

“ESTOU MORTA, MAS BEM”: A *FRANTUMAGLIA* E *LE LUCCIOLE*

EDUARDA DUARTE PENA*

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Posling), Belo Horizonte, MG, Brasil.

Recebido em: 27 mar. 2025. **Aprovado em:** 19 set. 2025.

Como citar este artigo: PENA, E. D. “Estou morta, mas bem”: a *frantumaglia* e *le lucciole*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 25, n. 3, p. 149-161, set/dez. 2025. DOI: 10.5935/cadernosletras.v25n3p149-161

Resumo

Frantumaglia é uma palavra do dialeto napolitano, apresentada por Elena Ferrante (2017a) em seu livro de título homônimo. Segundo ela, é a palavra que sua mãe usava para descrever a confusão mental que, vez ou outra, a atingia. Para Ferrante, a palavra ecoa a perda, a instabilidade e os detritos. Em sua obra, a autora fala sobre como a *frantumaglia* se impunha a ela, lançando-a para a escrita. A partir dessa noção, este texto propõe um diálogo entre a *frantumaglia* e a imagem de *lucciole* (vaga-lumes), conceito de Georges Didi-Huberman presente em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), a fim de investigar como ambas as ideias iluminam o papel da escrita como possibilidade de vida diante do caos e da fragmentação.

* E-mail: dduartep@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-3411-3316>

Palavras-chave

Escrita. *Frantumaglia. Lucciole.*

Frantumaglia é uma palavra de dor que nomeia um mal-estar. Ou uma “paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade” (Ferrante, 2017a, p. 106). Quem sabe, ainda, “o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se uniram àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar” (Ferrante, 2017a, p. 106). Essas são algumas definições que Elena Ferrante atribui à palavra do dialeto napolitano que marcou sua infância e dá título a um de seus livros. É a palavra que sua mãe “usava para dizer como se sentia quando era puxada de um lado para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam” (Ferrante, 2017a, p. 105). Essa palavra, *frantumaglia*, parece ressoar em outra imagem-conceito, como a de *lucciole* (vaga-lumes), conforme reflexão de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011). O autor nos coloca diante da seguinte ponderação: quando o mundo está em declínio, é necessário organizar o pessimismo para não se render à queda. É preciso juntar os restos, os cacos, os destroços desse mundo e criar algo para ressaltar a possibilidade de vida. O que se cria a partir do estilhaçamento são pequenas luzes, vaga-lumes.

Como alguém que está muito próxima da letra, da palavra, não pude deixar de pensar na escrita como algo que dá a ver *le lucciole*. Em seu ensaio “A literatura e a vida”, Deleuze (1993, p. 3) defende que “a sintaxe é o conjunto dos desvios necessários, criados, de cada vez, para revelar a vida nas coisas”. Não seria, assim, temerário dizer que, para este, a literatura representaria justamente a possibilidade de vida almejada por Didi-Huberman. Acredito que essa ideia converse com Ferrante, quando diz haver um ruído da *frantumaglia* que pressiona para se tornar história. Não apenas a pressiona a escrever, como também a suas narradoras: diante de um mundo despedaçado, o que fica se transforma em matéria para que escrevam. Delia (*Um amor incômodo*, 2017b), diante da morte de sua mãe; Olga (*Dias de abandono*, 2016b), diante do declínio de seu casamento; Leda (*A filha perdida*, 2016a), diante do suposto fracasso de sua maternidade; Lenu (*A amiga genial*, 2023), diante do desaparecimento de sua amiga; todas elas escrevem. Ou seja, Elena Ferrante narra mulheres que, cada qual,

[...] de repente, percebe-se em desestruturação, perde o sentido do tempo, não se sente mais em ordem, se vê como um vórtice de detritos, um turbilhão de pensamentos-palavras. Para, depois, parar de repente e recomeçar a partir de um novo equilíbrio que – notem –, não é necessariamente mais avançado e nem mais estável que o anterior. Serve apenas para dizer: agora estou aqui e me sinto assim (Ferrante, 2017a, p. 239-240).

