizar o cabelo, se vestir, a um dos mais importantes: o amor.

Quando o semblante do amor deixa de se fazer efetivo, no entanto, essa falta é escancarada. A mulher, com isso, pode vir a experimentar a devastação pela perda de amor, um encontro brutal com o Real e com o vazio. É nessa devastação que Olga se encontra na narrativa, em um episódio de devastação extremamente rico em termos de ilustrar a teoria psicanalítica, da maneira que apenas a arte pode entregar. Como diz Elena Ferrante,

Espero, por outro lado, que um bom romance me conte sobre a atualidade tudo aquilo que não posso vir a saber de nenhuma outra fonte, apenas a partir da história ali contida, do seu modo único de pôr algo em palavras, do sentimento que ela pressupõe. (Ferrante, 2003, pp. 67).

O questionamento levantado por de Souza e Vidal (2017, p. 12) é “O que acontece com a mulher devastada? Como pensar essa transformação, que não é outra coisa senão o avesso da criação da Dama, quando o objeto feminino tem desfeito seu envoltório e é o vazio indizível que aparece?”

Ao mesmo tempo que Ferrante (2003, p.79) diz “É possível continuar a viver se perdemos o amor? Parece um tema bastante depreciado; na verdade, é o tema mais cruamente abordado na existência feminina. A perda do amor é uma falha, causa um vácuo de sentido.”

Olga, à sua maneira, tenta responder essas perguntas durante a história do romance. E o feminino, assim como a literatura, tem um pé no que há de mais indizível. Assim, o estudo desse feminino pode se beneficiar muito da ficção. Como Freud (2018/1933) levantou em suas considerações finais sobre a feminilidade, os que quiserem saber sobre tal devem questionar as próprias mulheres, e as personagens e a narrativa de Elena Ferrante têm muito a responder sobre o tema.

Desenvolvimento

Elena Ferrante e seus Dias de Abandono

*“A ficção literária me parece ser feita
justamente para dizer sempre a verdade”
Elena Ferrante, Frantumaglia (p.77)*

“Dias de Abandono” é o título que leva o segundo romance publicado pela escritora italiana Elena Ferrante, sendo este um pseudônimo - sua identidade permanece desconhecida até então. O romance é narrado por Olga, que o inicia da seguinte maneira: “Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar” (Ferrante, 2002, p. 6). Assim, a partir de seu ponto de vista, o leitor é convidado a acompanhar o processo pelo qual a personagem passa, vendo-se abandonada com os dois filhos do casal e tendo que se adaptar a uma rotina diferente da qual era acostumada nos quinze anos de casamento com Mario.

Como em diversas outras obras da ficção, inclusive duas sendo citadas no próprio romance: “Anna Kariênina”, de Tolstói e “A Mulher Desiludida”, de Simone de Beauvoir, “Dias de Abandono” aborda vivências que perpassam o feminino. A personagem tenta

entender o que levou a separação aparentemente sem precedentes, uma vez que vivia em um casamento sem muitos altos e baixos. Marcada por lembranças da própria infância sobre o tema, Olga tem uma aversão ao abandono ao mesmo tempo em que o experimenta.

Em seu livro “Frantumaglia: caminhos de uma escritora”, no qual discute através de um compilado de cartas seu processo criativo e de escrita, Elena Ferrante menciona acerca do romance aqui trabalhado:

Eu queria contar uma história de desestruturação. Quem nos rouba o amor devasta a construção cultural em que trabalhamos durante a vida inteira, nos priva daquela espécie de Éden que, até aquele momento, fazia com que parecêssemos inocentes e amáveis. (Ferrante, 2003, p. 91)

Nesse sentido, no tocante à narrativa, Olga se vê obrigada a lidar com a queda do que teve como sólido (a parceria amorosa) durante a maior parte de sua vida adulta. Elena Ferrante usa justamente do termo “devasta”, como supracitado, significante importante na medida em que é a nomeação que Lacan dá ao estado de desamparo no qual a mulher pode se encontrar após a perda do amor.

O processo de Olga não se dá de maneira organizada ou muito menos gradual, mas sim com um impressionante realismo que Ferrante costuma trazer em suas obras. Um dos desafios - senão o maior deles - da personagem é justamente o de lidar com o desconhecido que passa a permear o seu dia-a-dia, que invade suas ações e que não é passível de nomeação.

Ao se deparar com o nada, Olga cai. Precisa continuar, cuidar de seus dois filhos e do cachorro que criava juntamente ao marido, sozinha. Passa a não se reconhecer dentro de seus próprios feitos, como um corpo estranho, que emerge de dentro e encontrou uma oportunidade de se mostrar. É nessa estranheza que os fatos são narrados, quase como um sonho no qual o sujeito não se vê ali, apesar de saber que é seu corpo, sua voz, sua face. E tem que encontrar possibilidades através disso, como é mostrado na narrativa a ser analisada

mais adiante, após um enxerto da teoria que concerne a psicanálise e o feminino que também será utilizada para tal análise.

Freud, as histéricas e o feminino: a psicanálise começa com mulheres

“Pela maior parte da História, 'anônimo' foi uma mulher”.

Virginia Woolf

O segundo trabalho publicado por Freud, em coautoria com o médico Josef Breuer, é intitulado “Estudos sobre a Histeria”. Nele e em obras posteriores, fala sobre as características de um fenômeno conversivo de desejos insatisfeitos do inconsciente no corpo: a histeria. Primeiramente observada em hospitais nos quais não se sabia o que fazer com pacientes que chegavam queixando-se de sintomas que iam de incômodos na garganta até a perda de visão ou do movimento de partes do corpo, porém sem nenhuma explicação orgânica aparente.

É a essas mulheres insatisfeitas que Freud dá ouvidos, e com base nas quais posteriormente formula sua teoria da histeria, a primeira das três formas clínicas da neurose (a citar, neurose obsessiva e fobia). A partir dela, surge todo o resto da psicanálise freudiana. A teoria sofreu modificações ao longo dos anos, como quando se abre mão da teoria da sedução - na qual Freud acreditava que todas as histéricas haviam sofrido algum tipo de assédio ou abuso - em detrimento da chamada teoria da fantasia, na qual se admite a possibilidade de tal evento traumático ter sido imaginado pela histérica. Nesse sentido, ele posteriormente reconhece a necessidade de considerar a realidade psíquica enquanto fator decisivo na realidade prática (Freud, 1914/2014).

Freud seguiu com seus estudos e teorizações sobre o feminino durante o restante de sua produção psicanalítica. Em seu texto “Sobre a Sexualidade Feminina” (Freud, 1931/2018), pontua sobre a diferença do seu principal conceito dentro da psicanálise, o complexo de Édipo, na maneira como se dá em meninos e em meninas - este tendo duas

fases, a primeira na qual a menina tem a mãe como objeto originário e a segunda na qual o objeto de desejo passa a ser o pai.

Surge, então, a ideia de que o complexo de castração é vivido de maneira diferente no menino e na menina. Enquanto o menino lida com o medo de vir a ser faltoso, estabelecido pelo pai que o castraria, a menina tem que lidar com algo mais profundo, uma vez que já é marcada pela falta. Outra postulação importante de Freud é a constituição do falo não enquanto apenas o órgão que demarca a diferença entre os sexos, mas como um símbolo que remete ao que pode ser perdido (Campista & Caldas, 2013).

A mulher reconhece essa castração, mas se revolta contra ela. Ao invés da castração ser o fim do complexo de Édipo como é no caso dos meninos, marca o começo dessa fase para as meninas - pois é a maneira como lidam com a castração de fato que determina a resolução ou não do complexo e as marcas que este deixará. Lacan, como será mencionado mais adiante, traz à tona algumas das maneiras pelas quais as mulheres se inventam em virtude dessa falta: a beleza e a sedução da mascarada, por exemplo.

Já em um estado bem mais avançado de sua teoria, Freud publica “A Feminilidade”, sendo este texto resultado de uma conferência de introdução à psicanálise. Lá, discorre sobre os avanços e modificações de sua teoria. Ele menciona que a conferência em questão “trata de um tema que merece interesse dos senhores, como quase nenhum outro.” (Freud, 1933/2018, p. 243). Conforme indicado pelo próprio nome que leva, o tema em questão é a feminilidade.

Feminilidade esta que é tratada como um enigma por Freud, mesmo após mais de 40 anos ouvindo e estudando mulheres atentamente. Ele também desmistifica o entendimento acerca da visão da conduta masculina como ativa e da feminina como passiva, que eram entendidos como sinônimos na época. Essa questão também se relaciona com a visão de que

certo grau de atividade e passividade - ou seja, de masculinidade e feminilidade - é necessária tanto em homens quanto em mulheres nas mais diversas situações da vida.

Estabelece-se, assim, uma certa desconstrução das ideias até então difundidas sobre o puramente masculino e feminino, que se localizam a partir de então enquanto existentes apenas no plano teórico. Ao falar sobre atividade e passividade, Freud deixa claro que não se fala apenas sobre os atos de penetrar ou ser penetrado durante uma atividade sexual.

Além disso, outro apontamento de Freud é sobre a influência da sociedade de sua época na visão da mulher enquanto passiva; mesmo diferenciando as metas passivas da passividade - até para a realização de uma meta tida como passiva, se exige certo nível de atividade. Ainda que as metas passivas precisem de atividade para se realizarem, ele chama a atenção para a influência das normas sociais no sentido que as situações passivas passam a ser forçadas para as mulheres. Em sua época, seria impossível distinguir o que é passivo na mulher porque é próprio do feminino e o que é apenas socialmente imposto como norma. Um exemplo disso seria a agressividade feminina citada pelo próprio Freud, que é imposta socialmente a ser reprimida.

Freud então sugere que o essencial para entender o enigma do feminino - não como a mulher é, e sim como se torna mulher - é a disposição bissexual presente em todos os seres humanos. Esta consiste na compreensão de que o que o inconsciente busca é a satisfação da pulsão, e nesse sentido o objeto utilizado para tal meio é o que possui caráter mais variável. Dessa maneira, todos os seres vivos, na constituição de sua sexualidade, possuem uma predisposição a adotar objetos quaisquer, desde que estes tragam prazer e satisfação como meta final e remete, na menina, a mudança mencionada anteriormente de objeto originário no complexo de Édipo.

Entra-se também a questão formulada por Freud sobre a menina culpar a mãe pela falta do pênis, ou seja, por não possuir o falo que seria representante de um poder, de uma

posição avantajada. Esse aspecto da teoria fica conhecido como a inveja do pênis. O descobrimento da castração poderia culminar em diversas possíveis repercussões que aparecem na mulher adulta, sendo uma delas citada pelo pai da psicanálise como a feminilidade normal. O alcance desta, de certa maneira, esgotaria as possibilidades de mudança para uma mulher na casa de seus 30 anos na época.

