

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

KARLA MARIANA GONDIM FONSECA

**PERSPECTIVAS SIMBÓLICAS EM A *FILHA PERDIDA*:
explorando os labirintos da maternidade por meio da boneca
e outras metáforas**

Uberlândia

2024

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

KARLA MARIANA GONDIM FONSECA

**PERSPECTIVAS SIMBÓLICAS EM A *FILHA PERDIDA*:
explorando os labirintos da maternidade por meio da boneca
e outras metáforas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para formalização no Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, Turma 2022-1.

Área de concentração: Estudos literários

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora: Flávia Andrea Rodrigues Benfatti

Coorientador: Leonardo Francisco Soares

Uberlândia

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F676
2024

Fonsêca, Karla Mariana Gondim, 1992-
Perspectivas simbólicas em A filha perdida [recurso eletrônico] : explorando os labirintos da maternidade por meio da boneca e outras metáforas / Karla Mariana Gondim Fonsêca. - 2024.

Orientadora: Flávia Andrea Rodrigues Benfatti.
Coorientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.231>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Benfatti, Flávia Andrea Rodrigues , 1957-, (Orient.). II. Soares, Leonardo Francisco ,1974-, (Coorient.). III. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	28 de fevereiro de 2024	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	11:00
Matrícula do Discente:	12212TLT011				
Nome do Discente:	Karla Mariana Gondim Fonsêca				
Título do Trabalho:	A representação da boneca em <i>A filha perdida</i> de Elena Ferrante				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As opressões patriarcais e a decolonização de gênero, raça e sexualidades na literatura da América Latina				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Flávia Andrea Rodrigues Benfatti da Universidade Federal de Uberlândia /UFU, orientadora da candidata; Josilene Pinheiro-Mariz da Universidade Federal de Campina Grande / UFCG; Pedro Afonso Barth da Universidade Federal de Uberlândia /UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Flávia Benfatti, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Afonso Barth, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/03/2024, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Josilene Pinheiro Mariz, Usuário Externo**, em 26/03/2024, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Andrea Rodrigues Benfatti, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/03/2024, às 21:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karla Mariana Gondim Fonseca, Usuário Externo**, em 23/08/2024, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5299408** e o código CRC **D50345BA**.

Para Omaria Gondim (em memória).

AGRADECIMENTOS

Em 2014, nos agradecimentos da minha monografia, disse que, ao escolher o jornalismo, escolhi também a literatura. Afinal, para mim, a escrita sempre foi refúgio e os livros, grandes amigos. Essa é a prova de que a realização deste mestrado era uma questão de tempo. De tempo e de escolha. Tantos anos depois da graduação, com inúmeros percalços pelo caminho, a decisão por concluir esta jornada não foi fácil, mas foi certa. Foi me dedicar e ir além até mesmo do que eu imaginei estar disposta no momento da inscrição.

Para adentrar – ainda mais profundamente – no universo Ferrante, resolvi visitar Nápoles e consegui perceber cada nuance que me foi contada por Leda, Lila, Lenu, Olga, Giovanna... Conheci as cores vibrantes da Itália e senti as altas temperaturas da cidade aquecida pelo Vesúvio. Ao degustar a melhor pizza da minha vida, deparei-me com os grafites que adornam os muros e resistem contra o fascismo. Caminhei mais de 20 km por dia por entre os bairros labirínticos e quase sem calçada. Ouvei os sons do dialeto local, penetrantes e vigorosos, enquanto eu ganhava, cada vez mais, uma compreensão profunda da atmosfera peculiar da cidade.

Essa viagem não foi apenas uma incursão geográfica; foi um mergulho nas origens e um entendimento mais claro de onde brotam muitos dos nossos costumes enquanto brasileiros. Nápoles, com sua riqueza cultural e sua complexidade, revelou-se como um elo vivo entre o passado e o presente, conectando-se de maneira palpável aos relatos fascinantes das protagonistas de Elena Ferrante. Essa imersão, além de enriquecer meu entendimento da narrativa, proporcionou uma forte conexão com o tecido histórico e social que permeia as páginas de sua obra.

Agradeço, portanto, ao meu companheiro de vida, Rapha, que não só topou essa aventura em terras napolitanas, como, durante a viagem, me presenteou com um anel no dedo anelar da mão direita.

À minha orientadora, Profa. Dra. Flávia Benfatti, pela dedicação, paciência, generosidade e amplo conhecimento compartilhado. Sua fé em mim e neste trabalho, aliada às nossas conversas, com altas doses de autoestima, foram elementos essenciais que me impulsionaram a seguir em frente com confiança.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, pelo acolhimento, contribuições e compartilhamento da sua incrível bagagem cultural e acadêmica. Suas orientações me fizeram enxergar adiante e buscar melhorar a cada dia.

Aos professores com quem pude cursar disciplinas maravilhosas ao longo deste percurso acadêmico, assim como àqueles que generosamente compuseram minha banca de qualificação e banca examinadora. Expresso minha profunda gratidão por terem se dedicado a ler o meu trabalho e trazer suas contribuições e diferentes perspectivas, a fim de enriquecer esta pesquisa.

Aos meus pais e irmão, por toda fé, apoio e amor. Ao meu cachorrinho, Costelinha, por todo suporte emocional e carinho. Ao meu amigo Fernando, que tanto me incentivou a topiar esse desafio e foi um apoio importante ao longo de toda essa jornada.

Aos meus demais familiares e amigos – incluindo também aqueles que fiz durante o curso –. Obrigada por serem ouvidos e ombros quando precisei.

Aos autores e autoras que li, que despertaram em mim a minha maior paixão: a literatura.

Eu sou o meu próprio espelho.

E vivo de achados e perdidos.

É o que me salva. Estou metida numa guerra invisível entre perigos. Quem vence? Eu sempre perco. Estou cansada, é por isso, também, que eu falo baixo: é para não me ofender. Sou como estrangeiro em qualquer parte do mundo, eu sou do nunca. Acho que devemos fazer uma coisa proibida - senão sufocamos. Mas sem sentimento de culpa, e sim como um aviso de que somos livres.

Clarice Lispector

RESUMO

Título: Perspectivas simbólicas em *A filha perdida*: explorando os labirintos da maternidade por meio da boneca e outras metáforas

Resumo: Esta pesquisa se propõe analisar o romance *A Filha Perdida* (2016), de Elena Ferrante, explorando a rica simbologia presente na narrativa. Entre os diversos elementos simbólicos que são abordados, nosso foco será direcionado, sobretudo, para o papel desempenhado pelas bonecas, compreendendo seu sentido, função, valor e relevância para o desenvolvimento da trama e a construção das personagens. Para alcançar tal objetivo, adotaremos uma abordagem interdisciplinar, que combina os princípios da crítica literária, da literatura comparada e da psicanálise. Nesse sentido, abordaremos os conceitos de *Unheimlich* (o Inquietante) e de *Doppelgänger* (o Duplo) propostos por Sigmund Freud, examinando como a presença das bonecas na narrativa pode remeter a essas noções psicanalíticas e enriquecer a compreensão dos conflitos internos das personagens. Além disso, lançaremos mão da perspectiva analítica de Carl Gustav Jung para explorar possíveis aspectos arquetípicos presentes nas representações das bonecas e da maternidade e como elas refletem os processos de individuação das personagens. Por fim, também nos valeremos da teoria do psicanalista Donald Woods Winnicott para compreendermos como o passado e suas relações interpessoais são fatores determinantes para a construção de suas personalidades e a significação das bonecas dentro desse contexto. Com essa abordagem integrada, buscamos elucidar as profundas camadas de significado presentes na narrativa, enriquecendo a compreensão das nuances simbólicas que permeiam todo o romance.

Palavras-chave: Elena Ferrante, *A filha perdida*, Boneca, Representação Simbólica, Psicanálise.

ABSTRACT

Title: Symbolic perspectives in *A filha perdida*: Exploring the Labyrinths of motherhood through the doll and other metaphors

Abstract: This research aims to analyze Elena Ferrante's novel *A filha perdida* (2016), exploring the rich symbolism present in the narrative. Among the various symbolic elements addressed, our focus will be primarily directed towards the role played by dolls, understanding their meaning, function, value, and relevance to the development of the plot and the construction of the characters. To achieve this goal, we will adopt an interdisciplinary approach that combines the principles of literary criticism, comparative literature, and psychoanalysis. In this sense, we will discuss Sigmund Freud's concepts of *Unheimlich* (the Uncanny) and *Doppelgänger* (the Double), examining how the presence of dolls in the narrative may refer to these psychoanalytic notions and enrich the understanding of the characters' internal conflicts. Additionally, we will draw on Carl Gustav Jung's analytical perspective to explore possible archetypal aspects present in the representations of dolls and motherhood and how they reflect the characters' individuation processes. Finally, we will also employ the theory of psychoanalyst Donald Woods Winnicott to understand how the past and its interpersonal relationships are determining factors in the construction of their personalities and the significance of dolls within this context. With this integrated approach, we aim to elucidate the deep layers of meaning present in the narrative, enriching the understanding of the symbolic nuances that pervade the entire novel.

Keywords: Elena Ferrante, *The lost daughter*, doll, symbolic representation, Psychoanalysis

RIASSUNTO

Titolo: Prospettive simboliche in *A filha perdida*: esplorando i labirinti della maternità attraverso la bambola e altre metafore

Riassunto: Questa ricerca si propone di analizzare il romanzo *A filha perdida* (2016), di Elena Ferrante, esplorando la ricca simbologia presente nella narrazione. Tra i vari elementi simbolici affrontati, il nostro focus sarà principalmente rivolto al ruolo svolto dalle bambole, comprendendo il loro significato, funzione, valore e rilevanza per lo sviluppo della trama e la costruzione dei personaggi. Per raggiungere tale obiettivo, adotteremo un approccio interdisciplinare che combina i principi della critica letteraria, della letteratura comparata e della psicoanalisi. In questo contesto, affronteremo i concetti di *Unheimlich* (l'Inquietante) e di *Doppelgänger* (il Doppio) proposti da Sigmund Freud, esaminando come la presenza delle bambole nella narrazione possa richiamare tali nozioni psicoanalitiche ed arricchire la comprensione dei conflitti interni dei personaggi. Inoltre, faremo uso della prospettiva analitica di Carl Gustav Jung per esplorare possibili aspetti arcaici presenti nelle rappresentazioni delle bambole e della maternità e come queste riflettano i processi di individuazione dei personaggi. Infine, ci avvarremo anche della teoria dello psicoanalista Donald Woods Winnicott per comprendere come il passato e le sue relazioni interpersonali siano fattori determinanti per la costruzione delle loro personalità e il significato delle bambole all'interno di questo contesto. Con questo approccio integrato, miriamo a chiarire le profonde stratificazioni di significato presenti nella narrazione, arricchendo la comprensione delle sottili sfumature simboliche che permeano l'intero romanzo.

Parole chiave: Elena Ferrante, La figlia oscura, Bambola, Rappresentazione simbolica, Psicoanalisi.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. AS TRAMAS INVISÍVEIS DO UNIVERSO FERRANTE	15
2.1 A tecelagem	221
2.2 “Tagliare i panni addosso”, que significa “cortar os panos sobre o corpo”.....	29
2.3 Aquilo que ressoa entre nós	32
2.4 A <i>frantumaglia</i> e o desejo de intangibilidade	34
2.5 Os livros roteirizados	38
3. A FILHA PERDIDA: SIMBOLOGIAS E ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS.....	44
3.1 A “mãe desnaturada”	57
3.2 Paralelos entre o mito de Perséfone e <i>A filha perdida</i> (2016)	64
4. A BONECA ENQUANTO ELEMENTO SIMBÓLICO	70
4.1 A boneca, seus símbolos e representações.....	72
4.2 A boneca como o Inquietante na narrativa de Elena Ferrante: uma abordagem psicanalítica inspirada por Freud	81
4.3 Duplos e desdobramentos: a boneca como espelho de identidade em <i>A filha perdida</i> (2016)	90
4.4 Reflexões psicanalíticas sobre maturidade enquanto defesa.....	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação visa oferecer uma leitura sobre *A filha perdida* (2016) (*La figlia oscura*, título original em italiano), de Elena Ferrante (pseudônimo usado pela autora), a partir das simbologias nela presente, principalmente no que diz respeito às bonecas apresentadas na trama. Lançado originalmente em 2006, este é o terceiro romance assinado pelo pseudônimo, que se consagrou por sua série napolitana¹. No Brasil, a obra foi traduzida por Marcello Lino e publicada em 2016 pela editora Intrínseca.

A narrativa tem como fio condutor a viagem de férias que a personagem Leda, uma professora universitária de 48 anos, decide fazer para o litoral sul da Itália. Logo nos primeiros dias na praia, uma ruidosa família de napolitanos capta sua atenção, em especial Nina, a jovem mãe de uma menininha chamada Elena, que sempre está acompanhada de sua boneca.

Cercada dos parentes autoritários e dedicada aos cuidados com a filha, Nina, apesar de inexperiente, parece estar perfeitamente à vontade no papel de mãe, o que faz Leda se confrontar com a própria experiência de maternidade e colocar em xeque suas escolhas do passado, desencadeando diversas lembranças e segredos.

E é justamente por meio de um incidente na praia que essas personagens se aproximam: a pequena Elena perde sua boneca preferida e quem a encontra é justamente Leda, que decide não a devolver de imediato. Ou seja, é por causa desse objeto infantil, amado e vigiado pelo significado social e até lírico que representa, que todo o romance se desenrola. É ele o fio condutor de toda a narrativa, que, por sua vez, oferece diversas interpretações possíveis não só para o título da narrativa, mas para todos os demais acontecimentos e símbolos que permeiam a trama.

Após esta apresentação, o segundo capítulo deste trabalho visa apresentar Elena Ferrante e sua escrita de maneira mais aprofundada. A autora italiana é conhecida por não poupar seus leitores e trazer histórias verossímeis, que expressam o cotidiano e os dilemas humanos de forma intensa e realista. Para Maria Adelaide Amaral, escritora, dramaturga e membro da Academia Paulista de Letras, “Elena escreve bem, pratica boa literatura e

¹ Série napolitana (ou Tetralogia napolitana) é como ficou conhecido o conjunto de quatro livros de Elena Ferrante sobre a amizade de Lena e Lenu, em Nápoles, na Itália, no período pós-guerras. No Brasil, a obra foi traduzida por Mauricio Santana Dias para o selo Biblioteca Azul, da Globo Livros, e os quatro volumes foram publicados com os seguintes títulos: *A amiga genial* (2015), *História do novo sobrenome* (2016), *História de quem foge e de quem fica* (2016) e *História da menina perdida* (2017).

consegue fascinar com personagens comuns”². Suas narrativas exploram os meandros das emoções e dos relacionamentos, revelando as camadas mais íntimas de suas personagens femininas, que estão sempre no centro dos seus romances. Além de suas narradoras e protagonistas, outros elementos também ressoam na obra de Ferrante, refletindo em um universo único e particular, que lhe conferem uma linguagem específica e reconhecível. É como se a autora conseguisse tecer, a partir de um único fio, histórias diversas, que ora se entrelaçam, ora se complementam, criando uma teia intrincada de significados.

Apesar de Elena Ferrante nunca tenha feito uma aparição pública, suas cartas e entrevistas, em especial aquelas compiladas *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2016), conseguimos traçar uma espécie de biografia não convencional, onde aspectos de sua vida se entrelaçam de maneira íntima e orgânica com a sua produção literária.

Ademais, vamos discutir alguns estudos acadêmicos e análises críticas já publicadas sobre a autora, estabelecendo conexões e diálogos entre nossa própria pesquisa e essas contribuições. Outro ponto intrigante e que será abordado no segundo capítulo é a ampla adaptação de suas obras para o cinema e televisão. Todos os seus livros de ficção publicados foram adaptados para o formato audiovisual, resultando em filmes ou em séries, o que demonstra o alcance e a relevância de sua escrita no cenário cultural contemporâneo.

O terceiro capítulo desta pesquisa se propõe a trazer uma análise aprofundada sobre o enredo de *A filha perdida* (2016), se fazendo valer dos diversos símbolos que aparecem ao longo da narrativa. Muito além da boneca, existem outros elementos no romance de Elena Ferrante que têm um significado metafórico importante, que vai além da superfície narrativa. Portanto, para aprofundarmos o entendimento acerca de alguns aspectos relevantes para esta análise, recorreremos às pesquisas do psicoterapeuta suíço, Carl Gustav Jung e traremos à tona alguns conceitos importantes como o *self*, a individuação, o inconsciente coletivo, os símbolos, os arquétipos, entre outros.

Também iremos investigar como a ideia de “mãe desnaturada” é abordada na trama e como ela se relaciona com as complexidades emocionais e psicológicas das personagens. Para isso, traremos a abordagem da psicanalista brasileira Vera Iaconelli, que em sua tese *O mal-estar na maternidade* (2012), oferece uma análise crítica e reflexiva sobre o papel das mães na sociedade contemporânea, contrastando-o com a

² Disponível em < <https://www.terra.com.br/diversao/por-que-elena-ferrante-e-um-fenomeno.91f9dfbbdfda5ca8ac87477f4eab049f10gbmkd7.html> >. Acesso em: 08 jun, 2023.

persistente idealização da mãe perfeita, cujas características incluem devoção e naturalidade, conceitos enraizados no imaginário coletivo desde o século XVII.

Adicionalmente, exploraremos os elos entre *A filha perdida* (2016) e a mitologia grega, a fim de aprofundar a riqueza simbólica da narrativa e desta pesquisa. Em uma das entrevistas publicadas em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2016), Ferrante reconhece que a origem de *A filha perdida* remonta ao mito de *Leda e o cisne*. Além dos nomes das protagonistas de ambas as narrativas serem os mesmos, tanto na mitologia quanto no romance, as duas personagens (Leda) assumem o papel central em uma história complexa sobre a maternidade. Mas além de *Leda e o cisne*, nesta pesquisa, nos concentraremos em trazer um paralelo entre a narrativa de Ferrante e o mito de Perséfone, em que, assim como no romance italiano, o sequestro de uma filha desencadeia uma variedade de desgraças e intempéries, que trazem consequências graves para todos os envolvidos nessa trama.

No quarto capítulo, realizaremos uma análise detalhada da boneca e sua conotação simbólica, investigando como esse elemento impacta na construção da identidade da personagem central, além de ser um importante fio condutor para todo o enredo, que se torna mais rico e profundo a partir dessas análises e interpretações. Sob a ótica psicanalítica de Sigmund Freud, examinaremos os conceitos de *Unheimlich* (o Inquietante) e de *Doppelgänger* (o Duplo), além de tecer paralelos entre *A filha perdida* (2016) e *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffman (2004).

Recorreremos também à teoria do psicanalista Donald Woods Winnicott para compreendermos como o passado, a educação de Leda e sua relação com sua mãe podem ter contribuído significativamente para a configuração de sua personalidade atual e do seu modo de maternar.

Além disso, ao longo de todo o trabalho, quando julgarmos necessário, examinaremos como a adaptação cinematográfica interpreta e traduz os elementos do romance, buscando compreender como as nuances da narrativa são transpostas para o contexto visual. Afinal, assim como no livro, o filme *A filha perdida* (2021) também utiliza símbolos e tem a oportunidade de traduzi-los em imagens, cores, texturas e movimentos, oferecendo uma nova dimensão à história. Esta abordagem comparativa entre o texto literário e sua versão cinematográfica nos permitirá não apenas explorar as diferentes camadas de significado presentes na obra original, mas também analisar como a linguagem visual complementa e enriquece a narrativa, proporcionando uma experiência diferenciada para o público.

Por fim, essa convergência de símbolos e elementos conduz a uma exploração que vai além da escrita de Ferrante e busca abordar as dualidades presentes em sua obra: a interação entre a ordem e o caos, a distinção entre a clareza e a obscuridade, e a relação entre o mundo literário e a realidade concreta.

Ao mesmo tempo, esta pesquisa se apresenta como um trabalho intermediático e interdisciplinar, que busca ir além dos limites de uma única forma de expressão artística e se propõe a explorar – em momentos específicos e relevantes – as interconexões entre diferentes mídias e disciplinas. Tudo isso a fim de compor um estudo multifacetado, que enriqueça a compreensão da obra e nos permita examinar suas nuances de maneira abrangente.

Nesse sentido, o trabalho pretende lançar luz sobre como esses elementos simbólicos se interconectam, enriquecendo a narrativa ao oferecer perspectivas mais aprofundadas sobre os elementos fundamentais que permeiam o romance de Elena Ferrante.

2 AS TRAMAS INVISÍVEIS DO UNIVERSO FERRANTE

Costurar uma história inteira, remendar cada detalhe da trama, alinhar seus personagens e fazer com que no final aquele texto ganhe corpo não é tarefa fácil. Mais complicado ainda seria entrelaçar todo um universo, em que elementos, locais, personagens e tramas ecoam. Mas a escrita de Elena Ferrante parece ser mesmo uma tecelagem, que consegue cozer todas essas histórias, remendando-as, fazendo as suturas necessárias, sendo capaz de esconder segredos ao mesmo tempo em que deixa surgir algumas fendas. Essa talvez seja a sua marca na literatura, assim como uma agulha, que deixa um rastro harmônico no tecido.

Outra característica importante em sua criação literária é o fato de que Ferrante bordejou o universo feminino por meio de suas personagens. Sempre narradoras de suas próprias histórias, são elas que conduzem suas trajetórias de maneira crua e direta. Elas compartilham nomes, dilemas, ofícios e paixões, enquanto as narrativas partilham locais, objetos, referências, ambiguidades e símbolos, fazendo parecer haver um grande novelo, que alinhava todas as suas histórias, mesmo que sempre respeitando o limite fronteiro de cada texto.

Por mais simples e cruas que possam parecer as premissas das tessituras de Elena Ferrante, acompanhadas de sua escrita extremamente fluida, elas conseguem fazer acender no leitor um estado de alerta e o físgam. Suas narrativas abordam fracassos, frustrações, indecisões, covardias: pequenos dramas mornos que remetem ao leitor o sabor inosso da própria realidade. São banalidades e dissabores que fluem conforme a marcha adotada pela autora, por vezes pungente, mas sempre franca.

Essa franqueza é o que a pesquisadora e crítica literária Fabiane Secches (2020) chamou de *efeito de veracidade* e comparou com o pensamento de Tzvetan Todorov sobre a verossimilhança, que se refere ao método pelo qual uma obra procura estabelecer uma impressão de conformidade com a realidade, em vez de aderir estritamente às suas próprias leis internas. Todorov utiliza o termo *verossímil* para descrever a máscara que encobre os métodos do texto, gerando a ilusão de uma ligação tangível com a realidade.

Estudar o verossímil significa mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com o seu referente, mas pelas suas próprias leis, e denunciar a fraseologia que, no interior desses discursos, quer fazer-nos acreditar no contrário. Trata-se de retirar a linguagem de sua transparência ilusória, de aprender a percebê-la (Todorov, 2003, p. 113).

Então, partindo da ideia de que o texto de Ferrante tem um forte efeito de veracidade, podemos supor que os leitores se sentem imersos em suas narrativas, conectando-se profundamente com as personagens e eventos, devido à sua escrita, que é habilmente desenvolvida, apresentando detalhes bem trabalhados, diálogos realistas, além de que as ações das personagens fazem sentido dentro da lógica interna do mundo ficcional criado pela autora. Ao ser questionada sobre o que seria a “verdade na literatura”, Ferrante responde:

A verdade literária é a verdade desencadeada exclusivamente pela palavra bem usada, e se esgota, em tudo e por tudo, nas palavras que a formulam. Ela é diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. E, quando funciona, não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades. (Ferrante, 2017, p.281)

E é com essa verdade que Ferrante parece ter conseguido amarrar as tramas de suas personagens à sua própria existência, sendo ela mesma uma espécie de “autora-personagem”, já que sua identidade é mantida em segredo. A autora italiana nunca apareceu publicamente, seja para receber um prêmio ou para lançar um livro. Suas entrevistas são todas feitas por e-mail, a fim de manter sua identidade oculta.

Elena Ferrante publica sob esse pseudônimo desde 1992, quando lançou, na Itália, sua terra natal, *Um amor incômodo* (*L'amore molesto*, no original italiano). Desde então, ela publicou ao todo dez livros. O Brasil não seguiu a ordem cronológica de publicação e, com exceção da tetralogia napolitana, – seu maior sucesso – conhecida também pelo título de seu primeiro volume, *A amiga genial*, de 2015 (*L'amica geniale*, em italiano e publicado por lá em 2011). Seus demais livros foram lançados no Brasil em 2016: *A filha perdida* (publicado na Itália com o título *La Figlia Oscura*, em 2006), o livro infantil *Uma noite na praia* (em italiano, *La spiaggia di notte*, de 2007) e *Dias de abandono* (no título original italiano, *I giorni dell'abbandono*, publicado em 2013). Em 2020, após um hiato de cinco anos, a autora publica seu último romance, *A vida mentirosa dos adultos* (no original italiano, *La Vita bugiarda degli adults*, lançado na Itália em 2019) que, assim como todas as suas demais obras, já ganhou uma adaptação para a TV, no formato de uma minissérie, lançada pela Netflix em janeiro de 2023.

Os únicos dois títulos de não ficção de Ferrante são o máximo que chegamos perto de conhecer sua biografia. *Frantumaglia – os caminhos de uma escritora*, lançado em 2017 no Brasil pela editora Intrínseca (na Itália *La Frantumaglia*, em 2003), reúne

correspondências, entrevistas e ensaios até então nunca publicados da autora. Já *As margens e o ditado*, lançado em 2023 pela mesma editora brasileira (*I margini e il dettato*, lançado em 2021 na Itália) apresenta quatro ensaios inéditos em que Ferrante descreve sua jornada como leitora e escritora, apontando suas inspirações, intenções e lembranças.

A partir dessas duas obras, em especial, é possível perceber as linhas que parecem costurar os romances da autora, ainda que com a sua ajuda para desvendar seus filamentos internos. Tais páginas nos auxiliam a investigar os fios que perpassam a obra de Elena Ferrante e como ela conseguiu se emaranhar nessa teia ficcional, que acabou por se embrenhar nela mesma.

Com uma série de livros entre os mais vendidos e numerosas adaptações cinematográficas, somando-se aos 16 milhões de exemplares vendidos e à tradução de sua obra para cerca de 48 países, Elena Ferrante, mesmo mantendo-se no anonimato, foi reconhecida pela revista *Time* como uma das 100 pessoas mais influentes do mundo³. Dados seus números e alcance seria comum tentar enquadrá-la no que se chama de “literatura de massa”.

Os autores Aranha (2009) e Batista (2009), atribuem o surgimento do romance-folhetim como o grande marco do início de um novo padrão na expressão literária, caracterizado pela simplificação formal e pela linguagem acessível, entre outros atributos. Nessas narrativas, observa-se a prevalência de personagens comuns e da estrutura narrativa do herói clássico. Esse modelo ganhou firmeza no mercado, impulsionado principalmente pelas mudanças econômicas e sociais decorrentes da revolução industrial. A urbanização e a disseminação da alfabetização em larga escala possibilitaram que uma extensa parcela da sociedade se tornasse apta à leitura, ampliando assim o número de leitores e a diversidade de textos disponíveis. Ao que os autores complementam:

A interpretação de uma obra da literatura popular frequentemente é considerada "inferior" por teóricos mais conservadores, especialmente no campo da crítica literária. Esse posicionamento é frequentemente adotado em relação a outras formas literárias de natureza popular, às quais é frequentemente atribuída a crítica de "não demandar" do leitor mais do que mero entretenimento e apreciação, contrastando assim com a chamada literatura de alta qualidade ou literatura culta (Aranha; Batista, 2009, p. 125).

³ Disponível em < <https://revistacult.uol.com.br/home/elena-ferrante/> >. Acesso em: 10 nov, 2023.

Durante uma entrevista, Elena Ferrante teve sua obra comparada à de Alexandre Dumas, grande autor francês do século 19, que escreveu algumas obras-primas da literatura mundial na forma de folhetins, ao que ela respondeu:

Posso escolher reutilizar alguns dos potentes dispositivos da literatura popular, mas se faço isso, estou em uma época completamente diferente, gostando ou não, da que essa literatura teve seu auge. O que quero dizer com algum pesar é que de modo algum posso ser Dumas. Pertencer à grande tradição dos romances populares não significa mais, para o bem ou para o mal, criar esse estilo de narrativa, mas sim utilizá-la, distorcê-la, violar suas regras, frustrar suas expectativas, tudo a serviço de contar uma história do nosso tempo. [...] Nós podemos apagar a fronteira entre as diferentes experiências literárias e utilizá-las simultaneamente para dar forma a nosso momento histórico. (Ferrante, 2023)⁴

A resposta de Ferrante sobre contar histórias do nosso tempo vai ao encontro do que diz a pesquisadora Andreia Pagani Maranhão. Em seu artigo intitulado *Giallo & Subversivo – A série napolitana e a fabricação da “Febre Ferrante” no Brasil*, a autora traz diversos argumentos que visam encaixar a obra de Ferrante no que é chamado de “literatura de transição”, ou seja, um texto aberto às mutações, resquícios e sinais próprias do seu tempo histórico:

Sua obra é exemplo do que chamamos literatura de transição, pois indica mutações, resquícios e sinais do presente, enfatizando deslocamentos e margens nas metamorfoses sociopolíticas, bem como conflitos civilizacionais e éticos do viver (Maranhão, 2020, p. 107).

Em outro momento, em seu último lançamento, o livro *As margens e o ditado*, Ferrante menciona novamente o que a autora propõe: carregar expectativas convencionais, apenas para depois frustrá-las, habitar as formas convencionais e, posteriormente, deformar tudo:

[...] adaptando-se e, ao mesmo tempo, deformando. Manter a distância? Sim, mas só para depois aproximar-se o máximo possível. Evitar o puro desabafo? Sim, mas depois desabafar. Almejar coerência? Sim, mas depois ser incoerente. Passar a limpo várias vezes até que as palavras não façam mais atrito com os significados? Sim, mas para depois usar o rascunho. Carregar os gêneros de expectativas convencionais? Sim, mas para depois frustrá-las. Enfim, habitar as formas e depois deformar tudo o que não nos contém por inteiro, que não pode de modo algum nos conter. Parecia-me útil que as mentiras adornadas do grande catálogo literário apresentassem calombos e rachaduras, se chocassem umas contra as outras. Tinha a esperança de que surgisse, surpreendendo sobretudo a mim, uma verdade inesperada (Ferrante, 2023, p. 91 – 91).

⁴ Disponível em < <https://rascunho.com.br/liberado/futuro-ancestral/> >. Acesso em: 10 nov, 2023.

No texto chamado *A escritora genial*, divulgado na revista Quatro cinco um⁵, a professora da USP Eliane Robert Moraes defende a ideia de que a excelência na escrita de Ferrante nos demanda abandonar os critérios de popularidade e focar na complexidade intrínseca da obra: “Para compreender esses livros é forçoso ultrapassar as evidências da mercadoria e penetrar na opacidade da matéria literária.”

