

OS LACRES ROMPIDOS E A TERRA QUE TREME: AS DESMARGINAÇÕES DE ELENA FERRANTE ENTRE O CORPO QUE COLAPSA E O DEVASTADOR DE FORA

THE BROKEN LACRES AND A LAND THAT TREMORS: THE ELENA FERRANTE'S SMARGINATURA [DISSOLVING MARGINS] BETWEEN THE BODY THAT COLLAPSES AND THE DEVASTATOR OF OUTSIDE

Iara Machado Pinheiro¹

RESUMO: Este ensaio propõe pensar o termo *smarginatura* levando em consideração o neologismo criado pela tradução brasileira da tetralogia *A amiga genial* (2011- 2014), de Elena Ferrante. A partir da criação desse substantivo – que faz da dispersão a concomitância da ação contrária com o ato de marginar –, tenta-se colocar a palavra como uma representação de angústia profundamente articulada à construção temporal do romance, que atravessa a segunda metade do século XX. Para tanto, o esforço é o de passar por dois episódios de desmarginação e analisá-los sob o viés dos efeitos da nomeação e de sua temporalidade particular. Uma vez que a primeira ocorrência aparece no capítulo dedicado à adolescência, que tem como pano de fundo a recuperação econômica do pós-guerra, e a última delas dá-se quando as duas protagonistas estão grávidas - e ambientada na turbulência dos anos 70 da Itália -, a leitura proposta é de que as instabilidades de contornos são construídas para expressar também uma experiência de tempo. Com o que é estabelecido por Paul Ricoeur (1984), acerca do hiato que resta entre o tempo oficial e o do sujeito, as desmarginações serão tratadas como a ligação precária entre essas instâncias de tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Elena Ferrante; Teoria Literária; Literatura Italiana; Tempo, Angústia.

ABSTRACT: This essay aims to think the term *smarginatura* considering the neologism created by the Brazilian's translation for *The Neapolitan novels*, by Elena Ferrante (2011-2014). Going from the creation of this substantive, that makes the dispersal coincide with the contrary action of act to give margins, the goal is to propose this word as one anguish's representation deeply articulated with the novel's construction of time, that crosses the 20th century's second half.

¹Mestra em Letras (Ciências da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Doutoranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo – Brasil. Bolsista FAPESP – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1679-7694>. E-mail: pinheiro.m.iara@gmail.com.

Therefore, the effort is to read two of the moments of *smarginatura* e analyse them under the bias of the nomination's effects and of its particular temporality. Considering that the first occurrence takes place in the chapter dedicated to represent the adolescence and is set in the economic recovery of the after war and the last of them happened when the two main characters are pregnant – and is set in turbulence of the 70's. – the aim is to read the boundaries's instability expresses also as an experience of time. With what is established by Paul Ricoeur about the gap that remains between the official time and the time of the subject, the *smarginatura* will be treated as the precarious binding between these two instances of time.

KEYWORDS: Elena Ferrante; Literary theory; Italian Literature; Time; Anguish.

A dor que pouco a pouco de mim me aliena,
se me abandono apenas,
desprende-se de mim, rodopia independente,
pulsa desgovernada em minhas têmeoras,
me enche o coração de pus
e já não sou mais dono de meu tempo

A raiva

Pier Paolo Pasolini

A tetralogia *A amiga genial* (2014- 2017) é aberta com a notícia de um desaparecimento sem restos. No prólogo *Apagar vestígios*, a narradora Elena apresenta sua amiga de infância, Lina Cerullo, a partir da realização de um objetivo planejado por muito tempo: sumir sem deixar qualquer marca de sua passagem pelo mundo. Em nenhum momento a narradora reivindica valor de realidade ao fim da amiga, o impossível de desaparecer levando tudo de si é introduzido junto à particularidade de Lina, que tinha o hábito de forçar as palavras até o ponto da desmesura: “Como sempre Lila exagerou, pensei. Estava extrapolando [*stava dilatando a dismisura*] o conceito de vestígio. Queria não só desaparecer, mas também apagar toda a vida que deixara para trás” (FERRANTE, 2015, p. 17).

A palavra *smarginatura* é uma dessas levada até o extremo, ao ponto de perder a ancoragem num sentido compartilhável. O termo – nomenclatura editorial relativa ao ponto de corte das páginas no processo de impressão, o que em português corresponderia à sangria – é creditado a Lina, trata-se da maneira

encontrada por ela para tentar explicar a sensação angustiada que a invadia e provocava a dissolução dos contornos que separavam seu corpo do mundo. E é com o neologismo criado pela tradução brasileira – desmarginação –, que este ensaio propõe a potência de expressão dessa dissolução que carrega, na própria nomeação, a ação contrária ao ato de demarcar as fronteiras garantidas por uma margem.

Nota-se uma potência de expressão tanto no sentido que escreve G.H., narradora de Clarice Lispector (1998), sobre o corte da carne infinita dos loucos e a imposição de uma forma ao amorfo, como também na representação da dispersão dos sentidos que as palavras adquirem ao longo do século XX. Para tanto, primeiramente, a tentativa é a de realizar uma curadoria de imagens que coloque em cena a conturbada relação de Lina com as formas para chegar aos episódios de desmarginação e apresentar a maneira como a angústia pelo amorfo afeta o ritmo do texto. Por fim, propõe-se uma articulação das ocorrências dos episódios com a representação das tensões do mundo de fora, de maneira que as desmarginações sejam pensadas no texto da tetralogia e nas nuances formais que compõem os episódios para propor que a instabilidade de contornos também expressa um discurso sobre o mundo, valor que Todorov (2012) reivindica à literatura.

Os contornos preliminares das desmarginações serão delineados com as pistas que a própria autora deixa no texto da tetralogia e em *Frantumaglia* (2017), ensaio, parte da coletânea homônima, no qual Ferrante apresenta a dor de suas protagonistas a partir do termo em dialeto napolitano, que ela define como uma das poucas palavras que compõem seu léxico familiar. A primeira abordagem visa a explorar a desestruturação das margens pela nomeação – a primeira grande manifestação dá-se na adolescência, mas ela só poderá ganhar palavra vinte anos depois – e pelos efeitos narrativos – a quebra de cadência, a dilatação das frases e as sobreposições de pronomes. Os dois eixos convergem na particularidade temporal que a perda de contornos comporta. A

desmarginação, para usar as palavras da narradora da tetralogia, une bruscamente tempos e lugares diferentes varrendo de todo o que há no meio. Como texto, ela não suporta a ordem; ainda que entre em uma cadeia de palavras, ela altera bruscamente o ritmo. Como se colocar a dissolução de contornos em margens envolvesse resistência: a desmarginação briga com a forma e não se deixa submeter completamente.

