

**Desmarginação e desenquadramento em cena:
a série *My Brilliant Friend* (2018-2024)¹**

Samara Gabrielle Meneses Aragão²

Fernando de Mendonça³

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE.

RESUMO

A partir de três episódios da adaptação audiovisual *My Brilliant Friend* (2018-2024) – *The Dolls* (EP01T01), *The Metamorphosis* (EP03T01), *Dissolving Boundaries* (EP04T01) – buscamos inventariar as relações entre a *desmarginação* e o *desenquadramento*. Os estudos de Jacques Aumont (2004) sobre o quadro, a centralização, a descentralização e o *desenquadramento* abrem caminho para contornar aquilo que está além do quadro e da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Audiovisual; *Desenquadramento*; *Desmarginação*; Elena Ferrante; *My Brilliant Friend*.

My Brilliant Friend é uma adaptação audiovisual da série napolitana: *A amiga genial* (2015 [2011]⁴), *História do novo sobrenome* (2016 [2012]), *História de quem foge e de quem fica* (2016 [2013]) e *História da menina perdida* (2017 [2014]). O seriado televisivo é uma criação de Saverio Costanzo que estreou em 2018, a partir de uma parceria entre o canal italiano *RAI* e a *HBO*, e integra o conjunto de imagens cinematográficas/audiovisuais geradas a partir dos livros de Elena Ferrante. Os volumes narram a história de duas amigas, Elena Greco (Lenuccio/Lenu) e Raffaella Cerullo (Lila/Lina), desde a infância até a maturidade, com o propósito de reparar uma perda.

Lenuccio, a narradora, recorre à escrita para lidar com o desaparecimento da amiga, Lila, que some sem deixar vestígios. Nesse contexto somos apresentados à

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho Cinema e Audiovisual e Interdisciplinaridade (GTNE02), evento integrante da programação do 25º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 26 a 28 de junho de 2025.

² Mestranda (Bolsista CAPES) em Cinema e Narrativas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE/UFS) e Bacharela em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. Email: smrmaragao@gmail.com.

³ Professor adjunto de Teoria Literária na UFS (DELI/ PPGL/ PPGCINE). Doutor em Teoria da Literatura pela UFPE. Email: nandodijesus@gmail.com.

⁴ As datas se referem a publicação das obras no Brasil e na Itália, respectivamente.

desmarginação, uma experiência que circunscreve a confusão e a mistura resultantes da falta de contornos nítidos das pessoas e das coisas, bem como as sensações físicas de náusea, vertigem e desestabilização causadas pela noção de perda. Assim, o nosso trabalho tenta inventariar as relações entre a *desmarginação* e o *desenquadramento* a partir da análise dos episódios⁵ *The Dolls* (EP01T01), *The Metamorphosis* (EP03T01) e *Dissolving Boundaries* (EP04T01).

O primeiro episódio, *The Dolls* (EP01T01), nos introduz às personagens ao passo que nos dá indicações sobre a *desmarginação*. A amizade de Lila e Lenu começa na porta da casa de Dom Achille, o ogro das fábulas, tendo em vista que ambas vão até sua residência para recuperar suas bonecas perdidas. Porém, antes disso somos introduzidos à narrativa pelo acontecimento que gesta o texto literário: o desaparecimento. Elena recebe a notícia pelo telefone, uma *voice over* masculina lhe informa que a mãe dele está desaparecida há duas semanas. Rino – descobrimos o nome da voz – diz que não há nenhum vestígio da sua figura materna pela casa.

Depois disso, Lenuccia se desloca até o escritório, encontra a aparição fantasmática da amiga e, assim, abre o computador para começar a escrever. É válido citar que essa figura assombrosa remonta à época da infância mesmo que, agora, ambas sejam sexagenárias. Lila está sentada em uma cadeira. Ela encara a amiga, se inclina para frente e, depois, levanta-se para sair de cena pela porta. A porta, agora, anuncia o desejo da escrita e não o medo associado à figura da infância que gestou aquela amizade. Segundo Aumont (2004, p.112), “o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém”. Assim, podemos encontrar janelas, além das portas, se ampliarmos a arquitetura da casa.