Em seus livros de não-ficção, em diversos momentos, Ferrante parece demonstrar não se importar com o que, segundo Secches (2020), seria a “questão que assombra a recepção da obra”: a de que posição literária a sua obra ocuparia. Ainda de acordo com Secches (2020), deslizando entre a “alta literatura” e a “literatura popular”, ao dialogar com ambos os campos, a obra de Ferrante não se filia completamente a nenhum deles.

Navegando ao contrário desse suposto dilema, a autora parece estar muito mais interessada em uma criação além das fronteiras convencionais da escrita, onde as regras familiares e aprendidas começam a ceder. Ou seja, existe uma tensão entre a segurança das plataformas literárias estabelecidas e o impulso criativo de se aventurar em territórios desconhecidos, mesmo que isso envolva dor ou incerteza. No livro *As margens e o ditado*, Ferrante (2023) descreve esse momento como uma quebra de padrões, onde o processo de escrita se torna mais acelerado e desequilibrado, escolhendo não o que se encaixa, mas o que emerge, desafiando as convenções preexistentes. O texto, portanto, aborda a dualidade entre a estabilidade das convenções literárias tradicionais e o desejo de explorar o desconhecido na criação literária:

Os gêneros literários são áreas seguras, plataformas sólidas. Coloco ali um tênue indício de história e me exercito com prazer tranquilo, prudente. Enquanto isso, só espero que meu cérebro se distraia, se desgarre, e que as outras eus fora das margens — são muitas — se compactem, segurem minha mão, comecem a me puxar com a escrita para onde tenho medo de ir, para onde me dói ir, um lugar do qual não tenho certeza de saber voltar caso me aventure longe demais. É o momento em que as regras — aprendidas, aplicadas — cedem e a mão tira do pote não aquilo que serve, mas, justamente, o que vem, cada vez mais depressa, desequilibrando (Ferrante, 2023, p. 33 - 34).

A discussão acerca do potencial da literatura é antiga e já foi alvo de interesse de diversos renomados autores. No ensaio *A arte do romance*, Milan Kundera (2016) contempla a trajetória do gênero ao longo do tempo, analisando seus elementos fundamentais desde os primórdios com Miguel de Cervantes. Roland Barthes (2008), em

⁵ Disponível em < <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas//a-escritora--genial> >. Acesso em: 10 nov, 2023.

A câmara clara, analisa a relação entre fotografia e literatura, lançando luz sobre novas formas de expressão na escrita. Já Italo Calvino (1990), em *Seis propostas para o próximo milênio*, explora a vitalidade do romance ao discutir qualidades como leveza e rapidez, propondo caminhos para a reinvenção do gênero. Virginia Woolf (2019), por sua vez, em *Um teto todo seu* considerava o romance a forma mais maleável de todas. A própria Ferrante parece querer desfrutar de todas essas possibilidades e saber que a literatura, além de experimentação, é também um enorme balaio de referências:

Escrever é acomodar-se em tudo o que já foi escrito — a grande literatura e a literatura de consumo, se for útil, o romance-ensaio e o melodrama — e, dentro do limite da própria vertiginosa e abarrotada individualidade, tornar-se, por sua vez, escrita. Escrever é apoderar-se de tudo o que já foi escrito e aprender aos poucos a gastar aquela enorme fortuna (Ferrante, 2023, p. 81 – 82).

Ao escrever fora das margens, Ferrante se aventura em territórios desconhecidos, desafiando as limitações preestabelecidas do gênero. Sua obra torna-se, assim, um espaço dinâmico em que a maleabilidade e a inovação se entrelaçam, convidando os leitores a explorar novas dimensões da narrativa e da expressão literária, como ela mesma afirma em *As margens e o ditado*, que é o livro não ficcional em que a autora discorre justamente sobre o seu prazer de escrever além das margens:

Com o passar do tempo, escrever de fato se tornou, para mim, dar forma a um equilibrar-me/desequilibrar-me permanente, dispor fragmentos em um molde e esperar para desenformá-lo. Assim, o romance de amor começa a me satisfazer quando se transforma em romance de desamor. O romance policial começa a me prender quando sei que ninguém descobrirá quem é o assassino. O romance de formação me parece estar no caminho certo quando fica claro que ninguém vai se formar. A bela escrita se torna bela quando perde harmonia e tem a força desesperada do feio. E os personagens? Sinto-os falsos quando têm uma coerência límpida e me apaixono por eles quando dizem uma coisa e fazem o contrário. (Ferrante, 2023, p. 39).

No decorrer desta pesquisa, tendemos a concordar com a perspectiva de Elena Ferrante de que fazer literatura deve ser sinônimo de se aventurar fora dos gêneros e limites normalmente difundidos. Além do mais, é essencial que autores tenham liberdade para explorar novas fronteiras e desafiar as convenções estabelecidas, permitindo assim a criação de obras autênticas e inovadoras. Não é possível categorizar rigidamente uma autora que, como Ferrante, expressa claramente sua preferência por estar fora das margens do ditado, recusando-se a ser confinada a rótulos predefinidos como os de “alta literatura” ou “literatura popular”. No entanto, é importante reconhecer a popularidade de

Ferrante como um elemento determinante para a adaptabilidade de sua obra. Sua habilidade de atrair um amplo público, tanto dentro quanto fora dos círculos literários tradicionais, é um testemunho do poder de suas histórias. Portanto, enquanto celebramos sua coragem em desafiar as normas convencionais, também valorizamos o alcance e a influência que sua popularidade exerce, destacando a complexidade e a riqueza de sua contribuição para o mundo da literatura contemporânea.

2.1 A tecelagem

Nenhuma linha deve se perder ao vento.

ELENA FERRANTE, *As margens e o ditado*

Ler Elena Ferrante é como se enrolar em um novelo de referências. Da mitologia clássica greco-romana à literatura contemporânea, a autora consegue, em seu texto, misturar o passado à atualidade e, ao mesmo tempo em que reescreve os grandes clássicos à sua própria maneira, ela se presentifica enquanto escritora. Como bem expõe a pesquisadora e crítica literária, Fabiane Secches⁶, ao *Diplomatique*:

A autora vai arrastando consigo inúmeras referências literárias, que são revisitadas e atualizadas a partir de questões próprias de nosso tempo. De Homero a Simone de Beauvoir, de Virgílio a Elsa Morante, vamos encontrando em seus livros uma espécie de homenagem a grandes obras de todos os tempos. (Secches, 2020, np)⁷

Seja se dissolvendo nos grandes nomes que a antecederam ou se estabelecendo como uma escritora de sucesso, o fato é que Ferrante conseguiu criar um universo igualmente místico em sua obra dados os elementos que nela ecoam, entre eles: a cidade de Nápoles, as narradoras femininas, os relacionamentos entre mães e filhas, o poder dos livros e do conhecimento, os nomes repetidos das personagens e as bonecas. Mesmo que

⁶ Disponível em < <https://diplomatique.org.br/elena-ferrante-desejo-de-intangibilidade/> >. Acesso em 15 jul, 2023.

⁷ Disponível em < <https://diplomatique.org.br/elena-ferrante-desejo-de-intangibilidade/> >. Acesso em 15 jul, 2023.

os temas sejam complexos e cada obra seja em si um universo autônomo, não é despropositado apontar tópicos fixos.

Os temas femininos, de modo geral, parecem suscitar grande interesse na autora italiana, cujas personagens centrais e narradoras são sempre mulheres. Ao ser questionada sobre a influência do feminismo em sua obra, Ferrante responde que apesar de ter lido com paixão e se simpatizar pela causa, isso diz mais sobre ela mesma do que sobre suas personagens, cujas histórias seguem seu próprio curso (Ferrante, 2017, p.80).

A postura de Elena Ferrante, de certa maneira, dialoga com as ideias do escritor francês Maurice Blanchot (1987), que também era conhecido por ser um autor recluso, que se recusava a comparecer em eventos ou homenagens que lhe eram feitas. Ele coloca como prerrogativa para a literatura, uma “linguagem de ficção”. Para o ensaísta, o espaço literário é um universo que funciona regido por suas próprias leis, portanto, sua existência não deve estar condicionada ao mundo fora da ficção. Esses mundos podem sim dialogar, mas não devemos estabelecer relações de dependência entre eles. O que o autor defende, no entanto, é que essa relação não deve pautar sua existência. Blanchot (1987) acredita no que ele chama de “vazio silencioso da obra”, ou seja, que a literatura não é útil para entender o mundo e não deve servir como uma ferramenta para significá-lo.

Assim como Blanchot (1987) defende o vazio silencioso da obra como uma forma de resistência à atribuição de significados predefinidos, a escrita de Ferrante também encontra poder nas entrelinhas, nas omissões e nas ausências, permitindo que o conceito de feminino se manifeste de maneiras complexas e não convencionais. Portanto, tanto Ferrante quanto Blanchot (1987) compartilham uma perspectiva de que a literatura é capaz de existir e resistir em sua própria esfera, onde as lacunas e os vazios desempenham um papel fundamental na construção de significados.

A escrita de Ferrante bordejia as margens de um universo feminino, com assuntos recorrentes como o casamento, o divórcio, as questões com o próprio corpo, a maternidade, os abusos, as relações com outras mulheres, entre tantos outros. Mas, por mais domínio que ela pareça ter sobre essa temática, é justamente nos vazios e lacunas presentes em seus escritos que o sentido maior se constrói. Esses vazios ecoam as ideias de Lucia Castello Branco (1990), que acredita que é justamente na ausência que se forma o conceito de feminino, nesse lugar marginal historicamente atribuído às mulheres em nossa cultura, como podemos verificar no trecho a seguir:

A escrita feminina, similar ao gozo da mulher, é também produto da falta e do deslocamento, do elíptico e do prolixo, que fazem com que o

discurso se desenvolva em circunvoluções e que pareça estacado, sempre girando em torno de si mesmo, sempre no mesmo lugar e no entanto sempre outro. Essa tessitura do texto, excessiva e lacunar, termina por reproduzir mimeticamente a estrutura do feminino. Como um bordado, como um véu que exhibe sempre seus furos, suas brechas, os vazios do tecido. E não é como um furo no discurso que a psicanálise vai conceber o feminino? (Castello Branco, 1990, p. 199).

A incessante protagonização de personagens do gênero feminino e seus percalços com a maternidade, seja no papel de mãe, seja de filha, permitem que a autora italiana crie um campo vasto, controlado pelo olhar nem sempre coerente das narradoras, para explorar esses relacionamentos, cujas tensões e conflitos não raro constituem um objeto de análise inesgotável.

Nos casos de *Um amor incômodo* (2017) e *A filha perdida* (2016), podemos dizer que essas narrativas formam uma curiosa dupla, já que a maternidade ocupa o centro de ambas as tramas. No primeiro, que também foi a primeira obra publicada por Elena Ferrante, Delia, filha de Amalia, volta à cidade de Nápoles, na Itália, para enterrar a sua mãe, que foi encontrada morta em uma praia. Essa visita à sua cidade natal a faz reviver um doloroso e confuso passado. Em *A filha perdida* (2016), Leda, uma mãe de duas filhas e professora universitária de 48 anos, durante suas férias, acaba conhecendo uma jovem mãe, Nina, e sua filha, Elena, que acabam por fazê-la confrontar sua própria experiência de maternidade e questionar as decisões que tomou no passado. Esse encontro desencadeia uma série de lembranças e segredos que estavam guardados, levando Leda a uma reflexão profunda sobre sua vida.

Nos demais livros, temos também o tema da maternidade sendo explorado em meio a outras temáticas igualmente importantes para cada obra. Em *Dias de abandono* (2016) acompanhamos a rotina claustrofóbica de Olga, uma mãe de duas crianças que foi deixada pelo marido, Mario, e agora se vê numa espiral de pensamentos obsessivos. Na tetralogia napolitana, os relacionamentos entre mães e filhas emergem como um tema fundamental, explorado ao longo dos quatro livros. A dinâmica entre a narradora, Lenu, e sua mãe é marcada por ressentimentos e retaliações, mas também por uma evolução bonita de ser acompanhada. Além disso, à medida que as protagonistas avançam em suas vidas, elas também tornam-se mães — em momentos distintos —, e fica evidente a singularidade de cada uma em sua abordagem da maternidade. Em *A vida secreta dos adultos* (2020), Giovanna, a personagem principal, narra sua adolescência conflituosa com sua mãe e outros familiares. Em *Frantumaglia* (2017), mesmo não sendo um romance como os demais livros da autora, temos contato com diversas histórias,

lembranças e curiosidades sobre a própria mãe de Elena Ferrante. “Os papéis de filha e de mãe são centrais nos meus livros; às vezes, acho que não escrevi sobre outra coisa. Toda a minha inquietude foi parar ali.” (Ferrante, 2017, p. 270). Outro ponto em comum entre os textos de Ferrante é a cidade de Nápoles, que funciona muito além de um pano de fundo. A cidade, que fica no sul da Itália, está sempre presente, de alguma maneira, nos romances da autora.

O filósofo e crítico literário francês Gaston Bachelard abordou a importância dos lugares na literatura em seu livro *A poética do espaço*. Neste trabalho, Bachelard (2008) explora como os espaços e lugares têm um impacto significativo na experiência humana, na imaginação e na criação literária. Ele examina como a poesia e a literatura descrevem e exploram os espaços, de casas e florestas até espaços oníricos e imaginativos.

Bachelard (2008) acredita que os espaços físicos têm uma dimensão psicológica e simbólica que influencia a maneira como percebemos o mundo e como nos relacionamos com ele. Ele discute a ideia de topofilia, que se refere ao amor ou afinidade emocional por um lugar específico, e como isso pode ser explorado por meio da escrita.

A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vóo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (Bachelard, 2008, p. 202).

O filósofo também aborda a ideia de que espaços distintos podem evocar diferentes estados de espírito e sentimentos, influenciando a criação artística e literária. Ele explora a relação entre a imaginação, a memória e os espaços que habitamos ou que estão presentes em nossa mente. No caso de *Leda*, a família barulhenta que perturba suas férias no litoral a faz lembrar da sua própria infância em Nápoles, sua cidade natal, com parentes que ela não suportava:

Eu os via, naquele dia, não como um espetáculo a ser contemplado, em uma comparação dolorosa com o que me lembrava da minha infância em Nápoles; eu os via como o meu tempo, como a minha própria vida pantanosa, para a qual eu ainda escorregava de vez em quando. Eram exatamente como a parentada da qual eu tinha fugido quando garota. Eu não os suportava e, no entanto, eles não me largavam, estavam todos dentro de mim (Ferrante, 2016, p. 106).

Segundo Bachelard (2008), os lugares retêm o inconsciente e as lembranças permanecem fixas, ganhando maior solidez à medida que se tornam mais precisas e especializadas. A compreensão da intimidade, as características únicas de cada indivíduo e a forma como experimentamos sentimentos estão intrinsecamente ligados a esses locais. É por isso que, apesar de tentar se desvincular dessa família grosseira e de sua cidade natal, da qual Leda fugiu ainda garota, é inegável que a presença dessa família ruidosa à beira-mar atue como um gatilho, reavivando as lembranças e sentimentos há muito enterrados. A observação dessa cena não é apenas um espetáculo distante a ser comparado com o passado, mas sim uma lembrança viva de sua própria trajetória, de seu passado doloroso na cidade de Nápoles. Essas pessoas, que tanto a incomodam, se transformam em um reflexo de sua própria história enredada. Mesmo fugindo e tentando escapar, a conexão com essas memórias teimosamente persiste, demonstrando a profunda influência que os lugares têm sobre nossa psique, tal como Bachelard (2008) sugeriu. No trecho a seguir, percebemos a visão negativa e desencantada que Leda nutre em relação a Nápoles.

Desde os treze, quatorze anos, eu tinha aspirado ao decoro burguês, a um bom italiano, a uma vida culta e reflexiva. Nápoles me parecera uma onda que me afogaria. Eu não acreditava que a cidade jamais pudesse conter formas de vida diferentes das que eu havia conhecido quando criança, violentas ou sensualmente indolentes, tingidas com uma vulgaridade sentimental ou obtusamente entrincheiradas na defesa da própria degradação miserável. Eu sequer procurava aquelas formas, nem no passado nem em um possível futuro. Tinha ido embora como uma pessoa queimada que, aos gritos, arranca do corpo a pele carbonizada acreditando estar arrancando do corpo a própria queimadura (Ferrante, 2016, p. 106 e 107).

A metáfora de ir embora “como uma pessoa queimada” sugere uma partida dramática e dolorosa. Mesmo que tenha fugido e que tente arrancar de si as memórias daquele local, assim como a metáfora da queimadura, Leda sabe que não é possível arrancar de si uma ferida que está na própria pele, que já é intrínseca ao corpo, assim como não é possível remover uma memória. Como no trecho a seguir, em que Bachelard, está discutindo a natureza onírica e imaginativa da experiência humana em relação aos espaços habitados, especialmente a casa, explorando a ideia de que, por meio do devaneio, a casa permite que um domínio imemorial, além da mais antiga memória, se abra para o sonhador. Nessa região, memória e imaginação não podem ser dissociadas:

E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas

de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada. Voltamos a esses lugares nos sonhos noturnos. E esses redutos têm valor de concha (Bachelard, 2008, p. 203).

Em resumo, Bachelard (2008) argumenta que os lugares desempenham um papel fundamental na literatura, não apenas como cenários para a ação, mas como elementos que moldam a experiência e a imaginação das personagens, bem como a interpretação dos leitores. Suas ideias oferecem uma perspectiva profunda sobre como os espaços são representados e explorados na literatura e como eles influenciam a maneira como entendemos e nos conectamos com o mundo ao nosso redor.

Além de Leda, todas as personagens femininas protagonistas de Elena Ferrante têm em seu passado nessa mesma cidade: Nápoles. Aquelas que não vivem mais no local trazem consigo memórias e marcas de suas vivências da cidade italiana. Em *A vida secreta dos adultos* (2020), Giovanna vive com os pais nos “altos” de Nápoles e conhece sua tia paterna, Vittoria, que mora no temido bairro do Pascone. Na tetralogia napolitana, vemos ainda mais os contornos da cidade italiana. Em suas mais de 1700 páginas, acompanhamos descrições e contextualizações sociais e históricas, “Nápoles é uma personagem no texto de Ferrante, tanto quanto Lenu e Lila”⁸ (O’Kelly, 2018).

Nápoles é retratada por Ferrante como uma cidade dividida, que tem seu lado abastado, mas cujas personagens conhecem, principalmente, sua face suja, perigosa, pobre, habitada por pessoas grosseiras e de baixo nível de escolaridade. Por muito tempo, a cidade era conhecida por esses adjetivos, bem como pela superlotação de veículos e, diferente da Costa Amalfitana, de Roma, de Florença e de tantos outros destinos da Itália desejados por turistas, Nápoles estava longe de estar nessa mesma lista. Entretanto, com o passar do tempo, isso parece estar mudando:

Mas isso mudou. Nápoles está se tornando um destino turístico especial, graças em parte à enorme popularidade da enigmática escritora Elena Ferrante. E, com o problema da coleta de lixo resolvido e novas restrições ao tráfego no Centro, a cidade exibe sua melhor aparência em muitas décadas (O’Kelly, 2018).

O dialeto falado na cidade também é importante de ser mencionado, visto que é uma característica partilhada pelos napolitanos, que parece influenciar diretamente em

⁸ Disponível em < <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-napoles-de-elena-ferrante/> >. Acesso em: 15 jul.2023

como os demais italianos os enxergam. Existe aí um preconceito linguístico enfrentado pelas personagens nascidas em Nápoles que, aos olhos dos mais abastados, são tidas como ignorantes por falarem um idioma, segundo eles, diferente do italiano e, portanto, incompreensível.

Embora a adaptação cinematográfica de *A filha perdida* (2016) não se passe na Itália, mas sim na Grécia, e seja desenvolvida por um elenco de atores e atrizes estadunidenses, falantes do inglês; por outro lado, o italiano, não se configura como língua principal na história, no entanto, o idioma surge em momentos específicos, tais como na cena em que Leda canta e conversa com a viajante italiana que se hospeda em sua casa de férias e quando Leda desafia o professor Hardy, seu tutor e interessado romântico, a recitar o poema *Leda e o Cisne*, de William Butler Yeats.

Em *Frantumaglia*, Ferrante reforça essa ideia de que sente uma espécie de atração por Nápoles e revela já ter morado na cidade. Além disso, a autora demonstra que, para ela, aquele lugar parece ter um significado especial, afetivo, o que evidencia que, novamente, sua história se mescla com as suas narrativas:

Com Nápoles, as contas nunca estão encerradas mesmo à distância. Morei por bastante tempo em outros lugares, mas aquela cidade não é um lugar qualquer, é um prolongamento do corpo, uma matriz da percepção, o termo de comparação de qualquer experiência. Tudo o que foi significativo para mim de forma duradoura tem Nápoles como cenário e seu dialeto como som (Ferrante, 2017, p. 64).

Como Elena Ferrante constrói uma narrativa em torno de uma temática específica, cada detalhe acaba por assumir um caráter simbólico e as bonecas são outro elemento particularmente atraente na obra da autora. Ferrante parece gostar de usar elementos do universo feminino tidos como banais ou inofensivos e enchê-los de significado e importância. Um objeto infantil, amado e vigiado pelo sentido social e até lírico que ele representa, para as meninas pode simbolizar tanto suas filhas quanto seus duplos, ora podendo ser angelical, ora podendo ser assustador, nas linhas e tessituras de Ferrante torna-se um elemento simbólico, repleto de significâncias. No trecho seguinte, a autora tece comentários a respeito do que ela chama de “escrita convulsa”, que seria o momento de espalhar incoerências e contradições na narrativa. Ela destaca ainda sobre esses objetos simbólicos que ecoam em sua obra e que estão presentes, especialmente, em *A filha perdida*:

[...] Ela leva o passado para o presente e o presente para o passado, confunde os corpos de mãe e filha, subverte os papéis preestabelecidos,

transforma o veneno da dor feminina em um veneno verdadeiro que envolve os animais, confunde-os com os humanos e os mata, transforma uma porta que funciona normalmente em uma que não se abre mais e depois se abre, torna ameaçadores ou sofredores ou letais ou salvíficos as árvores, as cigarras, o mar agitado, os alfinetes de chapéu, as bonecas, os vermes da areia (Ferrante, 2023, p. 57).

Em *Uma noite na praia* (2007), uma boneca esquecida em uma praia narra sua noite sozinha, amedrontada e abandonada. Em *A filha perdida* (2016), Leda encontra uma boneca deixada na praia e decide roubá-la. Em *A amiga genial* (2011), o que aproxima de vez Lila e Lenu, dando início à amizade que permeia toda a tetralogia napolitana, é quando suas bonecas vão parar no porão de dom Achille e ambas se juntam para teorizar sobre o fim que levaram seus brinquedos e tramar maneiras de consegui-los de volta.

Aliás, é também depois que as bonecas das duas garotas desaparecem que, em busca de um novo hobby ou elo entre as duas, Lila e Lenu decidem comprar um livro, permitindo que a literatura entre em suas vidas por meio da obra *Mulherzinhas*, de Louisa May Alcott. A leitura, os livros e a busca por conhecimento são outros pontos recorrentes na trama de Ferrante. Os livros representam um portal que permite o acesso a outros mundos e a circulação em outros ambientes sociais. Os estudos, nas narrativas de Ferrante, são como uma passagem para uma mudança de vida e o conhecimento é como a chave para a independência. Italo Calvino (2015), outro autor italiano, partilha desse mesmo pensamento, enxergando o livro como a arma absoluta, um objeto mágico.

Quando Calvino (2015) pergunta qual o poder da palavra que o livro mágico encerra e se a palavra pode mudar o mundo, podemos responder que para Lenu (de *A amiga genial*), Leda (de *A filha perdida*), Olga (de *Dias de abandono*) e Giovanna (de *A vida mentirosa dos adultos*), a resposta é sim. Afinal, foi assim que essas personagens conseguiram sair de Nápoles e perseguir uma vida mais próspera, transitar por entre classes sociais, se comunicar com diferentes pessoas e caminhar entre mundos diversos.

Justamente por se tratar de histórias que parecem mimetizar tão bem o “mundo real” é que, nas entrevistas, os jornalistas parecem sempre tentar descobrir um pouco mais da vida pessoal de Elena Ferrante, além da escritora, e até que ponto elas se misturam. Ao ser questionada se era mãe e como a maternidade influenciou seu processo de escrita, Ferrante afirma que escrever também tem a ver com a reprodução da vida e com emoções contraditórias:

Mas o fio da escrita — apesar da angústia de achar que você não saberá mais amarrá-lo, que a vida não passará mais por ali — pode ser cortado, por vontade, por necessidade, por outras urgências. E devemos nos separar dos livros (Ferrante, 2017, p. 270).

A autora não se identifica com a comparação entre conceber um livro e dar à luz uma criança. Ela prefere comparar a escrita com a tecelagem, como veremos a seguir.

2.2 “Tagliare i panni addosso”, que significa “cortar os panos sobre o corpo”

O tradutor brasileiro da tetralogia napolitana, Maurício de Santana Dias⁹, recorre aos versos do poema *O sim contra o sim*, de João Cabral de Melo Neto, para elucidar seu argumento de que Ferrante “emprega quando escreve / instrumento cortante: / bisturi, simples canivete”, e “com ele envolve tanto a coisa / que quase a enovela / e quase, a enovelando / se perde, enovelado nela”. Sendo assim, para Dias, em sua escrita, Ferrante envolveria “a coisa” de tal modo que terminaria se “enovando nela”.

Tal metáfora não poderia ser mais oportuna, já que a autora compara o ato de escrever com a tecelagem. Em uma entrevista concedida a Didier Jacob, originalmente publicada na revista francesa *L’Obs* em janeiro de 2018 e traduzida para o português por Fabiane Secches, para o *Medium*, também em maio de 2018¹⁰, ao ser questionada se sentiu como quem deu à luz quando finalizou a tetralogia napolitana, Elena Ferrante respondeu:

A metáfora do nascimento aplicada ao trabalho de escrita nunca pareceu convincente para mim. A metáfora da tecelagem soa mais eficaz. Escrever é uma das próteses que inventamos para dar poder a nosso corpo. Escrever é uma habilidade, um forçar de nossos limites naturais que requer longo treinamento para assimilar técnicas que nós usamos com perícia crescente e, se for preciso, inventamos novas. A tecelagem representa bem essa ideia. Nós trabalhamos por meses, por anos, tecendo um texto, o melhor que somos capazes naquele momento. E quando está pronto, está lá, para sempre o mesmo, enquanto nós mudamos e continuaremos a mudar, prontos para tentar criar outras tessituras¹¹ (Ferrante, 2018).

Assim como Amalia, mãe de Delia, do romance *Um amor incômodo*, a mãe de Elena Ferrante também era costureira. Pelo menos é isso que ela nos conta em

⁹ Disponível em < <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/um-livro-cidade> >. Acesso em: 20 jul, 2023.

¹⁰ Disponível em < <https://fabianesecches.medium.com/elena-ferrante-em-entrevista-rara-autora-comenta-o-processo-de-escrita-da-tetralogia-napolitana-892bc0b840c7> >. Acesso em: 20 jul, 2023.

¹¹ Disponível em < <https://fabianesecches.medium.com/elena-ferrante-em-entrevista-rara-autora-comenta-o-processo-de-escrita-da-tetralogia-napolitana-892bc0b840c7> >. Acesso em: 20 jul, 2023.

Frantumaglia (2017), seu livro que reúne correspondências e ensaios, que nos revelam algumas de suas lembranças e vivências.

Em uma dessas passagens, Ferrante conta que quando era criança adorava acompanhar a mãe nas atividades de seu ofício, o qual ela considerava uma arte. “Minha mãe, com alfinetes, agulha e linha, daria forma ao tecido, a forma mais precisa de um corpo, ela era capaz de fazer corpos de tecido” (Ferrante, 2017, p. 163). A autora compartilha sobre quando aprendeu o significado da expressão “*tagliare i panni addosso*”, que traduzido para o português seria “*cortar os panos sobre o corpo*”, que é uma expressão italiana que significa maldizer, difamar, injuriar. Sobre quando sua mãe interagia com as próprias clientes, Ferrante conta:

Ela, sim, cortava os panos sobre o corpo e, às vezes, fazia exatamente como Licia Maglietta no filme de Mario Martone: o corte e a costura eram acompanhados pela conversa, pelo sorriso e pela risada, pela maledicência e pelo relato, pelo prazer de contar histórias entre mulheres, histórias de outras, histórias de clientes e vizinhas. Enquanto isso, as palavras caíam no tecido e o impregnavam, encarnavam-se nas mulheres que, mais tarde, eu interpretaria (Ferrante, 2017, p.165).

Podemos pensar, portanto, que as histórias que tecem o longo novelo da obra de Ferrante e que se enovelam nela mesma são as histórias das mulheres cujos corpos serviam de suporte para os tecidos de sua mãe, que acabavam impregnados com suas próprias histórias. Anos mais tarde então, já adulta, a autora italiana também usaria de um suporte para bordar suas próprias tramas, o livro. Lucia Castello Branco metaforiza essa marca da feminilidade e esse tipo de autoria feminina como um bordado:

Uma certa memória e um certo feminino assim se tangenciam: como traços que desenham um traçado que desenha textos. Como inscrições, letras que sulcam a página em branco, bloco mágico do escritor. E disso fazem literatura: memorialista, feminina. E disso fazem literaterra [**termo da autora**]: textos em que a materialidade da letra se vê em alto relevo, em que mais vale a escrita, o bordado, a bordadura, que o escrito, a história, o enredo. Coisa de desmemoriado, coisa de mulher (Castello Branco, 1999, p. 129 – 130, grifo nosso).

Essa ideia da materialidade da letra, trazida por Castello Branco vai ao encontro do que Daisy Turrer (2002) propõe em *O livro e a ausência de livro em Tutameia, de Guimarães Rosa*, a noção de espacialidade da leitura, ou seja, de que um texto precisa de um suporte para ser transmitido a um leitor. Turrer recorre ainda a Chartier para reforçar o seu pensamento, já que para o autor não existe nenhum texto fora do suporte que seja

possível a leitura. Todo texto depende das formas através das quais ele chega ao seu leitor, como veremos a seguir:

É possível, portanto, constatar na história do livro como as formas dos suportes influenciaram o desenvolvimento dos sistemas de escrita e como estes, por sua vez, propiciaram novas formas para o livro, firmando-se, assim, uma relação de indissociabilidade entre suporte e escrita, o que leva Chartier a ressaltar que não existem textos em si mesmos, fora das materialidades que são os seus suportes e veículos (Turrer, 2002, p. 24).

Pensar o texto como um tecido, no entanto, é uma noção difundida no meio literário. A colocação de Roland Barthes (1987) em *O prazer do texto* se entrelaça a essa concepção de que ao lançar mão de uma história, a autora, no caso, acaba se envolvendo nela, assim como uma aranha, que acaba envolvida pela própria teia.