O ponto de partida, então, é a incapacidade da carne em velar completamente o que pulsa de modo desordenado internamente. Destacar a fragilidade das linhas que deveriam ordenar o corpo deve-se leitura de que o rompimento potencial – que chega às vias de fato nas irrupções da desmarginação – sugere uma relação com certa postura perante a linguagem, na qual as palavras não são capazes de garantir uma ancoragem robusta. Na *História do novo sobrenome* (2016), terceiro dos seis capítulos que compõem a tetralogia, a narradora apresenta a seguinte frase de Lina: “é sempre a mesma história: dentro daquilo que é pequeno há algo ainda menor que quer **despontar**, e fora do que é grande há algo ainda maior que quer mantê-lo **prisioneiro**” (FERRANTE, 2016, p.53, grifos meus). O conteúdo luta contra os contornos e a forma não dá conta de apaziguá-lo. Quando Lina fala de sua cabeça, ela coloca uma dinâmica análoga de aprisionamento e conflito:

‘Sinto uma dor aqui, atrás dos olhos, há algo que pressiona. Está vendo essas facas? São muito afiadas, acabei de buscá-las do amolador. Enquanto corto o salame, penso em quanto sangue há no corpo das pessoas. Se você põe muita matéria nas coisas, elas se rompem. Ou então lançam centelhas e queimam’ (FERRANTE, 2016, p.142).

A visão de Lina parece escavar o que há além da obviedade das aparências, como se ela retirasse o véu de alienação que as palavras deveriam garantir para mascarar o horror. O comentário da personagem remete a uma das imagens que Ferrante cria para dar corpo à *frantumaglia*, também

relacionada à instabilidade velada pela carne: “A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade” (FERRANTE, 2017, p.105). O ar e a água dividem um aspecto comum: a ausência de forma própria. A instabilidade é, justamente, esta: a volubilidade. A forma, nunca dada, é sempre em potencial. A *frantumaglia*, nessa primeira imagem, transforma o eu em mero véu, que encobre o amorfo, um revestimento que pode vir a colapsar. Em comum, as duas imagens tiram qualquer coisa de definitivo do corpo. O ar e o líquido, como o sangue, não têm contornos por si mesmos, eles precisam de invólucros.

O termo “invólucro” é o gancho para outro recurso importante na delimitação das desmarginações: a menção a personagens de Beckett que tanto fascinaram Lina na juventude. Quando encontra a peça *Todos os que caem* (1989), à personagem, parece absurdo que alguém possa se satisfazer com a perda de visão e ainda ser capaz de torcer para que as capacidades de falar e de ouvir também se percam.

Lina se mostrou perplexa, disse que tinha pensando nisso e que a vida em estado puro a aterrorizava. Expressou-se com certa ênfase e exclamou: ‘A vida sem ver e sem falar, e sem falar e sem ouvir, a vida sem uma veste, sem um invólucro, é disforme. Não recorreu exatamente a estas palavras, mas com certeza usou disforme e o fez com gesto de repulsa (FERRANTE, 2016, p. 220).

A narradora enfatiza a palavra “disforme”; como se a fala tivesse sido inventada em torno dessa marca indelével que fica de Lina: a falta de forma. Para dar conta da curiosa formulação “vida em estado puro”, vale se demorar na organização do trecho. Ela é seguida dos verbos “ver, ouvir e falar”, encadeados de maneira que delimitam um vestir do corpo, o que garantiria um mapeamento e o impediria de ser disforme. Os verbos serviriam como um invólucro para o sangue, para a paisagem instável de ar e líquido. Ainda sobre

a peça, as palavras de outra personagem, Maddy Rooney², desdobram-se em imagens desconcertantemente próximas à desmarginação:

Ah, quem me dera ser um monte de bosta esparramada na estrada como uma **enorme gelatina** fora da tigela e nunca mais dar um passo! Uma meleira **engrossada** com areia e poeira e moscas, eles teriam que me recolher com uma pá (BECKETT, [1956] 1989, p. 25, grifos meus).

O que há de errado comigo? Nunca tranquila, **as vísceras em erupção, rompendo** a pele encarquilhada, dilacerando a cabeça, ah! quem me dera atomizar-me, **atomizar-me** em átomos! ÁTOMOS! ([1956] 1989, p. 26, grifos meus).

Sou invisível por acaso, Miss Fitt? Será que esse tecido [cretone] me assenta tão bem a ponto de me **dissolver** na paisagem? Olhe, Miss Fitt, olhe mais de perto e distinguirá, finalmente, o que outrora foi uma **silhueta de mulher** (BECKETT, 1989, p. 29, grifos meus).

Esparramar-se como uma mistura viscosa. Ou reduzir-se às dimensões mínimas para atenuar o sofrimento da cabeça intranquila, fruto do que ameaça o revestimento da pele – as vísceras em erupção. O corpo, também para essa personagem, não está apaziguado pela palavra: ela tem de perguntar à mulher que carrega o desajuste no nome se ainda é possível enxergá-la. Beckett encontra Ferrante nos contornos instáveis, nas pessoas prestes a se desfazerem, até que não haja mais distinção entre corpo e coisa, entre dentro e fora.

Há um episódio específico da tetralogia que poderia ser lido com uma desmarginação autogerida. Lina mesma desfigura a sua imagem em uma fotografia que deveria promover a venda de sapatos que ela desenhara quando adolescente. A particularidade dessa cena é que a narradora falará sobre a representação de um apagamento, o que chama de “imagem de massacre”:

² Fátima Saadi, tradutora do texto, ressalta a particularidade dos nomes dos personagens que formam trocadilhos. De Maddy Rooney, ela comenta o seguinte: “Maddy, do inglês *mad*, que significa louco ou zangado. Rooney que apresenta semelhança fonológica com *ruined*, que significa arruinado ou destruído”. Ainda, sobre a personagem Miss Fitt: “Fonologicamente idêntico ao inglês *misfit*, que significa fracasso, pessoa mal ajustada” (1989, p. 24).