Não me entenda mal: não há salvação na escrita. Com ela, as narradoras de Ferrante não alcançam um triunfo, mas encontram uma possibilidade de vida, um pequeno respiro, uma luz intermitente. É quase uma forma de dizer “estou morta, mas passo bem” (Ferrante, 2016, pos. 1793), como disse Leda, narradora de *A filha perdida*, ao final do romance. Estou morta, despedaçada, pura *frantumaglia*, mas passo bem – avistei *le lucciole*, “sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos” (Didi-Huberman, 2011, pos. 398). O próprio paradoxo da declaração de Leda enfatiza, a meu ver, a força da *frantumaglia*: recolhem-se os pedaços porque são eles que permitem escrever, criar, viver.

Ferrante fala sobre um sentimento comum entre suas personagens: a dor de se debruçar sobre a *frantumaglia*. Primeiro, como é possível debruçar-se sobre tal? Debruçar sobre algo significa esquadrinhá-lo, analisá-lo, mas com distanciamento. A escolha pelo verbo parece apontar para a necessidade de não se deixar envolver completamente pela sensação. E acredito que seja possível debruçar-se sobre ela ao escrever, com e sobre os restos. Aquele que escreve se inclina sobre um assunto, debruça-se sobre ele, mas não se deixa afetar: transforma-o em outra coisa. Há um trecho no qual Ferrante confessa a admiração que tinha, quando menina, pelo ofício de sua mãe, que era costureira:

muito mais do que o cortar, era aquele costurar que me encantava. A arte móvel daquela mão unia os retalhos de fazenda, tornava invisíveis os pontos de junção, o tecido em pedaços recuperava a suave continuidade, uma nova coesão (Ferrante, 2017a, p. 167).

A descrição que faz do ato de costurar se assemelha ao de recolher os destroços, as ruínas da *frantumaglia*, unindo vestígios para transformá-los em outra coisa. Escrever é, nesse sentido, unir os retalhos para que ganhem uma nova forma, e, desse arranjo rearranjado, surja outra vida possível.

Fazê-lo suscita dor, pois a escrita “se arqueia, fica agitada, absorvendo tudo, pondo rememorações, desejos, em um redemoinho”, e “faz com que

destroços de diferentes épocas rodopiem e, por fim, passem em um turbilhão” (Ferrante, 2017a, p. 114-115). Tais destroços – restos, *frantumaglia* – são recuperados pela escrita como “modos de existência rejeitados”, que agora podem ser acolhidos e tidos como uma pequena luz, como *le lucciole*. Esses modos de existência rejeitados, quando acomodados pela escrita, permitem a intermitênciia: iluminam e se apagam, como vaga-lumes. Há algo dessa intermitênciia, desse jogo de luz e sombra, de acender e apagar, que aponta para a característica da escrita de reunir passado e futuro pela montagem, pela aproximação de opositos, de destroços que preservam um turbilhão, tal como Ferrante diz. A escrita coloca aquele que escreve em um vórtice, uma brecha entre o passado e o futuro. Para a autora, é a partir desse vórtice que suas narradoras contam histórias:

A dor deriva do fato de que, em volta delas, simultaneamente, em uma espécie de acronia, amontoam-se o passado de suas precursoras e o futuro daquilo que elas procuram ser, sombras, fantasmas; até o ponto em que, por exemplo, Delia [*Um amor incômodo*], depois dos trajes do presente, pode vestir o velho tailleur da mãe como o traje resolutivo; e Olga [*Dias de abandono*] pode reconhecer no espelho, no rosto, o perfil da pobre coitada-mãe que se matou como parte constitutiva de si mesma (Ferrante, 2017a, p. 115).

Se a relação entre as personagens de Ferrante e suas antecessoras é acrônica, Delia, narradora de *Um amor incômodo* (2017a), parece ser um exemplo paradigmático para se refletir sobre esse cruzamento temporal. Na tentativa de lidar com a morte de sua mãe, Amalia, ela resgata seu passado e sua complexa relação com essa figura materna. Na brecha, “nos trajes do presente” (Ferrante, 2017a, p. 115), Delia percebe que passou uma vida inteira tentando se desvencilhar desse amor e desejando tornar-se diferente de Amalia, por isso foi perdendo uma a uma as razões para se parecer com ela. Mais ainda, a narradora descobre que o que a mãe foi não difere do que ela é. Portanto, agora, Delia pode assumir Amalia como ponto alto da própria expansão vital, “pode vestir o velho tailleur da mãe como o traje resolutivo” (Ferrante, 2017a, p. 115) e traçar um futuro. O que me leva a dialogar, mais uma vez, com Didi-Huberman, quando diz que:

Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir (Didi-Huberman, 2011, pos. 1906).