Barthes (1987) utiliza a metáfora do texto como tecido para descrever sua natureza dinâmica e em constante construção. Em contraste com abordagens anteriores que viam o texto como um produto acabado, Barthes enfatiza o entrelaçamento perpétuo de elementos no tecido textual, destacando que o sentido não é fixo, mas se desenvolve ao longo do texto. O sujeito, representado como uma aranha, dissolve-se no processo construtivo da teia, sugerindo um descentramento do autor. Ao propor o termo “hifologia”, Barthes encapsula essa teoria do texto como um tecido em evolução, afastando-se da concepção estática em prol de uma compreensão mais fluida e em constante movimento da produção textual:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (Barthes, 1987, p. 81 - 82).*

É simbólico, no entanto, que outro eco existente nas obras de Ferrante sejam os nomes de suas personagens femininas. Elena, que é o nome (ou pseudônimo) da própria autora, já foi emprestado para nomear as mulheres de seus romances. Em uma entrevista concedida via e-mail para Rachel Donadio, do *The New York Times*, em dezembro de 2014, e presente no livro *Frantumaglia*, a repórter pergunta se suas personagens são variantes da mesma mulher, ao que Ferrante responde:

As mulheres de minhas histórias são todas ecos de mulheres reais que, devido a seus sofrimentos e, ao mesmo tempo, a sua combatividade, influenciaram minha imaginação: minha mãe, uma amiga, conhecidas cujas histórias sei bem. Em geral, misturo as experiências delas com as minhas, e Delia, Amalia, Olga, Leda, Nina, Elena, Lenu nascem desse amálgama. Mas o eco que a senhora notou talvez derive de uma oscilação interna das personagens, na qual sempre trabalhei. Minhas mulheres são fortes, cultas, conscientes de si próprias e de seus direitos, justas, mas, ao mesmo tempo, expostas a colapsos repentinos, a subordinações de todo tipo, a sentimentos ruins. É uma oscilação que pertence a mim, que conheço bem e que também afeta minha modalidade de escrita (Ferrante, 2017, p. 270).

Com essa fala da autora italiana compreendemos que há coisas que estão inextricavelmente enoveladas. Em seus escritos femininos, Ferrante acaba intrincando sua própria voz e a voz de outras mulheres que passaram pela sua vida. É uma espécie de trança que acaba percorrendo toda a sua obra.

2.3 Aquilo que ressoa entre nós¹²

Na comunidade acadêmica, a recepção em relação a Elena Ferrante é geralmente positiva. Seus livros têm sido objeto de análises críticas e estudos em variados campos de estudo, como teoria literária, literatura comparada, estudos clássicos, linguística, psicanálise, história, geopolítica, ciências sociais e estudos culturais. Além disso, a obra de Ferrante também recebeu ampla atenção de importantes publicações ao redor do mundo, e alguns desses textos foram escritos por professores e pesquisadores de literatura, o que confere a essas análises um rigor que as posiciona entre a crítica cultural e a análise acadêmica, como é o caso de Mauricio Santana Dias, que está em nossa bibliografia.

Ao explorar os trabalhos acadêmicos disponíveis para leitura online dedicados à obra de Elena Ferrante, deparamo-nos com um total de seis trabalhos, incluindo teses e dissertações. Após a análise desses escritos, optamos por destacar aqueles que, devido à sua pertinência temática, se alinham de maneira mais sólida aos objetivos desta pesquisa.

¹² Em uma das entrevistas disponíveis no livro *Frantumaglia*, a entrevistadora utiliza a expressão “aquilo que ressoa entre nós” ao se dizer apaixonada pela escrita da autora e questioná-la sobre o que ela gosta de ler. Ferrante responde ressaltando a formulação dessa mesma frase: “Também gosto dos livros por causa daquilo que ressoa entre nós” (FERRANTE, 2017, p.220). Ao ler essa passagem, julgamos que seria uma boa maneira de intitular o tópico sobre a fortuna crítica da autora.

O fato de a autora utilizar um pseudônimo e sua verdadeira identidade permanecer um mistério também levantou muitas discussões sobre a autoria e o anonimato na literatura contemporânea. São diversas as dissertações e teses que discutem esse fato e o denominam de diferentes maneiras, tais como "ausência", "desmarginação" e "apagar vestígios", por exemplo. Esses conceitos foram abordados na obra da autora italiana e explorados em trabalhos acadêmicos, adquirindo uma nova perspectiva ao serem aplicados para definir suas escolhas em relação ao uso de um pseudônimo e sua decisão de nunca ter se apresentado para entrevistas ou recebido prêmios. É o caso das dissertações de Tatianne Santos Dantas (2019) e Pamella Terezinha Souza de Oliveira (2021), por exemplo.

Já a dissertação de Fabiane Vertemati do Amaral Secches (2020) que estuda a ambivalência na relação entre as personagens principais da tetralogia napolitana, Lila e Lenu, também aborda a opção da autora por utilizar um pseudônimo, chamando esse procedimento de "ausência". A pesquisa originou o livro: *Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência* (2020), que é citado no decorrer deste trabalho e está em nossa bibliografia.

Em sua dissertação intitulada "Porção da escrita" – *Os territórios da memória na prosa poética de Elena Ferrante*, Keila Régia Monteiro Soares Rodrigues (2020) aborda a importância da escrita e da literatura para uma das personagens principais da tetralogia napolitana, Elena Greco, sob o viés da escrita feminina, abordando o conceito de memória a partir da psicanálise.

Sobre *A filha perdida*, no entanto, ainda não há amplo repertório acadêmico específico, fazendo desta pesquisa uma das primeiras análises mais extensas sobre a obra. O único trabalho que encontramos disponível que usa o mesmo livro como base é a dissertação de Giuliana Arcocha Bergamo (2019), *Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel*, que traz um estudo em literatura comparada, analisando o processo de construção da identidade feminina em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel* (1982), de Ana Maria Machado.

Mas, ao contrário deste trabalho, Bergamo (2019) não foca suas investigações no roubo da boneca, apesar de considerar tal objeto também como uma personagem, devido à sua importância para a trama. Segundo a pesquisadora, independentemente das razões que levaram Leda a roubar a boneca de Elena na praia, o motivo em si não é crucial, nem mesmo para a própria protagonista, que não consegue explicar claramente:

Pouco importa, portanto, por que Leda rouba a boneca de Elena na praia. Nem ela mesma sabe explicar. O que importa, para a "economia do romance", como diz Candido, é que a boneca foi roubada e este ato cometido pela protagonista causa uma cascata de consequências que desenrolam a história, mostrando, inclusive, quem é Leda (Bergamo, 2019, p.30).

No âmbito desta pesquisa, no entanto, destaca-se o ato de Leda — o roubo da boneca —, enquanto também se busca interpretar o significado simbólico desse objeto sob a perspectiva de diversos psicanalistas. O propósito é aprofundar a análise dos motivos que levaram Leda a resgatar a boneca, considerando a importância desse elemento para a própria personagem.

Esses trabalhos selecionados não apenas enriquecem nosso entendimento sobre a complexidade da obra da autora, mas também lançam luz sobre questões que são centrais para a nossa investigação. Por meio dessa seleção, visamos estabelecer uma base sólida de conhecimento, ancorada em contribuições acadêmicas que dialogam diretamente com as nuances e os aspectos fundamentais que permeiam a criação literária da autora italiana em foco.

Vale ressaltar que, ao elevar a discussão sobre a relevância desses trabalhos específicos, estamos, de fato, traçando um caminho que permite não apenas construir sobre as contribuições já existentes, mas também avançar em direção a novas interpretações.

2.4 A *frantumaglia* e o desejo de intangibilidade

Ausência, a mais aguda presença.

ATTILIO BERTOLUCCI, Poemas

Há quem acredite que parte do grande sucesso de Elena Ferrante venha justamente do curioso fato de ela mesma ser um mistério. Principalmente após o fenômeno de recepção – a tetralogia napolitana – a autora, que nunca apareceu publicamente, já foi alvo de diversas investigações das quais algumas possibilidades de nomes surgiram. As pessoas citadas, no entanto, jamais se manifestaram para confirmar ou negar tal envolvimento.

O jornalista Claudio Gatti¹³ se dedicou a uma investigação para descobrir a verdadeira identidade da autora por trás do pseudônimo e, para isso, ele seguiu o caminho do dinheiro. Ao ter acesso às planilhas da editora italiana responsável por publicar a obra de Ferrante, o repórter cruzou seu sucesso comercial com os pagamentos efetuados à tradutora Anita Raja. Além dessas informações, ele rastreou seu imposto de renda e chegou à conclusão de que sua fortuna estava além do seu trabalho como tradutora. A resposta dos leitores, no entanto, foi condenar a atitude de Gatti e questionar o trabalho investigativo jornalístico quando não se trata de um caso de interesse público, mas da privacidade de uma pessoa que merece ser respeitada.

Os dados biográficos de Anita Raja¹⁴, no entanto, não condizem com os relatos e vivências de Elena Ferrante descritos no seu livro *Frantumaglia*. Apesar de o interesse aqui não ser desvendar quem é a pessoa civil por trás da autora, é importante tocar nesses pontos para o que vamos discutir a seguir: a ausência de Ferrante e a possibilidade de ela ser uma escritora-personagem.

Desde sua primeira publicação, mesmo antes de saber que se tornaria esse sucesso de público e crítica, Elena Ferrante escreveu à sua editora uma carta datada de 1991, publicada em *Frantumaglia*, que não gostaria de assinar seu primeiro livro com seu verdadeiro nome, que não participaria de eventos de lançamento e que, caso viesse a receber algum prêmio pela obra, não compareceria:

Acredito que, após terem sido escritos, os livros não precisam dos autores para nada. Se tiverem algo a dizer, encontrarão, mais cedo ou mais tarde, leitores; caso contrário, não (Ferrante, 2017, p. 12).

Esse pensamento de que uma vez que os livros são escritos, eles têm uma existência independente dos autores remetem às ideias de Blanchot. Para o autor, a obra literária encerra-se em si mesma e convida quem lê e escreve a habitar sua solidão: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (Blanchot, 2010, p.17). Blanchot argumenta também que o escritor não pode permanecer junto da obra após tê-la escrito, sugerindo a necessidade de uma distância entre o autor e sua criação:

¹³ Disponível em < <https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

¹⁴ Embora uma investigação tenha sugerido que a tradutora Anita Raja poderia ser a autora por trás do pseudônimo Elena Ferrante, é importante notar que ela nunca se pronunciou publicamente para confirmar essa informação. Além disso, a investigação foi conduzida sem o consentimento da autora e de maneira questionável em termos éticos. Diante dessa falta de confirmação oficial e considerando os aspectos éticos envolvidos na apuração, optamos por não atribuir créditos a essa especulação.

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou que o obriga a regressar àquela situação de "afastamento" em que se encontrou inicialmente a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo como no início da sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora, do qual não pôde fazer uma permanência (Blanchot, 1987, p. 14).

Em *Frantumaglia*, no entanto, é quando conseguimos nos aproximar mais do que pode ser Elena Ferrante. *Frantumaglia* era uma palavra usada pela sua mãe que, em seu dialeto, servia para expressar como ela “se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam.” (Ferrante, 2017, p. 105). O neologismo tem sua origem na palavra italiana “*fratume*”, que denota caco, fragmento e destroços. Essa expressão, por sua vez, tem suas raízes no latim, mais precisamente em “*fractūra*”, que significa “fratura” ou “quebra”. Ao longo do tempo, ocorreu uma evolução linguística na língua italiana, resultando na forma atual “*fratume*”, que conserva o significado de caco, fragmento ou destroço. Assim, em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*, publicado pela editora Intrínseca no Brasil em 2017, temos o que seriam os fragmentos que Ferrante permitiu que fossem expostos aos seus leitores.

A *frantumaglia* é o depósito do 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 parece 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).

No convite à leitura do que corresponde aos seus escritos mais biográficos é onde temos acesso às reflexões sobre escrita e leitura de Ferrante. O que encontramos naquelas páginas, no entanto, é, na realidade, o caminho que ela parece ter percorrido para se tornar escritora, ou seja, ela coloca-se, novamente, atrás de sua obra. Para Blanchot, o autor pode acreditar que se afirma na sua linguagem, mas está, na realidade, privado de si. Quando o escritor legitima o que escreve, não há mais a possibilidade de exprimir-se. “Escrever é o interminável, o incessante. Diz-se que o escritor renuncia a dizer ‘Eu’.” (Blanchot, 1987, p. 17).

Sendo assim, se como diz Blanchot (1987, p.17), “escrever é fazer-se eco”, Elena Ferrante o faz com frequência. Suas histórias refletem umas nas outras, emaranham-se em si mesmas, assim como seu fazer literário parece estar amarrado à sua própria

existência. Os vários temas que repercutem na obra da autora italiana parecem também ressoar em nós, leitores.

A pesquisadora, Fabiane Secches (2020), propõe pensar Ferrante como uma autora personagem que, ao romancear sua biografia (em *Frantumaglia*), nos permite lê-la como um romance epistolar no qual ela é a protagonista. Sendo assim, Elena Ferrante não seria apenas um pseudônimo criado para assinar seus livros, mas uma persona que protagoniza uma obra e que continua se formando em entrevistas, cartas, colunas de jornal e outros textos. No trecho a seguir, Ferrante comenta sobre essa sua “ausência”:

Há em italiano uma expressão intraduzível em seu duplo significado: *io non ci sto*. Literalmente, significa: não estou aqui, neste lugar, diante daquilo que vocês estão propondo que eu aceite. No uso comum, porém, significa: não estou de acordo, não quero. A recusa é ausentar-se dos jogos de quem esmaga todos os fracos (Ferrante, 2017, p. 352).

Por esse viés, não há ausências quando se fala de Elena Ferrante. Há, na verdade, apenas o que ela chama de intangibilidade (Ferrante, 2017, p. 84). Afinal, seu pseudônimo encontra voz nas suas personagens. É a partir das vivências de Leda, Lila, Lenu, Olga e tantas outras que Ferrante se emaranha e dá materialidade aos próprios pensamentos e experiências.

Se pegarmos passagens soltas de qualquer uma de suas obras, podemos nos confundir, sem saber de qual personagem trata-se aquele texto. Giovanna, personagem central e narradora de *A vida mentirosa dos adultos* (2020) sintetiza o que poderia ser uma fala de Elena Ferrante:

Eu escapei, e continuo escapando, dentro destas linhas que têm o intuito de me dar uma história, mas, no entanto, são nada, nada meu, nada que tenha realmente começado ou sido concluído: somente um nó emaranhado, e ninguém, nem mesmo ela que neste momento está escrevendo, sabe se contém o fio certo para uma história ou é meramente uma confusão ríspida de sofrimento, sem redenção (Ferrante, 2020, p. 9).

O que temos, portanto, até mesmo naquilo que mais se aproxima de uma obra biográfica, é uma escritora mostrando as engrenagens por trás de sua escrita. Como ela tece sua teia, suas linhas, que acabam por enovelar em si mesma. Se para Blanchot (1987, p.11), “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro.”, Ferrante também é uma obra ainda e sempre inacabada.

2.5 Os livros roteirizados

É interessante observar como a obra da autora italiana se tornou uma obra afeita à adaptação. Dos oito livros de ficção lançados por Elena Ferrante, oito ganharam adaptações. Sendo assim, é possível ler e assistir a todas as suas histórias atualmente.

Seu primeiro livro adaptado para o cinema foi *Um Amor Incômodo*. A narrativa original foi publicada em 1992, e sua adaptação cinematográfica, que ficou com o mesmo título, ocorreu em 1995. A trama conta a história de Delia, uma mulher de 45 anos que retorna à Nápoles, sua cidade natal, após a morte de sua mãe. Ferrante se envolveu pessoalmente nesta primeira adaptação, são páginas e páginas de correspondências trocadas entre ela e Mario Martone, diretor do longa, a respeito do roteiro de *L'Amore Molesto* (título do livro e do filme em italiano), que podem ser lidas em *Frantumaglia* (2017). No fim das contas, o cuidado exagerado de Ferrante, alcunhado por ela mesma como “pedante e constrangedor” foi válido, afinal, o filme ganhou três prêmios *David di Donatello* de Melhor Atriz, Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante e foi indicado como Melhor Filme e Melhor Produtor. Também foi indicado à Palma de Ouro pelo Festival de Cinema de Cannes para o diretor Mario Martone.

O segundo livro lançado pela autora, *Dias de abandono (I Giorni dell'Abbandono)*, de 2002, também teve sua adaptação em 2005. Dirigido por Roberto Faenza e levando o mesmo título do livro, a trama versa sobre a mulher que foi abandonada abruptamente pelo seu marido após um relacionamento de 15 anos. A HBO Films anunciou uma adaptação em inglês do romance para um filme que seria estrelado por Natalie Portman e escrito e dirigido por Maggie Betts, mas a produção foi arquivada depois que Portman deixou o projeto.

A série napolitana (2011 a 2014) sobre a amizade de Lila e Lenu, da infância até a velhice, também ganhou uma adaptação para o teatro, para o rádio e outra para a televisão. Para os palcos, a tetralogia se transformou em uma peça de duas partes, adaptada por April De Angelis no Rose Theatre, em Kingston, em março de 2017. A adaptação para o rádio foi produzida por Pier para a BBC Radio 4 e transmitida pela primeira vez em julho de 2016. A série de televisão *My brilliant friend*, baseada na tetralogia, foi produzida pela HBO, com Ferrante assumindo o papel de roteirista. A estreia aconteceu em novembro de 2018.

A filha perdida (2016), narrativa tema deste trabalho, também ganhou sua adaptação cinematográfica em 2021. Em sua estreia como diretora, Maggie Gyllenhaal¹⁵ afirma que há muitas coisas que as mulheres não se sentem no direito de fazer, pensar ou dizer e que, de certa forma, foi isso que a motivou a adaptar o livro de Elena Ferrante.

Em 2018, a autora concedeu à Gyllenhaal os direitos de adaptação do romance, sob a condição de que ela se apropriasse da história. Bergamo (2022)¹⁶ comenta que Gyllenhaal fez a adaptação com a maestria e o respeito de quem é fã da história, assim como a diretora já revelou ser:

Para além de uma adaptação, o que a diretora parece ter realizado nas telas é uma homenagem à obra e à autora, trazendo às cenas também referências a seus outros livros. Por isso, em vez de julgar o filme a partir do livro ou comparar as duas obras atribuindo valores, um caminho mais justo com as duas peças é justapor uma à outra e olhar tanto para o que têm em comum, como para aquilo em que diferem. E, de que maneira, uma contribui para a experiência da outra. É o que tento fazer a seguir (Bergamo, 2022, np).

Gyllenhaal avalia sobre a possibilidade de representar personagens femininas que possuam múltiplas dimensões e identidades simultaneamente, algo que, segundo ela, ainda falta no cinema, especialmente quando se trata da maternidade, que, muitas vezes surge sob uma abordagem limitada. A diretora expressa o desejo de contar uma história de maternidade que abranja um espectro diverso de sentimentos, provavelmente buscando romper com estereótipos simplistas e explorar a complexidade das emoções e papéis das mulheres, especialmente no contexto da maternidade. Ela sugere uma vontade de apresentar personagens femininas mais realistas e multifacetadas, que reflitam a diversidade de experiências e emoções das mulheres na sociedade:

É raro vemos no cinema mulheres que são muitas coisas ao mesmo tempo. Existe uma grande escuridão na maternidade, mas quando a gente vê isso em um filme acaba sendo na história de uma pessoa maluca ou de uma mãe ruim. Quis contar a história de uma mãe com um espectro muito diverso de sentimentos (Gyllenhaal, 2022, np).¹⁷

Conduta bem diferente da que teve em sua primeira adaptação, em que trabalhou arduamente no roteiro junto com o diretor Mario Martone, de *Um Amor Incômodo*. O filme, *A filha perdida*, estrelado por Olivia Colman, Jessie Buckley e Dakota Johnson foi

¹⁵ Disponível em <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

¹⁶ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

¹⁷ Disponível em <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

o grande destaque de 2022 do conhecido como o Oscar do cinema independente estadunidense, o Independent Spirit Awards, conquistando prêmios em três categorias principais: Melhor Filme, Melhor Direção e Melhor Roteiro, ambos para Maggie Gyllenhaal.

Ainda sobre o fato de que a obra de Ferrante trata de temas comuns ao público, a própria Maggie Gyllenhaal¹⁸ afirma que o filme dialoga com todos, mesmo tendo como principal foco a experiência feminina. Os atores, Paul Mescal e Peter Sarsgaard, que fazem parte do elenco do filme, concordam com a diretora, o que vai ao encontro do fato de que sua obra trata questões comuns a todos e que talvez por esse motivo seja mais sujeita a adaptações: “Acho que todos podemos nos relacionar com o conflito de lidar com nosso ego, desejos e ambições e os relacionamentos que temos. Como servir as pessoas ao nosso redor e viver por nós mesmos?”¹⁹, afirma Mescal. Sarsgaard sugere ainda uma ótica diferente, mas igualmente válida e passível de identificação: “Acho que enquanto filhos também podemos nos relacionar com essa história e com o que significa para alguém perder parte da sua liberdade como pessoa quando se torna mãe ou pai.”²⁰

Gyllenhaal, de maneira geral, seguiu a ordem de acontecimentos do romance. Porém, enquanto no romance temos Leda como narradora da história, no filme, não contamos com nenhum recurso que faça alusão a isso (como a narração em *off — voice over* —, por exemplo). Para transmitir o fluxo de pensamento da protagonista, a adaptação faz uso de *flashbacks*, ou seja, alterna cenas de tempos diferentes (o presente da narrativa e o passado / a memória de Leda).

Os ângulos e cortes que a diretora escolheu utilizar no filme também parecem querer evidenciar o erotismo da narrativa, que não é muito explícito no romance. “Pouco se fala, mas o sexo é um grande tema na obra de Ferrante e achei que as cenas em que ele está presente ficaram muito bem resolvidas”, observa Marcello Lino²¹. Além da cena de masturbação de Leda, que não está presente no romance, Bergamo²² se atenta para algumas cenas em que os corpos das atrizes ficam em evidência, como quando Leda observa Elena brincando com a boneca e o corpo da mãe à beira do mar e a câmera

¹⁸ Disponível em <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

¹⁹ Disponível em <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

²⁰ Disponível em <<https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

²¹ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

²² Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

percorre detalhes do corpo de Nina, que usa um biquíni pequeno e sensual. A jornalista comenta ainda outros momentos em que a fórmula se repete, com uma atenção especial a um fato curioso: em inglês, a palavra “duro” é traduzida como “hard” e o professor pelo qual Leda se apaixona mais tarde e que exerce influência tanto sexual quanto intelectual sobre ela chama-se *Hardy*. No romance, Leda comenta sobre a falta de entusiasmo no sexo com o marido, mas a cena em que ele não está adequadamente excitado não faz parte da narrativa original. Aparentemente, essa adição foi feita por Gyllenhaal para explicitar a conexão entre a falta de entusiasmo do marido e o nome da personagem.

[...] Ou ainda quando a protagonista jovem canta e vibra com a andarilha interpretada pela italiana Alba Rohrwacher que a família abriga durante as férias. É, aliás, ali que, tanto no filme como no livro, Leda desperta uma sexualidade que, até então, parecia sepultada pela vida doméstica (Bergamo, 2022, np).²³

A boneca, eixo simbólico mais representativo da trama, que confere boa parte da tensão tanto do romance quanto do filme, também é representado nas telas com a mesma importância da narrativa: como uma personagem. Bergamo (2022) observa que a maioria das situações em que Leda interage com a boneca se desenrola no banheiro. Tradicionalmente, esse ambiente doméstico é aquele que preserva a privacidade e, como tal, proporciona espaços onde podemos desfrutar de momentos íntimos conosco, sem qualquer forma de censura. Tanto para adultos quanto para crianças, é um local onde a liberdade de brincar é permitida:

A produção teve o cuidado ainda de criar um ambiente lúdico, em que boneca, paredes e peças são todas da mesma cor, azul, em tons variados. O cenário fica, assim, muito parecido com uma brincadeira de criança mesmo, quando meninos ou meninas elegem uma cor predileta e pintam ou escolhem tudo sempre igual. Até mesmo Leda surge de azul em uma das cenas em que está ali (Bergamo, 2022, np).²⁴

²³ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

²⁴ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023



Figura 1: Cena do filme *A filha perdida*, de Maggie Gyllenhaal, em que Leda interage com a boneca no banheiro.

O romance mais recente de Elena Ferrante, *A vida mentirosa dos adultos* (2020) também já ganhou sua adaptação para a TV. A adolescência de Giovanna, uma jovem criada em uma família de intelectuais bem estabelecidos em Nápoles, foi adaptada para uma minissérie pela Netflix. Com direção de Edoardo De Angelis e estrelado por Giordana Marengo, são seis episódios ao todo e o roteiro adaptado da minissérie é assinado pela própria Elena Ferrante ao lado de Laura Paolucci (também roteirista da série *A amiga genial*) e Francesco Piccolo.

Por fim, podemos entender que a obra de Elena Ferrante foi adaptada em sua totalidade, o que pode estar ligado ao fato de que seus textos, em uma primeira leitura, mostram-se propícios à adaptação. Ao que Bergamo²⁵ (2022) comenta: “Ferrante é uma autora que facilita a vida dos cineastas. Forja imagens com sua escrita e compõe cenas em cadência, em um desenrolar que lembra em muito a fórmula dos folhetins (...)”.

Suas tramas ficcionais trazem uma abordagem íntima de questões cotidianas, exploram as complexidades das relações humanas, especialmente as entre mulheres, e mergulham em temas como identidade, maternidade, amor e conflitos pessoais. Essa riqueza emocional, aliada a tramas envolventes e cenários vivos — como trataremos profundamente mais adiante neste trabalho —, criam um ambiente fértil para a adaptação audiovisual. Além disso, a autora tem a habilidade de pintar cenários ricos em detalhes,

²⁵ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023

que funcionam como pano de fundo para as narrativas intensas. Essa combinação de profundidade emocional, narrativa cativante e cenários vívidos, permitindo aos cineastas traduzir a intensidade das histórias e personagens de Ferrante para as telas.²⁶

Além disso, vale dizer que, com exceção da adaptação de *A filha perdida*, em que Ferrante deu total liberdade criativa à diretora do filme, Maggie Gyllenhaal, em todas as demais adaptações, a autora participou ativamente das suas produções. Ao envolver-se diretamente na elaboração dos roteiros das adaptações cinematográficas e televisivas, Ferrante não apenas compartilha sua visão sobre os personagens e enredos que ela deu vida, mas também assegura que as nuances, a profundidade emocional e a complexidade temática que caracterizam suas obras sejam meticulosamente preservadas.

Essa colaboração ativa ressalta não apenas a importância atribuída pela autora à fiel representação de suas narrativas, mas também sugere um compromisso em manter a autenticidade artística de suas histórias durante a transição para diferentes formas de expressão. Ao trabalhar em estreita colaboração com as equipes de produção, Ferrante demonstra um zelo pela fidelidade à essência de suas narrativas, proporcionando aos espectadores uma experiência que respeita a visão original da autora, mesmo quando adaptada para um meio visual e dinâmico. Esse empenho revela não apenas o respeito de Ferrante por sua própria criação, mas também um comprometimento em garantir que suas histórias ressoem de maneira autêntica e impactante em diversas plataformas artísticas.

²⁶ Este trabalho não tem a intenção de aprofundar-se nas teorias da adaptação ou de analisar os motivos que tornam a obra da autora mais ou menos suscetível à adaptação. A abordagem que adotamos aqui visa trazer a atenção para o fato notável de que todos os oito livros de Ferrante foram transpostos para o meio audiovisual e outras plataformas, muitas vezes com o respaldo ou a participação direta da própria autora. Além disso, ao longo da análise, é possível que sejam estabelecidas comparações entre o romance "A Filha Perdida" e sua versão cinematográfica.

3 A FILHA PERDIDA: SIMBOLOGIAS E ARQUÉTIPOS JUNGUIANOS

“As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender.”

ELENA FERRANTE, *A filha perdida*

Decidindo passar férias no litoral, Leda se vê confrontada com suas próprias memórias e dilemas quando uma família barulhenta de napolitanos capta sua atenção, especialmente a jovem mãe Nina e sua filha Elena. As interações com essa família desencadeiam uma série de reflexões sobre sua própria maternidade, traumas do passado e escolhas que a levaram a viver longe das filhas, Marta e Bianca, por três anos.

Ao longo da narrativa, tomamos conhecimento de algumas ações contraditórias de Leda, e suas emoções complexas revelam a dualidade das relações maternas, alternando entre momentos de amor e ódio em relação às filhas e à própria maternidade. Por meio de suas lembranças, a sua relação com as meninas é explorada, destacando as dificuldades que ela enfrentou ao tentar equilibrar suas próprias aspirações com as responsabilidades maternas.

O romance também tece uma intrincada teia de simbolismos, como a presença de bonecas, que representam a maternidade, a ambivalência de sentimentos e os papéis sociais. Além disso, elementos naturais, como as frutas e a tempestade, são utilizados para espelhar as tormentas internas de Leda.

Por meio das experiências da personagem, o romance explora temas comuns, como as complexidades da maternidade, a busca pela identidade e o impacto do passado nas escolhas e ações das personagens. A narrativa oferece uma visão crua e emocional das lutas pessoais e sociais que as mulheres enfrentam ao tentar encontrar equilíbrio entre suas próprias ambições e as expectativas da sociedade em relação à função materna.

As dinâmicas maternas e filiais, a jornada em direção à maturidade, a exploração dos sentimentos mais íntimos e a vivência entre dois universos são todos elementos intrínsecos ao arquétipo de Perséfone. Ao examinarmos o romance, aprofundaremos as inter-relações entre o mito e as personagens, destacando os processos de individuação das mesmas e os símbolos que melhor representam essas experiências.

Para aprofundarmos o entendimento acerca de alguns conceitos importantes para esta análise, tais como os símbolos, os arquétipos e a individuação, lançaremos mão da psicologia analítica do psiquiatra e psicoterapeuta suíço, Carl Gustav Jung. A fim de

explorarmos sua teoria e elucidarmos os principais conceitos empregados neste trabalho, é essencial estabelecer um contexto que permita uma compreensão mais aprofundada de seus argumentos.

Sendo assim, Jung (2000) argumenta que a consciência é incapaz de abranger completamente a totalidade da psique, uma vez que o ser humano não tem plena consciência de todos os eventos que ocorrem consigo mesmo e ao seu redor. Muitos acontecimentos se desenrolam em estados de semiconsciência ou inconsciência, dado que as funções psíquicas e o pensamento existiam antes mesmo de o ser humano desenvolver a capacidade de declarar conscientemente "eu tenho consciência de que penso". A expansão de conceitos e a ampliação de perspectivas, bem como a mudança de padrões repetitivos, ocorrem exclusivamente por meio de processos inconscientes.

