

A BONECA PERDIDA E OS PERIGOS DE *UMA NOITE NA PRAIA*

Francyne dos Santos Gonçalves¹

Maria Mirtis Caser²

RESUMO: Neste artigo, objetiva-se analisar como a maternidade é representada na obra *Uma noite na praia*, de Elena Ferrante (2016 [2007]), com enfoque na relação entre a boneca-narradora Celina e sua dona/mãe Mati. Desde a publicação de seu romance de estreia, *Um amor incômodo*, em 1992, Ferrante permanece como um nome de destaque na literatura mundial, explorando temas como a maternidade, a amizade feminina e a condição da mulher na sociedade, frequentemente entrelaçando-os em suas narrativas. Adotando um viés feminista, ancorado nos estudos de Françoise Vergès (2020), de Regina Zilberman (2016), de Elisabeth Badinter (1985), de Maristela Scremin Valério (2022) e de Djamila Ribeiro (2019), entre outros, o artigo busca investigar os elementos que fazem dessa obra um convite à reflexão quanto ao papel da mulher na sociedade e as expectativas que são introjetadas já na infância das meninas.

Palavras-chave: Abandono; Elena Ferrante-*Uma noite na praia*; Fala e poder; Maternidade.

THE LOST DOLL AND THE DANGERS OF *THE BEACH AT NIGHT*

ABSTRACT: This article analyzes how motherhood is represented in Elena Ferrante's work *The Beach at Night* (2016 [2007]), focusing on the relationship between the doll-narrator Celina and her owner/mother Mati. Since her debut novel, *Troubling Love*, in 1992, Ferrante has remained a prominent name in world literature, exploring themes such as motherhood, female friendship, and the condition of women in society, often intertwining them in her narratives. Adopting a feminist perspective, grounded in the studies of Françoise Vergès (2020), Regina Zilberman (2016), Elisabeth Badinter (1985), Maristela Scremin Valério (2022), Djamila Ribeiro (2019), among others, the article seeks to investigate the elements that make this work an invitation to reflect on the role of women in society and the expectations that are instilled from childhood in girls.

Keywords: Abandonment; Elena Ferrante-*The Beach at Night*; Speech and power; Motherhood.

¹ Graduada em Letras Inglês pela Universidade Federal do Espírito Santo (2016) e discente do curso de Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória - ES), com o auxílio da bolsa CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1244-5426>.

² Graduada em Letras Português Espanhol pela Universidade Federal do Espírito Santo (1972), fez Mestrado em Letras Neolatinas em 1996 e Doutorado em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio sânduíche (Universidade de Santiago de Compostela) em 2008. Atualmente é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9247-8199>.

Introdução

[...] *uma mãe não é nada além de uma filha que brinca*
(Elena Ferrante, *A filha perdida*, 2016, p. 152)

Elena Ferrante é o pseudônimo da escritora italiana cuja obra será discutida no presente artigo. Aclamada por sua escrita, Ferrante tem sido um nome de interesse no meio literário desde 1992, quando publicou o seu primeiro romance, *Um amor incômodo* (original: *L'amore molesto*). O livro vencedor do Prêmio Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante conta a história da relação entre Delia e sua mãe, Amalia. Após o falecimento de Amalia, Delia tenta reconstruir os passos da mãe, uma figura intrigante, cuja morte levanta suspeitas de homicídio, levando o leitor a embarcar em um *thriller* que evoca discussões sobre a relação intrincada entre mãe e filha.

Além do prêmio obtido com o seu primeiro romance, em 2024, o livro *A amiga genial* (*L'amica geniale*), publicado em 2011 na Itália pela Edizioni iìo, foi classificado como o melhor livro do século XXI pelo jornal *The New York Times*, figurando no primeiro lugar entre 100 obras (Valbão, 2024). A autora, cuja real identidade se mantém em segredo, oferece uma razão sobre a sua escolha pelo anonimato. Em entrevista ao *Estadão*, Ferrante elabora:

Quero dizer que eu não sou os meus livros, não tenho, sobretudo, uma vida presunçosa como a deles. Os livros que cheguem aonde são capazes de chegar, eu continuarei a escrever de acordo com o meu gosto, como e quando sentir vontade. Minha independência, a partir do momento em que meus livros assumem uma veste editorial e vão embora, não tem nada a ver com a deles (Ferrante, 2020).

Portanto, apesar de sua grande popularidade, a autora mantém a vida pessoal privada, deixando que o seu trabalho fale por si, o que acabou despertando ainda mais curiosidade em seu público.

Em 2007, a escritora napolitana publicou o seu primeiro livro dedicado a crianças, intitulado *Uma noite na praia* (original: *La Spiaggia di Notte*), traduzido para o português por Marcello Lino em 2016. O romance conta a história da boneca Celina, que foi esquecida na areia da praia por sua dona, Mati, uma menina de cinco anos. Conforme a noite se aproxima, Celina enfrenta os perigos da praia escura, enquanto anseia voltar para casa e reencontrar a sua dona/mãe.

Não é a primeira vez que Ferrante utiliza a figura da boneca em suas obras. Em *A filha perdida* (original: *La Figlia Oscura*), publicado em 2006, a autora conta a história de Leda, uma professora universitária de meia-idade que decide passar as férias sozinha em uma praia no sul da Itália. Aos poucos, Leda começa a notar a interação de uma família de origem napolitana, especialmente entre a bela e jovem Nina e a sua filha Elena. Ao longo da trama, Leda revisita memórias dolorosas de quando era uma jovem mãe e sente incômodo ao observar a conexão amorosa entre mãe e filha, “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, p. 19). Paralelo a isso, Leda rememora a relação distante e fria com as próprias filhas, agora crescidas, “Quando minhas filhas se mudaram para Toronto, onde o pai vivia e trabalhava havia anos, descobri, com um deslumbre constrangedor, que eu não sentia tristeza alguma” (Ferrante, 2016, p. 7).

