**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS**

MARCEL VASCONCELOS ALVES DA SILVA

As faces da letteratura italiana della migrazione:

Perla Nera de Rosana Crispim da Costa

SÃO PAULO

2012

Versão corrigida

Marcel Vasconcelos Alves da Silva

As faces da letteratura italiana della migrazione:

Perla Nera de Rosana Crispim da Costa

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas – DLM, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Elisabetta A. R. M. C. Santoro.

De acordo,

**SÃO PAULO
2012**

Versão corrigida

Para **Rosana Crispim da Costa**
que generosamente me doou a chave para tantos e outros mundos.

Agradecimentos

a meu irmão, Renan Vasconcelos, por ser solidário à minha causa, assumindo algumas responsabilidades em meu lugar quando necessário

a meus pais, Rita Mara Vasconcelos e Duarte da Silva, que sempre entenderam a gravidade do meu trabalho, sobretudo nos últimos anos

a Lygia Larangeira, Débora Ribeiro, Vitor Teixeira, Augusto Consolo e Pedro Melo, que compreenderam e aceitaram quando não pude ter amigos, e ainda assim se mantiveram sempre alcançáveis quando precisei

a Luciana Mauro, cuja companhia foi crucial em dias e noites infindáveis de redação

a Elisabetta Santoro, pela dedicação e pela paciência com as quais me ajudou a encontrar o que fazer com a chave que possuía

ao CNPq, que financiou esse último ano de pesquisa

Resumo

Em 1990, a publicação do livro “*Immigrato*” de Salah Methnani e Mario Fortunato marcou o início do movimento sócio-literário que veio a ser chamado pelos estudiosos de *letteratura italiana della migrazione*. A partir de então, o número desses autores imigrados cresceu de forma exponencial e, atualmente, já se fala inclusive em uma segunda geração de escritores. Trata-se de autores das mais variadas nacionalidades, que apresentam os mais diversos estilos literários e cujas contribuições sócio-culturais são ainda “estigmatizadas” sob a alcunha de “literatura migrante”. Existem alguns estudos recentes que propõem alterar a nomenclatura, buscando atenuar os efeitos estereotípicos em relação a esses escritores e suas obras, embora ainda se mantenha a divisão clara entre produções de imigrados e de italianos.

Este trabalho procura entender quais são as condições de produção invariáveis que fizeram com que todas as obras escritas por imigrados fossem consideradas indistintamente como pertencentes a um mesmo grupo. Nesse contexto, colocamos em discussão tanto a crítica quanto as obras, na busca de critérios e características comuns que poderiam explicar a situação em que estes autores se encontram. Dentro da rica produção da *letteratura italiana della migrazione*, escolhemos trabalhar com o conto *Perla Nera*, de Rosana Crispim da Costa, uma brasileira que mora e escreve na Itália, cuja produção deixa transparecer a dualidade da situação do “italiano-imigrado”. Através da análise das características específicas desse texto, procuraremos identificar se, de fato, a obra escolhida pode ser considerada como “italiana da migração” ou se, por outro lado, o texto em si fornece algumas pistas interpretativas que levariam a outros caminhos de classificação.

palavras-chave: literatura italiana da migração, paratopia, semiótica, discurso, *ethos*

Abstract

In 1990, the publication of the book “*Immigrato*” by Salah Methnani and Mario Fortunato marked the beginning of a socio-literary movement that will be called by the scholars as “*letteratura italiana della migrazione*”. Since then, the number of these immigrant authors grew exponentially and currently there is even an idea of a second generation of writers. These authors are from worldwide and present a wide variety of literary styles, whose socio-cultural contributions are still “stigmatized” under the name of “migrant literature”. There are some recent studies that propose to change the nomenclature, trying to mitigate the stereotypical effects about these writers and their works, although the clear difference between immigrant and Italian productions still remains.

This study was proposed to understand, at first, what are the invariable production conditions that made all the books written by immigrants to be considered as belonging to the same group alike. In this context, we should put on discussion both critics and the foreigners’ works to search for a criteria and common characteristics that could explain the situation in which these authors are. Within the rich production of the “*letteratura italiana della migrazione*” we choose to work with the short story *Perla Nera*, by Rosana Crispim da Costa, a Brazilian woman who lives and writes in Italy, whose production reveals the duality of the “Italian-immigrant” situation. By analyzing the specific characteristics of this text, we will try to identify if, for the matter of fact, this work can be considered as “Italian-immigrant” or if, on the other hand, the text itself provides some interpretative clues that would lead to other ways of classification.

Key words: Italian literature of migration, paratopia, semiotics, discourse, *ethos*

Sumário

Introdução

- A letteratura italiana della migrazione	09
- Rosana Crispim da Costa e <i>Perla Nera</i>	11
- Sobre a metodologia, os objetivos e organização da dissertação	13
1. As faces da <i>letteratura italiana della migrazione</i>	18
2. Da paratopia constituinte	33
3. <i>Perla Nera</i>: uma análise semiótica	55
3.1.1 O ato enunciativo fundador: o lugar do <i>eu-aqui-agora</i>	58
3.1.1.1 Actorialização: a divisão do <i>eu</i> em <i>não-eus</i>	69
3.1.1.2 Sobre o narrador e o observador	70
3.1.1.3 O narrador em <i>Perla Nera</i>	73
3.1.1.4 Construção actorial: os personagens em <i>Perla Nera</i>	76
- Dora, <i>Perla Nera</i>	77
- <i>Donna Grigia</i>	85
- Yemanjá	94
- <i>Perla Nera</i> , <i>Donna Grigia</i> e Yemanjá: as personagens cromáticas	100
- Os personagens secundários e acessórios	103
3.1.2 Espacialização: o Brasil, a Itália, o Mar	114
3.1.2.1 O Brasil	114

3.1.2.2	A Itália	125
3.1.2.3	O Mar	130
3.1.3	Temporalização: os diferentes <i>agora</i>	133
4.	O <i>ethos</i> discursivo: as representações imagéticas e os rótulos	150
4.1	Algumas considerações sobre o <i>ethos</i>	150
4.2	Os estereótipos, os rótulos e o <i>ethos</i> em <i>Perla Nera</i>	169
	Considerações finais	181
	Referências bibliográficas	186
	Anexo: <i>Perla Nera</i> (texto original em italiano e tradução em português)	189

Introdução

- *A letteratura italiana della migrazione*

Em 1990, a publicação do livro “*Immigrato*”, escrito pelo tunisiano Salah Methnani com a assessoria linguística do jornalista italiano Mario Fortunato, teve uma especial importância por abrir as portas do meio literário e dar notoriedade às produções dos imigrantes que chegavam à Itália e desejavam contar suas experiências. A partir da ideia deste livro, os críticos criaram uma denominação que pudesse englobar sob os seus domínios a crescente produção literária feita em língua italiana por escritores de diversas nacionalidades: *letteratura italiana della migrazione* (literatura italiana da migração, doravante *LIM*). Começaram a ser chamadas assim as obras escritas por estrangeiros, cujas semelhanças se baseavam no fato de serem produzidas em italiano na Itália.

A primeira geração desses escritores foi marcada pela cooperação entre um *imigrado* e um italiano (tratava-se geralmente de jornalistas e escritores): por causa da pouca familiaridade com a língua do país de chegada, os autores precisavam de ajuda para a transposição das barreiras linguísticas e a realização de suas obras. Não obstante as diferentes proveniências dos novos autores, as histórias apresentavam pontos em comum. Em sua maioria, eram relatos de experiências pessoais que mostravam aos leitores as dificuldades enfrentadas no país de origem e durante a viagem, as novas dificuldades vividas no país de chegada, e as transformações das quais os imigrantes devem ser sujeitos e objetos para que possam se adequar ao meio. Sobre estas mudanças, o próprio Salah Methnani, refletindo sobre a situação do imigrado, quase 20 anos depois de instalar-se na Itália, escreveria o seguinte:

Quando uma pessoa deixa o próprio país para ir viver em outro lugar, encontra-se inevitavelmente confrontado com uma realidade que não se parece com a que deixa para trás e é obrigado a aprender outras línguas, outras linguagens, outros códigos. Assim que o emigrante ultrapassa a porta de entrada do país hospedeiro e veste a roupa do imigrante, torna-se imediatamente objeto de vários questionamentos por parte de seus concidadãos adquiridos; é o principal sujeito de uma nova, lenta e progressiva transformação caracterial na árdua tentativa de poder aderir completamente à nova sociedade que o acolheu. Como um réu na sala de um tribunal, o imigrante responde aos mais díspares tipos de perguntas; e como uma esponja, começa a absorver, consciente ou inconscientemente, os usos, os costumes e os modos de expressão de quem o cerca no seu novo universo.¹