No entanto, a conexão entre esse aspecto obscuro e o lado consciente não é constante, sendo uma escolha pessoal e intransferível interligá-los. Com o tempo, essa disparidade entre os dois aspectos pode se tornar uma limitação para o desenvolvimento psicológico, pois o indivíduo, incapaz de apreender a substância inconsciente, se vê perdido entre as percepções do que realmente é e o que deseja da vida.

Jung (2000) concebe a totalidade entre o consciente e o inconsciente como o *self*, sugerindo que a melhor maneira de superar a distinção entre a relação consciente e inconsciente seja por meio do diálogo entre os dois, visando a busca do “si-mesmo”, como um sujeito completo. Essa possibilidade só pode ser alcançada por meio da investigação e percepção do lado inconsciente, por intermédio dos símbolos e arquétipos manifestados no consciente.

Em seu livro *Jung Vida e Obra* (1976), a psiquiatra junguiana Nise da Silveira traz algumas das teorias e conceitos-chave de Jung. No trecho a seguir, verificamos que as duas representações psicológicas, analisadas por ela como uma unidade indivisível, são denominadas como o “processo de individuação construído”:

O processo de individuação não consiste num desenvolvimento linear. É movimento de circunvolução que conduz a um novo centro psíquico. Jung denominou este centro *self* (si mesmo). Quando consciente e inconsciente vêm ordenar-se em torno do *self* a personalidade completa-se. O *self* será o centro da personalidade total como o *ego* é o centro do campo do consciente (Silveira, 1976, p. 87 - 88).

De acordo com Jung (2000), o processo de individuação implica no reconhecimento do centro inconsciente da personalidade, exigindo a sintonia com esse aspecto. Essa jornada, de maneira prática e objetiva, envolveria a assimilação tanto do

consciente quanto do inconsciente. Silveira alega que “aquele que busca individualizar-se não tem a mínima pretensão a tornar-se perfeito. Ele visa *completar-se*, o que é muito diferente” (Silveira, 1976, p. 88). Em uma citação *ipsis literis* de Jung trazida por Silveira em sua obra sobre o psicanalista, temos:

“Vindo a ser o indivíduo que é de fato, o homem não se torna egoísta no sentido ordinário da palavra, mas meramente está realizando as particularidades de sua natureza, e isso é enormemente diferente de egoísmo ou individualismo” (Jung *apud* Silveira, 1976, p. 88).

Engana-se, no entanto, quem confunde individualização com perfeição ou mesmo individualização, segundo a autora. Diante das concepções de consciente e inconsciente de Jung, pontuadas acima, chega-se ao que ele teoriza como Inconsciente Coletivo: uma parte do inconsciente que contém memórias e experiências compartilhadas pela humanidade ao longo da história. Diferentemente do Inconsciente Pessoal, que é único para cada indivíduo, o Inconsciente Coletivo é considerado uma camada mais profunda e universal.

De acordo com Jung (2022), o Inconsciente Coletivo é composto por arquétipos, que são padrões simbólicos inatos presentes em todas as culturas. A ideia central é que, por meio do Inconsciente Coletivo, as experiências fundamentais e os temas comuns à condição humana são compartilhados entre as gerações. Jung explorou esses conceitos em seus estudos sobre psicologia analítica e considerou o acesso ao Inconsciente Coletivo como uma ferramenta valiosa para compreender a natureza da mente humana e o desenvolvimento psicológico. De acordo com Silveira (1976), o Inconsciente Coletivo (teorizado por Jung) é uma expressão cerebral independente das diferenças raciais, conectando as várias linhas de desenvolvimento psíquico a um tronco comum com raízes que se estendem até um passado remoto:

Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum. Chamei a este substrato inconsciente coletivo. Na qualidade de herança comum transcende de todas as diferenças de cultura e de atitudes conscientes, e não consiste meramente de conteúdos capazes de tornarem-se conscientes, mas de disposições latentes para reações idênticas. Assim o inconsciente coletivo é simplesmente a expressão cerebral independente de todas as diferenças raciais. Deste modo pode ser explicada a analogia, que vai mesmo até a identidade, entre vários temas míticos e símbolos, e a possibilidade de compreensão entre os homens em geral. Às múltiplas linhas de desenvolvimento psíquico partem de um tronco comum cujas raízes se perdem muito longe num passado remoto (Silveira, 1976, p. 72 - 73).

Segundo Jung (2000), o Inconsciente Coletivo é formado por experiências e imagens arquetípicas universais que têm sido transmitidas ao longo das gerações. Silveira (1976) sugere que os arquétipos resultam do depósito de impressões superpostas deixadas por vivências fundamentais, compartilhadas por todos os humanos ao longo dos milênios:

Resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os humanos, repetidas incontavelmente através dos milênios. Vivências típicas, tais por exemplo, as emoções e fantasias suscitadas por fenômenos da natureza, pelas experiências com a mãe, pelos encontros do homem com a mulher e da mulher com o homem, vivências de situações difíceis como a travessia de mares e de grandes rios, a transposição de montanhas, etc (Silveira, 1976, p. 77).

Esses arquétipos, como símbolos primordiais, representam padrões básicos e recorrentes da experiência humana, transcendentais à cultura e ao tempo. De acordo com Silveira, Jung via os arquétipos como manifestações da herança psíquica comum da humanidade, e eles emergem espontaneamente em sonhos, mitos, contos de fadas e outros fenômenos culturais:

[...] arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma. Jung compara o arquétipo ao sistema axial dos cristais que determina a estrutura cristalina na solução saturada sem possuir, contudo, existência própria (Silveira, 1976, p. 77).

Os arquétipos, portanto, não são aprendidos ou adquiridos individualmente, mas são parte integrante da condição humana, refletindo aspectos fundamentais da psique que conectam as experiências de todos os seres humanos ao longo da história. O arquétipo materno permeia toda a narrativa de Ferrante. Jung (2000), em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* descreve os traços essenciais do arquétipo materno:

Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (Jung, 2000, p. 92).

É interessante que além dos significados já previstos do arquétipo materno relacionados aos cuidados e à fertilidade, há também uma escuridão intrínseca a ele, algo obscuro. O título original em italiano de *A filha perdida* é *La figlia oscura*. A palavra

italiana "*oscura*" significa "escura" em português, que é derivada do latim "*obscura*", que também significa escura ou obscura. "*Oscura*" pode ser usada para descrever a falta de luz, a ausência de claridade ou para se referir a algo que não é facilmente compreendido ou perceptível. Como é comum em muitas línguas, o significado exato da palavra pode depender do contexto em que é usada e, no caso do título da narrativa de Ferrante, tanto em sua versão em língua portuguesa quanto italiana, o significado é deixado para que os leitores o interpretem.

Em *Frantumaglia*, podemos ter uma noção de que mesmo depois de finalizar o livro, Leda e suas ações "obscuras" continuaram a atormentar Ferrante:

[...] nesse terceiro livro tive medo de ter ido longe demais, como se eu não conseguisse governar o mundo de Leda de acordo com a praxe das primeiras duas histórias. Percebi tarde que o gesto de roubar a boneca e a fascinação exercida em Leda pela mãe da menina roubada não tinham, tecnicamente, volta. Aqueles dois elementos — o fundo obscuro da relação mãe-filha e uma amizade em botão igualmente obscura — levavam-me sempre mais longe na exploração da relação complicada que se cria entre mulheres. A escrita trazia para si coisas indizíveis, tanto que eu mesma as apagava no dia seguinte porque me pareciam importantes, mas jogadas em uma rede verbal que não conseguia sustentá-las. Se Leda não conseguia dar solução àquele ato — algo em que ela cada vez mais atolava: ela, adulta, roubar a boneca de uma menina —, eu me afogava com ela, escrevendo, e não conseguia sair com ela do redemoinho, como havia feito com Delia e Olga. No final, a história se completou e, em meio a muitas aflições, publiquei-a. Mas, durante alguns anos, continuei a rodeá-la, eu sentia que devia voltar ali. Não é por acaso que, quando iniciei a Série Napolitana, meu ponto de partida foram duas bonecas e uma intensa amizade feminina capturada no momento do seu surgimento. Eu achava que ali havia algo que devia ser novamente articulado (Ferrante, 2017, p. 296).

As personagens e enredos criados por Ferrante parecem evocar padrões presentes no Inconsciente Coletivo, adicionando uma dimensão simbólica e atemporal às suas narrativas. Dessa maneira, a compreensão dos conceitos junguianos, como os arquétipos e o inconsciente coletivo, revela-se particularmente elucidativa quando aplicada à análise da obra de Ferrante. Ao mergulharmos na tapeçaria de personagens e eventos delineados pela autora, buscamos discernir a presença de arquétipos que transcendem as fronteiras da individualidade e ressoam com a experiência humana compartilhada.

Os conflitos interiores, jornadas de autodescoberta e relacionamentos complexos entre as personagens podem ser interpretados como manifestações contemporâneas de arquétipos ancestrais. Nesse contexto, a análise junguiana permite-nos desvelar camadas mais profundas de significado, propiciando uma leitura mais aprofundada do texto de

Ferrante, além de trazer uma perspectiva mais abrangente sobre as complexidades psicológicas e emocionais presentes nas histórias tecidas pela autora.

Para Jung (2022), os símbolos desempenham um papel fundamental na expressão do inconsciente e na compreensão do processo de individuação, que, como dito anteriormente, é o desenvolvimento da personalidade única e integral de um indivíduo.

Dessa mesma maneira, os simbolismos presentes no romance e na adaptação cinematográfica de *A filha perdida* apresentam uma função essencial na construção da narrativa, aprofundando as personalidades das personagens e enriquecendo as emoções abordadas. “Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir integralmente” (Jung, 2022, p. 19).

Diante da complexidade insondável que caracteriza muitos aspectos da existência humana, Silveira nos recorda da necessidade de recorrer a termos simbólicos como veículos de representação para conceitos que escapam à plena compreensão e que não podem ser expressas por meio da linguagem:

Um símbolo não traz explicações; impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira satisfatória (Silveira, 1976, p. 80).

Tal perspectiva ressoa com as palavras iniciais de Leda, que apontam para a dificuldade intrínseca de expressar aquilo que ainda não compreendemos plenamente, sugerindo também que nem tudo será explícito nesta história, afinal, Leda é a nossa narradora: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender” (Ferrante, 2016, p. 6).

A complexidade na expressão emocional, evidenciada pelo fato de que nem mesmo Leda consegue transmitir suas emoções completamente, nos coloca — enquanto leitores — na posição de experimentar uma sensação similar ao não termos todos os fatos explícitos. Esse fenômeno, em consonância com a visão de Jung, destaca que os símbolos transcendem explicações diretas; eles não são simples palavras, mas sim portais para significados além do alcance imediato, sugerindo um sentido distante e ainda não totalmente revelado. Silveira destaca ainda a dualidade entre a vivacidade simbólica e sua potencial extinção oferece uma perspectiva intrigante sobre a complexa interação entre símbolos e compreensão humana:

Os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos. Mas desde que seu conteúdo misterioso venha a ser apreendido pelo pensamento lógico, esvaziam-se e morrem (Silveira, 1976, p. 81).

Os símbolos, portanto, não precisam escancarar determinados conceitos, eles acrescentam camadas de significado, permitindo que os leitores explorem os conflitos internos das personagens e as complexidades das relações familiares e sociais. Além disso, os símbolos adicionam uma dimensão mais ampla e universal à narrativa ficcional, tornando-a mais acessível e relatável para uma audiência diversa. Veremos, nos parágrafos que seguem, como se dão as interpretações e simbolismos presentes no romance.

Logo no início da narrativa, quando Leda chega à casa onde ficará hospedada durante suas férias, ela percebe a presença do farol, que ilumina por alguns segundos o seu quarto. A luz intermitente que invade o cômodo reflete os momentos em que as memórias e emoções do passado vêm à tona, simbolizando a iluminação dos recantos mais sombrios da mente de Leda. A luz intermitente que invade seu quarto reflete os momentos em que as memórias e emoções do passado vêm à tona, muitas vezes de forma intensa e inesperada: “Mas acabei voltando para casa e, no terraço, enquanto o farol me golpeava como um sabre, esperei o sono chegar.” (Ferrante, 2016, p.41). A imagem do farol atuando como um sabre é poderosa, denotando a penetração das lembranças que cortam através da barreira do tempo e da resistência emocional de Leda. Na adaptação cinematográfica, a repetição da imagem da luz do farol, perturbando seu sono, visualmente espelha as perturbações internas da personagem, que são trazidas à tona durante suas férias no litoral.

Outro ponto observado por Leda, logo nos primeiros momentos em sua casa de verão, são as belas frutas na mesa que, ao serem descascadas, revelam seu estado deteriorado, representando uma metáfora engenhosa que espelha os enganos e as aparências na trama. Assim como as frutas aparentemente frescas escondiam sua podridão interna, o casamento aparentemente sólido de Nina e seu marido revela-se em crise e desgaste ao longo da narrativa. Essa representação visual oferece um reflexo sutil das contradições humanas e da complexidade das relações, lembrando-nos de que a superfície muitas vezes não reflete a verdade mais profunda. Secches traz uma outra possível interpretação para esse momento:

A imagem pode ser interpretada de diversas maneiras — uma delas é o processo de envelhecimento que Leda começa a vivenciar. Ainda é jovem e bonita, mas por quanto tempo será reconhecida desse modo? A juventude de Nina parece fasciná-la tanto quanto as outras qualidades que atribui a ela (Secches, 2020, local: 744).

Além disso, o contraste entre as expectativas sociais em relação à Leda como mãe arquetípica e sua realidade como uma mãe com defeitos e conflitos internos adiciona profundidade a esse elemento simbólico e à protagonista. Por meio de diálogos e interações com outras personagens, a narrativa explora as pressões e julgamentos que as mulheres frequentemente enfrentam em relação à maternidade. Essa exploração revela a desconexão entre as expectativas sociais e a realidade complexa e multifacetada da experiência materna.

Em um diálogo entre Leda e Nina, a personagem principal conta da decisão de deixar as filhas com o pai por um tempo e podemos observar, pelas emoções descritas pela autora, as expectativas da jovem mãe com relação ao comportamento de Leda:

— Eu estava como alguém que conquista a própria existência e sente um monte de coisas ao mesmo tempo, entre elas uma ausência insuportável.

Ela me olhou com hostilidade.

— Se você estava bem, por que voltou?

Escolhi as palavras com bastante cuidado.

— Porque percebi que eu não era capaz de criar nada meu que pudesse realmente estar à altura delas.

De repente, ela abriu um sorriso de satisfação.

— Então você voltou por amor às suas filhas?

— Não, voltei pelo mesmo motivo que me fez ir embora: por amor a mim mesma.

Seu rosto se fechou novamente (Ferrante, 2016, p. 144).

Um ponto de conexão forte entre Leda e suas filhas, Marta e Bianca, é a brincadeira com a fruta, que na adaptação cinematográfica é representada por algo parecido com uma laranja. A diversão consistia exatamente em descascar a fruta sem fissuras ou quebras, o que ecoa a busca pela maternidade idealizada, um tema recorrente na narrativa. “Bianca ficava encantada com as serpentinas de casca de fruta, eram uma das várias magias que ela atribuía a mim. Agora fico comovida pensando nisso.” (Ferrante, 2016, p.76).

A fruta sendo descascada perfeitamente, sem fissuras ou quebras, também implica na manutenção de uma aparência de uniformidade e perfeição. Podendo destacar um desejo de manter naquela relação um padrão de integridade e controle. Mas alguns acontecimentos do romance nos remetem ao fato de que esse desejo pela perfeição é uma

expectativa irreal. A tal brincadeira contrasta com as frutas podres com que Leda se depara quando chega na casa de praia. “Depois senti fome e voltei à bandeja de frutas. Descobri que, por baixo da bela aparência, figos, peras, ameixas, pêssegos e uvas estavam velhos ou podres.” (Ferrante, 2017, p. 11). Além disso, há também o acidente que ocorre com uma das crianças justamente durante a brincadeira:

Certa manhã Bianca fez um corte feio no dedo ao tentar mostrar que também podia fazer a serpente. Ela tinha cinco anos e logo se desesperou: saiu sangue, junto com muitas lágrimas de decepção. Assustei-me, gritei com ela, não podia deixá-la sozinha um instante sequer, nunca tinha tempo para mim. Eu me sentia sufocada; naquela época, parecia que estava traindo a mim mesma. Recusei-me por muito tempo a beijar a ferida, o beijo que fazia passar a dor. Eu queria ensinar que ela não podia fazer aquilo, é perigoso, só a mamãe, que é grande, pode fazer isso. A mamãe (Ferrante, 2016, p.76).

Essa situação ilustra a complexidade das emoções de Leda, a cobrança por momentos ideais de maternidade contrastados com suas próprias vivências, evidenciando sua luta interna em relação à maternidade e à construção da própria identidade. A personagem central decide, portanto, renunciar à convivência com as filhas durante três anos para ir em busca de sua autorrealização.

O diálogo entre Leda e a mulher grávida, Rosaria, revela uma outra percepção sobre a maternidade. A mulher, aos 42 anos, anseia pela maternidade e tem uma ideia bastante idealizada sobre o que significa ser mãe. Na conversa, ela questiona a origem de Leda, mas logo emenda perguntando sobre a origem de sua família, sugerindo que, naquela comunidade, as relações familiares, suas ascendências e descendências, têm uma importância predominante em relação à identidade individual. Rosaria também compartilha que sua própria família reside naquela região há mais de 300 anos, enfatizando a profunda ligação histórica e enraizada de seus familiares com o local.

Essa troca de palavras entre as personagens lança luz sobre uma discussão relevante em torno da maternidade compulsória. A visão romantizada de Rosaria sobre a maternidade reflete a pressão social e cultural que muitas vezes exige que as mulheres se tornem mães, independentemente de suas escolhas pessoais. A ênfase na ancestralidade e nas raízes familiares na fala da grávida também aponta para uma visão mais ampla de maternidade, que transcende o indivíduo e se conecta à tradição, expectativas sociais e um senso de continuidade cultural.

Essa passagem toca em temas complexos, como as normas sociais que ditam os papéis de gênero, o poder da tradição e a pressão para se conformar com as expectativas

familiares e sociais. Ela oferece um olhar crítico sobre a maternidade compulsória, ao mesmo tempo em que expõe as complexidades das perspectivas individuais e sociais sobre o que significa ser mãe. O diálogo entre Leda e Rosaria atua como um microcosmo para explorar as complexas questões em torno da maternidade, da identidade pessoal e do peso das tradições arraigadas em uma comunidade.

Esse diálogo termina ainda com Rosaria associando o “mau humor” inicial de Leda, que não quis ceder seu lugar na praia para que a família ficasse toda junta ao comemorar o aniversário da grávida, à falta de suas filhas, revelando uma percepção comum de que a atitude de uma mãe é determinada pelo cuidado de seus filhos. Esse momento ilustra o estigma social que muitas vezes coloca a responsabilidade da felicidade e bem-estar das crianças nas mãos das mães, criando uma expectativa irreal e opressiva.

O episódio subsequente, no qual Leda é atingida nas costas por uma pinha, revela uma camada profunda de crítica velada e julgamento que as mães muitas vezes enfrentam na sociedade. A ambiguidade da situação – Leda não tem certeza se a pinha foi arremessada ou se caiu de uma árvore – espelha a ambiguidade das formas sutis de críticas que podem ser direcionadas às mães. Essa incerteza simboliza a dificuldade de discernir entre intenções benignas e hostis, muitas vezes mascaradas pela fachada de preocupação ou curiosidade.

A interpretação da pinha como um objeto que é atirado como forma de castigo ou condenação evoca a ideia de um apedrejamento simbólico, um ataque disfarçado que muitas mães experimentam quando não se encaixam nos padrões estabelecidos. A pinha se torna uma metáfora visual da pressão e do escrutínio social que recaem sobre as mães, ecoando a ideia de que mesmo pequenos gestos ou incidentes podem ser transformados em julgamentos disfarçados.

Ao combinar esses elementos, a narrativa destaca o desafio constante que as mulheres enfrentam em relação às expectativas da sociedade, que muitas vezes são arbitrárias e injustas. A cena evoca uma reflexão profunda sobre como as mães são avaliadas e pressionadas a atender a um padrão idealizado de maternidade. Ela expõe as sutilezas do julgamento social e oferece uma crítica à maneira como as mães são frequentemente culpabilizadas por situações que estão além de seu controle.

Ao mesmo tempo, Leda faz uma comparação, no início da narrativa, entre o barulho e a cor das pinhas com a boca de sua mãe, adicionando um toque mais profundo ao simbolismo:

Cada estalo ou ruído surdo de pinha seca e a cor escura dos pinhões me lembram a boca da minha mãe, que ria enquanto esmagava as cascas, extraía os frutos amarelinhos e os dava para minhas irmãs, que os pediam ruidosamente, e para mim, que os esperava calada. Ou então os comia ela mesma, sujando os lábios de pó escuro e dizendo, para me ensinar a ser menos tímida: para você, nada, você é pior do que uma pinha verde (Ferrante, 2016, p. 13).

Essa associação sugere uma ligação entre a mãe de Leda e a pinha que a atingiu, evocando a expressão “praga de mãe”, espécie de maldição ou influência negativa que uma mãe pode ter sobre seus filhos ou sobre algo relacionado a eles. Essa ideia é baseada em superstições antigas que associavam mães a poderes místicos, muitas vezes atribuindo-lhes a capacidade de lançar pragas.

A representação da boca da mãe e o acidente relacionado à pinha ilustram a presença constante da figura materna nas experiências e nas percepções de Leda, mesmo em itens aparentemente triviais, como as pinhas. Essa simbologia reforça a influência profunda da mãe e a complexidade da sua relação, sugerindo simbolicamente uma influência negativa ou desafiadora da mãe na vida da protagonista. Leda relata que quando criança, assistia ao comportamento da mãe, sonhando não ser como ela no futuro:

Eu a observava, surpresa e decepcionada, e planejava não ser como ela, tornar-me realmente diferente e demonstrar-lhe, desse modo, que era inútil e ruim que ela nos assustasse com seus “vocês nunca mais vão me ver”. Era preciso que ela mudasse mesmo, ou que realmente fosse embora de casa, que nos abandonasse, que desaparecesse. Como eu sofria por ela e por mim, como eu me envergonhava de ter saído da barriga de alguém tão infeliz (Ferrante, 2016, p. 30).

Ao se aprofundar no arquétipo materno, Jung (2000) descreve o conceito de “complexo materno negativo”. Ele se refere a um padrão psicológico em que uma pessoa, geralmente uma filha, desenvolve uma relação complicada e conflituosa com a figura da mãe. O lema desse complexo é “qualquer coisa menos ser como a mãe”. Há um fascínio pela mãe, mas não se desenvolve uma identificação saudável. Essa pessoa pode ter clareza sobre o que não quer (ser como a mãe), mas pode não ter uma compreensão clara do próprio destino:

Este caso é o exemplo típico do complexo materno negativo. Seu lema é: qualquer coisa menos ser como a mãe! Trata-se, por um lado, de um fascínio que no entanto nunca se torna uma identificação, e, por outro, de uma exacerbação do eros que se esgota porém numa resistência ciumenta contra a mãe. Tal filha sabe tudo o que não quer, mas em geral não tem clareza acerca do que imagina ser seu próprio destino. Seus instintos concentram-se na mãe, sob a forma de defesa, não se prestando pois à construção de sua própria vida (Jung, 2000, p. 100).

No argumento de Jung (2000) também é possível perceber como Leda acaba se encaixando em várias características citadas, como o fato de os deveres maternos lhe serem intoleráveis, além do trato impaciente e, muitas vezes, áspero com as próprias filhas:

Se, apesar disso, ela casar-se por acaso, seu casamento serve apenas para livrar-se da mãe ou então o destino lhe impinge um marido com traços de caráter semelhantes ao da mãe. Todos os processos e necessidades instintivos encontram dificuldades inesperadas; a sexualidade não funciona ou os filhos não são bem-vindos, ou os deveres maternos lhe parecem insuportáveis, ou ainda as exigências da vida conjugal são recebidas com irritação e impaciência (Jung, 2000, p. 100).

A pequena Elena também demonstra ter uma relação ambivalente com sua “filha” — a boneca — ecoando os conflitos internos vivenciados nas relações maternas:

A pequena brincava com a boneca. Falava com ela, mas não enquanto uma boneca descabelada, o crânio meio louro, meio calvo. Sabe-se lá que figura lhe atribuía. Nani, dizia, Nanuccia. Nanicchia, Nennella. Era uma brincadeira carinhosa. Ela beijava o rosto da boneca com força, com tanta força que quase parecia inchar o plástico com um sopro daquele seu amor gasoso, vibrante, com todo o amor de que era capaz. Beijava seu peito nu, as costas, a barriga, por toda parte, com a boca aberta como se quisesse devorá-la (Ferrante, 2016, p. 13).

Esses sentimentos contraditórios que Elena nutre pelo brinquedo espelham a complexidade das emoções presentes nas relações entre mães e filhos. A dualidade de sentimentos, alternando entre momentos de carinho profundo e frustração intensa, é um reflexo vívido da maternidade em si.

Da mesma forma, Leda, por meio de suas lembranças, também experimenta essa ambivalência emocional em relação às suas filhas, Marta e Bianca. As recordações — presentes tanto no romance quanto em sua adaptação cinematográfica — revelam tanto os momentos de alegria e proximidade quanto os de tensão e desgosto. Essa gama de emoções demonstra a verdadeira profundidade e complexidade das relações entre mães e filhas, especialmente, em que sentimentos contraditórios coexistem.

No dia seguinte ao roubo da boneca de Elena, Leda pergunta a Gino, o salva-vidas e funcionário do quiosque da praia, sobre o temporal que havia acontecido no dia anterior. O jovem conta que com a chuva e ventania forte, os guarda-sóis foram arrancados e as pessoas tiveram que se abrigar no bar e no quiosque, mas, como eram muitas pessoas, a maior parte desistira e a praia havia ficado vazia. Ao que Leda responde “– Gosto de tempestades” (Ferrante, 2016, p. 62). Sua resposta parece se referir ao fato de que a

tempestade teve como consequência o esvaziamento da praia, permitindo que ela realizasse o desejo de ficar sozinha naquele espaço que, abandonado, passava a ser tranquilo e silencioso para Leda. Dessa maneira, ela não precisaria se deparar com as situações que a faziam rememorar seu passado conflituoso, ou seja, há uma ironia e uma amargura na resposta de Leda.

Podemos trazer uma outra reflexão mais profunda se a relacionarmos a sua resposta à sua própria vida e escolhas. A tempestade, aqui representando um evento caótico e perturbador, não apenas reflete a ação literal da chuva, mas também simboliza as tormentas internas que Leda enfrenta em sua jornada pessoal.

A conexão entre essa tempestade repentina e as escolhas de Leda se torna ainda mais evidente quando consideramos sua decisão de deixar as filhas por três anos para seguir sua carreira acadêmica e viver uma paixão em outra cidade. Essa escolha pode ser vista como uma tempestade em sua vida, uma reviravolta tumultuada que a levou a explorar um terreno desconhecido, repleto de conflitos internos e dilemas morais.

A frase “adoro tempestades” não apenas pode ser interpretada como uma demonstração disfarçada da alegria em ter a praia esvaziada, mas também como um reconhecimento velado de que Leda, de alguma forma, aprecia ou se sente conectada às turbulências que moldaram sua trajetória. Assim como ela enfrentou a tempestade emocional de se afastar de suas filhas por um tempo, as tempestades da vida tornaram-se intrínsecas à sua experiência.

Quando o pai de Elena, marido de Nina, chega pela primeira vez à praia que elas estavam frequentando, ele dá de presente à esposa um chapéu. Bergamo interpreta esse gesto como um sinal da postura que é esperada de uma mulher em uma sociedade patriarcal:

Ao presentear a esposa com o chapéu, é como se o marido de Nina a estivesse colocando dentro de um papel delimitado: o de esposa e mãe. É o adereço que a garotinha Elena está usando quando, depois de se perder, é encontrada por Leda. É ele também que Nina tenta, em vão, segurar sobre a cabeça enquanto conversa com Leda na feira de antiguidades, cena em que confessa estar tendo um caso fora do casamento. Para fixar o objeto, Leda a presenteia com um alfinete, como sua avó costumava usar, fazendo uma referência clara aos “bons modos” das mulheres do passado. “Não vai cair mais”, diz. O alfinete, por sua vez, é o que Nina usa para ferir Leda nas cenas finais da história, depois de descobrir que foi ela quem roubou a boneca de sua filha (Bergamo, 2022, np).²⁷

²⁷ Disponível em <<https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>>. Acesso em: 26 dez, 2023.

As simbologias retratadas na narrativa e as analogias com as vivências de Leda como mãe enfatizam a universalidade dos conflitos emocionais nas relações parentais. Esses conflitos, longe de serem exclusivos, são uma parte intrínseca da experiência materna. A narrativa, ao explorar esses aspectos, destaca a honestidade em abordar as emoções multifacetadas que acompanham a maternidade, criando uma representação mais realista e empática dessa dinâmica.

A partir dessa leitura, torna-se evidente a presença multifacetada de símbolos que permeiam a narrativa de Ferrante. Cada símbolo, cuidadosamente entrelaçado na trama, age como um veículo de significado sutil, proporcionando uma camada adicional de complexidade e profundidade à narrativa. Por meio desses símbolos, Ferrante transcende a superfície da história, enriquecendo-a com nuances simbólicas que convidam o leitor a explorar os recantos mais profundos da psique humana.

Seja por meio de objetos tangíveis que ganham um simbolismo latente ou metáforas que ecoam além das palavras, a presença desses elementos simbólicos amplia a experiência de leitura, estimulando a reflexão sobre temas universais e questões existenciais. Dessa maneira, por meio de uma leitura aprofundada, é possível perceber que cada símbolo se torna uma peça crucial na intrincada trama que compõe toda a narrativa.

3.1 A “mãe desnaturada”

Leda é um exemplo de personagem que desafia a imagem convencional da maternidade. Em certo momento da narrativa, quando Nina descobre que foi Leda quem pegou a boneca de sua filha, a própria personagem principal se autodenomina como uma “mãe desnaturada”:

— Estava com você. Você a guardou enquanto eu não tinha mais ideia do que fazer. Minha filha chorava, me enlouquecendo, e você, calada, nos observava, mas não se mexeu, não fez nada.

— Sou uma mãe desnaturada — respondi.

Ela concordou, exclamou sim, você é uma mãe desnaturada, e tirou a boneca das minhas mãos com um gesto feroz de reapropriação. Gritou para si mesma em dialeto: preciso ir embora. E gritou para mim em italiano: não quero mais ver você, não quero nada de você, e foi em direção à porta (Ferrante, 2016, p. 172 - 173).

A psicanalista brasileira, Vera Iaconelli (2012), em sua tese *O mal-estar na maternidade*, traz uma análise crítica e reflexiva sobre a função materna na sociedade

contemporânea, contrastando-o com a idealização da mãe exemplar, caracterizada pela devoção e naturalidade, que persiste no imaginário da sociedade moderna desde o século XVII.