No texto o autor versa sobre três tipos de quadro: quadro-objeto, quadro-limite e quadro-janela. O primeiro diz respeito à moldura, o segundo é sobre “(...) a borda da tela, o limite material da imagem” (p.112) e o último se trata de um “operador de uma certa vista” (p.114). Nos deteremos, principalmente, nas ideias de quadro-limite e quadro-janela. Aumont (2004) aborda essas caracterizações do quadro relacionadas à pintura e, posteriormente, se aproxima da imagem para, enfim, chegar ao cinema. Para o autor, a pintura se identifica com a função do quadro-limite, tendo em vista que “(...) a tela

⁵ A adaptação é dividida em quatro temporadas, no entanto, este trabalho se detém apenas nos episódios iniciais da primeira temporada.

pintada, como enunciado e como significação, se produz e se lê a partir de um espaço que não é o da ficção, mas um espaço discursivo, um *fora-de-quadro*.” (p.114).

O sentido discursivo do quadro está na própria tela e isso a difere, por exemplo, da concepção do quadro-janela – o espaço da ficção por excelência. “Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de um certo campo – campo visual e campo fantasmático –, e os dois a um só tempo, indivisivelmente” (p.114). A fantasia entra em movimento e, assim, não apreendemos somente aquilo que está diante de nós: é possível imaginar. Dessa forma, o quadro-janela “(...) dá a entender que há, *atrás dela*, esse algo que se vê (...)” (p.115). É assim que nascem as perguntas e as janelas, de novo, se tornam portas: para onde a amiga criança vai quando desaparece do quadro na abertura do primeiro episódio?

Bazin (*apud* Aumont, 2004) nos lembra que “o quadro (moldura) (...) pode nos abrir ou fechar a obra; pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear além dos seus limites” (p.119). É assim que somos convidados a desestabilizar a moldura do cenário (porta) e do quadro (tela) para enfrentarmos o “efeito da noção de perda” trazido pela *frantumaglia*⁶. A passagem do tempo no episódio *The Metamorphosis* (EP03T01) e a troca das personagens – da infância para adolescência – nos lembra da concepção de Bazin (*apud* Aumont, 2004) sobre o quadro. O autor classifica o quadro fílmico como centrífugo, pois, “(...) ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o *fora-de-campo*, a ficcionalização do não-visto” (p.111).

Todavia, o quadro pictórico é chamado de centrípeto, pois, “(...) fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria matéria e de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior (...)” (p.111) e, portanto, não abre margem para a ficcionalização. O sonho de Lenuccia dilata os caminhos do tempo na ficção audiovisual. Observamos o cortejo fúnebre de Dom Achille, personagem ligado à infância. Vozes polifônicas sussurrando orações invadem o espaço sonoro. A câmera passeia pelo rosto das pessoas que já conhecemos e que, no próximo instante, se tornam

⁶ Vocábulo que pertence ao léxico materno da escritora italiana. “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”. (FERRANTE, 2017, p.106).

outras – ainda sendo elas mesmas. Ouvimos uma risada infantil invadir a seriedade do momento.

Lila (criança) ri descontrolavelmente próxima de um carro. A risada muda de tom e, depois, conhecemos sua outra “versão”. Ela nos chama – a câmera/a amiga – para ver algo dentro do automóvel. A câmera muda de ponto de vista – agora observamos ambas – e a figura infantil de Lenu vê o reflexo de Lina (adolescente) no vidro. O nariz de Lila sangra. A personagem-narradora acorda do sonho e, agora, também é outra. Vale notar que a partir desse episódio os reflexos, os espelhos e os óculos ganham espaço na cenografia/figurino. Retomando a proposta de Bazin (*apud* Aumont, 2004), “a ficcionalização do não visto” faz a imaginação circular nesse espaço temporal que está fora da narrativa.

No episódio *Dissolving Boundaries* (EP04T01) somos apresentados à *desmarginação* e a imagem, aqui, ganha um estatuto diferente. Sabemos que a porta da casa de Dom Achille, local da festa de ano novo, guarda o gesto inicial de uma amizade, no entanto, quando entramos nesse espaço barrado anteriormente, somos convidados a atravessar uma nova perspectiva temporal. Enquanto os personagens saem do quadro para subir ao terraço e começar a contagem para o início de 1960 nos demoramos, por alguns segundos, no espaço da casa. Vemos os corpos saindo de cena, ouvimos as vozes e os passos, mas nós – câmera/espectador – não acompanhamos essa trajetória.

