

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis

JULIA MELARÉ FRANZINI

Personagem feminina e maternidade: uma leitura comparada de *A ilha de Arturo* (1957), de Elsa Morante, e *A filha perdida* (2006), de Elena Ferrante

Assis

2025

JULIA MELARÉ FRANZINI

Personagem feminina e maternidade: uma leitura comparada de *A ilha de Arturo* (1957), de Elsa Morante, e *A filha perdida* (2006), de Elena Ferrante

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Rodrigues Mello

Assis

2025

F837p Franzini, Julia Melaré
Personagem feminina e maternidade : uma leitura comparada de A ilha de Arturo (1957), de Elsa Morante, e A filha perdida (2006), de Elena Ferrante / Julia Melaré Franzini.
-- Assis, 2025
131 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Kátia Rodrigues Mello

1. Morante, Elsa. 2. Ferrante, Elena. 3. Literatura italiana. 4. Mulheres na literatura. 5. Maternidade. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A partir dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável no Brasil, propostos pela Organização das Nações Unidas (ONU) e adotados pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG) da UNESP, esta pesquisa se insere no item 5. *Igualdade de Gênero*, principalmente dentro do item 5.1 - *Acabar com todas as formas de discriminação contra todas as mulheres e meninas em todas as partes*, posto que desempenha no contexto acadêmico reflexões acerca da participação feminina na sociedade, por meio da literatura italiana produzida por mulheres. Dessa forma, auxilia no discernimento e expansão sobre as vivências e luta das mulheres, a fim de desmistificar questões relacionadas à maternidade e à igualdade de gênero, por meio de narrativas que trazem discussões atemporais. Pelo foco depreendido nas narrativas que buscam subverter o lugar da mulher, espera-se que o estudo realizado neste trabalho auxilie a promover a redução da desigualdade de gênero.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

Based on the Sustainable Development Goals in Brazil, proposed by the United Nations (UN) and adopted by the Office of the Vice-Rector for Graduate Studies (PROPG) at UNESP, this research falls under item 5. Gender Equality, particularly item 5.1. End all forms of discrimination against all women and girls everywhere. It engages in academic reflections on female participation in society through Italian literature produced by women. Thus, it helps in the discernment and expansion of women's experiences and struggles, aiming to demystify issues related to motherhood and gender equality through narratives that bring timeless discussions. By focusing on narratives that seek to subvert women's place, it is hoped that the study carried out in this work will help promote the reduction of gender inequality.

IMPATTO POTENZIALE DI QUESTA RICERCA

Basata sugli Obiettivi di Sviluppo Sostenibile in Brasile, proposti dalle Nazioni Unite (ONU) e adottati dall'Ufficio del Rettore per gli Studi Universitari (PROPG) dell'UNESP, questa ricerca rientra nell'ambito del punto 5. Parità di Genere, in particolare del punto 5.1. Porre fine a ogni forma di discriminazione contro tutte le donne e le ragazze ovunque. Si impegna in riflessioni accademiche sulla partecipazione femminile alla società attraverso la letteratura italiana prodotta da donne. In questo modo, contribuisce al discernimento e all'approfondimento delle esperienze e delle lotte delle donne, con l'obiettivo di demistificare le questioni relative alla maternità e alla parità di genere attraverso narrazioni che suscitano discussioni senza tempo. Concentrandosi su narrazioni che cercano di sovvertire il ruolo delle donne, si spera che lo studio condotto in questo lavoro contribuisca a promuovere la riduzione della disuguaglianza di genere.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE JULIA MELARÉ FRANZINI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 05 de setembro de 2025, às 8h30min, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de JULIA MELARÉ FRANZINI, intitulada **Personagem feminina e maternidade: uma leitura comparada de A Ilha de Arturo (1957), de Elsa Morante, e A Filha Perdida (2006), de Elena Ferrante**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. KÁTIA RODRIGUES MELLO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. ADRIANA LINS PRECIOSO (Participação Virtual) do(a) Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Após a exposição pela mestrandia e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Profa. Dra. KÁTIA RODRIGUES MELLO

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, como instituição pública de ensino, por permitir que os meus estudos e permanência na universidade, assim como de tantos outros estudantes, acontecessem, para que mudássemos nosso lugar no mundo.

À minha orientadora, professora Kátia Rodrigues Mello, pelo apoio incondicional desde nossos primeiros contatos por e-mail. Sua paciência em ensinar foi imprescindível para que eu pudesse realizar todo o caminho até a constituição da dissertação, a começar pelas provas para o ingresso no Programa, as longas e contínuas turbulências no processo e a jornada de escrita e finalização do texto. Ao seu afeto e carinho depreendidos ao longo de todos os dias como minha orientadora, muito obrigada. Sua maneira de ser me inspira todos os dias a ser melhor como pesquisadora, professora e pessoa.

À professora Cleide Antonia Rapucci pela intensa inspiração desde o primeiro dia de aula na disciplina de Literatura Inglesa. Agradeço imensamente pela leitura sempre atenta do meu trabalho, desde o início com meu pré-projeto de pesquisa, até a composição final do texto. Suas contribuições foram de extrema generosidade e elevaram a análise de maneira muito positiva.

À professora Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, por depreender preciosos apontamentos acerca da literatura e do feminismo italiano, a fim de completar lacunas essenciais no texto. Agradeço muito a disponibilidade com que colaborou para a realização deste trabalho.

À professora Adriana Lins Precioso por ter aceitado participar tão prontamente da minha banca de defesa e pela leitura com tanto esmero do texto. Suas contribuições promoveram mudanças muito significativas na construção deste trabalho. Agradeço imensamente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha família querida, minha mãe, minha irmã e meu pai. Acredito que ficarão felizes com o resultado de todo o meu trabalho e estudo ao longo desses anos. Obrigada especialmente à minha mãe por ter me dado o que eu mais queria de presente desde a minha primeira infância: livros. Para você ofereço esta dissertação,

o livro que escrevi, depois de já ter lido todos que me deu, como forma de agradecimento por sempre ter me mostrado que eu poderia sonhar mesmo quando nos diziam que não era possível. Aqui também tem uma parte de nós.

Ao meu querido companheiro Daniel, por ter ficado ao meu lado em todos os momentos e por ter segurado a minha mão para que eu conseguisse alcançar meus objetivos. Obrigada por seu apoio incondicional para que essa dissertação fosse concluída.

Aos meus queridos amigos e amigas, vocês foram essenciais para que tudo isso fosse possível. O apoio e carinho de vocês me acalentava em momentos de questionamentos e de dúvidas. Obrigada pela escuta atenciosa e com muita paciência que tiveram comigo. A composição desse texto eu devo àquelas amigas que me escutaram quando eu não tinha mais esperanças em conseguir nem mesmo prestar o mestrado. Obrigada por me mostrarem que eu não estava sozinha, só precisava de vocês ao meu lado. Agradeço também aos amigos que conheci ao longo do mestrado, vocês me transformaram para melhor. Obrigada por serem meu suporte nessa jornada.

*All day, every day, therapist,
mother, maid
Nymph, then a virgin, nurse,
then a servant
Just an appendage, live to
attend him
So that he never lifts a finger
24/7 baby machine
So he can live out his picket-
fence dreams
It's not an act of love if you
make her
You make me do too much
labour
(Paris Paloma)*

FRANZINI, Julia Melaré. **Personagem feminina e maternidade: uma leitura comparada de *A ilha de Arturo* (1957), de Elsa Morante, e *A filha perdida* (2006), de Elena Ferrante**. 2025. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2025.

RESUMO

Sob a ótica da literatura produzida por mulheres, este trabalho analisa a construção das personagens femininas dos romances *A ilha de Arturo* (2019), de Elsa Morante (1912-1985), e *A filha perdida* (2016), de Elena Ferrante (1943). As escritoras propõem como temáticas a maternidade, as obrigações culturalmente atribuídas ao universo feminino e questões acerca da percepção e acolhimento das mulheres pela sociedade. A análise contempla esses temas ao realizar um estudo a respeito da construção das personagens femininas e promove reflexões sobre o papel da mulher e seu movimento na sociedade. As análises também se voltam às relações entre o gênero dos narradores e a construção de suas respectivas personagens. As discussões a respeito da estrutura narrativa e seus componentes tomam como aporte bibliográfico fundamental Santos e Oliveira (2001); acerca da maternidade, estudos produzidos por Elizabeth Badinter (1980) e Betty Friedan (2020); a respeito de feminismo e gênero, Butler (2022). A partir da comparação dos dois romances foi possível concluir que as personagens femininas são colocadas em desvantagem quando se casam e se tornam mães, à exceção de Leda, protagonista de *A filha perdida*. Esta é a única das personagens analisadas que encontra a possibilidade de subverter o sistema patriarcal, pois com a liberdade financeira conquistada através de seu trabalho e estudos, consegue se desvencilhar da teia social bordada para seduzir e atrair todas as mulheres. A pesquisa também explorou possibilidades de analisar tal superação na medida em que as demais personagens, Nina, de *A filha perdida*, e Nunziata, de *A ilha de Arturo*, permanecem no mesmo lugar espacial e emocional do início ao fim das narrativas, sem encontrar espaço para que exerçam outras atividades em sua vida além daquelas que o patriarcado demanda.

Palavras-chave: Elsa Morante, Elena Ferrante, narrativa italiana contemporânea, literatura produzida por mulheres, personagem feminina, maternidade.

FRANZINI, Julia Melaré. **Female character and motherhood: a comparative reading of *Arturo's Island* (1957), by Elsa Morante, and *The Lost Daughter* (2006), by Elena Ferrante.** 2025. 131 p. Thesis (Master's in Literature) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, –Assis, 2025.

ABSTRACT

From the perspective of literature produced by women, this study analyzes the construction of female characters in the novels *Arturo's Island* (2019), by Elsa Morante (1912–1985), and *The Lost Daughter* (2016), by Elena Ferrante (1943). The authors address themes such as motherhood, the culturally assigned obligations to the feminine sphere, and questions concerning the perception and reception of women in society. The analysis engages with these issues by examining the construction of female characters and fostering reflections on women's roles and movements within society. It also considers the relationship between the narrators' gender and the construction of their respective characters. The discussions on narrative structure and its components rely primarily on Santos and Oliveira (2001); regarding motherhood, on studies by Elizabeth Badinter (1980) and Betty Friedan (2020); and regarding feminism and gender, on Butler (2022). A comparative reading of the two novels makes it possible to conclude that female characters are placed at a disadvantage when they marry and become mothers, with the exception of Leda, the protagonist of *The Lost Daughter*. She is the only character analyzed who manages to subvert the patriarchal system, as her financial independence, achieved through work and study, enables her to break free from the social web designed to seduce and entrap women. The research also explored possibilities of analyzing such transcendence insofar as the other characters—Nina, from *The Lost Daughter*, and Nunziata, from *Arturo's Island*—remain in the same spatial and emotional place from the beginning to the end of the narratives, without finding room to engage in activities beyond those demanded by patriarchy.

Keywords: Elsa Morante, Elena Ferrante, contemporary Italian narrative, women's literature, female character, motherhood.

FRANZINI, Julia Melaré. **Personaggio femminile e maternità: una lettura comparata de *L'isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante e *La figlia oscura* (2006) di Elena Ferrante**. 2025. 131 f. Tesi di laurea (Laurea Magistrale in Letteratura). – Università Statale di San Paolo (UNESP), Facoltà di Scienze e Letteratura di Assis, Assis, 2025.

RIASSUNTO

Sotto la prospettiva della letteratura prodotta da donne, questo lavoro analizza la costruzione delle personagge femminili nei romanzi *L'isola di Arturo* (2019), di Elsa Morante (1912–1985), e *La figlia oscura* (2016), di Elena Ferrante (1943). Le scrittrici affrontano come tematiche la maternità, gli obblighi culturalmente attribuiti all'universo femminile e le questioni relative alla percezione e all'accoglienza delle donne da parte della società. L'analisi prende in considerazione questi temi attraverso uno studio sulla costruzione delle personagge femminili e promuove riflessioni sul ruolo della donna e sul suo movimento nella società. Le analisi si rivolgono anche alle relazioni tra il genere dei narratori e la costruzione delle rispettive personagge. Le discussioni riguardanti la struttura narrativa e i suoi componenti si basano principalmente su Santos e Oliveira (2001); riguardo alla maternità, sugli studi di Elizabeth Badinter (1980) e Betty Friedan (2020); e, riguardo al femminismo e al genere, su Butler (2022). Dal confronto tra i due romanzi è stato possibile concludere che le personagge femminili risultano svantaggiate quando si sposano e diventano madri, ad eccezione di Leda, protagonista de *La figlia oscura*. Lei è l'unica delle personagge analizzate a trovare la possibilità di sovvertire il sistema patriarcale, poiché, grazie alla libertà economica conquistata attraverso il lavoro e lo studio, riesce a liberarsi dalla rete sociale tessuta per sedurre e attrarre tutte le donne. La ricerca ha inoltre esplorato la possibilità di analizzare tale superamento nella misura in cui le altre personagge, Nina, de *La figlia oscura*, e Nunziata, de *L'isola di Arturo*, rimangono nello stesso luogo spaziale ed emozionale dall'inizio alla fine delle narrazioni, senza trovare spazi per svolgere altre attività nella loro vita oltre a quelle richieste dal patriarcato.

Parole chiave: Elsa Morante, Elena Ferrante, narrativa italiana contemporanea, letteratura prodotta da donne, personaggio femminile, maternità.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	Transformando realidade em literatura no século XX: Elsa Morante e suas temáticas transgressoras	21
2.1	Elsa Morante – a primeira de seu nome	21
2.2	O narrador em <i>A ilha de Arturo</i> (2019).....	50
2.3	As personagens em <i>A ilha de Arturo</i>	52
2.4	O tempo e o espaço em <i>A ilha de Arturo</i>	67
3	E eu não sou uma autora? Elena Ferrante, a voz feminista de uma geração	69
3.1	O narrador em <i>A filha perdida</i> (2016).....	78
3.2	As personagens em <i>A filha perdida</i>	82
3.3	O tempo e o espaço em <i>A filha perdida</i>	90
4	Maternar e trabalhar: uma leitura comparada dos romances.....	93
4.1	A personagem feminina: maternidade, trabalho e feminismo nos romances	93
4.2	Nunziata e a experiência da maternidade imposta.....	100
4.2	Leda e Nina: mães e filhas em um mesmo reflexo	109
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
6	REFERÊNCIAS	128

INTRODUÇÃO

A maternidade, assim como seus desdobramentos no aspecto social, não somente literário, tem sido tema recorrente de narrativas escritas por mulheres. À procura de investigar o ambiente em que as mães se constituem, muitas autoras e pesquisadoras encontraram nessa temática explicações sobre questões relacionadas ao universo feminino que não haviam sido antes levantadas ou mesmo pensadas. Ao contar as histórias de mães, filhos, casamentos e famílias foi possível desvendar como a sociedade estava estruturada e algumas dinâmicas que permanecem até a atualidade.

O século XX foi um importante marco para os estudos acerca da posição da mulher na sociedade, dos papéis performáticos de gênero e sobre o feminismo, de maneira geral. Em seus estudos, Badinter (1944) desconstrói fundamentos ultrapassados de que todas as mulheres nascem com instinto materno e desejam a maternidade como algo inerente ao seu ser. Nessa direção, através da moral construída por meio da religião e da sociedade burguesa, a autora coloca em questionamento a maternidade através dos séculos. Segundo a autora,

(...) os defensores do amor materno “imutável quanto ao fundo” são evidentemente os que postulam a existência de uma natureza humana que só se modifica na “superfície”. (...) Aos seus olhos, a maternidade e o amor que a acompanha estariam inscritos desde toda a eternidade na natureza feminina. (...) uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. (Badinter, 1985, p. 9)

Os estudos de Badinter irão reverberar no que antes era reconhecido como comportamento feminino modelo; o padrão a ser atingido era o de que a mulher só encontraria completude na maternidade e, por meio dela também, seria uma mulher melhor. Aquelas que não se moldavam a esse comportamento enfrentavam mais impasses quanto ao posicionamento de seu espaço na sociedade.

Antes mesmo de Badinter, Betty Friedan (1921-2006) realiza um levantamento bibliográfico por meio de jornais e revistas voltados para o público feminino durante a década de 1950. Em *A mística feminina* (2020), a reflexão que Friedan expõe é sobre o descontentamento de muitas donas de casa estadunidenses que passam a não se sentirem plenamente satisfeitas como mulheres apenas exercendo suas funções de

mãe e esposa. A promessa de que a maternidade e o casamento seriam a completude universal para todas as mulheres começa a ser desfeita. Sobre a maternidade, Friedan (2019, p. 63, grifo da autora) aponta: “Quando a maternidade, uma realização considerada sagrada há muitas eras, é definida como estilo de vida completo, devem as mulheres negar a si mesmas e o futuro aberto para elas? Ou a negação desse mundo as *obriga* a tornar a maternidade um estilo de vida completo?”. O questionamento de como essa estrutura organizacional parece desfavorável às mulheres passa a ser levado em consideração, fazendo com que a base que sustentava o discurso da época fosse desmistificada.

A literatura italiana de autoria feminina possui um vasto campo de escritoras que escolheram o universo feminino e todas as suas vertentes como temática principal. A fim de ilustrar a segunda metade do século XX, suas guerras, organização estrutural e o espaço da mulher na sociedade, Elsa Morante (1912 -1985) pode ser considerada a autora que mais obteve destaque e êxito nessa intencionalidade. Com relação ao final do século XX e início do XXI, Elena Ferrante (1943-) ocupa o espaço de grande autora viva que abarca os mesmos recortes de Morante, porém, de maneira um pouco mais atualizada para o momento presente.

No Brasil, de maneira geral, pouco foi escrito e publicado sobre Elsa Morante. As críticas têm crescido nos últimos anos, principalmente pelo trabalho de Elena Ferrante ter atingido proporções internacionais com as várias traduções de seus livros. A propagação e o sucesso de Ferrante impulsionaram a projeção das menções que Ferrante fez a Morante, por quem sua admiração sempre foi evidenciada em entrevistas ou mesmo em seus livros de não ficção. Tal notoriedade contribuiu para que Morante e a literatura italiana produzida por mulheres recebesse um novo enfoque na crítica literária e também na mídia.

Como indicativo do reconhecimento internacional acerca da relevância de sua obra, cabe lembrar que Elsa Morante foi a primeira mulher a vencer o prêmio Strega, o principal da literatura italiana, em 1957, pela escrita de *A ilha de Arturo*. Após sua morte em 1985, a autora recebeu também uma forma especial de reconhecimento, a partir da criação de um prêmio intitulado “*Procida, Island of Arturo, Elsa Morante*”, através do qual a cidade de Procida homenageia autores em nome de Elsa. Em 1992 foi criado o prêmio “Elsa Morante”, que tem o intuito de reconhecer jovens autores e que no mesmo ano foi recebido por Elena Ferrante por seu romance de estreia,

L'amore molesto (1992) – por sua vez, lançado no Brasil sob o título *Um amor incômodo*, em 2017, pela editora Intrínseca, com tradução de Marcello Lino.

Mesmo diante de tal divulgação e repercussão, apenas dois dos romances de Elsa possuem tradução para o português, sendo o primeiro deles *A História* (1976), publicado pela editora Record e em 1981 pelo Círculo do Livro, com tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho, sem nova edição publicada. Já o segundo e mais afamado romance da escritora, *A ilha de Arturo* (1957), foi traduzido por Roberta Barni, com a mais recente edição em língua portuguesa preparada em 2019 pela editora Carambaia, edição utilizada neste trabalho. Também foi traduzido o compilado de textos de não ficção intitulado *Pró ou contra a bomba atômica*, publicado pela editora Âyiné em 2021, vertido ao português por Davi Carneiro, pesquisador dedicado à obra de Morante no Brasil que, por sua vez, obteve seu grau de doutoramento com a tese *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández*, em 2013. O mesmo estudioso também escreveu o posfácio da nova edição de *A ilha de Arturo*, texto bastante utilizado nesta dissertação por trazer implicações teóricas e literárias de importância para a análise do romance.

Entretanto, mesmo com a pesquisa tendo considerado fontes em ao menos dois idiomas diferentes, não foi encontrado nenhum trabalho em que o foco de análise tenha se dirigido à personagem feminina de *A ilha de Arturo*, recorte central da presente dissertação: Nunziata. De fato, tal personagem ela não possui protagonismo na trama e é possível inferir que ela não despertou especial interesse da crítica, talvez por não perceberem sua complexidade e as possibilidades analíticas que comporta. Por sua vez, esta dissertação atribui destaque a tal personagem, isolando-a como objeto de interesse literário e buscando oferecer uma análise exploratória que dê conta de destacar sua relevância, contribuindo para o devido reconhecimento de sua importância e protagonismo, afinal, Nunziata é a única figura feminina entre as personagens centrais da trama, merecendo, assim, ser observada e analisada com o rigor necessário.

Ferrante ganhou fama internacional com suas produções, algumas das quais ganharam adaptações em forma de filmes e séries, além de um movimento intitulado *Febre Ferrante*. Suas obras foram traduzidas para mais de 40 idiomas e seus livros alcançaram cerca de 16 milhões de cópias vendidas. A fama internacional se deu principalmente a partir do lançamento do primeiro volume da tetralogia napolitana *La amica geniale*, em 2011, também publicada em português em 2015, sob o título de *A*

amiga genial. Cabe registrar que os fatos de ser uma autora que usa pseudônimo para assinar seus livros e não conceder entrevista que não seja por escrito fizeram com que a curiosidade dos leitores a seu respeito aumentasse ainda mais, porém, somente seu potencial literário de intensa criatividade fez de Elena Ferrante uma autora de reconhecimento internacional.

Devido à grande popularidade de sua obra, Elena Ferrante também passou a repercutir com incidência nos ambientes da crítica literária. A temática da maternidade abordada, embora recorrente em suas diferentes publicações, de maneira alguma torna suas narrativas repetitivas; pelo contrário, a maternidade é revisitada de formas sempre inovadoras e singulares, assim como ocorre ao tratar questões ligadas à relação entre mães e filhas. Diante de farto material, produzido pela autora e pela crítica, esta dissertação selecionou textos analíticos que comportam instrumental temático e conceitual suficientes para contribuir à elaboração das análises aqui delineadas.

Tendo em vista os aspectos assinalados, esta dissertação analisa de maneira comparada as personagens femininas de dois romances das autoras italianas Elsa Morante e Elena Ferrante, respectivamente, *A ilha de Arturo* (2019) e *A filha perdida* (2016). O recorte temático direcionou as atenções primordialmente às personagens femininas e à maternidade, tendo em vista uma sociedade ainda configurada em moldes patriarcais.

O texto está organizado em três capítulos, sendo o primeiro e o segundo dedicados às autoras e à síntese da fortuna crítica fundamental dos romances em pauta, destacando em tal apresentação questões ligadas à configuração de seus narradores, tempo, espaço e protagonistas, sobretudo as personagens femininas, as quais são objetos da análise comparada apresentada no terceiro e último capítulo. Na primeira parte dos dois primeiros capítulos desta dissertação, a fortuna crítica das autoras é apresentada a fim de exemplificar parte essencial do aporte bibliográfico utilizado ao longo da análise. Em seguida, na segunda parte, os romances são analisados a partir do foco narrativo, levando em consideração os narradores, principais personagens para a trama e as categorias de tempo e espaço. Esse recorte final teve como fundamentação teórica o texto intitulado *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*, de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa Oliveira (2001).

Acerca da fortuna crítica de Elsa Morante presente no primeiro capítulo, as dissertações de mestrado: *Menzogna e Sortilegio de Elsa Morante: do simulacro como ficção*, de Elena Gaidana (2010), e *O romance em "modo existencial" em A maçã no escuro*, de Clarice Lispector e *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante, de Caroline Ferreti (2018), contribuíram para a compreensão da obra de Morante como um todo e auxiliaram no aprofundamento sobre as personagens e temáticas. No artigo “*Ilusion and literature in Morante’s L’isola di Arturo*” – “Ilusão e literatura em *A ilha de Arturo* de Morante”, tradução nossa) –, de Guj (1988), foi possível observar os aspectos mitológicos presentes no romance, assim como essas referências a maneira como se sobrepõem perante os personagens e o espaço do romance. O capítulo de livro “*The morphology of desire in Elsa Morante L’isola di Arturo*” (2006) – “A morfologia do desejo em Elsa Morante *A ilha de Arturo*” (tradução nossa), por sua vez, auxiliou na composição de um leque conceitual para se compreender a relação conflituosa entre Arturo e seu pai, assim como nas possibilidades interpretativas sobre Nunziata.

Sobre o segundo capítulo, com foco em Elena Ferrante, as dissertações *Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em A filha perdida e Bisa Bia, Bisa Bel* de Bergamo (2019), e *Maternidade e subversão: a representação do ser mãe e do ser mulher em A filha perdida*, de Elena Ferrante, Ferraz (2022), subsidiaram o que tange a construção da protagonista e narradora do romance, Leda. A fim de compreender a relação conflituosa entre Leda e suas filhas, Nina e a boneca, os artigos *Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante’s La figlia oscura*, Milkova (2013), e “Crônicas do Mal de Amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”, de Fernandes (2016).

O terceiro e último capítulo traz a análise verticalizada dos dois romances em perspectiva comparada, com foco prioritário nas personagens femininas, sem, entretanto, excluir outros personagens que merecem destaque na discussão. A partir do estudo das personagens Leda e Nina, de *A filha perdida*, e Nunziata, de *A ilha de Arturo*, é realizada uma discussão sobre a maternidade de cada uma delas. Em diferentes contextos, épocas e histórias, as três possuem recortes que as aproximam e distanciam, deixando os enredos mais instigantes a partir de suas vivências como mães, a relação que estabelecem com os filhos e a forma como a sociedade patriarcal dita as regras para as mães. O aporte teórico do capítulo acerca da maternidade e relações de gênero se concentra em Badinter (1985), Friedan (2020) e Federici (2019). Com relação aos aspectos dos narradores, Leda e Arturo, Mulvey (1983) em

“Prazer visual e cinema narrativo” e o discurso da cineasta Jill Soloway no festival de cinema de Toronto, *Toronto International Film Festival* realizam um contraponto entre *male gaze* e *female gaze*, perspectivas essas que são expostas no capítulo a fim de comparar os narradores.

2. Transformando a realidade em literatura no século XX: Elsa Morante e suas temáticas transgressoras

2.1 Elsa Morante – a primeira do seu nome

Elsa Morante (1912-1985) nasceu em Roma e vivenciou as duas grandes guerras mundiais; escreve entre as guerras e também sobre elas, assim como está representado no romance *A história* (1974), que tem como principal intenção a audaciosa missão de contar a história de uma nação por meio da ficção. Nele, a autora narra sobre a vida de Ida Raimundo, uma mulher parte judia e viúva, que vive em Roma com seu filho adolescente enquanto acontecia a Segunda Guerra. Um dia, quando voltava para casa com compras, é estuprada por um soldado alemão, crime do qual nasce o menino Giuseppe. Por consequência da guerra, o filho mais velho de Ida parte para o serviço militar e ela e Giuseppe vivenciam juntos as perseguições nazistas, os bombardeios e a destruição causada pela guerra, a individual e também a coletiva. Elsa atribui características ficcionais com relatos históricos verídicos no romance, transformando-o em uma espécie de testemunho dos horrores da Segunda Guerra. Escolhe usar a história com H maiúscula a fim de aproximar fortemente a história factual da ficcional. O romance causou grande furor por parte da crítica e dos leitores, sendo ainda atualmente considerado um dos maiores romances italianos do século XX.

A autora possui como alguns temas recorrentes em suas narrativas a maternidade, a relação da mãe com seus filhos e os aspectos sociais do momento em que vivem as personagens, sendo o lugar onde estão também relevante. As personagens, em geral, pertencem a ambientes místicos e fantasiosos, atraindo os leitores para uma atmosfera lírica. São tratadas, ainda, grandes questões universais dentro da esfera do feminino, como por exemplo em *A ilha de Arturo*: a morte da mãe no momento do parto, o abandono paterno, a relação entre o masculino e o feminino e também a visão de um narrador masculino sobre as mulheres.

A respeito da crítica à obra de Morante com o recorte em língua inglesa, alguns trabalhos merecem destaque, a começar pelo livro *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, publicado em 2006 e organizado por Stephania Lucamante, que traz um compilado de artigos a respeito de temáticas variadas tratadas pela autora e suas diversas publicações. Nesta dissertação, o artigo *The*

morphology of Desire in Elsa Morante's L'isola di Arturo, escrito por Cristina Della Coletta, que está inserido no livro, compõe parte da fortuna crítica que subsidia a análise do romance *A ilha de Arturo*. Sobre *A História*, um artigo na revista *Annali D'italianistica* foi publicado em 2023, intitulado: *From book to screen. Images of the fascist dictatorship in Elsa Morante's La Storia*, escrito por Mara Josi. Ainda sobre *A História*, em 2024 ocorreu a publicação do artigo *Beyond the Eternal City: Topographies of Trauma in Elsa Morante's La Storia and Igiaba Scego's Cassandra a Mogadiscio*, escrito por Katrin Wehling-Giorgi.

Sobre a obra de Morante em perspectiva com outras autoras e com a história italiana, alguns estudos foram lançados, dentre eles o livro *A multitude of women - the challenges of the contemporary italian novel*, novamente de Lucamante (2006), também a tese da autora Shawn Colleen Doubiago *Writing Wrongs: representation and transformation in twentieth century women's writing on war and conflict*, de 2010, outra tese, essa de 2015, intitulada: *Other mothers: representation of non-biological motherhood in the works of Elsa Morante and Dacia Maraini* por Elizabeth Anne Porretto. Comparando *A História*, de Elsa Morante, e *A amiga genial* (2015), de Elena Ferrante, a tese *Narrating intensity: history and emotions in Elsa Morante, Goliarda Sapienza and Elena Ferrante* foi publicada em 2020 por Stefania Porcelli. Por fim, o livro *The power of disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, editado por Manuele Gragnolati e Sara Fortuna, lançado em 2009, é dedicado inteiramente a artigos que tratam do romance *Aracoeli* (1982), que não possui tradução para o português; e o artigo *Traumatic realism and the poetics of trauma in Elsa Morante's works*, de 2021, pelas autoras Tiziana de Rogatis e Katrin Wehling-Giorgi.

Em língua portuguesa, a tese de Davi Pessoa Carneiro, *A escritura ambivalente: Elsa Morante- Macedonio Fernández*, de 2013, e o artigo do mesmo autor *La Storia, de Elsa Morante: o livro das mortes*, contribuem para a produção crítica de Morante no Brasil. Sobre *A História*, as dissertações *A grande e a pequena história morantiana: um modo simples de denúncia* (2002) e *Alteridade em imagens a partir das hipotiposes em A História de Elsa Morante* (2010), das respectivas autoras Luciane Alves e Luciana Cabral Teixeira Doneda. A respeito de *Menzogna e sortilegio* (1948), novamente outra narrativa de Morante sem tradução para o português, em 2010 foi publicada a dissertação *Menzogna e sortilegio de Elsa Morante: do simulacro como ficção*, de Elena Gaidano, e também o artigo *Traduzir Mentira e*

Sortilégio de Elsa Morante, de Luciana Cabral Teixeira Doneda, em 2022. (Elena Gaidano, 2010).

De acordo com Guj (1988), no artigo intitulado “Ilusion and literature in Morante’s *L’isola di Arturo*” (“Ilusão e literatura em *A ilha de Arturo* de Morante”, tradução nossa), a escritora trabalha com aspectos do mito de *Tristão e Isolda* para forjar sua narrativa. Tal mito acredita-se ter sido a inspiração para Shakespeare elaborar a peça *Romeu e Julieta*, pois a história possui elementos que a conectam de maneira clara, como no recorte do amor proibido, que também se encaixa no enredo de *A ilha de Arturo* com os sentimentos de Arturo por Nunziata, sua madrasta. A análise de Guj encontra também conexões com a literatura que Arturo consome dentro da história. O jovem escolhe sempre leituras de romances de cavalaria, transportando o que absorve para o mundo real, mas sem nunca subverter antigos arquétipos:

A teia de referências literárias guardadas na mente de Arturo o preserva de experienciar a vida completamente e é surpreendentemente contrastante com a realidade de viver. [...] Eles [as referências literárias] parecem deteriorar as compreensões de Arturo sobre papéis femininos e masculinos e relacionamentos, e funcionam como uma tela distorcida na percepção de Arturo sobre si mesmo e da estatura e sexualidade de seu pai.¹ (Guj, 1988, p. 144, grifo nosso, tradução nossa).

Arturo, então, se relaciona com o mundo e as pessoas ao seu redor por meio do que encontra sobre estereótipos de gênero e de relações dentro dos livros que consome. A partir do livro *Passion and Society* (1940), sem tradução para o português, do escritor, filósofo e ensaísta suíço Denis de Rougemont (1906-1985), que explora temas como amor, cultura e religião, adota o mito de *Tristão e Isolda* para refletir acerca do amor.

Conforme citado por Guj (1988, p. 145, tradução nossa), segundo Rougemont (1940): “A discussão de De Rougemont sobre o mito de *Tristão* o leva a afirmar que “*Tristão e Isolda não se amam. Eles dizem que não, e tudo serve para provar isso. O que eles amam é o amor e estar amando*”². No caso de *A ilha de Arturo*, o “amor fatal” aconteceria para Arturo e Nunziata principalmente quando, ao final da narrativa, Arturo

¹ “The web of literary references stored in Arturo’s mind prevents him from experiencing life fully and is strikingly contrasted with the reality of living. (...) They seem to mar Arturo’s understanding of male-female roles and relationships, and to function as a distorting screen in Arturo’s perception of his own and his father’s stature and sexuality.”

² De Rougemont’s discussion of the *Tristan* myth leads him to state that “*Tristan and Iseult do not love one another. They say they don’t, and everything goes to prove it. What they love is love and being in love.*”

arquiteta uma tentativa de suicídio falsa para assustar Nunziata, pois ele estava com ciúmes de seu meio-irmão Carmine Arturo. Com a finalidade de dormir por muitas horas e profundamente, Arturo toma muitos comprimidos para dormir de seu pai, deixa, também, na mesa da cozinha um bilhete se despedindo de todos, propositalmente para Nunziata encontrar, arrematando ainda mais seu teatro. Segundo Guj (1988, p. 145, tradução nossa), “o mito é forjado em torno da ideia de adultério; o movimento entre as duas polaridades de amor e morte leva para o que Rougemont (1940) chama de ‘amor fatal’”³.

Assim como Arturo, Tristão é órfão de mãe, o que, pela tradição celta do mito e sua origem, faz com que seja enviado para a corte de seu tio Rei Mark para ser cuidado por homens. Da mesma forma ocorre com Arturo na Casa dei Guaglioni: ele nasce ali, em um ambiente integralmente masculino, mas, mais do que apenas cercado de homens, o garoto cresce em um lugar misógino. Sobre o babá de Arturo, o jovem Silvestro, Guj (1988) elabora que ele teria um papel de druida perante Arturo, já que este o amamentou com leite de cabra e o ensinou a ler e escrever. A posição de druida era ocupada na corte por um homem sábio e intelectual que guiava os jovens protegidos por este círculo social restrito:

De Rougemont diz: “Acontecia com frequência entre os celtas nos tempos mais antigos que as crianças eram confiadas ‘aos cuidados de uma pessoa qualificada em alguma casa nobre, uma casa de homens.’ Eles eram ensinados por um druida, e foram assim protegidos das mulheres” (128) A Casa dei Guaglioni, com seu dono misógino, se encaixa perfeitamente nessa imagem. Na invenção do *balio* (babá) Silvestro (...) podemos ver até uma velada alusão ao druida⁴ (Guj, 1988, p. 147, *apud* Rougemont, 1940, tradução nossa).