Com o desenvolvimento da *LIM* e com o aumento das produções, surgiram organizações de autores, editoras e prêmios literários específicos, que contribuíram para a divulgação dos trabalhos e para a ampliação do papel do imigrado dentro da sociedade italiana. A própria difusão de livros e prêmios literários alimentou a produção: a crescente procura por esse tipo de literatura incentivou outros imigrados a tentarem a carreira literária como profissão, fato que provocou uma outra série de mudanças. A segunda geração de escritores da *LIM* não era mais recém-imigrada em terras italianas. Eles possuíam já uma maior familiaridade com a língua e com a cultura de chegada, o que lhes permitia escrever seus livros sem a mediação de terceiros, seja a partir de traduções derivadas de suas línguas maternas, seja diretamente em italiano. O maior tempo de convivência no país também possibilitou a esses escritores que ampliassem os temas tratados em suas obras e diversificassem os gêneros que utilizavam. Essa segunda geração começou, então, a opinar e comentar assuntos quotidianos, além de criar situações ficcionais, tanto em prosa quanto em poesia.

¹ Ensaio apresentado em um seminário na Universidade de Macerata, em dezembro de 2007. O seguinte texto original pode ser encontrado em <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/intercultura/kuma15methnani.pdf>: *Quando una persona lascia il proprio paese per andare a vivere altrove, si ritrova inevitabilmente a confronto con una realtà che non somiglia a quella che lascia alle sue spalle ed è costretto ad imparare altre lingue, altri linguaggi, altri codici. Appena l'emigrante varca la soglia d'ingresso del paese ospitante e veste l'abito dell'immigrato diventa subito l'oggetto di vari interrogativi da parte dei suoi acquisiti concittadini; è il principale soggetto di una nuova, lenta e progressiva trasformazione caratteriale nell'arduo tentativo di poter aderire in pieno alla nuova società che lo ha accolto. Come un accusato in un'aula di tribunale l'immigrato subisce i più disparati tipi di domande; e come una spugna comincia ad assorbire, consciamente o inconsciamente gli usi, le abitudini, e i modi di espressione di chi lo circonda nel suo nuovo universo.*

Estes escritores ajudam a fazer entender melhor tanto a sociedade da qual partiram, quanto aquela à qual chegaram, rompendo estereótipos ou conceitos pré-formados através de uma releitura social. Eles questionam assuntos sócio-políticos que são, às vezes, esquecidos ou ignorados, sob prismas impossíveis de serem conseguidos pelos nativos, além de fazer análises subjetivas dos países de origem baseando-se nas situações que a “nova vida” no país de chegada lhes proporciona. E é nesse grupo que encontramos Rosana Crispim da Costa.

- **Rosana Crispim da Costa e *Perla Nera***

Paulistana que mora na Itália há vinte anos, chegou ao país sem saber uma única palavra do idioma italiano. Considerando o fato de nunca ter frequentado um curso formal, foi autodidata na aprendizagem da língua e hoje, apesar das dificuldades iniciais, é uma das autoras mais influentes da *letteratura italiana della migrazione*, vencedora de vários prêmios literários, sendo o último deles o prêmio *Diverso ma Uno* em maio de 2011. Rosana Crispim da Costa é autora de três livros de poesia – *Il mio corpo traduce molte lingue* (1998), *Desejo* (2006) e *Tra mura di vento* (2010) – e co-autora de diversas antologias. Dentro da produção dessa escritora, que é composta essencialmente por poemas, escolhemos como objeto de estudos o conto intitulado *Perla Nera* (2008), escrito para o projeto “*Melting Pot*”², cuja atuação está ligada à promoção dos direitos de cidadania na Itália.

Fizemos esta escolha baseando-nos, em primeiro lugar, em um aspecto temporal, ou seja, porque se trata de uma obra recente no conjunto de produções da escritora e que, portanto, poderia deixar transparecer o estado atual da sua evolução literária. Em segundo

² Para mais informações, ver <http://www.meltingpot.org/> (último acesso em 29 de dezembro de 2011)

lugar, porque este conto pode ser considerado como uma exceção, também tomando o conjunto das obras dessa autora como ponto de referência, porque difere daquilo que representa a maioria dos seus escritos, formada por textos poéticos “breves”. Vale citar também que, deste conto, possuímos três versões diferentes: a primeira equivale a um esboço narrativo e discursivo; a segunda, por sua vez, corresponde a uma revisão ampliada e corrigida pela própria escritora; e a versão final que, além de ter sido corrigida e ampliada pela escritora, também foi revista por um editor italiano. Embora estas três versões diferentes possam representar, em si, um *corpus* quase inesgotável para estudos e pesquisas (a possibilidade de uma pesquisa relativa à crítica genética poder-se-ia mostrar muito profícua, por exemplo), optamos por usar apenas a última versão porque, além de ser efetivamente a versão conhecida pelo público, condiz diretamente com a proposta da análise discursiva, considerando que, *a priori*, apresentaria a composição textual definitiva, a versão destinada à circulação pública.

Uma outra questão em relação à obra escolhida diz respeito à sua “forma de existência”, isto é, ao modo pelo qual entra em contato com público. Este “conto” nunca circulou como publicação escrita. Faz parte de um espetáculo de leitura e música, no qual a própria escritora, acompanhada de músicos e, eventualmente, de bailarinos, lê aquilo que escreveu às pessoas presentes. Desta forma, o texto que foi concebido originalmente sob o gênero “conto” e, portanto, escrito, termina por ser reconhecido como um simulacro de sarau, ou de uma apresentação “quase” teatral, devido à sua transmissão oral. Neste contexto, não podemos considerá-lo completamente como um conto, dado que não foi efetivamente publicado como tal, mas também não podemos julgar que *Perla Nera* seja um texto teatral. O espetáculo que apresenta a obra mistura em si ambos os gêneros e, ao mesmo tempo, os reinventa ao utilizar, em concomitância, traços que, teoricamente, os distinguiriam. Nessa consideração, somos levados a lembrar as palavras de Bakhtin em seu livro *Estética de*

criação verbal: “a passagem do estilo de um gênero para o outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero.” (2003: 286). Essa questão sobre “os gêneros de *Perla Nera*” também está entre as propostas de estudo deste trabalho, das quais falaremos a seguir.

- Sobre a metodologia, os objetivos e a organização da dissertação

Gostaríamos de esclarecer aqui algumas das decisões que foram tomadas durante a redação desta dissertação. A propósito do nome dado ao grupo formado por escritores que não nasceram em território italiano, pode-se encontrar também a nomenclatura *letteratura migrante italiana* (literatura migrante italiana). Neste trabalho, usamos *letteratura italiana della migrazione* por considerarmos que a palavra “migrante” possa dar a impressão de que estas pessoas estejam sempre em movimento, e não residindo na Itália. Por este mesmo motivo, embora a palavra imigrante seja mais comum em português, ao longo do trabalho usamos “imigrado”, propondo uma diferenciação entre o particípio presente e passado. Parece-nos que o primeiro termo pode ser utilizado para indicar uma pessoa que sai de seu país natal sem estabelecer-se em outro, uma espécie de nômade, enquanto o segundo pode definir uma pessoa que, ao sair de seu país de origem, estabelece-se em outro país e, portanto, não colocamos a ênfase no movimento de “sair de seu país natal”, mas sim no fato de morar estavelmente e, muitas vezes, definitivamente no país de chegada.

Uma outra decisão metodológica diz respeito às citações de textos críticos escritos originalmente em italiano. Levando em consideração que o público-alvo desta dissertação é, neste primeiro momento, brasileiro, para o qual a língua italiana pode não ser familiar,

optamos por inserir no corpo do texto traduções de minha autoria, e o texto original em italiano foi inserido em nota de rodapé. No caso do texto *Perla Nera*, do qual as citações são muito mais frequentes, decidimos por colocar ambos, o original em italiano e a tradução em português (também de minha autoria) no corpo da dissertação, e esta decisão foi tomada por dois motivos correlacionados: tanto para evitar um eventual excesso de notas de rodapé quanto para facilitar o acesso à tradução, sem que fosse necessário recorrer, a cada citação, ao final da página, fato que poderia dificultar e retardar a leitura consideravelmente.