A obsessão de Leda pela família napolitana se torna tão grande que, por impulso, ela decide roubar a boneca favorita de Elena, chamada Nani, tecendo uma narrativa rica e complexa, na qual a boneca ocupa o lugar de objeto de seu desejo. A partir desse ponto, Leda engendra uma espécie de jogo materno com a boneca, enquanto relembra a sua primeira gravidez: “Como fiquei feliz quando Bianca saiu de dentro de mim e veio para os meus braços por alguns segundos, e percebi que ela havia sido o prazer mais intenso da minha vida” (Ferrante, 2016, p. 150). Por outro lado, ao limpar a boneca, expulsando dela o líquido escuro da praia, Leda recorda os percalços de sua segunda gravidez:

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, ainda que ele se nutrisse e expandisse, a uma matéria pútrida sem vida. Nani, com seu cuspe preto, parecia comigo quando fiquei grávida pela segunda vez (Ferrante, 2016, p. 150).

Durante a sua brincadeira materna, Leda observa que a pequena Elena havia inserido algo na boca de Nani, um tipo de inseto, e utilizando uma pinça retira dela uma lesma, concluindo que a pequena Elena já brincava de fazer de sua filha/boneca mãe, inserindo o inseto na barriga de Nani. Com isso, Leda parece criar um paralelo entre o *pólipo furioso* em sua barriga com a lesma dentro da boneca, concluindo, ao retirar o inseto de dentro de Nani: “Pobre criatura sem nada de humano” (Ferrante, 2016, p. 152). Longe da vivência romantizada da primeira gestação, Ferrante chama a atenção para a pluralidade da experiência materna com o relato de Leda sobre a sua segunda gravidez em *A filha perdida*, por intermédio de sua relação com a boneca.

Em *A amiga genial*, as bonecas se destacam como o fator desencadeante de todo o enredo. Em um bairro pobre de Nápoles, no pós-guerra da Itália na década de 1950, Elena Greco conhece Raffaella Cerullo. Lila (Raffaella) aprendeu a ler e a escrever sozinha, tirando a posição de Lenu (Elena) como a aluna mais notável da turma, causando-lhe grande impacto. Durante uma brincadeira, Lila deixa cair a boneca de Lenu, Tina, no respiradouro do porão da casa do camorrista Dom Achille. Obstinação a fazer tudo o que a sua amiga faz, Lenu também joga a boneca de Lila, Nu, no respiradouro. Esse fato demarca o momento em que Lenu decide seguir os passos de Lila, iniciando uma amizade que vai da infância à velhice.

Já em *Uma noite na praia*, a boneca narra a sua própria história. Personificada como filha, Celina reflete sobre o seu abandono. A personificação, de acordo com Marcelo Casarini (2012, p. 159), “[...] refere-se a toda forma retórica que personifique, de uma forma ou de

outra, e de variável intensidade, qualquer entidade não-humana”. Essa concepção coincide com o conceito adotado por David Galicia Lechuga no artigo *La personificación como recurso literário*, no qual o autor defende a complexidade da figura que, além do aspecto linguístico, envolve a cultura e a visão do mundo que as pessoas têm. Para Lechuga (2022, p. 54): “[...] a personificação consiste exatamente na concessão de características humanas a entidades não humanas, de acordo com a concepção imperante do mundo”^{3,4}. Ele continua: “Nesse sentido, vale a pena observar que as potências da alma são todas características dos seres humanos: se nutrem, sentem, desejam, se movimentam e tem a capacidade de falar”⁵ (Galicia Lechuga, 2022, p. 54-55).

A boneca Celina se enquadra nas peculiaridades defendidas pelos dois autores: ela fica triste, lamenta ter sido esquecida, deseja reencontrar Mati, sabe que é boneca e, imbuída de sentimentos humanos, entende que desempenha o papel de filha em sua relação com Mati. O principal, entretanto, é que Celina fala: “Eu sou a boneca de Mati [...]”, “Ela me fez pular, me fez correr, me fez ficar assustada, me fez falar e gritar, me fez rir e também chorar” (Ferrante, 2016 [2007], p. 8), o que denota consciência sobre a própria condição.

Em *A filha perdida*, Leda reflete sobre o abandono das filhas, das quais se afastou por três anos quando eram pequenas, enquanto em *Uma noite na praia* temos a visão do objeto abandonado, a boneca que reflete sobre o seu desamparo. Enquanto Leda observa a praia de dia e vê com clareza a dinâmica harmoniosa entre Nina, Elena e sua boneca, Celina enfrenta a praia à noite, demonstrando o desnorreamento de sua condição de filha esquecida/negligenciada.

³ Original: [...] *la personificación consiste exactamente en la concesión de características humanas a entidades no humanas, de acuerdo a la concepción imperante del mundo.*

⁴ As traduções das citações em nota de rodapé são de responsabilidade dos autores deste artigo.

⁵ Original: *En este sentido, vale la pena observar que las potencias del alma son todas características de los seres humanos: se nutren, sienten, desean, se mueven y son capaces de hablar.*

FIGURA 1 – A boneca Celina



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 13).

Ilustrado por Mara Cerri, o livro retrata uma boneca comum, perdida entre outros objetos deixados na areia da praia – itens como um cavalo de brinquedo, uma caneta e uma tampa de garrafa fazem companhia a Celina. O relato tem início com a boneca explicando o motivo de ter sido esquecida, deixando claros os ciúmes que sofre em relação ao animal de estimação com o qual a sua dona/mãe foi mimoseada:

O pai dela acabou de chegar. Ele vem à praia todo fim de semana. Trouxe de presente para Mati um gato branco e preto, e é por isso que, até cinco minutos atrás, Mati estava brincando comigo, e agora está brincando com o gato, que ela chamou de Minu (Ferrante, 2016 [2007], p. 7).

Uma noite na praia inaugura a primeira obra infantil de Elena Ferrante, que se diferencia dos demais romances da autora, cujo foco maior é a vivência de mulheres adulta. Aos poucos, Celina descreve a relação de afeto materno que existe entre ela e Mati, transformando em criança a boneca narradora.