A *frantumaglia* evoca a escrita, que só pode ser feita de restos, destroços, fragmentos. Essa escrita situa quem escreve entre o passado e o futuro, e é nesse vórtice, nessa brecha, que se enxergam *le lucciole*. Não se trata de um percurso fácil – muito pelo contrário, ele é doloroso. Em *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (2023), Ferrante diz que sempre teve muito medo da *frantumaglia*. Preferia, portanto, permanecer fechada dentro de uma “jaula”, de onde a *frantumaglia* parecia controlável. Cita os cadernos da escola primária, com suas linhas horizontais pretas e as verticais vermelhas, como uma de suas jaulas: entre essas linhas, ela começou a traçar suas primeiras histórias, transformava “qualquer coisa em uma narrativa limpa, ordenada, harmônica, bem-sucedida” (Ferrante, 2023, pos. 280).

Mesmo tentando se defender com uma escrita bem-comportada, a qual ela se refere como escrita aquiescente, “perdurou uma energia que quer atrapalhar, desordenar, desiludir, errar, falir, sujar” (Ferrante, 2023, pos. 280-283). Essa energia parece ser o ruído da *frantumaglia*, força incontrolável que espalha seus restos na escrita. E é assim que nasce sua outra escrita, a impetuosa:

[...] sempre começo com uma escrita [aquiescente] agregadora, alimentada por coerências, que constrói um mundo com todos os seus andaimes no lugar certo. É uma jaula sólida, e a construo com os efeitos de realidade necessários, com citações cifradas de mitografias antigas e modernas, com a minha bagagem de leituras. Depois chega – ou pelo menos acredito, espero que chegue – a escrita [impetuosa] convulsa, desagregadora, geradora de oximoros, feia-bonita, bonita-feia, que espalha incoerências e contradições (Ferrante, 2023, pos. 399).

Segundo Ferrante (2023), essa escrita irrompe do nada e não é possível senti-la se aproximar, muito menos retê-la. Apesar do medo, a autora deseja que tal irrompimento aconteça: “narro à espera de que, de uma escrita bem plantada na tradição, surja algo que embaralhe as cartas para que a mulher abjeta e vil que sou encontre um modo de se fazer ouvir” (Ferrante, 2023, pos. 235). Ela aguarda por uma escrita que a leve para onde tem medo de ir, para onde dói ir, pois, indo para esse lugar, é possível “dar-se os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes*” (Didi-Huberman, 2011, pos. 803, grifo do autor).

Assim como a escrita impetuosa, às vezes os vaga-lumes brilham tão fracaamente que é difícil vê-los ou por suas pequenas luzes ser iluminado. Outras vezes, o brilho proveniente deles é passageiro como um lampejo. Eles também

podem ser feios-bonitos, bonitos-feios. Em *O Abecedário de Gilles Deleuze* (1992), o filósofo fala sobre como

as pessoas só têm charme em sua loucura, eis o que é difícil de ser entendido. O verdadeiro charme das pessoas é aquele em que elas perdem as estribeiras, é quando elas não sabem muito bem em que ponto estão. Não que elas desmoronem, pois são pessoas que não desmoronam. Mas, se não captar aquela pequena raiz, o pequeno grão de loucura da pessoa, não se pode amá-la. Não pode amá-la. É aquele lado em que a pessoa está completamente... Aliás, todos nós somos um pouco dementes. Se não se captar o ponto de demência de alguém... Ele pode assustar, mas, quanto a mim, fico feliz de constatar que o ponto de demência de alguém é a fonte de seu charme (Deleuze, 1996 *apud* Lucheta, 2021)¹.