A respeito da personagem feminina Nunziata, Guj (1988) pondera que o amor que Arturo sente por ela parte de um lugar narcísico, pois o jovem busca se igualar ao pai e refleti-lo em tudo. Quando a madrasta chega, o garoto imagina que ela poderia ser um objeto de desejo de seu pai e, por isso, passa a cobiçá-la também. Para a autora, Arturo transfere para Nunziata os sentimentos de amor e adoração que

³ “the myth is shaped around the idea of adultery; its movement between the two polarities of love and death leads towards what de Rougemont calls “fatal love”.

⁴ “De Rougemont says: “It frequently happened among the Celts in the most remote times that children were entrusted ‘to the care of a qualified person in some great house, a house of men’. They were taught there by a druid, and were thus sheltered from women” (128). The casa dei guaglioni, with its misogynist owner, perfectly fits this picture. In the invention of the *balio* Silvestro, (...) we can even see a veiled allusion to the druid.”

sentia com relação a seu pai, até mesmo criando um triângulo amoroso, principalmente por ficar consciente do amor não correspondido que sente por seu pai. Essa relação só não se concretiza pelo bom senso e culpa cristã de Nunziata, que não se permite estar dentro do triângulo amoroso orquestrado por Arturo. Novamente o “amor fatal” é salientado por Guj (1988, p. 150, tradução nossa):

O “amor fatal” de Arturo pela esposa de seu pai, confundido em seu estágio inicial por um desejo de recuperar um afeto maternal nunca experimentado, compartilha alguns elementos do mito de Tristão. Sua paixão oscila entre as duas polaridades de amor e ódio, portanto produzindo uma dor constante⁵.

Arturo muda a posição de seus sentimentos por Nunziata de maneira a que o amor e o ódio sejam quase como iguais. O fato de se sentir atraído por ela faz com que a abomine. O fato de a madrastra ser esposa de seu pai deixa o garoto perturbado, mas não a ponto de deixá-la em paz. Finalizando sua análise, Guj (1988, p. 152, tradução nossa) relembra o papel do mito dentro das narrativas: o ciclo que nunca se fecha, conforme explica: “A recorrência e a natureza sem fim do mito está implícita na existência de um novo Arturo, filho de Nunziata, o qual a presença na ilha permite que o mito viva”⁶.

No livro *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante* (2006), editado pelas pesquisadoras em estudos e literatura italiana Stefania Lucamante e Sharon Wood, a obra de Elsa Morante é amplamente estudada por meio de artigos diversos sobre suas publicações. Em especial, a respeito de *A ilha de Arturo*, o artigo de Cristina Della Coletta “The morphology of desire in Elsa Morante *L'isola di Arturo*” aprofunda algumas reflexões sobre o romance focando, principalmente, no desejo dentro da narrativa. Esse sentimento, que dá título ao texto, seria referente à relação e às emoções que Arturo sente por seu pai. Para a autora, “Wilhelm é o mediador de Arturo, o modelo que define e estabelece os desejos de Arturo. O que é que Wilhelm possui e que Arturo carece e deseja tão desesperadamente?”⁷ (Coletta, 2006, p. 147, tradução nossa).

⁵ “Arturo’s “fatal love” for his father’s wife, mistaken in its initial stage for a desire to recover a never-experienced motherly affection, shares some elements with the impossible love of the Tristan myth. His passion oscillates between the two polarities of love and hate, thus producing constant pain”

⁶ “The recurrence and never-ending nature of the myth is implicit in the existence of a new Arturo, Nunziatella’s son, whose presence on the island allows the myth to live on “

⁷ “Wilhelm is Arturo’s mediator, the model that defines and establishes Arturo’s desires. What is it that Wilhelm owns and that Arturo lacks and so desperately desires?”

Confinado na ilha, o garoto observa as idas e vindas de seu pai de Procida, também anseia por experienciar essas mesmas viagens fora da ilha, acreditando que são verdadeiras aventuras. Essa vida de Wilhelm fora da ilha tem um peso grande para Arturo, pois esse seria um recorte da vida do pai ao qual Arturo não possui acesso e que ocupa quase todo o tempo de Wilhelm, uma vez que ele passa mais tempo fora da ilha do que nela.

Segundo Coletta (2006), Arturo quer se inserir na vida do pai para conhecer seus segredos e ser capaz de absorver sua essência para que consiga reproduzi-la em atos e vivências, revelando, assim, um desejo de mimetizar seu pai. Para que esse processo aconteça e permaneça, a atitude indiferente de Wilhelm para com Arturo precisa continuar, a fim de que o jovem fique no mundo das ideias, dos anseios, e não concretize suas vontades espelhadas as de seu pai: “Ausência nutre desejo, e o desejo paradoxalmente precisa ser frustrado para prosperar. O que Arturo deseja, o seu sonho metafísico de originalidade absoluta, não é alcançável num mundo de cópias”⁸ (Coletta, 2006, p. 148, tradução nossa).

Caminhando com a análise e investigações a respeito das personagens femininas dos romances e de seus papéis performáticos, como a maternidade, a pesquisadora adentra no universo da relação entre Arturo e Nunziata. Com a chegada da madrasta no ambiente extremamente masculino e avesso às mulheres, a jovem também será alvo do desejo de Arturo, sendo ela “uma mãe e uma esposa combinadas”. Para Arturo, Nunziata passa a ter essas duas posições juntas, não conseguindo separar se deseja a madrasta como mãe ou esposa. Seu novo objeto de desejo também será o que levará o garoto para o rompimento com sua primeira aspiração: Wilhelm. Novamente, o desejo de Arturo apenas mimetiza o do pai, pois:

O desejo (real ou imaginário) de Wilhelm por Nunziata inspira um desejo idêntico em Arturo. Não é mais um ídolo inalcançável, Wilhelm desceu à terra. Modelo e rival ao mesmo tempo. (...) Admiração e ódio, emulação e inveja, desejo e ciúme misturam-se num composto emocional explosivo⁹ (Coletta, 2006, p. 154, tradução nossa).

⁸ “Absence nurtures desire, and desire paradoxically needs to be frustrated in order to thrive. What Arturo desires, his metaphysical dream of absolute originality, it is not achievable in a world of copies.”

⁹ “Wilhelm’s (real or imagined) desire for Nunziata inspires an identical desire in Arturo. No longer an unreachable idol, Wilhelm has come down to watch. (...) Admiration and hatred, emulation and envy, desire and jealousy mix in an explosive emotional compound.”

O garoto procura sua falecida mãe em Nunziata, por exemplo, quando pede para que ela use o cabelo trançado do mesmo modo que sua mãe está usando na única foto que possui dela. A pesquisadora analisa que Nunziata e a mãe biológica se mimetizam na mente de Arturo e que a junção das duas seria o reflexo de uma representação materna e masculina e idealização da mulher. Coletta (2006) utiliza a palavra “Madonna” para caracterizar o que Arturo cria em seu imaginário, ou seja, uma espécie de Virgem Maria, mãe de Jesus. “A adoração da Mãe esconde a adoração do Eu. Ao colocar-se implicitamente no lugar de Cristo, Arturo realiza seu sonho de colidir individualidade e divindade”¹⁰. (Coletta, 2006, p. 156, tradução nossa).

A respeito do nascimento do meio irmão de Arturo, Carmine Arturo, batizado propositalmente com o mesmo nome do enteado por Nunziata, o adolescente se sente enciumado e quer ocupar o lugar do bebê, assim como deseja conquistar o mesmo posto de seu pai ao lado da madrasta. Novamente, a exposição das vontades de Arturo também anuncia: “a dupla essência da própria Nunziata – uma mãe mítica e amante terrena. A contradição edipiana parece insustentável, tão insustentável quando a mistura de amor e ódio que Arturo sente por Wilhelm”¹¹ (Coletta, 2006, p. 157, tradução nossa).

Quando o beijo acontece entre os impossíveis amantes, madrasta e enteado, Arturo a chama pelo próprio nome pela primeira vez, transformando-a, assim, em sua intenção de anseios adultos, já que a função mãe é deposta de Nunziata após se beijarem.

Aproximando-se do fim de sua análise, Coletta aponta para aquele que é o maior segredo de Wilhelm: a chegada de um fugitivo da cadeia de Procida acolhido por seu pai. A pesquisadora observa que, enquanto Wilhelm demonstra preocupação e afeto por este homem, chamado Antonio Stella, adquire uma postura subserviente, quase a mesma que Arturo possui com seu pai. Observando esses papéis invertidos, o jovem compreende que a dinâmica entre Wilhelm e Antonio é diferente daquela que Wilhelm estava acostumado a ter em casa. Os leitores talvez sejam aqueles que identificam primeiro a homossexualidade ou bissexualidade de Wilhelm, mas Arturo também a enxerga e, com essa percepção, é capaz de compreender muito sobre o

¹⁰ “*The adoration of the Mother conceals the adoration of the Self. By implicitly placing himself in Christ’s place, Arturo fulfills his dream of colliding selfhood and divinity.*”

¹¹ “*the double essence of Nunziata herself - a mythic mother and earthly lover. The Oedipal contradiction appears untenable, as untenable as the mixture of love and hatred that Arturo feels for Wilhelm*”

pai e, conseqüentemente – já que suas relações são miméticas –, sobre si mesmo. A conclusão de Cristina Della Coletta se assemelha à de Luisa Guj, uma vez que ambas ressaltam que há em *A ilha de Arturo* a reverberação de algo em seu final como uma continuidade, a história mitológica e esférica de uma ilha onde homens odeiam mulheres e que é passada de geração em geração. Para Guj, o mito continuará através de Carmine Arturo; já para Coletta (2006, p. 154, tradução nossa), “o romance revela o ressurgimento do desejo como uma fênix em infinitas permutações e conflito perene”.

Alfonso Berardinelli (2007), crítico e ensaísta italiano, analisa a obra de Morante e seu papel dentro da literatura italiana em seu livro *Não incentivem o romance e outros ensaios*. No capítulo “A narrativa italiana após 1945”, o estudioso oferece uma análise sobre o gênero romance dentro da Itália, aponta que poucos autores ousaram se aproximar da construção deste gênero como Elsa Morante, Italo Calvino (1923-1985) e Carlo Emilio Gadda (1861-1928). Antes desses escritores, apenas os pioneiros Italo Svevo (1861-1928) e Luigi Pirandello (1867-1936) foram capazes de elaborar romances na literatura italiana com os moldes estabelecidos por Berardinelli. O autor (2007, p. 41-42) salienta:

Elsa Morante (...) foi capaz de construir formas romanescas de estrutura clássica a ponto de muitos não compreenderem: acreditaram estar lendo romances do século passado (...). Quis (Elsa) escrever os grandes romances que a literatura italiana não tivera, quis fazer com o romance o que Ariosto e Cervantes haviam feito com o poema cavalheiresco: transformá-lo numa nova épica.

No estudo, o pesquisador analisa a escritura de Morante como um todo e atribui a sua obra uma ousadia talvez destinada, como o próprio Berardinelli aponta, apenas aos autores homens, já que Elsa é a única escritora mencionada por ele que se equipara e iguala aos homens. O livro de artigos de Berardinelli sobre a literatura italiana não possui referências e não abre espaço sobre suas percepções a respeito de escritoras mulheres. Grandes nomes da mesma época de Elsa, como Natalia Ginzburg (1916-1991) e Alba de Céspedes (1911-1997), não são mencionados dentro do recorte sobre o romance italiano, ou mesmo em outras temáticas pelo autor. Apenas Anna Maria Ortese (1914-1998) é pontuada por ele como comparação constante à Elsa, contudo Garbolli não considera que Ortese se equipara a Morante. Essa distinção entre escritores homens e mulheres na literatura italiana era muito

frequente na época em que Elsa e essas escritoras publicavam, pois, a literatura produzida por mulheres na época era considerada de baixa qualidade.

Como assinalado nos artigos antes comentados, de Guj (1988) e Coletta (2006), Elsa Morante, de fato, busca subverter estruturas clássicas, tanto da forma romanesca quanto de seus personagens. Sobre *A ilha de Arturo* e sua composição estética de romance clássico, mas com conteúdo crítico, Berardinelli (2007, p. 42) ressalta que Elsa: “Quis (...) escrever o ‘último romance’ numa literatura que não conseguiria criar sólida tradição no romance e, a partir do clássico, transfere seu mundo e personagens para o moderno”. Essas portas abertas para o moderno se encaixam, possivelmente, na estrutura narrativa e nas relações entre as personagens. Com sua organização clássica do romance, o realismo de Morante seria encontrado também em sua crítica:

Também Elsa Morante é uma crítica implacável da burguesia e da maturidade adulta. Sua obra tem assim a aparência do romance realista e histórico (...) é uma grande épica fantástica e religiosa. Por trás da vida diária sempre brilha a luz dos arquétipos, por trás de sua língua tão perfeita, regular e racional, sempre percebemos o delírio desesperado do herói clássico (...) (Berardinelli, 2007, p. 42).

Berardinelli não se prolonga muito em analisar profundamente *A ilha de Arturo*, em especial. O pesquisador italiano aponta que foi apenas a partir desse romance que, para os olhos da crítica, Elsa passa a ser mais compreendida dentro da composição de sua obra e suas intenções com a constituição de suas narrativas.

Só com *A ilha de Arturo*, de 1957 (livro mais linear, de arquitetura mais simples), ficou claro que Elsa Morante criava mitos e que suas histórias se vestiam de realismo, mas da mesma forma que um ator pode usar, hoje, trajes de época para interpretar tragédias e comédias clássicas (Berardinelli, 2007, p. 48).

Novamente, reitera-se a relação com os outros artigos apresentados a princípio, pois Berardinelli continua, ainda, aproximando a escrita de Morante a moldes mais clássicos, apesar de serem sempre histórias surpreendentemente revestidas por realismo. Mesmo tratando-se de um realismo mitológico, Morante é capaz de conectar o presente com aquilo que pretende denunciar, como em *A ilha de Arturo*, a relação problemática e de difícil compreensão que um jovem tem com seu pai e depois com sua madrasta; a hereditariedade que a misoginia e o machismo podem carregar e a ciclicidade que esses elementos sociais têm, assim como o mito.

O estudioso italiano ainda possui outro artigo no qual se debruça sobre a obra de Morante para analisar a questão do personagem, sob o título “O problema da personagem na narrativa do século XX”, em que cita como exemplos alguns personagens de Morante a fim de exemplificar os questionamentos que visa apontar em sua análise. Segundo ele, “Entre os escritores italianos do século XX, Elsa Morante talvez seja a que criou o maior número de personagens, as personagens mais memoráveis e mais dotadas de vida própria” (Berardinelli, 2007, p. 137). O professor, então, assinala que Morante foi capaz de construir uma grande quantidade de personagens, mas com profundidade e intensidade tamanha que possuem vida própria, já que suas características são tão próximas do que se pode conhecer e saber na realidade.

Sobre as personagens femininas de Elsa, o pesquisador observa:

Entre as tantas personagens criadas por Elsa Morante (...) algumas mulheres são fundamentais: Anna em *Menzogna e sortilegio* (1948), no qual o universo feminino predomina, Nunziata de *A ilha de Arturo* (1957), Ida em *La Storia* (1974), e por fim Aracoeli, no romance de mesmo nome (1982) (Berardinelli, 2007, p. 137-138).

Contudo, suas construções analíticas a respeito das personagens de Elsa, principalmente sobre Nunziata, que também será discutida nesta dissertação, não são aprofundadas, desdobrando algumas possíveis indagações, como: por qual razão essas personagens femininas seriam essenciais para a narrativa?; e a presença narrativa de Nunziata serviria apenas para a construção e desconstrução dos personagens masculinos ao seu redor? Ou seria ela capaz de conectar os leitores com o feminino que é hostilizado e refletiria uma denúncia social à perpetuação da misoginia? As respostas a essas perguntas não são viabilizadas aos leitores, ou mesmo mais questionamentos, a respeito dessas personagens que fazem com que a narrativa se torne ainda mais significativa. Porém, o pesquisador apresenta um apontamento singular a respeito do personagem Arturo:

Mais significativos ainda são os rapazes, os adolescentes ainda fantasiosamente imersos no mundo da infância, como Arturo. É em sua história que vemos a passagem da inocência heroica, fantástica, fabulosamente feliz, à revelação da realidade, à desilusão (que dá lugar, enfim, à partida da ilha) (Berardinelli, 2007, p. 138).

Nessa passagem, Berardinelli estende-se algumas linhas a mais a respeito dos personagens adolescentes criados por Elsa Morante, principalmente Arturo. Retomando seu apontamento do artigo “A narrativa italiana após 1945” (2007), a respeito de Elsa tecer julgamentos sobre a ação de amadurecer, ultrapassando alguns ritos a fim de chegar à idade adulta, Arturo poderia ser, então, um exemplo dessa criticidade construída na narrativa em torno deste personagem – afinal, Arturo, de maneira simplificada, é capaz de sair do universo fantástico que criou para si mesmo, quando se vê diante de acontecimentos da realidade reais e necessita se afastar do ilusório para viver e se construir no real, e, após essas transformações, amadurece.

O estudioso também inclui em suas observações uma análise que a própria Elsa escreveu a respeito dos personagens de uma maneira geral. Segundo ela, todos os personagens já escritos e futuros possuem características de Aquiles, Dom Quixote e Hamlet:

Para Aquiles “a realidade se apresenta viva, fresca, nova e absolutamente natural.” Para Dom Quixote não, “a realidade não o satisfaz e lhe inspira repugnância, e ele procura salvação na imaginação.” Para Hamlet, por fim, a premissa é a mesma de Dom Quixote, mas sem qualquer resultado: “para ele também a realidade inspira repugnância, mas não encontra salvação, e por fim escolhe não ser” (Berardinelli, 2007, p. 138).

O livro de críticas de Elsa Morante, publicado postumamente em 1987 por Cesare Garboli (1928-2004), crítico literário italiano e grande pesquisador da obra da escritora, se intitula *Pró ou contra a bomba atômica*. Aqui, a título de referência, Berardinelli faz uso da edição em italiano publicada pela editora italiana Adelphi no primeiro ano de sua publicação. Berardinelli, avança um pouco mais na análise sobre Arturo e o coloca como sendo o “grego da idade feliz” a princípio, mas, conforme seu amadurecimento acontece e se distancia da realidade, se assemelha também a Hamlet:

Em Arturo, que cresce feliz em sua ilha natal, Procida, no começo tudo parece repetir a situação de Aquiles, o invencível, o “grego da idade feliz”. Mas depois, aos poucos, suas fugas na fantasia se chocam com a realidade, até uma amarga decepção (uma decepção amargamente hamletiana, podemos dizer) com relação à pessoa que mais amou e mitificou: seu pai (Berardinelli, 2007 p.138).

As análises propostas por Berardinelli ressaltam aspectos da obra de Morante muito válidos e significativos, contudo, não há uma exploração com maior

profundidade de seus personagens e enredos, por exemplo. Assim, a crítica de Berardinelli não é completamente panorâmica, mas também não submerge de maneira que os leitores e críticos da obra de Elsa sejam capazes de adentrar profundamente na análise de suas narrativas tão ricas.

Em 2010, no Brasil, aconteceu a defesa da dissertação de Elena Gaidana sob o título de *Menzogna e Sortilegio de Elsa Morante: do simulacro como ficção*, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Apesar de não analisar o romance ou personagens que serão posteriormente estudados a fundo nesta dissertação, Gaidana realiza um interessante recorte a respeito da crítica literária italiana destinada à Elsa Morante e ao contexto literário italiano de sua época. Ademais, a pesquisadora também traça um panorama a respeito de como a crítica do período se comportava a respeito da literatura produzida por mulheres e das publicações de Elsa.

A pesquisadora brasileira aponta para algumas vertentes significativas sobre o Novecentos italiano, período onde as mulheres escritoras começaram a se inserir mais no campo da publicação literária. Caminhando para o século XX, também há um grande exponencial de escritoras mulheres na literatura italiana da época. Gaidana (2010) menciona que o crítico literário italiano e filósofo Benedetto Croce (1866-1952) nomeia de maneira equivocada, dentre os anos de 1903 a 1911, as obras produzidas por mulheres de “literatura feminina”. Também outro crítico literário italiano e filólogo, Cesare Segre (1923- 2014), em seu livro *Note per un bilancio del Novecento* (2005) ressalta que o século XX tem como referência a inserção de escritoras no universo da literatura. Em sua dissertação, Gaidana (2010) ressalta um trecho da análise de Segre, em que Elsa é citada, em meio a outras escritoras italianas:

Não faltavam mulheres escritores antes, mas elas eram exceções. Hoje em dia, em nosso país [Itália], temos numerosas escritoras de alto nível, e não é lícito fazer distinção: são escritores como seus colegas do outro sexo, e frequentemente melhores que eles. (...) limito-me a lembrar, além da Deledda e da Sibilla Aleramo, Gianna Manzini, Elsa Morante, Anna Banti, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Maria Corti, Rosetta Loy, Francesca Sanvitale, Rossana Ombres, Gina Lagorio e Amelia Rosselli (Segre, 2005, p. 23 *apud* Gaidana, 2010, p. 21).

A estudiosa brasileira menciona o livro *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (2000), organizado por Alberto Asor Rosa, em que Marina

Zancan, em seu ensaio, organiza em quadros historiográficos a produção de escrita de mulheres no Novecentos. Gaidana (2010, p. 22) comenta que:

O primeiro quadro historiográfico se estende desde 1881 (ano da fundação da Liga promotora dos interesses femininos) até a primeira guerra mundial e corresponde à primeira fase da industrialização da Itália em que, embora as mulheres tivessem sido admitidas no mercado de trabalho assalariado, a sociedade não previa que elas pudessem desempenhar novos papéis sociais além do modelo que tradicionalmente lhes fora atribuído, de “mulher-mãe”.

Quanto maior era o espaço e a voz social de que as mulheres dispunham, mais potentes eram suas publicações. Dando sequência com relação ao segundo e terceiro quadros, Gaidana (2010, p. 24) explica que eles: “se estendem respectivamente da crise do movimento emancipacionista (primeira guerra mundial) até a Resistência e desta última até a segunda metade da década de 1960 (...)”. Gaidana (2010) acrescenta que Zancan destaca algumas importantes publicações do período, incluindo as de Elsa Morante *Qualcuno bussava alla porta* (1936) e *Menzogna e sortilegio* (1948), que não possuíam tradução para o português até a publicação desta dissertação escrita. Também foi em 1926 que a italiana Grazia Deledda (1871-1936) ganhou o prêmio Nobel de Literatura, sendo a segunda mulher a recebê-lo. De acordo com a pesquisadora brasileira, “foi nesse século que as mulheres romperam com a hegemonia masculina no mundo da Academia” (Gaidana, 2010, p. 25), o que permite pontuar que há uma maior construção do pensamento a partir do espaço literário que foi sendo conquistado pelas mulheres escritoras.

No segundo e terceiro quadros, que destacam o momento em que Elsa inicia e estende sua produção literária, também é feito o recorte dos temas abordados por ela mesmo antes da publicação de *A ilha de Arturo*, que sempre direcionam questionamentos sobre o lugar ocupado pelo sexo feminino perante a sociedade – mais especificamente em uma Europa entre guerras –, além de expor como os acontecimentos mundiais influenciaram de maneira permanente a maneira como as mulheres realizam as obrigações já lhes são estabelecidas secularmente: a maternidade, por exemplo. A partir de seus romances, os leitores são capazes de conhecer diferentes tipos de maternagem, diferentes pais e também diferentes filhos, todos sendo impactados negativamente pelos fatos históricos ocorridos nas épocas em que escreve e com as imposições de seus respectivos gêneros. Elsa desata bloqueios para a comunidade feminina ao denunciar, por intermédio de suas personagens, a complexidade de ser mulher dentro da sociedade de que fazia parte

e na qual também sofria as consequências de seu gênero por ser escritora e questionadora.

Gaidana (2010) traz, ainda, algumas reflexões sobre a obra de Elsa atrelada aos críticos e também análises de seu objeto de estudo, o romance *Menzogna e Sortilegio*. Aqui, ampliaremos as considerações a respeito da obra de Morante, dada a sua pertinência para nossas discussões. Seguindo o pensamento construído previamente por outros críticos, a estudiosa sinaliza que:

ao retomar a tradição em que esses romances se inscrevem e nos quais a narrativa reflete as mazelas de toda sociedade da época, Elsa Morante construiu formas romanescas que apresentam uma estrutura clássica e que se afastam nitidamente da experimentação narrativa que caracteriza o modelo literário neo realista então vigente na Itália (Gaidana, 2010, p. 26-27).

O trecho reproduzido corrobora que Elsa tem como principal instrumento para a construção de seus enredos a vida real de seu tempo, mas que organiza o atual com o antigo quando se pauta em “modelos clássicos” narrativos para criar seus próprios mundos. Esses seriam os moldes de *A ilha de Arturo* também, um romance *coming-of-age* de descobertas sobre o amor, a relação com as figuras paterna e materna, o conhecimento de si mesmo e o amadurecimento, aspectos que podem ser encontrados com facilidade em muitas narrativas, mas com elementos expressivamente originais. A pesquisadora brasileira Amanda Domiciano da Silveira (2024) abordou a questão do *bildungsroman*, ou *coming-of-age*, em *A ilha de Arturo* em sua dissertação intitulada “*Re e stella del cielo*”: o *Bildungsroman* em *A ilha de Arturo* de Elsa Morante. Tendo em perspectiva sua pesquisa,

O *Bildungsroman*, traduzido comumente como romance de formação, é um gênero do romance concebido na Alemanha no final do século XVIII. O termo foi cunhado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern (1770-1852) (...) A *Bildung*, palavra alemã que significa “formação”, pode ser entendida como a união entre a autorreflexão e a perfectibilidade de um indivíduo. (...) (Silveira, 2024, p. 32).

A maneira como Elsa constrói seus personagens é também parte essencial desta dissertação, principalmente a respeito da personagem Nunziata, madrasta de Arturo, que passa toda a narrativa sofrendo pelas decisões e ações de terceiros sobre ela, principalmente dos homens. Primeiramente, a jovem é obrigada a se casar com o pai de Arturo pela mãe – que, por sua vez, e pelo que é exposto aos leitores ao longo da narrativa, tinha boas intenções com sua imposição, mas sofre ao ver a filha

vivendo de forma tão solitária e precária na Casa dei Guaglioni. Ali, Nunziata é exposta a muitos tipos de violências, físicas e psicológicas, que são cometidas por seu marido, Wilhelm, mas também por Arturo; sofre com o desprezo do pai de Arturo e com o desprezo do próprio garoto; precisa ser mãe e também ser mulher.

A história de Nunziata pode ser facilmente confundida com a de muitas outras mulheres que, como ela, também não puderam escolher qual percurso seguir em sua própria vida. Em suma, a jovem mãe e madrasta ocupa apenas uma posição de vítima da misoginia implementada dentro daquele círculo masculino tóxico. Sua história continua reverberando em muitas ilhas pelos diversos continentes, independentemente dos séculos retratados. Muitos outros temas são elevados por Morante, como a relação homossexual de Wilhelm com seu possível amante Antonio Stella e a repercussão disso para o desenvolvimento e despertar de Arturo. Naquelas coisas não ditas e não respondidas, Elsa Morante desafia seus leitores a averiguar ainda mais a profundidade de seus personagens.

Cesare Garboli, mencionado anteriormente como sendo um grande crítico da obra de Elsa, é destacado também por Gaidana para ressaltar mais aspectos das narrativas da autora italiana. Na passagem a seguir, do ensaio que integra o compilado *La stanza separata* (2008), o recorte de Garboli seria também *A ilha de Arturo*, mas ainda atrelado à obra de Elsa de maneira geral:

Sua figura técnica situa-se fora de qualquer percurso preestabelecido e é estranha a qualquer tradição consagrada no Novecentos: exótica e familiar, natural e hiperbólica, a escrita de Morante não deixa transparecer modelos. (...) Morante não deve nada ao neo-realismo contemporâneo. Seria impossível enquadrá-la nos velhos esquemas de sempre, nas organizações de manuais de “literatura”. Ela nasceu de si mesma, Elsa Morante (Garboli, 2008, p. 105).

Garboli (2008, *coming-of-age*) é capaz de perceber a genialidade e singularidade de Morante, mas, a partir do ponto de vista de Gaidana (2010), corroborado nesta dissertação, ainda falta profundidade ao examinar as narrativas da autora ou mesmo sua obra em geral. Para o caso de Gaidana, que tem como objeto de estudo um material diferente do estudado nesta dissertação, os pesquisadores apontam como falhas algumas organizações temporais e de narrativa dentro de *Menzogna e Sortilegio*.

Para encerrar sua averiguação, a pesquisadora brasileira oferta a Morante o apelido de “Penélope moderna”, pois, segundo ela:

vai meticulosa e sistematicamente desmanchando, ao mesmo tempo e à maneira de uma Penélope moderna, os próprios fundamentos que alicerçam o gênero narrativo que ela “adotou” como suporte. Com efeito, Morante não está interessada em ordenar uma realidade, porém, ao romper com o modelo neorrealista e desestruturar o próprio modelo que ela utiliza, ela visa rediscutir e questionar a rigidez da classificação dos gêneros literários (...) (Gaidana, 2010, p. 30).

Esse gênero narrativo adotado como suporte para a autora construir suas narrativas pode até mesmo já ser conhecido da crítica literária ou do universo literário como um todo, contudo, Elsa não se limita a copiar padrões estéticos, mas sim a subvertê-los quando os coloca frente ao moderno de sua escrita e criação.

A tese de doutorado escrita por Davi Pessoa Carneiro, intitulada *A escritura ambivalente: Elsa Morante-Macedonio Fernández* e defendida em 2013 pela Universidade Federal de Santa Catarina, traz interessantes recortes sobre a obra de Elsa que se tornam relevantes para esta dissertação. Traz luz a questões sobre qual seria o lugar na literatura ocupado por Elsa como escritora do século XX, assim como aspectos de sua obra que interessam muito àqueles que a estudam.

Em *O romance em “modo existencial” em A maçã no escuro, de Clarice Lispector e A ilha de Arturo, de Elsa Morante*, dissertação defendida em 2018 por Caroline Ferreti para o mestrado acadêmico em Letras da FCL-UNESP de Assis, a autora compara as duas narrativas, mas iremos nos concentrar apenas na crítica destinada à Elsa Morante.

A partir da biografia de Elsa publicada em 2008, sem tradução para o português, pela romancista e contista Lily Tuck (1938), que é natural da França, mas se radicalizou como cidadã americana, Ferreti (2018) constrói alguns aspectos de sua análise na introdução e primeiro capítulo de seu texto. Em conformidade com a biografista, Elsa, a princípio, gostaria de escrever duas novelas quando começou o trabalho que viria a ser *A ilha de Arturo*, em 1952. Essas duas histórias teriam o seguinte em enredo, pelas palavras da própria autora em uma entrevista de 24 de março de 1952:

O primeiro, *A ilha de Arturo*, narra a história de um jovem que, durante a prisão na África, se lembra de sua bela ilha Procida e do amor impossível ali vivido. O outro, *Nerina*, narra a história de uma garota que ama apaixonadamente a dança e morre prestes a realizar seu sonho. Do mesmo modo, ela tem um amor impossível (Elsa Morante, *Opere*, C. Cecchi e C. Garboli (orgs.). Mondadori, 1990) (Pessoa, 2019, p. 375-376).

O livro *The imagery of interior spaces*, publicado em 2019, contém um interessante artigo publicado por Gabrielle E. Orsi intitulado “*In her chambers: spaces of fiction in Elsa Morante*”. A pesquisadora analisa a forma como Morante constrói e faz uso dos espaços abertos e fechados que escolhe evidenciar em sua obra. Com *A ilha de Arturo*, o próprio é evidenciado, já que perambulando por espaços abertos, a ilha e a imensidão do mar, e por espaços fechados, a Casa dei Guaglioni e a gruta onde se esconde de Nunziata próximo ao fim da narrativa, por exemplo.

Outros pontos de interesse sobre *A ilha de Arturo* são apresentados pela autora. O primeiro deles diz respeito a uma personagem chamada Fortunata Emanuella, que é a parteira da ilha de Procida e faz o parto do meio-irmão de Arturo, Carmine Arturo. Orsi (2019) levanta um aspecto intrigante de Fortunata: ela vive sozinha com seu gato Matusalém e profetiza o destino de bebê de Nunziata. Para traçar o paralelo com a parteira, Orsi resgata uma personagem de Morante chamada Elisa, do romance *Menzogna e sortilegio* (1948). Elisa é a protagonista e narradora, e mistura realidade com contos de fadas enquanto relata a longa e trágica história de sua família por três gerações.

O segundo ponto de interesse para esta dissertação é quando Orsi ressalta que Arturo lê histórias a respeito de heróis e pessoas com “nomes renomados”, e que esses protagonistas são o oposto de “*obscure race of women*” que estão confinadas em “*rooms and little rooms*”, esta posição estaria, então, “em claro contraste com Elisa de *Menzogna e sortilegio*, sua madrastra Nunziata e as outras mulheres isoladas de Procida. (Orsi, 2019, p. 156, tradução nossa).¹²” É certo que o confinamento de Nunziata é real; ao término da história, os leitores não sabem se ela ficou ou resolveu partir. A postura das outras mulheres da ilha observada por Arturo era a de reclusão total, contudo, havia nele mesmo também uma espécie de reclusão, já que não buscava contato com os ilhéus. A pesquisadora traz, ainda, luz a uma observação sobre Arturo:

Ironicamente, a criança Arturo, na sua interminável espera pelo regresso de Wilhelm a Procida, assume um papel classicamente feminino: de Ariadne em Naxos, a Calypso em Ogígia, a Circe, o Mediterrâneo há muito é povoado de

¹² “*in clear contrast to Elisa of Menzogna e sortilegio, his stepmother Nunziatella, and the other secluded women of Procida.*”

mitos com mulheres que permanecem em ilhas como Procida (Orsi, 2019, p. 156-157, tradução nossa)¹³.

Arturo, ao aguardar o retorno de seu pai em completa reclusão na ilha, assumiria uma postura feminina, aquela que ele mesmo critica em vários momentos da narrativa. Enquanto espera, Arturo descobre o mundo por meio da literatura e usa esse filtro: o da solidão e apenas o que conhece por meio dos livros, para observar e narrar o mundo ao seu redor. Quando parte da ilha deixa outro alguém em seu lugar: primeiro Nunziata, então a verdadeira mulher a ocupar o posto feminino, depois seu meio-irmão, que, se a profecia de Fortunata Emanuele se concretizasse, permaneceria no lugar de Arturo: físico e mental.

Um ano após a publicação da dissertação de Ferreti, em 2019, uma nova tradução para o português de *A ilha de Arturo* foi lançada pela editora Carambaia com tradução de Roberta Barni e posfácio de Davi Pessoa, pesquisador brasileiro da obra de Elsa Morante. Em seu posfácio, Pessoa utiliza a mesma entrevista de Morante que Ferreti para explicar suas primeiras intenções de escrita com a narrativa em foco.

Continuando com as arguições de Ferreti, e em paralelo a Tuck (2006), na época de lançamento de *A ilha de Arturo* a crítica pontua que “a narrativa pode ser lida como uma parábola sobre Arthur Rimbaud”, poeta preferido de Elsa e: “há quem o interprete como um romance de formação; há, também, a possibilidade de o romance conter experiências pessoais da escritora. (Ferreti, 2010, p. 16). O romance também foi comparado ao livro *Le Grande Meaulnes* (1913) escrito pelo francês Alain-Fournier, mas, segundo a análise de Ferreti, Elsa não estava inteirada de quem era o autor ou mesmo seu livro. Para Garboli (*apud* Tuck, 2008), este romance foi “escrito quase em segredo, em um vácuo intelectual.”