1. Infância e literatura

A noção de infância impactou diretamente a construção da literatura infantil mundial. Antes do século XVII, a criança era vista como um pequeno adulto, portanto, era esperado que apesar de frágeis elas agissem com certa maturidade. Conforme Philippe Ariès (1986, p. 65), historiador francês que estudou largamente os processos sócio-históricos da criança, é possível observar a construção do conceito de infância por meio da arte:

Foi no século XVII que os retratos de crianças sozinhas se tornaram numerosos e comuns. Foi também nesse século que os retratos de família, muito mais antigos, tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição.

É também no século XVII, como aponta o autor, que a criança passa a ser exposta a um tipo de literatura específica, de teor “moralista e pedagógico”, cuja função é introduzi-la na escola e no mundo do trabalho (Airès, 1986, p. 70), um processo similar aconteceria no Brasil mais tarde.

Pode-se afirmar com Maristela Scremin Valério (2022) que a literatura infantil surgiu entre os séculos XVII e XIX, junto com o conceito de infância, até então desconsiderada. As crianças não eram entendidas “como seres em desenvolvimento e com características próprias” (Valério, 2022, p. 5) e participavam de todas as atividades realizadas pela gente adulta, como se fossem pessoas amadurecidas em tamanho pequeno.

Com a compreensão de que a criança era um ser em formação, passou-se a cogitar a necessidade de dar a ela um tratamento protetor, que a livrasse dos perigos que atingiam homens e mulheres e que vitimavam especialmente os mais frágeis. Ricardo Santos David (2016, p. 67) anota que Fenélon, poeta, teólogo e pedagogo nascido na França em 1651, foi o primeiro autor a escrever fábulas dirigidas às crianças, com o intuito de educá-las moralmente, fazendo com que se envolvessem com os relatos e se sentissem “motivadas a ser como aqueles personagens, que funcionavam como modelo de vida para aqueles leitores”.

Narrativas populares, cuja origem não se pode precisar, eram divulgadas oralmente e o seu conteúdo se recheava de cenas chocantes, como assassinatos, estupros entre outras atrocidades. Esses textos foram compilados por Charles Perrot (século XVII), que, amenizando os aspectos mais cruéis, fazia adaptações moralizantes para as crianças. Como registra Valério (2022, p. 12), no entanto, as bases violentas não foram totalmente eliminadas, conforme se vê em *Chapeuzinho vermelho* ou em *Barba azul*, por exemplo.

No Brasil do século XVIII, liam-se as traduções, vindas principalmente de Portugal, das obras compiladas pelos autores europeus, como Perrot e os irmãos Grimm. Regina Zilberman (2016) assinala como uma das obras que primeiro chegou às mãos das crianças da América Latina a *Coleção de histórias, anedotas, fatos, fábulas, diálogos, cartas e dramas, em três tomos*, “traduzidos dos melhores autores franceses para instrução da mocidade de ambos os sexos” e publicados, em Lisboa, pela Tipografia Rollandiana” (Rodrigues, 1951, *apud* Zilberman 2016, p. 2). A autora cita ainda *O desafio: Leituras úteis e divertidas*, de Antônio Manuel Policarpo da Silva (1790-1819), editado em Lisboa pela Oficina de João Procópio Correia da Silva, em 1802.

A partir do século XIX, a literatura infantil brasileira passou a se voltar para os interesses do Estado. De acordo com José Minervino da Silva Neto (2020, p.18), entre 1890 e 1920, houve um movimento para tornar a leitura nas escolas uma prioridade, a fim de estimular o nacionalismo e de introjetar uma identidade nacional por meio da alfabetização, tornando possível o consumo de produtos culturais específicos. Assim, foram associadas à

escola como leitura complementar obras que serviam de disseminação de valores patrióticos e ufanistas. Portanto, os autores brasileiros tomaram como referência obras europeias em que figuravam crianças como protagonistas, trazendo consigo ideias como a exaltação da família e da pátria e o culto ao trabalho.

Hoje, a literatura infanto-juvenil ocupa um lugar de importância nos estudos linguístico e literários. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2017, p. 12)

Tratar livros para crianças e jovens enquanto literatura implica conferir-lhes o mesmo status da literatura não infantil e, conseqüentemente, considerá-los aptos a receber o idêntico tipo de reflexão voltado àquela. Implica, assim, considerar seu estudo habilitado a desenvolver-se através de metodologias e epistemologias formuladas a partir de e desenvolvidas a propósito da literatura não infantil e vice-versa.

Concordando com as autoras, defendemos que analisar o livro infantil por meio da abordagem literária adulta coloca as produções em pé de igualdade, sendo possível esmiuçar a obra com metodologias próprias da chamada *literatura adulta*. Para Peter Hunt, por outro lado, definir a literatura como infantil e lê-la sob uma ótica adulta parece colocá-la em um lugar de inferioridade. Segundo Leonardo Francisco Soares (2015, p. 31),

[...] a expressão “literatura infantil” é bastante emblemática, pois, nesse caso, a noção de “literatura” define-se em termos de seu público [...]. O posicionamento de Peter Hunt é bastante claro: não há porque os textos para crianças fiquem à margem do cânone respeitável; portanto, o estudo sobre eles deve ser empreendido com o mesmo rigor com o qual nos voltamos para as, digamos, altas literaturas.

Nesse sentido, advogamos que *Uma noite na praia* explora temas que, à primeira vista, podem parecer inalcançáveis para as crianças. Por outro lado, a literatura infantil pode (e deve) adentrar temas mais densos e, de forma simbólica, trazer reflexões importantes para as crianças. Em leitura de Peter Hunt, Soares (2015, p. 33) afirma que a literatura para crianças deve desafiar os jovens leitores:

Peter Hunt defende que a literatura infantil não precisa ser simples e limitadora, pelo contrário, somente aqueles que conseguem se aproximar e negociar com esses leitores em desenvolvimento são capazes de perceber que eles, longe de serem criaturas estúpidas e sem opinião, são capazes de conceberem interpretações estéticas de ordem diferente das dos adultos. Por esse viés, as crianças seriam as verdadeiras desconstrutoras de textos, sempre prontas para ler contra os discursos, livres para fazerem leituras excêntricas.

Argumentamos que Ferrante se alinha ao entendimento de Peter Hunt e de Soares, oferecendo ao leitor reflexões acerca da maternidade, da relação mãe e filha e do abandono, sem necessariamente mascarar os sentimentos negativos que esses temas podem provocar.