A mulher abjeta e vil precisa aparecer, pois é dela que surge uma pequena luz capaz de recalcular a rota. Mesmo sendo doloroso, é necessário debruçar-se sobre a *frantumaglia* para não se perder por completo nela. Quem o faz não desmorona. Ferrante revela a mulher abjeta e vil em Delia, Olga, Leda e Elena: ao “quebrar a couraça da boa cultura e dos bons modos da [sua] personagem, pôr em crise a imagem que ela tem de si mesma, sua determinação, e revelar outra alma mais bruta, torná-la barulhenta, talvez vulgar” (Ferrante, 2017a, p. 289). Quando essa outra alma se revela, suas personagens avistam *le lucciole*. É necessário, por exemplo, que Delia confesse que odeia sua mãe na mesma intensidade que a ama, para que, assim, abrace a ambiguidade e a complexidade que permeia essa relação e acolha a Amalia em si. É assim que suas personagens “fazem o próprio percurso e chegam ao final da história machucadas, porém salvas” (Ferrante, 2017a, p. 288).

A abjeção de Ferrante também escorre pela própria linguagem. Sua escrita, ora aquiescente, ora impetuosa, apresenta desde as primeiras linhas “um tom pacato, mas com rachaduras repentinhas” (Ferrante, 2017a, p. 288). É dessas fraturas que emerge tal abjeção. Há um momento de *Um amor incômodo* no qual Delia, durante o enterro da mãe, sente um líquido escorrer entre suas pernas. A imagem é forte: enquanto segue o caixão que carrega Amalia morta, junto a um séquito de parentes, amigos e conhecidos, surpreende-se ao pensar, aliviada, que não precisaria mais se preocupar com sua mãe. Em seguida, experimenta “um fluxo morno” e sente-se “molhada entre as pernas”. Ela descreve

¹ Trecho transcrito de *O Abecedário de Gilles Deleuze*, documentário de Pierre-André Boutang.

o momento como uma “dissolução involuntária” de seu corpo, que a assustou como “a ameaça de uma punição” (Ferrante, 2017b, p. 12).

Esse acontecimento abre o segundo capítulo da obra e, talvez, seja o primeiro jorro de repulsividade que atinge o leitor. A cena é uma rachadura repentina na descrição do enterro de Amalia. Em meio ao momento fúnebre, a vida pulsa em Delia e seu corpo responde: “o líquido quente que saía de mim contra a minha vontade me deu a impressão de um sinal acordado de estranhos dentro do meu corpo” (Ferrante, 2017b, p. 14). Posteriormente, ela percebe que o que escorria entre suas pernas era o sangue de sua menstruação. Diante disso, ela poderia se tranquilizar, dizer a si mesma que não sente prazer com a morte daquela que a gerou. A narrativa ganha tons tranquilizadores novamente, porém não demora muito para que a abjeção retorne.

Logo após o enterro, Delia vai até a casa de Amalia e se depara com os rastros de vida deixados pela mãe. Ao entrar no banheiro, encontra o cesto de lixo repleto de roupas íntimas velhas e é tomada pela imagem da mãe morta, na praia, usando apenas um sutiã novo e refinado. Delia fica inquieta e sai do banheiro imediatamente, na intenção de apagar a imagem desse corpo materno de sua mente. Tentativa inútil, pois, assim que passou pela porta, o banheiro se recompõs à sua frente, no corredor: em sua memória, Amalia estava sentada no vaso observando-a enquanto se depilava, então, Delia decide passar a cera no corpo da mãe:

Depois fui arrancando a cera enquanto ela me observava, sem piscar. Não fui cautelosa, como se quisesse submetê-la a uma prova de dor, e ela me deixou agir sem dar um pio, como se tivesse aceitado a provação. Mas a pele não resistiu. Primeiro tornou-se vermelho-fogo e, logo sem seguida, arroxeadas, revelando uma rede de capilares rompidos.

— Não tem problema, depois passa — disse ela enquanto eu me arrepedia levemente do estado em que a deixara (Ferrante, 2017b, p. 29).

O arrependimento se tornou ainda mais intenso diante do presente, no qual Amalia estava morta. Delia tenta, mais uma vez, tranquilizar-se, desviando-se da imagem do corpo da mãe, de suas pernas lívidas, e da ideia de que teria desejado machucá-la. Ela retorna ao banheiro, lava-se, escolhe uma calcinha de Amalia para vestir e, ao passar na frente do espelho, sorri para si mesma com a intenção de se tranquilizar. A narrativa de Ferrante, portanto, sofre uma fratura, permitindo que a abjeção necessária escorra para, depois, recompor-se.