A conquista da feminilidade “normal” - escolho colocar o termo entre aspas, uma vez que indicaria uma norma que vemos com Lacan que não é possível para cobrir o feminino - exigiria, então, uma grande parcela de atividade da parte da mulher, quebrando novamente o paradigma de que a passividade está relacionada ao feminino enquanto gênero e não posição. Após a árdua conquista da feminilidade tida como normal, que foi um dos feitos que Freud tentou operar analisando mulheres, o que sobraria? Quando esse caminho, teorizado e trilhado por Freud como uma equação mulher-filho-falo, cai, e o esperado destino do casamento e maternidade não representa uma vida possível para determinadas mulheres, quais são outros caminhos possíveis?

Maria Rita Kehl (2003) ainda cita outra possibilidade de destino para as mulheres, segundo Freud, pela via das relações amorosas. A partir destas, a mulher opera novas identificações a partir da via sublimatória, para obter satisfação pulsional; uma seria, para exemplificar, com o homem amado. Nessa parceria estabelecida, a mulher consegue encontrar outra maneira de ser. O que permanece imutável nesse caso, é a importância do laço com um Outro, seja ele um filho, um homem (ou mulher).

A ser pensado, entretanto, é se a construção de feminilidades possíveis através de relações amorosas seria algo visto como de caráter negativo. Não se trata apenas, como muito apontado, de uma tendência feminina de se fazer objeto nas relações amorosas. Se relacionar, como há de ser visto no romance de Ferrante, não é entregar nas mãos do outro sua salvação e subjetivação, mas sim, nas famosas palavras de Lacan, “amar é dar o que não se tem”.

Remetendo ao complexo de castração, o homem joga com o que tem medo de perder, já a mulher com a perda em si. E, para dar o que não se tem, faz-se essencial justamente o que está inscrito no feminino: a falta.

Elena Ferrante, discutindo sobre “Dias de Abandono” em seu livro *Frantumaglia*, diz: “Ela [Olga] sente até o âmago que cada abandono é um turbilhão e um aniquilamento, talvez até um indicador do deserto que cresceu a nossa volta. Mas ela reage, se levanta, vive” (Ferrante, 2003, p.79). Saindo do caminho normativo, Olga segue, mostrando que uma vez no fim do túnel, a mulher olha para a frente e se depara com o nada - cabe a outras maneiras de subjetivação tornar essa relação com o nada possível.

O próprio Freud reconhece a limitação de seus estudos sobre a feminilidade e o feminino. Ele destaca que a mulher só pode ser estudada até o presente momento no que diz respeito a sua função sexual, que, apesar de ser grande parte de seu ser, não é a totalidade, já que “cada mulher deve ser um ser humano” (Freud, 1933/2018, p. 265). O desafio para a psicanálise, até então, seria justamente compreender a trilha até lá - e que o caminho continua pelo estender de uma vida.

Apesar do flerte com a adjetivação do feminino enquanto um campo ininteligível, Freud foi o primeiro a enfrentar o grito deslocado das mulheres pela liberdade de desejar, que causava sintomas histéricos comuns à época, como a afonia¹. Assim, a teoria freudiana foi uma maneira de conciliar o pedido feminino por serem ouvidas e a cultura opressora, na qual o próprio autor estava inserido (Castelo Filho et. al, 2021). Ao ouvir as histéricas, Freud tinha diante de si as marcas corporais da dificuldade de achar uma feminilidade possível, que diferisse da imposta pela época.

¹ A afonia, no contexto da estrutura histérica, se caracteriza pela perda abrupta da voz que não pode ser explicada pela via fisiológica, fazendo-se ligação a fatores psicológicos (Kolbrunner, Menet & Seifert, 2010).

Depois de estabelecer a pergunta fundamental da histeria enquanto estrutura clínica como sendo: “O que é ser mulher?”, Freud encerra seus estudos sobre o feminino com um questionamento próprio: “O que querem as mulheres?”. Freud sugere que nos voltemos aos poetas ou às próprias mulheres para saber mais sobre o enigma da feminilidade - o que será feito logo mais através da escrita feminina de Elena Ferrante.

“A” mulher lacaniana: um novo olhar sobre o feminino

“Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam”.

Virginia Woolf

O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) se dedicou à prática e ensino da teoria desenvolvida por Sigmund Freud, ampliando-a e destrinchando novos pontos em diversos aspectos. Um destes foi justamente o feminino e suas questões inerentes, trazendo avanços ao proposto pelo pai da psicanálise no que ficou conhecido como o “retorno a Freud”.

Em seu escrito “A significação do falo”, Lacan (1998a) aponta a existência de consequências advindas do *Penisneid* no inconsciente da mulher. Essa expressão remete ao que Freud teorizou enquanto a inveja do pênis. No entanto, segundo Lacan, esse complexo de castração tem uma função de nó na configuração do inconsciente, operando no que pode ser analisado nas neuroses e demais estruturas clínicas e regulando uma posição sem a qual o sujeito não seria capaz de se relacionar ou alcançar uma identificação com seu próprio sexo.

No mesmo texto, Lacan (1998a) reitera Freud: no complexo de Édipo para a menina, há uma mudança de objeto, passando da mãe para o pai. No entanto, a reformulação lacaniana traz a mãe como primeiro agente castrador para a menina, apontando, assim, a falta inscrita nela. Por conseguinte, da mesma maneira para a menina, a mãe seria primordialmente provida de um falo, como uma mãe fálica. A castração, para Lacan, só opera enquanto

constituente de sintomas a partir do momento em que a menina descobre a mãe enquanto castrada. A junção desses processos culmina na fase fálica. Uma das funções da mãe, que facilita a relação da filha com a sua própria feminilidade, é a de se mostrar enquanto castrada, sobrepujando para a filha meios de lidar com a castração, a representação máxima da falta.

Esse caminho do que significa ser mulher, que a menina procura inconscientemente, pode ser representado não só pela mãe, mas por outras figuras femininas de importância, como traz a releitura de Lacan do caso Dora. Apesar de Freud originalmente ter sugerido que o interesse de sua paciente no amigo de seu pai, o Sr. K. tenha caído após a revelação de que ele não dormia mais com sua esposa, a Sra. K., por conta de uma tendência homossexual em Dora, Lacan já vai por outra via muito mais crível de que Dora na verdade procurava na Sra. K. um referencial de feminilidade, que ao seguir ela mesma poderia ser desejada. Depois de descobrir que nem mesmo uma mulher completa - ou pode-se dizer fálica - era desejada, Dora perde o encantamento.

No quadro da sexuação formulado pelo autor, são representados os lados masculino e feminino, enquanto posições simbólicas. O homem, segundo Lacan, se relaciona com a mulher tratando-a como semblante, objeto *a*, ou seja, causa de desejo. Não goza da mulher como ela é, e sim como objeto parcial (Costa & Bonfim, 2013). Surge então o que é pontuado por Lacan (2003): a mulher é o sintoma do homem. Sintoma porque, a partir do desejo do homem, a mulher encarna a posição de falo, de objeto perdido, do que falta.

O objetivo de trazer esse ponto - que será ilustrado por meio de passagens do romance de Elena Ferrante - não é localizar a mulher e o feminino enquanto constituídos a partir do homem. Porém é impossível negar que as relações masculino-feminino e masculinidade-feminilidade são pareamentos que servem mutuamente como referenciais e que atribuem sentidos quando postos juntos (Kehl, 2017).

Nesse sentido, Lacan localiza a posição de ser o falo para o Outro como feminina. Assim, uma das facetas do feminino para Lacan se constitui nesse quase shakespeariano “ser ou não ser” o falo (Campista & Caldas, 2013). Esse ponto surge a partir do momento em que, ao formular a tábua da sexuação, ele postula o masculino e feminino enquanto posições, o que difere do ponto de vista meramente biológico. Tais posições estão inseridas - assim como toda a teoria lacaniana - na linguagem: “O homem não pensa com sua alma, como imagina o Filósofo. Ele pensa com uma estrutura, a da linguagem” (Lacan, 2001, p. 512).

Assim sendo, apesar do famoso dito lacaniano que se opõe a Descartes “penso onde não sou, logo sou onde não penso”, é a partir do uso da linguagem que esse não pensar vêm à tona, o inconsciente estando presente no discurso. No estatuto de posições expressas na linguagem, o biológico é posto em segundo plano - as posições feminina e masculina podem ser encontradas em ambos os sexos. Afinal, essa posição eterna de lidar com a falta inscrita no imaginário e de tentar a subjetivação a partir do desejo de um outro é impossível (Kehl, 2013). Somos todos sujeitos de discurso, e fazer-se sustentável enquanto sujeito sendo mulher vai além da adoção de uma postura inteiramente feminina.

Se é obrigado a encarar, mais cedo ou mais tarde (como no caso de Olga) que não há um Outro que responda ao sujeito o que se deve desejar, e que esse outro não há de encarnar o que se tem no imaginário sobre o amor. Nesse caso, “o sujeito está condenado a inventar os sentidos de sua existência” (Kehl, 2013, p.22).

Apesar de sermos sujeitos de discurso, há o que escapa à linguagem que nos define enquanto sujeitos. O registro lacaniano que abarca o impossível de ser simbolizado é o real. Há uma semelhança entre a noção lacaniana de real e a do feminino - isso que escapa, que não se explica. A mulher, enquanto não-toda na sexuação por não possuir um significante comum que a perpassa, não estaria também incluída totalmente no simbólico. Esse estreitamento sugere a relação privilegiada da mulher com o real, com a vista do que perpassa

além (Marcos, 2011). Ou, como traz Miller (2010, p. 2): “Mesmo que seja de forma brusca, por que não dizer que as mulheres parecem, às vezes e na medida do possível, mais amigas do real?”

Uma maneira de visualizar a relação entre a mulher e o real é olhar a pintura “Escola de Atenas”, por Rafael Sanzio na época de 1500, muito antes dos ideais burgueses que culminaram na mulher freudiana que viria a ser objeto de interesse da psicanálise. Pode-se perceber na obra que, apesar de retratar outras mulheres, uma das duas únicas pessoas olhando diretamente para o observador é uma mulher.

Figura 1

Escola de Atenas



Fonte: Wikipédia²

O olhar — que inclusive é objeto de estudo da psicanálise por ser um dos principais canais do desejo — é penetrante e sugere algo como a teoria lacaniana: que a mulher está em

² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Atenas. Acesso em: 18 de out. 2022.

algum lugar além dos demais na pintura. Como a mulher lacaniana, ela faz um furo e olha além. A única outra pessoa que também o faz na pintura é o próprio Rafael, que se pintou no que é uma de suas obras-primas. São os dois, o próprio artista e uma mulher, que enxergam além, estão à margem e não todo inseridos. Ou até mesmo Capitu, de Machado de Assis, descrita pelo autor em 1899 (quase quatrocentos anos mais tarde) com seus “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

A posição feminina, como nos diz não só a psicanálise, mas a arte também, está fora do simbólico. Nessa margem, encoberta por maneiras de tentar recobrir tal fato, há uma vivência fora do falo que a deixa como louca - enquanto não todas, as mulheres se encontram numa espécie de desacordo, como se houvesse um limite que a mulher ultrapassasse por não o reconhecer; afinal de contas, foi inscrita fora dele (Miranda, 2017). Tal loucura se relaciona de maneira direta com a afinidade entre o feminino e o real, uma vez que: “A loucura referida ao gozo feminino é devedora do vazio, da hiância aberta pela falta de um significante no simbólico” (Miranda, 2017, p. 21).

