

O QUE ESCAPA À MARGEM: QUATRO CENAS DE DESMARGINAÇÃO E O ESFORÇO HUMANO DA FORMA NA TETRALOGIA A AMIGA GENIAL, DE ELENA FERRANTE

Iara Pinheiro (Mestranda em Ciência da Literatura, UFRJ)

RESUMO

O termo *smarginatura*, traduzido como ‘desmarginação’, é apresentado no primeiro volume da tetralogia *A amiga genial* (2011), de Elena Ferrante. A nomeação, no entanto, é posterior. O mal-estar da ausência de forma só ganha alguma forma, a da linguagem, no último dos quatro livros. Neste ponto, cenas anteriores são retomadas e enfim nomeadas. O presente artigo propõe a leitura de quatro cenas de desmarginação para pensar a busca pelo contorno como luta contra desintegração. A partir do romance *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, e do ensaio *Frantumaglia* (2016) - palavra em dialeto napolitano e derivada do vocábulo italiano *frantume*, referente a caco, fragmento e destroço -, também de Ferrante, serão destacados dois movimentos ambivalentes de tentativa de garantir forma ao amorfo, na tetralogia, e os efeitos, também narrativos, da perda de margens.

Palavras-chave: Literatura italiana. Elena Ferrante. Desintegração. Escrita feminina.

ABSTRACT

The term *smarginatura*, translated as 'dissolving margins', is presented in the first volume of the Elena Ferrante's tetralogy, *My brilliant friend* (2011). The naming, however, only appears afterwards. The malaise of the absence of forms only gets a form, through language, in the fourth book. At this point, former scenes are remembered and at last nominated. The present article proposes the reading of four scenes of *smarginatura* to think the search of an outline as a struggle against the disintegration. Going from the novel *The passion according to G.H.* (1964), from Clarice Lispector, and the essay *Frantumaglia* – word in Neapolitan's dialect that derivate of the Italian's *frantume*, that means fragment or ripped apart– also written by Ferrante, two ambivalent movements of attempt to guarantee a form to what don't have any, in the tetralogy, will be high lightened, and also the narratives effects of the loss of margins.

Keywords: Italian literature. Elena Ferrante. Disintegration. Feminine writing.

Quando à saudade vem misturar-se a repulsa, o que então acontece é que vemos situados a uma grande distância os lugares e pessoas que amamos, e os caminhos para chegar até eles parecem-nos interrompidos e impraticáveis.

Caro Michele, Natalia Ginzburg

*Essa ausência bem suportada, não é outra coisa senão o esquecimento.
Fragmentos de um discurso amoroso,*

Roland Barthes

Na seção de abertura de *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, a narradora, às voltas com o impasse de falar sobre o que lhe aconteceu, usa as palavras *desintegração* e *forma*:

E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão da carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada (LISPECTOR, 1998, p. 12).

A forma, para aquela que tem o ofício de esculpir, aparece como o caminho para construir algo a partir do amorfo, para contornar o caos. De Clarice Lispector à Elena Ferrante, há algo dessa problemática que permanece, a busca pelo contornar como luta contra a desintegração será especialmente cara, uma vez que o que provoca a escrita da narradora da tetralogia *A amiga genial* é a tentativa de contornar uma falta, tornar presente uma ausente. Há também um outro movimento de desintegração na narrativa de Elena Ferrante, nomeado com o termo *desmarginação*¹.

¹No original, *smarginatura*. Numa consulta preliminar, o termo foi encontrado habitualmente na terminologia gráfica para fazer referência ao corte da margem, afim de deixar de fora o que ultrapassa o limite do que será impresso, o que em português costuma ser chamado de sangria. A construção da tradução da edição brasileira tem um efeito interessante ao unir o prefixo –des com marginação, em razão da sugestão de uma ação contrária. A tradução para o inglês – *dissolving margins* –, por exemplo, insere um verbo, o que parece trazer maior literalidade para a tensão de limites.