Segundo Iaconelli (2012), pelo fato de a mulher ser responsável biologicamente pela gestação do bebê, houve uma construção de um conhecimento que foi sendo passado de mulher para mulher, de geração em geração. Por mais que os cuidados com as crianças mudem de uma cultura para outra, o hábito de privilegiar a mulher no trato com os filhos é unânime na história. Nesse caso, o pai ou outros seriam apenas um arremedo da mãe. Ou seja, uma "mãe natural" seria aquela que demonstra facilidade ao lidar com a tarefa maternal, como se essa função fosse algo espontâneo, que advém naturalmente.

Convivem expectativas de um saber natural e espontâneo sobre os cuidados com o bebê, algo de uma mãe que saberia naturalmente atender as demandas deste, com uma inexplicável perda da capacidade de conceber, gestar, parir e aleitar (Iaconelli, 2012, p. 57).

Iaconelli (2012) comenta o fato de que algumas falas na psicanálise, por vezes, se mesclam com esse ideal da boa mãe, devotada e natural, que perdura desde o século XVII no imaginário da sociedade moderna. Sendo assim, uma mãe desnaturada seria o oposto disso. Mesmo com as ressalvas de Winnicott sobre o risco de idealização da maternidade e da suposição de um recurso natural, a autora destaca a problemática da banalização de suas ideias. Ela aponta que, de maneira sintomática, o termo “mãe suficientemente boa” é frequentemente utilizado sem uma devida consideração das condições em que surgiu. Essa crítica destaca a necessidade de uma análise mais cuidadosa e contextualizada das ideias relacionadas à maternidade na psicanálise:

Algumas falas em psicanálise por vezes se confundem com a própria ideologia da boa mãe, devotada e natural, reinante desde meados do século XVII no imaginário moderno. Apesar do cuidado de Winnicott, ao inserir em seus textos várias ressalvas objetivando alertar para o permanente risco de idealização da maternidade e de suposição de recurso natural, a banalização de suas ideias não deixa de ser problemática. De forma sintomática, o termo *mãe suficientemente boa* reaparece exhaustivamente sem que suas condições de surgimento sejam igualmente consideradas (Iaconelli, 2012, p. 48).

Portanto, é essencial fazermos o recorte correto de tempo e espaço nesta argumentação. O aumento da participação feminina no mercado de trabalho e a sua busca por autonomia econômica ao longo do tempo vêm transformando esse cenário e reafirmando esse suposto saber natural feminino sobre a maternidade como um equívoco:

[...] supor que esse conhecimento é puramente natural, inato e que, portanto, sua falta é da ordem de um desvio patológico de cada mulher ou dos desvios da contemporaneidade [...] é negar que as mulheres têm feito escolhas importantes no âmbito social e que as aspirações femininas se diversificaram (Iaconelli, 2012, p. 57).

Ou seja, apesar do contexto estar sendo modificado e a, cada dia, as mulheres terem mais responsabilidades além dos filhos, as expectativas em torno da maternidade ainda se mantêm. Segundo Iaconelli, a mulher contemporânea enfrenta o desafio de atender a ideais tradicionais de maternidade e assumir novos papéis sociais incompatíveis com essas expectativas:

Nesta, a mulher tem que lidar simultaneamente com as seguintes frentes: corresponder a idealizações da maternidade ainda vigentes, como há duzentos anos, e que supõem haver na mulher um saber atávico sobre o maternal, assumir novos papéis sociais antes inimagináveis, inconciliáveis à exigência anterior e ignorantes do processo de transmissão social do saber relativo aos cuidados com os bebês e posicionar-se diante do onipresente biopoder, que encontra no ciclo nascimento-morte seu lócus privilegiado de atuação, desautorizando a mulher a lidar com o próprio corpo (Iaconelli, 2012, p. 46 - 47).

Leda enfrenta suas próprias questões emocionais ao passo em que tenta equilibrar sua identidade enquanto mulher independente com as responsabilidades maternas, pesando as expectativas sociais e suas próprias limitações como mãe. Quando ela decide deixar as filhas sob os cuidados do pai, enquanto busca avançar em sua trajetória profissional, ela está fazendo um movimento impensável até poucos anos atrás.

A relação de Leda com as filhas é complexa e ambivalente. Ela demonstra sentimentos contraditórios, momentos de afeto e de desapego em relação a elas. A psicanalista junguiana, Clarissa Pinkola Estés, em seu trabalho *Mulheres que correm com os lobos*, traz uma análise do que ela define como “tipos de mães”. Para ela, existem: a “mãe ambivalente”, a “mãe prostrada”, a “mãe-criança e a mãe sem mãe” e a “mãe forte”. Segundo a autora, a “mãe ambivalente” seria, portanto, aquela que, entre outras características, teria que incorporar à sua psique comportamentos considerados como masculinos:

Quando a mulher tem essa imagem da mãe ambivalente na sua própria psique, ela pode se descobrir cedendo com muita facilidade. Ela pode se descobrir com medo de firmar uma posição, de exigir respeito, de afirmar seu direito a fazê-lo, de aprender, de viver do seu próprio modo.

Quer essas questões tenham origem numa imagem interna, quer numa cultura externa, para que a função da maternidade supere restrições desse tipo, ela deveria ter algumas qualidades ferozes, qualidades que, em

muitas culturas, são consideradas masculinas. Há gerações, infelizmente, a mãe que quisesse gerar estima em si mesma e na sua prole precisava ter as qualidades exatas que lhe eram expressamente proibidas: a veemência, o destemor e a aparência atemorizante (Estés, 2014, p. 204).

A decisão de Leda de deixar as filhas por três anos para seguir a carreira acadêmica e sua luta interna para encontrar seu lugar como mãe podem ser consideradas características de uma “mãe desnaturada”, no sentido de não se encaixar no ideal da mãe devotada e natural. Tal decisão a situa como uma mulher do nosso tempo, que precisa lidar com o fato de ser mãe, mas também profissional e ter que assumir tantos outros papéis durante a vida. Secches (2020) menciona que durante o colóquio internacional dedicado a Elena Ferrante, realizado na Universidade Federal de Fortaleza em 2018, Maurício Santana Dias abordou, em sua palestra intitulada “Os retornos do romance e do realismo na obra de Elena Ferrante (2018)” de forma destacada, um aspecto essencial presente na obra da autora: uma adesão que ele descreve como quase sociológica, uma vez que as personagens estão habilmente situadas no tempo e espaço de maneira inconfundível.

No ensaio *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (2019), a escritora explora questões de gênero, literatura, criatividade e as dificuldades enfrentadas pelas mulheres escritoras ao longo da história. O título é uma metáfora que representa a necessidade de um espaço físico e mental adequado para que as mulheres possam desenvolver seu potencial criativo.

Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção (Woolf, 2019, p. 12).

A decisão de Leda de deixar suas filhas e seguir sua carreira acadêmica também pode ser vista como uma busca pelo “teto todo seu”. Ao tomar essa decisão, ela lida com as pressões sociais e expectativas que frequentemente limitam as mulheres em suas aspirações pessoais e profissionais. A personagem rompe com a convenção de que a maternidade deve ser a principal atividade das mulheres, e opta por focar em sua carreira e autodescoberta.

Ao considerar a inversão de papéis em que o pai deixaria as filhas sob os cuidados da mãe por três anos, em busca de uma ascensão profissional, surge uma questão importante sobre os padrões e julgamentos sociais. A abordagem de Woolf (2019) sobre a desigualdade de gênero na literatura e na sociedade também se aplica aqui. Se a situação

fosse invertida, é provável que os julgamentos e críticas enfrentados pelo pai das garotas fossem diferentes, uma vez que a expectativa tradicional é a de que a mulher desempenhe o papel principal na criação dos filhos.

Essa reflexão ilustra a complexidade das expectativas de gênero e como as normas sociais moldam nossas percepções e julgamentos. O ensaio de Woolf (2019) e a narrativa de Ferrante (2016) exploram a necessidade de igualdade de oportunidades e a importância de desafiar estereótipos de gênero para permitir que as mulheres vivam plenamente suas vidas e alcancem seus objetivos, seja em suas criações literárias, na carreira profissional, ou em outras esferas da vida.

Em um dos temas mais conhecidos de sua obra, a psicanalista austríaca Melanie Klein aborda o fato de que os bebês parecem, de certa maneira, estarem tentando boicotar a criatividade materna. A autora aborda isso como a voracidade e a inveja dos bebês: a voracidade como uma ânsia intensa e insaciável que ultrapassa as necessidades do sujeito e os limites do que o objeto (por exemplo, a mãe) pode ou está disposto a oferecer. A voracidade, no nível inconsciente, é caracterizada pela busca desenfreada, pelo desejo de esgotar completamente, sugar até o esgotamento e devorar o objeto, em particular fazendo referência simbolicamente ao seio materno. A inveja, por sua vez, não se contenta apenas em despojar e destruir, mas busca depositar maldade. Neste contexto, no sentido mais profundo, esse comportamento tem como alvo a destruição da criatividade da mãe:

A voracidade é uma ânsia impetuosa e insaciável, que excede aquilo que o sujeito necessita e o que o objeto é capaz e está disposto a dar. A nível inconsciente, a voracidade visa, primariamente, escavar completamente, sugar até deixar seco e devorar o seio; ou seja, seu objetivo é a introjeção destrutiva, ao passo que a inveja procura não apenas despojar dessa maneira, mas também depositar maldade. [...] No sentido mais profundo, isso significa destruir a criatividade da mãe (Klein, 1996, p. 212).

Na versão cinematográfica da história, é evidente, em várias cenas, que a jovem Leda, mãe de duas crianças, está visivelmente exausta, tanto fisicamente quanto mentalmente. Suas expressões revelam claramente o extremo cansaço, transmitindo a sensação de que sua energia está, de fato, sendo sugada pelas demandas das filhas. É o que a personagem principal transmite, inclusive, quando relata o momento em que partiu e deixou as filhas, como se seu maior desejo fosse se privar do convívio com as filhas para não ter que lidar com tantas demandas e obrigações:

Ah, torná-las invisíveis, não ouvir mais as exigências de sua carne como pedidos mais prementes, mais potentes do que os que vinham da minha.

Terminei de descascar a laranja e fui embora. A partir de então, por três anos, não as vi nem ouvi mais (Ferrante, 2016, p. 125).

Já caminhando para o final da trama, Leda e Nina conversam sobre a experiência da personagem principal durante o tempo em que a personagem principal viveu separada das filhas. Ao compartilhar com Nina que passou três anos sem as crianças e que, de certa forma, encontrou um certo bem-estar nesse período, Leda está admitindo uma verdade dolorosa e ambígua.

Diferentemente do que ocorre no romance, no filme, por meio da atuação da atriz, Olivia Colman, é possível perceber que Leda tem lágrimas nos olhos ao admitir não sentir culpa por ficar longe de suas filhas durante aquele período. Chorar enquanto expressa essa sensação revela uma mistura de emoções que vai além de uma simples dicotomia entre culpa e felicidade. Essa ambivalência de sentimentos pode acontecer entre mães que experimentam momentos de realização pessoal, seja por meio de suas carreiras, interesses individuais ou mesmo períodos de descanso, enquanto também enfrentam uma pressão social para serem mães dedicadas e presentes.

Leda provavelmente carrega o peso das expectativas sociais que associam a maternidade a um sacrifício constante e à dedicação exclusiva aos filhos. Ao reconhecer que teve momentos de felicidade longe de suas filhas, ela entra em um território emocionalmente complexo, em que lida com a culpa por desfrutar de momentos que são percebidos como contrários à imagem tradicional de mãe. O choro pode representar a batalha interna entre seus sentimentos pessoais e as normas sociais que moldam a concepção de maternidade.

Esse trecho da narrativa contribui para explorar as nuances e as contradições das experiências maternas, mostrando que a maternidade não é uma jornada simples, linear ou unidimensional, mas sim um terreno cheio de emoções conflitantes e perspectivas diversas.

No último diálogo entre Leda e Nina, que é quando a personagem central revela que pegou a boneca de Elena, podemos interpretar essa passagem como uma analogia sutil à maternidade compulsória, que é quando as mulheres são socialmente pressionadas a se tornarem mães, muitas vezes sem considerar completamente suas próprias vontades e desejos.

— Espere, preciso dar outra coisa para você.
Ela me olhou com um sorriso hesitante, deve ter achado que se tratava de outro presente. Fui até o quarto e peguei Nani. Quando voltei, ela estava

brincando com as chaves, tinha um meio sorriso nos lábios. Levantou o olhar, o sorriso sumiu. Então falou com um sussurro estupefato:

— Você a pegou.

Confirmei, e ela se levantou de um pulo, deixando as chaves na mesa como se a tivessem queimado, e murmurou:

— Por quê?

— Não sei (Ferrante, 2016, p. 172).

Em sua resposta, Leda expressa seus sentimentos em relação à sua experiência como mãe. Quando a personagem central revela que pegou a boneca de propósito, mas não sabe o motivo, essa confissão pode ser vista como uma reflexão das complexidades da maternidade. Assim como o ato de pegar a boneca pode ser visto como uma ação que não foi totalmente consciente, a decisão de ter filhos pode ser influenciada por pressões sociais e expectativas externas, e não necessariamente motivada por um desejo intrínseco.

O que acontece em seguida é um gesto profundamente simbólico, que carrega várias camadas de interpretação. Nina perfura Leda na barriga usando um alfinete, que anteriormente havia sido um presente da personagem principal para ela. Esse ato pode ser interpretado como uma representação visual da complexa relação entre as duas personagens e suas perspectivas sobre a maternidade e a feminilidade.

A ação de furar a barriga – onde as mães gestam os bebês – pode representar o rompimento com as expectativas tradicionais de maternidade. Ao usar um objeto feminino, que Leda havia dado a ela como presente, Nina parece estar rejeitando a visão de maternidade que Leda representa, ou seja, a “mãe desnaturada”, cujo título foi atribuído a si mesma pela própria personagem.

A interpretação de que Leda representa o futuro de Nina adiciona outra camada de complexidade ao gesto. Ao “matar” Leda – mesmo que apenas simbolicamente –, Nina pode estar expressando uma profunda angústia em relação ao seu próprio futuro, talvez por meio do medo de seguir um caminho semelhante ao de Leda. A relação entre as duas mulheres é espelhada nesse gesto, pois representa uma intrincada rede de expectativas, anseios e medos em relação à maternidade e à própria identidade.

Todos esses momentos e elementos simbólicos apresentados na narrativa reforçam como a trama utiliza objetos e ações para transmitir significados profundos e complexos. Eles também destacam as preocupações compartilhadas pelas personagens em relação à maternidade, identidade e o futuro, explorando as interseções entre as escolhas individuais e a pressão social.

3.2 Paralelos entre o mito de Perséfone e *A filha perdida* (2016)

A obra de Elena Ferrante ecoa figuras míticas importantes. Em seus demais livros, podemos notar que há referências à mitologia. Em entrevista, Ferrante afirma que nunca sentiu o mundo antigo como um mundo distante. “[...] acho que aprendi com os clássicos gregos e latinos muitíssimas coisas úteis sobre como combinar palavras.” (Ferrante, 2017, p. 271). Essa interconexão entre mito e narrativa literária acrescenta camadas de significado à história, enfatizando a complexidade das emoções humanas e os paralelos que podem ser traçados entre as narrativas mitológicas e as experiências contemporâneas retratadas no romance. Podemos observar a importância disso na citação de Silveira, que afirma que os mitos condensam experiências humanas típicas vividas ao longo de milênios, e que, ao longo do tempo e das mudanças na sociedade, vão adquirindo diferentes aspectos:

Os mitos condensam experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os humanos. Por isso temas idênticos são encontrados nos lugares mais distantes e mais diversos. A partir desses materiais básicos é que sacerdotes e poetas elaboram os mitos, dando-lhe roupagens diferentes segundo as épocas e as culturas (Silveira, 1976, p. 129).

Conforme Ana Maria Lisboa de Mello (2007) argumenta, a literatura constantemente ressuscita símbolos arquetípicos compatíveis com a mitologia por meio da imaginação dos escritores, desde suas manifestações iniciais até os dias atuais. O mito emerge como um recurso essencial para revelar os processos internos das personagens na literatura.

Em seu livro de antologia de textos, cartas e entrevistas, *Frantumaglia*, Ferrante admite que a gênese de *A filha perdida* está na mitologia grega, de onde se inspirou para nomear as personagens de seu romance:

Houve uma fase em que planejei escrever sobre a futura belíssima Helena de Tróia como uma menina feiosa, cheia de terrores animais e esmagada pelo fulgor da mãe, Leda, amada por Zeus sob a forma de cisne. Mas o mito é muito complexo, com uma variante mais complicada do que a outra, e não fiz nada nesse sentido. Em *A filha perdida*, ficaram os nomes: Elena e Leda vêm daí (Ferrante, 2017, p. 234).

Ferrante também faz referência a uma versão menos divulgada do mito, presente no terceiro volume da Biblioteca de Apolodoro, na qual Leda é protagonista de “uma história complicada e moderna de maternidade”:

Não escolhi o nome Leda por acaso. Leda — como sabem principalmente os estudantes do ensino médio e os pintores — é a garota à qual Zeus se une sob forma de cisne. Mas, se as leitoras e os leitores interessados em Fahrenheit verificarem, por simples prazer, o terceiro livro da Biblioteca de Apolodoro, descobrirão que, em uma versão menos conhecida do mito, **Leda está no centro de uma história complicada e moderna de maternidade.**

A história é a seguinte: Zeus teria se unido sob a forma de cisne não a Leda, mas a Nêmesis, que, para fugir dele, se transformara em gansa. “Da união”, sintetiza Apolodoro, “Nêmesis pariu um ovo que um pastor encontrou no bosque e levou de presente para Leda; Leda o guardou em uma urna e, **no seu devido tempo, nasceu Elena, que ela criou como filha.**” Essa Leda e essa Elena, sua filha-não filha, me sugeriram os nomes das duas personagens de *A filha perdida*. Se ler, verá (Ferrante, 2017, p. 222, **grifo nosso**).

Na adaptação cinematográfica de *A filha perdida*, temos também algumas referências ao mito. Somente no filme há uma cena romântica em que Leda desafia o professor Hardy, por quem está apaixonada, a recitar o poema *Leda e o Cisne* de William Butler Yeats, cuja protagonista é tradutora. A referência ao poema não é um mero adorno do roteiro. O texto do poeta irlandês, que possui uma forte carga erótica, alude ao mito.

Nesta parte, no entanto, traçaremos alguns paralelos entre o romance *A filha perdida* e o mito de Perséfone, visto que ambas as narrativas convergem em torno do tema do rapto de uma filha. De acordo com o *Dicionário da mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal, Perséfone é filha de Deméter, a deusa maternal da Terra, e de Zeus, o rei dos deuses gregos. O mito de Perséfone se desenrola quando ela é raptada por Hades, seu tio e o deus do mundo inferior, também chamado de mundo dos mortos. A partir do sequestro da filha, Deméter se entrega à tristeza e revolta, tornando-se intratável. Como consequência de seu estado de espírito, acabam-se as colheitas e inicia-se um longo período de escassez e fome, afetando a natureza e a ordem do mundo.

De maneira semelhante, ao longo da narrativa de *A filha perdida* (2016), ao notar a falta de sua boneca, Elena fica inconsolável. Essa perda e o subsequente estado emocional da garota são comparáveis ao lamento de Deméter, que, após o sequestro de Perséfone, mergulha na tristeza e na raiva. “Durante nove dias e nove noites, sem comer, sem beber, sem tomar banho, sem se arranjar, a deusa vagueou pelo mundo com um archote aceso em cada mão.” (Grimal, 1997, p. 115). A ausência da boneca de Elena ecoa

o desespero de Deméter e, assim como a ordem do mundo é afetada a partir do desaparecimento de Perséfone, é também a partir da falta da boneca, que a relação entre Nina e a filha passa a desandar. Além disso, os demais familiares também padecem do sofrimento da garota, com seus ataques de choro e febre. No trecho a seguir, a autora evidencia o estado de espírito de Elena no dia seguinte à perda de sua boneca e o quanto aquela situação perturbou seu relacionamento com sua mãe, além de também incomodar os demais membros da família.

— Como você está, pequenina, encontrou sua boneca?

Ela foi atravessada por uma espécie de tremor de raiva, tirou o polegar da boca e tentou me acertar com o punho. Esquivei-me, e ela, irritada, escondeu o rosto no pescoço da mãe.

— Elena, não faça assim, responda à senhora — censurou-a Nina, nervosa. — Diga que vamos encontrar Nani amanhã, hoje vamos comprar outra, mais bonita.

Mas a menina sacudiu a cabeça, e Rosaria sibilou: quem a roubou merece um câncer no cérebro. Falou como se o ser dentro de sua barriga também estivesse furioso por aquela afronta e, portanto, ela tivesse o direito de guardar aquele ressentimento, **um ressentimento até mais forte do que o de Nina.** (...).

E, como para me mostrar que Elena estava em boa forma, tentou com um sorriso forçado pôr a criança no chão.

A menina se recusou com veemência. Ficou agarrada ao pescoço da mãe como se estivesse suspensa no vácuo, **gritando, rejeitando o chão ao menor contato, esperneando.**

Nina permaneceu por um instante em uma posição incômoda, inclinada para a frente, com as mãos em volta dos quadris da filha, puxando-a para desgrudá-la do seu corpo, mas também tomando cuidado para se esquivar dos chutes. **Senti que ela estava oscilando entre a paciência e a intolerância, a compreensão e a vontade de cair em prantos.** Onde estava o **idílio** que eu havia presenciado na praia? Reconheci o constrangimento de estar sob o olhar de estranhos naquelas condições. **Evidentemente fazia horas que ela tentava acalmar a menina sem sucesso e se sentia esgotada.** Ao sair de casa, tinha tentado travestir a fúria da filha com um vestido bonito, belos sapatinhos. Ela mesma colocara um vestido refinado de cor vinho que lhe caía bem, prendera os cabelos, pusera brincos que chegavam até o maxilar pronunciado e oscilavam próximo ao pescoço comprido. Queria resistir ao embrutecimento, alegrar-se. Procurara se ver no espelho como era antes de pôr no mundo aquele organismo, antes de se condenar para sempre a adicioná-lo ao seu. Mas para quê? (Ferrante, 2017, p.79 – 81, **grifo nosso**).

Acreditamos que a palavra “idílio” não foi usada por acaso nesse trecho, já que, além do significado mais amplo, o termo tem origem na literatura grega. Em um contexto geral, o termo pode ser usado para descrever um período ou situação de grande felicidade,

paz e tranquilidade. Mas, na literatura, a palavra teve origem na antiguidade grega e era usada para descrever poemas líricos que representavam a vida pastoril e os amores simples.

Assim como Hades não se sensibiliza com a dor de Deméter e retém Perséfone no submundo, a figura que representa o sequestrador na história de Elena — Leda — não parece se importar com a aflição da criança diante da perda da boneca. Apesar de, em um primeiro momento, ter considerado devolvê-la, Leda decide que não o fará, mesmo sabendo o que o brinquedo representa para Nina e Elena. “Por que eu a pegara? Ela vigiava o amor de Nina e Elena, o vínculo das duas, a paixão recíproca. Era a testemunha resplandecente de uma maternidade serena.” (Ferrante, 2017, p. 76).

De volta ao mito de Perséfone, quando conseguiram localizá-la, descobriram que ela havia comido um bago de romã enquanto estava no mundo dos mortos. O fato de ter comido alimentos de lá a vinculava àquele reino. Em um dos seus primeiros momentos à sós com a boneca após roubá-la, Leda nota que há algo estranho dentro dela, como se a boneca também tivesse engolido algo indevido.

Levei-a ao peito. Quantas coisas estragadas, perdidas havia em meu passado, mas, naquele instante, ainda estavam presentes em um turbilhão de imagens. Senti nitidamente que não queria devolver Nani, embora sentisse remorso, medo de ficar com ela. Beije seu rosto, sua boca, abracei-a como havia visto Elena fazer. Ela emitiu um gorgolejo que me pareceu um comentário hostil e lançou um jato de saliva marrom que sujou meus lábios e minha camiseta (Ferrante, 2017, p. 76).

Em outras passagens do romance, isso se repete: Ferrante parece querer enfatizar a presença de algo dentro da barriga da boneca. Essa abordagem sugere uma analogia com Perséfone, que foi “contaminada” pelo submundo, estabelecendo assim uma conexão intrínseca com aquele lugar:

O furo da boca se alargou, e a boneca ficou com um sorriso, me mostrando gengiva e dentinhos de leite. **Logo tornei a fechar a boca com repulsa, e sacudi a boneca com força. Senti a água que ela tinha na barriga e imaginei a podridão do ventre, um líquido fechado, estagnado, misturado com areia.** São problemas de vocês, mãe e filha, pensei, por que fui me meter? (Ferrante, 2017, p. 104, grifo nosso).

Sabe-se muito pouco sobre o tempo que Perséfone passa no submundo. O mito a descreve como uma vítima inocente, capturada de sua mãe Deméter por um sequestrador sombrio e assustador. As narrativas míticas se concentram na aflição de Deméter e em sua busca por descobrir o que aconteceu com a filha desaparecida. No caso da narrativa

de Ferrante, no entanto, é o lado da sequestradora que é retratado, acompanhamos Leda durante os seus dias com a boneca e temos pouca visão do que se passa com a menina, Elena, nesse período sem a sua filha / a boneca.

No entanto, ao acompanhar a perspectiva de Leda ao longo da narrativa, é possível perceber que os papéis de vítima e de vilão não são tão bem delineados assim. As relações são intercambiáveis, as figuras não são coladas ou estáticas, elas trocam de lugar. No passado, a mesma Leda que raptou a boneca de Elena, também teve a sua própria boneca, Mina, rejeitada por sua filha. Além disso, na infância, tinha receio do abandono e, apesar de esse temor nunca se materializar, enfrentou as ameaças verbais da mãe como se fossem uma experiência real. Mas se, na condição de filha, a narradora enfrentou tal dor apenas na esfera da fantasia, posteriormente, como mãe, concretizou o temor: quando suas filhas ainda eram crianças, apaixonou-se por um professor, seguiu-o pelo mundo, deixando as meninas aos cuidados do pai e desaparecendo por três anos. A sobreposição dessas feridas gera uma mistura explosiva, que atinge seu ápice com o furto da boneca na praia.

Secches (2020) explica que de acordo com as teorias de Freud, toda criança, ao brincar, se comporta como um escritor. Em uma citação *ipsis literis* do ensaio intitulado “O poeta e o fantasiar” (1908), também conhecido como “O escritor e a fantasia”, de Freud, a escritora Secches traz uma analogia entre a escrita literária e a brincadeira infantil:

Quem avança na idade deixa de brincar, renuncia aparentemente ao prazer que sentia no jogo (infantil). Mas não existe coisa mais difícil para o homem do que renunciar a um prazer já experimentado. A bem dizer, não sabemos renunciar a nada, só sabemos trocar uma coisa pela outra; onde parece que há renúncia, de fato há apenas formação substitutiva (Freud, 1908 *apud* Secches, 2020, local:754).

Sendo assim, Freud sugere que, de certa forma, toda criança, ao brincar, age como um escritor literário, criando seu próprio universo por meio da brincadeira. No entanto, ao crescer, a maioria de nós estabelece uma distinção rigorosa entre realidade e fantasia, enquanto os escritores mantêm a habilidade de transcender essa fronteira por meio da escrita. A própria Leda diz manter esse hábito: “Ler e escrever sempre foram a minha forma de me acalmar” (Ferrante, 2016, p. 60).

Ou seja, Leda não representa apenas Hades, o raptor vilanesco da história. Ela tem camadas e sentimentos ambíguos. No mito que originou a narrativa, *Leda e o Cisne*, apesar de não ter botado o ovo, Leda cuida dele e o protege, como uma mãe gestando seu filho. Em alguns momentos da narrativa, vemos a personagem principal demonstrando

esse cuidado com a boneca raptada. “Beije seu rosto, sua boca, abracei-a como havia visto Elena fazer.” (Ferrante, 2017, p. 76).

No mito, Zeus intercedeu e conseguiu um acordo: Perséfone dividiria sua presença entre dois mundos. Durante os meses afastada, a tristeza de Deméter se estendia pela terra, resultando no outono e no inverno. Nos períodos de retorno, a primavera e o verão renovavam a alegria no mundo. No reino dos mortos, Perséfone tornou-se a esposa de Hades, intercedendo em favor de heróis e mortais. Mesmo assim, ela era temida pelos gregos, que evitavam mencionar seu nome.

No caso de Leda, há uma tentativa frustrada de diálogo com Nina, mas nenhum acordo é feito, muito pelo contrário, o rapto da boneca acabou desencadeando uma sequência de recordações e experiências, que testaram não apenas sua sanidade, mas, que no final, acaba por colocar em xeque também a sua própria vida.

Mas afinal, por que Leda resolveu sequestrar a boneca de Elena? Poderia esse ato ser uma forma de tentar consertar um aspecto de sua própria história? Seria uma tentativa de provocar uma ruptura no vínculo entre Nina e Elena, uma relação que parecia tão harmoniosa quanto ela jamais pôde vivenciar com sua mãe ou suas filhas? Ou, ao recolher a boneca e mantê-la consigo estaria Leda remoendo a própria culpa e se autopunindo? Essas indagações, que não estão bem resolvidas nem mesmo na mente da protagonista, são questões que buscaremos explorar e responder no próximo capítulo desta pesquisa.

4 A BONECA ENQUANTO ELEMENTO SIMBÓLICO

No universo da literatura, elementos simbólicos desempenham um papel essencial na construção de significados profundos e na revelação de aspectos complexos das narrativas. Entre esses elementos, a boneca emerge como um objeto de grande relevância no romance *A filha perdida* (2016). Ao longo da trama, a boneca transcende seu simples status de brinquedo infantil e adquire uma carga simbólica multifacetada, oferecendo aos leitores uma oportunidade de explorar questões relacionadas à maternidade, à identidade e às relações familiares. Por meio do simbolismo da boneca, Ferrante tece uma trama que se desdobra para além de seu enredo aparente, convidando-nos a refletir sobre as tensões e contradições da experiência humana, bem como a natureza elusiva e muitas vezes misteriosa das motivações pessoais e emocionais. Nesse contexto, a boneca atua como um portal para um terreno fértil de análise e interpretação, proporcionando uma visão mais profunda das complexidades inerentes à vida e à própria natureza humana.

O mesmo se repete no conto infantil de Ferrante, *Uma noite na praia* (2016), em que a boneca Celina assume o papel de narradora. Ela relata a aventura, por vezes assustadora, que ocorre durante as férias em uma cidade costeira. Na história, a menina Mati, sua “mãe”, ganha um gato de presente do pai e se distrai, deixando Celina, sua companheira inseparável até então, de lado. Secches (2020) utiliza a psicanálise como uma ferramenta interpretativa do conto ao considerar a narrativa como uma espécie de releitura do mito de Édipo, com o gato desempenhando o papel de rival de Celina, causando a separação entre a menina (mãe) e sua boneca (filha).