Graziela Bernabò, também conhecida por ser crítica e estudiosa da obra de Morante, em seu livro *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura* coloca a autora como sendo “profética em antecipar os tempos”. A partir de seus temas tão atuais, Elsa se posiciona como alguém que antecede e evidencia discussões que ainda não haviam tomado caráter de relevância na época. Ferreti utiliza o trecho abaixo, retirado do livro de Bernabò, para refletir acerca de Elsa:

¹³ “Ironically, the child Arturo, in his endless wait for Wilhelm’s return to Procida, assumes a classically feminine role: from Ariadne on Naxos, to Calypso on Ogygia, to Circe, the Mediterranean has long been populated in myth with women lingering on islands like Procida.”

Elsa Morante é uma grande intérprete das mais importantes problemáticas do Novecentos, é uma escritora e intelectual profética em antecipar os tempos. Daí sua relevância, não é pertencer somente ao século passado, mas completa, também em nossa época, na dolorosa consciência do crescente declínio do mundo contemporâneo e na esperança, apesar de toda a mudança (Ferreti, p. 19, 2018 *apud* BERNABÒ, 2013, posição 111).

Em anuição com Garboli, a pesquisadora brasileira expõe alguns paralelos e oposições: “Cesare Garboli considera que não há escritor mais amado e odiado, e mais lido e ignorado do que Morante” (Ferreti *apud* Tuck, 2008, p. 223). Elsa não conforta os leitores; pelo contrário, os deixa aturdidos com sua forma, mas, principalmente, com seus temas e personagens.

Arturo, que narra sua história em primeira pessoa, foi confundido pela crítica com Morante por diversas vezes. Garboli não ficou de fora dessas percepções:

Não é a escrita de um menino, aquela de Arturo, mas nem sequer a de um homem. É uma escrita de dois gumes, superior a si mesma, uma escrita de mãe e filho juntos, vivência e surpresas, sábia e grosseira, a escrita de uma pessoa adulta que nada perdeu de sua alegria, feroz irreverência infantil. Assim Morante, narrando em primeira pessoa, identificando-se como seu menino herói, pode soar sem falsos tons duas cordas de timbre misto: maravilha e ironia, pequenez e a grandeza das coisas, o mito e o oposto do mito (Garboli, *apud* Bernabò, 2013, posição 3036, tradução de Ferreti, 2018).

Essa aproximação de Elsa com seu protagonista é provável ser significativa, sob alguns enfoques, a fim de alcançar parcialmente seus propósitos na qualidade de criadora e literata. Há a possibilidade de ser efetivo para aproximar mais Arturo daqueles que estão lendo a narrativa, já que, muitas vezes, os leitores são confundidos com suas emoções e ações. As oposições elevadas por Garboli desmontam as já tão mencionadas barreiras clássicas que os críticos apontam em sua escrita. Morante é clássica e também moderna. Conhecemos o mundo de Procida pela lente de Arturo e também todos os outros fatos narrados. Morante, então, teria escolhido um narrador homem e adolescente para demonstrar a seus leitores como seria sua percepção de mundo?

Seguindo a ordem cronológica de publicações a respeito de Elsa Morante e *A ilha de Arturo*, temos o posfácio de Davi Pessoa Carneiro Barbosa (2019) para a nova edição do livro em português pela editora Carambaia. Sua escrita conduz os apreciadores da narrativa a mergulharem de fato em uma análise consistente a respeito dos personagens, assim como em relação às possíveis intenções de Elsa com a construção do romance.

Segundo Pessoa (2019, p. 374), Morante comete um anacronismo quando retoma os aspectos mais tradicionais de composição estrutural em seu conjunto de publicações, não apenas em *A ilha de Arturo*. Fazendo uso da forma clássica, insere mitos e os reescreve a fim de torná-los mais palpáveis; nas palavras do estudioso: “(...) reescrevia, portanto, certos mitos, ou melhor, parecia dar-lhes um novo uso, para que a realidade fosse lida por um passado arcaico que se reatualiza no presente.”

Com a publicação em 1957 de *A ilha de Arturo* pela famosa editora italiana Einaudi, Morante recebeu o prêmio Strega. Este prêmio é o de maior prestígio na Itália e a escritora foi a primeira mulher desde sua data de início, em 1947, a recebê-lo. A crítica, diferentemente do que ocorreu com *Mentira e sortilégio*, acolheu esta narrativa com muito mais veemência principalmente porque Morante escrevia, como já mencionado, durante os anos da guerra e também no pós-guerra, e ela consegue, de maneira magistral, uma nova maneira de perceber a realidade que cercava a Europa tão devastada.

A respeito de *A ilha de Arturo*, Pessoa (2019, p. 374, grifo do autor) salienta: “A riqueza do romance (...) não se encontra apenas no que revela, mas, igualmente, naquilo que oculta. Há nele, sem dúvida, um *jogo secreto*.” No início do livro a autora coloca um anúncio dizendo que os leitores devem olhar para a obra com o “arbítrio da imaginação” e não “se refere nem a lugares, nem a fatos, nem a pessoas reais.” O crítico brasileiro evidencia que Morante tem uma auto imposição para não se encaixar em uma postura neo realista com sua obra, entendendo que o neo realismo foi um movimento de vanguarda da época, abarcando principalmente a Itália e a França, onde procurava denunciar, por meio da arte, as desigualdades da sociedade da época. Segundo ele,

(...) *não* sabemos de onde nascem seus personagens, eles não estão ancorados objetivamente na realidade, não são personagens totalmente “impressionistas” (por mais que nos seduzam por suas belezas), e, se lá se encontram, é para tocar a realidade através de um mistério, da ordem do inapreensível, algo tão fundamental na literatura da escritora que parecia parodiar não apenas um livro específico, mas a própria literatura (Pessoa, 2019, p. 374, grifo do autor).

Assim, Morante, de sua maneira tão particular de criar, coloca em seus personagens aspectos que são, ao mesmo tempo, palpáveis para a realidade vigente, mas, em outros parâmetros, também envoltos por esfinges enigmáticas, o *jogo*

secreto mencionado por Pessoa, e que faz com que os leitores se envolvam ainda mais na brincadeira de descobrir o que é mito e o que é realidade. O autor continua:

Em *A ilha de Arturo* é possível rastrear ao mesmo tempo elementos míticos, fabulares, de romances de aventura e de formação, como se ela desejasse embaralhar todas as cartas num esforço de apreender, em última análise, o humano (Pessoa, 2019, p. 375).

Refletindo sobre as palavras do pesquisador, todos os aspectos descritos por ele podem ser percebidos na narrativa de Morante, e, aos leitores, fica a surpresa do que pode ser encontrado em seus escritos além do que é comum proposto literariamente. A autora consegue usar o mundo imaginário que criou, mesmo sendo a ilha de Procida um local real, e transformá-lo em uma fantasia, assim como com os personagens que orbitam a ilha parecendo seres mágicos que precisam encontrar seu caminho para “casa”, assim como quando Alice embarca na toca do coelho ou quando Dorothy acaba sendo levada para Oz no meio de um tornado. Alguns personagens estão ali pois nasceram no ambiente, mas outros optaram pela estadia na ilha.

Pessoa (2019) consegue, em apenas algumas linhas, descrever de maneira muito clara o enredo e algumas das problemáticas existentes na narrativa de Morante. A partir disso, é válido ressaltar a maneira como a personagem, Nunziata, madrastra de Arturo, é construída ao longo da história, seu relacionamento com o marido, pai de Arturo, e o próprio garoto, além das particularidades de sua própria história sendo mulher. Contudo, segundo o pesquisador:

O romance evoca a infância de Arturo Gerace, na ilha de Procida. Arturo, cuja mãe morreu no seu nascimento, sente um fascínio ambivalente pelo pai, Wilhelm, que passa quase todo tempo ausente. O garoto, no entanto, é acolhido pela madrastra, Nunziata, (...) pela própria ilha - além de ser acolhido pelo mar, já que “o movimento do mar era um beijo, correndo rumo à ilha”. Arturo (...) sente ciúme da relação do pai com os amigos misteriosos, do pai com a jovem madrastra (...) (Pessoa, 2019, p. 376).

O pesquisador argumenta que o ciúme de Arturo se mostrará ao longo da narrativa como um efeito do “amor impossível”, sendo está a intenção temática demonstrada por Morante na entrevista em que relata como pensou em elaborar a escrita do romance. O próprio personagem expõe que o sentimento pela madrastra não será possível de se concretizar. Pelo olhar do protagonista e narrador: “Entre todas as mulheres que existem no mundo, se havia uma maior impossível que

qualquer outra para mim, vetada a meu amor por uma proibição suprema, essa mulher era N.: esposa de Wilhelm Gerace!” (Morante, 2019, p. 277).

A ilha pode ser compreendida como um espaço de transição de Arturo entre o que é e o que virá a ser. Segundo Pessoa, a ilha impulsiona Arturo para que ele embarque em um grande aprofundamento “para uma interioridade: da mãe morta, que se faz presente em outro corpo ao mesmo tempo frágil e forte, e do pai ausente, misterioso, que ama outro homem, igualmente encarcerado na prisão da ilha.” (Pessoa, 2019, p. 377). Quando relaciona a figura de sua mãe genitora com, de fato, um corpo, é por este viés corporal que Arturo enxerga, observa e procura em Nunziata sua própria mãe.

De acordo com Pessoa (2019), a crítica Graziella Bernabò assinala sobre *A ilha de Arturo*:

(...) a absurda experiência bélica de Arturo elimina completamente a história do cárcere, preferindo nos restituir o encanto da evocação não apenas de seu cotidiano real em Procida, mas também, e sobretudo, o amável sonho sucessivo, e sua consequente marca mística, de sua vida na ilha (Bernabò, 2012, *apud* Carneiro, 2019, tradução do autor).

Em sintonia com a crítica de Bernabò, é possível inferir que Arturo compartilha com os leitores dois mundos em que está presente e atua: o mundo real, físico e palpável, e o mundo dos sonhos, ambiente em que entra em contato com seus desejos mais profundos. O garoto, em muitas passagens na narrativa, relata que sonhou com sua mãe falecida. Além disso, sonha que está recebendo carinho físico de seu pai, e também sonha com a presença de Nunziata em sua vida. Como tudo o que diz respeito a Nunziata possui dualidade, seus sonhos também são envoltos por uma névoa de sentimentos que podem ser, a princípio, negativos, mas que estão profundamente atrelados ao desejo que sente por ela. Tal desejo engloba muitos aspectos do feminino: a presença da mãe falecida, por exemplo. Encontra na madrastra a mulher que deseja e partilha com ela suas vontades para o futuro, assim como faria com uma amiga.

Com o enfoque maior em analisar e aprofundar-se na questão da identidade masculina em *A ilha de Arturo*, há o artigo de Emma Bologna publicado em 2021 sob o título de “*Masculine Identity in Arturo 's Island by Elsa Morante*”. A autora ressaltava aspectos complexos a respeito da masculinidade, especialmente no comportamento de Arturo e Wilhelm, no relacionamento entre os dois e com os outros

personagens que interagem com os dois. Também explana sobre Nunziata ser um grande veículo para o amadurecimento de Arturo. Os demais pontos serão ampliados e mais aprofundados mais adiante, pois contêm extrema relevância para a construção da análise do romance.

Em 2022, Davi Pessoa Carneiro publicou, juntamente com a editora Âyiné, o compilado de textos e ensaios de Elsa Morante intitulado *Pró ou contra a bomba atômica*. Os artigos de Elsa englobam, basicamente, questões acerca da literatura e análises literárias. Contudo, o título do livro em questão também corresponde a um dos textos escritos pela autora, o que faz com que seu compilado não seja apenas sobre literatura, mas, possivelmente, uma análise do ambiente em que vivia, já que também escreveu um breve texto chamado “Alguns exercícios preparatórios para a próxima quaresma” (2022), onde relata como a aristocracia costumava se organizar para realizar celebrações neste período e como elas aconteciam na época em que escreve, além de colocar em evidência como a classe menos favorecida realiza seus “festejos”. No presente capítulo, são levantadas algumas chaves para possíveis análises, que serão melhor exploradas nos capítulos seguintes.

Em “Vermelho e branco”, Morante (2021, p. 19-46) divide as análises literárias com alguns excertos divertidos e instigantes. Já no primeiro texto “Glória, Heróstrato e o esposo lunático” a descrição do que seria a Glória para Elsa é intrigante: “despreza quem a adora, quem venderia a alma por ela, quem beijaria o chão por onde passa. Não há nada pior.” (Morante, 2022, p. 19). Intrigante pois faz lembrar muito o pai de Arturo, Wilhelm, que possui um comportamento semelhante para com o filho e, posteriormente, com Nunziata, como se pode observar na seguinte passagem da narrativa: “- Eu não quero que se chore *por amor a mim*, não quero *amor* (...). Fique sabendo, moça, que eu nunca teria me casado com você se não estivesse certo disto: que você **NÃO** tinha sentimento por mim.” (Morante, 2019, p. 139, grifo da autora). O momento em questão se refere à quando, após quinze dias depois do casamento com Nunziata, Wilhelm resolve partir da ilha.

Em “As personagens”, Morante (2021) traça um perfil das três personagens fundamentais da literatura e como elas seriam, de maneira separada, todas as outras personagens já compostas previamente. Seriam elas:

- a) Calcanhar de Aquiles, ou o Grego da Idade Feliz: para ele a realidade se mostra viva, fresca, nova e absolutamente natural;

- b) D. Quixote: a realidade não o satisfaz e lhe inspira repugnância, e ele procura salvação na ficção;
- c) Hamlet: a realidade também lhe inspira repugnância, mas ele não encontra salvação e, no final, decide não ser. (Morante, 2022, p. 29)

Uma possível e interessante análise seria pensar em qual dessas três categorias estaria inserido Arturo. Seria ele um Grego da Idade Feliz quando, no início da narrativa, aprecia a realidade em que vive e sua frequente espera por seu pai é algo natural? Ou um D. Quixote quando, para conseguir dar nome aos sentimentos e aos saberes sobre as pessoas, por ter pouco, ou quase nenhum convívio com o mundo humano ao seu redor, recorre à literatura para ser capaz de qualificar o que não consegue fazer por conta própria? Finalmente, um Hamlet a partir do momento que tem as mais terríveis revelações ao final da história e decide não ser mais quem era na ilha, partindo para outro espaço físico, ou, outro plano de vida? O exercício é interessante e frutífero, especialmente quando pensado sobre as personagens femininas, talvez, as mais difíceis de serem catalogadas.

Já em “Os três narcisos”, a autora realiza uma análise em que incorpora características narcísicas em três partes e para três personagens (fictícios ou não) que podem auxiliar na compreensão das atitudes de Wilhelm ou do próprio Arturo. Quando explica em “Ângelo, o narciso feliz”: “Ângelo gosta de si mesmo e não duvida que os outros não o adorem. O próximo representa para ele um espelho, no qual (seja ilusão ou realidade) reencontra a confirmação da própria convicção (Morante, 2022, p. 32), Arturo poderia até se encaixar nessa descrição, não fosse pelo fato de ter apenas um vínculo narcísico, um único espelho: seu pai, o garoto quer acreditar que o pai o adora e busca viver apenas pelas convicções do mesmo.

O texto “Savério, o Narciso Furioso” permite refletir sobre a personagem do pai de Arturo:

Savério gosta de si mesmo, não duvida que seja lindo e fascinante, nem que seja um gênio; todavia, à mesma pergunta de seu ansioso coração, o próximo responde: “Não, caro amigo. Apesar de sua presunção individual, você não é lindo, não é fascinante, não é um gênio.” (...) Impetuoso, diligente, Savério sempre se esforça para dar novas revelações aos outros sobre o mito glorioso que faz de si mesmo (Morante, 2022, p. 33).

Wilhelm não mede esforços para mostrar o quanto sua autoestima é elevada, principalmente quando explica sobre o mundo a Arturo ou quando se

sobrepõe com suas atitudes misóginas com relação a Nunziata. Infelizmente não sabemos o interior de sua mente, apenas o que Arturo vive e absorve, e essas experiências podem ser o suficiente para conhecermos o necessário de seu pai. Morante (2022, p. 33), ainda no texto *Savério, o Narciso Furioso*, prossegue a respeito do personagem título:

O estudo apaixonado que empreende e cultiva acerca da vida alheia não tem para ele outro fim que não seja reconhecer a nulidade dos outros e ressaltar seu próprio valor. Disso nasce seu ódio e seu desprezo por todos e sua agressividade desmedida diante de seus rivais mais felizardos.

Wilhelm não mede esforços para demonstrar o quanto despreza as opiniões de Nunziata a fim de fazer valer a pena suas próprias. A agressividade desmedida pontuada por Elsa pode ser uma característica observada por Arturo logo nas primeiras horas da esposa na Casa dei Guaglioni. Arturo não compreende a razão de seu pai estar tratando a madrasta com tanta violência, até mesmo física, pois ela se submete a ele entendendo que é este seu dever.

Eu nunca o tinha visto agredir alguém com tanta ênfase e rancor (...). Agora essa cena com a esposa me revelava uma nova forma de humor dele, (...) e, assistindo àquilo, eu tinha sentido que meus nervos se contraíram, como se dessa vez eu também dividisse o medo da esposa (Morante, 2019, p. 87-88).

A única diferença que pode distanciar por completo Wilhelm de Savério é a frase final de seu perfil: “Único devoto num mundo de bárbaros e descrentes, Savério não perdoa ninguém, exceto os defuntos.” (Morante, 2019, p. 33) Este não seria o caso de Wilhelm pois retoma, em alguns momentos, sua falecida mãe, a avó paterna de Arturo, para ainda, mesmo após sua morte, rogar pragas em seu nome, em seu nome de mãe.

O último perfil narcísico descrito por Elsa é feminino: “Ludovica, a narcisa feliz”, que poderá, ou não, se encaixar em possíveis análises a respeito dos personagens de *A ilha de Arturo*. As observações a respeito de Nunziata dentro dos perfis narcísicos descritos por Elsa e seus três personagens fundamentais serão pontuadas mais adiante, levando em consideração se a personagem feminina se encaixa ou não nesses modelos já programados e por qual razão.

O próximo texto tem o título “O paraíso terrestre”, no qual Elsa irá dissertar um pouco a respeito de animais de estimação e o quanto os mesmos são valiosos e

importantes para a humanidade. Segundo ela: “(...) nos assusta pensar como nosso exílio seria amargo se não nos tivesse restado esse consolo.” (Morante, 2022, p. 36). Relacionando com *A ilha de Arturo*, no início da narrativa o garoto tem uma cadela de estimação chamada de Immacolatella, a qual foi a grande companheira de Arturo durante sua infância e, conforme a linha de pensamento de Elsa, em seu exílio em forma de ilha. As descrições do garoto a respeito da cadela são sempre carregadas de ternura e afeto; não há mistérios ou jogos de interesses na relação que criaram, apenas diversão e acolhimento.

Haverá quem diga: falar tanto de uma cachorra! Mas eu, quando menino, não tinha outros companheiros a não ser ela, e não dá para negar que ela era extraordinária. Para conversar comigo, tinha inventado uma espécie de linguagem de mudos: com o rabo, com os olhos, com suas poses e muitas notas diferentes de sua voz (...). Mesmo sendo uma fêmea, amava a audácia e a aventura: nadava comigo (...). Sempre me seguia quando eu andava pela ilha (...) (Morante, 2019, p. 45).

Arturo dedica um capítulo pequeno, assim como são todos os capítulos da narrativa, para explicar a respeito da cadela, mas outros que se seguem narram aos leitores mais de suas aventuras com ela. Immacolatella morre, assim como a mãe de Arturo, após o parto de seus filhotes.

Adiante, Elsa irá analisar alguns traços dos perfis de dois personagens presentes na literatura russa. O primeiro deles é o príncipe Andrei Bolkonski, da célebre história de Liev Tolstói (1828-1910), *Guerra e Paz* (1867). O segundo é do personagem Oblómov, que dá título ao livro, publicado em 1857 por Ivan Goncharov (1812-1891). Andrei, segundo a análise da autora, tem características de um personagem puramente preguiçoso:

Sua substância sombria e fugidia atrai e repele as personagens, e de tantas atrações e repulsões o jogo dos sentimentos na obra recebe uma qualidade misteriosa e ambígua, uma profundidade singular; em suma, uma espécie de angústia *romântica*. As características fundamentais de Andrei são exatamente aquelas das personagens românticas, isto é, o orgulho e a preguiça (Morante, 2022, p. 39, grifo da autora).

Morante explica que a preguiça de Oblómov é mais evidente já que: “seus emblemas visíveis são a poltrona, as pantufas e o pijama” (Morante, 2022, p. 40). O personagem em questão é um rico senhor de terras que quase não sai de dentro de sua casa, mais especificamente do sofá, sempre vestindo um roupão e pantufas,

fazendo planos que nunca consegue colocar em prática. Já a preguiça de Andrei é moral, pois não quer se comprometer com nada ou com ninguém. Contudo, ambos os personagens, com suas atitudes, esperam obter o mesmo êxito: “*eximir-se de qualquer responsabilidade em relação ao próximo.*” (referenciar) Andrei afasta as pessoas que gostariam de estar a seu redor quando coloca empecilhos que Elsa chama de bovarismos. Quando alguém se aproxima do príncipe:

Andrei o enxota para bem longe (...) com (...) fetiches que são trocados a todo instante: a guerra ou o amor pela glória, o dever filial ou o sentido de honra. Esses fetiches são o bovarismo do príncipe. (...) incorpora o orgulho à preguiça; e o bovarismo (ou o falso ideal) é frequentemente um escudo que o orgulho empresta à preguiça (Morante, 2022, p. 40).

Esses fetiches apresentados por Elsa seriam as ilusões de Andrei em mascarar suas verdadeiras vontades, em preferir não criar laços profundos, com as escusas de ir lutar na guerra que acontecia naquele período. Para ele, essas máscaras seriam válidas o suficiente para que ele próprio se convença de que o que faz é por alguma espécie de glória quando, na verdade, seria uma fuga completa.

Elsa também explora as relações do príncipe com as mulheres com quem se envolve romanticamente, primeiro com a esposa Lise e depois com Natasha. Andrei parte para a guerra deixando a esposa em um momento de necessidade. Segundo Morante (2022, p. 41): “a guerra é muitas vezes um álibi, um lugar onde se evitam as obrigações individuais. É, em suma, para os bovaristas preguiçosos, aquilo que a poltrona é para Oblómov. Quando Lise morre, Andrei “percebe” que a amava; para a autora, Andrei se abstém de suas culpas quando decide por amar alguém que está morto, já que aqueles que se vão também isentam os que ficam de futuras responsabilidades.

Semelhante ao que ocorre com Natasha, Andrei demora em casar-se com ela e decide viajar, devido à “vontade de reencontrar seu pai, sua saúde e, quem sabe, a intenção de colocar à prova o coração da jovem amada. (...) esses motivos maravilhosos são somente pretextos para a preguiça”. (Morante, 2022, p. 41). Andrei, ferido gravemente após sua participação em outra batalha, percebe que realmente ama Natasha. É apenas perto da morte que Andrei é capaz de se aproximar de seus sentimentos com relação a Natasha. Contudo, para Morante (2022, p. 41-42):

nesse caso, repete-se às avessas sua relação anterior com Lise, ou seja, é fácil amar os outros quando se sabe que a morte está próxima. Agora Andrei ama Natasha porque ela não lhe pode tirar mais nada.

As desculpas de Andrei só aparentam ser glamourosas e para uma espécie de bem maior, mas são uma completa fuga quando opta por não se observar de maneira realista e decide por não tomar de fato nenhuma decisão, apenas quando a morte se aproxima, tanto de Lise quanto dele próprio.

Apresentação analítica de *A ilha de Arturo* (2019)

O romance *A ilha de Arturo*, é narrado por um adolescente de 15 anos, Arturo, que conta sobre sua infância e juventude sendo nascido e criado na pequena ilha italiana de Procida. Enquanto ele se apresenta para os leitores, é possível conhecer suas origens e relação conturbada com a maternidade e o feminino. A mãe do jovem garoto morreu antes mesmo de completar 18 anos logo após seu parto e é descrita por Arturo como: “Ela, em si, nada mais era que uma mulherzinha analfabeta; porém, para mim, ela era mais que uma soberana.” (Morante, 1957, p.8). Apesar de dizer que era “soberana” também a diminui ao descrevê-la como sendo nada mais que uma “mulherzinha analfabeta”. O fato de usar o diminutivo do substantivo mulher sugere uma carga negativa à sua descrição. A dualidade fica presente quando a exalta na mesma frase em que a diminui. Seu pai, Wilhelm, possui origem alemã pela mãe e italiana pelo pai, chamado de Antonio Gerace e foi um antigo morador de Procida mas que esteve distante da mesma por muitos anos. Por meio da narrativa de Arturo, sabe-se que Antonio deixa a mulher com o filho ainda pequeno e, segundo o jovem, sua avó era uma “professorinha alemã”. Novamente um diminutivo sendo usado para caracterizar uma mulher; além disso, ambas, a mãe e a avó de Arturo, não possuem nomes próprios e são apenas designadas com os substantivos que se encaixam em suas funções femininas.

Antonio retorna à ilha e busca contato com a mãe de seu filho, descobrindo que ela está morta e o garoto, Wilhelm, já é um adolescente de 16 anos. O avô de Arturo convida o filho para que se mude da Alemanha para a ilha de Procida. Wilhelm aceita o chamado e passa a morar com seu pai; contudo, eles não reafirmam laços fraternos. Wilhelm não se aproximava das pessoas da ilha no início de sua estada ou mesmo depois. Essa atitude também é transmitida para Arturo, que não possui amigos

ou mesmo conhecidos na ilha. A única pessoa da qual Wilhelm se aproxima é um senhor chamado de o Amalfitano, que é descrito por Arturo como alguém que odiava as mulheres de forma aberta e muito clara, respeitando como seres humanos apenas os homens. Este homem promovia festas e bailes de máscaras em seu palacete, onde apenas homens eram permitidos. A amizade entre os dois foi tão forte que Amalfitano deu para Wilhelm o lugar onde morava, uma antiga residência de frades que Arturo conhece como lar, mais conhecida pelo nome de Casa dei Guaglioni. O apelido da casa foi dado pelos ilhéus de Procida por guaglioni significar moleque ou rapaz em dialeto napolitano.

Segundo os habitantes da ilha, a casa ocupada agora por Arturo possuía uma maldição: todas as mulheres que ali residissem iriam morrer. Por conta de um medo crescente e “de uma voz popular segundo a qual o ódio do proprietário defunto tornava eternamente fatal para as mulheres a estadia ou mesmo a simples entrada na Casa dei Guaglioni” (Morante, 2019, p. 18), nenhuma mulher na ilha jamais aceitou ser empregada na casa dos Gerace. Por essa razão, Arturo foi cuidado por um babá chamado Silvestro que tomou conta dele desde seus primeiros meses de vida até ser chamado para o alistamento militar. Como o garoto já possuía idade suficiente para se cuidar sozinho, não há substituto para o trabalho realizado por seu babá. A partir daí, ele tem apenas a companhia de sua cachorra Immacolatella, a presença física de um cozinheiro, ilhéu de Procida, que preparava refeições simples para Arturo e as ocasionais visitas de seu pai à ilha.

No capítulo intitulado “Últimos acontecimentos”, Arturo relata que, por uma ocasião do destino, sua cachorra, Immacolatella, encontra um companheiro canino do sexo masculino e fica prenha, mas infelizmente acaba morrendo no parto dos filhotes que, por terem nascido antes da hora, também acabam morrendo. No mesmo capítulo, Arturo menciona que sua época de infância chegou ao fim e seu pai, que esteve ausente durante muito tempo, retorna à ilha anunciando seu noivado com uma mulher napolitana e que o casamento aconteceria na quinta-feira daquela mesma semana.

A maneira como Wilhelm introduz Nunziata na vida de Arturo é dizendo “meu pai, em tom de dever (que parecia artificial, de tanto que era insólito), me dissera: “Assim você terá uma nova mãe” (Morante, 2019, p. 71). A mente de Arturo funciona distintamente, ele não quer uma nova mãe pois entende que já tem uma: “Nenhuma

mulher podia se dizer minha mãe, e a nenhuma eu queria dar esse título, a não ser a única, que havia morrido. (Morante, 2019, p. 71).

No primeiro dia que Nunziata passa na Casa dei Guaglioni, sua recepção pelo pai de Arturo, seu marido, não é nada amistosa. Ele organiza o quarto em que iriam dormir acrescentando a antiga cama de armar em que Silvestro dormia no quarto em que ele dorme para que seja a cama de Nunziata. Então, eles não compartilham a mesma cama ao dormir. Ele anuncia: “Você, quando eu estiver com sono, vai dormir na cama pequena. Eu vou dormir na minha cama grande, onde sempre dormi” (Morante, 1957, p. 86, grifo da autora). Arturo percebe que a madrastra tem medo de seu novo marido, bem como da solidão; não muito tempo depois ela revela a ele que a solidão é realmente seu maior medo. Contudo, o medo do marido também se equipara à solidão, suas ações perto do pai de Arturo são sempre reforçando a quão insegura e perdida se sente na nova realidade que lhe foi apresentada.

2.2 O narrador em *A ilha de Arturo*

Como já posto anteriormente, este romance é narrado em primeira pessoa por Arturo, o protagonista adolescente. Morante tem como narrador um personagem masculino, que descreve sua narrativa dentro do ambiente em que vive, a ilha de Procida, na baía de Nápoles, em uma antiga residência de frades que por conta da guerra foi transformada em uma ocupação militar.

Em concordância com Santos e Oliveira (2001):

O narrador é uma *criação* do autor. A voz do narrador é a *ficção de uma voz*. Um nível de enunciação (...) está contido no outro (...) Há, nos textos ficcionais, um profundo imbricamento de vozes. As vozes das personagens são veiculadas pela voz do narrador (...). Mas o narrador também pode ser personagem, pois pode aparecer representado, figurado em sua própria narrativa (Santos, 2001, p. 03, grifos do autor).

Então, os leitores conhecem os outros personagens da narrativa pelo olhar de Arturo, ele sendo também personagem e protagonista de sua história narrada. Como contador de histórias, o jovem apresenta seu universo intensamente e com muitos detalhes. Fala muito sobre si mesmo, detalha a respeito de seu nome, suas aspirações, desejos por aventura e tudo o mais que o cerca: seu quarto com uma cama muito velha, a casa empoeirada e cheia de memórias do que um dia já foi, sua

rotina na ilha, a vida perto do mar, seu pai e o relacionamento conturbado que travam, também todos seus sentimentos com relação a madrastra. Os leitores tomam consciência de tudo o que se passa em sua mente. Sua lente de mundo é a perspectiva pela qual conhecemos esse universo, afinal, o próprio nome do romance se auto declara: *A ilha de Arturo*, para ele, aquela é mesmo a sua ilha. A personagem feminina, Nunziata, também é apresentada aos leitores apenas sob os olhos de Arturo. O que oferece espaço para muitas perguntas e possibilidades de discussões. Essa lacuna existente, que a falta de mais:

Não por acaso, as palavras designativas da posição do narrador são: foco, visão, ponto de vista e perspectiva. (...) a presença de um sujeito capaz de delimitar e controlar o seu campo perceptivo ao imprimir sua subjetividade na matéria narrada. Esse encaminhamento teórico - que pressupõe uma direção que vai do olho para o olhar, do olhar para o perceber, e do perceber para o ser - é a estratégia encontrada para reconhecer, na ficção, o sujeito (Santos, 2001, p. 04).

Em concordância com as palavras dos pesquisadores, Arturo imprime a sua subjetividade enquanto conta sobre o mundo que conhece, também com suas limitações de alguém que nunca saiu de Procida. É possível perceber fortemente a presença do sujeito inserido na narração do protagonista, seu modo de ver o mundo tem um quê de fantasia, mitologia, absorção dos comportamentos do pai, ampliando-os quando inicia o contato com Nunziata. Pode-se dizer que seu sujeito se expande quando a personagem feminina entra em sua linha de observação.

Santos e Oliveira traçam, então, alguns perfis com relação aos pontos de vista dos narradores. Segundo eles, Percy Lubbock em *A técnica da ficção* (1976), ressalta três principais recortes do contador da história: a) visão por detrás, b) visão com e c) visão fora. Arturo seria um narrador b) visão com:

narrador em primeira pessoa, em que há presença do narrador-personagem. (...) o narrador conhece - ou finge conhecer - tanto quanto as personagens. É o caso da narrativa que utiliza o monólogo interior. Aqui, o narrador é auto diegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história (Santos, 2001, p. 06-07).

Contando sua história organizadamente e linearmente, Arturo auxilia seus leitores no caminho para o reconhecimento de seu interior; ele age como um guia para seus pensamentos. Sua escrita é cheia de detalhes sobre as pessoas que têm grande apreço, como seu pai e sua falecida mãe, mas o agrega também valor estético e de

conteúdo é como ele escolhe contar, a forma como apresenta o que tem dentro de si mesmo. Aqueles que leem a narrativa, são capazes de conhecer a fundo o que Arturo pensa. No trecho abaixo é possível observar a forma como o protagonista pensa sobre as viagens que gostaria de fazer acompanhado de seu pai, segundo Wilhelm, elas só poderiam acontecer depois que Arturo crescesse:

Tive um pensamento de revolta contra a absolutez da vida, que me condenava a percorrer uma Sibéria infinita de dias e noites antes de me tirar desta amargura: ser um garoto. Pela impaciência, naquele momento eu me sujeitaria até mesmo a um longuíssimo letargo que me fizesse atravessar sem perceber minhas idades inferiores para me perceber, de repente, homem, igual a meu pai. *Igual a meu pai!* Infelizmente (...) mesmo quando for homem, nunca poderei ser igual a ele (Morante, 2019, p. 43, 2, grifos da autora).

Sendo esse narrador protagonista de sua própria vida e história, para a construção deste algo que unifica o tempo, espaço e as pessoas ao redor, existe a necessidade de multiplicar os sujeitos ficcionais, segundo os autores: “Utilizando a liberdade do texto ficcional, são exploradas as duplicidades de se jogar com a duplicidade de “eus”. (Santos, Oliveira, 2001, p. 17-18). Seria, então, a “multiplicação dos sujeitos ficcionais”. Arturo desvenda seus muitos “eus” para seus leitores, aquele que quer conhecer o mundo ao lado de seu pai, o solitário que espera a volta do mesmo, e também partes de sua carência por faltar afetuosidade do pai e existir uma lacuna maternal física e emocional.

2.3 As personagens em *A ilha de Arturo*

Para esta análise serão levados em consideração apenas três personagens da narrativa: Nunziata, a personagem feminina e o objeto principal de investigação desta dissertação, assim como as personagens femininas em *A filha perdida*, seguidos por Arturo e Wilhelm, seu pai. Os demais personagens entraram de maneira pontual, ou serão apenas mencionados.

A definição de personagem sugerida por Santos e Oliveira seria a seguinte:

Pode-se definir personagem como um *ser de ficção*. Tal conceito, no entanto, é paradoxal. (...) O paradoxo está no cerne da própria definição de personagem. Ao surgir associada a um ser, a personagem pressupõe um conjunto de características compatíveis com o nosso modo de conceber os seres, pressupõe um reconhecimento que tem como referência o mundo à nossa volta (Santos, Oliveira, 2001, p. 27).