O caminho de leitura que se tentará realizar aqui é destacar e distinguir a ambivalência desses dois movimentos relacionados à forma; o da narradora, que tenta dar um corpo à amiga desaparecida por meio da narrativa e o de Lina que resiste aos contornos, sem que com isso esteja isenta de sofrimento – é justamente a confusão da ausência de limites que a oprime dolorosamente– até o ponto de se apagar por definitivo. Esses movimentos contrários culminam em pontuais perdas de margens também narrativas; nas cenas de desmarginação, as palavras de Lina surgem em meio à ordenação da narradora, e é ela quem assume a primeira pessoa. De que maneira a narrativa é capaz de garantir contornos a quem decidiu se apagar? Qual o efeito da nomeação da dor que decorre da falta de margens? As questões serão encaminhadas a partir do que Trocoli (2015) coloca acerca de *A paixão segundo G.H.* sobre a potência de corte e de distinção da palavra perante o perder-se da narradora de Clarice. Ainda com o auxílio de G.H., quando diz que tem à medida que designa, e que, sendo a realidade matéria-prima, a linguagem é o esforço humano de busca, passemos, primeiramente, ao que Ferrante diz sobre a “frantumaglia”, antes de entrar nas cenas de desmarginação:

O que de fato era *frantumaglia*, eu não sabia e não sei. Hoje, no entanto, tenho em mente um catálogo de imagens que tem mais a ver com os meus problemas do que com os dela. A *frantumaglia* é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A *frantumaglia* é o depósito de tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A *frantumaglia* é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parecia estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A *frantumaglia* é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder. Eu, que as vezes sofro da doença de Olga, a protagonista de *Dias de Abandono*, represento a *frantumaglia* sobretudo como um zumbido que vai crescendo e um vórtice que vai decompondo matéria viva e morta: um enxame de abelhas que se aproxima por sobre as copas imóveis das árvores; o redemoinho repentino em curso d’água lento. Mas 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).

“Frantumaglia” aparece no livro homônimo quando Ferrante fala da dor de suas narrativas. Ela define o termo como uma das palavras do seu léxico familiar, algo que ouviu de sua mãe quando esta tentava descrever um mal-estar desorientador. A palavra como herança e a consideração inicial da escritora, ao colocar o desconhecimento do significado da termo, têm implicações. Primeiramente, há uma tomada de posição perante o que é legado. Se a palavra, impossível em outra forma que não seja a dialetal², remete à angústia da mãe, são as dores da escritora que dão corpo ao termo. Há uma posição enunciativa, algo na palavra mesmo que a excede. A expressão léxico familiar não passa em branco, remete tanto à obra de Natália Ginzburg – livro memorialista que reconstrói o passado da família da escritora sobretudo “graças à memória das palavras” (FINAZZI-AGRÒ, 2009) - como também coloca uma dissonância essencial, um familiar ainda assim estranho, desconhecido. Nesse sentido, ainda rodeando em volta das palavras de G.H. – “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (LISPECTOR, 1998, p.176) – a ausência de significado delimitado e a impossível redutibilidade dessa palavra provocam o esforço em dar contorno ao que ela veicula, que vem por meios de imagens que ecoam o despedaçamento, os estilhaços³, a confusão, o emaranhado, a dissolução.

Após considerar o desconhecimento do significado do termo e colocar a tomada de posição perante a palavra da mãe, os sentidos do vocábulo dialetal se expandem em imagens. A primeira delas é a de uma paisagem instável que revela ao eu, com brutalidade, que são destroços que constituem a verdadeira interioridade. O que pode ser proposto aqui, para continuar o diálogo com *A paixão segundo G.H.*, é o que há além das letras impressas

² Em outro trecho de *Frantumaglia*, Ferrante garante que o “dialeto napolitano guarda segredo que jamais poderão entrar totalmente no idioma italiano” (FERRANTE, 2017, p. 351).

³ *Frantume* em italiano corresponde a caco, fragmento, destroço.

na valise. Acerca do livro de Clarice, Trocoli propõe a seguinte leitura: “a oscilação entre um ‘Eu’ que designa um lugar vazio e um ‘eu’ que resiste a esse vazio, a essa dissolução”. O possível contorno para esse vazio seria uma moldura pensada como “um processo simbólico de bordejamento de um indizível que produz vazios” (2015, p. 63). Uma consideração tão pertinente quanto intrigante de Trocoli é a proposição dessa moldura não só como borda, mas também como âncora, que impediria a dissolução. Um contrapeso, portanto.