Ao fraturar a língua com o repulsivo, a autora suscita em suas personagens o inquietante, faz-lhe fechar os olhos para, quando abri-los, conseguir enxergar *le lucciole*.

Como a própria autora diz, “àquela altura, os leitores já sabem que a sua calma é falsa, que vai durar pouco, que a ordem na narrativa voltará a se desmanchar com cada vez mais decisão e prazer” (Ferrante, 2017a, p. 289). Aos poucos, Delia se entrega ao torpor de imagens de sua infância e adolescência, por mais doloroso que seja. Ela, assim como as outras narradoras de Ferrante, debruça-se sobre a *frantumaglia*. A literatura, como aponta Deleuze, “tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado” (Deleuze, 1993, p. 1). Ela é uma questão de devir, “é um processo, quer dizer, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (Deleuze, 1993, p. 1). Delia, por meio da escrita, vê-se com a *frantumaglia* – o informe, o inacabado –, atravessando aquilo que viveu. Assim, ela faz surgir outra possibilidade de vida: nela, nasce uma terceira pessoa. Para Deleuze (1993, p. 4), “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu”.

Em outro momento da narrativa de *Um amor incômodo*, Delia se dá conta de que, apesar das tentativas de eliminar todas as raízes vindas de Amalia, ela nunca conseguiu fugir desse corpo materno: “que maquiagem ingênua e descuidada tinha sido essa tentativa de definir o ‘eu’ como essa fuga forçada de um corpo de mulher, embora eu tivesse levado comigo menos do que nada! Eu não era nenhum eu” (Ferrante, 2017b, p. 78). A escrita leva Delia a destituir-se do “eu”, esse “eu” que foge do corpo de Amalia, dando espaço para esse outro corpo. Ao final do romance, Delia veste o tailleur da mãe, desenha sobre sua foto de identidade os traços de Amalia e a acolhe em si. A figura materna deixa de ser um incômodo e se torna uma pequena luz que a faz avançar:

O sol começava a me aquecer. Remexi na bolsa e peguei minha carteira de identidade. Observei a foto por bastante tempo, tentando reconhecer Amalia naquela imagem. Era uma foto recente, tirada especialmente para renovar o documento vencido. Com uma caneta, enquanto o sol queimava meu pescoço, desenhei em volta das minhas feições o penteado de minha mãe. Alonguei meus cabelos curtos a partir das orelhas, criando duas faixas amplas que se fechavam em uma onda negríssima sobre a testa. Esbocei um cacho rebelde sobre o olho direito, contido com dificuldade entre a linha dos cabelos e a sobrancelha. Olhei-me, sorri para mim mesma. Aquele penteado antiquado, em uso nos anos quarenta, mas já raro no final dos anos cinquenta, ficava bem em mim. Amalia existira. Eu era Amalia (Ferrante, 2017b, p. 173).

Delia sorri para si mesma porque comprehende que acolher a mãe não a impede de avançar como mulher, muito pelo contrário, permite que a mãe se realize mais uma vez dentro de si. Como aponta Ferrante, “serve agora para que a filha seja plenamente” (Ferrante, 2017a, p. 69). Vale mencionar que Amália, assim como a mãe de Ferrante, também era costureira. A autora fala sobre como tecer roupas é, também, tecer corpos. Para ela, tecer funciona quase como um feitiço e, quando criança, fazia questão de vestir as roupas que a mãe costurava, pois “encontrava lá dentro mulheres lindas e de grande prestígio, mas mortas. Então eu entrava nelas, vestia-as com esmero e dava vida às suas aventuras” (Ferrante, 2017a, 2017). Ao vestir o tailleur da mãe, é como se Delia vestisse não só seu corpo, mas vários corpos, de várias mulheres, pois, para ela, Amália sempre foi outra mulher, como Ferrante mostra no seguinte trecho, que acabou sendo excluído da versão final da obra:

Então, uma vez, não sei como começou: eu tinha doze anos; talvez estivesse procurando uma ocasião para me fechar em um sofrimento incontestável; talvez apenas me sentisse irremediavelmente feia e estivesse cansada de procurar uma beleza minha; talvez apenas quisesse desafiar minha mãe, gritar para ela em silêncio minha inimizade, o certo é que roubei suas tesouras de costura, atravessei o corredor, tranquei-me no banheiro e picotei os cabelos com obstinação, com os olhos compridos e estreitos, a testa pálida, uma miséria selva-gem no musgo do crânio. Pensei: **sou outra pessoa. Pensei logo em seguida: minha mãe também é outra pessoa embaixo dos cabelos. Outra, portanto, e outras, outras, outras** (Ferrante, 2017a, p. 108, grifo nosso).