Lila estava feliz e me arrastava cada vez mais com sua felicidade feroz, sobretudo porque descobria num relance, talvez sem mesmo se dar conta, uma ocasião que lhe permitia *representar* a fúria contra si mesma, a irrupção, talvez pela primeira em sua vida, da necessidade – e aqui o verbo usado por Michele era apropriado – de apagar-se [*cancellarsi*]. Hoje, à luz de tantos fatos que aconteceram em seguida, estou bastante segura de que as coisas se deram justamente assim. Com as cartolinas pretas, com os círculos verdes e arroxeados que Lila traçava em torno de certas partes do seu corpo, com as linhas vermelho-sangue com que se retalhava, e dizia se retalhar, realizou a própria autodestruição *em imagem*, oferecendo-a aos olhos de todos no espaço comprado pelos Solara para expor e vender *seus* sapatos (FERRANTE, 2016, p. 120).

A satisfação em retalhar a própria imagem é a primeira irrupção da necessidade de Lina de apagar-se, como fará consigo mesma na velhice, no que é apresentado no prólogo como a motivação da escrita da narradora. O verbo “apagar” [*cancellare*], aliás, parece ter uma estreita relação com as desmarginações, precisamente porque a desfiguração, na cena acima, é lida com uma tentativa de apagamento. Também, o título do prólogo [*Cancellare le tracce*] parece ganhar um valor retroativo, como se a dissolução e o apagamento de vestígios fossem uma desmarginação levada ao extremo: ao invés do rearranjo dos traços em algum outro contorno, as margens são ultrapassadas com tamanha violência que perdem a consistência. Apagamento e dispersão voltam a se articular no último capítulo da tetralogia, *História do rancor*, quando o *cancellare* é retomado como um projeto estético de Lina:

Ela já havia expressado aquela vontade de se apagar [*cancellarsi*] várias vezes, mas a partir do fim dos anos 1990 – sobretudo de 2000 em diante – aquilo se tornou uma espécie de refrão insolente. Era uma metáfora, naturalmente. Que a atraía, recorrera a ela nas circunstâncias mais diversas, e nunca me ocorreu, nos tantos anos de nossa amizade – nem mesmos nos momentos mais terríveis que se seguiram ao sumiço de Tina –, que ela pensasse em suicídio. Apagar-se [*cancellarsi*] era uma espécie de projeto estético (FERRANTE, 2017, p. 455).

Quando passa pelo aparente contrassenso que fica entre os termos representar e apagamento, a narradora fala da expressão de uma fúria que a amiga sentia por si mesma. Em *Frantumaglia*, o que a autora chama de “emoções fortes” é apresentado como um impasse enfrentado pelo narrar, no que concerne à temporalidade. Isso porque resta uma inadequação entre o tempo de escrever e os sentimentos que “explodem a cronologia”: “um tempo da dor que nos acomete avançando como um vórtice; mas também uma escrita das emoções que seja sonoridade da respiração, um vento dos pulmões que, ao produzir música faz com que destroços de diferentes épocas rodopiem e, por fim, passem em um turbilhão” (FERRANTE, 2017, p. 115). Para falar do que se desprende de “um salto mortal, uma cambalhota, uma pirueta impetuosa [*una piroetta vorticoso*]” (FERRANTE, 2017, p. 114), fica uma dissonância entre o tempo de narrar e a indistinção de tempo do vórtice. O primeiro, nas suas “sínteses nítidas”, é invadido pelo que o segundo tem avassalador: “a escrita se arqueia, fica agitada, rodopia sem fôlego, absorvendo tudo, pondo lembranças, desejos, em um redemoinho” (FERRANTE, 2017, p. 114). Se a narrativa pode ser um recurso para agir na desordem do mal-estar, o mal-estar também age na narrativa. A escrita pode dar forma, mas essa forma terá a marca do que a excede. Outras imagens da *frantumaglia* são provocadoras no sentido de ler os efeitos da nomeação do que está além das margens:

A frantumaglia é o depósito de tempo sem a ordem de uma história [storia], de uma narrativa. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parecia estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. Também é a palavra adequada para aquilo que estou convencida de ter visto quando criança – ou, de qualquer maneira, durante aquele tempo absolutamente inventado, que, quando adultos, chamamos de infância –, pouco antes de a língua entrar em mim e inocular uma linguagem: uma explosão coloridíssima de sons, milhares e milhares de borboletas com asas sonoras. Ou é apenas meu modo de chamar a angústia de morte, o temor de que minha capacidade de expressão emperre, como uma paralisia dos órgãos fonadores, e tudo que

aprendi a governar, do primeiro ano de vida até hoje, comece a flutuar por conta própria, gotejando ou sibilando para fora de um corpo que cada vez mais se torna coisa, um saco de couro que vazava ar e líquido (FERRANTE, 2017, p. 106).

Elena diz que, para Lina, o “passado era friável” (FERRANTE, 2016, p. 127). Um passado que “desmorona continuamente”, não ser dono do próprio tempo – como nos versos de *A raiva*, de Pasolini –, o depósito de tempo: a narradora parece agir justamente nessa confusão anacrônica, produzindo emendas e colocando a amiga em uma narrativa, subdividida por histórias, para que o passado não se esfalesse em pó, não se atomize. Neste ponto, vale recorrer à capacidade da escrita de produzir contornos, como colocado pela narradora de *A paixão segundo G.H.*³ que fala da forma como uma luta contra a desintegração; “uma forma que contorna o caos, uma forma que dá construção à substância amorfa” (LISPECTOR, 1998, p. 12). A respeito da narradora de Clarice, Trocoli propõe uma segmentação do eu: “entre um ‘eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”. Resistência por meio de margens; a “moldura não somente como borda, mas como âncora que impede a dissolução” (TROCOLI, 2015, p. 63). O que pode ser moldura e âncora auxilia a leitura das últimas imagens de *frantumaglia*: o despedaçamento anterior à linguagem e o da angústia da morte. Sem palavra, não há governo, não há nem corpo já que ele vira um saco de couro que vazava ar e líquido. A massa aérea e aquática escaparia uma vez que o corpo mesmo transforma-se em coisa, sem consistência para revestir interioridade alguma.