Aqui temos, portanto, o princípio do *desenquadramento*. Anteriormente, falamos sobre o quadro-limite e o quadro-janela e, para Aumont (2004), tanto a pintura como o cinema trabalham com os dois juntos. A centralização, na pintura, faz o centro do quadro um centro de simetria, ou seja, o esvazia para equilibrar as figuras em torno dele (AUMONT, 2004, p. 125) ao passo que a centralização no cinema está ligada à narrativa clássica. Segundo o autor, essa centralização “(...) coincide notadamente com a prática de reenquadramento e do *movimento de acompanhamento*, que visam manter a centralização da duração” (AUMONT, 2004, p.126).

Por outro lado, quando chegamos ao cinema moderno encontramos uma variação da centralização com “(...) designação enfática do centro por um ou vários acessórios, que poderíamos chamar de ‘sobreenquadramento’” (AUMONT, 2004, p.126). Esse sobreenquadramento nos interessa aqui na medida em que somos levados a “reduplicação reflexiva do quadro” (p.127), haja vista que isso nos remete aos vidros e espelhos presentes na obra audiovisual a partir do episódio anterior e, também, ao retrato de Dom Achille que aparece, minutos antes, nas mãos de Lila. O sobreenquadramento tem a

finalidade de salientar uma “duplicação simultânea do quadro-janela e do quadro-limite” (p.127).

Posteriormente, o autor traz mais para perto uma variável – ou duplo – da centralização, a saber, sua relação com a descentralização. Arnheim (*apud* Aumont, 2004) vê na descentralização o avesso da centralização, no entanto, Bonitzer (*apud* Aumont, 2004) prefere usar o termo *desenquadramento*. Bonitzer (*apud* Aumont, 2004, p. 129) caracteriza o *desenquadramento* a partir de três aspectos: “(...) suscita um vazio no centro da imagem, (...) re-marca o quadro como borda da imagem [e] (...) só pode se resolver na sequencialidade (...)” (p.129). No entanto, Aumont (2004) ressalta que a estética do *desenquadramento* enfatiza o quadro-limite como um operador teórico, ou seja, “afastando o quadro fílmico de seu valor de janela, [ele] realiza o paradoxo de separar o filme de seu fora-de-campo” (p.133).

Retomando episódio que traz o significante da *desmarginação* no título, esse desvio teórico nos remete ao modo como o momento é filmado: temos uma câmera que alterna entre planos do corpo e do rosto de Rino (seu irmão) e, por outro lado, uma imagem em primeiro plano da face de Lina. Além disso, somos colocados na atmosfera tensa pela luz vermelha que emerge não pelas cores dos fogos de artifício, mas sim pelo disparo de uma arma de fogo. O som ganha intensidade, corpo, ao trazer indícios daquilo que rompe e, depois, se torna lírico. A montagem sobrepõe, por fim, as imagens de Lila e Rino – o silêncio dela ganha eco nele e, às vezes, os gritos ocultos dele se tornam presentes no gesto imóvel dela.

Esse trecho do episódio nos tira, parcialmente, da duplicidade entre quadro-limite e quadro-janela. A *voice over* narra o acontecimento durante alguns momentos e depois nos entregamos às imagens sobrepostas que convocam o indizível, a “(...) brecha para olhar além — acima, embaixo, ao lado —, ali onde está o assombro” (FERRANTE, 2023d, p.170). Nesse momento encontramos uma rachadura na arquitetura da casa e, assim, nos vemos diante dos limites da imagem e da linguagem. Portanto, o trabalho da narradora, na obra literária, é uma tentativa de enquadrar a amiga desaparecida na escrita, enquanto o seriado televisivo abre margem para olhar além do quadro.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. De um quadro a outro: a borda e a distância. In: **O olho interminável**. 1 ed. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. P. 109-137.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023a.

_____. **História do novo sobrenome**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023b.

_____. **História de quem foge e de quem fica**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023c.

_____. **História da menina perdida**. Tradução de Maurício Santana Dias. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2023d.

_____. **Frantumaglia**: os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. 1ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

MY BRILLIANT Friend. Criação de Saverio Costanzo. Itália; Estados Unidos: RAI 1; HBO. 2018-2024. Disponível em: <https://www.max.com/>. Acesso em: 4 de maio de 2025.