Ainda a respeito do público-alvo, consideramos que a presente dissertação não é, *a priori*, dirigida a especialistas em teorias semióticas e discursivas, mas sim aos leitores que se interessam pela *LIM*, pelos escritores e seus respectivos textos. Desta forma, decidimos inserir, em cada capítulo, introduções e preâmbulos com as explicações e as informações necessárias para o melhor entendimento das teorias utilizadas.

Este trabalho se propõe a estudar o percurso de construção semântica do texto *Perla Nera*, ou seja, procuraremos observar algumas das camadas que se sobrepõem durante a construção discursiva visando a uma maior compreensão da obra em si. Não poderíamos ignorar, no entanto, o fato de que este texto está inserido em uma rede sociodiscursiva bastante específica e com a qual mantém um diálogo constante: tanto a obra quanto a escritora são consideradas “imigradas” e fazem parte da *LIM*, uma denominação que circunscreve uma quantidade incomensurável de autores das mais variadas nacionalidades.

Neste caso, para tentar dar conta da complexidade dessa situação, dividimos as análises em duas partes. Na primeira delas analisaremos a própria *LIM* e as suas condições sociodiscursivas de produção em geral. Nessa primeira parte, cuja finalidade é tentar delimitar quais são as motivações para a inclusão de obras produzidas por escritores de nacionalidades tão diversas sob uma única denominação, observaremos a *LIM* sob dois aspectos diversos, mas que podem ser correlacionados. Em um primeiro momento tentaremos entender o que faz

da *LIM* um grupo relativamente coeso, dado que coloca sob seu domínio todos os escritores “não-italianos” que escrevem em italiano na Itália. Para isso, a discussão procura responder aos questionamentos que se fazem prementes neste primeiro passo de aproximação: qual é o significado de “ser imigrado” e como se constrói a visão social que se tem das chamadas “minorias”? Este raciocínio se estende também a uma outra questão: como os críticos e os estudiosos entenderam a crescente produção feita por imigrados e como assumiram o poder de criar uma denominação generalizante? Essas considerações se unem, ao fim, para formar ainda outro questionamento: englobar essas obras e esses imigrados sob um nome comum, a *LIM*, é suficientemente eficaz para “descrever” o conjunto? Estas discussões serão guiadas pelas ideias de Bruno Latour (2009), em especial as noções de “híbrido” e de “redes” que nos parecem ser ferramentas adequadas para entender a visão social do fenômeno literário.

Em um segundo momento, procuraremos desvendar quais são as condições de produção que garantem a existência da *LIM* como um grupo coeso, ou seja, quais podem ser as características sociodiscursivas gerais que permitiriam o reconhecimento de obras aparentemente tão diversas sob essa mesma denominação? Essa questão pode ser subdividida em algumas sondagens mais específicas que estão, todas elas, ligadas ao “ser imigrado”: o que significa “investir na língua do outro”? Como o espaço geográfico influencia a produção? Como se deu o reconhecimento da função social do “autor” no caso desses imigrados? E essa função social pode ser considerada a mesma para escritores de primeira e de segunda geração? Estará presente nesta discussão o quadro teórico da análise do discurso de tradição francesa, mais especificamente noções apresentadas por Maingueneau (2006 e 2008a), sobretudo a ideia de “paratopia”, que corresponde, em linhas gerais, à aproximação e ao distanciamento recíprocos, ao pertencimento impossível, a um não-lugar.

Na segunda parte desta dissertação, nos ocuparemos propriamente do texto *Perla Nera*. Para isso, utilizaremos como base de análise o percurso gerativo de sentido da

semiótica francesa e da análise do discurso, com a finalidade de vislumbrar os mecanismos por meio dos quais se constroem o texto e as suas significações. Estudaremos aqui os elementos textuais de acordo com as divisões propostas pela semiótica (cf. GREIMAS & COURTÉS, 2008) para analisar a manifestação da concretude textual. Estas análises discursivas nos servem ao passo que são instrumentos confiáveis com os quais tentaremos responder à seguinte questão genérica: como se dá a construção de sentido no texto *Perla Nera*? Nesse caso, tentaremos entender o funcionamento da literatura migrante através da análise dos elementos discursivos em *Perla Nera* tendo em vista os seguintes questionamentos: em que medida o texto pode ser considerado italiano ou brasileiro? Ou deve ser considerado ambos, italiano e brasileiro? O enunciador, por sua vez, pode ser, também ele, identificado a uma dessas nacionalidades? Para isso, discutiremos questões relativas aos diferentes aspectos de construção textual (pessoa, espaço e tempo), concentrando o olhar nas representações do “Brasil” e da “Itália” e como esses elementos interagem entre si. A partir das respostas que obtivermos a essas questões, formularemos uma outra interrogação diretamente ligada ao *ethos*: Como todos esses elementos influenciam na percepção do *ethos* de *Perla Nera*? E como este *ethos discursivo* presente na obra se relaciona com a *LIM*, o grupo no qual está inserida? A proposta geral, desta segunda parte, é portanto colocar em discussão os elementos intradiscursivos pelos quais o enunciador se faz ver aos olhos do enunciatário e se, de fato, *Perla Nera* pode ser considerado um texto “italiano da migração”.

Esta duas partes que descrevemos acima serão divididos entre os quatro capítulos que compõem esta dissertação da seguinte forma:

1. o capítulo 1 apresenta a *LIM* sob um ponto de vista prevalentemente social, a partir do qual faremos uma análise da crítica e do fenômeno em si.
2. O capítulo 2 propõe um estudo das condições de produção linguística, espacial e social sob o prisma da paratopia. É também neste contexto que faremos uma breve

análise dos gêneros de *Perla Nera*.

3. No capítulo 3 se encontra a análise textual que segue as linhas da semiótica francesa. É neste capítulo que observaremos os mecanismos discursivos e narrativos que compõem o texto.
4. O quarto e último capítulo se ocupa do *ethos* como elemento sociodiscursivo. Retomaremos aqui algumas discussões sobre as representações estereotípicas da *LIM* (reconhecidas na primeira parte da análise) para confrontá-las com os efeitos de sentido produzidos pelo texto *Perla Nera*, identificados através da análise semiótica.

Capítulo 1 – As faces da *letteratura italiana della migrazione*

Ói! Ói o céu!
Já não é o mesmo céu
Que você conheceu
Não é mais!
Vê! Ói que céu!
É um céu carregado
Rajado, suspenso no ar...

Trem das 7. Zé Ramalho, composição de Raul Seixas

Há diversas possíveis representações do “fenômeno” que na Itália é consensualmente chamado *letteratura italiana della migrazione* que precisam ser observadas quando, como no nosso caso, se escolhe analisar a obra de um dos escritores que pertencem a esse grupo. Poderíamos apenas traçar um panorama histórico, a partir da data em que se considera iniciada essa literatura, passando posteriormente aos seus desdobramentos e evoluções e teremos que necessariamente fazê-lo, mas tentaremos expor de forma sucinta essas informações, pois consideramos muito mais útil observar como se dá a representação crítica da *LIM* em estudos atuais, passados mais de vinte anos desde a sua “criação”, fato que em si já comprova a sua validade e estabilidade. Isto significa dizer que o enfoque do presente capítulo é, mais do que a própria existência da *LIM* já atestada e amplamente discutida, as visões que podemos ter sobre a *LIM*. Não existem ramificações teóricas que tratem especificamente da literatura migrante, mas há alguns amálgamas e deformações de caráter explicativo que procuram analisar separadamente as constituições fenomenais, cujos produtos são textos nos quais se utilizam na mesma medida a sociologia, a antropologia, a historiografia, a geopolítica, a análise do discurso, o direito e tantas outras disciplinas que possam parecer válidas e pertinentes na explicação do objeto em questão.