Como citado anteriormente, a única maneira do homem gozar da mulher é tentando fazer existir A mulher:

O homem goza com o objeto de sua fantasia, ao passo que a mulher, por não estar toda na norma fálica, por não estar de todo causada pelo objeto de sua fantasia, experimenta um gozo Outro, um gozo suplementar feminino, não causado pelo objeto a. (Miranda, 2017, p. 52)

Se, de um lado, esse gozo que a divide não a completa, uma vez que A mulher não existe, o gozo feminino a ultrapassa, a coloca em face com o real (Miranda, 2017). E, como dito por Lacan (1998, p.61), “o lugar do real vai do trauma à fantasia” - esse parece também ser o lugar da mulher, quer seja se apresentando enquanto um sintoma para um homem ou na tentativa de se fazer sujeito ela mesma.

Como, então, fazer-se mulher a partir desse lugar? Responder esta pergunta talvez seria admitir que há uma fórmula para tal. Fórmula esta que Freud tentou apontar algumas vezes durante sua teorização a partir do uso de termos como o de feminilidade normal, provavelmente de um lugar inconsciente de não querer saber do desejo feminino - pois saber significaria ter que lidar com ele e cair da posição masculina na qual a mulher existiria como algo para ser completado pelo homem, uma vez que inscrita sempre na falta. A mulher é inscrita por essa ausência, por aquilo que não possui - mas que no fundo homens e mulheres desejam igualmente: o falo (Kehl, 2013).

Não à toa, enquanto Freud se questiona o que querem as mulheres, uma das perguntas clássicas relacionadas à teoria lacaniana é “*che vuoi?*” (o que queres?). Quando Freud constrói sua teoria em torno da constatação de que a mulher deseja um falo, não enfatiza que o homem também o faz. O falo, enquanto símbolo, que só significa o órgão genital masculino pois se constitui enquanto sua primeira representação, que marca também a diferença entre os sexos. Conhecendo - ou vivendo com - essa falta, a mulher encontra possibilidades de existência.

Foi nessa perspectiva que Lacan propôs o aforismo “A mulher não existe”. Não existe porque não há um significante único que dê conta do feminino, como há o significante fálico delimitando o masculino. Desde sempre marcada pela falta, não existe um absoluto que unifique todas as experiências do ser mulher ou trilhe um caminho para a feminilidade ideal, uma vez que esta também é uma ilusão.

Quando Freud aposta todas as cartas da chegada à feminilidade na maternidade, seja porque o filho serviria como representação do falo há muito desejado pelas mulheres ou porque a Mãe, antes vista como completa, fálica, de fato existe no inconsciente enquanto a mulher não, ele fala apenas de uma das saídas possíveis para a mulher. Sem dúvidas, ao menos, a mais normalizada em sua época, na qual as mulheres que desejavam algo a mais

para si eram taxadas de desviantes por fazer o que todo sujeito inevitavelmente faz até sua morte: desejar.

Para Freud, a feminilidade seria um truque, passado de mãe a filha enquanto última possibilidade de identificação entre ambas; uma maneira de atingir um ideal: daí a ideia de uma feminilidade “normal”, admitindo que outras não o seriam. Mas a feminilidade normal também falha e não é necessário ir muito longe para observar, afinal a psicanálise, como trazido no tópico anterior, nasceu dessa falha. A histeria aparece em massa como expressão da experiência de desejar e se constituir enquanto sujeito desviando dos ideais tradicionais de feminilidade (Kehl, 2013). Já para Lacan, em uma visão mais plural, a feminilidade é como uma saída, as diversas maneiras de construí-la no um a um sendo alternativas válidas de expressões individuais.

A maternidade, enquanto uma das saídas para a feminilidade, muitas vezes desaponta simplesmente pela ambivalência humana em relação aos objetos que simbolizam o falo: após a promessa da completude, vê-se que algo ainda falta, como sempre faltará levando em conta a posição simbólica do falo (Kehl, 2003). Uma saída, por sinal, que não era falha ou a promessa de infelicidade, mas apenas uma entre tantas outras que muitas mulheres não puderam conhecer em virtude da cultura de outrora.

Dada a condição de castração das mulheres ser de origem, um termo lacaniano associado ao feminino, também, é o de semblante. Tentando lidar com essa falta constituinte de um significante que cubra o ser mulher, o semblante entra como um dos recursos da mulher, uma vez que “os semblantes se fazem passar pelo que há e onde não há, provavelmente, outra coisa a não ser semblantes” (Miller, 2010a, p.2).

O semblante esconde nada:

A mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato dele ficar vazio não impede que algo

possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes. (Miller, 2010b, p.2).

São posições que mascaram o peso de carregar um vazio, por exemplo com artefatos que são relacionados popularmente à feminilidade, como o cabelo, joias e roupas. Miller (2010a, p. 16) diz: “É possível acompanhar nelas — à distância e com respeito — a confecção do postiço”. Postiço porque, caso olhássemos dentro - como se aproxima no processo de análise - encontraríamos apenas as máscaras. Não há prova de que A mulher não existe melhor que esta.

Daí surge a mulher que Lacan denominou de Mascarada. A mascarada é aquela que age com sua posição de vazio para provocar o desejo no outro: “É para ser o falo, ou seja, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parte essencial da feminilidade, concretamente todos os seus atributos na mascarada” (Lacan, 1998, p.674). Estas não raramente apresentam sintomas que apontam o custo de se tentar esconder algo impregnado e marcado em si. Participando desse jogo, ela se mostra como sendo o falo, agradando o/a parceiro/a e transformando-se em seu objeto de desejo (Barbosa, 2018).

De quaisquer formas, essa conciliação da mulher com a feminilidade é impossível sem a presença de conflito, uma vez que esse lugar enquanto Outro para Um, objeto *a* encarnado para um Outro que o busca, é pesadíssimo para sustentar a vida toda (Kehl, 2003). Por isso, ele cai. A feminilidade pode vir como uma saída para encarar o vazio, mas sem dúvidas não o tampona e nem pretende. O que existem, assim, são maneiras de alternar entre estas posições, saindo da passividade imposta pela cultura presente até os dias atuais. A feminilidade enquanto este conjunto de manobras leva essa descrição quase que ao pé da letra: maneja a falta de um significante para nomear o feminino, mas não preenche. Seja

como for, a completude na psicanálise aparece como uma falácia: é buscada, mas não atingida - o que nos confere a posição de seres desejantes.

Se uma das outras maneiras, como citado por Freud e reafirmado por Lacan, de construir uma feminilidade é pela via da posição feminina de encarnar o falo, esta não é nada mais do que também um meio de ocultar a castração. Sendo o que não se possui, como é o caso do falo para as mulheres, que algumas se garantem a posição gozosa, porém não desejam (Miranda, 2017), uma vez que desejar seria admitir a falta, conceitos que andam juntos na teoria lacaniana. Essa mulher aponta a castração do homem e se completa com ele, deixando-o na sombra (Miller, 2010b). Como diria Miller (2002), o parceiro do sujeito é, na verdade, sua forma de gozar. Essa maneira inconsciente e repetitiva de buscar satisfação, que traz consigo também uma carga de sofrimento.

Nesse sentido, se alguns dos exemplos de semblantes manejados pelas mulheres são do lado da estética ou de certas “virtudes” culturalmente femininas como a vaidade e até a mentira, talvez o maior dos semblantes seja o amor. A mulher joga com o amor, algumas vezes, como se sua vida dependesse disso - ou melhor dizendo nesse caso, sua constituição enquanto tal. Lacan (1998) diz que é pelo que a mulher não é que pretende ser amada e desejada, o que fala muito sobre essa posição do semblante: algo que existe enquanto esconderijo do vazio.

A mulher encontra uma solução para a questão do vazio de sentido na relação com o Outro. De maneira que, para tentar escapar da falta de identidade, ataca a completude do Outro e encarna um suposto buraco nela, completando-o (Miller, 2010b). Se Freud disse que “Em última análise, precisamos amar para não adoecer”, o próprio amor pode também ser adoecedor, como se observa na obra Dias de Abandono.

Imaginando-se sempre amada, a mulher repete uma demanda de amor sem fim em suas relações - e o homem, segundo Lacan, é para a mulher aflição e devastação (Vicente,

2007). Como diz Miller (1998), essa demanda de amor retorna para a mulher em forma de devastação, e a perda desse amor leva a estragos imensuráveis. E, como traz Miranda (2017, p. 15), “Na posição subjetiva de sujeito devastado, uma mulher enlouquece”.

Freud (1926) diz que nas mulheres o perigo da perda de objeto parece ser mais efetivo, causando a angústia feminina. Mais especificamente, a angústia se volta para a possibilidade de perda de amor do objeto. Com esse amor, a mulher garante justamente sua posição enquanto tal, e suas questões com a feminilidade tentam ser resolvidas por meio dele (Ligeiro, 2010).

A devastação ocorre primeiramente na relação mãe-filha, na qual o Outro materno não recobre a castração da menina, uma vez que a filha demanda da mãe mais do que ela pode oferecer dentro de sua própria condição de castrada. O que, novamente, coloca a feminilidade num lugar de invenção, levando em conta a impossibilidade da mãe de oferecer um significante único que dê suporte à filha enquanto mulher, uma vez que este não existe (Bonfim, 2014). O que existem são identificações, da ordem do simbólico; no entanto, como a mulher está além do simbólico tal como do falo, estas também não cobrem sua existência como sujeito. É neste além que a devastação se finca (Bonfim, 2014).

Depois, na vida adulta, a devastação pode retornar como uma resposta à relação amorosa e às demandas de amor implicadas nela. Quando a perda do amor do Outro ocorre, pode também ocorrer uma errância com a desfalização do corpo. Uma despersonalização - uma vez que ser o falo do Outro a constituía enquanto pessoa, tornando-a “esse Outro para ela mesma como o é para ele” (Lacan, 1960, p.741). Nesse ponto, teoria e obra literária se encontram: Olga vivencia esse descarrilhamento, desprendendo-se de si numa ameaça de desaparecimento (Drummond, 2011).

Sendo assim, a devastação se constitui enquanto falha na metáfora amorosa (Rangel, 2016): é quando o lugar de objeto complemento do Outro cai, o semblante no qual se apoiava

falha, que a falta e a castração são escancaradas. Assim, o corpo é perdido e os fenômenos são parecidos com os de uma psicose (Miranda, 2017). Sobre isso, Brousse (2004) salienta que ao sujeito, desapossado de seu lugar na devastação, resta-lhe um corpo em excesso, uma carne desfalicizada, sendo reduzido ao silêncio.