É interessante e importante levar em consideração para tal definição aquilo que os personagens são e o que, possivelmente, os leitores poderiam esperar deles. Nunziata é praticamente a única personagem feminina que se destaca na trama. Arturo cita sua mãe, que faleceu, em diversos momentos, mas não a insere em sua narrativa como alguém com personalidade, afinal, ele não a conheceu e seu pai não fala sobre ela. Portanto, a madrastra é aquela que ocupa muitas funções - antes de se mudar para a Casa dei Guaglioli, morava em Nápoles com sua família de origem muito humilde. Também é órfã de pai, é a irmã mais velha de alguns muitos irmãos e sempre cuidou de todos, assim como da casa. Em Procida, é esposa e madrastra, cuida também da casa e se ocupa apenas com os afazeres domésticos. Não é revelado o motivo pelo qual Wilhelm decide se casar com Nunziata, Arturo não questiona isso em seus pensamentos enquanto narra a história. Mas, é certo que ela reorganiza a estrutura da casa - emocionalmente e fisicamente.

Ao descrevê-la, Arturo sempre observa sua ingenuidade e simplicidade perante ao que recebe de Wilhelm, e também de Arturo, muitas vezes zombam dela por suas características físicas e, segundo os homens, pouco conhecimento de mundo. Quando Arturo a observa e a descreve também revela muito sobre si mesmo:

(...) afora aqueles saltos altos e os sapatinhos novos, a esposa não tinha realmente nada de senhoril; nem de raro! E o que eu teria imaginado? Ver chegar, ao lado de meu pai, algum ser maravilhoso que atestasse a existência da famosa espécie feminina descrita nos livros? Essa napolitana, em suas roupas deformadas e puídas, não parecia muito diferente das costumeiras pescadoras e mulheres do povo de Procida. E me bastara um primeiro olhar para logo notar que ela era feia (...) (Morante, 2019, p. 73).

A pessoa da madrastra causa certa decepção em Arturo, fazendo com que, como já mencionado, revele mais sobre si mesmo do que sobre seu objeto de análise. A concepção do garoto sobre mulheres parte de três pontos: a primeira sua mãe, o ser misterioso que ele não consegue decifrar; as mulheres da ilha de Procida que ele descreve dessa forma:

As mulheres, segundo o hábito antigo, vivem em clausura, como freiras. Muitas ainda usam cabelos compridos, enrodilhados, xale na cabeça, vestido longo e, no inverno, tamancos sobre meias grossas de algodão preto; ao passo que no verão algumas andam descalças. Quando passam descalças, rápidas, sem ruído, esquivando-se de encontros, parecem gatas selvagens ou fuinhas. Nunca descem até as praias; para as mulheres é pecado banhar-se no mar (...) (Morante, 2019, p. 12).

E, a respeito de sua concepção literária sobre as mulheres, Arturo constata que aos homens é que cabiam as grandes glórias:

Todas as grandes ações que me fascinavam nos livros eram realizadas por homens, nunca por mulheres. A aventura, a guerra e a glória eram privilégios viris. As mulheres (...) eram o amor; e nos livros contava-se de pessoas femininas régias e estupendas. (...) Segundo meu julgamento, as mulheres reais não possuíam nenhum esplendor e nenhuma magnificência. Eram uns seres pequenos, que nunca podiam crescer como um homem e passavam a vida fechadas em salas e quatinhos: por isso eram tão pálidas. (Morante, 2019, p. 48)

Sobre a descrição física de Nunziata, Arturo parece muito consciente de seus traços e nuances. Descreve-a com detalhes ao longo da narrativa, dando luz a pequenos detalhes que antes não percebia ou a novos movimentos de seu rosto ou corpo. Nos primeiros momentos, a observa com curiosidade:

Suas faces eram cheias e redondas como naqueles rostos que ainda não tomaram o formato preciso da juventude. (...) seu rosto aparentava ainda menos idade (...) Se o seu corpo, alto e desenvolvido, não a desmentisse, ao vê-la se poderia acreditar que ela ainda estava nos anos finais da infância. Sua pele era clara, pura e lisa (...) Sua cabeleira parecia ter crescido à vontade, conforme os caprichos da imaginação (Morante, 2019, p. 81-82).

Em um paralelo com essas duas definições das mulheres para Arturo está Nunziata, não é uma habitante natural da ilha, por isso não segue à risca seus costumes, apesar da simplicidade e pobreza. O narrador parece buscar encaixá-la dentro dessas duas perspectivas que já tem enraizadas, quando a descreve ressalta, muitas vezes, sua submissão. A madrasta não explana abertamente o que sente, mas a Arturo a observa a tal ponto que parece capturar algumas de suas emoções:

Naturalmente, estava claro que também dessa vez partiria sozinho: a esposa o esperaria em Procida, conforme seu dever. Nunziata sabia muito bem disso; e, diante da raivosa exclamação dele, baixou os olhos, sem objetar nada. Em sua pose recolhida, seus ombros miúdos (...) davam-lhe, naquele momento, um aspecto pobre e vulnerável. Mas suas pálpebras baixadas, sensíveis, pareciam pôr em seu rosto (...) a sombra de uma severidade misteriosa (Morante, 2019, p. 136-137).

Aqui, Nunziata não quer que Wilhelm parta para mais de uma de suas viagens e se expressa por meio de sua submissão. Wilhelm nunca admite que a esposa questione seus motivos para viajar, contudo, quer a presença do marido.

Quando colocada frente ao mesmo, o narrador consegue perceber que a madrasta sente medo dele, algo que ela não aparenta sentir com Arturo. A relação entre os dois passa por um momento de aproximação inicial muito amigável e intensa, mas, após a noite de núpcias, o jovem muda completamente com ela: tem um comportamento agressivo com as palavras e gestos, parecido com o pai, a humilha sempre que encontra alguma oportunidade e também a ignora, deixando-a sozinha na casa por todo o dia só retornando à noite para jantar.

Quando lhe dava ordens e fazia com que ela me servisse, eu bancava um torpe imperador dirigindo-se a um soldado raso. E ela sempre dócil e sempre estava pronta para me servir, mas sua obediência não dava sinal algum de ser ditada pelo medo (Morante, 2019, p. 172).

Mesmo não sendo uma obediência exteriorizada com o medo, ainda assim seus modos e gestos se curvam perante o outro homem da casa. Wilhelm, por outro lado, tem sua postura presenciada por Arturo quase como um testemunho. O narrador se assusta com os trejeitos do pai com a madrasta, se espanta com suas maneiras grosseiras e agressivas. O garoto consegue evidenciar as atitudes do pai perante a madrasta por um recorte que está envolto na forma como ele se relaciona com o pai, no quanto o quer presente em sua vida e enquanto o admira. Se espanta com muitas de suas atitudes, mas nunca consegue pensar que seu comportamento seria errado. Desde o princípio de sua chegada, a jovem é caçoada por Wilhelm por suas características físicas e psicológicas: “- E ela - ele prosseguiu no mesmo tom de zombaria e compadecimento - só sabe fazer três coisas: macarrão, catar piolhos da cabeça da mãe e rezar a ave-maria e o pai-nosso.” (Morante, 2019, p. 77).

Os momentos de interação entre marido e mulher, já a princípio, são orquestrados por Wilhelm de uma forma a sempre colocar a esposa de uma maneira vexatória e exposta, fazendo com que se sinta envergonhada. Sua convivência e organização de relacionamento com a esposa é bastante conflituosa e confusa, quase não fica na ilha e quando está lá prefere o isolamento em seu quarto, dormindo ou descansando, do que a presença da esposa ou a menor interação que o desagrade. Em um momento de raiva, o mesmo destacado quando Nunziata demonstra uma singela insatisfação com o marido por sua partida, o olhar de Arturo é o seguinte:

Seu olhar voltou para a esposa com expressão de impaciência e rancor. Parecia até, naquele momento, que, só pelo fato de existir e de ocupar o ar

diante dele, ela estava sendo prepotente, ameaçando o direito de Wilhelm Gerace. Esse direito era: sentir-se livre como os anjos. (Morante, 2019, p. 138).

Como a resposta de Nunziata foi se assustar e chorar, Wilhelm pareceu se revoltar ainda mais e faz uma interessante revelação sobre sua escolha em se casar com a jovem:

Fique sabendo, moça, que eu nunca teria me casado com você se não estivesse certo disto: você *NÃO tinha sentimento* por mim. Foi o dever de obediência à *màmmeta* que fez você aceitar o casamento. Você não me amava, por sorte! (...) Será muito bom, esposa, que você nunca tenha sentimento por mim. Eu não sei o que fazer com o sentimento das mulheres. Eu não quero o seu amor. (Morante, 2019, p. 139, grifos da autora).

Despejando em Nunziata, Wilhelm revela um pouco de sua escolha, mesmo que com uma percepção mais intrínseca psicologicamente, este é um recorte de como ele lida com a mulher. Dormem no mesmo quarto, mas não compartilham a vida. Mesmo quando Nunziata estava grávida e prestes a dar à luz, Wilhelm não retorna à ilha para ver o nascimento do filho. Porém, ter outro filho também faz com que ele se aproxime mais da nova família.

Nunziata é obrigada a lidar com as demandas do pai e com as demandas do filho, nunca sendo perguntada sobre o que seria melhor para si própria ou sendo considerada nas decisões tomadas por ambos ao longo da narrativa. Sofre as imposições sobre seu gênero pelo marido, Wilhelm e pelo enteado, Arturo. Seu envolvimento com ambos acontece ao redor de suas obrigações como mulher. Para Wilhelm, suas funções são puramente práticas: cuidar do lar e gerar filhos, além de atribuir a ela seus pré-conceitos misóginos. Já com Arturo, é possível notar seu espelhamento com a relação à postura de seu pai para com a madrasta em muitos momentos. Nessas ocasiões, que percorrem quase todas as interações que tem com Nunziata, é possível inferir que as ações misóginas herdadas de seu pai o influenciaram e moldaram, de certa forma. Contudo, paralelo a isso, Arturo acumula sentimentos não compreendidos com relação a Nunziata e é capaz de acessá-los somente no final da narrativa. Existe uma dualidade no comportamento de Arturo, como narrador é possível de conhecer suas emoções e pensamentos mais íntimos, mas suas ações não são sempre justificadas.

Para compreender quem é Wilhelm, o pai de Arturo e marido de Nunziata, é preciso conhecer primeiro quem foi o Amalfitano, antigo dono da casa onde ele e Arturo residem. O Amalfitano odiava as mulheres e a forma como Amalfitano se comportava era também a mesma escolhida pelo pai de Arturo com relação às mulheres. Quando Wilhelm chega à ilha de Procida, por intermédio de seu pai, não faz questão de fazer amigos, mas se conecta rapidamente com este senhor que também era um forasteiro da ilha. Chegou até lá pois era comerciante e viu algum potencial na antiga residência de frades. A reformou e passou a ofertar os tais bailes de máscaras onde as mulheres não eram permitidas. O pai de Arturo, por outro lado, não se aproximava dos habitantes da ilha como que para fazer amigos ou manter contato, mantinha distância até mesmo de seu pai, segundo Arturo:

O certo é que na ilha seu comportamento indiferente e ultrajante rendeu-lhe ódio de todos. Com seu pai, que procurava cativá-lo, o rapaz se mostrava arredo e até cruel. A única pessoa que ele frequentou na ilha foi o Amalfitano (Morante, 2019, p. 17).

Conforme o tempo se passou, o Amalfitano também foi ficando mais recluso, “carrancudo e soberbo”, e apenas admitia em sua casa Wilhelm. A amizade se estreitou a tal ponto que o pai de Arturo precisava visitá-lo diariamente, se não “o Amalfitano ia ao seu encontro, pondo-se na ponta da rua a esperá-lo.” O senhor dono da mansão era conhecido na ilha por demonstrar de maneira explícita verbalmente e em suas ações seu ódio às mulheres. O trecho abaixo explicita seu comportamento:

Na velhice ficara cego, e diziam ser castigo de Santa Luzia por ele odiar as mulheres. Sempre as odiara, desde a juventude, a ponto de não querer receber sequer suas irmãs de sangue e deixar do lado de fora da porta as freiras da Consolação, quando vinham pedir o óbolo. Por isso não tinha se casado; e nunca aparecia na igreja nem nas vendas, onde, as mulheres são encontradas mais facilmente (Morante, 2019, p. 15).

Arturo sempre evidencia a diferença física entre ele o pai, por mais que queira se aproximar dele em tudo - jeitos, maneiras, atitudes, formas de ser (quer ser o pai, afinal, ele é sua única referência de parentesco sanguíneo) não consegue, e o primeiro empecilho é sua aparência física. O garoto o descreve da seguinte forma:

A primeira razão de sua supremacia sobre todos os demais estava em sua diferença, que era seu mistério mais bonito. Ele era diferente de todos os homens de Procida (...) Em primeiro lugar, distinguia-se dos ilhéus pela

estatura (...) Seus cabelos, macios e lisos, eram de uma cor loura opaca (...) Por fim, seus olhos eram de um azul-violeta que parecia a cor de certas superfícies marinhas ensombrecidas pelas nuvens (Morante, 2019, p. 28).

Para entender como Arturo é como filho, é preciso acessar Wilhelm como pai, o que mais fica em evidência durante a leitura é quanto ele foge do que seria esperado como sendo parte de sua responsabilidade como adulto e cuidador do bem-estar de um filho. Além de quase não aparecer em Procida, ele transmite uma distância emocional grande do filho. O próprio garoto, enquanto narra sobre o pai, ressalta várias vezes que nunca recebeu carinho dele, evidencia principalmente a falta de beijos e abraços. As interações entre os dois são sempre para colocar Wilhelm como sempre protagonista de tudo, é como se usasse o filho para promover sua vaidade. Busca separar constantemente a si mesmo de seu filho, deixando-o, quase sempre confuso por não saber como agradar o pai. Com constantes mudanças de humor, também se vangloria de suas viagens ao filho que permanece sempre a sua espera e o idolatra completamente.

quando estávamos juntos, sempre procurava a oportunidade de me mostrar valoroso e destemido a seus olhos. (...) mergulhava no mar saltando das rochas mais altas, dedicava-me a extraordinárias acrobacias aquáticas (...) Ele se sentava à beira-mar sem ligar para mim (...) se levantava com uma moleza caprichosa, olhos distraídos e testa enrugada, como se ouvisse um convite misterioso que fora murmurado em seu ouvido. Erguia os braços preguiçosos; soltava-se, deitado de lado, no mar (Morante, 2019, p. 37-38).

Arturo passa o tempo todo buscando sua aprovação, seu olhar atento, mas recebe apenas indiferença. Também não compartilha com o filho o que faz em suas viagens, deixando-o no escuro e, como sua imaginação é perene, o garoto idealiza as viagens do pai como sendo heroicas e para lugares muito distantes:

Quando Wilhelm Gerace viajava novamente, eu tinha certeza de que ele partia rumo a ações aventureiras e heroicas: sem dúvida eu teria acreditado se ele me contasse que estava indo conquistar os polos, ou a Pérsia, como Alexandre da Macedônia (...) Ele nunca dizia uma palavra sobre sua vida fora da ilha; e minha imaginação se atormentava em torno daquela existência misteriosa (...) da qual, naturalmente, ele me considerava indigno de participar (Morante, 2019, p. 37).

A respeito de sua relação com Nunziata, alguns pontos já foram expostos como sua herança problemática dos modos de o Amalfitano e a reprodução dos mesmos com a jovem esposa. Ele a trata sempre com indiferença e arrogância que

parecem ser programados, se dividindo entre ignorá-la, ficar extremamente irritado e agressivo com ela e também a zombar de seu ser. Às suas ações com a personagem feminina, destaque desta dissertação, cabem as reflexões de alguns termos, como misoginia, por exemplo. De acordo com o *Dicionário crítico de gênero* (2019), a palavra misoginia definida pelo historiador e professor Dr. Carlos Norberto Berger, seria: “Derivada do grego (...) o verbete é formado dos vocábulos miso (...), que significa ódio de, e giné (...), mulher. Diz-se da aversão, repulsa mórbida, ódio ou desprezo por mulheres.” (p. 515). A partir desta definição, pode-se dizer que a postura e ações de Amalfitano, Wilhelm e, em alguns momentos, de Arturo, se conectam plenamente com o verbete acima destacado. Amalfitano por demonstrar de maneira explícita verbalmente e em suas ações seu ódio às mulheres era conhecido na ilha por isso.

Wilhelm demonstra se encontrar plenamente dentro do discurso e das práticas de Amalfitano pois se refere sempre de forma negativa a respeito do gênero feminino, de maneira geral, e sobre as mulheres que orbitam em sua vida: a mãe e a jovem que se torna sua esposa, Nunziata. Em uma discussão com Nunziata, Wilhelm se expressa sobre as mães: “Eu não gosto de sacrifícios. E os sacrifícios maternos... Ah! Por mais mulheres malignas que alguém pode encontrar na vida, a pior de todas é a própria mãe!” (Morante, 2019, p. 141).

Thomas Bonnici (2007), em *Teoria e Crítica Literária Feminista*, explana que sexismo seria uma relação socialmente construída em que o homem difama a mulher, tendo como base os estereótipos que relacionam o masculino com boas características e feminino com características ruins. Segundo o autor, também existe “uma ideologia de superioridade do masculino em detrimento do feminino” (Bonnici, 2007, p. 240). Concomitantemente ao sentido de misoginia, o sexismo também seria uma das definições para as ações cometidas pelos homens residentes da Casa dei Guaglioni. Wilhelm, que tem como maior formador de discurso o Amalfitano e praticamente mimetiza as falas do mais velho para Nunziata, demonstra sempre, em quase todos seus momentos de interação com a esposa, o quanto despreza o gênero feminino. Durante uma discussão entre marido e mulher, se refere às mulheres como:

Não fosse pelas mulheres, nosso destino não seria nascer e morrer feito animais. A raça das mulheres odeia as coisas supérfluas, imerecidas, é inimiga de tudo o que não tem limites... Quer o drama e o sacrifício, essa raça horrorosa, quer o tempo, a decadência, a chacina, a esperança... quer a

morte! Não fosse pelas mulheres, a existência seria uma juventude eterna; um jardim! (Morante, 2019, p. 145).

Com o nascimento de seu segundo filho, dessa vez de Nunziata, Carmine Arturo, Wilhelm não demonstra interesse ou afetuosidade alguma para com o recém-nascido. O narrador relata que estava com medo do ciúme que viria a sentir de seu irmão mais novo pelo possível interesse que o pai teria dele, mas acontece o posto e Arturo permanece aliviado.

Caminhando para o final da narrativa, Arturo passa a observar um comportamento diferente em seu pai: de repente ele começa a frequentar mais a ilha, suas visitas são menos espaçadas, mas ele parece ainda mais absorto em si mesmo. O jovem o segue uma vez pela ilha e nessa aventura, espionando o pai, descobre que ele tem um amigo na prisão de Procida. Para esse amigo Wilhelm canta a seguinte música: “Não encontro uma hora de paz / da noite eu faço dia / sempre para ficar aqui em volta/ esperando falar contigo!” (Morante, 2019, p. 306, tradução tradutora). Também, enquanto anda entre os muros da prisão à procura dele, Wilhelm assobia de uma maneira que fazia com Arturo, era uma brincadeira que o garoto pensou que apenas acontecia entre os dois, algo especial que eles compartilhavam juntos; mas o jovem se sente traído quando percebe que o pai compartilhava o que parecia ser íntimo dos dois com outra pessoa.

Um dia, Arturo descobre que há um visitante diferente na mansão Guaglioli. Prontamente, o forasteiro se apresenta como sendo Antonio Stella, criminoso e fugitivo da prisão de Procida e que estava ali como convidado de Wilhelm. Essa interação entre os dois é muito importante para Arturo como filho para que o observe sob outra perspectiva, a partir dela, toda visão sobre ele muda drasticamente. Também é relevante para colocar mais evidência partes de Wilhelm que não eram acessadas por Arturo.

O personagem em questão, Antonio Stella, conta para Arturo que as viagens de seu pai não são para lugares distantes e que ele não experiêcia aventuras maravilhosas:

Seu pai (...) não é de ir muito longe. Ele passaria mal de tanto desgosto. É um sujeito que sempre viaja nas mesmas redondezas. (...) ele é aquele clássico sujeito que certamente nunca desmamou das tetas da mãe e nunca vai desmamar! (...) Assim que se afasta três ou quatro estações de trem daqui, começa a ficar ansioso como um orfãozinho (Morante, 2019, p. 327-329).

O que se segue é um rompante de desentendimentos entre Arturo e Wilhelm, e a conclusão é onde o protagonista se encaixa ao final da narrativa: partindo de Procida. Quando seu pai aparece na sala com várias coisas para acomodar Antonio, todo limpo e barbeado:

Ele trazia do andar de cima um montão de coisas no braço; (...) *Como um criado*, pensei. (...) notei, com surpresa amargurada, que ele estava vestindo roupas novas, que eu nunca vira antes. (...) Tinha se barbeado com zelo, tinha até se penteado, alisando os cabelos para trás. Assim limpo e elegante, parecia-me belo como um grande príncipe de romance (...) (Morante, 2019, p. 331, grifos da autora).

Arturo confronta seu pai sobre sua partida da ilha com o forasteiro e ele, como sempre, se porta de maneira extremamente arrogante, o que seria, na opinião do narrador, para “brilhar mais os olhos de Stella”. O jovem se enfurece e cobra Wilhelm pelas viagens que fariam juntos, mas o pai age com total indiferença aos pedidos do garoto. A partir disso, Arturo rompe definitivamente com o pai. O mais velho tenta se despedir do filho pela manhã, antes de partir de trem com Antonio Stella. Essa despedida, para o pai, seria até sua volta à Procida, mas para Arturo será permanente. Wilhelm deve retornar para Procida, mas sabe-se que Arturo também parte de trem alguns dias após o pai, mas não retorna.

Wilhelm, com sua enorme vaidade e arrogância, parece necessitar se esquivar de buscar cumprir com qualquer expectativa que suas posições como pai e marido colocam sobre ele. Seu único desejo aparenta ser o de precisar se sentir superior a todos a sua volta, pelo menos no recorte dos personagens de Procida e com o olhar afunilado de Arturo.

Seu comportamento é extremamente nocivo à Arturo e Nunziata. Nunca se mostrando como é de verdade por medo de se expor. Tendo em perspectiva o artigo *Masculine Identity in Arturo's Island by Elsa Morante*, de Emma Bologna (2021):

O olhar de Wilhelm tem mais de uma função: serve para explorar, encontrar, afirmar, estabelecer e manter a identidade masculina de Arturo. Vale a pena considerar o fato de tal papel central ser atribuído a Wilhelm, que encarna o misterioso herói: os valores masculinos são (aparentemente) os de um homem que quer sempre viajar, enfrentar novos desafios e provar o seu valor¹⁴. (Bologna, 2021, p. 15-16, tradução nossa).

¹⁴ “*Wilhelm's gaze has more than one function: it serves to explore, find, assert, establish and maintain Arturo's masculine identity. The fact that such a central role is ascribed to Wilhelm, who*

E continua: “o desenvolvimento e o desejo de Arturo são afetados por isso, (...) o maior anseio do protagonista é tornar-se companheiro de viagem de seu pai e estar de igual para igual ao lado dele”¹⁵ (Bologna, 2021, p. 16, tradução nossa). Quando todas essas expectativas sobre Wilhelm são desbancadas, o personagem ganha outra roupagem para o protagonista e narrador, de uma maneira mais realista. Além disso, Arturo demonstra perceber que a interação entre seu pai e Antonio Stella pode vir a ser algo romântico. O rompimento com tudo o que acreditava saber sobre seu pai, e a maneira como ele se comportava perante ao filho, justificam a paródia revelada por Stella. Sendo Arturo o protagonista e também narrador da história, alguns detalhes peculiares são ressaltados a respeito de si por ele mesmo. Já na primeira página conta sobre a história de seu nome:

Logo aprendi (...) que Arcturo é uma estrela: a luz mais veloz e fulgurante da figura de Boieiro (...) além disso, esse nome também foi de um rei da Antiguidade (...) fiquei sabendo depois que esse famoso Artur, rei da Bretanha, não era história verdadeira, apenas lenda (...) (Morante, 2019, p. 09).

O jovem, como mencionado, não possui os cabelos louros e a pele clara como seu pai, mas cabelos escuros e um eterno bronzeado, muito similar aos habitantes de Procida já que sua mãe era uma delas. O apelido que Wilhelm colocou em Arturo é Mouro, que são os povos do norte da África que invadiram parte da Itália durante a Idade Média. A palavra Mouro vem do latim e significa moreno.

Seu pai inicia suas viagens logo nos primeiros meses de vida de Arturo e, como a Casa dei Gaglioli é assolada pela maldição contra as mulheres, o garoto foi criado por Silvestro, um jovem procidano que amamentou Arturo com leite de cabra. O jovem teve uma infância solta pela ilha e nunca frequentou a escola.

Uns dois meses depois que nasci, meu pai partira da ilha para uma ausência de quase seis meses: deixando-me nos braços de nosso primeiro ajudante (...) Foi o mesmo ajudante que me ensinou a falar, a ler e a escrever; e eu, depois, ao ler os livros que encontrava na casa, eduquei-me. Meu pai nunca se preocupou em fazer com que eu frequentasse a escola: eu sempre estava de férias (...) (Morante, 2019, p. 18-19).

embodies the mysterious hero, is worth considering: the masculine values he internalizes are (apparently) those of a man who always wants to travel, face new challenges and prove himself.”

¹⁵ “Arturo’s development and desires are affected by this, (...) the protagonist’s greatest longing is to become his father’s travel companion and stands as an equal beside him.”

Mais tarde, em sua primeira infância, Silvestro também parte para lutar na guerra e Arturo fica sozinho de maneira mais definitiva. Os livros disponíveis para Arturo na casa são livros de literatura clássica e eles moldam as percepções de Arturo com relação ao mundo ao seu redor, por exemplo, quando pensa sobre as mulheres, suas referências são todas literárias, e quando relata seu desejo de viajar ao lado de seu pai é por imaginá-lo vivendo as aventuras dos livros que lê.

Quando conta sobre sua infância, o garoto narra a importância dos momentos ao lado de seu pai: “Considerava cada estada de meu pai na ilha como uma graça extraordinária de sua parte, uma concessão especial, que me enchia de soberba (...)” (Morante, 2019, p. 26) e continua na página seguinte: “Minha infância é como um país feliz onde ele é o soberano! Ele estava sempre de passagem, sempre de partida; mas, nos breves intervalos que passava em Procida, eu o seguia feito um cachorrinho” (Morante, 2019, p. 27). Arturo tem verdadeira adoração por seu pai, o coloca acima de qualquer outra pessoa.

Existe, no mundo de Arturo, um “Código da Verdade Absoluta” (Morante, 2019, p. 32), sendo a primeira lei descrita por ele com letras maiúsculas: “I. A AUTORIDADE DO PAI É SAGRADA!” (Morante, 2019, p. 32), e a quarta sendo “IV. NENHUM PAISANO VIVO DA ILHA DE PROCIDA É DIGNO DE WILHELM GERACE E DE SEU FILHO ARTURO. PARA UM GERACE, DAR CONFIANÇA A UM PAISANO SIGNIFICA DEGRADAR-SE” (Morante, 2019, p. 32).

Para Davi Pessoa Carneiro (2019), no posfácio para a edição brasileira de *A ilha de Arturo*, analisa:

Arturo (...) sente um fascínio ambivalente pelo pai, Wilhelm, que passa quase todo o tempo ausente. O garoto, no entanto, é acolhido pela madrastra, Nunziata, pela cadela Immacolatella, pelo “babá” Silvestro, pela própria ilha - além de ser acolhido pelo mar, já que “o movimento do mar era um beijo, correndo rumo à ilha”. Arturo (um ciumento universal!) sente ciúmes da relação do pai com os amigos misteriosos, do pai com a jovem madrastra, desta com seu irmãozinho, Carminiello (Pessoa, 2019, p. 376).

Sua adoração por seu pai é tamanha que quando a decepção chega ao rompimento de maneira indeterminada parece ser a única opção para ele, a fim de lidar com todas as frustrações referentes às vontades não correspondidas que Arturo sente para com seu pai.

Com relação a seus sentimentos e relacionamento conflituoso com seu pai, também em *The morphology of desire*, a autora do artigo aprofunda a análise e coloca um espelhamento em Arturo para Wilhelm - o desejo de Wilhelm se transforma no desejo de Arturo:

Wilhelm é o mediador de Arturo, o modelo que define e estabelece os desejos de Arturo. O que é que Wilhelm possui e que Arturo carece e deseja tão desesperadamente? Wilhelm representa claramente para Arturo o sonho da autonomia metafísica (...) O desejo metafísico de Arturo, na sua impossibilidade, precisa da indiferença de Wilhelm para se sustentar e, assim, reproduzir-se continuamente (...) ¹⁶ (Coletta, 2006, p. 136-137, 2006, tradução nossa).

Coletta também aponta alguns aspectos interessantes sobre o personagem Arturo. De acordo com ela, algumas motivações do garoto conversam com a trajetória de alguns personagens da literatura canônica universal, por exemplo:

(...) um desejo que é ao mesmo tempo necessário e autodestrutivo enquadra o processo de construção da identidade de Arturo. A natureza imitativa dos desejos de Arturo tece uma complexa teia de recorrências e repetições no decorrer da narrativa do romance. Assim como Dom Quixote em relação a Amadis, Arturo entregou completamente ao pai a escolha de seu próprio desejo ¹⁷ (Coletta, 2006, p. 137, tradução nossa).

Com Arturo, assim como acontece com Dom Quixote, também se enfeitiça pelos padrões românticos da ficção. Entrega seus desejos a seu pai, pois coloca nele os estereótipos arquetípicos que são produzidos pela literatura. Amadis de Gaula é um romance de cavalaria sem autor confirmado, e com sua possível publicação em 1496; sendo a narrativa sobre um herói ibérico que seria o mais representativo do gênero em questão. Além dessa referência, Coletta aponta para o mito cristão e a tradição épica, ambos contribuíram para o desenvolvimento do personagem e também de seus desejos. As últimas referências citadas serão exploradas com profundidade no capítulo seguinte.

¹⁶ “*Wilhelm is Arturo’s mediator, the model that defines and establishes Arturo’s desires. What is it that Wilhelm owns and that Arturo lacks and so desperately desires? Wilhelm clearly represents for Arturo the dream of metaphysical autonomy. (...) Arturo’s metaphysical desire, in its impossibility, needs Wilhelm’s indifference to sustain and thus continually reproduce itself*”

¹⁷ “*a desire that is both necessary and self-defeating frames Arturo’s identity-building process. The imitative nature of Arturo’s desires weaves a complex web of recurrences and repetitions upon the novel’s narrative progress. Just like Don Quixote toward Amadis, Arturo has completely surrendered to his father the choice of his own desire.*”

Citando o filósofo, professor e crítico literário francês René Girard (193-2015) em suas publicações de não ficção e análise literária, também coloca Arturo em uma posição semelhante à de Emma Bovary:

Arturo deseja através dos heróis que povoam sua imaginação e, como Madame Bovary, “os livros de segunda categoria que [ele] devorou em [sua] juventude destruíram toda [sua] espontaneidade” (Girard, Deceit 5). A leitura preenche as noites de inverno e os dias chuvosos de Arturo¹⁸ (...) (Coletta, 2006, p. 139, tradução nossa).

O termo usado por alguns pesquisadores para também descrever a trajetória literária do personagem Arturo é o *Bildungsroman*, já que sua história é uma crescente de aprendizados, injustiças, libertação de amarras maternas e paternas, mas, principalmente, a busca pelo seu próprio eu, compreensão de seus desejos individuais e personalidade, longe das referências que tanto o aprisionam.

Coletta aponta que a relação de Arturo com a madrasta parte de um desafio inicial de não saber como compreender suas analogias literárias com o que observa ser realidade. A pesquisadora ressalta: “(...) Nunziata se anuncia como uma contradição de termos, um desafio às analogias cuidadosamente construídas por Arturo entre os livros e a vida. (...)”¹⁹ (Coletta, 2006, p. 139-140, tradução nossa). Arturo, por sua vez, tem uma própria definição de madrasta: “Conforme os livros que eu tinha lido, uma madrasta só poderia ser uma criatura perversa, hostil e digna de ódio. Mas, como esposa do meu pai, para mim ela era uma pessoa sagrada!” (Morante, 2019, p. 72)

Enquanto convive com a nova habitante da Casa dei Guaglioli e sua narrativa transcorre, Arturo passa por grandes contradições quando seu Código de Certezas Absolutas é testado, sob a perspectiva de Coletta, Nunziata é a responsável por colocar essas certezas absolutas em contrariedade. O corpo da jovem seria o ponto inicial dessas divergências: “O corpo de Nunziata torna-se o templo blasfemo dessas contradições. Criança e mulher, deusa e fera, e objeto de desprezo e desejo.”²⁰ (...)” (Coletta, 2006 p.141, tradução nossa).

¹⁸ “Arturo desires through the heroes who people his imagination, and like Madame Bovary, “the second-rate books which (he) devoured in (his) youth have destroyed all (his) spontaneity” (Girard, Deceit 5). Reading fills Arturo’s winter evenings and rainy days.”

¹⁹ “Nunziata announces herself as a contradiction in terms, a challenge to Arturo’s carefully constructed analogies between books and life.”

²⁰ “Nunziata’s body becomes the blasphemous temple of these contradictions. Both child and woman, goddess and beast, and object of scorn and desire”

Ao perceber todas as suas certezas serem colocadas a prova, seu relacionamento com a madrasta passa por momentos de altos e baixos. A princípio, os dois se tornam próximos e trocam confidências, Arturo se abre para ela como nunca antes. Porém, após a noite de núpcias com Wilhelm, o garoto não consegue mais se aproximar mais da madrasta da mesma forma:

Como podia ter acontecido, num intervalo de tempo tão breve, uma transformação tão estranha! Ela vestia a mesma blusa vermelha do dia anterior (...) mas tinha se tornado irreconhecível para mim. Tudo aquilo que ontem a tornava graciosa aos meus olhos desaparecera de sua pessoa (...) (Morante 2019, p. 131).

E continua na página seguinte: “Revendo-a agora, envergonhava-me de, no dia anterior, tê-la tratado com tanta confiança e de ter me abandonado a ponto de lhe contar os meus segredos!” (Morante, 2019). No decorrer da narrativa, o garoto luta entre o ódio e a adoração da madrasta, não sabendo onde posicioná-la dentro de suas convicções. E, nesse caminho, a relação com seu pai também entra em dúvidas, já que percebe que a dualidade não é apenas ódio x ódio, mas ódio x desejo.

O que se segue são momentos em que Arturo maltrata sua madrasta, a odeia, mas também cuida de seu bem estar. É ele quem está presente no momento do parto, por exemplo, e chama a parteira da vida de Procida para acudir a jovem mãe, Wilhelm chega apenas tempos depois do nascimento de seu segundo filho.

Nunziata recebe visitas constantes de algumas mulheres da ilha e uma delas, jovem e viúva, se interessa por Arturo. Com ela tem suas primeiras experiências sexuais, mas sem beijá-la, o beijo reserva para Nunziata. Então, em um dia, de maneira espontânea, o jovem beija a madrasta nos lábios, procurando afeto e confundindo essa troca, que socialmente é colocada como sendo romântica, como o afeto perdido de pai e mãe. A madrasta, muito católica, sabe do tabu do ato e se afasta, não retribuindo da mesma forma. Arturo se sente rejeitado.

O que acontece logo em seguida é o confronto de Arturo com Wilhelm, então, ferido pelas suas duas partes: pai e madrasta, após o confronto com o pai, o garoto se refugia em uma gruta da ilha. Silvestro, seu antigo cuidador, retorna à Procida e o encontra na gruta. Com sua presença ali, Arturo se fortalece e é com ele que vai embora da ilha depois dos acontecimentos com seu pai.

A trajetória de Arturo é quase cíclica e redonda: sofre, aprende, visualiza o mundo a sua volta de maneira a tentar encaixar sua ficção romanesca em sua própria

realidade. Seus leitores não sabem se ele conseguiu pois não abre a respeito de sua atual realidade, já que é o narrador Arturo adulto que narra a história, alguém que demonstra experiência e aprendizado com todos os acontecimentos vividos em seus anos em Procida. É também em concordância com a intenção projetada por Morante quando pensava na história que gostaria de criar.