2 Refletindo sobre a maternidade em *Uma noite na praia*

À medida que a noite chega, Celina se sente triste por ter sido esquecida por Mati, a sua dona/mãe. Além de ter sido deixada para trás, ela também afirma que, agora, longe de Mati, os objetos à sua volta já não dialogam com ela: “Quando a gente brinca, eu falo muito, e todas as coisas me respondem. Mas aqui, sozinha, enterrada na areia, estou chateada” (Ferrante, 2016 [2007], p. 8). Parece que, sem Mati, os objetos ao redor de Celina perdem a sua autonomia anterior. Essa despersonalização fica clara quando Celina observa: “Um Besouro passa, e está tão ocupado escavando um caminho que nem me dá oi” (Ferrante, 2016 [2007], p. 8). Isso indica que Mati não só deu o poder da palavra à boneca/filha, mas deu a ela também a capacidade de dar vida a tudo à sua volta. Da mesma forma, quando confrontada com o Grande Garfo do Salva-Vidas Malvado, Celina descreve os seus grandes dentes de ferro e a maneira feroz com que ele penteia a areia, mas não consegue interagir com ele. Celina delinea o Salva-Vidas como um homem alto e malvado, que à noite rouba os brinquedos das crianças que ficam na praia.

Quando a praia escurece e a areia fica úmida, a boneca se lembra da frase costumeira de Mati: “Se você ficar resfriada, vai ter febre” (Ferrante, 2016 [2007], p. 12). Na tradução de Marcello Lino, torna-se evidente a preferência por palavras mais simples, sem uso de hipocorísticos, que segundo Bakhtin (1997, p. 68) seria uma linguagem amorosa, geralmente utilizada pela mãe para com a sua criança:

A criança começa a ver-se, pela primeira vez, pelos olhos da mãe, é no seu tom que ela começa também a falar de si mesma, como que se acariciando na primeira palavra pela qual expressa a si mesma; assim ela emprega, para falar da sua vida, das suas sensações internas, os hipocorísticos que lhe vêm da mãe: tem sua “babá”, faz sua “naninha”, tem “dodói”, etc.

Ao traduzir que a filha/boneca *vai ter febre* ao invés de *vai ficar dodói*, Lino mantém a escolha original do texto ao utilizar uma linguagem simples, mas não ingênua ou infantilizada, apesar do público para o qual o texto é primeiramente direcionado⁶. O trecho segue elucidando a dinâmica entre a boneca e a sua dona, servindo como um motivo de reflexão para a relação entre Mati e a sua própria mãe. Celina elabora: “[Mati] repete exatamente o que a mãe diz para ela. Porque Mati e eu também somos mãe e filha. Por isso, é impossível que ela tenha me esquecido” (Ferrante, 2016 [2007], p. 12). Antes de seu abandono, Mati é descrita por Celina como uma mãe perfeita e carinhosa. Essa recusa em aceitar o desleixo da mãe exteriorizado pela boneca tem raízes na crença do amor indefectível da mãe por seus filhos. De acordo com Elizabeth Badinter (1985, p. 15),

⁶ No texto original: “Se ti raffreddi, ti viene la febbre” (Ferrante, 2007, p. 12), o termo *dodói* poderia ser traduzido no italiano para *bua*, porém, Marcello Lino manteve a escolha de não utilizar hipocorísticos.

Desse ponto de vista, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas. A mãe indiferente é um desafio lançado à natureza, a anormal por excelência.

A condição materna denunciada por Badinter (1985) também foi discutida por profeministas como Mary Wollstonecraft, que em 1792 afirmava: “É vão esperar virtude das mulheres, até que elas tenham algum grau de independência em relação aos homens; mais ainda, é vão esperar essa força do afeto natural que faria delas boas esposas e mães” (Wollstonecraft, 2017, p. 181). Com isso, é possível afirmar que, na visão de Wollstonecraft, a prerrogativa para ser uma boa cidadã, mãe e esposa é, acima de tudo, a garantia do gozo da liberdade e da independência. Outra profeminista que se pronunciou acerca da maternidade como o papel único das mulheres foi a espanhola Emilia Pardo Bazán, que no artigo *La educación del hombre y de la mujer*, publicado em 1892, sustenta: “A maternidade é função temporária: não é possível submeter-se a ela a vida inteira. [...] Além de temporária, a função é acidental: todas as mulheres concebem ideias, mas nem todas concebem filhos”⁷ (Bazán, 1999, p. 162).

Qualquer indício de que a mulher que concebeu o filho não se sinta conectada a ele ou não goze do prazer da maternidade já provoca estranhamento, porque desconstrói a percepção que o senso comum elaborou acerca da mulher/mãe. Se essa mulher não corresponder ao estabelecido, ela não é digna da “felicidade” que a maternidade significa. De acordo com Badinter (2023, p. 24), “Reconhecer que se enganou, que não era feita para ser mãe, e que obteve com isso poucas satisfações faria de você uma espécie de monstro irresponsável”. Por outro lado, o abandono por parte do pai é encarado como inconveniente, mas não faz do genitor um ser desprezível, monstruoso ou desumano, porque a sociedade extrapola em sua condescendência para com a parte masculina da humanidade.

O que ainda observamos no século XXI é uma sociedade que se nega a aceitar a recusa da maternidade por parte de uma parcela das mulheres, impondo, por meio de políticas cada vez mais violentas, a maternidade compulsória. Um exemplo disso é o Projeto de Lei (PL) 1904/24, que propõe a alteração do Código Penal Brasileiro, visando punir mulheres que abortem após vinte e duas semanas de gestação, mesmo em casos de estupro, com pena de reclusão que pode chegar a 20 anos, ultrapassando a pena para o próprio crime de estupro, que pode chegar a 14 anos⁸.