Essa é a devastação, na qual a pulsão de morte é soberana. Porém, em Freud, uma das características importantes da pulsão de morte, senão a mais interessante delas, é que apesar da tendência do ser humano de retornar ao inanimado e à, digamos assim, destruição, é a capacidade de a partir do destruído criar algo novo. Quase como a vocação feminina de criar algo a partir do nada - talvez por isso a relação tão forte entre a devastação proveniente da demanda de amor e a pulsão de morte, que também se aproxima do real lacaniano. Com relação à devastação, é possível que a mulher se responsabilize por essa modalidade de gozo e até mesmo adote outra postura diante das escolhas amorosas (Dupim & Besset, 2011).

Fora a alternativa de positivar uma falta no Outro, sendo o falo, ou agindo como ele, Miranda (2017, p. 98) também traz que há uma outra forma para lidar com o nada da mulher: “ser o próprio buraco, ser nada, fazer consistir a mulher pelo não ter”. Ao olhar para dentro - e fora - de si e ver o vazio, a mulher pode não viver o tamponando, mas através dele, encontrando possibilidades. Desse lado do ser, pode-se fabricar um sujeito a partir do nada. Miller (2010b) menciona uma clínica feminina voltada para o ser de nada.

A mulher lacaniana adoece porque não existir é devastador, e ter as demandas que tentam suprir essa não existência negadas e retornadas a si é insuportável. Quanto mais a mulher lacaniana pede ao Outro que a faça existir, mais ela descobre que precisa também dela mesma para que isso seja possível, e nunca de maneira universal.

É jogando com essas faltas e sabendo delas - apesar de que no registro inconsciente elas jamais sejam esquecidas - que as mulheres segundo Lacan se constituem no um a um. Com conflitos, como não poderiam deixar de haver. Com a confusão de ter coragem de

recusar o que foi imposto como norma pela cultura de séculos e ao mesmo tempo aceitar algo que pode ser visto como negativo à primeira vista: faltar não é sempre algo de cunho negativo - e a possibilidade de invenção que vem junto ao vazio é algo que vale a pena bancar.

Um olhar psicanalítico sobre o feminino em Dias de Abandono

“Como pesa um corpo que foi atravessado pela morte, a vida é leve, não se pode permitir a ninguém fazê-la pesar.”

Elena Ferrante, Dias de Abandono, p. 142

Na obra Dias de Abandono, Olga é deixada pelo marido no meio de uma noite de jantar comum em sua casa, quando ele afirma estar apaixonado por outra mulher. De primeira, ela acredita que será mais uma crise de identidade de Mario - ele já havia passado por uma anos atrás, e ela sempre foi capaz de fazer com que voltasse arrependido, sendo a solução de seus problemas, dizendo que ele estava reagindo “de forma excessiva ao normal descontentamento da vida” (Ferrante, 2002, p.6). Nessa ocasião, Mario nomeou o que havia passado como um repentino vazio de sentido, o que ficou inscrito na memória de Olga.

Durante uma semana, ela tenta fazer com que a decisão do marido se mantenha e faz o que chama de “encenação dos confortos da vida doméstica” (p.10), uma estratégia montada para fazê-lo ficar. Quando o marido realmente cumpre sua palavra e não volta ao apartamento que moravam com os dois filhos, Olga começa a sentir os efeitos primeiramente no corpo. Primeiro, o aperto firme da mão em volta dos objetos afrouxa, começa a ficar desatenta, quebra objetos em casa - inclusive uma garrafa de vinho cujo caco de vidro vai parar no pedaço de lasanha que oferece a Mario quando vai buscar suas coisas e ver as crianças pela primeira vez depois de deixá-la. O corpo, perdendo o Outro que a sustentava enquanto mulher possível, vira um excesso que não reconhece: ela bate o carro com frequência e xinga quem está dirigindo, sem reconhecer que é ela mesma. Não sendo mais A mulher, passa a ser ninguém.

Durante uma noite, Olga se lembra de uma mulher de sua infância que foi, também, abandonada pelo marido. Ela evoca que ouvia sua mãe, costureira, e suas funcionárias conversarem sobre a mulher. Essa mulher “perdeu tudo, até o nome (talvez se chamasse Emilia), se tornou para nós “a pobre coitada”, começamos a falar dela chamando-a desse jeito” (p. 12). Ao ser abandonada, ela perde sua posição como mulher, ficando até sem o que nos situa como sujeitos perante o mundo: o nome próprio.

Por volta de seus oito anos, Olga se lembra da mãe comentando coisas ruins acerca da mulher abandonada. A partir desse dia, no qual a mãe apontou uma falta numa outra mulher, começou a prestar atenção na mulher abandonada, se interessando no seu descuido e aparência diferente.

Escancarando a perda de amor e a falta em outra mulher, Olga vê a mãe como menos castrada, procurando ainda na mãe fórmulas sobre como ser mulher. Apesar de não receber da mãe como ser mulher, ela recebe o ensinamento contrário: como não ser, através da exemplificação da figura da abandonada. Não à toa Olga se lembra desse ocorrido da infância trinta anos depois, e também se vê vagando pela rua e pensando que não quer ser como as mulheres despedaçadas que lê nos livros - uma vez que essas também apontam para o que A mulher não deve ser.

Como Freud aponta, Olga demonstra a angústia maior em torno da perda de amor do objeto: “Meu marido tinha retirado de mim pensamentos e desejos para transferi-los para outro local. De agora em diante seria assim, eu sozinha com as responsabilidades, que antes eram de nós dois.” (p. 16)

Compara, inclusive, a situação de desinteresse de Mario por ela com uma planta deixada para morrer. Sendo assim, ela toma para si o significante da morte, abandonada para morrer pelo marido. Morte essa que tem ligação direta com a devastação, devido a sua poderosa ligação com o Real. A morte aparece para Olga também na infância, quando

menção que sua mãe enquanto costurava dizia que “as mulheres sem amor dissipavam a luz dos olhos, as mulheres sem amor morriam vivendo” (p. 41). Com as memórias da sua infância voltando vivas para si, Olga agora se encontra em outra posição - não a de que observa o abandono, mas a que o vivencia. E desde a infância o abandono carregava um lado de morte, que vem à tona agora pela via da devastação.

Em outro episódio durante a narrativa, Olga se revolta com os filhos que se escondem dela durante um passeio no parque. Após achá-los, ela segura o filho com força e diz que se fizesse isso mais uma vez o mataria. Começa, dessa maneira, a ligar à morte tudo que vem de si, inclusive os próprios filhos, provenientes de um casamento agora, também, morto. Logo em seguida, narra que Gianni a olhou incrédulo e, com essa mesma incredulidade, ela olhou para si mesma, sem se reconhecer. Esse não reconhecimento de si, ligado a uma situação que tem relação estreita com a pulsão de morte que vem desse Real impossível de simbolizar, mas tão próprio da mulher que assusta uma que tentou por tanto tempo tamponá-lo por completo.

A vizinha abandonada pelo marido, Olga fica sabendo por meio de sua mãe na infância, acabou por se afogar após também uma tentativa de envenenamento. A partir do brincar na infância, Olga começou a imaginar o corpo da mulher, lembrando dela durante as brincadeiras. No presente do episódio de abandono se pega também lembrando disso e com desejo de voltar a brincar, como se quisesse também transformar este abandono em brincadeira para si. Ou até como se a brincadeira de quando criança também pudesse ser o próprio abandono. Abandono esse que vai além apenas da perda de amor, mas também presente em outras relações. A própria relação mãe e filha é marcada pela devastação, como quando a mãe comunica a morte da mulher abandonada e Olga comenta que:

“Minha mãe me chamou logo para casa, estava nervosa, muitas vezes se zangava comigo sem nenhum motivo, eu não tinha feito nada de mal. Às vezes me dava a

impressão de que ela não gostava de mim, como se reconhecesse no meu rosto algo de si que ela mesma detestava, um mal secreto seu” (p. 49).

Há, aí, o reconhecimento da parte de Olga de que na relação com um outro há sempre também algo da ordem de cada um, que não escapa à identificação. Da mesma maneira que Olga tentou essa identificação com a mãe como maneira de achar um referencial de si, a mãe também trazia para a relação delas algo de si mesma. Que podemos observar, da mesma maneira, na relação de Olga com sua filha Ilaria. Na parte final do livro, Olga dá uma tarefa a sua filha: a de espetá-la com um cortador de papel toda vez que ela parecer estar saindo de si. Assim, cabe à filha nessa situação lembrar à mãe do que tem que ser feito. E ser a filha dela a fazer isso é como um lembrete de que não apenas ser mulher para si é necessário, mas também para a filha. Mostrando essa falta de si no momento, esse contato com o vazio, ela também mostra inclusive a Ilaria um referencial não de feminilidade, mas de castração - uma das possibilidades apontadas por Lacan na relação mãe-filha.

Ao perceber a mãe enquanto castrada, há uma janela para o desenvolvimento do complexo de Édipo de Ilaria, que inclusive aparece de maneira breve na narrativa. Olga menciona, nas páginas finais, uma época na qual os filhos passavam os fins de semana com o pai e sua nova namorada. Ilaria, com frequência segundo Olga, voltava reclamando que preferia estar com Mario, que nada do que a mãe fazia era suficientemente bom etc. Falas, de certa maneira, típicas para uma criança nesse momento da vida, mas que ilustram bem essa passagem de objeto edipiana da mãe para o pai na vida da menina. Logo após, no entanto, essa fase de euforia de estar com o pai e sua namorada jovem é quebrada, e as identificações com a mãe podem tornar a ocorrer - um desfecho para o que se iniciou com a percepção da mãe enquanto castrada para Ilaria.

Acerca de seus próprios tempos de menina, Olga menciona que o cotidiano de sua infância era o de ouvir as conversas de sua mãe com as costureiras durante o trabalho,

embaixo da mesa se escondendo do olhar materno. Assim se constituiu, segundo ela, sua necessidade de escrever histórias enquanto brincava. A mãe costurava, e ela escrevia. Duas maneiras diferentes - como há de ser na separação mãe e filha mencionada por Freud na elaboração do Édipo da menina - mas que não deixam de ser formas de criação. Escrever foi, de alguma maneira, também seu jeito de se separar da devastação materna causada pela impossibilidade de oferecer um referencial de feminilidade e criar um destino para si, mesmo que pela via da imaginação.

A relação de Olga com a escrita aparece mais uma vez quando começa a escrever para tentar racionalizar a situação de abandono e voltar a si, a mulher que era porque Mario a garantia enquanto tal. “Mario, escrevia para me dar coragem, não levou consigo o mundo, levou consigo somente a si mesmo” (p. 54). No entanto, era Mario que garantia seu mundo, sua existência enquanto mulher.

Depois, durante o episódio da devastação que constitui a narrativa, Olga passa a tomar para si também palavras de mulheres abandonadas da literatura - mesmo sem se lembrar, encontra anotações feitas em um caderno em seu escritório do livro Anna Kariênina, de Tolstói, personagem conhecida pela sua passagem ao ato motivada pela perda do amor.