2.4 Tempo e espaço em *A ilha de Arturo*

A partir do próprio título do romance fica clara a ambientação da história de Arturo: uma ilha na Itália chamada Procida. É neste lugar que o protagonista passa toda sua vida até o momento em que decide ir embora para nunca mais retornar. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 501-502, grifos do autor), a ilha pode significar:

um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um **valor sacral concentrado**. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de **templo** e de **santuário**. (...) A análise moderna põe especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos.

Arturo, e seus ancestrais masculinos, reinaram na ilha de Procida dentro do castelo em ruínas, a antiga residência de frades. Perante aos habitantes da ilha, principalmente as mulheres, estavam no alto e ocupando uma posição privilegiada, conquistada e imposta por meio da masculinidade. É, então, um espaço de regalias masculinas e tóxicas para as mulheres que ali passam.

Seu tempo é um tempo exclusivo, Morante não especifica, assim como Ferrante, a respeito de datas ou anos. Existem algumas passagens pontuadas, como as estações do ano: “Estávamos na metade do outono, e meu pai ainda não dava sinal de vida.” (Morante, 2019, p.190), as idades de Arturo e Nunziata também são sempre evidenciadas, provavelmente para deixar notória a proximidade entre elas:

- Diga - perguntei nessa altura -, quantos anos você tem?
- Eu fiz 16 em outubro. E você?
- Faço 15 em dezembro - respondi. E comigo calculei: ela, portanto, tem 16 anos e 3 meses. Quando nasci, ela tinha 2 anos (Morante, 2019, p. 107).

Assim como pontuado por Chavalier e Gheerbrant, a ilha pode ser considerada um microcosmo de vivências e experiências. Assim também pode ser colocado a respeito da morada de Arturo e do tempo em que a narrativa acontece. Os personagens, envoltos por uma imensidão de água, morando em um castelo em ruínas, observando o tempo passar ao longo da mudança das estações, da partida e chegada de Wilhelm, experimentando os mesmos sofrimentos e questionamentos, podem estar vivendo em um grande ciclo de repetição de diversas ordens. O ciclo de repetição de Arturo seria a dificuldade em amadurecer, se distanciar de seu pai e passar a ter uma personalidade mais conectada consigo mesmo. O ciclo de Nunziata seria a continuação dos abusos que acontecem com as mulheres que ali vivem. A Casa dei Guaglioli também poderia ser compreendida como uma representação do que acontece com as mulheres no mundo fora daqui.

3. E eu não sou uma autora? Elena Ferrante, a voz feminista de uma geração

A partir do artigo *Mothers, daughters, Dolls: on disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura*, da autora Stiliana Milkova (2013), aspectos interessantes de *A filha perdida* são ressaltados. A autora elabora a partir da tese central de Ferrante, a maternidade, mas também observa como a autora se utiliza de imagens que geram desconforto para descrever a maternidade. Além disso, também aborda a questão da relação entre mãe e filha que, no romance de Ferrante, possui fortes ambivalências. A protagonista se conecta com as filhas de maneira a amá-las por completo em alguns momentos e a odiá-las em outros. Essas ambivalências são importantes para a construção da personagem narradora, assim como para aprofundar a discussão acerca da mãe-bom e da mãe-má. A relação mãe e filha é entrelaçada com o artefato da boneca, que age como um elo invisível, mas, muito forte, que conecta mãe e filhas.

O artigo *“Crônicas do mal de amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”*, escrito por Verônica Daminelli Fernandes (2016) realiza uma análise dos três primeiros romances de Elena Ferrante, incluindo *A filha perdida*. Seu estudo é voltado, principalmente, para as protagonistas de cada história. No caso de Leda, o foco é em analisar a maneira como a personagem reage perante sua maternidade e como, de maneira singular, subverte sua posição de mãe. A autora também observa as particularidades da personagem Nina, o objeto boneca e suas representações na história.

Partindo para a publicação de Giuliana Arcocha Bergamo, a dissertação de mestrado *Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel, em A filha perdida e Bisa Bia, Bisa Bel*, desenvolvida na PUC-SP. A pesquisadora analisa as obras a partir das personagens femininas e de como narram suas histórias, interagem com o mundo e com sua descendência feminina. O estudo também abarca o tempo nas narrativas e as memórias das personagens como componente crucial para a trama.

Em 2022 ocorre a defesa da dissertação *“Maternidade e subversão do ser mãe e do ser mulher “A filha perdida”, de Elena Ferrante”* por Málini de Figueiredo Ferraz para a Universidade Federal Rural de Pernambuco. Ferraz irá analisar o romance de Ferrante por três vertentes: a primeira é tecendo a respeito da cidade de Nápoles e como a influência do dialeto napolitano acontece na narrativa, em seguida

irá elaborar a respeito da questão de gênero na narrativa e, por fim, a maternidade construída no ambiente literário de Ferrante. É construtivo para esta dissertação evidenciar todos os recortes de análise realizados pela pesquisadora pois também serão ferramentas para que os dois romances sejam examinados.

A respeito do recorte realizado sobre Nápoles, o sotaque, a organização familiar e como Leda reage a tudo isso, é fundamental ressaltar como também em *A ilha de Arturo* pode-se observar aspectos referentes a personagem Nunziata ligados à sua também origem napolitana. A madrasta de Arturo é, muitas vezes, menosprezada por suas origens, diminuída pela maneira como fala o italiano proveniente da região.

Sobre *A filha perdida* a pesquisadora traz à tona aspectos da personagem principal Leda, que nasceu e cresceu em Nápoles, mas que saiu de casa para estudar e também buscando se afastar do que a cidade e o dialeto representam para ela, uma rusticidade que não gostaria mais de carregar, e de Nina e sua família que são provenientes de Nápoles. Nina possui uma relação conflituosa com o sotaque da região e o pronuncia em momentos em que está um pouco mais fora de controle. Além disso, o círculo familiar ao qual Nina faz parte traz à tona interessantes observações a respeito do funcionamento de algumas famílias em Nápoles e de qual seria o papel da mulher dentro dessa organização. Segundo a pesquisadora:

Nápoles não apenas é o local físico em que ocorrem as relações sociais, mas sim, em um movimento dialético, influi e é influenciada pelas relações que ali se estabelecem (...) São marcadas pela pobreza histórica causada pela disparidade econômica e social entre o Norte e o Sul e são compostas por grupos cercados de violência, ferocidade e brutalidade (Ferraz, 2022, p. 74).

Leda, enquanto observa Nina com a filha Elena e a boneca, também rememora partes de seu passado antes de ser mãe ao analisar e ouvir as conversas, os sotaques, e a posição de Nina perante a família, assim como a sua própria e as escolhas que fez para escapar do que parecia ser um ambiente sufocante. Contudo, como observado por Ferraz:

ao renegar os costumes da sua família e buscar ter um modo de vida diferente, Leda se afasta do dialeto napolitano, aprende o italiano padrão, estuda e vai embora acreditando que, assim, apagaria os vestígios da sua história enquanto menina napolitana criada sob o desprestígio social. Entretanto, ao contemplar a família de Nina, percebe que, apesar de ir embora, carrega dentro de si o ser napolitano/a (...) (Ferraz, 2022, p. 76).

Ferraz continua suas pontuações observando Nápoles sob o enredo da família de Nina e a possibilidade de eles pertencerem a um grupo social, e econômico, conhecido da região. Quando o marido de Nina, Tonino, chega à ilha e entra na inspeção analítica de Leda, algumas coisas começam a tomar forma. Sua chegada é descrita quase que como triunfal:

Parou sem pressa para cumprimentar o gerente, deu um tapinha afetuoso no jovem salva-vidas, que na mesma hora havia corrido ao seu encontro, e, (...) um séquito de homens grandes e joviais também parou (...) Nina foi ao encontro dele com a menina, interrompendo novamente o pequeno cotejo. (...) Em seguida, o recém-chegado apontou para (...) uma lancha branca. (...) Logo dela saltaram homens pesados com rostos exaustos, mulheres de riqueza descomunal, garotinhos obesos. Abraços, beijos no rosto (Ferrante, 2016, p. 28-29).

A partir dessa descrição, os leitores conhecem um pouco mais sobre a família do marido de Nina e, dentro do contexto analítico de Ferraz, essa organização familiar seria a detentora de poder econômicos e, conseqüentemente, teria benefícios sociais, além de muito controle e vantagens dentro da ilha. A comprovação vem em alguns momentos de conflitos entre a família em situações que acontecem sob as vistas de Leda, e outras com a própria no desenrolar dos fatos, eles demonstram obter um grande poder dentro da ilha e também sob as pessoas que ali circulam. Como aponta Ferraz (2022, p. 80):

O objetivo central dessa organização é o poder, quanto mais alto o nível da hierarquia, maior o poder sobre o outro. Este último é conquistado não apenas pelo medo, mas também pelo senso de comunidade e de família que une os seus membros.

Ainda na vertente do poder sob o medo, a posição ocupada pelas mulheres em um círculo familiar como o da família de Nina nada tem a ver com o dos homens. Para as mulheres, cabe apenas o lar, a gravidez e após a gravidez, o cuidado materno. Uma parte significativa também é a subserviência ao marido e a necessidade, quase obrigação, de sempre buscar agradá-lo. Tomando como base o jornalista Saviano (2016), Ferraz (2022, p. 81) comenta que:

Saviano (2016) relata que as mulheres que estão inseridas dentro desse contexto acabam por seguir o destino pré-determinado de suas mães e avós em busca de um casamento que possibilite uma estabilidade financeira. Por isso, é imprescindível para as napolitanas manterem as aparências, tanto na forma de se vestir quanto na maneira em que se relacionam com os seus

maridos, como pode ser observado na subserviência e na exuberância de Nina.

A personagem de Nina é descrita como sendo muito bonita e até mesmo se difere em beleza e elegância do restante do grupo:

Elas também faziam parte da família grande e barulhenta, mas a jovem mãe, vista assim à distância, com seu corpo esbelto, o maiô escolhido com muito bom gosto, o pescoço esguio, a cabeça graciosa e os cabelos longos e ondulados de um negro brilhante (...) pareceu-me uma anomalia naquele grupo (Ferrante, 2016, p. 18).

Contudo, dentro daquele sistema ali inserido, Nina apenas reproduz o mesmo papel das outras mulheres ali presentes no clã. Assim como Nunziata, que também duplica o papel de sua mãe, provedora de muitos filhos e destinada apenas aos afazeres domésticos, busca nunca desagradar o marido, pai de Arturo. Nina e Nunziata estão em encaixes sociais similares no quesito familiar, também por terem vindo do mesmo lugar: Nápoles. Diferentemente de Leda que conseguiu “fugir”, as duas mais jovens permanecem nesse ecossistema patriarcal. Também é interessante apontar como a escrita de uma autora precede a da outra, Morante publicou *A ilha de Arturo* em 1957 e Ferrante *A filha perdida* em 2006, entre o espaço de tempo das publicações a sociedade napolitana ainda pode ser analisada da mesma forma. A respeito deste recorte, Ferraz salienta:

Edificada sobre governos conservadores, a cidade de Nápoles é atravessada pelo patriarcalismo que instaurou a subserviência feminina e restringiu o local da mulher ao ambiente doméstico. (...) A jovem mãe representa a mulher imersa nesse sistema que perpetua a natureza feminina atrelada às virtudes domésticas e familiares (Ferraz, 2022, p. 82).

São essas virtudes domésticas e familiares que Leda busca se distanciar por toda sua vida, primeiro quando quer se letrar para não mais sentir que possui a rusticidade de sua família napolitana, e depois quando se distancia das filhas para dar continuidade a seus estudos e trabalhos acadêmicos.

O segundo eixo de análise abordado por Ferraz é a partir da maternidade na obra e como Ferrante é capaz de desconstruir o tema por meio de sua personagem e narradora, Leda. A protagonista engravida do marido logo após se formar na faculdade e depois de dois anos tem a segunda filha. Apesar de seguir a cartilha social a qual todos a diziam ser a melhor decisão (primeiro: ser mãe, segundo: o primeiro

filho precisa de companhia, terceiro: é sua responsabilidade tomar conta da casa e criar suas filhas), Leda se vê completamente perdida quando percebe que ao marido cabe o sucesso profissional e a ela o cuidado doméstico sem reconhecimento algum. Nessa viagem em que observa Nina e Elena e a boneca na praia, as filhas de Leda já estão adultas e se mudaram para o Canadá com o pai. Observando a dinâmica entre as três: mãe, filha e filha da filha, Leda relembra seu maternar. A fim de aprofundar a discussão sobre o tema, Ferraz (2022, p. 92) faz uso da teoria de Judith Butler:

A jovem mãe e a menina brincam de maternar reproduzindo as normas heteronormativas que regulam a vida do sujeito feminino, limitando-o, desde a infância, ao lugar de mãe, dona de casa e esposa. A cada ato de Elena, repetindo as ações da mãe, produz-se gênero e perpetua-se o ideal do ser mulher dentro dessa estrutura falocêntrica (...). De acordo com a teórica feminista, a performatividade é um movimento que traz efeitos sobre a realidade, e, ao brincar de boneca, Elena aprende, desde criança, que a sua função enquanto mulher é ser mãe, cuidar dos filhos.

A performatividade de gênero, como construída por Butler, fica evidente nas decisões tomadas por Leda impostas socialmente por ser do gênero feminino e também em Nina, Elena e Nunziata. A madrasta de Arturo é aquela mulher ainda pertencente ao século XX, um passado de misérias para a Itália por meio das guerras sofridas. Nina e Elena pertencem a um novo século, mas a primeira não consegue submergir das mesmas imposições de Nunziata, Elena, por sua vez, carrega a boneca como filha e ainda mantém o ciclo vivido pelas outras duas anteriores. Já Leda, é a única do grupo que subverte, de alguma forma, as imposições do gênero.

Quando Nina, Elena e a boneca entram no campo de visão de Leda, Ferraz (2022, p. 92) destaca como Leda se incomoda com as brincadeiras das três; a forma como por um momento Nina é filha, depois Elena é mãe, confunde e desestabiliza Leda:

Suas vozes se fundem, alternam se e são instáveis, ora uma assume o papel de mãe, ora a outra toma o lugar de filha, como se ambas fossem a mesma coisa. Essa instabilidade de vozes pode ser compreendida pela maneira em que o ideal materno foi construído sob a anulação e abdicação do *ser mulher* em prol do *ser mãe* que retira a individualidade do corpo feminino (Ferraz, 2022, p. 92).

O conflito entre o *ser mãe* e o *ser mulher* é explorado de maneira intensa por Ferraz enquanto expõe as questões de Leda, a protagonista sofre intensamente pelos momentos em que era apenas mãe e nos outros em que escolheu ser apenas

mulher. Parece existir uma disparidade entre as duas decisões, uma não pode existir enquanto a outra estiver atuando.

A terceira perspectiva levantada pela pesquisadora é a respeito da mãe boa e da mãe má e como essa construção de uma sob a outra acontece tanto em Leda, primordialmente, quanto em Nina e como Leda também se vê em Nina quando essa passa a perder o controle após o sumiço da boneca.

Segundo Ferraz, a dualidade de mãe boa x mãe má vai acontecendo em Leda como uma crescente conforme vai sentindo que sua própria vida não existe mais, apenas seu lado materno. Após o nascimento da segunda filha de Leda é possível notar na personagem uma degradação física com o cansaço ao cuidar da casa e criar as filhas sozinha. A mãe, por pensar que para ser uma boa mãe precisa abdicar de todas as outras áreas de sua vida a fim de personificar esse título, começa a perder a própria identidade, a se irritar com as filhas quando não consegue dar atenção a seu trabalho como pesquisadora acadêmica e passa por alguns episódios de extremo desgaste até que passa se tornar a mãe má. Esses episódios são marcados pelo extremo cansaço físico e mental de Leda e a falta de uma rede de apoio para que pudesse ser outra coisa além de mãe. A partir da teórica francesa Badinter, a boa mãe necessita abdicar de si mesma, seus prazeres e vontades, em prol das necessidades dos filhos, comparando-a até mesmo com Maria, mãe de Jesus:

Em detrimento da boa mãe, a jovem se entrega inteiramente à maternidade ideal: pouco dorme, nunca deixa de brincar com as filhas (...) Dentre estas acepções também está a dor e a servidão como consequências necessárias para encontrar a felicidade e a salvação, dado que, dentro da teologia cristã, a boa mãe foi construída sob os moldes de Maria. (...) Leda se entrega à maternidade sacrificial, anulando a si e sentindo a dor da sobrecarga vivenciada no dia a dia (Ferraz, 2011, p. 97-98).

Para Ferraz, dois momentos têm um ponto de congruência para a transformação de Leda em uma mãe má: o primeiro deles é quando, é quando: “em outro momento que tenta conciliar todos os seus deveres, decide entregar a sua boneca - Mina - a Bianca.” (Ferraz, 2022, p. 99), nesse momento Leda dá à Bianca, sua filha mais velha, sua boneca Mina que tem guardada desde a infância. O momento parece ter a intenção, partindo de Leda, de buscar criar algum tipo de vínculo mais profundo com a filha e também transmitindo-a, de certa forma, a maternidade de mãe para filha. Contudo, quando Bianca não atinge as expectativas de Leda riscando e sujando a boneca, tratando tão mal sua filha guardada com tanto esmero, em um ato

de fúria, pega a boneca das mãos da filha e a joga pela varanda. Segundo Ferraz, com base na ação de Leda, seria possível: “retomar a discussão sobre o roubo da boneca de Elena, pois, Nani tanto representa a performatividade do gênero, quanto a sua infância e a sua maternidade serena.” (Ferraz, 2022, p. 99). Quando Leda rouba Nani, a boneca de Elena, ela retornaria para esse lugar de mãe má novamente.

Levando em consideração a maioria das pontuações e análises realizadas pela estudiosa brasileira, os capítulos de sua dissertação serão mais bem explorados e ampliados em sentido analítico também nos capítulos seguintes desta dissertação. A função momentânea é demonstrar as pesquisas já realizadas a respeito dos recortes temáticos que abarcam esta pesquisa, o que a dissertação de Ferraz consegue contemplar de maneira muito eficiente.

Elena Ferrante publicou dois livros de não ficção, o primeiro deles intitulado “Frantumaglia: os caminhos de uma escritora”, traduzido para o português em 2017 por Marcello Lino. Neste livro, os leitores têm acesso a um compilado de cartas de Ferrante trocadas com seus editores desde sua primeira publicação em 1992. Nessas cartas, explica suas razões em não querer aparecer em público e aprofunda questões relacionadas a sua posição como escritora. A autora também concedeu entrevistas que também estão disponíveis no livro, nelas elabora acerca da composição de suas personagens, de seus enredos e temas. De uma forma única, ela se deixa desvendar como escritora ao se abrir para seus editores e para os jornalistas de maneira a conhecerem mais sobre a persona de Ferrante como escritora.

Em 2023, Ferrante lançou “As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever”, transcrito para a português em 2023 pelo mesmo tradutor anterior. O conteúdo é composto por quatro ensaios escritos por Ferrante, três deles, “A caneta e a pena”, “Água-marinha” e “Histórias-eu”, a autora produziu para a *Umberto Eco Lectures*, que foi lida na universidade de Bolonha. A leitura/interpretação dos escritos de Ferrante foi feita pela atriz italiana Manuela Mandracchia (1970) para o público. Além das palestras, há também um ensaio para o encerramento da Conferência de Italianistas sobre Dante e outros clássicos. Nessas palestras e ensaios, Ferrante conta a respeito de quando começou a aprender a escrever e o quanto a reprodução das regras impostas era cansativa, como o fato de não poder escrever fora da margem imposta pelo caderno.

(...) e aquelas linhas – disso me lembro com muita nitidez – foram a minha cruz. Estavam ali com o intuito de assinalar, também por meio da cor, que, se a sua escrita não ficasse fechada dentro daqueles fios estendidos, você seria punida. Eu, porém, me distraía facilmente quando escrevia e, embora quase sempre respeitasse a margem esquerda, muitas vezes ultrapassava a direita, fosse para completar uma palavra, fosse porque havia chegado a um ponto em que difícil dividi-la em sílabas. (...) (Ferrante, 2023, p. 16).

Ela também relata seu processo de escrita com relação a produção de suas personagens protagonistas, Delia, Olga e Leda. Ferrante explana acerca de como encontra inspiração para a criação dos enredos, das personagens femininas e de seus temas. Também elabora sobre suas primeiras experiências como escritora ainda na adolescência, confidencia que precisou de muito esforço para se libertar de que precisava escrever como um homem para escrever bem. Contudo, durante seu caminho para o amadurecimento como pessoa, leitora e, principalmente, escritora, conseguiu encontrar seu próprio percurso dentro da escrita de ficção, resistindo a qualquer imposição para se adequar a formas de escrita que fossem masculinas.

Apresentação analítica de *A filha perdida*

Elena Ferrante constrói uma narração de caráter feminino e maternal. No romance, a narradora é mãe e conta sua vida por meio desse viés, conduzindo os leitores dentro das maiores angústias e ambivalências de sua vida como mulher e mãe. Leda, a contadora da história em *A filha perdida*, transcreve seus pensamentos misturados com o presente e passado quando tira férias em uma pequena ilha no sul de Nápoles. Ali, ela se encontra com a memória acerca de seu passado para relembrar os anos de sua vida sendo mãe e esposa, e o quanto essas posições a dilaceraram por dentro. As memórias da protagonista são ativadas de maneira mais intensa quando ela se depara com uma família napolitana que descreve como sendo grande e barulhenta, mas quem desperta sua atenção principal é uma mãe e sua filha pequena: “Um dia, levantei os olhos do livro e as vi pela primeira vez: a mulher extremamente jovem e a menina. Estavam voltando do mar em direção ao guarda-sol” (Ferrante, 2006, p. 18). Neste trecho, a narradora apresenta aquelas que seriam o foco da atenção completa de Leda durante suas férias, fica curiosa quanto à relação da mãe, que se chama Nina, com a filha, Elena, e da filha com a boneca, chamada pela criança por apelidos, como Nani, Nena ou Nennella.

Enquanto repara na dinâmica das três, também revê sua própria relação com suas filhas e com sua maternagem. A protagonista e narradora se casou jovem logo após terminar a faculdade e engravidou da primeira filha, Bianca, aos 23 anos. Logo em seguida, aos 25, engravidou da segunda filha, Marta. Seu marido, Ginno, passa a viajar muito a trabalho e se ausenta da rotina diária familiar. Essa atitude do marido, tão natural para a sociedade como um todo, destina à Leda todo o cuidado com a criação das filhas e o trabalho doméstico. Além disso, Leda persiste em continuar trabalhando em sua área como pesquisadora em literatura de língua inglesa, mas, com toda a sobrecarga resultante da bagagem sobreposta a ela, pouco consegue produzir ou quase nada.

Em um determinado ponto da história, Elena, a filha de Nina, se perde na praia e Leda ajuda a encontrá-la. Esse momento é preenchido com memórias da própria narradora, de passagens com suas filhas pequenas e também de quando perdeu uma delas na praia. A família de Nina e Leda passam a procurar pela menina perdida na praia e quem a encontra é Leda. Algo importante, que é ressaltado pela narradora, é o fato de Elena estar chorando por ter perdido a boneca e não por estar sem a mãe. Em um rompante de emoções, Leda, mesmo observando toda a consternação de Elena sobre a perda da boneca, confessa que o brinquedo não está perdido, mas quem o pegou foi ela mesma.

Após a narradora ter encontrado a filha de Nina na praia, passa a existir um fio condutor que liga as duas mães na narrativa – Leda com suas lembranças reativadas, e agora com o roubo da boneca, e Nina agradecida por Leda ter encontrado Elena. A relação das duas começa a se estreitar e a protagonista acaba se encontrando com mais frequência nos arredores da praia com Nina e sua família. Em um desses encontros Leda faz uma revelação a Nina e Rosária (cunhada de Nina que está grávida), que ajuda os leitores a compreender um pouco mais sobre a protagonista: ela relata que largou as filhas com o pai quando a mais velha tinha seis anos e a mais nova quatro e por três anos ficou sem vê-las.

A narradora deixa o ambiente doméstico de mãe e esposa por três anos e, durante esse período, consegue se dedicar por completo ao seu ofício como pesquisadora. Também não vê as filhas, nem sequer fala com elas por telefone, em nenhum momento durante esses anos. Ela afirma não ter sentido falta das filhas, mas suas manifestações sobre esse momento na narrativa são sempre de culpa por ter deixado as crianças aos cuidados, primeiramente, do marido, e, depois, de sua mãe.

Quando retorna, se dedica plenamente ao trabalho como professora universitária e às filhas; seu casamento termina após sua decisão de ir embora e ela não busca estabelecer vínculos românticos com os homens com os quais se relaciona.

A partir do roubo da boneca, algumas situações saem do controle de Nina; sua filha passa a ficar doente por não ter mais o brinquedo e chora o tempo todo. Nina busca consolo em Leda, se abrindo depois que a mais velha descobre que Nina também se relaciona romanticamente com um dos salva-vidas da praia. Ela vai até o apartamento de Leda para pedir a chave emprestada a fim de se encontrar com o salva-vidas lá. Leda, então, tem um rompante de ansiedade e devolve a boneca à Nina, contando que foi ela quem a pegou e escondeu durante todo esse tempo. Com intensa raiva, Nina fura a barriga de Leda com um objeto afiado, uma agulha longa e fina que Leda deu a ela para prender o chapéu na praia. Leda sai de casa com suas malas de maneira apressada, mesmo ferida. No início do livro sabemos que ela passa por um período no hospital para se recuperar da ferida e que as filhas e o ex-marido vão visitá-la.

3.1 O narrador em *A filha perdida*

Em toda obra de Ferrante publicada até o momento, a autora faz uso da primeira pessoa. Em seus livros de ficção as narradoras são sempre mulheres e, em seus livros de não ficção, ela mesma é a protagonista e narradora; é nessas poucas oportunidades que os interessados em seu trabalho a conhecem como escritora e autora.

Assim como no romance anterior, a narração acontece sob a perspectiva da protagonista. Em primeira pessoa, Leda tem uma tonalidade diferente da de Arturo, do romance de Morante (2019). Primeiramente por ser mulher, adulta e mãe. De acordo com Santos e Oliveira (2001, p.04), o narrador: “é a estratégia encontrada para reconhecer, na ficção, o sujeito.” Se em *A ilha de Arturo* o sujeito era um adolescente italiano da metade do século XX, vivendo enclausurado em uma ilha sem pais presentes, em *A filha perdida* o sujeito é uma mulher adulta de meia idade do início do século XXI, mãe de duas filhas adultas e professora universitária de literatura. Esses dois sujeitos podem ressoar como ecos um do outro, pois o que falta em Arturo pode ser preenchido com o que há em Leda. O primeiro tem uma voz narrativa de um órfão e o segundo, de uma mãe, conforme aprofundaremos no cotejo das narrativas.

Leda também é uma narradora de “Visão com” (Santos e Oliveira, 2001, p. 06); assim como Arturo, faz uso do monólogo interior e a história acontece sob seu olhar enquanto supervisiona seu passado, conectando-o com os acontecimentos atuais.

Na dissertação em *Trança de gente: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em A filha perdida e Bisa Bia, Bisa Bel* (2019), Bergamo irá analisar com profundidade a construção dessas personagens femininas como vozes ímpares dentro de suas histórias. A respeito de Leda e de seu modo de narrar, ressalta: ““Eu” é a primeira palavra de *A filha perdida*. O pronome é seguido por verbos que narram as ações, ou seja, o movimento de Leda, a protagonista, dentro da história.” (Bergamo, 2019, p. 18).

As primeiras linhas do romance começam com Leda dizendo: “Eu estava dirigindo havia menos de uma hora quando comecei a passar mal.” (Ferrante, 2016, p. 5). A protagonista irá narrar, então, a razão pela qual tem esse mal estar e o motivo real da situação que se encontra no início do livro só é de fato exposto ao final da narrativa. É como se houvesse a conclusão, mas de uma maneira infinita; o início é o fim e o fim é o começo, sendo ambos sobre um mesmo alguém: o Eu de Leda.

Diferentemente de Arturo, Leda é uma narradora mais concentrada em si mesma. O jovem adolescente carrega traços de uma pessoa que está em formação, em busca de sua própria personalidade, e rouba maneiras de seu espelho paterno. Mesmo sendo um exímio narrador de detalhes e paisagens da ilha, Arturo quer ser como seu pai: quer viajar com seu pai, quer a esposa de seu pai. Leda, por outro lado, já passou por experiências que a colocaram como protagonista de seus desejos.

Em *As margens e o ditado* (2023), Elena Ferrante expõe de maneira clara a construção da voz narrativa de suas três primeiras personagens narradoras. Com Délia, de *Um amor incômodo* (2017), Olga, em *Dias de abandono* (2016), e, por fim, Leda em *A filha perdida*. De acordo com a autora,

Desenvolvi uma narradora em primeira pessoa que, superanimada pelos empurrões casuais entre ela e o mundo, deformava a forma que havia trabalhosamente atribuído a si mesma (...) tudo isso enquanto avançava ao longo da linha de uma história cada vez menos controlada, (...) talvez um emaranhado dentro do qual não apenas o eu narrador, mas a própria autora, uma pura fabricação de escrita, estavam enredados (Ferrante, 2023, p. 54).

Ferrante auxilia seus leitores a perceberem seus padrões de escrita e sua construção narrativa de personagens. As três narradoras já citadas caminham sozinhas dentro das próprias cabeças em um emaranhado de presente e passado, tudo sendo confundido e, ao mesmo tempo, complementado. É como se precisassem do passado para poder experienciar o presente; não há meios de existirem sem o que já viveram um dia. A estadia de Leda na praia, o marasmo do sol com o movimento de vai e vem das ondas, a transporta para lugares já visitados dentro de si antes, as memórias da infância, da maternidade, do casamento, mais a maneira como age perante a perturbação que as lembranças lhe causam que faz com que seu modo de narrar seja, muitas vezes, angustiante. A fim de ilustrar, quando passa a frequentar a praia onde, em seguida, encontra a família de Nina, se depara com um pinheiral:

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 as 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. 13-14).

Algumas de suas atitudes causam surpresa ao leitor, principalmente pela maneira como esses elementos são posicionados na estrutura narrativa e pela forma com que Leda os conta. Pode-se citar, para fins de exemplificação, o episódio do furto da boneca: a narradora passa por diversas lembranças até revelar que foi ela quem furtou a boneca de Elena, filha de Nina. Observando a movimentação na praia dos familiares de Elena para encontrá-la, Leda logo perde-se em pensamentos, lembrando-se de quando perdeu também uma de suas filhas na praia:

(...) me lembrava nitidamente de quando perdi Bianca. Corri pela praia como Nina naquele momento, mas estava com Marta no colo, berrando. Eu não sabia o que fazer, estava sozinha com as duas, meu marido viajara para o exterior, e eu não conhecia ninguém. Um filho é, de fato, um turbilhão de aflições (Ferrante, 2016, p. 50).

Para Leda, ver-se no lugar de Nina é quase automático para seu processo de pensamento, como se estivesse condicionada a sempre pensar em como foram para ela todas as coisas que acontecem com Nina, gerando uma conexão, mas, também, uma simbiose. Enquanto Arturo tem seu pai como a figura maior e com mais

relevância, Leda, quando já não tem mais as filhas para tomar conta, observa Nina e sente todas as antigas emoções angustiantes tomarem conta dela.

Quando Elena, filha de Nina, se perde na praia, e depois sabe-se que Leda rouba a boneca da menina, há uma crescente de emoções e acontecimentos, assim como de lembranças, até que a verdade seja revelada no final do capítulo. A narradora não condiciona seus leitores a pensarem que foi ela quem roubou a boneca de Elena. Primeiro, há o furor de quando percebem que a garota se perdeu e suas lembranças de mãe gritando exasperadas internamente. Em seguida, toma uma atitude e também procura Elena pela praia, mas sem se desvencilhar da semelhança espelhar entre Nina e ela e tudo ao seu redor:

Fui na direção oposta, ao longo da primeira fila de guarda-sóis, com passos lentos. Parecia que eu era Elena, ou Bianca quando se perdeu, mas talvez fosse apenas eu mesma quando pequena ressurgindo do esquecimento (Ferrante, 2016, p. 51).

Leda, então, encontra Elena e repara, muito pontualmente, que a menina está chorando sozinha sentada na areia, não porque perdeu a mãe, mas porque perdeu a boneca. Já com a família e com a mãe, mas sem a boneca, a menina fica descontrolada e chora sem parar pela falta do brinquedo. Leda se desestabiliza com o descontentamento extremo de Elena e, nas últimas linhas do capítulo, revela: "Subi pelas dunas, entrei no pinheiral, mas até ali pareciam chegar os gritos da menina. Eu estava confusa e levei a mão ao peito para acalmar o coração disparado. Quem tinha pegado a boneca era eu, ela estava na minha bolsa." (Ferrante, 2016, p. 54).

Leda é uma narradora de camadas; a princípio, pode parecer que os leitores a entendem em suas angústias maternas e reflexões de uma vida como mãe lidando com isso dentro da sociedade. Da mesma forma que, aparentemente, com a exposição de suas memórias, ela demonstra uma falsa impressão de que se abre de maneira integral, mas, quando o roubo da boneca acontece, uma nova seção se abre para analisar essa narradora. A própria Ferrante aponta características importantes de Leda: "(...) uma mulher culta, divorciada com filhas já grandes, se move à vontade dentro das regras fixas de uma pequena história de terror, até que tudo - o próprio gênero "terror" - começa a se desagregar. (...)" (Ferrante, 2023, p. 55). Esse desmembrar-se da protagonista também reverbera em sua narração e na própria construção criativa do enredo pela autora.

A reação de Leda de pegar a boneca estabelece uma incógnita que perpassa a mente daqueles que leem *A filha perdida*, já que não há uma clara explicação por parte da narradora. O que se percebe é o quanto Leda ainda se culpa por ter se separado das filhas pelos três anos em que focou em sua carreira acadêmica e se separou do marido; como é complicado para ela o sentimento dual que a maternidade traz, de sentir que quer ficar longe das filhas, das obrigações e opressões maternas, mas que, quando longe delas, se sente perdida sem ter que se preocupar com elas, sem precisar cuidar. O impulso do roubo e suas consequências também têm seu espaço na trama e é por meio desta atitude isolada de Leda que outras memórias suas se elevam na superfície. Ferrante também se aprofunda nesse recorte em *As margens e o ditado*; para ela:

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).

A própria autora do romance expõe que a atitude de Leda sobre o roubo não tem sentido. O sentido pode assumir caráter interpretativo, variando conforme a perspectiva de cada leitor, o fato é que o que ela mais salienta é o quanto se preocupou em deixar a narração de Leda sofisticada, é possível que a ação envolvendo a boneca constitua o ponto de inflexão a que se refere o excerto supracitado. Tanto dela já foi aberto até aquele ponto que não há mais um caminho de reversão. Quando narra, a impressão que Leda transmite é também a de alguém que está expurgando seu passado e quer companhia, seus leitores são suas testemunhas, desafia-os até onde podem aguentar suas atitudes. E o último desafio é saber quem irá permanecer ao seu lado após essa ação tão sem sentido.

3.2 As personagens em *A filha perdida*

Leda descreve Nina de distintas maneiras ao longo da narrativa. No início, a protagonista a observa como “extremamente jovem”, apresentando-a nos seguintes termos:

(...) a jovem mãe, vista assim à distância, com seu corpo esbelto, o maiô escolhido com muito bom gosto, o pescoço esguio, a cabeça graciosa e os cabelos longos e ondulados de um negro brilhante, o rosto indiano com as maçãs salientes, as sobrancelhas marcadas e os olhos oblíquos, pareceu-me uma anomalia naquele grupo, um organismo que misteriosamente fugira à regra, a vítima, agora conformada, de um sequestro ou de uma troca de bebês (Ferrante, 2016, p. 18).