É com a suposição de que a palavra pode fazer contrapeso ao vazio que os episódios de desmarginação serão apresentados, segundo a temporalidade da

³ Trazer a narradora de Clarice como referência partiu de uma aproximação traçada por Ferrante mesma, em uma das entrevistas de *Frantumaglia*: “Sinto – me atraída pelas imagens de crise, de lacres rompidos, e talvez as desmarginações venham daí. Quando as formas desmargina, nos defrontamos com o que nos aterroriza, como nas *Metamorfoses* de Ovídio e também na de Kafka e no extraordinário *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (FERRANTE, 2017, p. 402).

nomeação, ou seja, deve-se começar pela última ocorrência, porque é quando o nome pôde aparecer. A narradora mesma faz a ressalva relativa à lacuna temporal que fica entre os episódios e o nome, quando apresenta a primeira ocorrência no capítulo destinado à adolescência:

Em 31 de dezembro de 1959 Lila teve seu primeiro episódio de desmarginação. O termo não é meu, ela sempre o utilizou forçando o sentido comum da palavra. Dizia que, naquelas ocasiões, de repente se dissolviam as margens das pessoas e das coisas. Quando naquela noite, em cima do terraço onde estávamos festejando a chegada de 1960, ela foi tomada bruscamente por uma sensação daquele tipo, assustou-se e manteve a coisa para si, ainda incapaz de nomeá-la. Somente anos depois, numa tarde de novembro de 1980 – ambas já estávamos com trinta e cinco anos, casadas, com filhos –, ela me contou minuciosamente o que lhe acontecera naquela circunstância, e o que ainda lhe acontecia, recorrendo pela primeira vez a essa palavra (FERRANTE, 2015, p. 81).

Para inserir a palavra na narrativa, Elena faz uso do truque da continuidade; dá o nome antes de narrar o episódio. Lina, no entanto, sofre da dissolução sem o recurso do nome. Outra questão acerca da nomeação é a ressalva de Elena: mais uma vez é necessário mencionar a relação da amiga com a linguagem. A palavra não é dela, é de Lina, usada de maneira a forçar o “sentido comum”. Lina, portanto, leva as palavras até o limite do sentido comum e cria imagens de colapso à espreita, como se os nomes fossem um revestimento que disfarça mal alguma coisa de horroroso. Jean-Claude Milner (2006) introduz a linguagem no que ela “secamente distingue” e traz as coisas para um registro compartilhável. Lina, na contramão, exila as coisas desse registro. No lugar do que secamente distingue, a sobreposição viscosa, a textura que as coisas adquirem quando os contornos se desfazem:

Usou precisamente *desmargar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão,

resfolegando. Disse que o contorno das coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. (...) Balbuciu que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais – que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas – se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação em pólipos sacomatosos, em fragmentos de fibra amarelada (...) Até hoje, disse, – e aqui faço um resumo em palavras minhas, de agora –, acreditei que se tratasse de momentos ruins, que vinham e depois passavam, como uma doença de crescimento. O problema sempre foi a cabeça (rever) **Não consigo freá-la, preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar (...) o pano que se tece de dia se desfaz à noite, a cabeça acha um jeito. Mas não adianta muito, o terror permanece, está sempre na fresta entre uma coisa normal e outra** (FERRANTE, 2017, p. 167 -169, grifos meus).

Parece importante destacar os substantivos e adjetivos que aparecem para contornar a ausência de margens: dissolução, confusão, mistura, contorções violentas, realidade empastada, viscosa. Também, algo de uma vigilância que se mostra necessária para que as coisas não sejam assim o tempo todo, que se revela ingênua quando falha. São as coisas falsas que podem acalmar, porque as reais são as que se contorcem violentamente. E o que resta no além das margens desfeitas são fragmentos de fibra amarelado, um corpo despedaçado e reduzido a pedaços mínimos.

Concomitante ao crescimento do desespero, a primeira pessoa é transferida a Lina. A narradora fala que o resumo é com palavras dela, em um agora do tempo que avança pela escrita, mas é Lina quem conjuga os verbos. Como texto, a desmarginação transfere parte do caos de Lina à ordem da narradora, borra as margens que separam as duas, atropela a escansão e dilata a extensão das frases. Partindo do que Trocoli coloca sobre a oscilação do eu em

G.H., poderia ser possível propor que, nas dissoluções, Lina fala por meio de Elena, como se a primeira fosse o eu que designa o lugar vazio, e a segunda o eu que resiste ao vazio.

Como no trecho em que Lina fala sobre os personagens de Beckett, verbos são encadeados em sequência. No primeiro momento, as ações de ver, ouvir e falar são colocadas como invólucros necessários para o corpo não ser disforme. Aqui, os verbos parecem apresentar a síntese que compõe o substantivo “desmarginação”: “fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar, desfazer e arrebentar” representam também ações de sentidos contrários, como se, paradoxalmente, a concomitância do ato e da correlativa ação contrária fosse uma prerrogativa para que não se chegue ao substantivo. Os pares de ação como movimentos necessários para evitar que a desmarginação aconteça e mostre a ingenuidade do cobrir e do descobrir, que vela o equilíbrio precário do corpo.

Algo conhecido no tempo do “desde sempre” e que, ainda assim, não deve vir à luz. O profundamente familiar que não deve emergir, como apresentado por Freud em *O estranho* (2010), é outro recurso importante para seguir na leitura do que aparece para contornar as irrupções das desmarginações. Nesse texto, o ponto de partida é a variedade dos possíveis desdobramentos do termo, até o ponto em que *heimlich* e *unheimlich* (a negação) coincidem. Ele diz que “o inquietante [estranho] é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). E para investigar as condições em que o familiar torna-se estranho, ele debruça-se sobre uma série de acepções da palavra. Além de doméstico, *heimlich* pode também ser algo da ordem do privado, do secreto, e considerando que o termo não é unívoco, Freud aproxima-o de sua negação propondo que “*unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). O profundamente íntimo que deve ser também profundamente desconhecido. Ao voltar à relação da personagem com a linguagem, encontra-

se que levar as palavras até o ponto da desmesura seria algo como forçá-las até o limite, ponto em que revelam tudo o que deveria permanecer oculto.

É algo nesse sentido que é apresentado na primeira desmarginação, quando Lina diz ter percebido que “entidades desconhecidas, que destruíam o perfil costumeiro do mundo e mostravam sua natureza assustadora” (FERRANTE, 2015, p. 83), como se houvesse algo por trás do ‘tudo’ que se rompe. Essa ocorrência é narrada de maneira fragmentada: primeiro é apresentada em uma prolepse que abre o capítulo e depois é retomada quando o avanço encontra a cadência cronológica do enredo, o que reforça a leitura de que a narradora é quem realiza o corte da “carne infinita dos loucos” para retirar a amiga do indistinto “depósito de tempo”.

Tivera a impressão de que todos gritavam demais e se moviam em grande velocidade. Essa sensação fora acompanhada de uma náusea, e ela teve a sensação de que algo de absolutamente material, presente em torno dela, em torno de todos e de tudo **desde sempre**, mas sem que conseguisse percebê-lo, estivesse destruindo o contorno das pessoas e das coisas, revelando-se.