A interioridade em destroços que se revela ao eu não é externa a ele. Talvez o que possa ser colocado é que esse eu que sofre a revelação é o mesmo capaz de alguma unidade perante a parte que se fragmenta. O eu que enxerga e tem alguma ancoragem tanto se perde quanto faz frente a essa paisagem de detritos. Algo que recorre na elaboração sobre a “frantumaglia” é o avassalador, o movente, o instável- enxame de abelhas, redemoinho repentino ou asas de borboletas- que invade de forma violenta o que era até então estável e imóvel – a copa de uma árvore e o curso d’água lento. A última das imagens da “frantumaglia”, não distante do que G.H. chama da visão dos loucos, parece dizer sobre o que é um corpo sem o apaziguamento da palavra - carne infinita, sem governo, sem ingerência do eu, que deixa de ser corpo para tornar-se uma coisa, um saco de couro.

Uma das definições de “frantumaglia” será o modo de entrada no texto da tetralogia, a do “depósito de tempo sem a ordem de uma história”. A narradora, como que cortando a carne infinita em pedaços, lança um desafio à amiga que quis desaparecer sem deixar vestígio aparente de sua passagem pelo mundo. A tentativa de garantir algum contorno à Lina, mesmo perante a subtração de qualquer materialidade de sua existência, é colocada no prólogo do primeiro volume, *A amiga genial*, de título *Apagar vestígios*, momento em que há uma primeira enumeração do que uma vez já dera forma à amiga:

Ele foi e se deu conta de que não havia nada lá, nenhuma das roupas da mãe, nem de verão nem de inverno, apenas velhos cabides. Depois o mandei procurar pela casa. Os sapatos tinham sumido também. Sumiram todas as fotos, e também os filmes caseiros. Sumiram o computador e até os velhos disquetes que se usavam antigamente, tudo, cada detalhe da sua vida de bruxa eletrônica, que começara a exercitar-se com calculadoras já no fim dos anos 1960, na época das fichas perfuradas (FERRANTE, 2015, p.16).

Cada um dos objetos será retomado ao longo do esforço da narradora de colocar a amiga em palavras. Eles correspondem às formas temporárias que Lina teve ao longo dos anos, cada uma dessas arrebatada por ela mesmo. É próprio da menina que tem medo de perder contornos violar os que ela mesmo se atribui, os corpos que veste para logo após “arrancar-lhe a antiga pele e impor-lhe uma nova, adequada à que ela aos poucos ia inventando” (FERRANTE, 2015, p. 272). Ainda lembrando a infância das duas, a narradora nota o seguinte: “Eu sabia – talvez soubesse – que nenhuma forma jamais poderia conter Lila e que, mais cedo ou mais tarde, ela arrebataria tudo outra vez”. (FERRANTE, 2015, p. 264). A certeza de quem lança o desafio de não permitir a desapareção completa da amiga perde a firmeza ao longo das páginas, as interferências da narradora, já velha e que lembra o passado, esse ‘talvez soubesse’, aparecem como se para ponderar a capacidade desse eu que recorda em afirmar qualquer estabilidade ao se referir à amiga. Nas páginas finais do último volume da tetralogia, a narradora diz:

Estou no limite (...) O ponto, sempre e simplesmente, somos nós duas: ela, que quer que eu dê o que sua natureza e as circunstâncias a impediram de dar, e eu, que não consigo dar o que ela pretende; ela, que se irrita com a minha insuficiência e por birra quer me reduzir a nada, assim como fez consigo, e eu, que escrevi meses e meses para lhe dar uma forma que não perca os contornos e superá-la e acalmá-la e assim, por minha vez, me acalmar (FERRANTE, 2017, p. 467).

A escrita entra como a possibilidade de garantir contornos, como o esforço humano da linguagem perante a brutalidade da matéria-prima. Aparece o sentimento de insuficiência para tanto, diante do olhar que a narradora mesma atribui à amiga. A posição em que se coloca é mais de sujeição do que de sujeito, na medida em que há a ameaça, também para ela, de ser reduzida à nada, de não ter como garantir contornos nem para si mesma, de distinguir-se. A escrita ao tentar dar formas e o olhar imaginado da amiga dizem sobre um lugar de enunciação, ocupada pela narradora em relação à Lina. Barthes propõe o seguinte no verbete *Ausência*, de *Fragments de um discurso amoroso*:

A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui

diante de você, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo” (BARTHES, 1981, p. 27).