Junto com Nina estão outros dois elementos que fazem dela quem é: sua filha Elena e a boneca dela. As três são como um mesmo núcleo para Leda. A narradora também observa a maneira como Nina se comporta frente à família de que faz parte; grandes e barulhentos. a jovem mãe parece destoar de seus parentes por seus gestos mais delicados e menos grosseiros. Contudo, estava bem inserida na família.

Com a descrição física e social que, a princípio, Leda faz, assim como leitores observando a situação a distância, ela apresenta um cenário onde também está inserido o meio familiar vivenciado por Nina. Ela não caminha sozinha pela praia; junto dela há um núcleo familiar que desperta especial interesse em Leda. É provável que a jovem mãe não exercesse tanto fascínio sobre a narradora caso está não tivesse direcionado seu olhar também para os elementos que a cercam: a forma particular como Nina vivencia a maternidade, a maneira como Elena interage com a boneca e a estrutura familiar em que estão inseridas. A posição ocupada por cada integrante desse grupo contribui para a construção da imagem que se forma de Nina, agregando complexidade à personagem.

Sobre a interação de Nina com o marido, que é mais velho que ela, Leda também assiste ao convívio entre os dois de maneira crítica: “(...) pegou Nina pela nuca, quase obrigando-a a se curvar - ele era pelo menos dez centímetros mais baixo do que ela -, e roçou rapidamente os lábios dela, com a discreta autoridade de um proprietário.” (Ferrante, 2016, p. 28).

Após o sumiço de Elena atrelado ao roubo da boneca, a relação entre Leda e Nina se estreita um pouco mais, principalmente porque Leda encontrou Elena. A cada novo encontro a tensão entre as duas parece aumentar. Logo após o roubo, a protagonista está em uma loja de bonecas comprando roupinhas para a boneca de Elena, mas sem a menor pretensão de devolvê-la: “A ideia de devolver Nani à Elena naquele mesmo dia me pareceu não apenas remota, mas impraticável” (Ferrante, 2016, p. 77), e encontra com Nina e sua família na mesma loja com a intenção de comprar uma nova boneca para Elena, que está muito desestabilizada.

A partir dessa interação, importantes apontamentos sobre a jovem mãe acontecem sob os olhos de águia de Leda: já que a menina estava muito agitada e, de certa forma, até mesmo revoltada por não ter mais a boneca, Nina também perde seu eixo inicial de calma e passividade perante a filha:

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 (...) 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? (Ferrante, 2016, p. 81).

As memórias da protagonista são ativadas de maneira mais intensa quando ela se depara com uma família napolitana que descreve como sendo grande e barulhenta. Eram “crianças, adultos, um homem de uns sessenta anos com expressão cruel (...) uma mulher grande (...) arrastando com dificuldade a barriga grávida (Ferrante, 2006, p. 17), mas, quem desperta sua atenção principal é uma mãe e sua filha pequena:

Um dia, levantei os olhos do livro e as vi pela primeira vez: a mulher extremamente jovem e a menina. Estavam voltando do mar em direção ao guarda-sol; ela, com não mais do que vinte anos, a cabeça baixa, e a garotinha, de três ou quatro anos, fitando-a de baixo, encantada, enquanto segurava uma boneca da mesma maneira que uma mãe carrega uma criança no colo (Ferrante, 2006, p. 18).

Enquanto repara na dinâmica das três, também revê sua própria relação com suas filhas e com sua maternagem. A protagonista e narradora se casou jovem, logo após terminar a faculdade, e engravidou da primeira filha, Bianca, aos 23 anos. Em seguida, aos 25, ficou grávida da segunda filha, Marta. Seu marido, Ginno, passa a viajar muito a trabalho e se ausenta da rotina diária familiar. Essa atitude do marido, tão natural para a sociedade como um todo, destina à Leda todo o cuidado com a criação das filhas e o trabalho doméstico. Além disso, a narradora persiste em trabalhar em sua área como pesquisadora em literatura de língua inglesa, mas, com toda a sobrecarga resultante da bagagem sobreposta a ela, consegue produzir muito pouco:

(...) aos vinte e cinco anos, qualquer outra brincadeira havia acabado para mim. O pai corria mundo afora, uma oportunidade atrás da outra. Não tinha

tempo de reparar o que fora copiado do seu corpo, como havia resultado a reprodução. Mal olhava as duas meninas, mas dizia com ternura verdadeira: são iguaizinhas a vocês (Ferrante, 2006, p. 45-46).

De acordo com o artigo “Discurso e memória: o materno e o sagrado na relação com a história” (2020), que discorre a respeito do romance de Ferrante, as autoras Araújo, Manjano e Ruiz explanam sobre a maternidade em *A filha perdida*:

A maternidade acaba por moldar sua vida sob certa perspectiva, já que ela precisa lidar com “subtemas” como o da violência materna, o desejo de ser mãe e a maternidade compulsória, as obrigações do papel materno (Araújo et al., 2020, p. 10, 2020, grifo das autoras).

Outra situação que dialoga com o furto da boneca é quando Leda, ainda quando as filhas eram pequenas, dá para Bianca uma boneca que era sua quando criança chamada de Mina. A filha não corresponde às expectativas da mãe em relação ao objeto que tanto significava para ela - especialmente enquanto mãe -, por estar simbolicamente transmitindo à criança aquilo que pode ter representado seu primeiro contato com a maternagem. Tal gesto pode ser interpretado como a introdução a um rito de passagem ou como uma projeção materna: a mãe entrega à filha sua antiga boneca, a qual funcionava, em sua infância, como uma espécie de primeira filha simbólica. A filha de Leda, Bianca, cuidaria da primeira filha de sua mãe, Mina, brincando de ser mãe, mas, na realidade, se preparando para a maternidade por meio de um artefato profundamente significativo para a própria mãe, o qual carrega em si um forte simbolismo associado ao feminino.

Retirei a velha boneca de uma caixa de papelão sobre o armário e falei a Bianca: veja, ela se chama Mina, era a boneca da mamãe quando pequena, é um presente para você. Eu achava que Bianca iria amá-la, tinha certeza de que ela se dedicaria à boneca como se dedicava a mim nas brincadeiras. No entanto, ela logo a pôs de lado, não gostou de Mina (Ferrante, 2006, p. 58).

Quando Bianca não brinca com a boneca da maneira esperada por Leda, sua reação parece desproporcional para ao cenário e, após sua filha se recusar a devolver a boneca a ela, toda a situação sai do controle:

Então, dei-lhe um empurrão terrível; era uma menina de três anos, mas, (...) pareceu-me muito maior, mais forte do que eu. Arranquei-lhe Mina, e ela finalmente arregalou os olhos, assustada. Descobri que tirara todas as roupas da boneca (...) e a sujara da cabeça aos pés. (...) 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 (Ferrante, 2006, p. 59).

A atitude da filha, da mesma forma que o sumiço de Elena, provoca em Leda gatilhos que a fazem tomar atitudes que são facilmente julgadas de maneira desmedida para a situação, como o roubo da boneca e toda a ação por conta de Bianca e Mina.

No momento em que decide pegar a boneca para si, Leda está sem as próprias filhas física e simbolicamente. Fisicamente, elas estão em outro continente e amadureceram o suficiente para não precisarem mais do zelo materno. O simbólico também está na ausência das filhas, buscando preencher o vazio de seu eu-mãe que se forma dentro de si. Necessitando de algo para cuidar e preencher tal vazio materno, Leda rouba de Elena a boneca, sendo esta última a primeira filha simbólica de toda mulher na infância.

No entanto, Leda relata o quão difícil foram para ela os anos em que as filhas eram pequenas e precisava cuidar delas sozinha, sua estafa era constante pois carregava em seus ombros uma jornada tripla: necessitava zelar pelo bem-estar das filhas, cuidar para que estivessem bem e saudáveis, trabalhar e realizar os afazeres domésticos.

Eu estava esgotada, me lembro: Marta não pregava os olhos de noite, dormia só um pouco de dia, e Bianca estava sempre à minha volta, cheia de vontades; não queria ir à creche (...). Fui muito infeliz naqueles anos. Não conseguia mais estudar (...) sentia meu corpo inanimado, sem desejos (...) não conseguia abrir um livro havia meses, estava esgotada e com raiva, o dinheiro nunca bastava, eu dormia pouquíssimo (Ferrante, 2006, p. 58-59).

A filósofa e feminista francesa Elizabeth Badinter, em sua obra *O conflito: a mulher e a mãe*, publicada na França em 2010 e no Brasil em 2023, questiona os pilares pré-estabelecidos sobre a maternidade, tanto social como culturalmente. De acordo com a estudiosa:

A maternidade e as virtudes que ela pressupõe não são evidentes. (...) Optar por ser mãe não garante, como inicialmente se acreditou, uma melhor maternidade. Não apenas porque a liberdade de escolha talvez seja um embuste, mas também porque ela aumenta consideravelmente o peso das responsabilidades em um tempo em que o individualismo e “a paixão de si” nunca foram tão poderosos (Badinter, 2023, p. 24-25, grifo da autora).

A protagonista de *A filha perdida* não encontra na maternidade alívio ou mesmo repouso. Sua carga de trabalho aumenta pois cuida das filhas praticamente como uma mãe solo, já que seu marido passou a focar em sua carreira profissional e quase não passava mais tempo em casa. A construção de Leda como mulher é interrompida por conta da maternidade, a partir da qual não houve mais espaço para seu desenvolvimento profissional ou mesmo interno; seu individualismo foi pausado e suas escolhas voltadas apenas para responsabilidades que veio a possuir com as filhas. Assim, nota-se a lacuna do eu, do individualismo, como acima apontado por Badinter.

Com o afunilamento da relação entre Leda e Nina, acontecem alguns encontros entre as duas e no primeiro deles, já mencionado, Leda observa o cansaço e a irritação fatigada de Nina fazendo-a recordar-se de quando se sentia da mesma forma pelo excesso de bagagem materna. É nesse momento que expõe para a mãe mais jovem e para Rosária quando foi embora de casa, se separou do marido e deixou as filhas para trás:

- Eu fui embora. Abandonei-as quando a maior tinha seis anos e a menor, quatro.
- O que você está dizendo, quem as criou?
- O pai.
- E você não as viu mais?
- Que coisa horrível, por quê?
- Balancei a cabeça, não sabia por quê.
- Eu estava muito cansada – disse eu (Ferrante, 2016, p. 83-84).

Nesses movimentos de aproximação e afastamento com a maternidade, é possível observar que a posição ocupada por Leda como mãe e esposa dentro da família não estava equiparada com a posição ocupada pelo marido. A pesquisadora estadunidense Judith Butler (1956-), em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da maternidade* (2018), traça um paralelo da maternidade como sendo aquilo pelo qual as mulheres mães se dedicam plenamente e que isso seja seu todo, ocupando todo o seu ser:

O corpo materno não seria mais entendido como a base oculta de toda significação, causa tácita de toda a cultura. Ao invés disso, o seria como efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo (Butler, 2018, p. 127).

O cansaço materno de Leda não ofertava a ela espaço para que outros aspectos do seu ser também viessem à tona. Seu maternar reproduz o modo como Butler (2018) traduz apenas uma das possibilidades sobre o que seria o corpo materno e como a maternidade deve consumi-lo, de tal forma a ser a “lei de seu desejo”. A protagonista se percebe em um ambiente sufocante para seu eu mulher; não havia outras Ledas: a estudante, a trabalhadora, a pesquisadora, a mulher que sente prazer a partir de outros lugares que não a maternidade. Quando se percebe nisso e encontra uma possível rota de fuga, ela consegue abrir caminho para o que seria a liberdade naquele momento.

A narradora parte para um congresso acadêmico internacional após seu professor da universidade pressioná-la para que fosse. Durante a apresentação de um acadêmico inglês renomado, Hardy, cita por vários momentos o nome de Leda relacionado a um artigo publicado por ela, a fim de auxiliar na construção de seu repertório crítico para análise:

Repetiu meu sobrenome uma, duas, três vezes. (...) O acadêmico inglês estava citando um trecho do meu artigo, o único que eu havia publicado até aquele momento. (...) Ele o citava com admiração (...) usava-o para articular melhor seu discurso (Ferrante, 2016, p. 118).

A partir dessa experiência de validação acadêmica, Leda começa a ser percebida pelos estudantes e palestrantes que estavam à sua volta, principalmente por seu professor da universidade na Itália, e sua percepção de si mesma toma outros caminhos: já não era mais a mãe cansada e desvalorizada, mas uma mulher capaz intelectualmente e que estava sendo reconhecida por seu trabalho. Leda aponta: “Eu estava cheia de mim mesma. Eu, eu, eu: isso é o que sou, isso é o que sei fazer, isso é o que *devo* fazer.” (Ferrante, 2016, p. 118-119, grifo da autora). Em relação à Badinter (2023), o individualismo e a “paixão de si” são as partes de sua existência que a protagonista necessita abrir mão em decorrência de sua maternidade. Por outro lado, seu marido tem espaço para crescer nas áreas da vida que Leda já não poderia mais colocar em evidência como mãe. Seu desejo de ir embora parte deste lugar onde não há mais espaço para que ela floresça por inteiro:

Nesse meio-tempo, aconteceu uma coisa atrás da outra, como se fosse a confirmação daquilo que eu sempre havia esperado. (...) Parti para a Inglaterra, voltei, parti de novo. Meu marido ficou alarmado, o que estava acontecendo? Protestou dizendo que não conseguia dar conta do trabalho e

das meninas ao mesmo tempo. Respondei que ia deixá-lo. Ele não entendeu, pensou que eu tinha depressão, (...) ligou para a minha mãe, gritou que eu deveria pensar nas meninas (Ferrante, 2016, p. 123).

A narradora deixa o ambiente doméstico de mãe e esposa em definitivo por três anos e, durante esse período, consegue se dedicar por completo ao seu ofício como pesquisadora. Também não vê as filhas, ou mesmo telefona, em nenhum momento. Ela afirma não ter sentido falta das filhas, mas suas manifestações sobre esse momento na narrativa são sempre de culpa por ter deixado as crianças aos cuidados, primeiramente do marido, e depois de sua mãe. Quando retorna, se dedica plenamente ao trabalho como professora universitária e às filhas, seu casamento termina após sua decisão de ir embora e ela não busca estabelecer vínculos românticos com os homens com os quais se relaciona. De acordo com Ferraz (2019, p. 3):

constata-se que a complexidade da protagonista – ora vista como mãe, ora como mulher, ora como filha –, enseja entender que a ideia de maternidade surge desmistificada e aceita sob a permanente dubiedade mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

Acerca das atitudes de Leda, é possível obter mais questionamentos do que respostas. Suas ações e comportamentos são dúbios, assim como aponta Ferraz. Mostra aos leitores todas as faces de suas partes femininas: mãe, mulher e filha. A intriga ficaria no sentido de que a narradora consegue ser essas três categorias concomitantemente e em outros momentos, pela pressão e falta de apoio, se afunda não apenas como mãe, mas também em suas outras funções.

Em contrapartida, Arturo ainda precisa descobrir quem é antes de se perder novamente. Enquanto observa o mundo dentro de sua ilha, possui apenas uma referência: seu pai. Quando parte da ilha também é em busca do que é seu, sua personalidade e quem é perante o mundo. Dessa forma, também é capaz de entender o que foi enquanto filho, por isso é um Arturo adulto quem a narra a história, aquele que deixou a ilha para trás, deixou o eu que ele ainda não sabia que estava constituído para, depois, já tendo observado tudo e assimilado, consegue contar sua história. Leda se constituiu como mulher, esposa e filha. Experimenta essas três facetas de seu ser feminino até não conseguir mais se desvencilhar de quem já é de quem será. Assim como Arturo, não deixa pistas sobre seu futuro. O jovem aprende o suficiente para contar sua história, também quer exorcizar seu passado. Ele consegue revelar

seus segredos e, enquanto os leitores observam o desenrolar de sua história acontecendo, também percebem que Arturo está crescendo e aprendendo com suas vivências. Enquanto contador de histórias, narra tudo de sua tenda oriental, a mesma ocupada por sua mãe em seus pensamentos. A narradora de *A filha perdida* enquanto contadora de histórias, se concentra em prender seus leitores sobre o que aconteceu antes, o que virá a seguir, qual é o verdadeiro suspense que permeia seu eu, diferentemente de Arturo que se desvenda frente a sua audiência.

3.3 O tempo e o espaço em *A filha perdida*

A narrativa *A filha perdida*, assim como em *A ilha de Arturo*, não oferece muitas marcações temporais quanto a datas, dias da semana, meses do ano, ou mesmo anos dentro de um calendário linear. O que se pode observar é que ao passar dele, as marcas de passado e presente estão ali, mas não é possível posicionar o romance em um recorte temporal a não ser aquele a que pertence a data de sua primeira publicação, o ano de 2006.

A respeito da temporalidade no livro, Bergamo (2019, p. 71) descreve:

Leda (...) inicia o romance com um relato sobre o acidente que ocorre ao fim de suas férias no litoral onde conhece Nina, Elena, a boneca e as outras personagens com quem convive. Narra o acidente e, depois, volta no tempo, contando sobre como estava antes de viajar e, então, sobre a chegada ao balneário e os fatos que se desenrolam a partir de então. Recheia essa história com memórias de tempos variados (sua infância, a infância e a adolescência das filhas).

Leda não narra sua história de suspense de uma maneira linear, assim como aponta Bergamo. A linearidade temporal não é o fio condutor de Ferrante, ou mesmo de Leda. A preferência aponta para as experiências e vivências relacionadas aos sentimentos que transcendem o tempo: raivas, medos, cansaços, dores, dificuldades.

Ainda em concordância com Bergamo, o tempo da narrativa teria algumas camadas. A começar pelo título em português, a pesquisadora escolhe realizar a análise a partir da tradução, pois o original "*La figlia oscura*" carregaria outro sentido para a análise. Então, o título contendo a palavra *perdida* (também flexionada no passado) já ofertaria o sentido de que: "perder significa algo que ficou para trás, não está mais neste espaço ou neste tempo presente, é algo que pertence ao passado."

(Bergamo, 2019, p. 73). E continua: “em geral, quem perde deseja encontrar novamente. Sobretudo quem perde uma filha. Sendo assim, o título nos remete também a uma vontade de futuro.” (Bergamo, 2019, p. 73).

A narradora, então, está em busca de algo que já se foi: de uma filha que se perdeu, e que é representada por si mesma como filha, e de suas próprias filhas, principalmente quando ocupavam um lugar maior em sua vida. Há uma lacuna por aquilo que se foi e não pode ser preenchido, assim como pais que perdem os filhos, pontuação também feita por Bergamo: se uma mãe perde uma filha sempre estará à sua procura.

Leda almeja preencher esse vazio da perda, contudo parece não conseguir vislumbrar uma possibilidade de futuro, já que tudo o que oferece é seu passado e presente, entretanto, um presente ainda emaranhado com o passado. Com a finalização de um tempo e espaço que antes ocupava, primeiro como esposa, mãe e passiva ao que pensava ser seu modo de habitar o mundo, depois apenas como mãe, e, por fim, agora apenas como mulher, seu desafio é ser capaz de inserir-se esse novo tempo e espaço que agora lhe pertencem, mas ainda inóspitos a ela. Em sua localidade temporal e espacial, Leda ocupa predominantemente dois lugares: a praia e seus arredores e o ambiente do lar, sua casa enquanto cuidava das filhas sozinha. O espaço doméstico, recortado simbolicamente sob a forma de uma casa, está predominantemente associado ao passado da personagem, enquanto o presente se projeta no cenário da praia da costa Jônica.

Como apontado no primeiro capítulo de *A ilha de Arturo*, o mar é o:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 592).

Em sua situação atual, Leda está em uma praia tranquila sendo banhada pelo sol e pelo mar, contemplando uma mãe e sua filha brincando de boneca. Nessa cadência marítima de vai e vem enquanto as ondas quebram, há nela todos os recortes apontados por Chevalier e a transição entre o que é possível, uma situação de ambivalência, vida e morte ao mesmo tempo. O mar facilita a excursão da protagonista para seu passado materno e filial, empurrando-a para sua montanha

rusa de antigas vivências e emoções, colocando-a neste lugar de difícil permanência com o passado e o presente, pois um agora não é mais o complemento do outro; será preciso deixar algo, ou tudo, morrer para que haja o renascimento.

Apesar de não situar seus leitores plenamente dentro do tempo, Leda ressalta seu próprio tempo, principalmente quando alguns fatos estão para acontecer. Recorte primordialmente salientado por Bergamo ao destacar que, a princípio, a história de Leda parece organizada cronologicamente, sendo que a protagonista faz uso deste artifício, pois: “é a expressão da tentativa da narradora de organizar a história de forma coerente, real, verossímil, faz parte de sua busca essencial por identidade, por seu *eu*.” (Bergamo, 2019, p. 77, grifo da autora). Contudo, para Bergamo, essa é apenas uma tentativa frustrada de alguém que está buscando certa estabilidade em meio ao turbilhão de sentimentos revisitados enquanto está sentada sob o guarda-sol ou boiando no mar.

4. Maternar e trabalhar: uma leitura comparada dos romances

4.1 A personagem feminina: maternidade, trabalho e feminismo nos romances

O feminismo italiano possui raízes nas fábricas ao fim da Segunda Guerra Mundial. Muitos movimentos de diferentes vertentes se formaram naquele contexto - inclusive, o voto feminino foi concedido às mulheres em 1945. Enquanto essa movimentação acontecia, Elsa Morante publicava em 1957 o romance que a consagraria como uma das maiores escritoras italianas do século XX: *L'isola di Arturo*.

Conforme *As diferentes experiências do feminismo italiano* ²¹(*Le diverse esperienze del femminismo italiano*), de Beatrice Pisa (2016), e *As mulheres no pós guerra até hoje* ²² (*Le donne dal dopoguerra ad oggi*), de Francesca Koch (2008), o feminismo italiano tem suas origens similares ao feminismo global: a crítica a sociedade patriarcal e à família tradicional que oprime o sexo feminino, com as já mencionadas raízes no movimento operário italiano após o fim da Segunda Guerra.

Durante a segunda metade da década de 1940 e toda a década de 1950, a luta pelos direitos das mulheres passou a ser exposta também com o surgimento de grupos feministas de diferentes óticas; por exemplo, a UDI (União das Mulheres Italianas), que possui viés social-comunista, e a CIF (Centro Italiano Feminino) de orientação católica (Pisa, 2016). Juntamente com toda a oposição enfrentada pelas mulheres, havia, ainda, a grande influência do Vaticano na Itália, pelo país ter um grande número de adeptos ao catolicismo. Mesmo os movimentos que buscavam alguma espécie de libertação feminina ainda se viam presos em conceitos ou ideias mais tradicionais.

A par dos diversos grupos, foi nessa época também o início das discussões a respeito das mulheres poderem participar mais ativamente da política, a equidade salarial (essa luta em questão ainda se prolongou pelas décadas seguintes), e a respeito da lei que proibia a demissão de mulheres grávidas. Esse último tópico foi considerado extremamente vitorioso para a época, já que também incluía a licença maternidade de quatro meses. Contudo, era facilmente anulado pela existência de

²¹ *Le diverse esperienze del femminismo italiano*

²² *Le donne dal dopoguerra ad oggi*

uma lei que permitia que a mulher fosse demitida logo após se casar, já prevendo que ela ficaria grávida logo em seguida ao matrimônio. (Marsala, 2022)

Em 1953 ocorreu a publicação de *A mística feminina* pela pesquisadora estadunidense Betty Friedan, em que há questionamentos a respeito da realidade vivenciada pela maioria das mulheres brancas e de classe média, que eram casadas e mães. Segundo a autora, as mulheres sob este recorte estavam profundamente infelizes com suas condições restritas somente ao cuidado da casa e à criação dos filhos, não havendo espaço para que existissem além desse lugar. Seu estudo é elaborado a partir de revistas e jornais que eram dedicados ao público feminino ao longo da década de 1950. Ela questiona a abordagem adotada por esses meios de comunicação da época para construírem essa imagem de mulher perfeita, que almeja o casamento e os filhos como sendo sua única proposta de vida.

Apesar de seu recorte ser o universo feminino ambientado nos Estados Unidos, as teorias que apresenta entram em profunda concordância com os movimentos feministas da Itália, e mundiais como um todo, pois aconteciam durante os anos que precederam a Segunda Guerra:

Nos quinze anos após a Segunda Guerra Mundial, a mística da realização feminina tornou-se o cerne estimado e vicioso da cultura estadunidense contemporânea. Milhões de mulheres viviam sua vida à imagem das belas fotografias das donas de casa suburbanas (...) (Friedan, 2020, p. 16).

Segundo Friedan (2020), as mulheres voltaram a preferir se casar cedo, ter muitos filhos e ficar em casa a serviço da família, sem nutrir seus próprios interesses ou desenvolver uma personalidade própria, que não estivesse ligada somente à família. A autora passa por questionamentos feitos pelas mulheres da época que entrevistou e recolheu seus depoimentos e percebe que havia naqueles relatos uma inquietação, um desconforto que, somado à carga de trabalho física e mental em cuidar da casa, dos filhos e do marido sozinhas, poderia se transformar em doenças psíquicas mais graves:

O que era exatamente esse problema sem nome? Quais eram as palavras que as mulheres usavam quando tentavam expressá-lo? Às vezes, uma dizia: "Eu me sinto vazia de algumas maneiras... incompleta." Ou: "Parece que eu não existo." Às vezes, ela tentava esquecer esse sentimento com um calmante (Friedan, 2020, p. 19).

A mística seria, então, “(...) uma inquietude estranha, uma sensação de insatisfação, um desejo que afligia as mulheres na metade do século XX nos Estados Unidos” (Friedan, 2020, p. 13). Toda essa insatisfação com a experiência vivenciada pelas mulheres da época, que eram condicionadas a preferirem realizar seus estudos em culinária para os filhos bebês ou como seria a melhor forma de passar as camisas dos maridos, ao invés de seguirem uma carreira acadêmica ou profissional estudando engenharia ou medicina. Esses sentimentos de desconforto também foram compartilhados pelas feministas italianas e, da mesma forma, podem ser encontrados na obra de Elsa Morante como um todo.

Koch (2008) revela como o social italiano com relação às mulheres também estava à mercê da chamada mística feminina. Segundo a autora, há uma intenção de emancipação feminina, contudo, o que a mulher necessita almejar em sua vida é, ainda, agradar aos homens, se casar virgem e tomar cuidado com filhos ilegítimos, porém, essa última parte não é pelo recorte da falta de assistencialismo governamental a mães solteiras, mas sim pelo decoro. É através da ascensão da televisão e também por meio da imprensa feminina que grande parte desse imaginário foi colocado para a sociedade italiana (e mundial) como sendo o modelo único e correto que as mulheres deveriam copiar e buscar a qualquer custo.

É justamente a **imprensa feminina** a grande propagadora da chamada **"mística da feminilidade"**: unindo **catolicismo e publicidade, virgindade e consumismo, fidelidade conjugal e supermercados**, ela caminhou para seus dias de glória como **rainha dos *mass media*** e deu uma contribuição definitiva à formação da **"nova" dona de casa italiana**²³ (Koch, 2008, p. 06, grifo da autora, tradução nossa).

Há, então, uma frequente contradição entre a luta pelos direitos das mulheres, equidade salarial, assistencialismo governamental para a permanência das mulheres em seus empregos, creches e escolas para as crianças, inserção das mulheres em cargos públicos e políticos, a frequente intercorrência do Vaticano ao se posicionar quase sempre contra as leis que favoreciam a ascensão feminina em qualquer esfera, e o que a mídia impressa e televisiva mostrava como sendo um modelo ideal de mulher com gostos, desejos e escolhas que deveriam ser intrínsecos

²³ *“È proprio la stampa femminile la grande propagandista dela “mística della femminilità: sposando insieme cattolicesimo e pubblicità, verginità e consumismo, fedeltà coniugale e supermercati, essa si avviò verso i fasti di regina dei mass media e diede un contributo definitivo ala formazione della “nuova” casalinga italiana.”*

a toda mulher, como querer ter filhos, se casar e gostar de cuidar da casa e cozinhar. Essas seriam características femininas destinadas somente às mulheres e nunca aos homens: o servir e o cuidar eram restritamente femininos. Koch (2008, p. 06, grifo da autora, tradução nossa) continua:

Os **programas de televisão (...)** exaltam o **modelo familiar (...)** são propostos exemplos de vida familiar irreais, onde o casal ideal é um casal **burguês**, isolado em seu bem-estar, que repete os mais tradicionais papéis sexuais²⁴.

De tal modo, evidencia-se o fato de que as mulheres são expostas a padrões de existência que não conversam em nenhuma medida com os direitos que eram reivindicados. O controle do corpo feminino também foi ainda utilizado como aspecto de honra para as famílias:

Em algumas regiões, como a Sicília, o controle social sobre a mulher ocorre por meio do sistema da honra. Ao mito doméstico da virgindade acompanha-se, inevitavelmente, o culto da virilidade masculina, cujo papel social é defender o grupo familiar do ultraje ao sangue (à descendência) ou ao nome; o que muitas vezes se traduz em uma atitude de violência contra a mulher, que pode chegar a verdadeiras sevícias²⁵ (Koch, 2008, p. 10, tradução nossa).

Além da dominação ao condicionamento feminino através dos meios de comunicação, a pressão imposta ao corpo feminino ainda poderia acontecer por meio da imposição de seus descendentes masculinos. Se as mulheres não agissem em conformidade com as regras de conduta e moral estabelecidas no meio em que estavam inseridas, poderiam sofrer consequências. O crime de estupro teria a possibilidade de “ser considerado anulado” se um casamento ocorresse em seguida entre a vítima e seu agressor. Dessa forma, uma ordem no sistema familiar que foi violada seria recomposta. Foi somente a partir do caso de Franca Viola em 1966 que o *modus operandi* foi revisto. Franca não aceitou se casar com seu agressor,

²⁴ “I programmi televisivi (...) esaltano il modello familiare (...) vengono proposti esempi di vita familiare irreali, dove la coppia ideale è una coppia borghese, isolata nel suo benessere, che ripete i più tradizionali ruoli sessuali”

²⁵ “In alcune regioni, come la Sicilia, il controllo sociale sulla donna avviene tramite il sistema dell’onore. Al mito domestico della verginità si accompagna, inevitabilmente, il culto della virilità del maschio, il cui ruolo sociale è quello di difendere il gruppo familiare dall’oltraggio rivolto al sangue (alla discendenza) o al nome; il che si traduce spesso in un atteggiamento di violenza contro la donna, che può arrivare a vere e proprie sevizie.”

denunciou o ato cometido e o homem foi sentenciado a onze anos de prisão. Por consequência, essa atitude de Franca:

representou para a Sicília e para toda a Itália um fato decididamente novo, uma ruptura com os comportamentos tradicionais e foi enfatizado pela opinião pública feminina como o início de uma nova consciência e dignidade sexual da mulher²⁶ (Koch, 2008, p. 10, tradução nossa).

A partir da recusa da vítima em não aceitar um destino fadado ao sofrimento e imposto a partir de valores que beneficiaram apenas a manutenção das aparências em uma sociedade que necessitava de revisão, o que era imposto às mulheres perante a lei foi, finalmente, revisitado e modificado a favor da vítima.

Com relação ao mundo do trabalho, tanto do campo doméstico como fora dele, o processo de inserção das mulheres nele teve seu espaço galgado e conquistado ao longo de toda a segunda metade do século XX. Entre aprovações e retrocessos de leis trabalhistas e das perspectivas que a sociedade em geral ainda tinha com relação ao trabalho realizado pelas mulheres, fosse este o remunerado ou aquele realizado por “amor” dentro de casa, o fato é que durante a década de 1960:

(...) começa a era das “**donas de casa douradas**”. Já no primeiro quadrimestre de 1962, o crescimento do emprego feminino se estagna. Com os primeiros sinais da crise econômica que atingiria o país em 1963-64, as mulheres voltam para casa. (...) as mulheres no mercado de trabalho eram consideradas cidadãs de segunda classe em relação aos homens — tanto por preconceitos misóginos, quanto porque, em caso de maternidade, deveriam receber mais cuidados e privilégios²⁷ (Marsala, 2022, p. 15, tradução nossa, grifo da autora).

Assim, em total concordância com o pensamento de Friedan (2020), as mulheres italianas também participaram do retorno aos lares, o que causou transformações no recorte econômico e social da Itália. Muitas retornaram a seus lares por precisarem cuidar dos filhos, já que o assistencialismo para as trabalhadoras mães foi construído a passos lentos. As décadas que se seguem na Itália para o movimento

²⁶ “*rappresentò per la Sicilia e per tutta l'Italia, un fatto decisamente nuovo, di rottura con i comportamenti tradizionali e venne enfatizzato dall'opinione pubblica femminile come l'inizio di una nuova consapevolezza e dignità sessuale della donna.*”

²⁷ “*comincia l'età delle «casalinghe dorate». Già nel primo quadrimestre del 1962 il tasso di crescita dell'occupazione femminile si arresta. Al primo segnale di crisi economica che investirà il paese negli anni 1963-64, le donne tornano a casa. (...) le donne nel mondo del lavoro erano considerate di seconda categoria rispetto agli uomini, sia per i generali pregiudizi misogini nei loro confronti, ma anche perché, in caso di maternità, avrebbero dovuto ricevere attenzioni e privilegi maggiori.*”

feminista e para a luta a favor dos direitos das mulheres é permeada por reconhecimento, mesmo em extrema dificuldade. A luta oferece às mulheres mudanças vigentes nas leis italianas e uma organização social de permanência feminina no mercado de trabalho também duradoura. Em 1971, após muita luta sindical, duas importantes leis foram conquistadas:

A Lei n.º 1204, de 30 de dezembro de 1971, estabelecia normas para proteção das trabalhadoras grávidas, incluindo parcialmente também as mulheres que trabalhavam em casa. (...) A Lei 1204 foi complementada pela Lei n.º 1044, de 6 de dezembro de 1971, que tratava dos berçários. (...). O objetivo da nova lei era instituir creches públicas por meio de legislação regional²⁸ (Marsala, 2022, p. 22 -23, tradução nossa).

Há, também, durante a década de 1970 o surgimento do chamado Neofeminismo que, de acordo com Koch (2008), surge por uma insatisfação da não mudança na situação da mulher, mesmo com a implementação de leis e reivindicações recorrentes. Segundo a pesquisadora esse movimento feminista: “(...) nasce como denúncia da opressão feminina, a começar pela família, pelo trabalho informal assim como pelo trabalho doméstico (...)”²⁹ (Koch, 2008, p. 11, tradução nossa).

Durante os anos 1980 as discussões a respeito do trabalho doméstico da mulher continuam em pauta e se tornam grandes questões para o feminismo da época. Pisa (2008, p. 06, tradução nossa, grifos da autora), elabora que:

a suposta disposição feminina para o cuidado e para os trabalhos domésticos não é uma virtude “naturalmente” feminina, mas foi inventada pela sociedade patriarcal em benefício do gênero masculino. Essa disposição tem origem histórica e, portanto, pode e deve ser modificada, pois a divisão do trabalho entre os sexos nas famílias está na raiz da discriminação que afeta as mulheres em todos os setores da vida, do trabalho à política³⁰.

²⁸ “La legge numero 1204 del 30 dicembre del 1971 conteneva norme sulle lavoratrici madri e garantiva l'applicazione legislativa parziale anche alle donne dedite ai lavori a domicilio. (...) La legge 1204 raggiungeva il suo completamento con la legge 1044 del 6 dicembre 1971 sugli asili nido. (...) L'obiettivo del testo era infatti quello di istituire strutture pubbliche per gli asili nido con legge regionale.”