O coração se pusera a bater descontroladamente. Começara a sentir horror pelos gritos que saíam das gargantas de todos os que se moviam pelo terraço entre a fumaça e as explosões, como se a sua sonoridade obedecesse a **leis novas e desconhecidas**. A náusea aumentara, o dialeto perdera toda a **familiaridade**, tornara-se insuportável o modo como nossas gargantas úmidas molhavam as palavras no líquido da saliva. Um sentido de repulsa atingira todos os corpos em movimento, sua estrutura óssea, o frenesi que os sacudia. **Como somos malformados, pensara, somos insuficientes**. Os ombros largos, os braços, as pernas, as orelhas, os narizes, os olhos lhe pareciam atributos de seres monstruosos, descidos de algum recesso do céu negro. E a repulsa, quem sabe porque, se concentrara sobretudo no corpo de seu irmão Rino, a pessoa que lhe era a mais familiar, a pessoa que mais amava. Tivera a impressão de enxergá-lo pela primeira vez como realmente era: uma forma animal tosca, atarracada, a que mais gritava, a mais feroz, a mais ávida, a mais mesquinha. O tumulto do coração arrasara, sentiu-se sufocar. Muita fumaça, muito mau cheiro, muito relampear de fogos no gelo. Lila tinha tentado acalmar-se, dissera a si mesma: preciso agarrar a corrente que está me **atravessando**, preciso **arrancá-la** de mim. (FERRANTE, 2015, p. 82, grifos meus).

Foram destacadas as palavras referentes às noções de tempo e de formas. Leis novas e desconhecidas que retiram a familiaridade da linguagem e do corpo; as palavras tornam-se encharcadas de saliva, os corpos revelam-se mal formados. Isso tudo em um tempo do “desde sempre”, do que ficava escondido e revela-se brutalmente, como a paisagem de destroços da *frantumaglia*.

Embora todas as desmarginações sejam relatadas de uma só vez, na organização da narrativa, elas aparecem articuladas ao andamento cronológica da história. A ênfase na leitura dos efeitos da nomeação da dissolução, para que ela possa vir se tornar narrativa, passa pela ingerência da narradora que conta, os acontecimentos da vida dela e da amiga, de modo ulterior. De maneira que ela já tenha o termo como recurso, o que permite a Elena produzir emendas e encadear o que, segundo a cadência do tempo que segue linear, ainda não tinha palavra. Seria possível ler a articulação das desmarginações ao encadeamento episódico sob outra perspectiva: a potência delas em expressar determinada experiência de tempo, como estabelecida por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa* (2010): “modalidades inéditas de concordância discordante, que não afetam mais apenas a composição narrativa, mas também a experiência viva dos personagens da narrativa” (RICOEUR 2010, p. 175).

No comentário que faz sobre *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, Ricoeur localiza a tensão na composição da temporalidade no que resta entre o tempo monumental e o tempo mortal. Nesse romance, que tem a duração de um dia, o tempo cronológico é marcado pelas batidas do *Big Ben*. Ele, no entanto, é apenas a expressão audível disso que é chamado de tempo monumental: “a esse tempo monumental pertencem as figuras de Autoridade e de Poder que constituem o contrapolo do tempo vivo” (RUCOEUR 2010, p. 184). Para marcar o embate entre o tempo da autoridade e o tempo vivo, o mortal, Ricoeur passa pelo suicídio de Septimus, justamente porque em seu sofrimento delirante,

decorrente da experiência do horror da guerra, o personagem se mostra alheio ao saber da autoridade que tenta instrumentalizar e intervir na sua dor:

Seu tempo, a partir de então, não tem mais nenhuma medida comum com o dos portadores do saber médico, seu sentido de medida, seus veredictos, seu poder de infligir sofrimento (...) Considerada à parte, a visão de mundo em Septimus exprime a agonia de uma alma para a qual o tempo monumental é insuportável; a relação que a morte pode ter, além disso, com a eternidade, intensifica, essa agonia (...) É portanto com relação a essa falha insuperável, aberta entre o tempo monumental e o tempo mortal da alma, que se distribuem e se ordenam as experiências temporais de cada um dos outros personagens e seu modo de negociar a relação entre as duas margens de falha (RICOEUR, 2010, p. 191).

Septimus, em seu profundo sofrimento, está em descompasso com tempo da autoridade. Como se o laço que o ligara ao mundo tivesse se rompido, o que mina as possibilidades de “negociar a relação entre as duas margens de falhas”. No caso do personagem, resta a dimensão do insuportável, o que culmina com o suicídio. Todavia, Ricoeur coloca a falha entre o tempo monumental e o mortal como insuperável, os personagens de Woolf compartilhariam a mesma hora “de fora”, mas não a “de dentro”. Fica um hiato, portanto, entre o tempo mensurável e compartilhado e o tempo das marcas subjetivas. O autor falará ainda que não se trata de uma oposição dual entre tempo dos relógios e tempo interior, mas das nuances de maneiras que os personagens podem vivenciar a experiência de tempo. Como possibilidades de tomada de posição, há quem consiga estabelecer “acordo íntimo com o tempo monumental das figuras de Autoridade” (RICOEUR, 2010, p. 188), e a de quem o tempo “não tem mais nenhuma medida comum com o dos portadores do saber médico, seu sentido de medida, seus veredictos, seu poder de infligir o sofrimento” (RICOEUR, 2010, p. 190).

De volta a Ferrante, sugere-se a leitura das desmarginações como pontuais colapsos dessa negociação entre o tempo de dentro e o de fora, sendo

que Elena teria alguma margem para estabelecer acordos com o tempo da autoridade, enquanto Lina, nos pontos de dissolução, perderia a medida comum que poderia unir o seu tempo com o oficial, já que mesmo as palavras são forçadas, até ultrapassarem os limites de um registro compartilhável. A narradora fala de si como alguém que “era a ponta do compasso que está sempre fixa, enquanto o grafite corre à volta traçando círculos”, ao passo que “Lila se perdia de Lila, o caos parecia a única verdade, e ela – tão ativa, tão corajosa- se anulava [*cancellava*] aterrorizada, tornava-se um nada” (FERRANTE, 2017, p. 172). O verbo “apagar”, aqui, aparece para colocar a dissolução como a prevalência de uma inadequação perante a firmeza e a consistência de quem resiste aos choques com o tempo de fora. A hipótese que se tenta delinear, portanto, passa pela particularidade que a narradora confere à amiga, e como essa unicidade está também relacionada à uma exterioridade em relação ao saber oficial que rege o tempo de fora, sendo as desmarginações o extremo dessa não adequação.