O que leva Delia a vestir outros corpos é a escrita. Ferrante diz que o ato de escrever não captura um “eu” singular, mas sim um “eu” de 20 pessoas: “quando escrevo, nem eu mesma sei quem sou” (Ferrante, 2023, pos. 207). Mais uma vez, a escrita pode ser comparada à costura: escrever é tecer possibilidades de vida. Na concepção deleuziana, é como se a literatura, a escrita, desse a quem escreve uma visão que as leva ao indefinido. Esse processo é curioso, pois, de certa forma, a escrita parte do indefinido e recai sobre ele ao final. É um devir poderoso, uma potência que faz da literatura uma tarefa de saúde:

[...] não que o escritor tenha forçosamente uma grande saúde (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas usufrui de uma irresistível pequena saúde que vem daquilo que viu e escutou, das coisas demasiado grandes para ele, demasiado fortes para ele, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, e

que lhe dá, no entanto, devires que uma grande saúde dominante tornaria impossíveis (Deleuze, 1993, p. 5).

Assim, o escritor inventa um povo que falta, “um povo por vir ainda imerso nas suas traições e abjurações” (Deleuze, 1993, p. 5).

Ferrante escreve mulheres que, por muito tempo, estiveram em falta. Mulheres abjetas e vis, capazes de confessar o que já foram – e ainda são –, de confessar o inconfessável para elas e para a sociedade. Quando as vozes narradoras femininas tocam a maternidade, por exemplo, em qualquer um dos romances da escritora italiana, elas expõem uma maternidade difícil, bem diferente daquela idealizada que conhecemos desde cedo. O amor entre Amalia e Delia, mãe e filha, é incômodo; Olga [*Dias de abandono*] é deixada pelo marido e, diante disso, deixa de reagir, tornando-se filha dos próprios filhos, que precisam cuidar da mãe; Leda [*A filha perdida*] é uma mãe abandonadora que não se arrepende de ter deixado as filhas com o marido para viver sua vida acadêmica e um romance com outro homem.

A própria autora italiana afirma que, “se continuarmos a falar a respeito [da maternidade] de maneira idílica, como em manuais para futuras mamães, continuaremos a nos sentir sozinhas e culpadas quando tocarmos os lados frustrantes daquela experiência” (Ferrante, 2017a, p. 377-378). Suas narradoras vão até o fundo mais escuro, reviram a *frantumaglia*, pois apenas assim é possível avistar *le lucciole*. Mas é necessário que consigam sair desses destroços para se debruçar sobre eles e, de alguma forma, fazer disso uma “passagem de vida” pela escrita, como quer Deleuze.

Consoante a isso, temos o posto de Walter Benjamin (1987), que, em sua nona tese sobre o conceito de história, cita o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, o qual ilustra um anjo tentando afastar-se de algo que ele encara fixamente. Ele diz que o anjo da história deve ter esse aspecto: “seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (Benjamin, 1987, p. 226). Esse anjo deseja juntar os fragmentos enquanto uma tempestade o lança para o futuro. Para isso, ele dá as costas ao futuro e encara as ruínas. Segundo Benjamin, “a tempestade é o que chamamos progresso” (Benjamin, 1987, p. 226). O progresso quer limpar as ruínas, os restos, os vestígios, ele é a voz do vencedor, daquele que conta uma história única e homogênea. O anjo da história encontrar-se-ia, então, na

brecha entre o passado e o futuro, no vórtice. Nesse sentido, um escritor se assemelha ao anjo da história. A escrita acontece dentro de um vórtice e, de lá, ele encara a *frantumaglia* enquanto é empurrado para o futuro. No cenário de uma tempestade, o escritor – aquele que se deixa afetar – é um dos poucos a olhar com benevolência para as ruínas e perceber ali a vida em potência. Com sua escrita, elevê *le lucciole*.