²⁹ “nasce come denuncia dell'oppressione femminile a cominciare dalla famiglia, del lavoro nero come di quello casalingo”

³⁰ “la presunta disposizione femminile alla cura e ai lavori domestici non è una virtù “naturalmente” femminile, ma è stata invece inventata dalla società patriarcale a tutto vantaggio del genere maschile. Ha cioè origine storica e quindi può e deve essere modificata, perché la divisione del lavoro fra i sessi presente nelle famiglie è all'origine della discriminazione che colpisce le donne in ogni settore della vita, da quello lavorativo a quello politico.”

Para a filósofa e feminista italiana Silvia Federici (2019), o corpo feminino é explorado quando seu trabalho realizado dentro do lar não é reconhecido como uma forma de trabalho a ser remunerado. O esforço físico e mental depreendido pelas mulheres em zelar pelo bem-estar de toda a família, de acordo com a pesquisadora, é imposto socialmente pelo patriarcado. Esse trabalho não remunerado seria fruto de uma grande construção social do gênero feminino enviesada ao ser transformada em algo natural a todas as mulheres. Consoante à autora, o trabalho doméstico: “(...) não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. (...)” (Federici, 2019, p. 43).

Todo esse arcabouço social foi alçado em benefício do homem, mas também do capital, já que, ao impor para a mulher que ela só seria uma “mulher de verdade” se servisse seu marido e o lar da maneira mais submissa possível, não faria com que as mulheres observassem suas atividades de manutenção do lar e da família como necessitadas de serem remuneradas. Somado a isso, os maridos teriam, assim, mulheres cada vez mais dependentes deles para que eles não precisassem fazer mais nada além de trabalhar em prol do capital:

Tal como Deus criou Eva para dar prazer a Adão, assim fez o capital criando a dona de casa para servir física, emocional e sexualmente o trabalhador do sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reservou. (...) (Federici, 2019, p. 44-45).

Por meio das personagens mães, Nunziata, Leda e Nina, é interessante pontuar como o recorte utilizado pelas autoras Elsa Morante e Elena Ferrante está em consonância com os estudos de Friedan (2020) e Federici (2019), assim como com a progressão do feminismo na Itália. A construção do enredo dessas mães tem como foco, principalmente, a violência que sofrem pela obrigação de cumprirem com os tratos sociais silenciosos: o dever de cuidar da casa sozinhas, o dever de ter filhos, o dever de criar os filhos também sozinhas, o dever de fazer com que a família exista. Ressaltado por Federici (2019), o dever de ter filhos se qualifica também como obrigação no quesito de cumprimento de “serviços sexuais”.

4.2 Nunziata e a experiência da maternidade imposta

No livro *Contos dos Irmãos Grimm*, coletânea de contos de fadas editados e selecionados pela psicóloga estadunidense Clarissa Pinkola Estés (2005), existem alguns exemplos clássicos de arquétipos da figura feminina da madrasta. Essa caracterização, vinda dos contos de fadas, a respeito da madrasta contribuiu com o imaginário do que é compreendido até hoje como sendo uma madrasta, seja na ficção ou na realidade.

No conto “Branca de Neve”, sua madrasta é descrita da seguinte forma: “Era uma mulher bonita, mas orgulhosa e dominadora, que não conseguia suportar que alguém superasse sua beleza.” (Estés, 2005, p. 33). Em “A Gata Borralheira”, apesar de o foco ser a rivalidade entre Borralheira e suas irmãs postiças, a madrasta impulsiona e realiza humilhações constantes da enteada, pedindo que ela cumpra tarefas absurdas para conseguir ir ao baile, como: “- Se em uma hora você conseguir catar dois pratos cheios de lentilhas do borralho, poderá ir conosco.” (Estés, 2005, p. 57). Claramente, nada do que a jovem fizesse seria o suficiente para que a madrasta a deixasse ir ao baile. Mesmo após conseguir cumprir as tarefas, a madrasta não cede: “- Não adiantou nada. Você não pode ir conosco porque não tem roupas e não sabe dançar. Sentiríamos muita vergonha de você” (Estés, 2005, p. 57).

No artigo “*Fairy Tales and Stepmothers: the Extended Families in a legal Perspective*”, a autora Alessandra Cordiano (2015) explora toda a construção literária que acontece nos contos de fadas com relação às personagens madrastas e também explica a construção etimológica da palavra:

Essa oposição simbólica de papéis é frequentemente reproduzida etimológica e semanticamente. Em países com forte tradição latina, a projeção negativa persiste na denominação do terceiro genitor social: na Itália, *matrigna*, na Espanha, *madrasta*, em Portugal, *madrasta*. A palavra tem origem no étimo *mater*, unido ao sufixo *-ineus*, que indica algo inferior, menor, depreciativo³¹ (Cordiano, 2015, p. 401, grifo da autora, tradução nossa).

³¹ “This symbolic opposition of roles is often reproduced etymologically and semantically. In countries with a strong Latin tradition, the strong negative projection persists in the denomination of the third social parent: in Italy, *matrigna*; in Spain, *madrasta*; in Portugal, *madrasta*. The word originates from the etymon *mater*, joined with the suffix *-ineus*, which indicates something inferior, smaller, belittling. In effect, the stepmother is less than a mother, a step back from the mother, and is imperfect, not omnipotent: certainly with the term there is socially associated a pejorative sense.”

Quando a personagem Nunziata é deslocada de sua vida simples em Nápoles, para se casar com um completo estranho, ela se torna madrasta de um adolescente somente um ano mais novo. Pode-se pensar que os leitores imaginariam uma madrasta construída pelos mesmos moldes anteriores. Assim também é o que pensa Arturo, baseado em suas definições literárias e cavaleirescas a respeito de tudo: “Conforme os livros que eu tinha lido, uma madrasta só poderia ser uma criatura perversa, hostil e digna de ódio. Mas, como esposa do meu pai, para mim ela era uma pessoa sagrada!” (Morante, 2019, p. 72).

Além de ser, o oposto do que seria esperado de uma madrasta, Nunziata também não é uma personagem que pode escolher qualquer posição que iria ocupar, o que se exemplifica pelo fato de ter sido obrigada por sua mãe a se casar com Wilhelm. Observando sua trajetória como personagem, seu papel como mãe e cuidadora já é imposto a ela, pois é a filha mais velha da família, e, portanto, a responsável por cuidar de todos os irmãos mais novos. Depois, quando casada, esses cuidados são transferidos automaticamente para ela. Quando vai contar a Arturo sobre o casamento, Wilhelm anuncia: “(...) você terá uma nova mãe” (Morante, 2019, p. 71), evidenciando desconsiderar que Nunziata poderia não sentir inclinação alguma ao cuidado para com Arturo, já que também é uma adolescente que está em processo de amadurecimento. Concomitantemente, ignora que Arturo talvez não quisesse uma substituta para sua falecida mãe. Wilhelm usa Nunziata, como se apenas por ser mulher ela fosse capaz de cumprir todas as funções que outras mulheres já cumpriram em sua vida.

Como pessoa, as necessidades de Nunziata não são observadas por Arturo, assim como por Wilhelm, ou mesmo levadas em consideração. Durante a primeira viagem de Wilhelm após o casamento, ela fica apavorada em dormir sozinha e busca proteção no quarto de Arturo, que, mesmo humilhando-a de início, cede às súplicas. Porém, após algumas horas de sono turbulento, expulsa Nunziata do quarto de maneira abrupta e com palavras violentas:

Fui tomado pelo absurdo desejo de que ela fosse realmente um rapaz como eu para me pegar a socos com ela até que minha ira tivesse sido saciada. Sua fraqueza de mulher que me proibia de desafogar minha ira em seu corpo, era, naquele instante, aquilo que mais me enfurecia.
- Por que você não se cobre, sua nojenta? - gritei. - Por que não tem vergonha de mim?! Quero que você tenha vergonha de mim! (Morante, 2019, p. 154).

Em sua organização psicológica e social sobre como uma mulher “deve ser”, Nunziata está completamente moldada naquilo que o patriarcado espera. Ela também se coloca como cuidadora de Arturo ao chegar, dizendo que ele poderia chamá-la de “mà”: “Ele nunca conheceu a mãe, pobre *piccerillo*. Por mim, o sentimento de ser mãe dele eu tenho. Diga que me chame *mà* e eu vou ficar feliz.” (Morante, 2019, p. 78). De uma forma ou de outra, as três personagens, Nunziata, Leda e Nina, tiveram que assumir condições matrimoniais e maternais ainda muito jovens.

Para Federici (2019, p. 45), “A casa de um homem é seu castelo, e sua esposa tem que aprender a esperar em silêncio quando ele está de mau humor, a recompor os pedaços dele quando estiver quebrado e praguejar contra o mundo (...)”. Ao final da narrativa, não é ofertada a Nunziata nenhuma possibilidade de melhora em seu destino, pois, segundo o próprio Arturo, ela permaneceu na ilha após sua partida e nos anos que se seguiram, fadada ao enclausuramento na torre e ninando seu filho, Carmine Arturo, enquanto aguardava o retorno de seu marido das intermináveis viagens.

É possível que existam duas perspectivas a respeito das posições ocupadas por Nunziata. A primeira delas, abordada anteriormente, seria a maneira como o narrador Arturo a observa a partir de suas inclinações arquetípicas e românticas. Sem referências reais ou materiais sobre o mundo, Arturo projeta em Nunziata todas as possibilidades femininas; dessa forma, deveria haver nela um pouco de mãe, madrasta, objeto de desejo e também de repulsa. Conforme discutido no primeiro capítulo, seu enteado pode fazer isso por reprodução do comportamento paterno.

A segunda perspectiva é a respeito de como a dominação masculina se comporta e do que é capaz de fazer com as mulheres. Antes mesmo da imaginação fértil de Arturo em posicionar a madrasta dentro das caixas patriarcais, Nunziata já era atravessada pela maternidade e pelo cuidado doméstico por ser mulher. A perspectiva de Arturo seria, então, a maneira com geralmente a sociedade enxerga as mulheres: todas precisam ter a inclinação ao cuidado, ao maternar e às tarefas domésticas. As mulheres passam por um processo de domesticação, que também ocorre com a jovem madrasta e mãe; Nunziata corresponderia, então, à representação do que seria esperado da mulher de seu tempo: Mãe, cozinheira, faxineira, esposa, amante, realizadora de fetiches - os inconscientes ou conscientes. De acordo com Friedan (2020, p. 13-14):

Aprendiam que as mulheres realmente femininas não desejavam carreira, educação superior, direitos políticos - a independência e as oportunidades pelas quais as antigas feministas lutaram. Algumas mulheres, aos 40 ou 50 anos, ainda se lembravam dolorosamente de ter abandonado esses sonhos, mas a maioria das mais jovens sequer pensava nisso. Milhares de vozes de especialistas aplaudiam sua feminilidade, sua conformidade, sua nova maturidade.

A personagem Nunziata sequer tem sonhos ou perspectivas futuras; seu desejo inicial era ser freira, mas até mesmo este é tratado com zombaria por Wilhelm, pois ele diz que ela apenas inventou isso para tentar convencer a mãe a não se casar com ele. Colocando-a em perspectiva com Leda e Nina, Nunziata é a personagem que menos consegue perceber as desvantagens que possui no universo em que está inserida, o que pode se dar pelo fato de ter obtido pouca educação na infância e de suas escolhas terem sido apagadas pelas vontades alheias.

Nunziata é colocada em todas as caixas impostas a seu gênero. Mesmo não sendo mãe, materna seus irmãos mais novos e deseja maternar Arturo por observá-lo como filho. Depois, é desejada por Arturo e também odiada. Essa dualidade de amor e ódio, ou ódio e violência, confundidos com amor entre homem e mulher, é frequentemente explorada pelo patriarcado. A jovem é também colocada naquele ambiente para cumprir as funções que são impostas a seu gênero; ela precisa ser tudo aquilo que representa para Arturo (mãe, amiga, amante) e para Wilhelm, que a usa como descarrego de seu ódio com relação às mulheres.

Algo semelhante poderia ocorrer se outra mulher fosse posicionada em igual condição social àquela na qual se encontrava Nunziata, em que elementos do patriarcado ainda estariam reverberando e fazendo-a se dobrar perante eles. Mais velha ou mais jovem, mais ou menos instruída, com aspirações futuras ou não, desejando ou não ser mãe, questionando o comportamento de Arturo e Wilhelm ou não, nada iria importar, pois o que ela representa ali não é a si mesma, mas sim diversos ideais já preestabelecidos e enraizados.

O real objeto de desejo afetivo e sexual de Wilhelm é seu “amigo” Antonio Stella. Quando ele é apresentado na narrativa, até mesmo Arturo se surpreende com a maneira doce e gentil como Wilhelm o trata e o cuidado que dispõe a ele:

(...) imediatamente ficou evidente a meus olhos, ali, (...) a recepção hospitaleira, senhoril, exultante que meu pai (...) tinha preparado para ele (...). Sobre a mesa, (...) havia pratos com os restos de meu jantar (...) cigarros,

vinho, também uma garrafa já vazia de espumante e outra de licor. No piso havia até um tapete, arranjado sabe-se lá em que lugar da casa; e no sofá um travesseiro e o cobertor de lã de meu pai... (...) (Morante, 2019, p. 315-316).

Retomando o recorte da Casa dei Guaglioli e da ilha de Procida como sendo espaços masculinos, este é um ambiente em que a troca real irá acontecer entre os homens e não entre homens e mulheres. Essa troca pode ser entendida como demonstração de afeto, reciprocidade, cuidado, atenção genuína, carinho e até mesmo respeito. O relacionamento afetivo que Wilhelm tem é de fato com Antonio, não com Nunziata, que está ali para cumprir o protocolo e para fins reprodutivos. Entre marido e mulher não há envolvimento afetivo, trocas de carícias ou preocupação.

Segundo indica a descrição de Arturo, a jovem mãe se casou virgem, conforme os moldes impostos pela sociedade italiana da época, e, antes mesmo do casamento completar um ano, já estava grávida do primeiro filho. Nunziata cumpre, como menciona Federici (2019), também, a função matrimonial da relação sexual, ação que também entra como parte do trabalho doméstico.

É precisamente essa combinação particular de serviços físicos, emocionais e sexuais que está envolvida no papel que as mulheres devem desempenhar para que o capital possa criar a personagem específica da criada que é a dona de casa, tornando seu trabalho tão pesado e, ao mesmo tempo, tão invisível (Federici, 2019, p. 45).

Wilhelm, talvez a fim de provar sua masculinidade, se casa com Nunziata e a engravida, já que confirmará ainda mais sua virilidade por meio da gravidez. Contudo, enquanto Arturo corre para chamar a parteira de Procida, Nunziata tem o filho sozinha; depois, é cuidada pela parteira, sua mãe tem uma estadia em Procida por alguns dias e suas amigas da ilha também a visitam com frequência. Ou seja, Nunziata recebe acolhimento e ajuda de outras mulheres, mas não de seu próprio marido. Wilhelm retorna a Procida somente quando Carmine Arturo já tem mais de um mês de vida, mas sem demonstrar qualquer emoção perante o nascimento do novo filho:

(...) meu pai nem se deu o trabalho de pegá-lo nos braços para poder avaliar seu peso (...) ele lhe dispensou apenas uma atenção opaca e distraída, com ares de rapaz forasteiro, crescido fora da família (...). Esse seu comportamento com o moleque consolou-me um pouco (...) eu tinha esperado novos desgostos de um encontro entre os dois, e por um motivo (...): C.A. era loiro! (...) nem essa notável característica do meio-irmão

pareceu merecer alguma consideração especial de meu pai (Morante, 2019, p. 223).

Em sua escrita, Arturo costuma referenciar com as iniciais os nomes de seus familiares, portanto, as iniciais C.A. são para Carmine Arturo. Enquanto ele observa meticulosamente as emoções de seu pai, até mesmo o narrador constata a indiferença de Wilhelm para com o filho recém-nascido. Contudo, o que Arturo não concede aos leitores é a versão de Nunziata perante o comportamento do marido, não sendo possível saber como ela experienciou o dissabor de não ter seu filho notado pelo pai, ou mesmo ela própria ser notada pelo marido após o parto.

Nunziata tem interiorizada a permanente posição de subordinação de seu gênero. A princípio, a jovem questiona o marido a respeito de sua primeira viagem, mas a represália que sofre é tão violenta que não retorna a fazê-lo, como já apontado. Contudo, ao final da intensa discussão que se segue, na qual Wilhelm humilha as mulheres de diversas formas, o marido adormece e Nunziata o cobre com uma manta, de forma cuidadosa. Arturo, ao observar atentamente esse gesto, é levado a inferir que tal atitude pode estar vinculada à posição de subserviência já profundamente enraizada na madrastra:

Esse seu movimento pareceu quase automático, de tão natural que era (...) com sua simplicidade fatal, esse gesto significava: “Ele pode até ter falado mal das mulheres; mas nada pode cancelar duas leis (...) a primeira, o dever de servi-lo, e a segunda, o direito de protegê-lo. Essas duas leis são: *que eu, sendo sua esposa, pertenço a ele; e que ele, sendo meu esposo, é meu!*” (Morante, 2019, p. 146, grifo da autora).

Quando sua mãe a visita dois dias após dar à luz ao filho, ela quer que Nunziata vá embora de Procida e retorne a Nápoles com ela, levando junto o bebê. Violante, sua mãe, também repreende severamente o comportamento de Wilhelm: “Assim, para ele, a família seria lixo, hein, que se larga num canto! Ah, bem que me disseram, mas eu não queria acreditar; e vim bem por isso de Nápoles, para me certificar!” (Morante, 2019, p. 206).

Sua mãe a questiona a respeito do porquê Wilhelm viaja tanto, e Nunziata, assim como Arturo, não sabe a resposta correta para isso, mas o defende em sua posição libertária em impor seu desejo de sempre partir:

- Ele, se não dá notícias, não é pra me danar, é porque esquece! Quem é homem sempre tem muita preocupação, não pode escrever sempre pra família! (...)
 - Preocupação! E quem é que entende essas preocupações? Por que ele não dá a conhecer essas preocupações?
 - Bom, ele não é uma mulher que se guarda um segredo é pecado!
 - E por que está sempre viajando? Por acaso é marinheiro, ele (...)
- (Morante, 2019, p. 207).

Nunziata sai em defesa de seu marido, comprovando seu comportamento subalterno perante sua posição de mulher. Apesar de sofrer diversas violências, na frente de sua mãe parece não querer ser vítima. É comum, em situações de violência doméstica entre casais, que as mulheres escondam os abusos ou recusem ajuda pois, ao aceitar a ajuda, comprovariam seu estado frágil, também a necessidade de fazer algo para modificar sua situação, e a percepção real de quem é o homem ao seu lado.

No caso da madrastra, mesmo após as diversas investidas de sua mãe para retornar a sua casa materna, não quer se separar de Wilhelm e, assim, parece selar sua permanência em Procida. É pertinente pontuar que Nunziata é de origem muito humilde e o casamento lhe foi oferecido como uma possibilidade de melhoria de vida, conforme assinala a mãe: “Parecia que eu tinha achado a América pra você quando encontrei aquele noivo; e agora, ao contrário, meus olhos estão se abrindo pra ver que belo negócio que nós fizemos!” (Morante, 2019, p. 207).

Apesar das condições terem se mostrado pouco favoráveis para seu ser como mulher, e de a Casa dei Guaglioli não ser tão diferente de sua antiga moradia minúscula, o casamento pode ter oferecido para Nunziata algum tipo de conforto que possivelmente não tinha quando solteira. Na primeira carta que envia à mãe após o casamento, relata o seguinte: “*E poso dizer Carissima Mãe aqui em Procida se come sem pagar que a terra dá de tudo, e azeiti, batata, salada e nas lojas pagam a conta no fim do ano.*”³² (Morante, 2019, p. 165, grifo da autora). Seu casamento também pode ter sido uma fuga da pobreza, pois em Procida possui insumos para se alimentar e um ambiente só seu, já que antes dividia o mesmo quarto com todos os membros da família. Talvez os benefícios se atenham a essas duas coisas apenas, já que deixou a afetuosidade da família para um ambiente de solidão e servidão.

Por mais que defenda o marido, Nunziata não terá sua situação modificada e a movimentação para sair deste espaço pode levá-la a uma posição que considere

³² Essa é a forma como a personagem de Nunziata escreve e os erros ortográficos são propositais e também auxiliam na construção de sua personagem.

de ainda menor privilégio, tanto pessoal quanto social. Pessoalmente, ela voltaria para o ambiente familiar de pobreza com mais um membro da família, o qual necessita de cuidado. Uma mulher separada e com um filho pequeno não era (e ainda não é) o que a sociedade patriarcal italiana iria considerar como adequada e dentro dos padrões.

A narrativa de Elsa Morante abre espaço para uma análise crítica de sua decisão ao atribuir a um narrador masculino a responsabilidade de contar a história de uma personagem feminina. O primeiro capítulo desta dissertação dedicou-se a examinar mais detidamente este narrador. Já este terceiro capítulo também tem como objetivo compreender as implicações narrativas e simbólicas dessa escolha na construção da figura de Nunziata.

Laura Mulvey (1983) em *“Prazer visual e cinema narrativo”* pontua acerca de como o olhar masculino no cinema tem o poder de construir “a mulher como imagem” e o homem como detentor desse olhar, além disso, também constrói o termo *male gaze*. Atrelando sua teoria a personagem Nunziata, esta seria configurada a partir do *male gaze* de Arturo, que a observa, define e limita por meio de sua perspectiva masculina.

Para a autora, “Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (Mulvey, 1983, p. 444). Nunziata pode ser interpretada como a personagem que é “olhada” pelos homens ao seu redor, tanto para Arturo quanto para Wilhelm. Ela estaria posicionada na Casa dei Guaglioli a fim de ser definida pelos homens e nunca por si mesma. É por meio deles que se torna esposa e mãe, por exemplo, nunca sendo atribuído a ela outras características, ou aspectos que a fariam se constituir como mulher e ser humano.

A aparência de Nunziata é, com frequência, alvo de escárnio por parte de Wilhelm, como se observa na passagem: “(...) Não, não: tiraram seus piolhos direitinho para o casamento. (...)” (Morante, 2019, p. 80). Em outro momento, ele questiona Arturo sobre a impressão que tem da madrasta, ao que o garoto responde: “- Não me parece feia. (...) - Tem olhos bonitos. (...)” (Morante, 2019, p. 124). Diante da resposta positiva do filho, o pai, visivelmente contrariado, replica ainda na mesma página:

- Que nada! Bonitos! São uns olhões! Grandes demais! (...) Que é que você está dizendo, Mouro!
(...)

E meu pai, dirigindo-se a ela com sinal altivo do queixo, disse-lhe:
 - Não adianta se pavonear, senhora Gerace: de qualquer jeito nós sabemos que você é feinha, uma arrasta-chinelos... O Mouro hoje quer fazer cerimônias, que bancar o castelão, galanteador (...) (Morante, 2019).

Sua aparência funcionaria mais um complemento necessário de seu gênero, e não como parte que a constituiria como ser humano Mulvey (1983, p. 444), ressalta que:

A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento da história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica.

A teoria de Mulvey também explora ainda acerca de como a mulher, ao ser observada com excesso de julgamento masculino, pode se encaixar como fetiche a esses olhos: “o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada (...) os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo.” (Mulvey, 1985, p. 452). Enquanto os olhares masculinos de Arturo e Wilhelm passam por Nunziata, assim como a câmera de cinema descrita por Mulvey, os personagens são tomados por diferentes tipos de emoções. Arturo, por exemplo, compartilha sentimentos muito duais com relação a madrastra, desejo e ódio, Wilhelm, por outro lado, olha para Nunziata apenas com desprezo e humilhação. Os personagens masculinos transporiam para a personagem feminina o fetichismo de Mulvey quando a observam não como mulher, mas como posições sociais ocupadas por uma mulher, mãe, esposa, madrastra, amante.

A partir disso, seria possível inferir que a personagem feminina tem como principal objetivo servir como um apoio na construção da história entre pai e filho e de maneira individual como personagens. Nunziata serviria ferramenta para a continuidade do patriarcado imposto na Casa dei Guaglioli, pelo *male gaze* de Wilhelm, Arturo aprende o comportamento do pai e repete o que vê com Nunziata. A personagem feminina é marcada por um patriarcado cíclico, que foi passado de pai para filho.

A personagem representa uma mulher sem voz ativa. Arturo é quem narra as vivências de Nunziata. Sendo assim, a partir de si mesma não se sabe o que ela pensa, sente ou deseja. A personagem é narrada em terceira pessoa, sempre por um homem. É segundo ele que, entre o movimento e a permanência, Nunziata escolhe permanecer.

4.3 Leda e Nina: mães e filhas em um mesmo reflexo

As mães em *A filha perdida* percorrem um caminho entre maternidade idealizada e maternidade vivida. Leda, enquanto mãe e também mulher, transgride os códigos de maternidade socialmente impostos ao decidir trilhar um caminho que nenhuma das outras duas personagens sequer cogita: abdicar da maternidade em prol de si mesma, com o intuito de se constituir de forma mais plena como ser humano e buscar outras dimensões da vida para além da maternidade.

A narradora, apesar de desejar ser mãe inicialmente, parece não ter mensurado o impacto que a maternidade teria em sua vida - sobretudo no que diz respeito à participação de seu marido na criação das filhas, nos cuidados cotidianos e nas tarefas domésticas. Como se houvesse um acordo pré-nupcial silencioso, toda a carga e responsabilidade são transferidas a Leda, por ser a mulher, a mãe biológica, aquela que deu à luz. A partir de suas ações em momentos de exaustão e descontrole - e como ela mesma afirma que o cansaço funciona como uma lente de aumento para aquilo que já não se deseja -, Leda decide partir em busca de sua independência, deixando as filhas para trás.

Essa organização doméstica que acontece no sistema familiar de Leda é recorrente na maioria dos contextos de relações heteronormativas. Para Silvia Federici, há uma falácia na constituição do casamento, mesmo para aquelas mulheres que ainda não se casaram, uma vez que:

uma vez que o trabalho doméstico é totalmente naturalizado e sexualizado, uma vez que se torna um atributo feminino, todas nós, como mulheres, somos caracterizadas por ele. Se realizar certas tarefas é considerado natural, então se espera que todas as mulheres as realizem e que, inclusive, gostem de fazê-lo (Federici, 2019, p. 46).

Considerando as proposições da autora, é relevante assinalar esse pacto pré-nupcial silencioso. Tudo já estaria subentendido e previamente acordado para o marido de Leda, pois, sendo ela mulher, caberia a ela arcar com suas responsabilidades atribuídas ao seu gênero. O mesmo ocorre com os maridos de Nina e Nunziata.

Badinter (2011), explica que a maioria das mulheres, e seus companheiros, não conversam a respeito do que irá mudar na vida do casal - e também na vida pessoal de cada um - após a chegada de um filho:

Contudo, antes de tomar uma decisão, raras são as mulheres (e os casais) que se entregam à avaliação dos prazeres e sofrimentos, dos benefícios e sacrifícios. Ao contrário, parece que uma espécie de halo ilusório veda a realidade materna” (Badinter, 2011, p. 25).

Quando Leda decide partir para à Inglaterra, abdicando de sua posição como mãe por três anos, não vai embora porque é uma mãe má ou porque odeia suas filhas, mas sim porque a sobrecarga que sentia era mais do que qualquer mulher pode suportar. A narradora se descaracteriza de si mesma por completo em prol da maternidade e dos cuidados domésticos; sua personalidade é fragmentada, e quem era antes de ser mãe, seus sonhos e aspirações, passam a ser suprimido por uma maternidade solo e por uma experiência de casamento que também a deixa em solidão.

Eu estava esgotada, me lembro: Marta não pregava os olhos de noite, dormia só um pouco de dia, e Bianca estava sempre à minha volta, cheia de vontades; não queria ir à creche (...) Fui muito infeliz naqueles anos. Não conseguia mais estudar (...) sentia meu corpo inanimado, sem desejos (...) não conseguia abrir um livro a meses, estava esgotada e com raiva, o dinheiro nunca bastava, eu dormia pouquíssimo (Ferrante, 2006, p. 58-59).

Para Figueiredo (2022), Leda passa por uma fase de romantização da maternidade quando tem a primeira filha, Bianca. A princípio, é capaz de performar aquilo que foi construído de maneira tão refinada por meio do patriarcado: a mãe e mulher perfeita. Com a chegada da segunda filha, poucos anos depois, já não consegue mais ser a mãe idealizada e passa a entrar em conflito entre a maternidade desejada e a maternidade possível. Por isso, “Leda se entrega à maternidade sacrificial, anulando a si e sentindo a dor da sobrecarga vivenciada no dia a dia.” (Figueiredo, 2022, p. 98).

Federici, ao elaborar a respeito do trabalho doméstico como instrumento em prol do capital, expõe que esse trabalho feito por mulheres já está obtendo lucro para o sistema: “o capital ganhou e ganha dinheiro quando cozinhamos, sorrimos e transamos” (Federici, 2019, p. 48). Na sequência, ainda na mesma página, Federici acrescenta que:

Ao mesmo tempo, isso mostra que temos cozinhado, sorrído e transado ao longo dos anos não porque realizar estas tarefas fosse mais fácil para nós do que para qualquer outra pessoa, mas porque não tínhamos outra opção. Nosso rosto se tornou distorcido de tanto sorrir, nossos sentimentos se

perderam de tanto amar, nossa hipersexualização nos deixou completamente dessexualizadas.

A fim de que Gino, o marido de Leda, encontre uma estrutura familiar que o acolha em seus retornos das viagens a trabalho; é a figura feminina que assume, silenciosamente, a responsabilidade por organizar todos os aspectos da vida doméstica, de modo que o conforto dele seja garantido e suas obrigações se restrinjam exclusivamente ao âmbito profissional. A refeição quente, as roupas limpas, as filhas bem cuidadas e educadas, é fruto do serviço que Leda presta a ele como empregada doméstica, tutora das filhas, conselheira, enfermeira em momentos de doença, cozinheira, entre tantas outras funções.

Durante o desenvolvimento de tais circunstâncias, a protagonista vai se desmontando de sua real personalidade, despersonalizando -se. Assim como pontua Federici, esse excesso de cuidado, favorecendo a outros - também em prol do capital - retirou da mulher o seu eu. Para que cumprisse tais funções, Leda precisou aprender a se domesticar.

No artigo “*Crônicas do Mal de Amor*”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”, Fernandes (2016), realiza uma interessante análise sobre Leda. A respeito de sua situação como mãe e mulher, expõe:

Todo o fulgor pela vida, pelos corpos, por novas inteligências, tudo isso Leda tem que abandonar para se dedicar à sua função materna. Leda tem a certeza do desapossamento de si e da abdicação do seu ser para poder criar as filhas, já que ao marido é permitido, embora com uma carreira acadêmica similar à dela, se ausentar frequentemente para obter reconhecimento na esfera pública e profissional da vida (Fernandes, 2016, p. 86-87).

Ao sacrificar tudo de si mesma em prol de ser o modelo ideal da boa mãe e mulher, a personagem demonstra que deseja, ao máximo, se encaixar nesse referencial. Leda descobre que tipo de mãe seria capaz de ser apenas quando vai até o outro lado, resgata sua independência roubada e retorna com partes de si que havia deixado para trás. Mais inteira de si mesma, menos fragmentada, agora ela possui a consciência necessária, assim como a independência, para cuidar das filhas.

Quando do acontecimento do furto da boneca, algumas possibilidades de compreensão a respeito da atitude de Leda já foram levantadas. Leda teria tido o impulso de pegar a boneca de Elena a fim de preencher o vazio deixado por suas

filhas: o vazio de uma maternidade interrompida e, de certa forma, concluída. Além disso, a protagonista busca um retorno às brincadeiras com bonecas na infância.

A partir desse recorte, Ferraz (2022) elabora que a boneca pode representar duas coisas: “Nani tanto representa a performatividade de gênero, quanto sua infância e maternidade serena. Ao cuidar da boneca, Leda volta ao momento em que jogou Mina pela varanda e se tornou a mãe má.” (Ferraz, 2022, p. 99). Ao se deparar novamente com a maternidade, Leda confronta atitudes que a colocam como sendo uma mãe má, já que, para retornar a esse espaço de performatividade ideal, necessita se transformar na mulher que era antes.

Também existe a possibilidade de Leda roubar a boneca por desejar que Nina se transforme na mãe má. A maternidade de Nina é, para Leda, o espelho do que seria o ideal materno perfeito: calma, amor, cuidado e a proximidade latente entre mãe e filha. Leda sente inveja dessa maternidade que imagina não ter conseguido alcançar. Na página 19, a narradora observa Nina: “A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina.” (Ferrante, 2016). Ao finalizar o mesmo capítulo, Leda expõe seu real sentimento: “Aquele mulher, Nina, parecia serena, e eu senti inveja dela.” (Ferrante, 2016, p. 21). Ao dizer que Nina parecia não querer mais nada além da filha, pode-se entender que Leda se culpe por ter desejado outras coisas além das filhas, por sua completude não ter sido atingida enquanto mãe. E a serenidade demonstrada por Nina desorienta Leda, a ponto de deixá-la nessa sensação de inveja inquieta, levando-a a roubar a boneca para desestabilizar a jovem mãe.

Outra hipótese referente ao furto de Nani, foi apontada no artigo de Fernandes (2016). A pesquisadora observa que Leda pega a boneca de Elena a fim de romper com o infinito círculo da maternidade atribuído coercitivamente às mulheres:

numa tentativa de romper com a ordem das coisas, Leda ter simplesmente roubado a boneca de Elena quando a encontra, tentando impedir a repetição dos atos performativos e tentando libertar Elena da obrigatoriedade da reprodução do papel de mãe. Embora considere sua própria atitude infantil, o que Leda acaba por fazer é tentar prevenir que a boneca ganhe para a menina o peso que a boneca dela (de Leda) teve na sua própria vida (Fernandes, 2016, p. 88).

Sua atitude seria, então, mais uma vez disruptiva e transgressora buscando, agora, uma transformação que recaia além dela, sob uma menina tão pequena quanto Elena. Afinal, a doutrinação feminina à um gênero de subalternidade

já começa antes mesmo do nascimento, a atitude de Leda em querer quebrar com este ciclo a partir de uma garota de três anos não seria considerada precoce, necessariamente.

Realizando um contraponto com o *male gaze* atribuído à Nunziata, em *A filha perdida* é possível aplicar o conceito de *female gaze*, cunhado por Jill Soloway, roteirista e diretora norte americana, em seu discurso no *Toronto International Film Festival* (TIFF). Sendo assim, o *female gaze* abarcaria a constituição da mulher como um ser além da objetificação masculina, segundo o artigo “O *Male Gaze* no Cinema: Uma Análise do Filme *Beleza Americana*” pelas pesquisadoras Vieira, Queiroz e Molina (2019):

O *female gaze* foge da ideia de retratar a mulher sempre em um apelo sexual masculino, objetificada e submissa a uma narrativa do homem. Essa passa a ganhar um espaço como protagonista e tem sua história contada de uma maneira não idealizada, sendo assim uma reafirmação da identidade feminina e uma valorização da beleza real (Vieira; Queiroz; Molina, 2019, p. 5).

Ao escolher uma narradora mulher, Ferrante coloca o *female gaze* como centro da ótica da narrativa por meio da protagonista e, para os leitores, oferece uma perspectiva imersiva pelo interior da personagem, com suas nuances entrelaçadas entre suas partes boas e também às ruínas. A autora eleva o *female gaze* na narrativa principalmente a partir do corpo da protagonista e também com sua relação com a maternidade.