Apesar de Celina acreditar que Mati voltará para buscá-la, o anoitecer intensifica a sua apreensão, exacerbada pela presença do Salva-Vidas e de seu Garfo. Ao ser capturada pelos dentes do Garfo, Celina é jogada em uma pilha junto com outros objetos, tornando-se cada vez mais boneca e menos filha. De acordo com Elena Zagaglia (2019, p. 109) em seu artigo

⁷ Original: *La maternidad es función temporal: no puede someterse a ella entera la vida. [...] Además de temporal la función es adventicia: todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos.*

⁸ Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1071458-projeto-de-lei-preve-penas-de-homicidio-simples-para-aborto-apos-22-semanas-de-gestacao>. Acesso em: 20 set. 2024.

Toda literatura é infância. Sobre Elena Ferrante (original: *Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante*),

O termo em inglês ‘doll’ deriva da palavra grega ‘eidolon’, que significa: imagem, aparência, figura. A boneca é ficção e representação, mas anseia pela realidade, assim como o jogo é profecia e introdução. Simulação real naquele único teste geral da vida que é a infância⁹.

Celina não é apenas um brinquedo. Ela é um reflexo, uma imagem espelhada de Mati, incorporando as nuances de seu relacionamento com a sua mãe. Essa dinâmica não se relaciona à semelhança física, mas a padrões emocionais e comportamentais que são sutilmente transmitidos de geração em geração. É importante observar que, dentro do contexto de nossa sociedade patriarcal, as bonecas povoam predominantemente as narrativas de brincadeira das meninas. Essa tendência é um testemunho silencioso das expectativas sociais impostas às mulheres desde tenra idade: a expectativa de cuidar, de zelar e de se preparar para um futuro de maternidade. O conceito de maternidade compulsória está profundamente enraizado e amplamente reconhecido. Ele se mantém como uma regra não dita, uma norma social que se espera que as mulheres sigam. Portanto, quando uma mulher afirma corajosamente a sua escolha de não ser mãe, muitas vezes enfrenta críticas, uma reação dos defensores fervorosos dos valores familiares tradicionais.

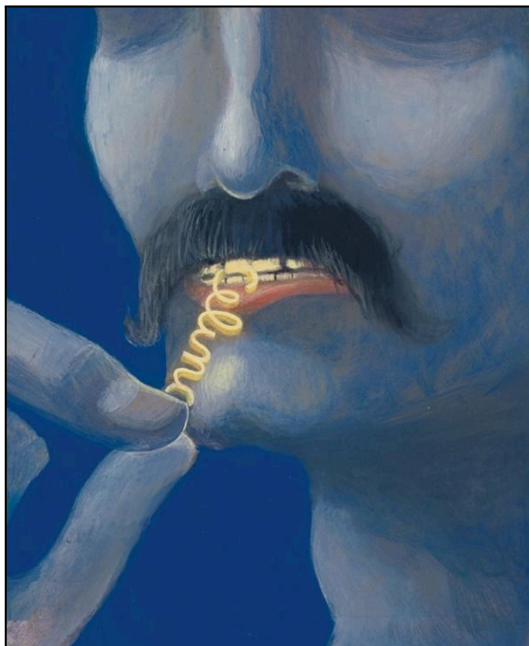
Essa resistência reflete o desafio imposto às construções sociais de longa data. Celina, como personagem, é mais do que uma mera representação do vínculo mãe/filha, ela também incorpora a transição da inocência da infância para as complexidades da vida adulta. Essa metamorfose se torna evidente durante o seu encontro perturbador com o Salva-Vidas Malvado, cujo comentário maldoso, chamando-a de *boneca feia*, desencadeia uma profunda impressão em Celina: ao responder a ele por impulso, afirmando não ser feia, Celina se dá conta de que pode ser ouvida. No entanto, essa revelação vem acompanhada de uma consequência perigosa, pois a palavra é valiosa e o Malvado não vai perder a oportunidade de lucrar com uma boneca com tal propriedade e, com as suas intenções malévolas, ele lhe toma as palavras, privando-a de sua essência.

Celina relata a ação sinistra do Salva-Vidas:

O Anzol, que está pendurado em um fio nojento de saliva, desce até entrar na minha boca. Recolho depressa todas as palavras de Mati e as escondo no peito. Só fica para trás o Nome que ela me deu. Morrendo de medo, o Nome chama a si mesmo:

⁹ Original: *Il termine inglese doll deriva dal greco eidolon, ossia idolo: immagine, aspetto, figura. La bambola è fiction, rappresentazione, ma ha fame di realtà, così come il gioco è profezia e propedeutica, reale simulazione in quell'unica prova generale della vita che è l'infanzia.*

FIGURA 2 – O Salva-Vidas Malvado



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 17).

– Celina! O Anzol escuta o Nome e *paff*, o arranca de mim, causando muita dor (Ferrante, 2016 [2007], p. 16).

A ilustração feita por Mara Cerri desempenha um papel importante após esse diálogo. O Salva-Vidas Malvado é retratado em cores escuras, simbolizando as suas intenções sinistras, enquanto o nome de Celina é dourado, como uma joia preciosa. O Salva-Vidas Malvado rouba o nome de Celina, que por sua vez decide não dizer mais nada para preservar as suas outras palavras valiosas. Enquanto canta após roubar o nome da boneca, o homem acende um fogo para queimá-la junto a outros objetos.

Ao lado do muro
Já está escuro
Como um mal-estar
Sem nada falar
Some a voz
Num fogo feroz
Arde Celina
Feia menina
(Ferrante, 2016 [2007], p. 18).

É intrigante a violenta atitude do Salva-Vidas de se interessar em retirar de Celina a sua voz, de impedir o seu discurso, uma vez que a sua função, em princípio, é garantir a vida, a segurança e o bem-estar de frequentadores da praia. Seria ele um típico representante do

homem que, por trás de uma máscara de pessoa a favor da pátria e da família, utiliza-se de sua profissão, uma das mais dignas, para impedir a possibilidade de qualquer subalterno se expressar. Afinal, como se sabe, o gênero feminino ocupa facilmente o lugar da subalternidade.