Apesar de ser destinado a crianças, o conto compartilha características peculiares encontradas nos romances adultos de Ferrante: Celina enfrenta uma noite solitária na praia, repleta de perigos e personagens misteriosos, abandonada à sua própria sorte. Assim como as personagens dos romances da autora, Celina teme desintegrar-se diante das ameaças, como o calor do fogo contra seu corpo de plástico. Secches (2020) faz uma observação importante quanto à presença das bonecas na obra de Ferrante:

As bonecas em Ferrante funcionam como uma espécie de *leitmotiv* (motivo condutor) — o conceito, importado da música, vem de um recurso introduzido pelo compositor alemão Richard Wagner: no decurso da ópera, um determinado tema se associava a uma personagem, a uma situação ou a um objeto e se repetia para demarcá-los. Na literatura, *leitmotiv* é a repetição de determinado tema, no decurso de uma obra literária, que funciona como metáfora ou metonímia. Através da

repetição da figura das bonecas, objeto familiar no imaginário do “universo feminino”, Ferrante constrói representações das relações entre mulheres: consigo mesmas, com o mundo, com outras mulheres, e, especialmente, relações entre mães e filhas. São como duplos das personagens. Ora como filhas, ora como mães, suas personagens são confrontadas pelo tema da maternidade de maneira recorrente e inquietante, como raras vezes encontramos na literatura (Secches, 2020, local: 781).

A utilização da boneca como elemento simbólico em *A filha perdida* revela-se especialmente poderosa ao explorar as camadas subjacentes da narrativa, tornando-se uma metáfora densa que abarca uma série de temas interconectados. Ela é um elo entre o mundo infantil e o adulto, um veículo para explorar as ambiguidades da maternidade e um símbolo das relações familiares complexas. À medida que a personagem Leda é impulsionada a tomar posse da boneca da filha de Nina, o significado desse ato se expande, refletindo tanto as interrogações pessoais de Leda quanto as reflexões sociais mais amplas sobre o papel da mulher na sociedade e as expectativas em torno da maternidade.

Essa simbologia também desvela a natureza contraditória da experiência materna. A boneca, com sua conotação de cuidado e afeto, torna-se uma lente através da qual Leda confronta suas próprias dúvidas e culpas como mãe. A dualidade entre amor e ressentimento, dedicação e desejo de liberdade são habilmente encapsuladas nesse objeto aparentemente simples, mas que encerra uma gama de emoções complexas e muitas vezes conflitantes. A exploração de Leda sobre o motivo pelo qual pegou a boneca — sem uma resposta definitiva — ecoa as incertezas e as escolhas ambivalentes que muitas mulheres enfrentam ao equilibrar suas identidades individuais com os papéis tradicionalmente atribuídos pela sociedade.

Sob a perspectiva da psicanálise de Sigmund Freud (2010), que utilizou um conto literário, *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffman (2004), como veículo para seus estudos sobre o inquietante e os duplos, estabeleceremos um vínculo entre as análises de Freud (2010), a narrativa de Hoffman (2004) e o romance de Ferrante (2016). Nesse sentido, buscamos identificar semelhanças nas identidades psicológicas das personagens, bem como em suas construções identitárias.

Nesse contexto, buscamos evidenciar que a abordagem de Elena Ferrante, ao aprofundar a personalidade de suas personagens e os acontecimentos de sua narrativa ficcional por meio de símbolos não só enriquece a trama, mas também ressoa com aspectos semelhantes das experiências humanas e com as incessantes reflexões sobre as

motivações e definições individuais. Por meio da simbologia da boneca, a trama de *A filha perdida* não apenas traça um retrato íntimo de suas personagens, mas também funciona como um espelho que captura a complexidade dos mundos interiores de todos nós.

4.1 A boneca, seus símbolos e representações

Muito mais do que um simples brinquedo, as bonecas possuem um significado simbólico e cultural forte em diversas sociedades. Seu papel transcende a mera diversão e reflete as crenças, os valores e as transformações históricas de diferentes épocas. Presentes desde a Antiguidade Grega e Romana, elas eram, inicialmente, tidas como objetos para adultos. Em sociedades orientais, longe de serem brinquedos, eram consideradas amuletos, representações do humano, símbolos de fertilidade e tinham fins religiosos ou místicos.

No decorrer dos séculos, a forma e o propósito das bonecas sofreram mudanças significativas. Até o final do século XIX, era comum que as bonecas imitassem mulheres. Elas simulavam o ideal feminino, tanto de corpos quanto de vestimentas da época. Com a Revolução Industrial, no entanto, há uma grande mudança na fabricação de brinquedos mundo afora e o aspecto mais artesanal das bonecas é deixado de lado, quando elas passam a ser mais industrializadas e confeccionadas com materiais mais acessíveis, como o papel machê. Foi somente a partir de meados de 1850 que as bonecas começaram a ser confeccionadas para se assemelhar a recém-nascidos.

Em sua publicação: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, o filósofo alemão Walter Benjamin (2009) analisa as mudanças nas concepções de infância, brinquedo e educação ao longo da história, buscando compreender as transformações culturais e sociais que influenciam essas áreas e as bonecas são um tema relevante na publicação. Benjamin admite a importância dos brinquedos para a compreensão de diversos temas atualmente: “Hoje em dia, os brinquedos antigos tornam-se significativos sob muitos aspectos. Folclore, psicanálise, história da arte e a nova configuração gráfica encontram neles um objeto bastante profícuo.” (Benjamin, 2009, p. 84).

A partir da segunda metade do século XIX, Benjamin observa uma transformação na configuração dos brinquedos, os quais deixam de ser representações em miniatura. Ele destaca que esses brinquedos, destinados aos quartos das crianças que, naquela época,

estavam em processo de desenvolvimento, exigiam a supervisão materna, mas que, com a industrialização, deixaram de ter essa exigência:

[...] Não há dúvida: em seus pequenos formatos, os voluminhos mais antigos exigiam a presença da mãe de maneira muito mais íntima; os volumes in quarto mais recentes, em sua insípida e dilatada ternura, estão antes determinados a fazer vista grossa à ausência materna. Uma emancipação do brinquedo põe-se a caminho; quanto mais a industrialização avança, tanto mais decididamente o brinquedo se subtrai ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, mas também aos pais (Benjamin, 2009, p. 91 - 92).

É interessante a análise de Benjamin sobre a evolução dos brinquedos, devido à industrialização, marcando o distanciamento entre as crianças e seus pais, que costumavam participar conjuntamente na produção desses objetos. O autor também direciona o foco para os itens preferidos das crianças durante as brincadeiras:

Por outro lado, ninguém é mais casto em relação aos materiais do que as crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando a seu modo a sensibilidade infantil. Madeira, ossos, tecidos, argila, representam nesse microcosmo os materiais mais importantes, e todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo era ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos (Benjamin, 2009, p. 92).

Benjamin observa que os brinquedos tradicionais têm um papel crucial na formação da identidade e na educação das crianças. Ele destaca a importância simbólica desses objetos, que muitas vezes representam valores culturais e sociais transmitidos de geração em geração. Além disso, o autor examina como as mudanças na fabricação das bonecas ao longo do tempo refletem transformações mais amplas na sociedade. De acordo com Benjamin, até o final do século XIX ainda não existiam bonecas que reproduziam o formato de recém-nascidos, com fraldas e itens infantis, porque até então as crianças ainda eram reconhecidas como adultas e os bebês eram ignorados como seres pensantes:

Demorou muito tempo até que se desse conta que as crianças não são homens ou mulheres em dimensões reduzidas — para não falar do tempo que levou até que essa consciência se impusesse também em relação às bonecas. É sabido que mesmo as roupas infantis só muito tardiamente se emanciparam das adultas. Foi o século XIX que levou isso a cabo. pode parecer às vezes que o nosso século tenha dado um passo adiante e, longe de querer ver nas crianças pequenos homens ou mulheres, reluta inclusive em aceitá-las como pequenos seres humanos. Deparou-se então com a

faceta cruel, grotesca e irascível da natureza infantil (Benjamin, 2009, p. 86).

Benjamin ressalta ainda que as bonecas que imitam bebês tendem a ser mais preferidas pelas crianças por se tratar de um ser subordinado:

[...] para a criança que brinca, a sua boneca é ora grande, ora pequena, e certamente pequena com mais frequência, pois se trata de um ser subordinado. Isso se deve muito mais ao fato de que até o século XIX adentro o bebê era inteiramente desconhecido enquanto ser inteligente e, por outro lado, o adulto constituía para o educador o ideal a cuja semelhança ele pretendia formar a criança (Benjamin, 2009, p. 97 - 98).

Outro ponto relevante abordado por Benjamin é a relação entre o brincar (ou “jogar”)²⁸ e a criança. O autor destaca que ao brincar com a boneca, por exemplo, a criança não está apenas imitando atividades adultas, ou “fazendo de conta”, mas está engajada em uma forma de aprendizado que é vital para o seu desenvolvimento. As bonecas, assim como outros brinquedos, desempenham um papel importante na formação da experiência infantil e na construção de uma compreensão do mundo ao redor. Ao mencionar que “o jogo, e nada mais, dá à luz todo hábito” (Benjamin, 2009, p. 102), o autor destaca a importância do jogo na formação dos hábitos. Ele sugere que atividades essenciais como comer, dormir, vestir-se e lavar-se devem ser introduzidas de maneira lúdica na vida de uma criança. O hábito, nesse contexto, é incorporado à vida como uma brincadeira, e mesmo quando os hábitos se tornam rotinas diárias rígidas, ainda devem carregar vestígios dessa abordagem lúdica:

A essência do brincar não é um “fazer como se”, mas um “fazer sempre de novo”, transformação da experiência mais comovente em hábito.

[...] Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos. O hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira. Formas petrificadas e irreconhecíveis são hábitos (Benjamin, 2009, p. 102).

Benjamin também sugere que, muitas vezes, as pessoas não se lembram conscientemente de suas brincadeiras, mas isso não significa que não aconteceram. O

²⁸ Walter Benjamin (2009) utiliza tanto o termo “brincar” quanto “jogar” em seu trabalho. O termo alemão “*spiele*”, no original, pode ser traduzido tanto como “jogos” quanto “brincadeiras”. Além disso, o verbo “*spielen*”, associado a esse substantivo, abrange diversos significados, incluindo “brincar”, “jogar” e até mesmo “representar” (como no teatro, por exemplo). Benjamin parece fazer referência à riqueza de significados dessa palavra quando menciona o duplo sentido nos “jogos”.

autor evoca a ideia de que imagens significativas, aquelas que têm um impacto profundo, podem se originar de experiências infantis, como uma velha caixa de brinquedos:

E mesmo o pedante mais insípido brinca, sem o saber, de maneira pueril, não infantil, brinca ao máximo quando é pedante ao máximo. Acontece apenas que ele não se lembrará de suas brincadeiras; somente para ele uma obra como essa permaneceria muda. Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos? (Benjamin, 2009, p. 102).

Segundo Silva; Volobuef (2019), a figura da boneca assume uma característica predominantemente romântica, não apenas devido à sua presença no movimento, mas principalmente devido ao tratamento distintivo conferido pelos poetas do século XIX. Durante o período romântico, a fronteira entre o universo infantil e a realidade perde sua solidez, permitindo que os brinquedos adentrem o domínio dos adultos. Os artistas, sentindo a necessidade de reconectar-se com a pureza perdida da experiência com as coisas, escolheram a boneca como um ícone da infância. Os poetas, então, contemplaram o amor e a criação por meio da imagem da boneca.

A prática lúdica infantil, nas obras dos românticos, é retratada como um protesto contra a dessensibilização das coisas e das relações, uma expressão da pureza perdida na arte e no amor. Isso justifica a posição privilegiada da boneca, objeto de um sentimento compartilhado por fetichistas, colecionadores e crianças, todos eles posicionados “em lados diferentes do maciço escarpado e fragmentado da experiência sexual” (Benjamin, 1984, p. 98).

Prudente (2017) cita o autor e professor estadunidense Brown (2006), para argumentar sobre a força que reside nos objetos em sua capacidade de transcender sua natureza física ou funcional e adquirir uma presença sensual ou metafísica. Essa magia é o que transforma os objetos em valores, fetiches, ídolos e totens e essa transformação se torna evidente quando um objeto deixa de ser apenas um elemento nos circuitos da vida cotidiana, destacando-se de forma singular, seja por meio da mediação de elementos culturais como letras de música, obras de ficção ou filmes. Essa abordagem proporciona acesso à natureza complexa e ambígua dos objetos, revelando as culturas nas quais eles adquirem significado, seja de maneira realista ou fantástica, explorando como os objetos transcendem seu papel utilitário, tornando-se entidades simbólicas carregadas de significado cultural.

Dessa maneira, por serem as bonecas objetos simbólicos que estão presentes na vida humana desde a antiguidade, é comum que haja muitas especulações e representações suas em diversas expressões artísticas da humanidade. Seja na literatura, nas artes plásticas, no cinema ou no teatro, são muitas as aparições das bonecas nos mais variados contextos e aqui citamos alguns deles.

A começar pela boneca mais famosa da literatura brasileira: Emília. Uma das personagens centrais das famosas histórias do Sítio de Picapau Amarelo, de Monteiro Lobato, publicado pela primeira vez em 1921, Emília é a boneca de pano criada por Tia Nastácia que, por acidente, ganha vida graças a um pó mágico chamado “pó de pirlimpimpim”, fornecido pelo Visconde de Sabugosa.

No contexto internacional, temos outros exemplos de representações de bonecas em obras importantes universalmente, como: em *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi (1883), a marionete Pinóquio busca se tornar um menino de verdade, evocando temas de transformação e crescimento.

Em *Uma casa de bonecas*, que se trata de uma peça teatral do dramaturgo norueguês, Henrik Ibsen, escrita em 1879, que, considerada a frente do seu tempo, tratava do tema da emancipação feminina, ou seja, das mulheres que não mais queriam apenas ser donas das casas de bonecas. O romance *O vale das bonecas*, de Jacqueline Susann, publicado em 1966 e considerado o livro mais vendido daquele ano, também foi adaptado para os cinemas e contava a história de belas jovens que se drogavam para atender as expectativas dos homens.

Coraline, de Neil Gaiman (2002), apresenta uma boneca que atua como portal para um mundo paralelo, explorando temas de realidade alternativa e dualidade. A narrativa ganhou adaptação para os cinemas no formato de uma animação em stop-motion em 2009.

No final da década de 1980 e caminhando para o cinema de horror, surge *Chucky*, a franquia de filmes sobre um assassino em série que transfere a sua alma para o corpo de um boneco. Mais recentemente, em 2021, a história foi revisitada e se tornou uma série de TV, com novos personagens e tramas. Em 2007, o filme *A garota ideal*, do diretor Craig Gillespie e estrelada por Ryan Gosling, trouxe um olhar sensível sobre a história de um homem extremamente tímido que se apaixona por uma boneca. De volta aos filmes de terror, em 2014, a boneca amaldiçoada *Annabelle*, famosa pela trilogia de filmes

*Invocação do mal*²⁹, ganha sua própria trilogia, com o direito de estrelar três filmes próprios. A boneca *M3gan* (2023), do filme que leva o mesmo nome, traz o conceito de autômatos desenvolvidos com inteligência artificial e que acabam saindo do controle de seus criadores.

É preciso citar também a *Barbie*, uma das bonecas mais icônicas e populares do mundo, fabricada pela empresa de brinquedos Mattel, que ganhou um filme em 2023 e foi um enorme sucesso de bilheteria, arrecadando mundialmente US\$ 1,446 bilhão, segundo estimativas oficiais da Warner Bros. Isso faz de Greta Gerwig, a primeira diretora mulher com um filme de bilhões de dólares (R\$ 208 milhões).³⁰ Segundo a Abraplex (Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex)³¹, *Barbie* reuniu 1,2 milhão de brasileiros nos cinemas somente na estreia, arrecadando R\$ 22,7 milhões. Foi a maior bilheteria de estreia desde 2019, atrás somente do filme *Vingadores: Ultimato*. O longa conta a história da Barbie que, após ter uma crise existencial, sai da Barbielândia em direção ao mundo real, onde encontra um contexto totalmente dominado por homens e pelo patriarcado, diferente do que acontece em seu mundo. No filme, a Barbie subverte o conceito de mulher estereotípica e modelo inalcançável de beleza, trazendo uma trama feminista e empoderadora para as mulheres.

Em consonância com o seu tempo, o filme de Greta Gerwig funcionou como um veículo para transmitir mensagens culturais e sociais, de acordo com as percepções das novas gerações sobre questões como diversidade, igualdade de gênero e autoestima. À medida que a consciência sobre a importância da representatividade cresce, as bonecas evoluem para abraçar uma variedade cada vez maior de formas, etnias, origens e características físicas. Essa expansão da representação busca refletir e celebrar a diversidade do mundo real, proporcionando modelos positivos para crianças se identificarem.

A boneca *Barbie* é considerada um ícone cultural e uma lente através da qual se pode observar as mudanças nas normas e valores sociais. Desde sua invenção, o brinquedo tem sido um espelho das tendências e valores de cada época, refletindo tanto

²⁹ *Invocação do mal* é uma trilogia de filmes sobre os demonologistas Ed Warren e Lorraine Warren. A boneca Annabelle, que é aparece nos longas fez tanto sucesso que ganhou sua própria franquia de filmes.

³⁰ Disponível em <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/barbie-faz-historia-e-ultrapassa-us-1-bilhao-de-bilheteria/>> Acesso: 27 dez, 2023.

³¹ Disponível em <<https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/barbie-e-oppenheimer-tem-estreia-arrasadora-veja-numeros-e-recordes-batidos-nprec/#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20Abraplex,atr%C3%A1s%20somente%20de%20Vingadores%3A%20Ultimato>> Acesso: 27 dez, 2023.

as aspirações da sociedade quanto suas contradições. À medida que as discussões em torno da representação, autoimagem e empoderamento se tornam mais relevantes, *Barbie* também passa por transformações para abraçar uma visão mais inclusiva e realista da feminilidade.

É importante ressaltar, no entanto, que a atual versão da Barbie, que abraça a inclusão e o feminismo, representa uma evolução recente da icônica boneca. Hoje em dia, para além das tradicionais representações profissionais e do estereótipo da “Barbie padrão” — magra, alta, de cabelos louros e olhos azuis, conforme a personagem principal é retratada no filme —, é possível encontrar uma ampla diversidade nas prateleiras das lojas. As opções incluem Barbies com distintas aparências, variados tons de pele, diferentes texturas de cabelo, diversos formatos de corpos e até mesmo com representações de deficiências. Entretanto, nem sempre foi assim.

Aqueles que cresceram nas décadas de 1990 e início dos anos 2000 compreendem a influência marcante que a boneca exercia, impondo padrões sociais estereotipados, muitos deles reforçados pelo patriarcado. Durante algum tempo, a Barbie não se limitava a desempenhar diversas funções e personagens, mas também simbolizava o controle exercido sobre os corpos femininos. Além disso, a própria Barbie, enquanto projeção do capitalismo e do patriarcado, levanta questionamentos sobre a autenticidade das críticas feitas no filme à Mattel, uma das produtoras do longa-metragem, que, sem dúvida, colherá os benefícios da popularidade do filme para impulsionar as vendas de mais brinquedos.

No mundo das artes plásticas, podemos citar o fotógrafo, escultor, escritor e pintor alemão associado ao movimento surrealista Hans Bellmer, sobre quem nos aprofundaremos um pouco mais adiante neste trabalho. Bellmer, que nutria uma verdadeira fascinação por bonecas, iniciou a produção de suas peças como um ato de rebeldia contra a autoridade paterna e o crescente domínio fascista. Suas criações, caracterizadas por membros múltiplos crescendo em conexão uns com os outros, frequentemente retratavam figuras sem cabeça ou com partes corporais ausentes, apresentando-se frequentemente nuas em poses de natureza sexual.

As bonecas emergem, portanto, como objetos intrinsecamente interligados com a arte e a cultura, ecoando em várias formas de expressão criativa, como a literatura, o cinema e outras manifestações artísticas. Dotadas de uma rica ambiguidade, essas figuras encarnam significados diversos e multifacetados. Elas podem ser interpretadas como símbolos que refletem tanto o papel de filhas amadas e cuidadas, quanto como

representações mais profundas, desempenhando o papel de duplos, moldando além das vestimentas, mas também os corpos e os comportamentos.

As bonecas desdobram-se em uma dualidade intrigante. Por um lado, evocam um sentido de ternura, lembrando a infância, a maternidade e a conexão entre gerações. Por meio delas, as narrativas literárias podem explorar a complexa dinâmica entre mães e filhas, como é o caso de *A filha perdida* (2016). Elas se tornam veículos para a representação de relações afetivas, desejos de proteção e anseios de amor e cuidado.

Em *Mulheres que correm com os lobos*, a psicóloga junguiana, Clarissa Pinkola Estés parte de mitos, contos de fadas, lendas do folclore e outras histórias para se aprofundar na psique feminina. No conto russo *Vasalisa*, que conta a história da personagem de mesmo nome, que ganha uma pequena boneca mágica de sua mãe moribunda, a boneca funciona como uma guia, que sempre lhe ajuda nos momentos mais difíceis, lhe dizendo o que deve ser feito. A análise de Estés desse conto traz que, para as mulheres, as bonecas têm ainda um significado místico e especial, que vai além de um brinquedo, elas representam a intuição feminina:

A boneca representa os homunculi simbólicos, a pequena vida. É o símbolo do numinoso e está sufocado nos seres humanos. Ela é um fac-símile pequeno e luminoso do Self original. Superficialmente, trata-se apenas de uma boneca. Por outro lado, existe nela um pequeno fragmento da alma que possui todo o conhecimento do Self maior da alma. Na boneca está a voz, em miniatura, da velha La Que Sabe, Aquela Que Sabe.

A boneca está relacionada aos símbolos do duende, do elfo, da fada e dos anões. Nos contos de fadas, eles representam uma profunda pulsação de sabedoria dentro da cultura da psique. São eles aquelas criaturas que continuam o trabalho interior e prudente, que são incansáveis. Eles estão trabalhando mesmo quando nós adormecemos, e especialmente quando estamos dormindo, mesmo quando não temos plena consciência do papel que estamos desempenhando.

Dessa forma, a boneca representa o espírito interior das mulheres: a voz da razão, do conhecimento e da conscientização íntima. A boneca assemelha-se ao passarinho dos contos de fadas que vem sussurrar no ouvido da heroína. Ele é quem revela o inimigo oculto e a atitude a tomar diante da situação. Essa é a sabedoria do homunculus, o pequeno ser interior. Ele é a ajuda que nem sempre está visível, mas que está sempre disponível (Estés, 2014, p. 107).

Por outro lado, essa mesma figura pode tomar uma configuração sombria, imbuída de medo e superstição. O imaginário coletivo também as associa a elementos macabros e misteriosos, como se elas carregassem segredos obscuros ou fossem amaldiçoadas. Os bonecos vudu, por exemplo, foram demonizados pelo discurso colonialista, um reflexo

da tendência histórica de estigmatizar as práticas e crenças de culturas consideradas “exóticas” ou não ocidentais.

A associação dos bonecos vudu a elementos macabros e misteriosos muitas vezes reflete estereótipos e preconceitos enraizados, alimentados por narrativas coloniais que marginalizam e desumanizam as tradições de grupos étnicos específicos. Essa abordagem sombria é frequentemente uma projeção de medos e incompreensões ocidentais sobre práticas espirituais e religiosas que diferem da norma dominante. O desconhecido muitas vezes é interpretado como ameaçador, e as práticas culturais são reinterpretadas sob uma lente distorcida, contribuindo para a perpetuação de estigmas e estereótipos negativos. É importante reconhecer que as representações demonizadas dos bonecos vudu frequentemente desconsideram a riqueza cultural e espiritual subjacente a essas tradições. Os bonecos vudu têm papéis diversos em rituais e práticas religiosas, muitas vezes ligados à cura, proteção e conexão com o divino. Estés, lembra das frequentes associações das bonecas a religiões, ritos, cultos e cerimônias:

Durante séculos, os seres humanos tiveram a sensação de que das bonecas emanava algo de sagrado e de maná — um pressentimento irresistível e impressionante que influencia as pessoas, fazendo com que mudem espiritualmente.

[...] Acredita-se que as bonecas sejam impregnadas de vida por quem as criou. Elas são usadas em ritos, rituais, vodus, feitiços de amor e de maldade. Elas são empregadas como símbolos de autoridade e talismãs para lembrar à pessoa da sua própria força. Os museus do mundo inteiro transbordam de ídolos e imagens feitas de barro, madeira e metais. As imagens dos períodos paleolítico e neolítico são bonecas. As galerias de arte estão repletas de bonecas. Na arte moderna, as múmias envoltas em gaze, em tamanho natural, de Segai, são bonecas. Bonecas típicas de cada etnia abarrotam as lojas de souvenirs nas estações ferroviárias e nos postos de abastecimento das principais rodovias interestaduais. Entre os reis, as bonecas costumam ser dadas desde o passado remoto como sinais de simpatia. Nas igrejas rústicas pelo mundo inteiro há bonecas-santas. As bonecas-santas não só são limpas com regularidade e vestidas em trajes feitos à mão, mas também são "levadas a passear" para que possam observar as condições dos campos e das pessoas e, portanto, interceder nos céus em defesa dos seres humanos (Estés, 2014, p. 106 - 107).

A dualidade das bonecas, como muitos símbolos, reside na intersecção de suas qualidades reconfortantes e inquietantes, o que as torna personagens ricas e intrigantes em contextos artísticos. A sua influência transcende a sua mera categorização como brinquedos, pois elas desempenham um papel importante na formação da identidade de crianças e jovens. Ao longo das décadas, esses objetos têm exercido um papel significativo ao instigar debates sobre uma ampla gama de temas, desde os padrões de

beleza até o empoderamento feminino e a inclusão. Esse papel de agente de mudança e reflexão na sociedade moderna demonstra a complexidade e a riqueza de seu impacto.

Em última análise, essa diversidade de interpretações reflete a profundidade das influências sociais, culturais e místicas que permeiam as bonecas ao longo da história. Elas ocupam um espaço emblemático não apenas como objetos físicos, mas como catalisadores de narrativas, reflexões e discussões sobre as complexas interações interpessoais, os anseios emocionais e as dualidades inerentes à experiência humana.

4.2 A boneca como o Inquietante na narrativa de Elena Ferrante: uma abordagem psicanalítica inspirada por Freud

“A ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida.”

SIGMUND FREUD, *O inquietante*

Para o psiquiatra austríaco e criador da psicanálise, Sigmund Freud (1919), o conceito de “inquietante” (ou “*unheimlich*” em alemão) está associado a sensações de estranheza, desconforto e medo que surgem quando algo familiar se torna ameaçadoramente desconhecido ou quando o que é supostamente estranho ou assustador se revela como algo familiar. O termo “*unheimlich*” é frequentemente traduzido como “inquietante”, “estranho familiar”, “sinistro”, “assustadoramente familiar” e, mais recentemente, como “infamiliar”.

Em seu ensaio intitulado *O inquietante (Das Unheimliche*, no original alemão), publicado em 1919, Freud se volta para um texto literário, o conto *O homem de areia*, publicado em 1817, pelo escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (ou E.T.A. Hoffman) para explorar a natureza ambivalente desse sentimento e sua relação com o psiquismo humano. Na trama de Hoffman (2004) temos, curiosamente, também uma boneca como eixo simbólico, que desencadeia um dos clímaxes da narrativa.

No conto do escritor alemão conhecemos a história do jovem Natanael, que quando ainda era criança, temia o tal Homem de Areia, figura maléfica que aparecia para crianças que se recusavam a dormir durante a noite e arrancava-lhes os olhos. Ainda menino, Natanael acreditava que o advogado Coppelius, que visitava seu pai todas as

noites era, na verdade, o tal Homem de Areia. Em uma noite, escondido no escritório, o menino presencia seu pai e o visitante manejando um forno flamejante, que acaba gerando uma explosão. Na versão da criança, ele diz ter ouvido Coppelius pedir por seus olhos, mas seu pai o impede de tomá-los e acaba morto pelas chamas, por culpa do advogado.

Anos se passaram e agora, Natanael é um estudante e está noivo daquela que era sua paixão desde a infância, Clara. Ele acredita que o amigo da família, que fugiu na noite da morte de seu pai, seja agora um vendedor de barômetros que vaga pelo *campus* universitário, chamado Giuseppe Coppola. Em uma noite, o jovem decide comprar binóculos de bolso do ambulante e os utiliza para observar o escritório do professor Spalazani, onde vê Olímpia, a sempre bela e imóvel filha do professor, por quem ele logo se apaixona, se esquecendo da sua até então amada, Clara. Natanael fica encantado com a beleza da garota, com sua capacidade de escutar e chega a acreditar que somente ela no mundo lhe compreenda.

No decorrer da trama é revelado, no entanto, que Olímpia é, na verdade, uma boneca. Um autômato construído por Spalazani e Coppola — o Homem de Areia — que lhe inseriu olhos humanos. O jovem chega ao escritório do professor quando os criadores da boneca estão brigando por causa dela e acabam por destruí-la. Quando o professor conta que os olhos foram fornecidos por Coppelius, Natanael entra em surto e ataca o próprio Spalazani.

Após um longo período se recuperando, Natanael vai ao encontro de sua noiva, Clara. Num dia, passeando pela cidade, eles resolvem subir no alto de uma torre para apreciar a vista. Lá de cima, Clara avista algo estranho e Natanael usa seus binóculos para enxergar melhor. No entanto, Clara estava na frente das lentes e o jovem entra novamente em surto, atacando sua amada e tentando jogá-la do precipício, mas seus gritos fazem com que seu irmão chegue e a salve. Natanael, fora de si, gritando e correndo, chama a atenção dos passantes, que se juntam lá embaixo para observar a situação, um desses curiosos é Coppelius. Podemos presumir que a visão do Homem de Areia perturba Natanael ao ponto de fazê-lo se jogar de cima da torre e morrer instantaneamente, enquanto Coppelius desaparece na multidão.

Freud (1919) usa esse conto como uma base exemplar para ilustrar a natureza do Inquietante, pois apresenta claramente a ambivalência entre o familiar e o estranho. O Homem de Areia é tanto familiar, porque está associado às lembranças da infância de Natanael, como estranho e ameaçador, porque se torna uma figura aterrorizante em sua mente adulta.

O psicanalista alemão não foi o único a se inspirar na narrativa de E.T.A. Hoffmann e sua boneca Olímpia para desenvolver criações próprias. A personagem é citada em diversas obras, de diferentes autores, e serviu de fonte de inspiração para Hans Bellmer, que costumava representar as bonecas de maneiras tão oníricas quanto monstruosas. O artista parecia ter verdadeira adoração por esses objetos:

Como forma de perscrutar as imagens do desejo e a montagem do corpo, sob o olhar do amante, a boneca, em Bellmer, torna-se motivo constante a ser explorado em toda a sua produção, em esculturas, desenhos, fotografias, como uma verdadeira obsessão (Silva; Volobuef, 2019, p. 165).