Desta forma, esta primeira parte que dedicamos ao estudo da *LIM* não tem a pretensão de ser um capítulo teórico sobre o tema, mas um espaço para a discussão sobre as visões que orbitam a literatura migrante, produzidas em ensaios de crítica híbrida que manifestam, em si mesmos, um material de extremo interesse para quem entra em contato com essas produções e que não poderia ser deixado de lado: as representações feitas por especialistas e teóricos que se aventuram a descrever e explicar a *LIM* formam, em grande medida, a visão que se tem do fenômeno, cujo alcance medeia o contato entre a produção e o consumo. Neste contexto, podemos dizer que a matéria deste capítulo é a revisão da crítica que se fez recentemente³. Como parâmetro, ponto de contato e de contraposição para esta análise, utilizaremos as ideias desenvolvidas por Bruno Latour em seu ensaio *Jamais fomos modernos* (2009), sobretudo no que concerne à conceitualização de “redes” e de “híbridos”, que nos parecem bastante esclarecedoras e pertinentes, para estudar tanto a imigração em si e a literatura desencadeada a partir disso, quanto os ensaios críticos produzidos sobre o tema. Para tanto, devemos retomar alguns aspectos que já mencionamos na introdução desta dissertação, e que serão aprofundados no presente capítulo.

Feitas as considerações iniciais, podemos delimitar a gênese da *LIM* para, então, começarmos as discussões. Acreditamos ser possível estabelecer um momento exato no qual se pode identificar o início da *LIM* e assumimos o ponto de vista de Quaquarelli que o estabelece da seguinte forma:

A data de nascimento desta recente produção literária é curiosamente bastante precisa (e portanto bastante convencional), e está entre 1989 e 1990. Ou seja, entre o assassinato, na noite entre 24 e 25 de agosto de 1989, do trabalhador sulafricano Jerry Essan Masslo em Villa Literno, na província de Caserta, e a publicação dos primeiros textos em língua italiana de autores imigrados. Entre a expressão real de um crime racista e a sua representação literária, mais ou menos explícita, por três autores de origem africana: Tahar Ben Jelloun (com o conto *Villa Literno* publicado na coletânea *Dove lo Stato non c'è. Racconti italiani*), Saidou Moussa

³ A publicação na qual essencialmente nos baseamos é a seguinte: QUAQUARELLI, L. (org.) (2010). *Certi confini*. Morellini Editore: Milano.

Ba (com o romance *La promessa di Hamadi*) e Salah Methnani (com o romance *Immigrato*). (QUAQUARELLI, 2010: 13).⁴

O assassinato de Jerry Masslo em 1989 e a publicação dos primeiros textos produzidos por imigrados em língua italiana em 1990 marcariam então o início daquilo que viria a ser chamado indistintamente *letteratura italiana della migrazione*. Escolhemos dizer “viria a ser chamado indistintamente” porque essa não pode ser considerada a gênese efetiva do fenômeno literário em si, mas de algo muito menor e muito maior ao mesmo tempo. Tentemos esclarecer. Em primeiro lugar, parece-nos que exista uma espécie de banalização de ambos os eventos: por um lado, a morte brutal de um imigrado que, quando veiculada pela mídia recebe o rótulo de crime racial e acaba por se tornar bandeira para a discussão sobre as mudanças sociais e os direitos civis, tanto que se fala no sacrifício de Jerry Masslo⁵. Por outro lado, os estudiosos vinculam diretamente ao assassinato a necessidade ontológica de expressão e criação: os imigrados começam a publicar em língua italiana como demonstração de revolta social e de reivindicação de seus próprios direitos.

Não podemos negar, e nem temos a pretensão de fazê-lo, que o assassinato de Jerry Masslo tenha sido, de fato, um crime racial, cuja importância desencadeou a discussão dos direitos dos imigrados e dos deveres do Estado. Também não queremos ignorar que as primeiras produções feitas por imigrados demonstram uma certa insatisfação em relação à realidade social enfrentada no país de chegada. Pelo contrário, essa visão dos fatos nos permite entender não ser casual que a *LIM*, em suas primeiras manifestações, tenha sido: “[...] etiquetada como ‘pré-literatura’, considerada um fenômeno sociológico, cultural e político

⁴ “La data di nascita di questa recente produzione letteraria è stranamente abbastanza precisa (dunque abbastanza convenzionale), e sta tra il 1989 e il 1990. Ovvero tra l’uccisione, la notte tra il 24 e il 25 agosto del 1989, del bracciante sudafricano Jerry Essan Masslo a Villa Literno, nel casertano, e la pubblicazione dei primi testi in lingua italiana di autori immigrati. Tra l’espressione reale di un crimine razzista e la sua rappresentazione letteraria, più o meno esplicita, ad opera di tre autori di origine africana: Tahar Ben Jelloun (con il racconto Villa Literno pubblicato nella raccolta Dove lo Stato non c’è. Racconti italiani), Saidou Moussa Ba (con il romanzo La promessa di Hamadi) e Salah Methnani (con il romanzo Immigrato).”

⁵ Referência à entrevista de Aldo Bonomi que pode ser encontrada em: http://milano.corriere.it/cronache/articoli/2008/09_Settembre/15/intervista_sociologo_bonomi_intolleranza_razzi_smo.shtml (último acesso em 29 de novembro de 2011).

cujo valor se exaure na sua dimensão testimonial e na sua função de ‘ponte’ entre culturas.” (QUAQUARELLI, 2010: 15) ⁶. De fato, quando a produção e a publicação de textos são consideradas única e exclusivamente como forma de denúncia social mobilizada pelo “sacrifício” de um mártir, não estamos mais falando de literatura, mas do movimento social de “canonização”, de enaltecimento póstumo. Desta forma, a gênese da *LIM* configura-se como movimento sócio-político, que mobiliza uma crítica sociológica dos eventos, baseada em um sacrifício e na sua consequente denúncia, fato que, segundo Latour, é esvaziado em si mesmo:

Para que o mecanismo sacrificatório funcione, era preciso que o acusado, sacrificado coletivamente por toda a multidão, fosse realmente culpado (Girard, 1978). Quando este se torna um mero bode expiatório, o mecanismo de acusação passa a ser visível: um pobre João-ninguém inocente de todo e qualquer crime é injustamente acusado, sem qualquer motivo que não o de reconciliar o coletivo às suas custas. A passagem do sacrifício ao bode expiatório esgota assim a acusação. (2009: 49).

Neste sentido, o assassinato foi usado como meio e pretexto para deflagrar a iminência e a urgência das próprias acusações, assim que surge uma espécie de bode expiatório ocasional que mobiliza o coletivo em uma mesma direção – a reivindicação e a revisão constitucionais –, e toma as produções dos imigrados como mecanismo de veiculação e de efetivação da denúncia pungente, com foco em “primeira pessoa”, ou seja, a acusação através do ponto de vista do próprio imigrado.

Como movimento sócio-político, o foco da produção foi deslocado dos textos para os imigrados. Neste modelo de análise, pouco importava a dimensão dos textos, a sua profundidade, ou o seu conteúdo; o que importava era a constatação que os imigrados podiam escrever e produzir textos, e foi aí que a crítica encontrou a sua referência inicial. Até então, os imigrados eram “fantasmas sociais”, presentes, mas invisíveis aos olhos insensíveis da

⁶ “[...] *etichettata come “pre-letteratura”, considerata un fenomeno sociologico, culturale e politico il cui valore si esaurisce nella sua dimensione testimoniale e nella sua funzione di “ponte” tra culture.*”

sociedade, mistos de humanidade e natureza que faziam parte da “paisagem social”, sem que fossem notados ou completamente reconhecíveis em nenhum dos dois polos. Eram os híbridos (LATOUR, 2009: 51).

E aqui cabem algumas explicações. Para Latour, os híbridos representam os quase-objetos, frutos de uma “natureza humanizada”, fortemente ligada às ciências, e que fazem parte do “universo social”, sem que lhes seja dada a cidadania definitiva de ingresso e incorporação. Eles habitam um “espaço do meio” (as redes) e são expulsos pela metodologia de purificação (a crítica) de qualquer um dos lados. O nosso entendimento do conceito de híbrido é baseado no pensamento deste estudioso. A diferença, em relação à definição de Latour, reside no fato de acreditarmos que os híbridos possam ser tanto os quase-objetos, a “natureza humanizada e desencontrada”, quanto os quase-sujeitos, “a humanidade coisificada e naturalizada”. No conjunto deste pensamento, encontramos uma possível explicação para os desdobramentos da crítica em relação à *LIM*, cujas produções foram “consideradas como marginais, e mantidas à distância da narrativa ‘canonizada’ italiana, como se fossem contaminantes.” (PARATI, 2010: 30) ⁷. E, de fato, o eram. Não por conta da narrativa em si, mas porque a produção recebia, por osmose, a referencialização híbrida dos seus produtores: acolhê-las calorosamente significava, então, dar ouvidos aos híbridos que, até aquele momento, eram silenciosos (ou silenciados), e significava reconhecer que a paisagem poderia cantar.