Para sustentar essa proposta, vale apresentar os pontos da história, nos quais os dois episódios de dissolução estão inseridos, e delinear uma articulação entre eles e a maneira que a narradora representa o tempo de fora nessas duas partes. Para tanto, vale contar como premissa o que Erich Auerbach comenta acerca do romance do século XIX, isto é, que a representação passa por uma “atividade criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa” (2017, p. 430). As respectivas restrição e amplitude da circulação das palavras, nas duas partes, e a configuração da voz da narradora seriam índices de uma temporalidade contida na própria forma do romance. De modo que, a abordagem, aqui, consiste em pensar como os relatos dos rompimentos das formas também carregariam consigo experiências de tempos, ainda mais porque na tetralogia cada capítulo leva, como subtítulo, uma fase da vida.

A primeira das desmarginações aparece no segundo capítulo, “História dos sapatos”, parte do primeiro volume *A amiga genial* (2015), cujo subtítulo é

Adolescência. Se antes, na história dedicada à infância, as palavras teriam que passar pelo crivo da autoridade nomeada com “dom”, que centralizava o poder no bairro periférico de Nápoles – no qual as duas moravam -, a passagem para a adolescência é aberta com a diluição das interdições. Os contornos de poder e de corpo se dispersam, portanto.

Ao longo desse capítulo, segue a estreita articulação entre as mudanças no corpo das duas personagens e as alterações do bairro, que “se agitava e desdobrava como para mudar de figura, não se deixar reconhecer nos ódios acumulados, nas torpezas e mostrar em vez disso uma cara nova” (FERRANTE, 2015, p. 102). No tempo da autoridade, o dinheiro e os negócios se sobrepõem ao poder centralizado por um ‘dom’, e, no tempo de dentro, as desmarginações expressariam o corpo em transformação. O de Lina perde “os vestígios de menina” e o de Elena é violado e tomado por um assombro composto de horror e prazer. Os corpos sofrem alterações e são necessários mais nomes para dar conta disso. Já a história do bairro está profundamente articulada com a destruição e a reconfiguração de contornos. Se, em um primeiro momento, todos estavam submetidos a uma autoridade única e temida, mas também plácida, é quando ela cai que as coisas se arranjam como que testando os efeitos da ampliação de limites.

A representação da adolescência faz coincidir o rearranjo das linhas do corpo com a discreta ampliação da circulação de dinheiro e mercadorias na periferia de uma grande cidade. É também nesse capítulo que se dá a primeira aparição de uma data no texto da tetralogia, justamente a irrupção da desmarginação inaugural – o ano novo de 1959. Ainda, nesse capítulo também são introduzidos nomes que amparam a localização das tensões e da estruturação da autoridade paralela que submetia o local. O que era um *antes* intangível na infância – e escrito em itálico – ganha palavra nesse novo desenho de poder.

Pasquale gritava insultos, urrava furiosamente, com olhos de doido, e não havia meio de acalmá-lo (...) Dizia coisas que não tínhamos elementos para entender. Dizia que o bar Solara sempre foi um local de camorristas agiotas, que era a base para o contrabando e para recolher os votos de Stella e Corona, uns monarquistas. Dizia que dom Achille tinha sido um espião dos nazifascistas, dizia que o dinheiro que Stefano usara para ampliar a charcutaria tinha sido obtido pelo pai no mercado negro (FERRANTE, 2015, p. 147).

Quando o que não podia ser sequer mencionado, nos tempos da autoridade regida pelo dom – a infância ambientada no pós-guerra –, ganha nome, Lina, mediada pela voz da narradora, enuncia a seguinte conclusão: “com a língua de hoje tento resumir assim: não há gestos, palavras, suspiros que não contenham a soma de todos os crimes que os seres humanos cometeram e cometem” (FERRANTE, 2015, p. 148). Mesmo quando não está desmarginada, ainda no registro comum, Lina coloca as coisas em termos de uma superfície enganosa que encobre precariamente o horror, uma fusão de malfeitos e crueldades velada por silêncios e meias-palavras. As desmarginações, introduzidas nessa história, parecem expressar a sobreposição de tempos, as margens porosas que separam precariamente as palavras que carregam sangue derramado das da convivência da subserviente cumplicidade. Ou seja, a efervescência das profundas modificações da adolescência – no tempo de dentro – e o sutil otimismo fruto de tímidas ampliações nas possibilidades de melhora de vida e da incipiente sedução exercida pelo consumo – é nesse momento também que a televisão chega ao bairro – parecem dizer também sobre o impossível de anular o *antes*. A constatação de que não há recomeço que zere o passado porque, por baixo do que se apresentaria como melhora, está a soma de dores e rancores anteriores.

O episódio de desmarginação que faz surgir a nomeação – e quando as dissoluções anteriores são reorganizadas em torno dessa palavra – está no quinto capítulo da tetralogia, que intitula o quarto livro *História da menina*

perdida (2017), cujo subtítulo é *Maturidade*. Nesse ponto, as formas, de modo geral, estão sob questionamento. O modo de habitar é colocado como o que pode vir a ser depois de desmontes em instâncias diversas. O exterior mostra-se no que tem de frágil e turbulento, as coisas que aparentavam ser definitivas desfazem-se. É imaginada uma sucessiva reconfiguração que parte do ambiente íntimo e se expande paredes internas afora:

Sim, eu me dizia, cai o casal, cai a família, cai toda a gaiola cultural, cai toda a possibilidade de acomodação socialdemocrata e, no entanto, cada coisa experimenta assumir violentamente outra forma até então impensada: eu e Nino, a soma de meus filhos e dos dele, a hegemonia da classe operária, o socialismo e o comunismo, sobretudo o sujeito imprevisto, a mulher, eu. Fiz um périplo reconhecendo-me noite após noite numa ideia sugestiva de desestruturação generalizada e, ao mesmo tempo, de uma nova composição (FERRANTE, 2017, p. 48).

Diante da indefinição que sucede os desmontes, alguns lugares perdem-se. A desestruturação parece levar consigo a credulidade nas ideias que faziam sentido até então. Todo um léxico é colocado em xeque; palavras que eram referências tornam-se maquiagem da falta de sentido, que se mostram, então, quando desnudadas, ineficazes.