Com Djamila Ribeiro (2019), em seu *Lugar de fala*, entendemos que, quando falamos de discurso, falamos de poder e de controle. Remetendo a Foucault, Ribeiro (2019, p. 55) anota que o discurso deve ser entendido como “um sistema que estrutura determinado imaginário social”. É necessário considerar que Djamila Ribeiro trata de uma subalternidade específica, usando como base teórica o feminismo negro. Podemos, no entanto, mesmo observando as diferentes categorias de classe, de gênero, de sexualidade e de raça, trazer para a nossa discussão os direitos dos pequenos de falarem por eles mesmo, sem a necessidade do intermédio de um adulto, usando os argumentos de Ribeiro.

Um ser do sexo masculino adulto, forte, munido de uma arma (o seu Garfo) se dedica a torturar e a menosprezar a representante do sexo feminino. A presunção masculina de ter o direito de julgar e de emitir o seu parecer acerca do aspecto físico da boneca, dizendo que Celina é feia, dá uma medida do machismo descontrolado que grassa na sociedade em geral. Lembremos que se trata de um mundo italiano, europeu, considerado por muita gente como o mundo bom, bonito, correto. Qual seria o objetivo de um adulto ao dizer a uma criança que ela é uma *feia menina*? A desestabilização de uma pessoa pode ser acarretada pela violência física, mas pode ser consequência também de ataques psicológicos, como dizer que uma pessoa é feia, incapaz ou ignorante. Sabe-se que esses procedimentos são táticas bastante comuns no projeto de impedir que os direitos das minorias – mulheres, negros, pessoas com deficiência, idosos, LGBTQIAPN+ – se equiparem aos direitos dos poderosos.

Ver-se sozinha, longe de sua dona/mãe, força Celina a enfrentar os seus primeiros obstáculos, simbolizando a jornada de uma menina até a vida adulta. Segundo Zagaglia (2019, p. 107),

A boneca é a intermediária entre duas fases da vida, entre dois mundos, entre mulheres, e inevitavelmente entra na trajetória do destino de Ferrante como uma figura ‘marginalizada’: inacabada, indefinida, ambígua e, portanto, rica em grande potencial de utilização, a boneca destinada ao brincar infantil é a imagem de uma jovem mulher em idade fértil, um modelo para a menina de seu futuro *status* como jovem mãe, mas ao mesmo tempo cuidada como uma criança¹⁰.

Celina é uma representação dos papéis duplos que a sociedade frequentemente espera que as mulheres incorporem. Por um lado, ela é a filha, a personificação da inocência e da vulnerabilidade, que requer cuidado e proteção. Por outro, ela simboliza a transição para a

¹⁰ Original: *La bambola è l'intermediaria fra due età della vita, fra due mondi, fra femmine, ed entra inevitabilmente nella traiettoria del destino della Ferrante come figura «smarginata»: incompiuta, indefinita, ambígua e per questo ricca di grandi potenzialità di utilizzazione, la bambola destinata al gioco infantile è imma-gine di giovane donna in età feconda, modello per la bambina del suo futuro status di giovane madre ma allo stesso tempo curata come un bambino.*

maternidade, um papel cheio de expectativas e de responsabilidades. Essa dualidade é um reflexo da jornada de Celina, mas pode ser traduzida como uma denúncia dos arquétipos sociais que moldam a experiência feminina.

Porém, a experiência feminina, assim como a materna, não é única. Dentro da pluralidade de vivências, é importante lembrarmos do que questionou Sojourner Truth em 1851, no seu discurso intitulado *E eu não sou uma mulher?*. Em uma época em que mulheres brancas estadunidenses exigiam o seu direito ao trabalho remunerado, mulheres negras exerciam trabalhos extenuantes. Mulheres brancas eram julgadas inferiores intelectualmente para exercer quaisquer trabalhos e consideradas delicadas, dignas de cuidado e de proteção, o que não era igualmente oferecido às mulheres negras. Como apontam Truth e Gilbert (2020), durante a Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, Ohio, em 1851, Sojourner Truth pegou o microfone para replicar a fala de religiosos que afirmavam a inferioridade feminina. De forma improvisada, ao proferir o seu discurso intitulado posteriormente de *E eu não sou uma mulher?*, Truth se consolidou como uma das vozes mais potentes do movimento de libertação das mulheres, lembrando-nos da importância de observar as múltiplas vivências femininas. Portanto, ao afirmarmos que a filha é a personificação da inocência e que a ela são oferecidos proteção e cuidados, estamos falando de uma vivência experienciada principalmente pela branquitude.

A narrativa de Celina serve como um jogo de papéis que espelha as partes que a sociedade espera que ela venha a assumir à medida que cresce. A perda do nome de Celina significa uma agitação mais profunda, uma perda de identidade que marca a passagem tumultuada da ingenuidade da infância para a autoconsciência da vida adulta. Segundo Bakhtin (1997, p. 378),

Tudo o que me diz respeito, a começar por meu nome, e que penetra em minha consciência, vem-me do mundo exterior, da boca dos outros (da mãe, etc.), e me é dado com a entonação, com o tom emotivo dos valores deles. Tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de mim mesmo.

É como se o Salva-Vidas, ao tomar o seu nome, a tivesse despojado dos aspectos fundamentais de sua identidade – aqueles dados por sua mãe. Concordando com Bakhtin (1997), observamos que, aos poucos, essa relação com o *outro*, no caso com a mãe/dona, vai perdendo domínio sobre a definição do *eu*, que passa a ser mais independente, o que não impede que o anseio por reconexão com a mãe exista. Agora, Celina está à deriva, compelida a embarcar em uma busca de autodescoberta.