Intrinsecamente à conceitualização de híbrido, podemos entrever o conceito de “invisibilidade” que permeia qualquer coletivo social: invisíveis são aqueles quase-sujeitos que não pertencem, que não podem pertencer e aos quais não é permitido pertencer, cuja exclusão é baseada em questões sócio-políticas e econômicas bem definidas. Quando Latour

⁷ “Considerate come marginali, e tenute a distanza dalla narrativa “canonizzata” italiana, come se fossero contaminanti.”

descreve a propagação silenciosa e a interação dos híbridos com a sociedade (ou a sua nulidade), descreve também as características que lhes garantem a “invisibilidade”:

Os modernos, ao tornarem os mistos impensáveis, ao esvaziarem, varrerem, limparem, purificarem a arena traçada no meio de suas três instâncias [natureza, sociedade e Deus], permitiram que a prática de mediação recombinasse todos os monstros possíveis sem que eles tivessem um efeito qualquer sobre a construção da sociedade, e nem mesmo contato com ela. Por mais estranhos que fossem, estes monstros não criavam nenhum problema, uma vez que não existiam socialmente e que suas consequências monstruosas permaneciam inimputáveis. (2009: 47).

Esses não-sujeitos são invíveis porque não fazem parte do corpo constitutivo da sociedade e o fato de coexistirem em um mesmo espaço físico não lhes garante, de qualquer forma, a existência social. Neste contexto bastante peculiar, entende-se o que afirmou Quaquarelli a respeito da “autoria”, relativa às primeiras produções da *LIM*:

[...] a presença programática de um nome italiano (indistintamente escritor ou jornalista e, indistintamente, curador ou coautor) junto àquele estrangeiro que, além de garantir um tipo de “tutorado linguístico” ambíguo, tem o efeito de fazer desmoronar aos olhos do leitor a unidade e a autoridade da instância autoral; [...] (QUAQUARELLI, 2010: 14) ⁸.

É compreensível a noção de “unidade autoral desmantelada”, uma vez que a instância autoral era compartilhada por dois nomes, um “estrangeiro” e outro italiano. Mas por que necessariamente um desmantelamento também da “autoridade”? Significaria dizer que, se não existe apenas um nome que assuma a autoria da obra, como normalmente ocorre na literatura canônica, a produção e aquilo que se diz são automaticamente desautorizados? Tudo leva a crer que exista aqui a “inimputabilidade das consequências monstruosas”, uma vez que havia uma “autoridade” marcada e dividida: linguisticamente estas produções são, de fato, autorizadas, porque existe o “tutorado linguístico” por parte de um nome italiano. O

⁸ “La presenza programmatica di un nome italiano (indistintamente scrittore o giornalista e, indistintamente, curatore o coautore) accanto a quello straniero che, oltre a garantire una sorta di ambiguo “tutorato linguistico”, ha l’effetto di sbriciolare agli occhi del lettore l’unità e l’autorevolezza dell’istanza autoriale; [...]”

desmoronamento da autoridade é jogado, portanto, para o lado do nome estrangeiro, que é refletido “apenas” no conteúdo da obra: estas produções têm como característica marcante a “[...] referência ao dado histórico ou biográfico facilmente rastreável” (QUAQUARELLI, 2010: 14)⁹ e isso significa dizer que, enquanto a obra pode ser identificável ao híbrido na sua condição de “não-existente”, “não-existente” também será a sua autoridade e o seu poder de autorizar a sua história em si mesma, assim que entre o “testemunho e o conto” as produções da *LIM* habitavam sob a “ponte entre culturas”. Poderíamos usar as palavras de Bruno Latour também para desmitificar o entendimento da crítica em relação aos imigrados que se aventuravam em direção à literatura, que seriam então considerados como:

[...] os intermediários, cujo papel é justamente o de criar uma ligação entre as duas, mas estes só podem criar as ligações porque, justamente, não possuem qualquer dignidade ontológica. Nada fazem além de transportar, veicular, deslocar a potência dos dois únicos seres reais, natureza e sociedade. Claro, podem transportar mal, podem ser infiéis ou obtusos. Mas esta falta de fidelidade não lhes dá nenhuma importância própria, uma vez que é ela quem prova, pelo contrário, seu estatuto de intermediário. Eles não possuem competência original. Na pior das hipóteses, são bestas ou escravos, e na melhor, servidores leais. (LATOUR, 2009: 79).

Se, a partir desse ponto de vista, acreditarmos que existiu uma banalização dos fatos, que tanto o entendimento do assassinato quanto da produção subsequente não foi completamente desenvolvido e, com isto, houve a gênese do “menos”, metaforicamente podemos também afirmar que o sacrifício não foi em vão. Mais do que uma denúncia, mais do que a representação de uma indignação, mais do que uma biografia fragmentada e desautorizada, o embrião da *LIM* teve o poder de fazer notar a existência do híbrido enquanto tal, pois essa literatura ultrapassa as representações da condição do imigrado que enfrenta o preconceito racial como “ponte entre culturas” e coloca em discussão a própria constituição da sociedade como “cultura em si”. A *LIM* mostra, além do imigrado, o cigano nômade, a prostituta transsexual e o pobre desempregado; coloca em evidência os invisíveis para

⁹ “[...] referenza al dato storico o biografico facilmente rintracciabile.”

questionar, então, qual seria o seu lugar de direito, porque “quando nenhuma destas quimeras sente-se confortável nem do lado dos objetos, nem do lado dos sujeitos, nem no meio, então é preciso fazer algo” (LATOURE, 2009: 53).

Embora a *LIM* tenha sido submetida, em princípio, às simples avaliações da crítica sociológica porque os seus textos eram “acusados de ser sociologicamente interessantes, mas sem qualquer valor literário” (PARATI, 2010: 36)¹⁰, o questionamento “subliminar” foi evidentemente compreendido, fato que fez com que a própria crítica revisse os seus métodos “classificatórios”. Tanto o enfrentamento imposto pela *LIM* quanto a revisão crítica compulsória foram descritos por Parati da seguinte forma:

A literatura das migrações recoloca em jogo, incessantemente, as “cômodas” sedimentações culturais e as comunidades impermanentes que se encontram naquele especial tipo de viagem que vai sob o nome de migração. A literatura das migrações é aquilo que torna visíveis aquelas perguntas, aquelas questões culturais, cujas respostas, muito simplistas, evocam as tradições, a história, as comunidades imaginárias e os “círculos anfitriões”. É uma literatura que não pode ser deixada de lado e requer uma abordagem que – para citar de novo Chambers – ligue “o ético e o estético, o político e o poético”. (2010: 36).¹¹

Em outras palavras, a “descoberta” dos híbridos e a sua “revolução” ganha espaço a partir do momento em que a crítica deixa entrever os seus problemas como espaço de purificação (LATOURE, 2009: 16): a *LIM* e os seus escritores não podem mais ser classificados somente como “fatos naturais”, nem como “jogos políticos de poder” e nem mesmo como “conglomerados de discursos”. Enquanto a primeira metodologia crítica procurava dividir os espaços de atuação e enquadrar as produções embrionárias da *LIM* em um determinado espaço dominado pela sociologia, esta segunda proposta de abordagem coloca em movimento

¹⁰ “*Accusati di essere sociologicamente interessanti, ma letterariamente privi di valori.*”

¹¹ “*La letteratura delle migrazioni rimette in gioco, incessantemente, le ‘comode’ sedimentazioni culturali e le comunità impermanenti che si trovano in quel particolare tipo di viaggio che va sotto il nome di migrazione. La letteratura delle migrazioni è ciò che rende visibili quelle domande, quelle questioni culturali per rispondere, alle quali, troppo semplicisticamente, sono state invocate le tradizioni, la storia, le comunità immaginarie, le ‘cerchie ospitali’. È una letteratura che non può essere messa da parte e richiede un approccio che – per citare di nuovo Chambers – leghi ‘l’etico e l’estetico, il politico e il poetico’.*”

e tenciona os fios das *redes*, que serviram de berço para os híbridos ao mesmo tempo em que por eles foram constituídas. Segundo Latour, as redes “atravessam a fronteira entre os grandes feudos da crítica – não são nem objetivas, nem sociais, nem efeitos de discurso, sendo ao mesmo tempo reais, e coletivas, e discursivas” (2009: 12), o que significa que, quando a análise é possibilitada por uma abordagem que “ligue o ético e o estético, o político e o poético”, nada mais se tem a fazer a não ser aceitar o estatuto do híbrido em si e dar a ele alguma cidadania, ainda que provisória.