É a presença da narradora perante a ausência de Lina que motiva a escrita, que a prende no lugar de quem pode dizer a falta. Pensando nesses lugares enunciativos é que será colocado o segundo movimento de imprimir forma, o da ausente. Porque é um dos poucos restos de Lina que cria algo como uma fissura nestas posições, e traz a sua voz à tona, se trata aqui das desmarginações. Paradoxalmente, são nos momentos em que a apreensão de Lina é mais improvável, que ela surge com alguma consistência; quando seus contornos atingem a iminência da ruptura, suas palavras surgem e ultrapassam as da narradora. A amiga assume a voz sem que suas palavras estejam presas em travessões ou aspas. Lina só fala no ponto em que está prestes a desaparecer por completo.

Como o nome desmarginação aparece no tempo do só-depois, a primeira cena a ser apresentada será justamente a que traz o nome consigo, para após voltarmos aos momentos inaugurais do mal-estar. Até porque a desmarginação dialoga com o “depósito de tempo sem ordem de uma história”, não estamos aqui no campo da linearidade cronológica. Esse episódio, no qual a palavra surge, é anunciado desde o primeiro dos quatros volumes e acontece em meio a um terremoto, momento em que as personagens já são adultas, esposas e mães.

Usou precisamente desmarginar. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez 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 desmargina e se precipitava sobre outra, uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim- não era assim de jeito nenhum-, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou 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 (FERRANTE, 2017, p. 167).

Dissolução, confusão, mistura. A própria narrativa perde o contorno na desmarginação, tanto no jeito de falar da amiga lembrado pela narradora – a fusão do italiano com o dialeto, entre o murmúrio e a impositação excitada da voz – quanto também no próprio ritmo que se acelera, as frases ficam mais longas e o ritmo sóbrio da narradora que organiza o depósito de tempo se perde e se mistura com as palavras da amiga:

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. Falou por muito tempo. Foi a primeira e última vez que tentou me esclarecer o sentimento do mundo em que se movia. 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. Lembra quando lhe contei que a panela de cobre tinha estourado? E do fim de ano de 1958, quando os Solara dispararam contra a gente, lembra? Os disparos foram o que me deu menos medo. O que me assustou de verdade é que as cores dos fogos de artifícios eram cortantes – o verde e o roxo eram especialmente afiados –, podiam nos estraçalhar, e os rastros dos rojões raspavam sobre meu irmão Rino como lima, como grosas esfolando sua carne, faziam saltar para fora dele um outro irmão, asqueroso, que eu empurrava imediatamente para dentro – dentro para a sua forma de sempre –, ou ele se voltaria contra mim para me fazer mal. Durante toda minha vida não fiz outra coisa, Lenu, senão barrar momentos como esse. (...) Lembra como me dava horror o céu de Ischia à noite? Vocês diziam como era lindo, mas eu não conseguia. Experimentava ali um gosto de ovo podre com a gema amarelo-esverdeada dentro do albume e da casca, um ovo sólido que se rompe. Tinha na boca estrelas-ovos envenenadas, a luz delas era de uma consistência branca, borrachuda, grudava nos dentes junto com o negrume gelatinoso do céu, e eu os triturava com desgosto, sentia um estridor de grânulos. Entende? Estou sendo clara? No entanto eu estava feliz em Ischia, cheia de amor. Mas não bastava, a cabeça sempre acha uma brecha para olhar além – acima, embaixo, ao lado –, ali onde está o assombro. Na fábrica de Bruno, por exemplo, os ossos dos animais se despedaçavam sob meus dedos só de tocá-los, e de dentro deles saía um

tutano rançoso(...) O único problema sempre foi a perturbação da cabeça. 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. Está ali, à espreita, como sempre suspeitei, e a partir dessa noite eu sei com certeza: nada se sustenta. Lenu, nem aqui na barriga o bebê parece durar, mas não. (...) 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. 169- 170).