3 Mati: a menina-mãe

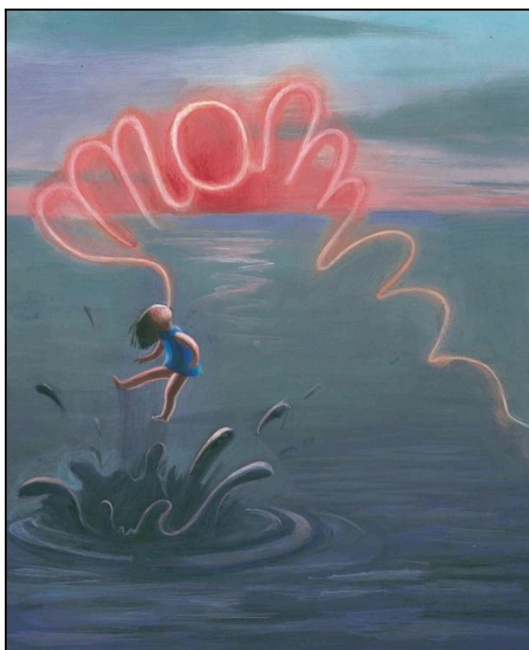
Ao garantir que as suas últimas palavras não sejam roubadas, Celina consegue enganar o seu agressor, que decide deixá-la de lado. O Salva-Vidas Malvado acende um

fósforo e põe fogo nos gravetos. Quando Celina sente que está queimando, ela implora ao mar que a ajude. As ondas quebram na praia escura, mas o único que a ouve é o homem mau. Ele grita para o Grande Garfo: “Você ouviu? A bonequinha fala, e muito. Vamos logo. Amanhã venderemos todas as palavras dela no mercado das bonecas e ficaremos ricos” (Ferrante, 2016 [2007], p. 22).

É notável a interação entre o Grande Garfo e o Salva-Vidas Malvado, pois o segundo aparenta também personificar o seu objeto, conversando diretamente com ele, como faz Mati na presença de sua boneca. Essa constatação corrobora a tese de que a fala, a voz e o discurso são produto da interseção entre experiência social e experiência individual. Enquanto boneca, objeto comumente atrelado ao cuidado e à delicadeza, Celina subverte o seu estado de abandono em busca, em coragem, enquanto o Salva-Vidas Malvado subverte o seu papel de salvador em caça, representando perigo em vez de socorro.

Em dado momento, uma grande onda leva Celina antes que o Grande Garfo possa alcançá-la. Agora, ela implora à Tempestade e ao Mar que a levem de volta à areia, mas nenhum dos dois pode ouvi-la e ela começa a se afogar. Celina lembra tudo o que aprendeu com Mati, todas as palavras que costumavam dizer juntas, quando o Anzol pendurado no nojento fio de saliva entra na boca da boneca, que agora está no fundo do mar. “O Anzol dá um puxão. As palavras, de mãos dadas, seguem em grande velocidade rumo à superfície do Mar. Só tenho tempo de prender na boca a última que me sobra: mamãe” (Ferrante, 2016 [2007], p. 32).

FIGURA 3 – Mamãe



Fonte: (Ferrante, 2016 [2007], p. 33).

O desejo de Celina de manter a palavra *mamãe* é tão forte que ela usa os dentes para prender as letras *M* e *A*, o que a ajuda a se impulsionar para fora da água. Essas letras, que

juntas formam a primeira sílaba da palavra *madre*, em italiano, não coincidentemente iniciam o nome de Mati, que representa essa mãe ausente. A descida de Celina ao mar e o seu tormento durante a tempestade simbolizam a separação entre mãe e filha. Vale salientar que até esse ponto da narrativa não estava claro se Mati estava ou não procurando por sua boneca/filha.

Quando o fio de saliva finalmente se rompe, todas as palavras de Celina retornam e ela. Em posse de sua fala, a boneca se vê caindo na areia novamente, quando um animal escuro e apressado a agarra gentilmente. O Salva-Vidas Malvado perde o equilíbrio e cai nos dentes afiados de seu próprio Grande Garfo. No final da história, descobrimos que esse animal é Minu, o gato de Mati, que veio resgatar a boneca. Celina finalmente ouve a criança chorando e confirma que ela estava à sua procura. Enfim juntas, a boneca começa a contar as suas desventuras, especialmente aquelas relacionadas ao Salva-Vidas Malvado: “Eu sei, diz Mati, que sempre sabe de tudo, é uma mamãe perfeita” (Ferrante, 2016 [2007], p. 38).

A mãe idealizada por Celina é aquela que, na visão de Badinter (1985, p. 5), é o símbolo do amor inquestionável: “[...] a maternidade é, ainda hoje, um tema sagrado. Continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblatoivo”. Se em 1985 Badinter chamava a atenção para a idealização da maternidade, 20 anos mais tarde a autora reafirma tal ideia, adicionando novas camadas às exigências do amor materno. Entre elas, o aleitamento cada vez mais longo (sem direito às “perigosas” mamadeiras), para que os filhos tenham uma conexão mais profunda com a mãe e cresçam fortes e saudáveis, evitando-se o afastamento para o trabalho remunerado, que impede a relação contínua entre mãe e filho nos primeiros anos de vida (Badinter, 2023). Entretanto, na contramão de sua prática literária, em que usualmente há quebra de expectativa materna, Ferrante confirma o retorno de Mati, trazendo alívio para a boneca-filha e também para a menina-mãe.

É importante lembrar que a crítica literária feminista ainda é predominantemente branca e europeia. Portanto, ao analisarmos o papel da mulher, especialmente o papel materno, ainda estamos falando da visão branca e eurocêntrica do que é ser mãe. Segundo Françoise Vergès (2020, p. 52), feminista decolonial que discute questões atinentes à mulher do Sul global,

Feministas do Ocidente certamente analisaram como se constroem a “boa maternidade”, a “boa mãe” e o “bom pai” da família heteronormativa, mas sem nunca levar em conta o “choque do retorno” da escravidão e do colonialismo. Sabe-se que, sob um regime de escravidão, a qualquer momento se podiam arrancar os filhos de suas mães; que elas não estavam autorizadas a defendê-los; que as mulheres negras estavam à disposição dos filhos de seus proprietários como amas de leite; que meninas e mulheres negras eram exploradas sexualmente e que todos esses papéis estavam submetidos aos caprichos do senhor de escravos/as, de sua esposa e seus filhos/as.