Nós, que queríamos fazer a revolução, éramos aqueles que, mesmo no meio do caos, inventavam sempre uma ordem e faziam de conta saber exatamente como as coisas estavam indo (...) Boa gramática, boa sintaxe. Uma explicação pronta para tudo. Nenhuma chaga que contamine, nenhuma ferida que não tenha seus pontos de sutura, nenhum quarto escuro que lhe dê medo. Só que, a certa altura, o truque [*trucco*] não funciona mais (...) O significado está abandonando as palavras (FERRANTE, 2017, p. 70).

Algo das explicações já prontas torna-se arcaico. E, quando os significados abandonam as palavras, a circunstância criada para falar do tempo ambienta-se nas “sirenes incessantes da polícia, os postos de bloqueio, o ronco das pás

dos helicópteros” (FERRANTE, 2017, p. 78). Até mesmo a violência perde referência precisa, sobre autoria de uma agressão, a narradora diz: “comunistas, fascistas, já não se sabia”. Os contornos embaçados constituem o ponto comum do tempo de dentro e o de fora, o efeito de recepção das palavras é tão incerto quanto o andamento dos tempos.

Era sempre difícil lidar com as palavras, meu público exigia que eu soubesse calibrá-las segundo os usos correntes na extrema esquerda, e eu estava atentíssima. Muitas vezes acabava me excedendo e então pronunciava frases sem barreiras. Assassinos não sou bem a nenhum dos presentes - assassinos são os fascistas - e eu fui atacada, criticada, denegrada (...) Quando se mata alguém, não se é um assassino? (FERRANTE, 2017, p.79).

O esfacelamento do sentido, que antes era garantido pela sintaxe bem organizada, faz faltar ancoragem até mesmo à palavra ‘assassino’. A representação dos anos de chumbo da Itália passa pela dissolução, ainda sem sucessão, do que até então assegurava um lugar de referência. Junto a isso, a maturidade é o momento da coincidência das últimas gestações das duas amigas. No caso da narradora, trata-se de uma gravidez fora do casamento. Não que não reste um espaço vazio de orientação após a dissolução da rigidez da estrutura familiar convencional: “Fui eu que me confundi, acabei dizendo que era casada com Giovanni Sarratore, me corrigi, murmurei *separada* de Pietro Airota, acumulei desordenadamente nomes, sobrenomes, informações imprecisas” (FERRANTE, 2017, p.188). Na vida doméstica, os nomes de significados esvaziados não fixam lugares, paira um tipo de indeterminação ao oficializar o nascimento da filha fruto de um relacionamento fora do registro do comum.

Já para Lina, com o que será chamado no último capítulo de “modo extemporâneo”, a gravidez é experimentada com o desconforto de quem sempre se vê à beira do colapso de contornos. Nos trechos que seguem abaixo,

a palavra “gravidez” também parece ter seu sentido forçado. Uma vez que é levada até a desmesura, a experiência é colocada em termos de acolher um hóspede, para depois expulsá-lo violentamente:

Lila lhe explicou com tons autoirônicos que a coisa já volumosa que ela trazia na barriga, a puxava, a empurrava, a paralisava, a incomodava, a enfraquecia (FERRANTE, 2017, p. 157).

E desfiou uma série de argumentos ferozes e irônicos. Achava insensata aquela vontade de guardar o filho no ventre e, ao mesmo tempo, querer expeli-lo. É ridículo – disse – que essa adorável hospitalidade de nove meses seja seguida por uma ânsia de expulsar o hóspede da maneira mais violenta. Sacudia a cabeça indignada com a incoerência do mecanismo. Coisa de louco – exclamou recorrendo ao italiano -, é o próprio organismo que se rebela contra você, ou melhor, se revolta até se tornar o pior inimigo de si, até atingir a pior dor que existe (FERRANTE, 2017, p. 211).

A gestação, portanto, como uma rebelião do corpo, que age como um inimigo de si mesmo. O último trecho parece colocar algo da ordem da resistência, ela briga com o corpo para não perder os contornos recém-adquiridos. E, se retomar os verbos em cadeia - “fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebeitar” - que aparecem para falar da desmarginação que acontece nesse capítulo, parece possível traçar uma relação entre a particularidade da expressão dessa experiência de dissolução e o tempo de fora. Elena vive a perda de consistência dos nomes na confusão que é registrar uma filha que nasce fora da instituição do casamento, enquanto que, no tempo da autoridade, palavras que pareciam à narradora a expressão de uma revolta justa, como o comunismo, são faladas como “exibição de pureza”: os ideais que passam a fazer “parte da decoração” (FERRANTE, 2017, p.222). Ainda que Lina tenha características que são vistas pela narradora como um sinal de exterioridade - “Lila, sempre no mesmo lugar e sempre fora do lugar” (FERRANTE, 2017, p. 473) - os verbos que aparecem para dar conta desse episódio de desmarginação também parecem enlaçados à fragilidade semântica

que as palavras adquirem, segundo a representação que a narradora faz da fase que chama de maturidade. A década de 70, a vida adulta, é narrada com a perda de referência segura e de nomes que domesticuem, o que tem como efeito colateral a necessidade de tecer um sentido débil que fatalmente será dissolvido. A maturidade é também da modernidade, que não carrega mais consigo a credulidade esperançosa nas melhorias que os ideais de progresso prometiam. O tempo de fora e o de dentro encontram-se na repetição do cobrir e descobrir que é necessário para manter o que Lina chama de “compostura física e moral”, a sustentação tanto do que mantém o eu com alguma consistência quanto para o enlaçamento em um tempo que gesta também o desastre, nos termos de Auerbach (2017).

O ponto de encontro poderia se estimado, então, na impossibilidade de sentido em um mundo que foi esvaziado pela vacuidade autoritária do consumo. Recorrendo a Pasolini, a experiência de tempo do capítulo destinado à maturidade poderia contar com amparo do que é definido como genocídio nos *Ensaio corsários*: “a assimilação ao modo e à qualidade de vida burguesa” (PASOLINI, 1990, p. 109). Ou seja, o consumo teria uma dimensão ainda mais despótica que o fascismo, uma vez que impõe um estado de completa indiferença e suprime qualquer tipo de particularidade:

Nenhum centralismo fascista conseguiu fazer o que fez o centralismo da sociedade de consumo. O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As várias culturas particulares (camponesas, subproletárias, operárias) continuavam imperturbavelmente a conformar-se a seus antigos modelos: a repressão se limitava a obter a adesão puramente verbal. Hoje, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo Centro é total e incondicional. Os verdadeiros modelos culturais são renegados. A abjuração consumou-se. Pode-se, portanto afirmar que a “tolerância” da ideologia hedonista desejada pelo novo poder é a pior das repressões da história humana. As estradas, a motorização, etc., uniram estreitamente a periferia e o Centro, abolindo qualquer distância material. Mas a revolução dos meios de informação foi ainda mais radical e decisiva. Por meio da televisão, o Centro assimilou o país inteiro, que era historicamente tão diferenciado e

rico em culturas originais. Começou uma obra de padronização destruidora de qualquer autenticidade e concretude. Ou seja, impôs – como eu dizia – os seus modelos: os modelos desejados pela nova industrialização, que não mais se contenta com “um homem que consuma”, mas pretende ainda que se tornem inconcebíveis outras ideologias que não a do consumo (PASOLINI, 1990, p. 58).