No texto desmarginado, a voz da narradora oscila entre quem ordena e quem é chamada, ela aparece também como vocativo. Há uma interferência marcada no sentido de ordenação, ela se coloca para dizer que são delas as palavras e que há um atualidade que não a daquele momento. Interferência dúbia, no entanto, porque se as palavras são delas, o pronome eu não se refere a ela. O que abre a apresentação de Lina sobre a desmarginação é tamanha dissolução que o tátil se mistura ao visual, nem mesmo a percepção tem contornos. E fazendo ecoar o que Ferrante fala sobre a “frantumaglia” quando diz sobre um corpo que é reduzido a saco de couro que vaza líquido e ar, o corpo aparece reduzido ao seu mínimo, ao seus menores componentes sem que haja alguma coesão os unindo. E os adjetivos para dar forma ao amorfo são asqueroso, podre, rançoso, gelatinoso; palavras que não dizem apenas sobre o horror, mas também sobre o indistinto por essência. Há ainda uma sucessão de ações, de efeito contrário, como a palavra desmarginação mesmo, que designa uma ação negada pelo seu prefixo – “preciso sempre fazer, refazer, cobrir, descobrir, reforçar e depois, de repente, desfazer e arrebentar”- que parecem dizer justamente sobre a repetição, dissolução que permanece à espreita, que ultrapassa qualquer esforço de vigilância. E é nessa repetição que aparece a menção à Penélope, que por meio da costura dá alguma forma à ausência de Ulisses, ação essa repetida diariamente. Ora, não é o que a narradora mesmo faz perante a ausência de Lina?

A desmarginação é colocada como uma aterrorizante instabilidade. Mas nesse momento, no entanto, há algum movimento ativo de traçar contorno, nem que seja pelo nome dado ao mal-estar. Passemos agora pelos momentos anteriores que Lina se lembra

quando nomeia esse estado de confusão que a acomete, episódios que não tinham ainda um nome que fosse capaz de circunscrevê-los. O primeiro citado é o do estouro da panela de cobre, episódio ocorrido ainda na infância de Lina:

Mas estava aterrorizada. Nas últimas páginas, escreveu que sentia à sua volta todo o mal do bairro. (...) Noites atrás havia acontecido algo que de fato a assustara(...) ela estava só na cozinha, lavando os pratos, cansada e sem forças, quando a certo ponto houve um estouro vindo das peças de cobre. Virara-se de golpe e percebera que a panela grande de cobre explodira. Assim, sozinha. Estava pendurada no prego onde normalmente ficava, mas no centro tinha uma grande fenda, as bordas estavam erguidas e retorcidas, e a própria panela estava toda retorcida, como se não conseguisse mais conservar sua forma de panela. A mãe viera correndo de camisola e a culpara de tê-la deixado cair e quebrado. Mas uma panela de cobre, mesmo quando cai, não se rompe nem se deforma daquela maneira. “Esse é o tipo de coisa”, concluía Lila, “que me assombra” (...) mais que qualquer um. E sinto que preciso achar uma solução, senão, uma coisa atrás da outra, tudo se rompe, tudo, tudo, tudo (FERRANTE, 2015, p. 225).

Talvez esse seja o episódio que reproduza, em imagem, da maneira mais precisa possível a sensação de violação e dissolução da desmarginação: as bordas retorcidas de um material rígido, como o cobre, que impedem que o objeto volte à sua forma original. Há também a imagem de uma fenda irreparável e, mais uma vez, o esforço contínuo necessário para evitar que tudo ao redor se rompa. Ainda aparece a “amalgama sufocante”, composta por forças opostas, que no episódio do terremoto aparece como uma fresta, que funde mal e bem. A perda das bordas, o esforço contínuo de costura e essa ambivalência serão retomadas para pensar a narração da tetralogia. Antes ainda será necessário passar por mais duas cenas de desmarginação, que trazem à tona os efeitos no corpo de um corpo sem formas. Esta é a que introduz o termo cronologicamente no enredo:

Mas subitamente – me disse–, apesar do frio, começara a cobrir-se de suor. 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(...) 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 – 83).

Neste e no trecho anterior, Lina assume a voz de maneira restrita, enclausurada em meio à organização da narradora. Suas palavras aparecem pontualmente entre os verbos dizer e concluir, a narradora é o meio capaz de dar alguma permanência ao evanescente que é a amiga. O que figura aqui é a corporeidade desse mal-estar, por meio da manifestação concomitante do frio e do calor e também pela distorção das pessoas ao redor, particularmente seu irmão, mas também dela mesmo que sente precisar arrancar de si algo que a atravessa. O coração se acelera e os contornos das pessoas se misturam, até o ponto que revelam a má formação do corpo, sua insuficiência. Lacan coloca que, no homem, a má forma é prevalente, ele segue e diz: “É na medida em que uma tarefa está inacabada que o sujeito volta a ela. É na medida em que um fracasso foi acerbo que o sujeito se lembra melhor dele” (LACAN, 2010, p. 121). Não deixa de ser notável a relação traçada entre uma forma mal acabada e a repetição, algo que parece dialogar em alguma medida com o mal-estar que se manifesta, justamente, pela prevalência de contornos não definidos, sempre na iminência do rompimento. Por fim, passemos por mais uma cena, esta presente em *História de quem foge e de quem fica*, quando Lina padece do mal-estar pela primeira vez em um momento de solidão:

Estava se deitando de novo quando, subitamente, sem uma razão evidente, o coração subiu à garganta e começou a bater tão forte que parecia o coração de um outro. Já conhecia aqueles sintomas, eles acompanhavam aquilo que, em seguida – onze anos mais tarde, em 1980–, batizou de desmarginação. Mas nunca ocorrera de se manifestar de modo tão violento, e além disso era a primeira vez que acontecia estando ela sozinha, sem pessoas ao redor que, por um motivo ou por outro, desencadeassem aquele efeito. Depois, com um movimento de horror, se deu conta de que não estava sozinha de fato. De sua cabeça atordoada estavam saindo figuras e vozes do dia, a flutuar pelo quarto (...) Tudo um truque da mente: no quarto, com exceção de Gennaro na caminho ao lado, com sua respiração regular, não havia pessoas e sons verdadeiros. Mas isso não a acalmou, ao contrário, multiplicou seu assombro. As batidas do coração agora eram mais fortes que pareciam capazes de explodir a engrenagem das coisas. A tenacidade do aperto que encerrava as paredes do quarto se enfraquecia, os choques violentos na garganta sacudiam a cama, abriam rachaduras no reboco, descolavam a calota craniana, talvez estraçalhassem o menino, sim, o estraçalhariam como a um boneco de plástico, abrindo-lhe o peito, o ventre e a cabeça para revelar seu interior. Preciso afastá-lo daqui, pensou, quanto mais perto ele estiver, mais provável que se desfaça. Mas se lembrou de outro menino que tinha afastado de si, o menino que não conseguira formar-se em sua barriga, o filho de Stefano. Eu o expulsei, ou pelo menos era o que diziam Pinuccia e Gigliola às minhas costas. E talvez de fato eu tenha feito isso, o expulsei de mim de propósito. Por que nada, até agora, realmente deu certo comigo? As batidas não davam a impressão de serenar, as figuras de fumaça a perseguiram com um zumbido de vozes, saiu de novo da cama, sentou-se na borda. Estava coberta de um suor grudento, pareceu-lhe óleo gelado. Apoiou os pés nus contra a caminho de Gennaro, o empurrou devagar, para afastá-lo, mas não muito: temia destruí-lo se o mantivesse por perto, e perdê-lo, se o distanciasse muito (FERRANTE, 2016, p. 119-120).

A distinção entre ela e o cômodo parece ameaçada de tal forma que, enquanto as batidas do coração ameaçam as engrenagens das coisas, a tenacidade da parede se fragiliza. O corpo perde a sua familiaridade, é como se, sem as palavras que nomeassem de forma a torná-lo conhecido e brando, suas dimensões ganhassem alguma exterioridade ao ponto de nem mesmo se ter como saber se é o próprio coração que acelera ou o de um outro, a cabeça se torna calota craniana, como no trecho anterior, as vozes transformam-se no líquido da saliva. As lembranças do dia que passou se transformam em fumaça, as vozes em zumbidos. Aqui, as palavras de Lina, por algumas breves frases, se emancipam da ordenação da narradora para mais uma vez a amiga assumir o pronome eu, o que nos permitirá

retomar a ideia dos dois movimentos opostos, de perda e de esforço em garantir bordas. Os quatro momentos – do terremoto, da panela, do ano novo e último no ambiente doméstico – dizem respeito à Lina. A narradora empresta suas palavras para tentar delimitar esse mal que acomete a amiga, mas ele o é desconhecido. Para dar conta da extrapolação dos limites de margens, é preciso de uma palavra de Lina. É como se também no texto as bordas se confundissem, os limites se perdessem, o eu é violado pelo ao redor, bem como a narradora é invadida pelas palavras da amiga ausente. Mas há a palavra da narradora que talvez entre como a âncora, o contrapeso que permite que, perante a completa indistinção, algo se diferencie. Um corte que nomeia, ou tangencia ao menos, o que está além da margem, que ordena a confusão vivida pela amiga. Lina transforma a desmarginação em palavra, a narradora a transforma em narrativa. A ordem, no entanto, não se sustenta. Há a intromissão da narradora ante a dissolução; ela intervém, mas não a evita, o desaparecimento, afinal, é o que desencadeia a narrativa.