Ao, mais tarde, abandonar também esse referencial no fim da narrativa e não mais sentir como se as palavras de Anna pudessem falar por ela, Olga recusa outra fórmula de ser mulher que a levaria a um destino que parecia pré-escrito para si. A partir daí, só lhe resta um destino: criar o seu próprio.

É interessante mencionar como o que Freud teorizou como o caminho para a feminilidade normal - casamento e, principalmente, filhos, não satisfaz Olga e nunca o fez. Por um momento, menciona que tentou contratar alguém para ajudar na casa enquanto se dedicava a escrever; quando criança, sonhava em ser escritora. No entanto, a ambição logo cai quando também percebe que não a satisfaz ou recobre o que é ser mulher (uma vez que o

é impossível, A mulher não existe). Depois de desistir, volta a se “ocupar da casa, dos filhos, de Mario, como para me autoconvencer de que eu já não merecia nada mais” (p.18). É pela via do conformismo, e não pela via do desejo, que Olga volta-se para o trabalho doméstico e posto de mãe nesse momento.

Inclusive, numa discussão com Mario mais tarde, após a separação, ela demanda saber o nome da mulher pela qual foi deixada e, logo em seguida à saída dele, o filho a chama: “Mamãe!”. Enquanto aquela que encarna os desejos de seu marido a partir de então tem nome, é como se Olga passasse a estar na posição de mãe, sendo chamada assim e não enquanto desperta desejo em um homem - assim como a vizinha, também perdendo seu nome.

Caminho esse para a feminilidade que continua caindo após a separação: depois de descobrirem que o pai não vai voltar, as crianças acordam no dia seguinte “como se tivessem descoberto que não havia mais um lugar seguro no mundo. Era, de resto, a mesma coisa que eu pensava” (p.26). Assim, Olga se caracteriza simplesmente: “Com trinta e oito, agora, me reduzi a nada, não conseguia nem me comportar da forma que me parecia adequada. Sem trabalho, sem marido, contraída, quebrada” (p.27). Sem nada para resolver o problema da feminilidade, Olga se vê obrigada a encarar o nada - o trabalho que abandonou porque não a satisfazia, o marido que pediu o divórcio, nada que pudesse aliviar o vazio de ser esse nada, nenhum semblante possível. Um repentino vazio de sentido, como Mario havia se referido a ele mesmo e que ela nunca esqueceu, talvez por sua fala se aproximar tanto da posição feminina.

Nessa situação, o cuidado para não faltar começa a ser soberano em sua casa, como se qualquer descuido pudesse denunciar essa ruptura em seu corpo e escancarar um vazio. Olga começa a ficar hipervigilante com a comida, com a água do macarrão, com o gás, com a porta trancada para que ninguém entre e roube o que ela ainda está se esforçando para manter - a

ilusão da completude. Porém, em uma via de mão dupla, os efeitos da devastação também se manifestam nessas situações, e ela esquece diversas vezes de cozinhar para os filhos, de buscá-los na escola, e até de trancar a porta, encontrando-os muitas vezes já dentro de casa após terem que voltar sozinhos e sem saber como entraram.

Expondo essa falsa completude que ela quer tanto manter para provar que nada se rompeu apesar da perda do amor, tentando tamponar a queda do semblante com outro, ela diz: “Eu queria parecer movida por sei lá qual determinação, e, ao contrário, tinha pouco controle até sobre o corpo, atrás daquele ativismo eu vivia feito sonâmbula” (p. 29). Isso se dá uma vez que “a perda da moldura fálica que decorre de algum infortúnio, como a perda de um semblante, desmascara o núcleo de real que uma mulher sempre conserva na posição feminina” (Souza & Vidal, 2017, p.13). A perda da parceria amorosa e, mais precisamente, do amor de Mario, deixa o real exposto para Olga.

Logo, Olga para de performar as ações que imaginava causar desejo em Mario após a separação. Não arruma mais os cabelos, não se maquia e até mesmo não toma mais banho com frequência. Perdendo o véu da fantasia que a sustentava enquanto mulher desejada pelo Outro, cai num gozo ilimitado (Souza & Vidal, 2017). No entanto, ao mesmo tempo, forma uma triangulação envolvendo Mario e sua amante, fantasiando sobre os dois no ato sexual. Nesses pensamentos, a outra mulher sempre aparece enquanto completa, sendo capaz de fazer com Mario tudo que Olga sabia - e imaginava - que o satisfizesse. Nesse passo, a outra passa a ser A mulher, referencial de feminilidade que Olga passa a não ocupar mais já que perdeu o Outro que assim a assegurava.

Um dia, algumas semanas após a separação, Mario comunica que quer buscar suas coisas e ver os filhos. Nessa situação sim, volta a se arrumar e se maquiar e, ainda além, como se num último recurso para recuperar mais que o marido, o desejo dele, decide colocar um par de brincos da avó de Mario numa tentativa de “mostrar-lhe, de uma vez por todas, que

de todas aquelas fantasias eu era a única encarnação possível” (p. 34). Mostrando-se, assim, como uma extensão e completude da falta dele, positivando-a e assumindo a posição feminina de falo do Outro.

Quando Mario chega para jantar, “no seu corpo, no seu rosto, não havia vestígio de nossa ausência” (p. 35). Dessa maneira, a fantasia construída por ela logo cai, uma vez que, não parecendo em falta de algo, ela não poderia completá-lo. Enquanto isso, diz sobre si que “carregava em mim - só de leve me tocou o olhar e tive certeza - todos os sinais do sofrimento” (p.35). Vestindo na ocasião o sofrimento como uma pele, Olga deixa o olhar dele determinar o que ela tanto se esforçou para esconder: o vazio escancarado pelo abandono do amor do outro.

Nesse mesmo encontro, cai uma última fantasia para Olga. Quando Mario, após discussões, está prestes a sair, percebe os brincos de sua avó em suas orelhas e diz que não os use mais, porque não combinam com ela. Com essa fala, ele atesta que ela não é mais capaz de encarnar o desejo dele - ou seja, que não há mais nada ali que resolva sua questão de como ser mulher.

Depois desse momento de ruptura, Olga também passa a desprezar tudo que representava o desejo de Mario, uma vez que esse já não mais apontava para ela ou servia para moldá-la. Um dos exemplos disso é o próprio cachorro que ele comprou para si e para os filhos e que ficou vivendo com ela e as crianças após a separação:

Cachorro besta, cachorro besta que Mario deu de presente, ainda filhote, para Gianni e Ilaria, que cresceu na nossa casa, que tinha se tornado um bicho afetuoso, presente que meu marido tinha, na verdade, dado a si mesmo, desde pequeno ele queria um cachorro, que desejo do Gianni e Ilaria o quê, cachorro mimado, bicho que sempre teve tudo. (p.51)

Um dia, ao chegar em casa e encontrar os filhos já do lado de dentro mesmo sem a chave, Olga conclui que a porta só pode ter estado entreaberta porque um ladrão haveria de ter entrado. Vasculhando tudo de valor, percebeu que as únicas coisas que faltavam eram os brincos da avó de Mario. Nesse momento, há uma mudança de perspectiva e o ladrão subitamente vira Mario, que entrou na casa e levou seu desejo consigo sem precedentes, saindo de fininho. Assim como fez com Olga, aos seus olhos, ao devastá-la.

A partir desse dia, Olga decide literalmente blindar sua porta, por ser a única coisa que seria possível protegê-la de futuros roubos. Decide também no mesmo dia que “se for exposta a mim mesma, combaterei a mim” (p. 54), corroborando o dito de que a mulher aparece quando o semblante cai, e, por sua conexão com o Real, pode-se desencadear num evento traumático também típico da devastação. Blindando a casa e a si mesma, Olga crê que poderia proteger sua integridade, quando na realidade seu corpo já estava desfalicizado, em pedaços não simbolizáveis por ela mesma estar enquanto mulher não-toda inserida no simbólico.

Com a queda da fantasia de que seria possível ter Mario de volta agindo de alguma determinada maneira ensaiada, Olga se põe então a refletir incessantemente sobre sua vida com Mario. Se pergunta como e quando ele deixou de amá-la, mostrando mais uma vez essa preocupação maior de cair enquanto posição de objeto de desejo do Outro.

Além disso, também reflete sobre como abandonou a vida que tinha na juventude para acompanhar Mario e seu trabalho pelo mundo quando casaram, numa proclamação típica da posição feminina de se colocar enquanto o falo do Outro, mascarando sua falta para completar a que supôs no marido:

Eu tinha tirado um tempo que era meu para somá-lo ao seu e fazê-lo então mais potente. Eu tinha posto de lado as minhas aspirações para acompanhar as suas. Para cada crise de desconforto dele, eu tinha estancado as minhas crises para poder

confortá-lo. Eu tinha me perdido nos seus minutos, nas suas horas, para que ele se concentrasse. (p.60)

No meio das reflexões também diz que fez o que ela chamou de “pari-lo, nutri-lo e fazer com que ele se tornasse o que era” (p.60). Ao assumir essa posição de que contribuiu na constituição de Mario como homem, que positivou o que faltava nele e foi tão completa para ele escondendo sua própria incompletude, Olga “pensava que ele tivesse uma necessidade imediata de mim” (p.60). Ao invés de trazer isso como um peso, é como se fosse o que sustentasse a relação amorosa dos dois, o semblante maior no qual ela se apoiava.

Tudo isso culmina em uma ruptura ainda maior quando Olga encontra Mario e a amante na rua e a reconhece: a mesma menina que causou a única outra crise do casal anos atrás, quando ainda era adolescente e frequentava a casa deles. E, ainda mais, surpreende-se ao vê-la usando justamente os brincos da avó de Mario, que ela mesma tentou usar na tentativa última de se fazer a encarnação das fantasias do marido. Seu primeiro movimento foi justamente o de golpear Carla, a amante de Mario, tentando pegar os brincos de volta para si, uma vez que eles são uma representação de como o marido teria dado a outra o “poder” de encarnar suas fantasias.

Durante o ataque à Carla, Olga diz querer, além de tirar os brincos da mulher:

Deixar-lhe no corpo só aquilo que realmente era, um crânio feio manchado de sangue vivo, um esqueleto recém-esfolado. Porque o rosto e a pele sobre a carne, o que são enfim, uma cobertura, um disfarce, um blush para o horror insuportável da nossa natureza viva. (p. 68)

Dessa maneira, vê-se que Olga queria arrancar de Carla todo o semblante que desperta o desejo de Mario. Além disso, também menciona como Mario “roubou meus brincos por amor àquela máscara de carnaval” (p. 68). Em Carla, Olga reconhece os semblantes que fazem parte do ser mulher e, mais especificamente, a ação da mascarada: como artefatos

como o uso dos brincos e maquiagem são tentativas de esconder um vazio e, ainda mais, positivar um Outro se portando como o falo. Ou, como posto por Miller (2001), mesmo se vestindo de falo em um uso do semblante, elas aparentam saber mais que os homens, que o próprio falo não é também nada mais que um semblante.