Abjuração, renúncia. A padronização não parece permitir que nada funcione fora da lógica do lucro e da acumulação. A pobreza, da *História dos sapatos*, é assimilada apenas como modo de expandir o consumo. De maneira que, menos do que garantir melhoras nas condições de vida, trata-se de uma mera expansão de mercado. Como consequência, e em consonância com o que a narradora expressa em termos de itens decorativos, até mesmo a revolta passa a fazer parte integrante das normas vigentes. Em *Jovens infelizes*, Pasolini coloca que os movimentos de contestação tornaram-se mercadorias, o que faz das conquistas por maiores liberdades, mera ilusão: “Uma liberdade ‘presenteada’ não pode, de fato, vencer suas tendências seculares à codificação” (PASOLINI, 1990, p. 31). Isto é, qualquer coisa que se apresente como ganho de liberdade, não passa de uma permissividade conivente com as estruturas de um “poder mais que totalitário porque violentamente totalizante” (PASOLINI, 1990, p.122). O que poderia ser encarado como conquista civil não passaria de mais uma forma de padronização.

O cobrir e recobrir necessários para se resguardar das dissoluções angustiadas das desmarginações passariam pela reordenação de sentidos que transformam a crueldade em pilar imprescindível à democracia e à garantia de liberdade: “A exploração do homem pelo homem e a lógica da otimização dos lucros, que antes eram consideradas uma abominação, agora tinham voltado a ser em toda parte pilares da liberdade e da democracia” (FERRANTE, 2017, p. 425). A angústia da dispersão do corpo, no ponto em que o que ficava à margem é aglutinado pelo consumo e precariamente à modernidade, passa, então, pela ação repetitiva de velar a desilusão que resta das promessas não cumpridas do

progresso, do que Lina chama da benevolência esgarçada quando tenta dar contorno às desmarginações: “Os bons sentimentos são frágeis, comigo o amor não resiste. Não resiste amor por um homem, nem mesmo o amor pelos filhos resiste, logo se esgarça. Você olha pelo furo e vê a nebulosa de boas intenções se confundir com as más” (FERRANTE, 2017, p. 171). O terror revela-se nas frestas, que restam da adequação ao que seria a normalidade, e é também o desalento provocado pelo jeito que os marginalizados são inseridos ao modo burguês da habitar.

As desmarginações têm um caráter anacrônico, por não estarem submetidas à usura do tempo. A angústia advinda do comprometimento dos contornos do corpo que se revelam porosos, portanto, tem um núcleo duro inapreensível. No entanto, a maneira possível de se aproximar disso que é irredutível passa pelas palavras disponíveis para negociar a margem de falha entre o tempo de dentro e o de fora. A construção da tetralogia e as emendas que a narradora confere ao que chama de “balbucio descontínuo” da amiga, para permitir que a angústia da dissolução entre em uma narrativa, provoca pensar em como a expressão de cada dissolução está articulada a uma experiência de tempo. De modo que as sutilezas nas construções do texto desmagnado e os efeitos na forma da representação da angústia possam também ser lidos como a expressão de uma interpretação do mundo, nos termos de Todorov: “a arte interpreta o mundo e dá forma ao informe” (2012, p. 65). Em *A amiga genial*, a forma à falta de margens forneceria uma interpretação com as palavras disponíveis para bordejar o inapreensível do amorfo. Cada episódio de desmarginação exigirá um encadeamento diverso para dar conta da experiência da dissolução, e seria na construção do contrapeso ao vazio que poderia ser apreendido uma leitura das pressões do tempo da autoridade.

Na adolescência – ambientada na passagem dos anos 50 para os 60 –, quando as fronteiras do bairro periférico enclausuravam, sabia-se de pouco e ainda havia no que acreditar, as desmarginações são apresentadas como uma

revelação brutal, do horrível que existe no tempo do “desde sempre”, e que desmascara o tanto de informe que existia no que parecia sedutor e digno de credulidade. O *antes* que tentava ser zerado volta com o incontestável do impossível do apagamento. Já no ponto em que o léxico da revolta perde o sentido, que o consumo assimila até a mesmo as agitações contestadoras, a angústia da dissolução do corpo passa pelo movimento incessante de impor um disfarce ao horroroso do qual já se tem conhecimento. As desmarginações, portanto, são colocadas tanto na especificidade da dor de Lina e no peso da linguagem como ancoragem quanto na expressão mais geral da lacuna que resta entre o tempo de fora e o de dentro. Como a estrutura mesma da tetralogia – aberta com a narradora recebendo a notícia do desaparecimento sem restos da amiga e fechada com a resignação, regida pelo verbo “dever”, em relação ao reencontro que se mostra impossível –, neste ensaio a dissolução final de Lina poderia ser retomada como a impossibilidade da sobrevivência da particularidade em um mundo onde tudo fora assimilado pela lógica da mercadoria.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários Tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BECKETT, Samuel. *The complete drama works*. London: Faber and Faber, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Todos os que caem*. Tradução de Fatima Saadi. Cadernos de teatro n.21 Rio de Janeiro: Tablado, 1989.
- FERRANTE, Elena. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni, 2011.
- FERRANTE, Elena. *Storia del nuovo cognome*. Roma: Edizioni, 2011.
- FERRANTE, Elena. *Storia della bambina perduta*. Roma: Edizioni, 2014.
- FERRANTE, Elena. *La Frantumaglia*. Roma, Edizioni, 2016.
- FERRANTE, Elena. *A amiga genial*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.
- FERRANTE, Elena. *História do novo sobrenome*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. *História da menina perdida*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

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

FREUD, Sigmund. O inquietante. Tradução de Paulo César de Souza. In: *Obras Completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MILNER, Jean-Claude. *Os nomes indistintos*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud Editora, 2006.

PASOLINI, Pier P. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Tradução de Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, vol. 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

TROCOLI, F. *A paixão inútil do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

Recebido em 09/03/2020.

Aceito em 05/11/2020.