De acordo com Prudente (2017), Bellmer confeccionou sua primeira boneca em 1919, coincidindo com a ascensão de Hitler e a criação do Terceiro Reich. Como o artista era de orientação política de esquerda, as bonecas podem ser interpretadas como uma forma de protesto. Além disso, o pai de Bellmer era nazista, tornando as bonecas um ato rebelde contra suas próprias origens. Vale ressaltar ainda que, como uma provocação adicional ao seu pai, Bellmer costumava se vestir como mulher.

Em 1934, o artista apresenta sua obra *La poupée* na revista *Minotaure*, editada por André Breton, que consiste em variações fotográficas sobre a boneca, claramente influenciada pela Olímpia, de E.T.A. Hoffmann:

Segundo Lichtenstein, três eventos induziriam Bellmer a construir sua primeira boneca. O primeiro foi o fato de que ele recuperara uma caixa com brinquedos da sua infância, que evocou sentimentos desta época. Outro acontecimento foi sua prima Ursula se tornar sua vizinha. Ela era jovem e um possível objeto de fascinação erótica. **E o terceiro evento foi Bellmer assistir a uma performance de “Os Contos de Hoffmann”³², do compositor Jacques Offenbach na Berlin Opera House em 1932** (Prudente, 2017, p. 34, grifo nosso).

Nas fotografias, Bellmer captura a boneca em diversas situações, detalhando o mecanismo do construto e o objeto em tamanho real, posando em uma espécie de ateliê. O esqueleto exposto combina o mecanismo artificial com a aparência da boneca, adornada com adereços femininos, assemelhando-se a uma adolescente (figura 1).

³² Um desses contos era *O homem de areia*.



Figura 2: Die Puppe (A Boneca), 1934. (Fonte: Lichtenstein, 2001, p. 28 *apud* Prudente, 2017, p. 32)

Segundo Prudente (2017), na década de 1920, os artistas surrealistas não se limitaram apenas a criar pinturas e esculturas, mas também a reinventar objetos, categorizando-os de maneiras diversas, como “objeto encontrado”, “objeto natural”, “readymade”, “assemblage”, “objeto incorporado”, “objeto fantasma”, entre outros. Dado que as bonecas são representações simuladas do corpo humano, podemos considerar as criações de Bellmer como “seres-objetos”³³.

³³ Termo cunhado por Salvador Dalí e descrito na revista *Minotaure* como corpos estranhos no espaço (ALEXANDRIAN, 1970, p. 154).

Explorando conceitos do inquietante, do fetichismo e do duplo, criados por Freud, Bellmer também critica o nazismo por meio de suas obras. Suas bonecas, construídas entre 1933 e 1935, período anterior à sua adesão ao grupo surrealista, tornaram-se influentes nas práticas do grupo nos anos 1930, evidenciadas por meio de fotografias.

A palavra alemã “*heim*” significa “lar”. Portanto, “*heimlich*” é o que pertence ao lar, e “*unheimlich*” o que não pertence. Em *O inquietante* (1919), Freud destaca que a palavra “*heimlich*” geralmente é traduzida como “familiar” ou “conhecido”. Enquanto o seu oposto “*unheimlich*” refere-se a algo “oculto” ou “secreto”, ou seja, algo que deveria permanecer desconhecido ou escondido.

Freud (2010) analisa a reação de Natanael no conto de Hoffmann (2004) e sua identificação com o personagem, apontando como essa ambivalência é refletida no fenômeno do Inquietante. Ele explora a ideia de que o inquietante surge quando elementos que normalmente são reprimidos ou ocultos no inconsciente emergem para perturbar a mente consciente, criando um sentimento de medo e ansiedade.

Ainda de acordo com a teoria de Freud, uma das principais fontes do inquietante é a infância, pois é nesse período que as sementes do medo e da angústia são plantadas. “O inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu.” (Freud, 2010, p. 360), certos objetos, lugares ou figuras que estavam presentes na infância podem ser reprimidos pelo consciente, mas permanecem no inconsciente, e quando eles reaparecem na vida adulta, geram o sentimento de inquietante.

Prudente (2017) atenta para o fato de que Freud e Brown apresentam interpretações distintas sobre o conceito do Inquietante, mas que não são necessariamente opostas. Brown argumenta que o Inquietante emerge da incerteza quanto à natureza viva ou inanimada de um objeto.

Vejamos o relato da personagem, Leda, na narrativa de Elena Ferrante, sobre o que representa a figura da boneca para ela no passado, na infância com a sua mãe, e na infância das filhas, especialmente Bianca, sua filha mais velha, enquanto ela desempenhava o papel de mãe:

O que é uma boneca para uma criança? Tive uma com belos cabelos cacheados, cuidava muito bem dela, nunca a perdi. Chamava-se Mina. Minha mãe dizia que fui eu que lhe dei aquele nome. [...] Brincar de ser a mamãezinha de uma boneca. Minha mãe nunca esteve disposta às brincadeiras que eu tentava fazer com ela. [...] Já eu, não. [...] Por isso fui pacientemente a boneca de Bianca nos primeiros anos de vida (Ferrante, 2016, p. 57).

Ao passar suas férias sozinha, Leda estava feliz por ter esse momento de descanso e solitude. Ela não esperava, no entanto, se deparar com uma boneca para cuidar e que tal objeto, assim como a família de napolitanos na praia, a fariam lembrar seu passado e sentimentos que até então permaneciam ocultos, como a sua própria infância, o relacionamento ambíguo que tinha com a mãe e a igualmente paradoxal ligação que mantinha com as suas filhas. Sendo assim, a boneca pode ser o elemento inquietante, que a fez refletir sobre todas as suas sombras internas.

Tanto no conto de Hoffman (2004) quanto no romance de Ferrante (2016), ambas as personagens principais sentem repulsa, nojo e até certo temor ao serem apresentados aos interiores das bonecas. Quando se depara com a briga entre Spalanzani e Coppola, cada um puxava para si uma extremidade do autômato, o movimento contrário fez com que a boneca se partisse em vários pedaços. É aí que, pela primeira vez, Natanael enxerga o interior de Olimpia e, portanto, percebe que ela não é uma mulher de verdade:

Natanael ficou estupefato. Tinha visto claramente que, em vez de olhos, havia duas negras cavidades no pálido rosto de cera de Olimpia; era uma boneca sem vida. (...) Então Natanael avistou o sangrento par de olhos jogado no chão, olhando fixamente para ele; Spallanzani os pegou com a mão ílesa e jogou-os na sua direção, atingindo-o no peito. Foi nesse momento que a demência arrebatou o pobre Natanael com garras de fogo e, penetrando-lhe o espírito, destróçou-lhe o juízo e a razão (Hoffman, 2004, p. 77).

É nesse momento, portanto, que Natanael é lembrado de seu trauma infantil, de quando seu pai foi morto na sua frente, tendo o rosto queimado enquanto protegia os olhos do filho do temível Homem de Areia. Para Freud, rememorar angústias e sensações primordiais de desamparo é justamente o inquietante: “mas há algo de muito familiar à psique, que apenas mediante processo de repressão alheou-se dela.” (Freud, 2010, p. 360). Apesar de ter acontecido com ele quando criança, a lembrança da morte de seu pai estava adormecida, mas, ao ver os olhos de Olimpia arrancados, esse trauma volta à tona. Para Freud, a expressão do temor da castração se manifesta por meio do medo de perder os olhos, bem como:

Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, [...] pés que dançam por si próprios, [...] todas essas coisas têm algo peculiarmente estranho a respeito delas, particularmente quando, como no último exemplo, mostram-se, além do mais, capazes de atividade independente. Como já sabemos, essa espécie de estranheza origina-se da sua proximidade ao complexo de castração (Freud, 2010, p. 17).

Prudente faz uma análise interessante sobre outra fotografia em que Bellman organiza as bonecas com as suas partes separadas, partidas — assim como aconteceu com Olímpia — levantando questões psicosssexuais e psicossociais sobre o sadomasoquismo, a pornografia e as fantasias masculinas de dominação e controle erótico (Lichtenstein, 2001 *apud* Prudente, 2017, p. 37 – 38). Prudente acrescenta ainda que na próxima fotografia (figura 2), vemos o que parece “ter sido feito da boneca”, como se ela houvesse sido tomada com violência e agora estivesse despedaçada:

Uma vez que as bonecas podem ser desmontadas, elas funcionam como o desejo do artista e são completamente subjugadas a ele. Estas imagens são ainda mais provocantes e chocantes se comparadas com a figura 1, onde vemos uma adolescente vulnerável que parece flertar com o espectador ao encostar o queixo no ombro para encará-lo (Prudente, 2017, p. 37 – 38).



Figura 3: Die Puppe (A Boneca), 1934. (Fonte: Lichtenstein, 2001, p. 28 *apud* Prudente, 2017, p. 38)

Uma experiência similar, que também traz algo de caricato e bizarro, pode ser descrita pelo que Leda encontra no interior do brinquedo roubado de Elena. Ao levá-lo para casa e passar a cuidar dele, em vários momentos, de forma independente, a boneca despeja um líquido preto e expele também uma minhoca de praia:

A boneca, impassível, continua a vomitar. Você jogou na pia todo o seu limo, muito bem. Abri os lábios dela, alarguei com um dedo o furo da boca, deixei a água da torneira escorrer dentro dela e depois a sacudi forte para lavar bem a sua cavidade turva do tronco, do ventre [...] lá estava a criança que Lenuccia tinha inserido na barriga de sua boneca para brincar [...] Era uma minhoca de praia [...] (Ferrante, 2016, p. 151 - 152).



Figura 4: Cena do filme *A filha perdida*, de Maggie Gyllenhaal. Enquanto Leda interagia com a boneca no banheiro, sai uma minhoca de dentro da sua boca.

Para Freud (2010), reviver angústias e sensações primordiais de desamparo é justamente o cerne do inquietante. Esse fenômeno ocorre quando elementos reprimidos do inconsciente emergem na mente consciente, trazendo à tona sentimentos profundos e perturbadores que têm suas raízes em experiências psicológicas primordiais da infância.

Essas angústias e sensações primordiais estão ligadas a estágios iniciais do desenvolvimento psicosssexual de uma pessoa, conforme proposto na teoria psicanalítica de Freud. Quando conteúdos relacionados a esses estágios são reprimidos no inconsciente, eles podem retornar de maneira disfarçada ou simbólica na vida adulta, provocando o sentimento de inquietante. O inquietante ocorre quando o que era conhecido e familiar na infância se torna estranho e ameaçador na vida adulta.

Ou seja, assim como para Natanael, essas sensações primordiais de desamparo emergem de forma perturbadora e desencadeiam medo e desconforto na mente adulta de Leda. Portanto, o inquietante para Freud está intrinsecamente ligado à revivência de angústias e sentimentos de abandono que foram reprimidas no inconsciente e retornam de forma disfarçada na vida adulta, gerando uma experiência psicológica ambivalente entre o familiar e o estranho.

Dessa forma, a conexão entre os elementos psicológicos de ambas as histórias se torna aparente, destacando como experiências traumáticas e complexas podem ressurgir de maneira disfarçada e desconcertante na vida adulta. Tal como Freud argumentou, essas sensações primordiais de desamparo, que emergem de maneira perturbadora, podem estar no cerne das ações e emoções das personagens, influenciando suas escolhas de maneiras enigmáticas e multifacetadas. Tanto na análise freudiana quanto nas narrativas ficcionais aqui mencionadas, o desamparo subjacente se manifesta como um fio invisível que conecta passado e presente, lançando luz sobre os labirintos da psique humana.

Tanto no romance de Elena Ferrante quanto na adaptação de Maggie Gyllenhaal, as motivações subjacentes à decisão de Leda de levar consigo a boneca permanecem enigmáticas. Em determinado momento, por meio de sequências de *flashbacks* ao longo do filme (em que o papel de Leda é representado pela atriz Jessie Buckley, que interpreta Leda na juventude), Gyllenhaal sugere a possibilidade de que a protagonista tenha se apropriado da boneca devido à sua semelhança com aquela que ela possuía na infância, e que, posteriormente, decidiu presentear sua filha mais velha, Bianca.

Quando Leda oferece a boneca, Mina, à sua filha, a criança primeiro ignora o brinquedo, em seguida, o rabisca e danifica, levando Leda a ficar enfurecida e atirá-la na rua, onde a boneca se parte e é atropelada pelos carros. Isto parece insinuar que Leda, de alguma forma, está retomando esse gesto como uma forma de recuperar sua própria boneca perdida — perdida aqui no sentido de irrecuperável, cujo estado é irremediável —. Contudo, as implicações são muito mais profundas do que uma mera reconquista de um objeto, como é possível perceber no trecho a seguir:

Descobri que tirara todas as roupas da boneca, até mesmo os sapatos e as meias, e a sujara da cabeça aos pés com canetas marca-texto. Um dano remediável, mas que para mim pareceu irreparável. Tudo durante aqueles anos me parecera irreparável, eu mesma era irreparável. Joguei a boneca por cima da grade da varanda. Observei-a voar rumo ao asfalto e senti uma alegria cruel. Enquanto ela caía, pareceu-me um ser asqueroso. Fiquei apoiada na grade não sei por quanto tempo olhando os carros que passavam em cima dela, trucidando-a (Ferrante, 2016, p. 59 - 60).

Muitas das cenas que retratam o passado mostram Leda em um estado de desorientação como mãe, marcadas pelos clamores de suas filhas. No texto ficcional de Ferrante, a mesma situação é narrada por Leda quando remete ao passado com sua própria mãe. De uma maneira peculiar, a boneca oferece à personagem principal a oportunidade de vivenciar a maternidade sem os ônus das partes mais desafiadoras pelas quais ela claramente sofreu traumas, além de reviver as perturbações vividas na infância, causadas pela relação com sua progenitora. Por meio da boneca, Leda pode cuidar dela, repará-la, sem a necessidade de enfrentar as demandas de atenção ou as privações que uma criança real impõe à sua vida. A boneca proporciona a ela uma sensação de ser uma mãe competente, algo que ela pode não ter experimentado com suas próprias filhas.

A ligação entre Leda e Nina também merece destaque. Ao tomar a boneca de Elena, Leda provoca sofrimento não só na menina que teve seu brinquedo roubado, mas também em sua mãe, criando assim uma relação de dependência quase materna entre ela e Nina. Dada a diferença de idade e o fato de a jovem não estar familiarizada com Leda, a personagem principal é capaz de fornecer apoio emocional materno a ela, sem o peso adicional de ser sua mãe biológica.

Dessa maneira, a narrativa foca mais nas maneiras como somos influenciados a agir, assim como a sociedade instiga as mulheres em direção à maternidade, quer elas desejem ou não, como o mundo une pessoas que talvez não compartilhem afinidades naturais, e como as pessoas reagem a essas situações com propósito ou alguma urgência primitiva que não pode ser claramente definida.

4.3 Duplos e desdobramentos: a boneca como espelho de identidade em *A filha perdida* (2016)

Tanto em *O homem de areia* quanto em *A filha perdida*, podemos perceber a existência de diversos duplos. Para Freud, o conceito de duplo refere-se à representação psicológica de uma segunda pessoa, uma cópia ou uma réplica que espelha e que partilha não só uma aparência, mas também processos psíquicos, sentimentos e vivências, de maneira a se confundir consigo próprio, havendo assim uma duplicação e divisão do próprio “Eu” (Freud, 2010, p. 351). O duplo pode ser tanto uma figura real que se assemelha fisicamente a alguém, como uma figura imaginária ou simbólica que personifica conteúdos reprimidos do inconsciente.

A ideia do duplo está relacionada à ambivalência e à inquietante sensação de familiaridade e estranheza que Freud discute em seu ensaio *O inquietante* (2010). O duplo pode ser visto como uma manifestação simbólica do retorno do reprimido, trazendo à tona conteúdos ocultos do inconsciente que perturbam a mente consciente.

Em algumas análises literárias, o conceito do duplo é frequentemente associado a histórias em que um personagem encontra uma cópia idêntica de si mesmo ou é perseguido por um sócio sinistro. Essa duplicação pode representar uma luta interna do indivíduo com aspectos reprimidos de sua própria psique ou uma representação de seus medos e desejos mais profundos.

Ainda de acordo com a análise do conto de Hoffman (2004), Freud considera que a boneca Olimpia seria um duplo tanto de Natanael, quanto de sua noiva, Clara. “Essa boneca autômata não pode ser outra coisa que a materialização da postura feminina de Nathaniel ante seu pai na primeira infância” (Freud, 2010, p. 348). Como se vê na boneca, Natanael se apaixona tão facilmente por ela, afinal, esse é um amor narcísico, como descrito por Freud:

Mas essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte (Freud, 2010, p. 352).

Tal descrição também serve de base para a interpretação de que a boneca também seria um duplo de Leda, na narrativa de Elena Ferrante. De fato, a ação de Leda ao pegar a boneca perdida na praia estabelece um paralelo simbólico com sua própria identidade e experiência. A boneca perdida pode ser vista como um reflexo de Leda, que outrora também fora uma “filha perdida”, como quando teve que encarar a ausência afetiva de sua mãe, por exemplo.

Essa associação entre a boneca e a personagem principal se torna um meio de explorar as complexidades emocionais e psicológicas de Leda. A relação entre ela e a boneca destaca a busca da personagem por algo que foi, de certa forma, negligenciado ou perdido em sua própria história. O brinquedo pode representar um elo com sua infância, uma época em que as sementes de suas inseguranças e conflitos internos foram plantadas. Assim como a boneca estava sozinha na praia, abandonada por seu dono, Leda também pode se sentir isolada e abandonada em suas experiências pessoais e emocionais:

Anos antes, havia sido uma garota que se sentia perdida, isso era verdade. Todas as esperanças da juventude já me pareciam destruídas, era como

se eu estivesse caindo para trás na direção da minha mãe, da minha avó, da cadeia de mulheres mudas ou zangadas da qual eu derivava (Ferrante, 2016, p. 87).

Dessa forma, a relação entre Leda e a boneca transcende o objeto em si, transformando-se em um poderoso símbolo das aspirações não realizadas e das feridas emocionais que marcam a trajetória da protagonista. Essa conexão simbólica entre Leda e a boneca aprofunda a introspecção da personagem e adiciona uma camada de significado mais profundo à trama. Ela se torna uma metáfora para a jornada de Leda em busca de suas próprias raízes, compreendendo suas emoções e enfrentando os demônios internos que a têm atormentado. Ao pegar o brinquedo, Leda não apenas lida com um objeto físico, mas também confronta aspectos essenciais de sua identidade, criando um vínculo emocional entre sua história pessoal e essa representação tangível de sua busca por pertencimento e entendimento.

A interpretação da boneca como um duplo de Leda oferece uma camada adicional de complexidade ao enredo, explorando os anseios profundos por amor e conexão, bem como as maneiras pelas quais as experiências da infância moldam as identidades e os relacionamentos na vida adulta.

Ao interagir com a boneca roubada e narrar essa experiência, Leda parece assumir uma postura regressiva e vulnerável. No entanto, de maneira intrigante, ela também parece vislumbrar uma oportunidade para reviver e elaborar antigas feridas que persistiam sem cicatrizar. Devido à sua relação conturbada com a própria mãe, ela tenta dar à boneca aquilo que ela mesma não recebeu na infância: acolhimento, cuidado, proteção etc. Leda se sente como a filha esquecida, que não recebeu amor materno, já que sua mãe não demonstrava felicidade e carinho, dando sempre a entender que fugiria de casa e a abandonaria. No trecho a seguir, podemos perceber que Leda tinha o desejo de ser diferente da mãe e como suas atitudes lhe causavam dor:

Eu a observava, surpresa e decepcionada, e planejava não ser como ela, tornar-me realmente diferente e demonstrar-lhe, desse modo, que era inútil e ruim que ela nos assustasse com seus “você nunca mais vão me ver”. Era preciso que ela mudasse mesmo, ou que realmente fosse embora de casa, que nos abandonasse, que desaparecesse. Como eu sofria por ela e por mim, como eu me envergonhava de ter saído da barriga de alguém tão infeliz (Ferrante, 2016, p. 30).

De fato, o percurso de Leda na narrativa traz à tona um paradoxo complexo. Ainda que ela tenha alimentado o desejo de se distanciar das atitudes e das palavras de sua mãe, a trajetória de Leda a conduz a um resultado dolorosamente irônico. A profecia do

abandono, frequentemente proclamada pela sua própria mãe como um meio de manipulação emocional, acaba por ser concretizada por Leda de uma maneira que ela provavelmente jamais imaginou. “Ela nunca nos deixou, mesmo gritando para nós que o faria; já eu deixei minhas filhas quase sem aviso.” (Ferrante, 2016, p. 121). Em uma inversão de papéis dolorosa, Leda, de fato, toma a decisão de abandonar suas próprias filhas, assim como temia que sua mãe pudesse fazer um dia. Ao passo que Marta e Bianca, depois de adultas, também a abandonam para irem morar com o pai, no Canadá. Isso destaca o ciclo de padrões comportamentais e emocionais que muitas vezes persiste através das gerações.

A contraposição entre Leda e sua mãe também revela a complexidade das relações familiares e como a influência da criação pode ser entrelaçada de maneiras sutis e profundas. O que Leda desejava evitar, ela acaba repetindo de maneira inadvertida, ilustrando a força das dinâmicas familiares que moldam nossas escolhas e comportamentos, mesmo quando estamos determinados a agir de forma diferente. É o que Freud (1980) retrata em seu famoso trabalho *Recordar, repetir e elaborar*, em que o psicanalista aborda que o paciente repete no relacionamento com o analista comportamentos característicos de suas experiências mais primitivas:

[...] o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu ou reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o. Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; repete-o, sem, naturalmente saber o que está repetindo (Freud, 1980, p. 196).

Em *A filha perdida*, essa interpretação adiciona uma camada de reflexão sobre como as experiências da infância, mesmo as que tentamos conscientemente evitar ou mudar, podem deixar marcas indeléveis em nossas vidas. E, assim como Leda se viu confrontando as consequências das ações de sua mãe, a personagem também se vê lidando com as próprias decisões e suas repercussões, delineando o impacto duradouro das relações familiares sobre a jornada de autodescoberta e desenvolvimento pessoal.

Essas lembranças e mágoas sentidas pela personagem são de situações potencialmente traumáticas de sua infância, que influenciam na compreensão dos processos psíquicos constituintes do narcisismo primário e do narcisismo secundário, também chamados de desamparo primário e desamparo secundário, de acordo com o pensamento de Freud:

O narcisismo, que se constitui ao chamar de novo para si os investimentos anteriormente depositados nos objetos, pode ser concebido como um

narcisismo secundário, superposto a outro, primário. Todavia, as inúmeras e variadas influências sofridas pelo narcisismo secundário obscurecem nossa visão do processo (Freud, 2004, p. 98).

Ainda de acordo com o pensamento do psicanalista, de que o duplo passa a ser como um mensageiro da morte, podemos pensar na brincadeira com a morte que a autora faz no final da narrativa. Ao ser perfurada por Nina, que fincou o alfinete em sua barriga, Leda começa a sangrar e sofre um acidente de carro, pois seguiu com o desejo de viajar mesmo com o ferimento. No hospital e já tendo sido cuidada, ao receber uma ligação das filhas, que pedem por notícias da mãe, Leda apenas responde: “Estou morta, mas bem” (Ferrante, 2016, p. 174). Ou seja, o que causou o incidente foi a confissão que Leda faz à Nina de que foi ela quem roubou a boneca de Elena. Entendendo que a boneca é o duplo da professora universitária, ela serviu como uma mensageira da sua própria morte, mesmo que esta tenha sido uma morte simbólica.

Ferrante relata que a escrita de *A filha perdida* também a consumiu e assim como Leda se diz “morta” no final da narrativa, foi da mesma maneira que a autora se sentiu ao encerrar o romance:

A filha perdida, por sua vez, é mais radical, de uma maneira planejada. Leda executa uma ação — roubar a boneca — à qual nunca é capaz de dar sentido, nem no início da sua história nem no fim. E eu mesma, Elena Ferrante, concebi a minha escrita e a dela de forma que a condição de isolamento absoluto, concentrado, do discurso narrativo de ambas chegasse a um ponto sem volta. Nós duas somos simplesmente empurradas em direção a uma espécie de esgotamento, resumido na última fala de Leda, dirigida às filhas: “Estou morta, mas bem.” (Ferrante, 2023, p. 59).

Na adaptação cinematográfica, o desfecho diverge, mas continua a transmitir um simbolismo similar. Depois de abandonar seu carro, Leda se senta na areia da praia, onde começa a relembrar momentos felizes que viveu com as filhas. Ela liga para Bianca e Marta e dá a entender que as três têm um bom relacionamento, já que a cena sugere que está havendo uma conversa amigável e leve entre elas. O filme acaba com Leda deitada e sangrando, devido ao ferimento resultante do confronto com Nina, sem deixar claro se viva ou morta, e se os últimos momentos fizeram parte de um delírio da personagem moribunda ou se aconteceram de fato.

O final de Natanael, no entanto, é bem mais trágico, pois está longe de uma morte metafórica. Do alto de uma torre, ao ver seu inimigo, o Homem de Areia, ele se joga de lá de cima, “quando ele se estatelou no chão, partindo a cabeça, Coppelius já tinha desaparecido em meio à turba agitada.” (Hoffman, 2004, p. 81). O fato de o duplo de

Natanael, o Homem de areia, ter se tornado para ele algo aterrorizante vai ao encontro do argumento de Freud a respeito dos duplos:

O caráter do inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável. O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornaram-se demônios após o declínio de sua religião. (Heine, *Die Gotter in Exil* [Os deuses no exílio]) (Freud, 2010, p. 353).

Sendo assim, ambos os personagens principais das narrativas aqui analisadas tiveram seus fins decretados pelos seus elementos inquietantes e seus próprios duplos que, em algum momento tiveram um significado amigável. No caso de Leda, de amparo, carinho e proteção. No entanto, esses duplos tornaram-se aterradores e o verdadeiro motivo da ruína desses personagens.

O contraste entre os desfechos das histórias de Leda e Natanael revela a profundidade do simbolismo presente nas narrativas e como ele pode evoluir ao longo da trama. Enquanto Leda enfrenta um desfecho ambíguo e enigmático na adaptação cinematográfica, em que sua condição de vida ou morte é incerta, Natanael experimenta um desenlace mais definitivo e trágico em *O Homem de Areia*. Essa divergência em suas conclusões destaca a flexibilidade do simbolismo nas histórias, adaptando-se aos diferentes contextos e temas explorados por cada autor.

No caso de Leda, o duplo simbólico da boneca, que inicialmente remetia a sentimentos de cuidado materno e proteção, transforma-se em um elemento inquietante que contribui para o seu final trágico (mesmo que simbólico). A boneca, que uma vez representou o desejo de Leda por uma conexão materna mais calorosa do que a que experimentou em sua infância ou que foi capaz de conceder às filhas em sua própria experiência de maternidade, culmina em um confronto violento com Nina, por quem ela nutriu certo sentimento de afeto, ajudando-a em determinados momentos da trama, mas que acabou evocando uma relação tumultuada e reforçando o ciclo de desamparo e abandono que a assombra.

Enquanto isso, o destino de Natanael no conto de Hoffman (2004), assumindo uma resolução mais trágica e direta. Sua interação com o Homem de Areia, que no início era permeada por uma sensação de fascínio e inquietude, culmina na decisão desesperada de se lançar de uma torre, desencadeando sua morte iminente. A presença do duplo em sua história é inseparável da sensação de horror e destruição, confirmando as implicações

sombrias que podem surgir quando o familiar se converte em algo perturbador e aterrorizante.

Esses desfechos opostos ressaltam como os elementos inquietantes e os duplos simbólicos podem atuar como poderosas ferramentas narrativas para explorar temas complexos, como a relação entre passado e presente, os traumas não resolvidos e a luta interna dos personagens. Eles evidenciam a maleabilidade do simbolismo, capaz de se adaptar aos contextos individuais de cada história, enquanto ressoam com questões mais amplas sobre a natureza humana, os conflitos emocionais e os dilemas psicológicos que nos moldam. Por meio dessas narrativas, somos lembrados do poder duradouro das imagens simbólicas e do modo como elas podem capturar a complexidade da experiência humana.

4.4 Reflexões psicanalíticas sobre maturidade enquanto defesa

Pensa-se nos frutos que ficam maduros e saborosos depressa demais, quando o bico de um pássaro os fere, e na maturidade apressada de um fruto bichado.

FERENCZI, Confusão de língua entre os adultos e a criança

Donald Winnicott psicanalista britânico do século 20, desenvolveu teorias a respeito dos primórdios do desenvolvimento emocional humano. O autor destaca a importância do ambiente inicial, especialmente da mãe, no desenvolvimento emocional do bebê. Ele enfatiza que, nos estágios iniciais, o bebê não é uma unidade independente, mas sim uma parte de uma organização entre o indivíduo e o ambiente ao seu redor. A saúde mental do bebê é fundamentada nos cuidados fornecidos por uma *mãe suficientemente boa*. Winnicott (1983) argumenta que o bebê depende da presença de um adulto que esteja autenticamente preocupado e capaz de responder ativamente e sensivelmente às suas necessidades, que inicialmente são absolutas. A psique da criança começa a se formar dentro desse contexto, permitindo que ela crie gradualmente um ambiente pessoal que, eventualmente, a capacitará para a independência.

A transição da dependência inicial para a independência é crucial, e Winnicott (1978) destaca que o ambiente criado e subjetivado pela criança se transforma em algo suficientemente semelhante ao ambiente percebido. O sucesso dessa transição é visto como fundamental para o estabelecimento da saúde mental, enquanto dificuldades nesse

processo podem contribuir para a psicose. Sendo assim, o autor ressalta a importância da relação inicial com o ambiente, especialmente com a mãe, na construção da base para o desenvolvimento emocional saudável da criança. Sabemos que Leda não teve uma boa relação com a mãe, o que pode tê-la prejudicado a criar uma independência saudável da própria mãe, refletindo em diversos âmbitos na sua vida adulta. No trecho a seguir, Leda conta sobre um momento em que tentou consolar a filha Marta, mas se sentia cada vez mais melancólica ao lembrar do sentimento de rejeição que sua mãe nutria por ela:

[...] Lembrava, até bem demais, como na idade de Marta eu estava convencida de que minha mãe, ao me fazer, se afastara de mim, como quando temos um impulso de rejeição e afastamos o prato com um gesto. Eu suspeitava de que ela tivesse começado a fugir de mim quando eu ainda estava em seu ventre, embora na minha infância todos me dissessem que eu me parecia com ela (Ferrante, 2016, p. 72).