Ainda, Olga diz em o que constitui uma diferenciação da mulher com as metas passivas:

Uma mulher pode facilmente matar alguém na rua, no meio da multidão, pode fazê-lo com mais facilidade do que um homem. Sua violência parece um jogo, uma paródia, um uso inadequado e um pouco ridículo da determinação masculina de fazer o mal.
(p. 69)

No que se traduziria possivelmente a determinação masculina citada senão na posição de atividade, tão relacionada aos homens desde a época freudiana? No entanto, ao reclamar a possibilidade de uma mulher de performar os mesmos atos, mesmo que não socialmente esperado e comparando até a uma paródia, Olga diferencia o homem e a mulher das posições masculina e feminina, essas sim plausivelmente ativas e passivas - uma vez que, como ressaltado anteriormente e apoiado na teoria, masculino e feminino não são outra coisa além de posições a serem adotadas tanto por homens quanto mulheres.

Novamente em um momento de reflexão, já em casa após ver Mario e Carla juntos, Olga pensa que “tudo era tão casual. Apaixonei-me por Mario quando jovem, mas poderia ter me apaixonado por qualquer um, um corpo qualquer ao qual atribuímos sabe-se lá quais significados” (p.70). A reflexão de Olga se aproxima do aforismo lacaniano de que “a relação sexual não existe”, uma vez que por trás da atração pelo outro há sempre uma busca pelo objeto essencialmente perdido em nossa constituição - a relação enquanto aquilo que não é possível de simbolizar, ou seja, da ordem do Real. E, como comentado, há uma aproximação da mulher com tal instância.

No entanto, apesar desse entendimento, é possível perceber uma contradição em Olga quando, em pouca diferença cronológica, menciona que havia “perdido tudo, tudo de mim, tudo, irremediavelmente” (p.69) para logo em seguida se definir enquanto “o animal invulnerável que atravessa o fogo sem se queimar” (p. 73). Também aí, apesar do desencontro entre as duas constatações, não há nada mais do que uma dificuldade de encarar a castração, inerente a todos os sujeitos. Olga, por já ser marcada por essa falta desde sempre na condição de mulher, se vê determinada a fazer o que fez sua vida toda, de diversas maneiras: arrumar como escondê-la.

E, na tentativa da vez, Olga arruma a desculpa de ter recolhido seu documento perdido no pátio e vai atrás de seu vizinho do andar de baixo: Carrano. Um homem cujo interesse por si já havia percebido. Quando chega em seu apartamento, faz um avanço romântico direcionado a ele e, quando começam um ato sexual, pergunta incessantemente a ele: “você gosta, uma ânsia crescia em mim, queria que repetisse o seu consentimento. Vendo-me, ele suspirou: ‘Você é bonita.’” (p. 78). Dessa maneira, Olga novamente usa do desejo do Outro como parâmetro para sua feminilidade. Ao mesmo tempo, enquanto narra o ato destaca os defeitos de Carrano como sua idade avançada; mostrando-o como castrado, há uma abertura para que ela o complete.

Suas comparações sempre passeiam entre o que era para Mario e o que é para Carrano, enquanto objeto de desejo de um Outro, e não ela mesma enquanto ser desejante:

Talvez dissesse seriamente, talvez eu realmente o tivesse encantado com a minha beleza, talvez não fossem só palavras para adornar os desejos do sexo. Talvez eu fosse bonita mesmo tendo meu marido descartado o sentimento da minha beleza, ele o jogara no lixo como o papel de embrulho de um presente. Sim, eu ainda conseguia deixar um homem desejoso, era uma mulher capaz disso, a fuga de Mario para uma outra cama, não me estragou. (p. 79)

Tão estabelecida sua posição de objeto que, quando o ato sexual segue, ela afirma: “Tentei me abandonar, queria apagar do peito o desgosto e desespero” (p. 79). O ato sexual praticado não por desejo, uma vez caracterizado por desgosto e desespero, serviria então para garantir o seu estado de mulher, a existência de um corpo uma vez que existe alguém que o deseje.

Tentando sempre provar essa existência a partir do Outro, ela pressiona Carrano para ouvir sempre de seu desejo por ela e diz “Mario levou embora tudo, mas não a mim, não a minha pessoa, não a minha pessoa, não a minha bela máscara atraente” (p. 81). Assim assegura a existência, como ela mesma nomeia, de sua bela máscara, os atributos através dos quais é desejada pelos homens.

No entanto, esse estatuto de encarnação de fantasias e objeto de desejo cai no episódio com Carrano quando ela descobre que ele não foi capaz de ter uma ereção durante suas relações. Antes displicente com o ato, ela imediatamente muda de postura: “Abri seu roupão, eu não podia mais ir embora, entre o quarto e o quinto andar já não havia mais escadas, se fosse embora encontraria o abismo” (p. 81). Não podendo despertar o desejo do homem, Olga já não seria nada. Teria que encarar o abismo de ser mulher sem nada que pudesse encobri-lo, a castração em evidência. Mesmo após mais tentativas, dessa vez com seu verdadeiro esforço, a relação termina por ser infrutífera, e ela sai do apartamento dele furiosa por não ter conseguido algo ali que cobrisse o vazio de ser mulher, que era o que almejava com sua visita.

Tanto foi o encontro com o abismo da condição feminina que Olga conta que:

Quando abri novamente os olhos, cinco horas depois, às sete horas do sábado dia 4 de agosto, foi difícil cair em mim. Estava para começar o dia mais duro daquele meu caso de abandono, mas eu ainda não sabia. (p. 84)

Sua afirmação de que foi difícil cair em si no dia seguinte se alinha com o fato de que, na sua condição do momento, estava caindo de si, sem nada capaz de garantir sua existência. Com esse rompimento, aparece um corpo no qual não se reconhece e não tem controle de si, cada vez mais:

Eu não conseguia entender que era eu mesma a pesar sobre mim daquele jeito, pesava mais do que chumbo, não tinha vontade de segurar a mim mesma o dia todo. (p. 86)

A partir desse estranhamento do corpo, Olga admite que não saber que na época uma mudança de posição era exigida; justamente a passagem de ser objeto para sujeito a fim de fazer uma invenção. Pesando, como ela diz, mais que chumbo, seu corpo era um peso morto. Um corpo desfalicizado por já não despertar desejo.

Além disso, esse corpo também servia no período a um outro propósito: os filhos.

Escrevia também, em alguns momentos, entre os números, como me sentia: um pedaço de comida que meus filhos mastigavam continuamente; uma bola feita de matéria viva que amalgamava e amaciava continuamente a sua substância viva para permitir às duas sanguessugas vorazes nutrirem-se, deixando-me no corpo o cheiro e o sabor de seus sucos gástricos. (p. 88)

Apresenta-se, de fato, uma relação conflituosa entre Olga e os dois filhos. É percebido em passagens como a citada que a maternidade não traz para Olga a satisfação que é suposta garantia. Ao invés disso, Olga cita que se sente como “a mãe a ser violada, não uma amante” (p. 88).

Mais tarde, ainda pensando sobre Mario, Olga expressa o desejo de jogar com a faceta da mascarada - a única que parece conhecer:

Queria sair do chão, queria que me visse suspensa em equilíbrio, elevada, como acontece com as coisas integralmente boas [...]. Pensava a beleza como um esforço constante de apagamento da corporalidade. Queria que amasse meu corpo esquecendo

o sabor que carregam os corpos. A beleza, eu pensava ansiosamente, é esse esquecimento. (p. 93)

Entrando no jogo das relações com o que não tem - mas vestindo-se como se tivesse - Olga pretendia utilizar da beleza e outros semblantes, apagando o que há de real para a mulher: o corpo, que é também insustentável. Um corpo de amante não poderia ser o mesmo de uma mãe, e os semblantes tratariam de esconder isso.

Nesse corpo insustentável, ela retrata que “nada estava detido, tudo escorregava”, e que “não sabia encontrar uma resposta para a interrogação, qualquer resposta possível parecia-me absurda” (p. 103), estando perdida em quem era e no que faria. Olga se encontra nesse deslizamento de significantes que não dão a resposta para a interrogação de como ser mulher, uma vez que essa é, essencialmente, uma pergunta que não tem resposta. Não sabe o que fazer com o corpo nem com sua existência, que já não está mais a serviço de um Outro - ao contrário, tem um corpo a serviço dos dois filhos, que tornam ele ainda menos desejável em sua concepção.

Ainda, diz que “tornara-me uma esposa obsoleta, um corpo negligenciado, minha doença é só a vida feminina que ficou fora de uso” (p. 107). Essa vida feminina mencionada é representada justamente pela posição de ser o falo, enquanto a única maneira de viver sendo mulher que Olga conhece. Ela adoece com a falta de desejo do Outro, com o cair da posição de completar alguém, que reconhece enquanto a tal “vida feminina”.

O livro também mostra que, quando se é mãe, a devastação se torna uma faca de dois gumes. Tanto a mãe pode estar na posição de mulher devastada, quanto também ser causa de devastação para a filha. Ilaria, filha de Olga, pede para usar as maquiagens da mãe e Olga logo é tomada pela raiva, dizendo que a filha não toque em seus produtos. Com esse pedido, Ilaria está procurando na própria mãe o referencial de feminilidade, para que Olga a ensine

como ser mulher. No entanto, esse é um pedido que não há como ser satisfeito, já que se trata de uma fórmula inexistente.

Em outro momento, Ilaria a procura toda maquiada e diz que está idêntica a mãe. Olga, que estava num encontro de cara com o Real na devastação, não suportou que a filha utilizasse dos mesmos semblantes que si para fazer-se mulher e enfiou a cabeça dela na água, esfregando em seguida para retirar o blush. “Realidade, realidade sem blush” (p. 118). Logo em seguida tira a sua própria maquiagem diante do espelho, revelando assim mais ainda o nada.

No desenrolar do dia que Olga conta como o pior do episódio de abandono, o cachorro da família e seu filho adoecem. Enquanto ela deixa Ilaria cuidando do irmão, vai checar Otto que parece ter sido envenenado e acaba não resistindo e morrendo no antigo escritório de Mario. Quando entra no escritório, no entanto, tem uma visão do que parece ser a mulher abandonada de sua infância, em pé no cômodo com os pés descalços sobre o corpo do cachorro.

Se a mulher realmente estivesse no quarto, pensei, eu não poderia ser nada além de uma menina de oito anos. Ou pior: se aquela mulher estava lá, uma menina de oito anos, que já me era uma estranha, estava ganhando de mim, que tinha trinta e oito, impunha-me seu tempo, seu mundo. A garotinha trabalhava para tirar meu chão de baixo dos pés substituindo-o pelo seu. (p. 109)

A alucinação visual que Olga tem ilustra a aproximação do fenômeno da devastação com a psicose, teoricamente já comprovada. Mas, além disso, também representa as duas devastações sofridas por Olga: a da menina de oito anos sem um referencial de feminilidade no qual se apoiar e a mulher de trinta e oito que perdeu o referencial que achava ser o seu. Ao dizer que a garotinha de oito anos estava ganhando de si, ela diz também que continua de

alguma forma com resquícios do que foi aos oito anos, uma menina sem saber como ser mulher.