Esta “abordagem em rede” se faz mais evidente com a evolução da própria *LIM*, na passagem entre a primeira e a segunda geração de escritores migrantes. Enquanto a primeira geração era linguisticamente dependente e literariamente rebaixada, forçada a existir enquanto movimento sociológico, a segunda geração consegue tanto a emancipação linguística quanto o reconhecimento literário, ainda que não perca a sua voz sociológica, em um percurso, obviamente, dividido em duas etapas. A questão linguística, anterior, reside na percepção da autonomia. Como dissemos, os primeiros escritores da *LIM* recebiam um “tutorado linguístico” de escritores ou de jornalistas italianos porque “os imigrados começaram a escrever enquanto estavam ainda aprendendo o italiano” (PARATI, 2010: 36)¹² e necessitavam de ajuda para “traduzir” as suas experiências para a língua de chegada. Esta equação – (experiência do imigrado + língua do nativo) = (autores + obra) – reflete, em boa medida, a relação entre o corpo social e soberano desenvolvida por Hobbes, e explicitada por Latour (2009: 34): quem realmente fala na obra? O nativo fala, mas é o imigrado que fala através dele. É o poder de tradução representativa delegado pelo imigrado ao nativo, que fala por si e pelo outro ao mesmo tempo. Neste caso, a quem pertence efetivamente a obra? Nem Latour, nem Hobbes, e nem nós poderíamos responder esta questão. Digamos que exista uma relação de partilha das responsabilidades que não se estabelece. Tanto os créditos quanto os

¹² “*I migrati hanno iniziato a scrivere mentre ancora stavano imparando l’italiano.*”

problemas relativos à obra são responsabilidade de ambos e de nenhum deles: do nativo que traduziu ou traiu a experiência do imigrado e/ou do imigrado que autorizou ou interditou o nativo.

Os escritores de segunda geração, por sua vez, eram autônomos, eram seus próprios representantes porque tinham um maior conhecimento linguístico, o que lhes permitia “traduzir a si mesmos”. Sob este ponto de vista, Parati escreveria o seguinte:

Gostaria de mencionar o grupo G2-Segundas gerações, um grupo de intelectuais politicamente ativos, formados de jovens de “segunda geração” capazes de dialogar com os representantes políticos a respeito das instâncias ligadas à migração, com o objetivo de modificar as rígidas posições oficiais em vigor na Itália em relação aos imigrados. (2010: 37).¹³

Neste contexto, o termo “segunda geração” é entendido de duas formas diferentes e não necessariamente correlacionadas. Segunda geração significa tanto os filhos dos imigrados “originais”, nascidos em solo italiano e que, portanto, frequentam o círculo cultural do país de chegada, tendo assim um maior conhecimento da língua em questão, quanto, ou ainda, os escritores que começaram a publicar suas obras sem que tivessem a necessidade de um tutorado linguístico de um nativo. Em ambos os casos, coloca-se em evidência a questão da autonomia adquirida e da auto-representividade, isto é, os escritores estrangeiros podiam comunicar por si mesmos os seus valores sem que dependessem de uma intermediação mais ou menos fiel. Desta forma, podemos dizer, ainda usando as palavras de Latour, que os indivíduos que pertencem à segunda geração “tornam-se mediadores, ou seja, atores dotados da capacidade de traduzir aquilo que eles transportam, de redefini-lo, desdobrá-lo, e também de traí-lo. Os servos tornaram-se cidadãos livres.” (2009: 80).

¹³ “Vorrei menzionare il gruppo G2-Seconde generazioni, un gruppo di intellettuali politicamente attivi, formato da giovani “di seconda generazione” in grado di dialogare con i rappresentanti politici riguardo ad istanze legate alla migrazione, con l’obiettivo di modificare la [sic] rigide posizioni ufficiali in vigore in Italia nei confronti dei migranti.”

O aprimoramento, ou mesmo a aprendizagem, da língua usada como veículo não seria, em si, um fator que pode modificar a abordagem da crítica em relação à *LIM* como um todo, e nem mesmo delimitar uma mudança em relação às “gerações” de escritores. Não é necessariamente uma consequência, mas é definitivamente uma expressão vinculada e a mudança que se verifica na *LIM* é reconhecida pela crítica a partir de um pretenso e verificável “amadurecimento” discursivo. Segundo Fracassa, alguns críticos “[...] distinguem a *primeira* da atual *segunda* geração, menos conotada pelas urgências traumáticas da vivência” (2010: 188)¹⁴, o que significa que considerariam a evolução da *LIM* também sob um aspecto temático. Esta segunda geração de escritores é, de fato, influenciada por outras questões que ultrapassam os limites sociais. Como consequência do maior contato com a cultura de chegada, o domínio da “nova” língua e, ainda assim, os mesmos confrontos enquanto imigrados, é o foco temático que permeia o corpo social coletivo e encontra abrigo no corpo psicológico individual¹⁵. Esta mudança perceptível foi descrita por Quaquarelli da seguinte forma:

[...] a nossa “literatura da imigração” (sobretudo de segunda geração) se caracteriza por uma atenção temática quase obsessiva à questão identitária. Um fio vermelho a partir do qual é possível ler um número importante de textos, dar conta deles, fazê-los dialogar entre eles, indentificar algumas pistas de leitura, medir constantes e resíduos, interrogar as recorrências temáticas à luz das diversas modalidades de representação e, também, em relação ao seu alcance social, ético e político. (2010: 45).¹⁶

¹⁴ “[...] distinguono la prima dall’attuale seconda generazione, meno connotata dalle urgenze traumatiche del vissuto.”

¹⁵ A prova da urgência dessa temática é a frequência de publicações sobre o assunto. Um exemplo é o texto do escritor argelino Amara Lakhous dedicado ao brasileiro Júlio César Monteiro Martins *Elegia dell’esilio compiuto* [Elegia do exílio concluído], <http://www.disp.let.uniroma1.it/narrativa.html> (último acesso: 27 de dezembro de 2011).

¹⁶ “[...] la nostra “letteratura dell’immigrazione” (soprattutto di seconda generazione) si caratterizza per un’attenzione tematica quasi ossessiva alla questione identitaria. Un filo rosso a partire dal quale è possibile leggere un numero importante di testi, darne conto, farli dialogare tra loro, individuare alcune piste di lettura, misurare costanti e scarti, interrogare le ricorrenze tematiche alla luce delle diverse modalità di rappresentazione e, anche, in relazione alla loro portata sociale, etica e politica.”

Esta obsessão pela questão identitária é, certamente, compreensível. Do ponto de vista psicológico (e necessariamente social), o imigrado está sempre dividido entre dois mundos que apresentam valores igualmente constitutivos. Em uma situação de segunda geração, estas questões são infinitamente potencializadas: o mundo “materno”, sempre longínquo, em contraposição comparativa ao mundo “habitável”, sempre inalçável. Estas relações que fundam os questionamentos identitários são frutos, de certa forma, da própria condição híbrida que acompanha os imigrados: a “cidadania provisória” que acompanha o reconhecimento de sua existência não lhes garante o pertencimento relativo a nenhum dos lados. Se o hibridismo original fazia dos imigrados parte de uma “humanidade coisificada”, o hibridismo reproduzido em segunda geração transmite ambas as configurações existenciais e incorpora, ainda, a questão espacial e a questão linguística de forma ambígua: o filho do imigrado, nascido em solo italiano que fala e vive em italiano, não é, nem de longe, italiano e encontra-se ainda confrontado em suas características híbridas iniciais. Neste contexto, se faz muito pertinente o questionamento usado por Quaquarelli como título para o seu estudo: afinal de contas, “quem somos eu?”.

Mais uma vez, reconhecida a fundamentação híbrida que possibilita a construção da *LIM*, coloca-se em cena a questão das redes como uma abordagem mais adequada aos problemas impostos pela literatura dos imigrados. Se em um primeiro momento a visibilidade adquirida pela *LIM* consistiu na alteração temática, os gêneros tiveram um destaque excepcional. Considerando que a formatação do testemunho histórico-biográfico não alcançou o *status* e o prestígio literário no estágio embrionário, a segunda geração conseguiu transportar a alteração temática também na esfera da discursividade, manifestada diretamente na variação dos gêneros em que operavam que, a partir de um determinado momento, eram contos e romances ficcionais, artigos e ensaios. Neste sentido, as redes são evocadas para dar

conta das conexões fluidas que agitam o subterrâneo textual, de forma a correlacionar efetivamente o político e o poético.