O corpo de Leda age como suporte para seu próprio eu, não é usado para ser contemplado como um objeto de desejo, mas é uma das maneiras para também expressar o que sente, seu corpo acompanha suas fases e momentos que perpassa na narrativa. Diferentemente das intenções com o *male gaze* ao utilizar o corpo feminino como deleite para observação, Leda subverte essa ordem ao se posicionar ativamente a partir de seu próprio corpo, é a detentora de seu prazer e de sua dor. A protagonista, muitas vezes, demonstra seus sentimentos refletidos nele como, por exemplo, no trecho abaixo ao relatar como experienciou sua primeira gravidez: “Querida carregar minha barriga inchada com prazer, aproveitando os nove meses de espera (...) guiando e adaptando meu corpo à gestação (...) Por isso me cuidei (...) Consegui permanecer bonita, elegante, ativa e feliz durante todo o período da gravidez.” (Ferrante, 2016, p. 150.) Por outro lado, ao relatar acerca da segunda gravidez, sua descrição é menos acolhedora:

Mas depois veio Marta. Foi ela que agrediu meu corpo, obrigando-o a revirar-se sem controle. Ela se manifestou desde o início não como Marta, mas como um pedaço de ferro vivo na barriga. Meu corpo se tornou um licor sanguinolento, e suspenso nele havia um sedimento mole dentro do qual crescia um pólipó furioso, tão distante de qualquer humanidade que me reduziu (...) a uma matéria pútrida sem vida (Ferrante, 2016, p. 150-151).

A ação de Leda em desromantizar sua gravidez reforça o que foi pontuado pelas autoras Vieira, Queiroz e Molina (2019), o *female gaze* seria o protagonismo feminino também quando as mulheres escolhem narrar fora de qualquer movimento que reproduza as crenças patriarcais que as limitam. A protagonista corrompe os costumes ou de que todas as maternidades são igualmente positivas, ou de que todas as mães desejam seus filhos. Leda se posiciona de maneira verdadeira ao que sentia, não ao que a sociedade patriarcal dita sobre como deve ser uma maternidade ideal.

Leda, então, seria uma narradora que busca se distanciar de qualquer parte de sua história que se conecta ao *male gaze* pois, ao agir tão ativamente em prol de si mesma, de seus desejos e em busca daquilo que quer viver, olha para si e consegue se compreender. Ao ser ativa e imperativa em suas ações não demonstra submissão e, ao narrar a si mesma, se transforma em uma protagonista que se emancipa ao mesmo tempo em que se narra.

Enquanto isso, Nina se espelha em Leda pois observa nela o que não tem: independência e maturidade. Ao sofrer com os cuidados com a filha durante 24 horas por dia, há também os holofotes colocados sob ela pela família de seu marido que observa todos os seus passos e não aprovam a relação que vai construindo com Leda. Leda também se vê em Nina, mas ao contrário, enxerga ali seu passado e Nina talvez queira que Leda seja seu futuro.

Nina e Nunziata compartilham a impotência de não transformarem seu caminho, ou mesmo a possibilidade de o planejarem. Ambas são casadas com homens muito mais velhos que não ficam por perto para observar e compartilhar o crescimento dos filhos. Wilhelm age com indiferença perante Nunziata, o marido de Nina, e quando está presente, a sufoca com todo o controle que exerce sobre ela. Contudo, ambos os maridos viajam e, em suas ausências, quem as controla é o restante da família. No caso de Nina, todo o clã, e no caso de Nunziata, Arturo substituiu a figura masculina do marido.

O entorno de Nina é o que faz dela quem é, com a família numerosa e ruidosa do marido, a ausência dele, mas a constante vigilância de todos ao seu redor. Quando volta, o marido de Nina a mantém por perto a todo instante, assim como também a filha. Pensando que a construção da maternidade, da feminilidade e a opressão patriarcal partem da sociedade como um todo, é interessante pontuar que a família do marido de Nina pode agir como um microcosmo opressor em torno dela. Assim como a Casa dei Guaglioli é o microcosmo de Arturo e também uma grande representação de como a misoginia se comporta com as mulheres. O comportamento da família teria a função de moldar a personalidade de Nina transformando-a em uma mulher cada vez mais submissa.

Como já pontuado no 2º capítulo desta dissertação, Leda é napolitana, assim como Nina e sua família. Os acessórios sociais carregados por eles (suas maneiras rústicas, o dialeto, e como se relacionam entre si), a fazem lembrar negativamente sua própria família de origem, a qual quis se afastar por completo durante toda a vida. O desenrolar do contato entre as duas é o que também revela a personagem mais jovem. É dito por Nina que Leda também lhe chamou atenção desde a primeira vez que encontrou com ela na praia:

- (...) Assim que a vi, disse a mim mesma: quero ser como aquela senhora.
- O que eu tenho de especial?
- Você é bonita, fina, dá para ver que sabe muitas coisas.
- (...)
- Você parece muito segura de si, não tem medo de nada. Percebi desde a primeira vez que chegou na praia. Eu ficava olhando e esperando que você olhasse na minha direção, mas você nunca olhava.” (Ferrante, 2016, p. 141).

Seria possível inferir, então, que a relação de simbiose não parte somente de Leda, mas também de Nina, que enxerga na mais velha atributos que não foi capaz de constituir em seu ser, além das obrigações maternas e maritais. No encontro final entre as duas, Nina desabafa: “Não sei nada e não valho nada. Fiquei grávida, pari uma filha e não sei nem mesmo como sou por dentro. A única coisa que quero de verdade é fugir.” (Ferrante, 2016, p. 171). Em perspectiva com Leda, Nina não encontra meios concretos para melhorar sua situação como mulher. Enquanto a mais velha já experienciou os sofrimentos maternos, o peso de um casamento onde apenas um dos pais cuida dos filhos, e foi capaz de se distanciar disso, principalmente por ter uma formação acadêmica e conseguir trabalhar, Nina não demonstra não saber que

existe um outro lado possível de ser atravessado e alcançado. A única maneira que encontra de subverter a pressão, é se relacionando com Gino, o salva-vidas da praia. Leda os vê juntos, por acaso, e, ao questionar Nina sobre o que seu marido faria se a visse com o jovem, ela responde: “- Cortaria meu pescoço.”

Em sua análise a respeito de Nápoles e o modelo patriarcal de família que constituem aquela região, Ferraz (2022) também expande a respeito da posição ocupada por Nina naquele contexto. Segundo ela, apesar de não haver comprovações de que a família de Nina pertence a algum tipo de máfia italiana, eles detêm algum poder na ilha em que estão passando as férias. Seu marido performa como o pilar fundamental do mecanismo patriarcal que busca dominar Nina:

Apesar de pouco aparecer na narrativa explicitamente, Tonino é o homem detentor de poder social e político necessário para compreender a constituição dessa cidade napolitana regida pela disparidade econômica que edificou o crime organizado e o controle sobre o corpo do outro (Ferraz, 2022, p. 80-81).

A personagem mais jovem vive um constante monitoramento dos membros mais velhos de sua família, quando não a cunhada, Rosária, sua mãe, ou o irmão de seu marido. Essa insistente supervisão poderia se configurar em um reforço para que Nina continue performando seu gênero feminino a partir do que consideram correto, assim como também uma manutenção de sua maternidade, a fim de manter as aparências daquilo que sua família deseja parecer. Ferraz constata que:

as mulheres que estão inseridas dentro desse contexto acabam por seguir o destino pré-determinado de suas mães e avós em busca de um casamento que possibilite uma estabilidade financeira. Por isso, é imprescindível para as napolitanas manterem as aparências, tanto na forma de se vestir quanto na maneira em que se relacionam com os seus maridos, como pode ser observado na subserviência e na exuberância de Nina (Ferraz, 2022, p. 81).

Nina necessita reproduzir todas as imitações que o patriarcado impõe a fim de ser a mãe ideal, aquela mesma mãe que Leda também gostaria de ser no começo de sua vida materna. Essa imposição de comportamento, também estava embutida na maternidade de Leda, em outras medidas, mas ainda real. A jornalista e pesquisadora estadunidense Chelsea Conaboy (2024), em seu livro *O mito do instinto materno: como a neurociência está reescrevendo a história da parentalidade*, realiza um estudo a respeito da origem do ideal cultural acerca da “boa mãe” e revisita

conceitos relacionados a maternidade que necessitam de revisão, como o instinto materno. Segundo ela:

Essa crença divide os caminhos da parentalidade nas categorias “natural” e outros. Ela fomenta a indústria moderna do aconselhamento sobre criação de filhos, que costuma capitalizar a insegurança de pais quando se descobrem sentindo algo diferente daquilo que dizem os cartões comemorativos de maternidade vendidos em papelarias. (...) Sustenta ideias ultrapassadas sobre masculinidade que ensinam aos pais que eles são secundários — auxiliares, babás — e incentiva as mães a enxergar os homens dessa forma também (Conaboy, 2024, p. 69-70).

Nesse movimento de ondas e sentimentos, Nina, que talvez não soubesse outras formas de estar no mundo, que não aquelas que via as mulheres de sua família reproduzindo, encontra em Leda outra possibilidade possível de existência. Contudo, apesar de Leda desejar que Nina experimente o seu ser mulher, ela sabe que há uma distância entre elas:

Vi Nina passar com um braço em volta do braço do marido e afastar-se sem olhar para trás nem por um instante. Falava, ria. Ela parecia ter sido empurrada de repente - magra demais como era, entre o marido e a cunhada - a uma distância muito maior do que a que me separava das minhas filhas (Ferrante, 2016, p. 146).

Essa distância pontuada por Leda poderia ser, possivelmente, o patriarcado. Enquanto as filhas de Leda possuem a mãe como um exemplo de mulher que não se curvou perante as imposições, Nina aparenta já estar encaixada dentro do sistema. Ela sabe como ele funciona, entende quais imitações precisa realizar para que seu comportamento seja aceito. Assim como todo o arcabouço de elementos que constituem o “ser mulher” esperado socialmente, a maternidade experienciada por Nina também pode ser observada como uma construção cultural e até mesmo política.

O dialeto napolitano é um elemento importante que constitui a personagem Nina e sua personalidade. Leda possui sentimentos conflitantes a respeito da maneira como os napolitanos se comunicam também. Ao ouvir os sons do sotaque vindos de Nina, relembra sua infância e adolescência em Nápoles:

Ela se dirigia à menina e à boneca em uma cadência dialetal agradável, aquele napolitano que eu adoro, afetuoso nas brincadeiras e nos momentos de alegria. (...) Lembro-me do dialeto na boca da minha mãe quando perdia a cadência meiga e gritava conosco, intoxicada pela infelicidade: não aguento mais vocês, não aguento mais. Ordens, gritos, insultos, um prolongamento da vida nas suas palavras. (Ferrante, 2016, p. 20-21)

A família de Nina também faz uso do dialeto de maneira constante. Segundo o artigo *Mothers, Daughters and Dolls: On Disgust in Elena Ferrante's La figlia oscura*, da autora Stilian Milkova (2013), a língua poderia ser pontuada como mais um elemento do poder que eles exercem socialmente. Além disso, também é interesse salientar que esse poder poderia ser também classificado como o patriarcado, seria mais uma maneira de fortalece-lo. Nina recorre ao uso do dialeto sempre que está desestabilizada, como quando sua filha não para de chorar por estar sem a boneca: “Sibilou em um dialeto subitamente áspero: chega, e ajeitou a filha no colo outra vez com um puxão feroz, chega, não quero ouvir nem mais um pio, entendeu, não quero ouvir mais nada, chega de birra” (Ferrante, 2016, p. 82).

Esse comportamento de Nina com o uso do dialeto caminha até o fim da narrativa. Ao desenrolar dos fatos, Nina pede para usar o apartamento em que Leda está passando as férias para passar um tempo com Gino, o salva-vidas. Leda aceita, e Nina vai até o apartamento buscar as chaves. De maneira repentina, a protagonista decide devolver a boneca de Elena para Nina, e a reação da mais jovem é ficar tão enraivecida a ponto de furar Leda com um alfinete longo que usava para prender o chapéu de praia na cabeça:

sibilando em dialeto insultos terríveis como os que minha avó e minha mãe costumavam proferir. Fiz menção de me virar, mas senti uma pontada do lado esquerdo, fugaz como uma queimadura. Abaixei o olhar e vi a ponta do alfinete que saía pela minha pele, em cima da barriga, bem embaixo das costelas. A ponta apareceu apenas por uma fração de segundo, o tempo que durou a voz de Nina, sua respiração quente, depois desapareceu. (...) (Ferrante, 2016, p. 173).

Quando Nina usa o dialeto para proferir os insultos à Leda se aproxima e se assemelha à descendência feminina de Leda, a mesma da qual ela se distanciou quando adolescente: “Eu só havia começado a gostar de mim aos dezoito anos, quando deixei minha família, minha cidade, para estudar em Florença.” (Ferrante, 2016, p. 157). Esse mesmo dialeto usado pela linhagem feminina tanto da parte de Leda quanto da parte de Nina, traz reflexões acerca de como a língua pode ser usada também como uma forma de protesto e resistência. Milkova (2013, p. 104-105, tradução nossa) explica:

O dialeto napolitano representa, então, a mudez metafórica das mulheres, ao passo que a linguagem culta de Leda expressa a libertação. E, ainda assim, a existência de Leda dentro de um discurso refinado não a poupa do nojo que ela associa ao dialeto napolitano, à gravidez e à maternidade. Sua fuga do dialeto a recoloca na posição de mãe muda³³.

Nina e suas familiares, mãe e cunhada, assim como os familiares de Leda podem ser caracterizadas como “mães mudas”, pois o dialeto napolitano seria mais uma maneira de reforçar o patriarcado imposto a essas mulheres e enraizado em seus costumes e maneiras de se comunicar. Leda, por outro lado, se distancia do dialeto, e da rusticidade que está embutida nele, quando parte de Nápoles para estudar em Florença e não retorna mais. Esse movimento em buscar se distanciar de suas origens, pode ser interpretado como uma vontade de encontrar sua própria língua. Contudo, nos momentos em que questiona sua maternidade e sofre com sua sobrecarga, se lembra de sua mãe, também associada ao dialeto. Assim como aponta Milkova, mesmo paramentada academicamente, buscando provar sua distância entre o dialeto e sua forma de se comunicar mais sofisticada, Leda nunca se esquece de como o dialeto está embutido em sua maternidade.

Milkova (2013), oferece uma interessante conclusão para a finalização do romance: a ação de Nina ao furar Leda na barriga enquanto a insulta em dialeto napolitano não seria coincidência, já que a barriga é o lugar onde ficam acoplados os bebês. Sua atitude introduz em Leda, literalmente, o dialeto:

A proximidade entre o nojo e o dialeto se torna literal quando o alfinete de chapéu inscreve, por assim dizer, as palavras insultuosas em napolitano sobre (e dentro do) o corpo de Leda e, assim, inflige a misteriosa lesão que havia gerado a narrativa desde o início³⁴ (Milkova, 2013, p. 105, tradução nossa).

A pesquisadora continua a pontuar que: “Talvez não seja coincidência que essa lesão — a ferida resultante do golpe de Nina — esteja localizada acima do ventre. Afinal, é o ventre grávido ou passível de engravidar que dinamiza o mecanismo do

³³ “*The Neapolitan dialect then stands for women’s metaphorical muteness whereas Leda’s cultured language bespeaks liberation. And yet Leda’s existence within a refined parlance does not spare her any of the disgust she associates with the Neapolitan dialect, with pregnancy and motherhood. Her escape from dialect places her back into the position of mute mother.*”

³⁴ “*The proximity between disgust and dialect is literalized when the hat pin inscribes, as it were, the insulting Neapolitan words onto (and into) Leda’s body and, thus, inflicts the mysterious lesion which had engendered the narrative in the first place.*”

nojo no texto.”³⁵ (2016, p.105, tradução nossa). Leda sente repulsa da linguagem dialetal, mas também se repugna com a maternidade, ao mesmo tempo em que também se regozija. Milkova argumenta que a parte do corpo escolhida por Nina para atingir Leda é precisamente “o local corporal da procriação e da conformidade feminina com papéis e funções como a gravidez, o parto e a maternidade”³⁶ (2013, p.105, tradução nossa), quando realiza seu ataque pode ser considerado também a um ataque a Leda-mãe, como uma maneira de castigo por escolher não se conformar e por não permanecer em seus papéis limitantes.

Andrea O'Reilly (2016), em seu livro teórico *Matricentric Feminism*, recupera conceitos acerca das teorias feministas relacionadas à maternidade a fim de desconstruir o tema. O'Reilly, com base em Adrienne Rich (1995), a partir de seus estudos em *Of woman born*, constrói a diferença entre “maternidade” e “maternagem”. Para a autora, a “maternidade” seria a maneira como o patriarcado impõe às mães como devem agir como mães, e a “maternagem” seria a experiência individual feminina em ser mãe. Nas palavras da autora:

O termo “**maternidade**” refere-se à instituição patriarcal da maternidade, que é definida e controlada pelos homens e profundamente opressiva para as mulheres, enquanto a palavra “**maternagem**” se refere às experiências femininas de maternar, sendo definida e centralizada pelas próprias mulheres e potencialmente capaz de emponderá-las. A realidade da maternidade patriarcal, portanto, deve ser diferenciada da possibilidade ou potencialidade de uma maternagem empoderada.³⁷ (O'Reilly, 2016, p. 15-16, grifo da autora, tradução nossa).

Na medida em que Ferrante e Morante expõem suas vozes por meio da ficção, a fim de subverterem os padrões heteronormativos, observa-se como suas personagens femininas sofrem com as normas de uma maternidade que é altamente tóxica para elas e para seus filhos. Leda não se encontra como a mãe padronizada: sente sempre a culpa por ter deixado as filhas, apesar de amá-las e querer estar com

³⁵ “It is perhaps not a coincidence that this lesion — the wound from Nina’s stabbing — is located above the belly. After all, it is the pregnant or impregnable belly that enervates the mechanism of disgust in the text.”

³⁶ “Nina targets precisely the corporeal site of procreation and of female compliance with feminine roles and functions such as pregnancy, parturition, and motherhood.”

³⁷ “The term “motherhood” refers to the patriarchal institution of motherhood, which is male defined and controlled and is deeply oppressive to women, whereas the word “mothering” refers to women’s experiences of mothering and is female defined and centred and potentially empowering to women. The reality of patriarchal motherhood, thus, must be distinguished from the possibility or potentiality of empowered mothering.”

elas, e vivencia um eterno dilema entre ser a mãe que exigem as regras sociais silenciosas e ser um indivíduo além da maternidade. Por não saber como é sua experiência com a “maternagem”, apontada por O’Reilly (2016), foge do que estava sendo imposto a ela.

Em consonância com Leda, Nina também enfrenta os mesmos obstáculos como mãe; de um lado está a família do marido observando-a constantemente para que não fuja dos arcabouços sociais da maternidade patriarcal, e de outro está sua admiração por Leda. Enquanto a observa, projeta nela aquilo que pensou em talvez ser um dia: também uma mulher que está no mundo além da maternidade. Nunziata, entretanto, está em um lugar em que, antes mesmo de se tornar mãe, já conhece e vive a “maternidade”, a partir do que os personagens masculinos determinam a respeito dela.

Nesse construto, as três personagens mães possuem convergências em suas experiências de maternidade, mesmo partindo de lugares diferentes. A maternidade patriarcal é uma imposição universal que vai além da classe social e transcende décadas. Leda, Nina e Nunziata passam por crivo acerca do que precisam ser e de como devem agir para serem boas mães. Nessa esteira, O’Reilly (2016) realiza um estudo com seus alunos perguntando a eles o que definiria uma boa mãe, ao que, segundo ela, seus estudantes respondem assinalando sempre características similares:

(...) são brancas, heterossexuais, sem deficiência, casadas e pertencentes a uma família nuclear, normalmente com um ou dois filhos. Palavras como “altruísta”, “amorosa”, “generosa”, “abnegada”, “devotada”, “cuidadora” e “alegre” são frequentemente mencionadas. (...) afirmam que boas mães colocam as necessidades dos filhos antes das suas (...) caso trabalhem fora de casa, seus filhos – e não a carreira – devem estar no centro de suas vidas.
³⁸ (O’Reilly, 2016, p. 12-13).

As três personagens se qualificam fisicamente e até esteticamente com as algumas das características observadas pelos alunos de O’Reilly (2016). Contudo, Leda se desvincula principalmente do casamento e também dos adjetivos pontuados. É a única das três que se divorcia do marido e, ao fazer isso, também se divorcia das

³⁸ “are white, heterosexual, able-bodied, married and in a nuclear family with usually one to two children. Words such as “altruistic,” “patient,” “loving,” “selfless,” “devoted,” “nurturing,” and “cheerful” are frequently mentioned. (...) good mothers put the needs of their children before their own (...) and should the mother work outside the home, her children rather than her career should be at the centre of her life.”

filhas e se distancia de maneira completa dos adjetivos mencionados. A protagonista age contra esses aspectos, por isso também é observada com tanto julgamento, primeiramente por si mesma e depois pela sociedade como um todo, exemplificada pelos olhos da família de Nina na narrativa. Leda encontra sua desconstrução como mãe, mas não consegue se desvincular emocionalmente das filhas, o que corrobora apontamentos já propostos de que Leda não odeia as filhas, mas sofre com o que a sociedade espera dela como mãe – uma distância permanente de todas as áreas de sua vida em prol da maternidade. O'Reilly (2016, p. 13-14, tradução nossa) complementa que:

As mães que, por escolha ou circunstância, não seguem o “roteiro” da boa maternidade – trabalham fora de casa ou vivem separadas de seus filhos – são consideradas “más” mães, necessitando de regulação e correção por parte da sociedade.³⁹

O mesmo movimento parece crescer dentro de Nina, contudo, a personagem não consegue abrir mão das formas limitantes de boa mãe; apesar de desejar isso, não é capaz de concretizar, possivelmente devido a sua realidade dentro de seu casamento. Nesse viés, os personagens masculinos de *A ilha de Arturo*, pai e filho, delimitam constantemente o que consideram ser “a mulher ideal”, ou “a mãe ideal”, até mesmo a “companheira ideal”; por parte de Wilhelm essas definições são sempre agressivas e envoltas de raiva com relação às mulheres. Já Arturo, com sua visão romântica e literária, limita as mulheres à doçura extrema e a um lugar de sempre esperar pelo companheiro amoroso ou pelo filho. Para ele, o lugar de permanência ideal feminino seria sempre dentro de casa aguardando o retorno da figura masculina, filho ou marido, retornar de suas aventuras ao redor do mundo. Mesmo quando revela abertamente seu amor por Nunziata e pensa como seria o futuro dos dois juntos, Nunziata estaria à sua espera enquanto ele, assim como o pai, vive suas aventuras. Por conseguinte, seria possível compreender que mesmo se Nunziata escolhesse viver com Arturo, seu futuro não seria tão diferente daquele que possui com Wilhelm: pai e filho agiriam da mesma forma, como um processo cíclico.

Morante pavimentou o solo ao qual Ferrante trabalha atualmente ao construir personagens implacáveis em uma masculinidade opressora perante as

³⁹ “Mothers who, by choice or circumstance, do not fulfill the profile of the good mother—they are too young or too old, or they do not follow the script of good mothering— they work outside the home and live apart from their children—are deemed “bad” mothers in need of societal regulation and correction.”

mulheres e ao posicionar uma mulher para vivenciar isso em seu romance *A ilha de Arturo*. A autora constrói uma teia perceptiva entre masculino e feminino que expõe a misoginia, a maternidade quase forçada e a violência psicológica contra as mulheres pela perspectiva do homem. Elsa Morante talvez compreendesse que, dessa forma, capturaria melhor seus leitores e a sociedade como um todo.

Ferrante, na atualidade, oferece um ambiente matricêntrico em sua obra como um todo. Amparada por Morante e todas as outras escritoras italianas que escreveram acerca da maternidade e a relação da mulher perante o mundo, a escritora de *A filha perdida* desmonta qualquer romantização nos temas que se propõe a tratar. Elena Ferrante ficcionaliza a realidade, assim como Morante, mas ambas partem de um local já muito conhecido pelas mulheres: o cerceamento do patriarcado perante qualquer posição que qualquer mulher irá ocupar, agindo como forma de controle em todas as experiências femininas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação teve-se por objetivo analisar comparativamente as personagens femininas do *corpus* estabelecido, Nunziata, Leda e Nina, como também os temas presentes nas narrativas, a partir de pressupostos da crítica literária feminista. Em busca de averiguar onde as personagens apresentam pontos de convergência e divergência, o trabalho teve como base teorias feministas que abarcaram os tópicos retratados nas narrativas: maternidade, relação entre mães e filhos, e a carga social imposta às mulheres nas tramas. Foi possível encontrar, por meio das teorias, a proximidade com a realidade social experienciada pela maioria das mulheres, mesmo aquelas que não escolhem ser mães.

Diante de tal proposta, o primeiro capítulo teve como objetivo realizar um estudo acerca da escritora Elsa Morante e de sua obra, e apresentar o romance *A ilha de Arturo*. Com base nos aspectos discutidos, foi possível observar que a obra de Elsa Morante tem grande influência na atualidade por tratar de temas pertinentes aos estudos feministas, como a desconstrução da maternidade. A autora também exerceu grande influência para Elena Ferrante, como fonte de inspiração para a constituição de seu ser escritora.

Com relação à personagem feminina de seu romance, Nunziata, Morante a posiciona de maneira que seus leitores a conheçam pelo protagonista e narrador Arturo, dificultando a proximidade do leitor em desvendar a personagem. Contudo, no que tange à pesquisa realizada, foi possível observar que Nunziata representa muitos dos arquétipos sociais femininos construídos de maneira sólida pelo patriarcado. Os homens da narrativa utilizam de seu gênero para afirmarem sua masculinidade e seus próprios arquétipos masculinos. A personagem feminina de *A ilha de Arturo* pode ser observada como a representação de uma época sobre o que era ser mulher na Itália da metade do século XX. Sob esse prisma, sem a possibilidade de questionamento acerca do que deveria realizar em sua vida, Nunziata apenas se torna o que o patriarcado deseja, sem questionar a si própria ou aos homens.

Dando continuidade, o segundo capítulo apresentou a obra de Ferrante e a fortuna crítica relevante para a compleição desta dissertação. Também contou com a apresentação analítica do romance *A filha perdida*. Dentre outros fatores, foi possível constatar que a obra de Elena Ferrante trouxe audiência mundial para a literatura italiana de autoria feminina. Além disso, a partir de suas temáticas, que

questionam o comportamento patriarcal perante às mulheres, Ferrante conversa com a linguagem de Morante ao elaborar, numa perspectiva pós-moderna, os assuntos trabalhados por Morante.

Alguns questionamentos se desdobram da leitura do romance, como: a personagem principal em *A filha perdida*, Leda, possui características, dores e questionamentos da mulher do início do século XXI, como conciliar casamento, filhos e manter uma carreira bem consolidada? Ferrante não apresenta soluções para nenhum desses questionamentos; na verdade, expõe de maneira muito mais latente as feridas carregadas pelas mulheres. Seu romance questiona a posição imposta às mulheres e as subverte por meio de sua narradora em primeira pessoa.

Por fim, o terceiro capítulo teve como intuito aprofundar a análise das três personagens femininas, em concordância com as discussões realizadas nos capítulos anteriores. Separadamente, as personagens femininas vivenciam experiências similares que as fazem se aproximarem mesmo com a longa distância temporal em que as histórias acontecem. Leda, Nina e Nunziata são mães muito jovens e não refletem os impedimentos que a maternidade causaria a elas, já que, também, o matrimônio está relacionado diretamente à maternidade delas. Enquanto são mães, também buscam, à sua maneira, a mãe ideal que acreditam precisar performar. É por meio de suas falhas maternas que as personagens vislumbram possibilidades de uma nova existência.

No caso de Nunziata, a relação que constrói com Arturo a leva para um lugar que vai contra sua fé católica. Ela pode encontrar algum relance de prazer na relação com Arturo, de modo que seus sentimentos podem ser mais bem observados quando acontece o beijo entre os dois e na partida de Arturo. Contudo, o prazer que sente é considerado por ela mesma como pecado, impuro e impróprio, já que em sua crença católica deveria amar Arturo como filho. Seu desejo seria posicionado de maneira a deixá-la se sentindo culpada por desejar. Ao se beijarem, Arturo descreve a contradição que sentiu em Nunziata:

seu medo presente (...) parecia se contradizer em si mesma e arder nessa contradição. No exato momento em que sua vontade desesperada repudiava meu beijo, seu corpo (que de repente se deixava reconhecer por mim como se eu o tivesse visto nu) implorava-me que a beijasse de novo! Aquela imploração palpitante e selvagem atravessava todos os seus membros (Morante, 2019, p. 254).

De alguma maneira, Nunziata corresponde ao sentimento de Arturo, talvez não na mesma medida que o jovem, mas existe a possibilidade de que a madrasta o amasse romanticamente, falhando em amá-lo como filho. Já com Leda e Nina, alguns gatilhos acontecem para que se distanciem da boa-mãe. Leda se transforma na mãe-má quando toma posse de seus desejos a fim de concretizá-los. A narradora deseja em primeira pessoa, assim como se constitui pela firmeza em poder escolher. Todas as decisões que toma, a partir de quando decide deixar as filhas, são pensadas a fim de a beneficiarem. Nina observa e admira a pessoa de Leda, quer ser como ela em alguma medida, mas não consegue por já estar inserida e domesticada no ambiente opressor. Nina pode até pensar que é agente de sua escolha, contudo, pela forma como seu casamento é organizado, fica claro que foi muito mais escolhida por seu marido do que escolheu integrar-se a esse meio – talvez necessite tanto sentir que está controlando alguma parte de si mesma que trai o marido com Gino. Quando faz isso, não trai somente o combinado com a monogamia que pode ter com o esposo, mas trai também o ideal da boa mãe, da mãe dedicada e pura.

Nesse construto, a mãe-má seria aquela que age em conformidade aos próprios desejos, a fim de ampliá-los para além da maternidade e do casamento. Enquanto Nunziata e Nina permanecem performando o gênero de maneira a não serem capazes de se constituírem plenamente como pessoas, Leda se distancia de qualquer imitação imposta pelo patriarcado e, só assim, consegue liberdade para se preencher de si mesma.

As três personagens não podem ser colocadas como uma representação de passado (Nunziata), presente (Leda) e futuro (Nina), já que Leda, a que permanece no meio, é a única das três a romper de fato com as estruturas do patriarcado. Nunziata representa como a sociedade do passado agia com as mulheres; já Leda, poderia ser o presente, mas Nina é quem ainda permanece encapsulada nos moldes patriarcais. Sendo Leda o presente, o futuro seriam suas filhas, Bianca e Marta, que, assim como ela, constituem sua independência intelectual por meio dos estudos, saem do lar materno e partem em busca de se constituírem como indivíduos. Portanto, as imposições sociais destinadas às mulheres estariam submetidas a um processo de escolha em assumir ou não esses papéis, como mães ou esposas. Qualquer que fosse tal escolha, o que sua mãe havia ensinado viria como uma espécie de premissa menor: antes de mais nada, elas eram indivíduos dotados de livre-arbítrio.

Esperamos que esta dissertação tenha conseguido demonstrar aquilo que se propôs a realizar: uma comparação entre os romances *A ilha de Arturo* e *A filha perdida*, a partir das personagens femininas, suas experiências com a maternidade, a narração dos romances, assim como um paralelo entre as duas autoras, Elsa Morante e Elena Ferrante. O principal intuito foi de trazer luz a questões do universo feminino como as imposições sociais destinadas ao gênero, assim como a forma como patriarcado manipula as mulheres para que se comportem sempre de uma maneira submissa, a fim de beneficiar um sistema injusto para elas, mas que mantém seus representantes sempre em posição de vantagem.

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mulher e a mãe. Trad. Vera Lúcia dos Reis. 2. ed. [S.l.]: Record, 2011.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARBOSA, Davi Pessoa Carneiro. **A escritura ambivalente**: Elsa Morante - Macedônio Fernández. Tese (doutorado) – Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2013.

BERARDINELLI, Alfonso. A narrativa italiana após 1945. *In*: Lucia Wataghin (Org.). **Não incentivem o romance e outros ensaios**. Trad. Doris Nátia Cavallari; Francisco Degani; Patricia De Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas, 2007b. p. 37–51.

BERARDINELLI, Alfonso. O problema da personagem na narrativa do século XX. *In*: Lucia Wataghin (Org.). **Não incentivem o romance e outros ensaios**. Tradução: Doris Nátia Cavallari; Francisco Degani; Patricia De Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007a. p. 123–139.

BERGAMO, Giuliana Arcocha. **Trança de gente**: a construção das protagonistas narradoras Leda e Bel em *A filha perdida* e *Bisa Bia, Bisa Bel*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) —São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

BOLOGNA, Emma. **Masculine Identity in Arturo's Island by Elsa Morante**. Thesis Bachelor Literatuurwetenschap—[S.l.]: Utrecht University, 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COLETTA, Cristina Della. The Morphology of Desire in Elsa Morante's *L'isola di Arturo*. In: Stefania Lucamante; Sharon Wood; (Org.). **Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante**. West Lafayette: Purdue University Press, 2005. v. 34 p. 157–187.

CONABOY, Chelsea. **O mito do instinto materno**: como a neurociência está reescrevendo a história da parentalidade. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

DEL VECCHIO-LIMA, Annalice. O pensamento e a escrita sobre literatura de Elena Ferrante e Elsa Morante. **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**, n. 55 p. 107-124, 2023.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. Trad. de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FERNANDES, Verônica Daminelli. “Crônicas do Mal de Amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. **Diálogo com a Economia Criativa**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, p. 76-91, set./dez. 2016.

FERRAZ, Málini de Figueiredo. **Maternidade e subversão**: a representação do ser mãe e do ser mulher em *A filha perdida*, de Elena Ferrante. Dissertação (mestrado)—Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2022.

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

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

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

FERRANTE, Elena. **L'amore molesto**. Roma: Edizioni E/O, 1992.

FERRANTE, Elena. **Um amor incômodo**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. 4. ed. Trad. Carla Bitelli *et al.* Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

FERRETI, Caroline. **O romance em “modo existencial” em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector e *A ilha de Arturo*, de Elsa Morante**. Dissertação (mestrado)—Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2018.

GAIDANO, Elena. **Menzogna e sortilegio de Elsa Morante: do simulacro como ficção**. Dissertação (mestrado)—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

GUJ, Luisa. **Illusion and Literature in Morante’s *L’isola di Arturo***. *Italica*, v. 65, n. 2, p. 144–153, 1988.

MILKOVA, Stiliana. **Mothers, Daughters, Dolls: On Disgust in Elena Ferrante’s *La figlia oscura***. *Italian Culture*, v. 31, n. 2, p. 91–109, 18 set. 2013.

MORANTE, Elsa. **A História**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Record, 1976.

MORANTE, Elsa. **A ilha de Arturo**. Trad. Roberta Barni. Prefácio de Davi Pessoa Carneiro. São Paulo: Carambaia, 2019.

MORANTE, Elsa. **Pró ou contra a bomba atômica**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2021. v. 14

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: Ismael Xavier (Org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 437–453.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric Feminism: Theory, Activism, and Practice**. Paperback, Bradford, ON: Demeter Press, 2016.

ORSI, Gabrielle E.; BAUER, Dominique; KELLY, Michael J. In Her Chambers: Spaces of Fiction in Elsa Morante. *In: The Imagery of Interior Spaces*. Brooklyn: Punctum Books, 2019. p. 139.

ROSA, Alberto Asor (Org.). **Letteratura italiana del Novecento**. Bilancio di un secolo. [S.l.]: Einaudi, 2000.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TUCK, Lily. **Woman of Rome: A Life of Elsa Morante**. [S.l.]: Harper Perennial, 2009.