É interessante pensar na construção da frase de Leda, quando ela diz que a mãe teria começado a “fugir” dela ainda durante a gestação. Como se mesmo quando eram um ser somente, a mãe já estivesse tentando se apartar dela. Winnicott (1975) introduziu o conceito de “objeto transicional” em sua teoria psicanalítica. Esse conceito é central para sua compreensão do desenvolvimento infantil e das relações objetais. O objeto transicional serve como uma ponte entre a dependência inicial da criança em relação à mãe e o desenvolvimento da capacidade da criança de se relacionar com o mundo externo de forma independente:

O objeto transicional sinaliza a transição do bebê desde **um estado de fusão com a mãe** até um estado em que ele está em relação com ela como um objeto externo e destacado. Mas, para que a criança evolua desse estado de dependência absoluta, essencial nos estádios mais primitivos, para uma condição de autonomia possível, é preciso que ela primeiro tenha se certificado de que pode existir algo que não faz parte dela – o que Winnicott (1951/1978) chama de *primeira possessão não-eu*, representada pelo objeto transicional. (Santos, 1999, np, grifo nosso)

Ao relatar sobre a análise de uma paciente, Winnicott descreve um momento significativo de recuperação de memórias positivas experimentado pela paciente. Durante essa experiência, a paciente sentiu novamente seu rosto apoiado à manta de sua mãe. Essa sensação evocou a ideia de um estado de fusão com a mãe, remetendo a um estado primário que antecede a separação entre objeto (a mãe) e sujeito (a paciente):

Num momento extremo de recuperação de lembranças boas, a paciente sentiu mais uma vez seu rosto apoiado à manta de sua mãe, e isso trazia consigo a ideia de um estado de fusão com a mãe e, pelo menos teoricamente, vinculava-se ao estado primário, anterior à separação entre

objeto e sujeito, ou ao estabelecimento do objeto como objetivamente percebido e verdadeiramente separado ou externo (Winnicott, 1975, np).

O objeto transicional é utilizado pela criança a fim de estabelecer uma transição entre o eu e o não-eu, entre a fantasia e a realidade, servindo como uma ponte entre a dependência inicial da criança em relação à mãe e o desenvolvimento da capacidade da criança de se relacionar com o mundo externo de forma independente. A afinidade e compreensão manifestadas pela mãe em relação às necessidades do bebê vão além da simples provisão de alimento; elas oferecem a oportunidade de explorar criativamente seu potencial para conceber ilusões em torno do seio provedor. A repetição desse vínculo propicia ao bebê o desenvolvimento da habilidade de recorrer à ilusão, um elemento vital para a interação entre sua psique e o ambiente circundante. Essa capacidade possibilita ao bebê criar, dentro do espaço ilusório proporcionado pela mãe, um objeto reconfortante que lhe oferece consolo e conforto:

[...] constituindo uma defesa contra a ansiedade, especialmente a ansiedade de tipo depressivo. Talvez um objeto macio, ou outro tipo de objeto, tenha sido encontrado e usado pelo bebê, tornando-se então aquilo que estou chamando de objeto transicional (Winnicott, 1975, np).

Winnicott descreve alguns exemplos de objetos transicionais, dando a entender que, para o bebê, principalmente as meninas, uma boneca poderia ser um objeto transicional:

Os meninos, até certo ponto, tendem a passar a usar objetos duros, ao passo que as meninas se inclinam a progredir em seguida para a aquisição de uma família. O objeto é afetuosamente acariciado, bem como excitadamente amado e mutilado. [...]

Contudo, deve parecer ao bebê que lhe dá calor, ou que se move, ou que possui textura, ou, que faz algo que pareça mostrar que tem vitalidade ou realidade próprias (Winnicott, 1975, np).

Além disso, o autor também ressalta que os objetos transicionais continuam fazendo sentido na infância e não somente para os bebês:

Os padrões estabelecidos na tenra infância podem persistir na infância propriamente dita, de modo que o objeto macio original continua a ser absolutamente necessário na hora de dormir, em momentos de solidão, ou quando um humor depressivo ameaça manifestar-se (Winnicott, 1975, np).

Dessa maneira, a boneca pode ter sido um objeto transicional para Leda durante sua infância, a qual ela recorria em momentos de ansiedade e desconforto. Para Winnicott

(1975), o objeto transicional pode ser um brinquedo ou qualquer outro elemento que funcione como a chave de um portal para o universo simbólico. É possível, portanto, que a boneca tenha sido a abertura para esse portal simbólico, onde, ao resgatá-la, Leda acaba resgatando a própria infância e, ao mesmo tempo, a própria maternidade. Ao resgatar a boneca de Elena, Leda pode estar buscando o mesmo sentimento de acolhimento em meio a um momento tumultuado em sua vida adulta. Ela mesma conta que quis cuidar da boneca para se acalmar:

Decidi cuidar de Nani, para me fazer companhia, para me acalmar. Procurei álcool, eu queria apagar os riscos à caneta de seu rosto e de seu corpo. Esfreguei-a com cuidado, mas não deu muito certo. Nani, venha cá, minha linda. Vamos vestir a calcinha, as meias, os sapatos. Vamos pôr o vestidinho. Como você está elegante (Ferrante, 2016, p. 102).

Em determinado momento da narrativa, Leda compartilha, com carinho, uma lembrança de sua infância, mencionando a boneca que foi sua companheira e ressaltando o zelo com que cuidava do brinquedo. No entanto, nessa mesma passagem, torna-se evidente mais um sinal marcante da complexa e distante relação com sua mãe:

[...] O que é uma boneca para uma criança? Tive uma com belos cabelos cacheados, cuidava muito bem dela, nunca a perdi. Chamava-se Mina. Minha mãe dizia que fui eu que lhe dei aquele nome. Mina, mammina. A palavra mammuccia me veio à mente, um antigo termo usado para “boneca”, há muito fora de moda. Brincar de ser a mamãezinha de uma boneca. Minha mãe nunca esteve disposta às brincadeiras que eu tentava fazer com ela. Logo ficava nervosa, não gostava de bancar a boneca. Ria, se esquivava, ficava com raiva. Irritava-se se eu a penteasse, pusesse fitinhas, lavasse seu rosto e orelhas, a despisse e vestisse novamente.

Já eu, não. Como adulta, sempre tentei me lembrar do sofrimento de não poder mexer nos cabelos, no rosto, no corpo de minha mãe (Ferrante, 2017, p. 57).

Para Klein (1982), o amor e a compreensão materna têm o poder de mitigar os estados de desintegração comuns na experiência infantil. Winnicott (1978) segue por essa linha de raciocínio, destacando a importância de uma mãe que desempenhe uma função altamente especializada nos estágios iniciais do desenvolvimento da criança. A dedicação materna, tanto em termos físicos quanto psicológicos, atua como uma espécie de barreira protetora, facilitando o isolamento primário essencial para a formação de um espaço psíquico.

O psicanalista húngaro Sándor Ferenczi conta a metáfora da fruta bicada, madura por fora e apodrecida por dentro: “Pensa-se nos frutos que ficam maduros e saborosos

depressa demais, quando o bico de um pássaro os fere, e na maturidade apressada de um fruto bichado.” (Ferenczi, 1992, p. 104). Assim como uma fruta bicada por um pássaro ainda no pé amadurece antes do tempo, crianças negligenciadas enfrentam desafios semelhantes em seu desenvolvimento. Da mesma forma que as circunstâncias adversas podem prejudicar a integridade de um fruto, a falta de atenção, cuidado e apoio adequados podem impactar negativamente o crescimento saudável e equilibrado de uma criança.

A analogia entre frutos bicados e crianças negligenciadas destaca a importância de um ambiente propício para o florescimento. Tal como o fruto que não recebe os nutrientes necessários, crianças que não recebem amor, orientação e estímulos adequados podem sofrer consequências a longo prazo em sua formação emocional, cognitiva e social.

Leda pode ser considerada como um exemplo de “fruta bicada”. Negligenciada pela mãe, por quem nutre profundo desprezo, ela se destacou na carreira acadêmica, o que não é raro entre esse grupo de crianças. Geralmente, como uma característica do amadurecimento precoce, elas são bem-comportadas e costumam apresentar sucesso escolar e acadêmico. Elas demonstram ser espertas, sensíveis e ter desenvoltura e independência nas tarefas do dia a dia. As autoras alertam, no entanto, para a gravidade e consequências desse comportamento:

Tamanha progressão do intelecto não se realiza, contudo, sem custos emocionais. O avanço dos processos de maturação exige uma alta dose de sacrifício, paga com a moeda mais cara ao universo infantil: o brincar espontâneo. Do ponto de vista clínico, observamos, portanto, crianças com dificuldades para se entregar relaxadamente à brincadeira, crianças preocupadas em parecer sempre agradáveis e satisfeitas, crianças esbanjando conhecimentos e empreendendo discursos sofisticados. Em geral, estas crianças são levadas para a análise por um significativo retraimento que se estabelece com uma coloração fóbica ou depressiva e, às vezes, com sentimentos de tédio e algumas compulsões. Não raro, apresentam entraves na interação com outras crianças, tornando-se solitárias e sem pertencimento (Mello; Carneiro; Magalhães, 2015, p. 259).

Winnicott (1983) explora a ideia do *falso self* como uma estratégia de preservação do *self verdadeiro*, ou seja, a singularidade e autenticidade do indivíduo. O autor argumenta que essa preservação se torna crucial devido à vulnerabilidade psíquica do bebê, especialmente diante das falhas ambientais nos estágios de completa dependência. Sob a ameaça de um colapso narcísico, o *falso self* se adapta às demandas do ambiente, criando uma performance de adaptação para garantir um ambiente propício ao seu crescimento.

O autor ainda destaca que, nessas circunstâncias, a exploração intelectual torna-se a principal via para o desenvolvimento do *falso self*. Ele sugere que, em certa medida, o funcionamento mental pode se emancipar, praticamente substituindo a figura materna e tornando-a desnecessária. O intelecto, então, passa a atender a uma crescente necessidade de compreender o ambiente, tornando-se, em última instância, um substituto do cuidado parental. Essa substituição, embora possa proporcionar uma forma de adaptação, anula os efeitos devastadores das falhas ambientais, tornando-se uma estratégia de enfrentamento para lidar com as carências emocionais:

Nessa medida, entendemos que o amadurecimento intelectual *pele falso self* busca, de certa forma, camuflar as carências de adaptação, preservando a imagem dos objetos primordiais tão caros ao seu existir, ao mesmo tempo em que coloca a criança como dona da situação (Mello; Carneiro; Magalhães, 2015, p. 274).

As autoras ainda alertam para o fato de que nesses momentos, a inteligência infantil é direcionada para o autocuidado como uma estratégia para proteger a criança do perigo de depender de adultos pouco confiáveis ou que não proporcionam segurança emocional. Esse “autocuidado” envolve, muitas vezes, um redirecionamento da atenção da criança para cuidar de objetos primordiais insuficientes. Isso se manifesta como uma forma de “filiação invertida”, na qual a criança assume papéis de pai e mãe, ou seja, ela se torna o cuidador dos próprios pais.

É possível supor, portanto, que esse seja um dos motivos pelos quais Leda não tenha conseguido estabelecer um vínculo pleno com as próprias filhas. Afinal, como ser mãe, se a ela não foi permitido ser filha? No entanto, observamos que, apesar de sua infância difícil, Leda não reproduz integralmente as dificuldades que enfrentou em sua relação com a mãe quando se trata de suas próprias filhas. Ela faz esforços, demonstra carinho, atenção e amor a elas, mas, em outros momentos, manifesta indiferença, irritação e falta de controle, mas não sem experimentar o peso do sentimento de culpa por essa ambivalência:

Naquela época, eu tinha uma dor de estômago constante por causa da tensão. Era o sentimento de culpa: eu achava que todo sofrimento que atingisse as minhas filhas era fruto do já comprovado fracasso do meu amor. Então logo acabei me tornando mais atormentadora. Eu dizia a ela: você se parece muito mesmo com a minha mãe. E lhe contava a minha história: na sua idade, eu também tinha certeza de que era feia, pensava “minha mãe é bonita, e eu, não”. Marta me dava a entender, multiplicando seus sinais de aborrecimento, que não via a hora de que eu calasse a boca (Ferrante, 2016, p. 72).

Leda, de certa forma, não teve o privilégio de aprender as nuances da maternidade de uma figura materna que a orientasse e oferecesse um modelo afetivo consistente. Sua própria experiência de infância, marcada pela ausência da mãe, pode tê-la deixado em um terreno incerto sobre como expressar o amor materno de maneira balanceada. A complexidade de seus sentimentos revela uma busca por equilíbrio entre o que ela não recebeu e o que ela deseja proporcionar às suas filhas, resultando em uma maternidade moldada pela ambivalência de suas próprias carências emocionais.

Apesar dos esforços de Leda para ser uma mãe diferente daquela que ela teve, em certos momentos, ela se depara com a constatação de que, ocasionalmente, reproduz o comportamento infeliz de sua própria mãe. Isso implica que, inadvertidamente, suas filhas podem vivenciar traumas semelhantes aos que ela sofreu, tornando-se parte de um ciclo difícil de quebrar. A história sugere que a influência das experiências passadas é complexa e muitas vezes difícil de superar completamente, lançando luz sobre os desafios inerentes à quebra de ciclos familiares de comportamentos prejudiciais.

Sendo assim, todas as personagens da história podem ser consideradas filhas perdidas. Afinal, uma “filha perdida” não pode se transformar automaticamente em uma “mãe encontrada”. Ou seja, não é realista esperar que, ao se tornar mãe, uma pessoa saiba automaticamente exatamente o que deve ser feito e desempenhe de forma impecável o seu papel. A complexidade das relações familiares e o impacto das experiências passadas moldam a forma como cada mãe se relaciona com seus filhos. Em determinado ponto da narrativa, Leda sugere que a maternidade é uma extensão da experiência de ser uma filha, e que ambas estão intrinsecamente ligadas:

Brincadeiras. Dizer às meninas tudo, desde a infância: mais tarde, elas é que vão pensar em inventar para si um mundo aceitável. Eu mesma estava brincando naquele momento, uma mãe não é nada além de uma filha que brinca [...] (Ferrante, 2016, p. 151 – 152).

A constatação pode ser lida como Winnicott (1982) propõe que não importa com que idade você faça terapia, é sempre a criança que comparece ao divã. Ou seja, mesmo quando adultos, as questões e conflitos emocionais que surgem ao longo da vida, muitas vezes, têm raízes nas experiências da infância. Assim, ao se deparar com situações adversas, a pessoa pode estar lidando com questões que remontam à sua infância, onde as bases da personalidade, relacionamentos e mecanismos de enfrentamento foram estabelecidas. Nesse contexto, a “criança” que comparece ao divã simboliza,

metaforicamente, essa parte mais vulnerável e fundamental de si mesma que pode influenciar suas ações na vida adulta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita, essa teia fabuladora de tramas entrelaçadas nas palavras, foi o fio condutor que me guiou por todo o trajeto de pesquisa. Cada passo dado, cada mergulho por entre as palavras, foram manifestações de fé na linguagem, especialmente naquela que brota da prosa cortante de Elena Ferrante. E acreditar nessas palavras não foi uma escolha, mas uma disposição em ser levada, guiada, conduzida pelos fios sedutores que emergem das páginas da autora.

Ao me deixar conduzir pelas suas palavras, visitei a cidade de Nápoles e caminhei não apenas pelos bairros labirínticos, mas também pelas memórias daquelas personagens, que se faziam presentes na ausência declarada de Ferrante. Como se estivesse imersa em um universo paralelo, eu ouvia alto o dialeto que vinha acompanhado de uma pitada modesta de paciência, mas uma generosa dose de gestos expressivos com as mãos. Cada passo na pesquisa tornou-se uma experiência única dentro do mosaico de vivências proporcionadas pelas palavras de Ferrante.

Ao pesquisar sobre a escrita da autora, percebi que esse é um território que permanecerá sempre em aberto, uma paisagem textual que guarda os vestígios de um agulhão inquietante. Esse agulhão, cravado nas entrelinhas de suas narrativas, nos desafia e instiga a um trabalho contínuo. A ficção que Ferrante constrói não é apenas uma história sobre personagens e suas ações, mas também uma reflexão profunda sobre o próprio ato de escrever.

Assim, após explorar a obra da autora, percebemos que a discussão sobre onde se encaixa a escrita de Ferrante transcende a análise puramente acadêmica. Ela é, na verdade, um convite constante para adentrar as camadas mais profundas da expressão literária, em que as palavras não apenas comunicam histórias, mas também se tornam um campo de batalha para a compreensão da condição humana, da passagem do tempo e da complexidade intrínseca ao ato de escrever. A escrita de Elena Ferrante é, portanto, uma oportunidade de desvendar não apenas suas próprias tramas, mas também os mistérios da própria escrita, um território sempre fértil em desafios e descobertas.

Ao contar a história de mulheres tão verossímeis, surge uma sensação desconcertante de familiaridade íntima, como se adentrássemos nos recônditos mais profundos de suas vidas, ao mesmo tempo em que nos identificamos com elas. Nesse sentido, podemos dizer que a obra de Ferrante trata de questões intrínsecas ao nosso tempo. Envolvida em uma narrativa rica em detalhes e símbolos, a autora realiza uma

escavação realista, revelando os contornos das relações, emoções e desafios que ecoam no tecido da contemporaneidade.

A sedução da obra reside, portanto, na habilidade de Ferrante em explorar não apenas as questões do presente, mas também aquelas que transcendem o tempo e alcançam uma universalidade única. Essa dualidade, entre o efêmero e o eterno, confere ao romance uma profundidade que ressoa com os leitores de diversas épocas, tornando-a ao mesmo tempo realista e mítica.

Apesar de a autora ter optado por permanecer nas sombras, sua presença é tangível no bordejo do universo feminino que ela habilmente constrói. Cada página, cada personagem, é um testemunho dessa presença que transcende a identidade da autora e mergulha nas complexidades da experiência humana de nosso tempo.

A filha perdida é um intrincado tecido de simbolismos que se desdobram ao longo das páginas, como uma trama de fios interligados, que une passado e presente, realidade e mito, claro e obscuro. No centro dessa história está Leda, uma protagonista que se depara com a busca pela própria identidade, mas que ao mesmo tempo se entrelaça com as histórias das mulheres de sua vida, bem como com aquelas que leem seus relatos.

Dessa maneira, é na utilização de símbolos que a história vai além da superfície narrativa. Com esses elementos, a trama não é escancarada ao leitor, há uma camada de acontecimentos e significados que acontece por meio do não-dito, das entrelinhas e do sutil. Para desvendar os enigmas da personagem e compreender suas motivações e comportamentos é necessário adotar um olhar perspicaz e profundo.

Pensando nisso, ao longo desta pesquisa, nos dedicamos a nos aprofundar em algumas das questões fundamentais que perpassam toda a narrativa e propor algumas possibilidades de interpretações para nos aproximarmos de Leda. Por meio de uma análise simbólica e psicanalítica, buscamos oferecer uma compreensão mais profunda e empática de suas ações.

A boneca, esse elemento obscuro, chave de um portal para um universo simbólico, inquietante e familiar torna-se um reflexo vívido das profundezas que Ferrante explora em sua narrativa. Além da boneca, a agulha, o chapéu, o golpe na barriga... Ao eleger elementos tão intrinsecamente femininos para desenvolver seu romance, a autora revela um conhecimento íntimo desse universo. Essa escolha não apenas dá voz às experiências e nuances específicas da mulher, mas também demonstra a habilidade de Ferrante em desvendar os matizes desses elementos com autenticidade.

Em *A filha perdida*, Leda vive uma história marcada por uma constante colisão consigo mesma e com as outras personagens, uma interação incessante que cria vínculos e, ao mesmo tempo, instabilidades. O alinhar-se e desalinhar-se ao longo dessa jornada revela-se como um reflexo do movimento constante da própria vida. Cada encontro, cada choque, deixa rastros variados. A narrativa parece aguardar sua resolução, assim como a vida humana se desenrola em busca de um sentido que muitas vezes escapa. Leda está tentando nos contar a sua história ao mesmo tempo em que se perde, tanto de nós, leitores, quanto de si mesma.

Sendo assim, a partir desta pesquisa, torna-se evidente a relevância da origem na formação do sujeito em toda a sua complexidade. Essa dimensão vai além do simples ambiente familiar, estendendo-se às pessoas que nos deparamos ao longo da vida — mesmo que brevemente — e ao contexto que traz significado não apenas a um objeto, mas a uma história. Contudo, é essencial destacar que esse item, por mais que possa ser impregnado de memórias afetivas, também pode se tornar inquietante, instigando sentimentos obscuros e incompreensíveis.

Assim, a pesquisa revela não apenas a influência determinante do ambiente (in)familiar, das pessoas e do contexto temporal na formação do sujeito, mas também destaca a dualidade intrínseca a esse processo. Nesse sentido, a compreensão das ações da personagem torna-se um fio importante na trama que tece uma narrativa complexa e se desenrola entre símbolos e fatos.

REFERÊNCIAS

A FILHA perdida. Direção: Maggie Gyllenhaal. Roteiro: Maggie Gyllenhaal. Fotografia de Hélène Louvart. Estados Unidos: Netflix, 2021. Disponível em: Netflix. Acesso em: 20 fev. 2021.

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo** - Trad. de Adelaide Penha e Costa. São Paulo, SP: Verbo: USP, 1973.

ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. LITERATURA DE MASSA E MERCADO. **Revista CONTRACAMPO**, Niterói, n. 20, p. 121 - 131, 20 ago. 2009. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i20.11>

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 5. ed. [S. l.]: WMF Martins Fontes, 2008. 242 p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Elogio da Boneca**. In: A criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34, 2009.

BERGAMO, Giuliana. **A filha perdida**. Deriva, 25 jan. 2022. Disponível em: <https://derivaderiva.com/a-filha-perdida/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

BERGAMO, Giuliana Arcocha. **Trança de gente**: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em A filha perdida e Bisa Bia, Bisa Bel. Orientador: Leila Cristina de Melo Darin. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, [S. l.], 2019.

BERTOLUCCI, Attilio. Poemas. [S. l.]: Huerga y Fierro Editores, 1995. 160 p.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: a Palavra Plural (volume 1). Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BROWN, B. **Thing Theory**. *Critical Inquiry* Vol. 28, Num. 1 2001, p. 1-22.
<https://doi.org/10.1086/449030>

CALVINO, Italo. O livro, os livros. *In*: CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: Artigos, conferências e entrevistas. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 115 - 128.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**: Uma leitura da escrita feminina da memória. Orientador: Vera Lúcia Andrade. 1990. 383 p. Tese (Doutorado em Letras - Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

DANTAS, Tatianne Santos. **“Ali onde está o assombro”**: Desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. Orientadora: Simone Zanon Moschen. 2019. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2019.

DIAS, Mauricio Santana. **Um livro-cidade**. Quatro cinco um, 1 nov. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/um-livro-cidade>. Acesso em: 20 jul. 2023.

DIAS, Maurício Santana. Um livro-cidade. **Quatro Cinco Um**: A revista dos livros, São Paulo, 1 nov. 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/um-livro-cidade>.

ESTADÃO, Redação. **‘Barbie’ e ‘Oppenheimer’ têm estreia arrasadora: veja números e recordes batidos**. Estadão: Cultura - Cinema, 24 jul. 2023. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/barbie-e-oppenheimer-tem-estrela-arraçadora-veja-numeros-e-recordes-batidos-nprec/#:~:text=De%20acordo%20com%20a%20Abraplex,atr%C3%A1s%20somente%20de%20Vingadores%3A%20Ultimato>. Acesso em: 27 dez. 2023.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: Mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Ferenczi, S. (1992). **Confusão de língua entre os adultos e a criança**. In Sándor Ferenczi: Obras Completas. Psicanálise III (pp. 97-106). São Paulo: Martins Fontes.

FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. **As margens e o ditado**: Sobre os prazeres de ler e escrever. Tradução de Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023. 127 p.

FERRANTE, Elena. **A vida mentirosa dos adultos**. Tradução de Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020. 432 p.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia**: Os caminhos de uma escritora. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. 424 p.

FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Tradução de Marcello Lino. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena (6 de outubro de 2018). «**Elena Ferrante: 'Maggie Gyllenhaal is filming one of my books. It's her story to tell now'**». The Guardian (em inglês). ISSN 0261-3077. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/oct/06/maggie-gyllenhaal-elena-ferrante-film-book>

FREUD, Sigmund. (2004a). **À Guisa de Introdução ao Narcisismo**. In Obras psicológicas de Sigmund Freud. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente. (L. A. Hanns, Trans.) (Vol. 1, pp. 95-132). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **Sigmund Freud Obras completas volume 14 História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917 - 1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 329- 376.

FREUD, Sigmund. (1980). **Recordar, repetir e elaborar** (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 12, pp. 191-203). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914)

GATTI, Claudio. **Elena Ferrante: An Answer?** The New York Review of Books, New York, 2 out. 2016. Disponível em: <https://www.nybooks.com/online/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GRAÇA, Luísa. **‘A Filha Perdida’: adaptação do romance de Elena Ferrante narra as aflições da maternidade.** Vogue, 5 jan. 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Cinema/noticia/2022/01/filha-perdida-adaptacao-do-romance-de-elena-ferrante-aborda-aflicoes-da-maternidade.html>. Acesso em: 26 dez. 2023.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HOFFMAN, E.T.A.. O Homem de Areia. In: _____. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano / organização de Italo Calvino.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49- 81.

IACONELLI, Vera. **Mal-estar na maternidade:** do infanticídio à função materna. Orientador: Prof. Dr. Nelson da Silva Junior. 2012. 129 p. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** 3. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2022.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

KEIN, Melanie. **Inveja e gratidão.** In: Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946 - 1963). Rio de Janeiro: Imagino. Ed., 1996. (Obras Completas de Melanie Klein; v.3)

KLEIN, M. (1982). **Notas sobre alguns mecanismos esquizóides.** Em Os progressos da psicanálise (pp.313-343). Rio de Janeiro: Zahar.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARANHÃO, Andreia Pagani. Giallo & Subversivo – A série napolitana e a fabricação da “Febre Ferrante” no Brasil. **Bakhtiniana**, São Paulo, p. 107 - 127, jul./set. 2020. <https://doi.org/10.1590/2176-457343450>

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Mito e literatura.** Ciências e Letras, Porto Alegre, n. 42, p. 9-19, jul./dez. 2007.

MELLO, Renata; CARNEIRO, Terezinha Féres; MAGALHÃES, Andrea Seixas. A maturação como defesa: uma reflexão psicanalítica à luz da obra de Ferenczi e Winnicott. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, p. 268 - 279, jun. 2015. <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2015v18n2p268.6>

MORAES, Eliane Robert. **A escritora genial**: A irresistível literatura que Elena Ferrante extrai do dialeto napolitano e das ruas malcheirosas da cidade. Quatro cinco um - A revista dos livros, 1 maio 2017. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/l/a-escritora--genial>. Acesso em: 10 nov. 2023.

O'KELLY, Lisa. **A Nápoles de Elena Ferrante**. Carta Capital, 05 jun. 2018. Cultura. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-napoles-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 08 jun. 2023

OLIVEIRA, Pamella Terezinha Souza de. **Apagar vestígios**: ausência, forma e autoria na série napolitana, de Elena Ferrante. Orientador: Renata Rocha Ribeiro. 2021. Dissertação (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Goiás, [S. l.], 2021.

PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz. O Desmembramento do Corpo no Surrealismo: As Bonecas de Hans Bellmer. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Espírito Santo, v. 7, ed. 12, junho 2017.

RODRIGUES, Keila Régia Monteiro Soares. **“Porão da escrita”**: Os territórios da memória na prosa poética de Elena Ferrante. Orientadora: Leônia Cavalcante Teixeira. 2020. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade de Fortaleza, [S. l.], 2020.

ROTHENBERG, Eva. **“Barbie” faz história e ultrapassa US\$ 1 bilhão de bilheteria**. CNN Brasil, 6 ago. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/barbie-faz-historia-e-ultrapassa-us-1-bilhao-de-bilheteria/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

SACOMAN, Ana Carolina; BRASIL, Ubiratan. **Por que Elena Ferrante é um fenômeno?** Terra, 27 ago. 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/por-que-elena-ferrante-e-um-fenomeno,91f9dfbbdfda5ca8ac87477f4eab049f10gbmkd7.html>. Acesso em: 8 jun. 2023.

SANTOS, Manoel Antônio dos. A constituição do mundo psíquico na concepção winnicottiana: uma contribuição à clínica das psicoses. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, 15 jun. 1999. <https://doi.org/10.1590/S0102-79721999000300005>

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: desejo de intangibilidade**. Le Monde: Diplomatique Brasil, São Paulo, 13 jul. 2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/elena-ferrante-desejo-de-intangibilidade/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: em entrevista rara**, autora comenta o processo de escrita da tetralogia napolitana. Medium, São Paulo, 23 maio 2018. Disponível em: <https://fabianesecches.medium.com/elena-ferrante-em-entrevista-rara-autora-comenta-o-processo-de-escrita-da-tetralogia-napolitana-892bc0b840c7>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**. São Paulo: Claraboia, 2020. 281 p.

SECCHES, Fabiane. **Febre Ferrante**. Revista Cult, 1 out. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/elena-ferrante/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

SECCHES, Fabiane. **Futuro ancestral**. 276. ed. Rascunho - O jornal de literatura do Brasil, abril 2023. Disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/futuro-ancestral/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

SECCHES, Fabiane Vertemati do Amaral. **Uma longa experiência de ausência: A ambivalência em A amiga genial**, de Elena Ferrante. Orientador: Aurora Fornoni Bernardini. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2019.

SEIXAS, Heloisa. **Diário de Perséfone**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SILVA, Lucas Henrique da; VOLOBUEF, Karin. Outra olímpia, olímpia outra: a leitura de Hans Bellmer da Boneca Romântica de E. T. A. Hoffmann. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 2 (2019), p. 163-177. <https://doi.org/10.5935/1679-5520.20190021>

SILVEIRA, Nise da. **Jung: Vida e obra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

THE GUARDIAN (Reino Unido). The Observer. A Nápoles de Elena Ferrante. **Carta Capital**, São Paulo, 13 dez. 2022. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-napoles-de-elena-ferrante/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TURRER, Daisy. Livro: Abrigo da escrita. *In*: TURRER, Daisy. **O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. cap. 1, p. 17 - 38. <https://doi.org/10.17851/1982-0739.5.0.231-239>

WINNICOTT, D.W. (1983). **Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro self**. In O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional (pp. 128-139). Porto Alegre: Artes Médicas. (Trabalho original publicado em 1960).

WINNICOTT, D.W. **O Ambiente e os Processos de Maturação**: Estudos Sobre a Teoria do Desenvolvimento Emocional. 1. ed. [S. l.]: Artmed, 1982. 268 p.

WINNICOTT, D.W. **O brincar & a realidade**. Rio de Janeiro: IMAGO, 1975.

WINNICOTT, D. W. (1978). **Psicose e cuidados maternos**. Em D. W. Winnicott (Org.), Textos selecionados: Da pediatria à psicanálise (2ª ed. pp. 375-387). Rio de Janeiro: Francisco Alves.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2019. 192 p.