Se o desaparecimento de Lina é o motor da escrita da narradora, a desmarginação tem algum efeito que altera o seu ritmo. O desaparecimento como ameaça é o momento que a palavra da narradora fica insuficiente e é invadida pela voz da ausente. Há algo de outro que tem um efeito ainda mais forte, que emperra a escrita, que torna impossível dizer a ausência. No epílogo, de título *Restituições*, a narradora recebe um pacote com as bonecas que cada uma tinha na infância, sendo que é o desaparecimento desses brinquedos que abre o primeiro capítulo de *A amiga genial*. E diante da intencionalidade do gesto, não há mais caminho de busca por contorno. Lila não mais se apaga, revela-se, restitui-se. E se dizer a ausência restabelece a cena primária; Lina desaparecida, e a narradora tentando agarrá-la, com a palavra, para que ela não perca completamente as formas, a revelação da presença traz consigo a inversão dessa cena. É a narradora quem cala, e Lina quem diz. Dessa vez, contudo, sem que a narradora lhe conceda voz, não há o empréstimo do pronome pessoal, há a tomada forçada da voz. A busca pelo contorno por meio dos rastros só pode acontecer no trabalho de enunciação, enquanto as bonecas, encerram qualquer possibilidade de palavra.

Vale voltar brevemente a uma das definições de “frantumaglia” – “é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea ela está destinada a se perder”. A voz que se levanta da ausência, se perde na presença. Presença do quê, no entanto? O que são essas bonecas? O que abre a narrativa é o momento de aproximação das duas, em decorrência do desaparecimento dessas bonecas, provocado por Lina. E era ela quem detinha as bonecas o tempo todo. A responsável pela subtração é a mesma que as coloca em cena novamente. O que o epílogo restitui é a atualidade da narrativa, não há mais percurso de memórias a ser percorrido, ponto de partida do desafio lançado no prólogo. O presente da escrita é atualizado, mas não só, é também o que a infância tem de indestrutível, as bonecas, e tudo o que elas podem significar, que diz sobre a atualização também do que não é completamente submetido à passagem do tempo. Ressaltando a ambivalência cronológica, do tempo que passa e do tempo que fica, o que encerra a história parece ter algo de avanço e o algo de retorno. Avanço porque o desfecho é irreversível, não há mais a possibilidade de encontro nem ao menos de dizer a ausência, e assim tentar configurá-la em alguma forma. Retorno em relação ao lugar original de enunciação. Só que a atualização traz algo de novo, o cumprimento do percurso próprio da carta (LACAN, 2016) devolve a narradora à posição de nada saber da amiga, mesmo tendo escrito a longa narrativa que dava algum lugar à Lina, oscilando entre devoção e hostilidade. As bonecas devolvem Lenu ao local de nada saber, de falta de uma palavra que dê forma, com uma diferença essencial, agora ela não sabe porque Lina se mostrou. E com esse não saber, vem a certeza; não verá a amiga novamente. Não é mais dizer a ausência, é a presença da falta. E nessa volta, também ecoam as palavras de G.H., que começa seu relato tentando entender, e o termina colocando o impossível da compreensão, como se não houvesse forma definitiva que dê conta da desintegração.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1977). **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

FERRANTE, Elena (2011). **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. (2011). **História do novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

_____. **Storiadi chi fugge e di chi resta**. Roma: Edizioni, 2013.

_____. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____. (2014). **História da Menina Perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. **La frantumaglia**. Roma: Edizioni, 2016.

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

GINZBURG, Natalia (1963). **Léxico Familiar**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACAN, Jacques (1957). O seminário sobre *A carta roubada*. In: _____ (1966). **Escritos**. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. (1954-1955). **O seminário**. Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução de Marie Christine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LISPECTOR, Clarice (1964). **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TROCOLI, Flavia. A paixão segundo G.H.: coesão e vertigem. In: _____. **A paixão inútil do ser: figuração do narrador moderno**. Campinas: Mercado de Letras, 2015.