E são narrativas como as de Elena Ferrante que também me fazem avistar pequenas luzes. Ao dispor, em sua escrita, fragmentos de um mundo em constante desmoronamento, a autora italiana inquieta seu tempo e outros tempos: vejo nisso uma resistência possível para mim enquanto mulher, afinal, como a própria autora pondera, “ainda estamos em pleno campo de batalha” (Ferrante, 2017a, p. 385). O conflito com a sociedade, a cultura e a linguagem patriarcal perdura e continuará perdurando por muito tempo, e tudo aquilo que já conquistamos pode ser facilmente perdido, o que ecoa certo tom processual do declínio, conforme assevera Didi-Huberman: “o apocalipse continua sua marcha” (Didi-Huberman, 2011, pos. 392). Mas isso não significa que devemos nos deixar ser consumidos pelo mal-estar, pelo discurso escatológico: “uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha” (Didi-Huberman, 2011, pos. 392).

Temos de lutar, e a literatura é uma de nossas armas. Com ela, somos capazes de construir uma genealogia nossa, “que nos orgulhe, nos defina, que permita que nos vejamos fora da tradição a partir da qual os homens, há milênios, nos olham, nos representam, nos avaliam, nos catalogam” (Ferrante, 2017a, p. 358). Elena Ferrante é uma das autoras que impulsiona a construção de uma grande tradição feminina, a qual se debruça sobre a *frantumaglia*, sobre as ruínas daquilo que seria considerado o modelo, os mitos e os símbolos do “ser-mulher”, problematizando-os, tornando-os inadequados e os questionando fora do ideal normativo. Ela é uma das autoras que se aproxima do sentido supranumerário (excedente ou faltante) do que é a mulher, esse algo “a mais” impossível de definir, e nos “ajuda a traçar um mapa do que somos ou do que queremos ser” (Ferrante, 2017a, p. 385).

Por isso, retomo, para concluir, a frase que dá título a este texto: “estou morta, mas bem”. Sei que, “*apesar de tudo*”, são autoras como Ferrante que formam “belas comunidades luminosas” (Didi-Huberman, 2011, pos. 553). As personagens criadas por ela subvertêm, mesmo com sofrimento, a lógica óbvia do amor maternal ou conjugal que sustenta a “identidade feminina” no mundo

ocidental. Ao entrar em contato com as histórias narradas por essas personagens, que utilizam justamente a escrita para subverter a lógica tradicional, uma pequena chama – ou luz – se acende em minha mente e em meu coração. Chego, assim, à conclusão de que, apesar de tudo, as mulheres, assim como Delia, Olga e Leda, podem desejar diferente daquilo que lhes foi imposto. Podemos juntar os fragmentos de nossos desejos destruídos e construir novos desejos. Apesar da *frantumaglia* – e por causa dela –, podemos ser *lucciole*.

“I’m dead, but fine”: the *frantumaglia* and the *lucciole*

Abstract

Frantumaglia is a word from the neapolitan dialect, introduced by Elena Ferrante (2017) in her book of the same title. According to her, it was the word her mother used to describe the mental confusion that occasionally afflicted her. For Ferrante, the word echoes loss, instability, and debris. In her work, the author discusses how *frantumaglia* imposed itself upon her, pushing her towards writing. Building on this notion, this article proposes a dialogue between *frantumaglia* and the image of the *lucciole* (fireflies), a concept from Georges Didi-Huberman’s *Survival of the fireflies* (2011), to investigate how both ideas illuminate writing as a possibility for life in the face of chaos and fragmentation.

Keywords

Writing. *Frantumaglia*. *Lucciole*.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, G. A literatura e a vida. *Critique et Clinique*, Minuit, Paris, p. 11-17, 1993. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/deleuze-a-literatura-e-a-vida.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2025.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FERRANTE, E. *A amiga genial*: infância – adolescência. Tradução Maurício Santana Dias. 2 ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

FERRANTE, E. *A filha perdida*. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016a.

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

FERRANTE, E. *Dias de abandono*. Tradução Francesca Cricelli. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016b.

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

FERRANTE, E. *Um amor incômodo*. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017b.

LUCHETA, R. O Abecedário de Gilles Deleuze | Transcrição Completa. *Machine Deleuze*, 7 jun. 2021. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2021/06/07/o-abecedario-de-gilles-deleuze-transcricao-completa/>. Acesso em: 11 fev. 2025.