Foi desta forma que a *LIM* foi transformada de movimento social a movimento literário e social. Daquela gênese manipulada há vinte anos, que teve uma data bem delimitada em um assassinato e a publicação de textos com nomes de imigrantes presentes na capa, duas características foram mantidas até hoje: o fato de os escritores serem ainda imigrantes (ou assim considerados) e a nomenclatura, que manifesta ainda os mesmos dogmas e preconceitos sociológicos revisitados. Como o estatuto da *LIM* está relativamente consolidado e validado pela comunidade literária (especialistas e leigos), não há muito a discutir: com as visões em rede, as críticas podem abranger em seus textos as disciplinas discursivas que tomam conta das representações literárias e assim as sociologias tentam refletir as ideologias presentes, a antropologia procura descrever a sociedade que está por vir, a psicologia pretende colocar no divã as identidades múltiplas, despedaçadas e unas ao mesmo tempo, o direito coloca em evidência a fragilidade de um sistema legislativo influenciado pelas regulamentações fascistas, a história tenta estabelecer datas para os fatos e explicar a sua relevância, e a geografia procura especificar qual é a origem do imigrado para então estabelecer uma zona sócio-espacial, recomeçando todo o ciclo.

Neste contexto, as discussões efetivas foram voltadas àquilo que permaneceu imutável até agora: qual poderia ser a nomenclatura para este fenômeno? Esta nomenclatura deveria ser alterada de acordo com a passagem entre as gerações? Sobre esta questão, Fracassa escreveu o seguinte:

Em todo caso, permanece um critério empírico de identificação incompatível com a historiografia literária tradicional, ou seja, não inspirado em categorias derivadas da estética (decadentismo, neorealismo), mas, mais ainda, naquelas de uma geografia política, além de tudo, muito heterogênea (a editoria nacional publica títulos de escritores e poetas africanos, balcânicos, árabes ou sul-americanos de origem). A *experiência* de fronteira, em suma,

determinaria, a priori e definitivamente, a poética de certos autores, além da pertinência de um dado semelhante à sua poética e à sua obra. (2010: 188).¹⁷

Em primeiro lugar, devemos considerar que a historiografia literária tradicional, como diz Fracassa, não tem poder de “classificação” imediata, isto é, não consegue esteticamente definir obras, autores e movimentos no momento em que surgem e são colocados em movimento e em contato com os leitores, assim que a última denominação estética da qual nos valem por influência da historiografia foi o modernismo, constituído noventa anos atrás. Desta forma, seria ingenuidade acreditar que a historiografia, baseada em características comuns presentes nas obras em constante movimento e transformação, pudesse criar uma nomenclatura definitiva, que desse conta da imensidão teórica e discursiva apresentada pela *LIM*.

Por outro lado, é acertada a constatação do escritor quando afirma que a atual nomenclatura é insatisfatória, porque trata indistintamente as variações culturais e criativas apresentadas por *cada* autor, considerando que, ainda que existam vários escritores provenientes de um mesmo continente ou de um mesmo sistema cultural – africanos, balcânicos, árabes e sul-americanos, como diz o autor – não existe o respeito às variações locais: brasileiros e argentinos são ambos sul-americanos, mas podemos considerar que as respectivas culturas e visões de mundo sejam as mesmas ou, pelo menos, comparáveis e aproximáveis entre si? Sob o “estigma” de *imigrado* concentram-se, portanto, diferenças sócio-culturais e discursivas que ultrapassam qualquer limite de nomenclatura comum e que, de qualquer forma, recordam os preconceitos relativos ao sistema embrionário e ao movimento puramente sociológico.

¹⁷ “In ogni caso, permane un criterio empirico di identificazione, incompatibile con la storiografia letteraria tradizionale, ovvero non ispirato a categoria desunte dall’estetica (decadentismo, neorealismo) ma, piuttosto, a quelle di una geografia politica peraltro molto disomogenea (l’editoria nazionale stampa titoli di narratori e poeti africani, balcanici, arabi o sudafricani d’origine). L’esperienza del confine, insomma, determinerebbe, a priori e definitivamente, la poetica di certi autori, al di là della pertinenza di un simile dato rispetto alla poetica e all’opera loro.”

Por fim, parece-nos que a filosofia que denomina *fronteiras e limites* interaja diretamente com a ideia de híbrido na qual nos apoiamos desde o início, exatamente porque poderia significar o trânsito entre os limites das grandes divisões impostas pela crítica. Seria, portanto, uma opção interessante que representaria, por aproximação, a constituição real do que é a *LIM* como *movimento*. Embora esta denominação possa representar uma opção viável para o que vem acontecendo há vinte anos, não podemos deixar de pensar no que escreveu Latour: “A defesa da marginalidade supõe a existência de um centro totalitário. Mas se este centro e sua totalidade são ilusões, o elogio das margens é bastante ridículo.” (2009: 122). Isto significa dizer que, o fato de criar uma nomenclatura com o intuito de diferenciar um determinado tipo de produção equivaleria a estabelecer um modelo específico que serviria como centro, que seria considerado então “a literatura”, em contraposição a sub-grupos marginais ou a não-verdadeira-literatura.

A necessidade de nomear e separar em grupos é, sem dúvida, uma das influências dos modelos cientificistas de entendimento dos fatos, mas não podemos ignorar os riscos e os perigos intrínsecos de seguir plenamente estes esquemas, ligados, de qualquer forma, às divisões críticas originais das quais fala Latour. Como pudemos perceber em relação às críticas que procuram analisar a *LIM*, faz-se necessário um modelo que leve em consideração as redes constitutivas porque, de qualquer forma e acima de tudo, não somos nós mesmos híbridos, mistos de células, culturas e discursos ao mesmo tempo? Por que então tentar aplicar os métodos da pureza e da separação a eventos que, desde o seu início, são constitutivamente híbridos?

Seguindo a ideia do hibridismo simbólico, que faz com que os escritores da *LIM* sejam obrigados a existir paradoxalmente em um espaço do *entremeio*, vislumbramos a possibilidade de buscar uma solução, ou uma explicação também viável, na ideia de *paratopia* desenvolvida por Maingueneau, à qual reservamos o segundo capítulo desta dissertação.

Capítulo 2 - Da paratopia constitutiva

Hijo de inmigrantes rusos casado en Argentina con una pintora judía,
se casa por segunda vez con una princesa africana en Méjico.
Música hindú contrabandeada por gitanos polacos se vuelve un éxito en el interior de Bolivia.
Cebras africanas y canguros australianos en el zoológico de Londres.
Momias egipcias y artefactos incas en el Museo de Nueva York.

Disneylandia, Jorge Drexler, composição de Arnaldo Antunes

No capítulo anterior começamos a discussão sobre a *letteratura italiana della migrazione* e sobre qual seria o seu lugar “de direito” dentro da literatura nacional italiana, fato que, (in)diretamente, nos fez também pensar no espaço – ou o não-espaço – social que o imigrado pode ocupar, utilizando como base os conceitos de “híbridos” e de “redes”, propostos por Bruno Latour (2009). Naquele momento, havíamos dito que o imigrado assumia as características do híbrido (a “humanidade coisificada e naturalizada”), fato que não lhe garantia, de qualquer forma, uma cidadania efetiva de pertencimento social e que, de certo modo, o obrigava a existir em um “espaço do meio”, nem completamente inserido no espaço social e nem naquele natural. Neste segundo capítulo, gostaríamos de aprofundar a ideia de “não-lugar” ou de “espaço do meio”, que nos parece ser fundamental para a existência e para a validação, seja das obras, seja dos autores.

Neste sentido, usaremos a noção de *paratopia* desenvolvida por Maingueneau (2006, 2008a e 2008b), cuja linha geral mantém uma ligação com as ideias desenvolvidas anteriormente: a paratopia é, também ela, uma conceitualização híbrida de cunho sociodiscursivo, isto é, corresponderia a uma forma de colocar em evidência e de analisar as redes que estão presentes também nas instâncias da criação discursiva. Contudo, existem

algumas considerações a serem feitas antes de adentrarmos a questão da paratopia propriamente dita.