Depois da cena com a alucinação, Olga sai correndo do quarto e fecha a porta. A partir daí, começa a narrar os fatos que sucedem na terceira pessoa, como “Olga marcha pelo corredor, pela sala” (p. 114). Ao fazer isso, surge uma indicação da ruptura que a devastação traz, essa quebra entre o que está inserido ou não no simbólico. Essa condição da mulher enquanto não-toda fica mais clara ainda na devastação. Após, diz que “apesar de tudo eu não fugia de mim mesma” - mas, justamente, o nada está nela mesma, no cerne da castração que lhe é estrutural enquanto mulher.

Essa ruptura também aparece quando Olga se olha no espelho:

Se a imagem frontal me tranquilizava dizendo que era a Olga e que talvez conseguisse chegar até o fim do dia com sucesso, os meus dois perfis avisavam que não era bem assim. (p. 119)

Com esses dois perfis que constituem seu rosto, ela começa a refletir sobre a sua relação com Mario:

Para Mario, sobretudo, para quem eu acreditava ter dado a Olga, a Olga do espelho central, agora, na verdade, não sabia nem que rosto, que corpo eu havia realmente dado. (p. 120)

O rosto de espelho central seria A mulher, algo inteiro. Já os dois laterais a mulher de fato como é: dividida, não-toda. Por muito tempo, Olga quis acreditar que ofereceu a Mario a versão do espelho central. a mulher completa, sendo assim capaz de completá-lo também.

Agora, refletindo, Olga aponta como a mulher se constitui enquanto sintoma do homem, uma vez que um homem só consegue gozar de uma mulher recortando-a para encaixar em suas fantasias, e não a partir dela como um todo. Ela se questiona sobre que

recorte Mario fez dela para que pudesse desejá-la, não sendo assim Olga e sim um recorte de acordo com o que o serviria melhor:

Ele tinha me juntado tendo como base aqueles dois lados móveis, descoordenados, fugidos, e quem sabe que fisionomia me havia atribuído, que montagem de mim o fizera apaixonar, e qual, ao contrário, fora repugnante fazendo-o desapaixonar. Senti um arrepio - para Mario eu nunca fui Olga. (p. 120)

Quando Olga entende que Mario não a definia enquanto mulher, afirma que:

A partir de agora, se quisesse conseguir algo, precisava confiar nos dois perfis, confiar na estranheza deles mais do que na familiaridade, e movendo daí devolver a mim mesma, devagar, a confiança tornar-me adulta. (p. 120)

Não mais uma nova versão da menina devastada de oito anos, ou um objeto de desejo para um homem, Olga entende que precisa, com todas as suas facetas inclusive a da castração, inventar a própria feminilidade possível.

Ainda, em uma espécie de momento em que reconhece sua posição enquanto objeto e ao mesmo tempo, inquire sobre o lugar que se deixou ocupar para Mario todos esses anos, pensa:

Obtusa como era, fingi ser um ângulo reto, consegui até estrangular minha vocação de passar de uma fantasia a outra. Não foi suficiente, ele foi embora mesmo assim, foi se complementar com mais firmeza em outro canto. (p. 127)

Olga, que em diversos outros momentos da narrativa tentou retomar esse lugar de encarnação da fantasia de Mario - por saber que era dessa maneira que ele gozava dela -, reconhece tudo não passar de um fingimento, uma espécie de baile de máscaras, onde jogava com o que não tem. A partir do uso desse semblante se fazia sua relação com o marido, completando ilusoriamente sua falta. Mas, como ela mesma destaca, agora Mario abandonou

essa espécie de parceria entre os dois, indo ser completado, mesmo que ilusoriamente mais uma vez, por outra mulher.

Há muito mais formas de ser mulher, Olga percebe na reta final da narrativa, do que se colocar enquanto um objeto para um Outro. Ela reflete como:

Que erro tinha sido fechar o significado da minha existência nos rituais que Mario me oferecia com um prudente sentimento conjugal. Que erro ter entregue o sentido de mim mesma às suas gratificações, aos seus entusiasmos, ao percurso sempre mais frutífero da vida. Que erro, sobretudo, crer que não poderia viver sem ele, quando havia tempo que nada me dava certeza de que estivesse viva com ele. (p. 133)

Em sua fala, é evidente a posição de objeto que serve e um desejo de Mario. O caráter inanimado característico de um objeto, inclusive, aparece na afirmação de que não havia certeza de estar viva com Mario. Olga, em sua postura, servia ao gozo do Outro e, ao mesmo tempo, lidava como podia com seu próprio gozo Outro não-todo inserido na ordem fálica.

Sobre seu gozo Outro, Olga também vem a termos sobre como seu casamento esteve nos últimos anos que precederam a separação. Lembra que nada em Mario tinha um poder de terremoto sobre si, e sim de uma “rede segura, sem vazio, sem desmedida” (p. 137). Que, na verdade, era a possibilidade de receber a lisonjaria e elogios de outros conhecidos, até mesmo amigos de Mario, que organizavam seu lugar enquanto mulher, animando-a. E que, levando isso em consideração, teria entendido:

Por que eu, que à desordem ocasional do sangue sempre opus a estabilidade da nossa ordem de afetos, agora senti de forma tão violenta o pesar da perda, uma dor intolerável, a ansiedade de cair para fora da malha de certezas e ter de aprender outra vez a vida sem a segurança de saber fazê-lo. (p. 137)

Na marca da devastação em sua infância, como visto, Olga encontrou a saída inventando um destino para si através da escrita, simbolizando a falta de um referencial de

feminino para si. Agora, anos depois, ela que, como traz, sempre supervalorizou a estabilidade e segurança, vê-se tendo novamente que fazer algo para sobreviver à queda destas. A estabilidade não existe mais - se é que um dia existiu - e a segurança que sente em sua existência enquanto mulher reflete-se justamente no estado da porta de sua casa: blindada pois sentia constantemente que poderia ser invadida e roubada a qualquer momento.

Indo checar os filhos após a tarde conturbada, Olga pensa no papel que eles ocupam para si - e que ela ocupa para eles. Mesmo, ela reflete, que Mario tivesse feito os filhos com uma mulher que ele mesmo imaginou, mesmo que ela não fosse a Olga que acreditou ter sido porque ele a desejou e mesmo que ela fosse somente uma junção de lados desconexos, os filhos ainda estavam na jogada - tanto da vida quanto do desejo. E “aquelas criaturas eram minhas, as minhas criaturas verdadeiras e nascidas do meu corpo, este corpo, eu tinha esta responsabilidade” (p. 126).

Assim, ela se agarra a uma das possibilidades que torna o ser mulher possível para se reerguer: os filhos. Inclusive, em outra passagem do mesmo dia, quando tentam chamar a atenção de Carrano para conseguir ajuda jogando uma pedra em sua janela, Ilaria diz a mãe que “Se eu não tivesse te segurado, você teria caído” (p. 132). Naquele momento, apesar de não ter sido o que a sustentou em outros, se constituir enquanto mãe é que a constitui enquanto mulher, uma vez já ciente de que o Outro - nesse caso, Mario - não o faria mais:

Portanto, com um esforço que me custou um cansaço no limite do suportável, me levantei. Eu tenho que me recuperar, que entender. Retomar imediatamente os contatos. (p. 126)

Depois da realização, Olga parece retomar um pouco do que foi perdido com o abandono, ou, em suas palavras, parece “juntar os cacos da minha vida como se estivessem de alguma forma destinados a formar um desenho” (p. 132). Mario, que parecia outrora ser o residente com um mapa do caminho da feminilidade de Olga, revelou-se um viajante e foi

trilhar caminhos em outro corpo. Após o episódio de devastação, a única saída para Olga seguir vivendo mesmo diante da queda do que a sustentava é o que move um sujeito: continuar desejando, pois “tudo é mutável, como tudo existe sem pontos fixos” (p. 140).

O que realmente traz Olga de volta aos eixos de uma organização plausível é a morte de Otto, o cão. Junto de seu corpo sem vida, ela vê como

Aquela proximidade da morte real, aquela ferida aberta do seu sofrimento, de imprevisto, me fez sentir vergonha da minha dor dos últimos meses, daquele dia carregado pelo irreal. Senti a distância que voltava à ordem, a casa reconjuntava seus espaços, a solidez do piso, o dia quente que se destendia sobre todas as coisas, uma cola transparente. Como pude me abandonar desse jeito, desintegrar assim meus sentidos, o sentido de estar viva? (p. 141).

A morte, segundo Lacan, é o contato mais próximo que se pode ter com o Real. Em sua posição de mulher devastada, Olga estava constantemente sendo confrontada com essa instância, mas esse encontro tão abrupto e forte com o Real que é a morte a faz perceber a importância do uso dos artefatos da feminilidade. Os semblantes, como o amor, tornam essa relação com o ser mulher suportável, e não apenas um poço de angústia, como vinha sendo o caso. Isto posto, após chorar a morte de Otto - além de muitas outras mortes do período da devastação: seu referencial de feminilidade, a Olga que pensou ser, o marido que pensou conhecer,

Quando meus olhos se secaram e também os últimos soluços morreram em meu peito, percebi que Mario havia se tornado novamente o bom homem que talvez sempre fora, que eu já não o amava mais. (p. 142)

Quando cai a necessidade de um Outro soberano, tanto para amá-la e constituí-la quanto para culpar pela sua queda e devastação, Olga enxerga que ser mulher e viver enquanto mulher também pode ser olhar para si e criar o que encontrar - mesmo que seja o

vazio. Após ser localizada por Carrano, que não atendeu ela e Ilaria mais cedo por estar visitando a mãe, ela pede que ele enterre o corpo de Otto. A partir desse momento, “O coração voltava a se encher no peito, já não estava mais vazio” (p. 145). Foi propriamente encarando e aceitando esse vazio que o resto pôde se encher: o peito, a casa, as possibilidades de vida.

E é nesse passo que Olga retoma o que chama de certeza plena dos dias normais. Apesar de comentar que ainda escapulia coisa ou outra, que o pensamento às vezes também lhe escapava e ia longe, volta a cuidar dos filhos, separar as roupas na lavanderia e se desfaz de sua aliança, dando descarga nela. Lida com as explicações acerca da morte do cachorro para os filhos e, depois de um tempo imensurável, dorme “por muito tempo, profundamente” (p. 147). Chama um pediatra no dia seguinte para checar as crianças e descobre que está tudo bem.