Deixar os próprios filhos para se ocupar dos filhos de seus patrões ainda é a realidade de muitas mulheres. Enquanto autoras como Elisabeth Badinter apontam a redução no número de mulheres no mercado de trabalho, que abdicaram de seus empregos para cuidar dos filhos, outras autoras apontam a falta de escolha daquelas que deixam seus filhos(as) para trabalhar, sendo essa a única forma de prover o sustento para a sua família. No Brasil, a garantia de sobrevivência implica buscar o sustento da família, sem direito de abdicar da função de mãe. De acordo com Lélia González (2020, p. 41), a falta de oportunidade faz com que jovens negros tenham menos oportunidade de estudo e de trabalho, o que faz com que busquem outras formas de sobrevivência, “Para as jovens negras, o trabalho doméstico nas casas de família da classe média e da burguesia, ou então a prostituição aberta e a mais sofisticada dos dias atuais: a profissão de mulata”. Se a mãe racializada está cuidando dos filhos de seus patrões, quem cuida de seus filhos?

Segundo Ricardo Silva (2018), *Uma Noite na Praia* “Não é necessariamente uma leitura leve, porém, para uma obra direcionada ao público infantil, está longe de ser uma platidade doce e deglutível, o que não implica numa depreciação das qualidades que Ferrante consegue imprimir no livro”. Apesar da roupagem mais madura e da linguagem simples e direta, a obra oferece o reencontro de mãe/dona e filha/boneca, cujo final feliz, incorporado no reencontro que confirma o sentimento que as liga, seria aquele esperado por uma criança que anseia o seu próprio retorno à mãe. Ainda de acordo com Silva (2018.),

Pode ser que o pequeno leitor não capte todas as nuances postas por Ferrante nas entrelinhas do drama de Celina, mas não há dúvidas de que o leitor adulto, se aberto à possibilidade, se encantará facilmente com o domínio das palavras da escriba italiana que até mesmo num livro infantil não falha na composição.

Aos adultos, ficam as reflexões sobre esse papel pessoal, social e político que é a maternidade, além do vislumbre da alegre criança interna cuja mãe vem resgatar.

Considerações finais

As obras de Elena Ferrante exploram vários temas relacionados à experiência feminina dentro de um contexto patriarcal, levantando reflexões sobre o papel social da mulher. *Uma Noite na Praia* se destaca como um trabalho especialmente significativo, porque aborda a questão grave do abandono da criança no contexto da literatura infantil, além de provocar uma reflexão crítica sobre os papéis sociais atribuídos às mulheres e permitir que se problematize a noção de maternidade compulsória, assim como questionar o mito do amor materno. A narrativa navega corajosamente pelas correntes subterrâneas mais sombrias desses temas, apresentando-os de maneira acessível a um público mais jovem, com o aparato da linguagem simples e direta, mas possibilitando que leitores adultos também usufruam das reflexões impressas na obra.

Com tal estratégia, a obra de Ferrante tem potencial como um instrumento para o diálogo e a introspecção sobre as pressões e expectativas impostas às mulheres desde a infância. Ela desafia o leitor a considerar o impacto das normas sociais na identidade pessoal e na autonomia, especialmente o conceito arraigado de maternidade como um destino inevitável para as mulheres. O artigo explora o caminho traçado pela literatura infantil, que hoje visa não apenas instruir a criança, mas também servir como um veículo importante de reflexão, desprovido da roupagem moralizante de outrora.

Em essência, *Uma Noite na Praia* realiza uma exploração importante das complexidades da identidade e da agência feminina em meio às expectativas sociais. É um chamado cativante para reexaminar os papéis que as mulheres frequentemente são compelidas a adotar e os sacrifícios silenciosos que acompanham a aceitação dessas atribuições.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2 ed. 1986.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAZÁN, Emilia Pardo. Sobre los derechos de la mujer. *In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (ed.). La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 149-167.

CASARINI, Marcelo. “Cidade-mulher da minha vida”: a personificação de Lisboa nas letras de fado. **Forma Breve**, Aveiro, n. 9, p. 157-183, 2012.

DAVID, Ricardo Santos. Literatura infanto-juvenil: discussões sobre o panorama histórico e gênero literário e suas características. **Cadernos discursivos**, Catalão, v. 1 n. 1, p. 66-84, 2016.

FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2006.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial: infância, adolescência**. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **La spiaggia di notte**. Roma: Edizioni E/O, 2016.

FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016 [2007].

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

FERRANTE, Elena. Escrever é como girar a faca na ferida, revela Elena Ferrante. **Estadão**, São Paulo, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/literatura/escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

GALICIA LECHUGA, David. La personificación como recurso literário. **Nuevas Glosas Estudios Lingüísticos y Literarios**, v. 3, p. 51-73, jun. 2022.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afrolatinoamericano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: uma nova/outra história. Curitiba: PUCPress, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Suely Carneiro; Pólen, 2019.

SILVA, Ricardo. ‘Uma noite na praia’: a única história infanto-juvenil de Elena Ferrante. **Escotilha: cultura, diálogo e informação**, 20 maio 2018. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/livro-uma-noite-na-praia-elena-ferrante-intrinseca-resenha-critica/>. Acesso em: 2 set. 2024.

SILVA NETO, José Minervino da. A gente vira e desvira: arquivo, identidade e utopia em A terra dos meninos pelados de Graciliano Ramos. 2020. 138 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

SOARES, Leonardo Francisco. Por uma teoria da literatura infantil: o caso Peter Hunt. **Caletrosópio**, v. 3, n. 4, p. 23-35, 2015.

TRUTH, Sojourner; GILBERT, Olive. **“E eu não sou uma mulher?”**: A narrativa de Sojourner Truth. Lisboa: Ímã Editorial, 2020.

VALBÃO, Mariana. Conheça “A Amiga Genial”, de Elena Ferrante, eleito o melhor livro do século 21. **CNN Brasil**, São Paulo, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/conheca-a-amiga-genial-de-elena-ferrante-eleito-o-melhor-livro-do-seculo-21/>. Acesso em: 21 nov. 2024.

VALÉRIO, Maristela Scremin. **Literatura Infanto-Juvenil**. Guarapuava: Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná, 2022.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

ZAGAGLIA, Elena. Tutta la letteratura è infanzia. Su Elena Ferrante. **Encyclopaideia**, Italy, v. 23, n. 53, p. 105-113, maio, 2019.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. **Fronteira Z**, n. 17, p. 22-42, dez. 2016.

Data de submissão: 08/10/2024

Data de aceite: 18/03/2025