A tarefa de criação conjunta dos filhos junto a Mario também vai se normalizando e encontrando um território praticável com o passar do tempo. Os filhos passam a ir para a casa do pai nos fins de semana, e ela aceita que Ilaria também poderia vir a ter outro referencial de feminilidade em Carla, amante de Mario, estudando-a. Quando se despede das crianças, “se abria o tempo vazio do fim de semana e eu me sentia como se estivesse em pé sobre o parapeito de um poço, num precário equilíbrio” (p. 165). Apesar da solidão retratada pela ausência deles, Olga consegue se encontrar, ainda aprendendo a balancear esse encontro com o nada, afinal, tentou tamponá-lo por muito tempo.

A longo prazo, ela consegue um emprego usando de seu conhecimento de línguas advindo das épocas em que morou fora do país com Mario - utiliza de algo que adquiriu no momento em que estava com ele para descobrir-se enquanto sujeito sem ele.

E, no decorrer de sua vida nos meses que seguem, Olga se reinventa como mãe, como mulher e com as possibilidades sendo ambos. Certo dia, em um concerto de jazz, descobre

que Carrano, seu vizinho que vinha ignorando ou tratando com hostilidade após o dia da morte de Otto, é um dos musicistas da banda. No fim da apresentação, Olga tem a impressão de ver a sombra de Otto passando no palco, mas não se assusta já que

O futuro - pensei - será todo assim, a vida viva junto ao cheiro úmido da terra dos mortos, a atenção com a desatenção, os saltos entusiastas do coração junto às quedas bruscas de significado. Mas não será pior do que o passado. (p. 171)

A devastação pela perda do amor, um dos semblantes mais importantes para o sujeito, é algo que deixa marcas na mulher por escancarar um vazio que ela tenta esconder. Mas, ao mesmo tempo, não é um vazio de sentido absoluto ou limitante, pois, como Olga vai aprendendo a fazer, pode-se criar algo com isso.

Ademais, depois de um dos últimos encontros narrados com Mario, discutem o que Olga andou ouvindo por aí sobre ele - algo que diferia ao que pensava do marido na época de casados. Ela pensa no momento que queria arrancar-se dele e de tudo que ele deixou nela, pois “Queria ser eu, se essa fórmula ainda tivesse algum sentido. Ou pelo menos queria ver o que permanecia em mim, uma vez que o houvesse retirado” (p. 178). Entretanto, mesmo a fórmula para ser ela mesma não existe, e Olga já parece saber bem disso.

Quando Mario questiona por que ela parou de amá-lo, Olga afirma que a razão foi que ele tenha dito que tinha caído no vazio de sentido, e que isso era uma mentira. Que ela sabe o que é experienciar um vazio de sentido e voltar à superfície e que ele no máximo se assustou com esse vazio e foi tampar a falha junto a Carla. Apesar de Mario ter, aparentemente, seguido com o mesmo tipo de parceria junto a outra mulher, vê-se uma mudança de posição da parte de Olga. O encontro com o Real para o neurótico, como ela aponta para Mario, é algo próprio da mulher. E, contrariando a associação do feminino com a passividade, custou a Olga tudo de si para também encontrar saídas da devastação. Então, diante da única alternativa possível, ela as inventa.

No diálogo final do livro, Olga vai atrás de Carrano no andar de baixo e ele lhe pergunta o que aconteceu com ela na noite em que os dois passaram juntos. Ela diz que teve uma ruptura na superfície das coisas e caiu. Após ele perguntar onde ela parou, ela diz que “Em lugar nenhum. Não havia profundidade, não havia precipício, não havia nada” (p. 183). Ser mulher, nem mais nem menos, é ter esse vazio do nada encarando de volta e criar a partir dele. Depois de tentar mascarar-lo por diversas vezes, como explicita Soler (2012, p. 183), existe a possibilidade de “uma relação de amor possível que, desta vez, reconhece o outro”, não enquanto um a ser complementado, e não Olga enquanto objeto, mas ambos enquanto sujeitos.

Uma vez que a posição masculina consiste na proteção e a feminina na mascarada, Carrano

Tentava me comunicar em silêncio que ele sabia, por um dom misterioso, reforçar o sentido, inventar um sentimento de plenitude e alegria. Fingi acreditar e por isso nos amamos longamente, nos dias e nos meses porvir, quietamente. (p. 183)

Ele age protegendo sua posição fálica, e, Olga, como sabe não passar de uma posição ilusória finge acreditar. A parceria é uma das maneiras de criar com o vazio, dessa vez não tamponando-o, mas dançando com ele e criando também a partir dele uma existência possível. Olga e Carrano caem na dança da relação que, entre outras coisas e invenções, pode assegurar também a Olga uma feminilidade possível.

Considerações finais

“Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer.

Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente.”

Clarice Lispector

Olga tentou dar conta do caminho sinuoso da feminilidade endereçando uma demanda de amor a um Outro, representado por seu marido Mario. Quando esse semblante - o amor-cai ao ser deixada pelo marido, ela cai junto e inicia-se um episódio de devastação. Nessa trajetória, ela tenta existir em meio a algo que não consegue entender nem nomear (o vazio, o Real que é inerente ao feminino, a não existência de algo que delimite o que é ser mulher).

Acerca dessa questão, profundamente de acordo com a teoria psicanalítica sobre o feminino, Olga vai reconstruindo sua existência e parece entender melhor que a feminilidade é criada por cada mulher de maneiras singulares e que não há nada que aporte isso. Ou, como traz Ferrante (2003, p. 80), “no final, Olga descobre que não há nada, nem no alto nem no fundo, que possa consolá-la”.

Ao invés de transformar essa descoberta em um ponto de ruptura de si, Olga encontra nisso uma possibilidade. É abrindo mão dessa tentativa de virar A mulher que ela consegue viver novamente, em uma espécie de consonância consigo mesma. Ao abrir-se para outra reação ao fim, ela não tenta mais mascarar sua falta como fazia outrora, atingindo uma feminilidade possível com a qual se pode existir, cuidar dos filhos e amar.

Em outras mulheres da literatura, como a própria Anna Kariênina citada no romance de Ferrante, fazem da passagem ao ato a solução para a devastação. Olga, no entanto, ao se recusar a tomar como referência esse destino, encontra outra criação possível para dar conta de sua situação. Afinal de contas, como trazem Freud e principalmente Lacan e Elena Ferrante ilustra com sua personagem, as mulheres devem ser formadas no um a um. E, se o feminino implica o nada, sempre cabe às mulheres a possibilidade da invenção.

Referências

- Autuori, S., & Rinaldi, D. (2014). A Arte em Freud: Um estudo que suporta contradições. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 299-319.
- Barbosa, M. S. (2018). *Devastação feminina: a outra face do amor*. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/riufal/3494>
- Bassols, M. (2017). O feminino, entre centro e ausência. *Opção Lacaniana*, 8(23), 1-15.
- Bonfim, F. G. (2014). Amor-Ódio: devastação na relação mãe e filha. *Fractal: Revista de Psicologia*, 26, 245-252.
- Brousse, M. H. (2004). Uma dificuldade na análise das mulheres: a devastação da relação com a mãe. *Ornicar*, 1, 57-67.
- Campista, V. R., & Caldas, H. F. (2013). Feminilidade: enigma e semblante. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, 65(2), 258-273.
- Castelo Filho, C., Holovko, C. S., Scappaticci, A. L. D. M. S., Gobbetti, G., Trachtenberg, R., Salomão, M. L. L. M., ... & Fontes, M. H. (2021). *Sobre o feminino: Reflexões psicanalíticas*. Editora Blucher.
- Costa, A. M. M. D., & Bonfim, F. (2013). O homem e A mulher na operação com o semblante. *aSEPHallus*, 134-147.
- Dupim, G., & Besset, V. L. (2011). Devastação: um nome para dor de amor. *Opção Lacaniana Online*, 2(6), 1-6.
- Drummond, C. (2011). Devastação. *Opção lacaniana on-line*, 2(6), 1-14.
- Ferrante, E. (2002). *Dias de Abandono*. Biblioteca Azul.
- Ferrante, E. (2003). *Frantumaglia: Os caminhos de uma escritora*. Intrínseca.
- Freud, S. (2015). Personagens psicopáticos no palco. In S. Freud, *Arte, literatura e os artistas* (pp. 289-298). Belo Horizonte: Autentica Editora. (Trabalho original publicado em 1905).

- Freud, S. (1908[1907]/1980). Escritores criativos e devaneios. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (pp. 147-158). Rio de Janeiro: Imago
- Freud, S. (2015). O poeta e o fantasiar. In S. Freud, *Arte, literatura e os artistas*. (pp. 212-223). Trad. Ernane Chaves. Belo Horizonte: Autentica Editora. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (1914). Contribuição à história do movimento psicanalítico. In *Sigmund Freud obras completas, 11* (pp. 15-75). São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (1926). Inibições, sintomas e angústia. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (pp. 77-178). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (2018). Sobre a sexualidade feminina. In *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 231-251). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1931).
- Freud, S. (2018). A feminilidade. In *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 113-134). Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1933).
- Kehl, M. R. (2017). *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Kolbrunner, J., Menet, A. D., & Seifert, E. (2010). Psychogenic aphonia: no fixation even after a lengthy period of aphonia. *Swiss medical weekly*, 140(1-2), 12-17.
- Lacan, J. (1960). Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. In *Escritos* (pp. 734-748). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1985). Seminário 20: mais, ainda. *Rio de Janeiro: Jorge Zahar*.
- Lacan, J. (1998a). A significação do falo. In *Escritos* (pp. 692-703). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lacan, J. (1998b). *O seminário, livro 10: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Lacan, J. (2001). *Autres écrits*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (2003). O aturdito. *Outros escritos*, 448-497.
- Ligeiro, V. M. (2010). *Viver o amor como o desespero: a angústia e a mulher*. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/14591>
- Marcos, C. M. (2011). Considerações sobre o feminino e o real na psicanálise. *Psicologia em Estudo*, 16, 149-156.
- Miller, J. A. (2001). *Da la naturaleza de los semblantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, J. A. (2002). “La théorie du partenaire”. In: *Quarto* (77). (pp. 6-33). Bruxelles: ECF.
- Miller, J. A. (2010a). Mulheres e semblantes I. *Revista Opção Lacaniana*, 1(1), 1-16.
- Miller, J. A. (2010b). Mulheres e semblantes II. *Revista Opção Lacaniana*, 1(1), 1-25.
- Miranda, E. R. (2017). *Desarrazoadas: devastação e êxtase*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- Rangel, M. L. (2016). Devastação, o que há de novo. *Opção Lacaniana*. Ano, 7.
- Rivera, T. (2007). Ensaio sobre a sublimação. *Discurso*, (36), 313-326.
- Sklar, S. (2011). A Odisséia da imagem: Freud, Lacan e a arte. *Revista Espaço Acadêmico*, 11(127), 113-122.
- Soler, C. (2012). *Lacan, o inconsciente reinventado*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud.
- Souza, D. E., & Vidal, P. E. V. (2017). Devastação: Entre mal-estar e sintoma, o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável. *Revista Subjetividades*, 17(3), 130-142.
- Vicente, S. (2007). Amor louco. *Cogito*, 8, 27-31.