Voltando à forma inicial da *LIM*, havíamos dito que a primeira geração dos escritores foi marcada pela cooperação entre um imigrado e um italiano em uma espécie de co-autoria: o imigrado “doava” a experiência da vivência e o nativo, por sua vez, transpunha as barreiras linguísticas e fazia com que a experiência alheia fosse acessível ao público italiano. A segunda geração de escritores, que poderia corresponder, por sua vez, tanto aos filhos dos imigrados “originais” quanto àqueles que possuíam uma competência linguística relativa à língua de chegada mais desenvolvida, era marcada pela questão da auto-suficiência, isto é, os próprios imigrados podiam “traduzir” e comunicar suas experiências. Além disso, o maior tempo de convivência no país de chegada lhes possibilitou ampliar os assuntos de que tratavam em suas obras, marcando uma maior participação sócio-política, com escritos que não somente contavam as dificuldades vividas ou veiculavam as reivindicações sociais, mas também partiam de situações ficcionais.

Dentro deste quadro de mudanças entre as gerações de autores, a mais importante foi a aquisição da autonomia autoral. Os escritores de primeira geração precisavam de co-autores italianos durante o processo de tessitura (redação) do texto; a segunda geração, por sua vez, era autônoma linguisticamente e podia, portanto, encarregar-se de todos os aspectos no processo de criação discursiva.

Cabe dizer, contudo, que, apesar de serem menos frequentes, as interferências ainda existiam. Enquanto nas primeiras produções havia uma divisão de papéis na categoria de pessoa dentro da produção literária, a segunda geração de escritos sofria somente as mediações editoriais de publicação do livro (presentes também na primeira geração), mas, dentro da produção literária, todos os papéis eram ocupados pela mesma pessoa, o *imigrado*.

As relações de autonomia autoral para a produção das obras tanto de primeira quanto de segunda geração da *LIM* podem ser explicadas pelo nó borromeano proposto por Maingueneau (2006: 136-137), no qual o lugar do “autor” é composto por três conjuntos que se mantêm reciprocamente: a *pessoa empírica* (psicológica e socialmente ativa em um determinado contexto espaço-temporal), o *escritor* (aquele que tem a obra atribuída ao seu nome, podendo ou não esse nome ser um pseudônimo) e o *inscritor* (aquele que confere à obra um suporte material, seja ele oral ou escrito). Para que a obra se sustente e para que haja a ideia de “autor”, todas as categorias devem ser preenchidas, ainda que não sejam ocupadas pelo mesmo “ser”.

Fig. 1

Desta forma, a *pessoa* corresponde à instituição concreta biológica e social, dotada de documentos, regida pelas leis da sociedade na qual se encontra, com uma residência física em um lugar geográfico determinado. Essa *pessoa* paga impostos e taxas, tem uma família e um estado civil, uma história de vida, planos e projetos futuros e está sujeita à morte.

O *escritor*, por sua vez, corresponde a uma instituição abstrata, mais do que à pessoa, está relacionado a um “nome”. A categoria *escritor*, ou seja, o nome estampado nas capas dos livros (falamos aqui em livros porque é o material básico deste trabalho, mas podemos estender esta categoria a qualquer tipo de produção artística e/ou teórica), é o primeiro passo de aproximação para o “consumo” ou “recepção” das obras. O maior ou menor conhecimento e, conseqüentemente, o prestígio relacionando ao nome, imposto pelo senso comum ou pelas preferências pessoais, é fator determinante para a aceitação ou rejeição da obra.

O *inscritor*, finalmente, é ligado à instituição física da obra, porque é ele quem trabalha o texto até que assuma a sua versão final, de conhecimento público. É ele responsável pela inscrição da cenografia (tratada mais adiante), que dá aos textos as suas características principais, e que portam ao escritor o seu *status* de prestígio. O *inscritor*, porém, não está relacionado diretamente ao prestígio da obra, nem mesmo a uma vida biológica porque é um agente “invisível” da produção. Apesar de ser o responsável pelo trabalho do texto, é uma instância implícita.

Assim, na primeira geração, o “ser” que ocupava a instância de pessoa empírica não era o mesmo que ocupava a instância de inscritor e a instância de escritor era ocupada contemporaneamente por dois “seres” diferentes. Isto significa dizer que, apesar de a história contada “pertencer” somente ao imigrado, era o assessor linguístico quem *inscrevia* de fato, isto é, quem transformava a ideia em texto escrito, quem dava à história o seu suporte material para que fosse divulgada, de forma que os dois respondiam pela obra completa, tanto juridicamente quanto pelos créditos, ocupando o papel de “escritor” contemporânea e conjuntamente.

Isto não significa dizer que a primeira geração de escritores era favorecida pelo que se costuma chamar *ghost-writer*, ou seja, um inscritor que entrega a produção ao *escritor* que

terá a obra publicada com o seu nome. O imigrado participava diretamente da elaboração textual junto ao nativo, e por isso ambos eram considerados *escritores*.

Com a tomada da autonomia autoral a partir da segunda fase da *LIM*, todas as três instâncias do lugar de “autor” começaram a ser ocupadas pelo mesmo “ser”. A autonomia, neste caso, está diretamente ligada ao fato de ocupar o lugar de inscriptor, o que significa que o próprio imigrado passa a ser responsável pelo trabalho de tessitura da obra, o que lhe proporciona maior liberdade, ou melhor, que está sujeito a outros tipos de coerção. E quanto maior a autonomia, mais evidente a paratopia, conceito que tentaremos explicar a seguir.

O conceito de paratopia não corresponde ao não-pertencimento a um lugar, mas ao *pertencimento impossível*, ou seja, o pertencimento que não pode ser concretizado plenamente, seja a uma língua, a uma sociedade, a uma cultura, etc. Embora o autor não possa *pertencer* a um determinado grupo (seja ele qual for), precisa estar inserido de algum modo nestes grupos para poder tirar dali a motivação de sua obra:

[...] o estatuto do autor não pode ser evidente: um filósofo ou um escritor não podem se pôr nem no exterior nem no interior da sociedade; eles estão condenados a alimentar sua obra com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Sua enunciação se constitui na impossibilidade mesma de atribuir para si um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal a que nós chamamos de *paratopia*. Não se trata do caso de um indivíduo, mas de uma condição de possibilidade para o campo filosófico, literário, etc., que não é a ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. (MAINGUENEAU, 2008a: 45).

Devemos entender a existência parasitária como um processo de negociação interacional em relação a um lugar, isto é, o processo pelo qual existe a inserção do autor e da obra em um determinado lugar para que dele possa tomar os elementos necessários à produção para, então, afastar-se metodicamente dele, ou mesmo negá-lo, de forma a autorizar o lugar de criação e o resultado da obra. É parasitária, portanto, porque se alimenta do mesmo lugar que deve renunciar para que existam as possibilidades e as condições de produção. Para

exemplificar esta existência parasitária, demonstrando o *pertencimento impossível*, Maingueneau usa o exemplo de La Bruyère e seu livro *Caractères*:

Para escrever um livro como esse, para descrever os comportamentos cruéis e escarnecedores das pessoas da alta sociedade, é preciso ser e não ser desse mundo, uma paratopia que não é a do etnólogo, observador e participante, mas a de um homem, que deve aderir plenamente a esse mundo insuportável e afastar-se dele, não menos plenamente. [...] Trata-se de um círculo por meio do qual a denúncia dos vícios da sociedade permite que ele se desculpe do erro que é continuar vivendo e escrevendo nesse mundo: sou inocente, parece dizer La Bruyère, pois minha vida nesse mundo é um inferno. (MAINGUENEAU, 2006: 94).

De fato, não precisaríamos sequer utilizar um exemplo francês, quando existem tantos outros no meio brasileiro:

Antônio Pedro de Figueiredo foi um mulato do Nordeste que na primeira metade do século XIX, e um pouco na segunda, exerceu no Recife a crítica de idéias e a crítica social de modo às vezes surpreendente. É tal a independência e a sobriedade de alguns dos seus ensaios, que se tem às vezes a impressão de alguém que tivesse a vantagem da distância – vantagem que a condição de estrangeiro dá quase sempre ao observador – a completar-lhe a de intimidade profunda com o meio em que nasceu. (FREYRE, 2004: 142).

La Bruyère e Antônio Pedro de Figueiredo são exemplos desta existência parasitária da qual fala Maingueneau: para que a obra possa surgir, o autor é obrigado a pertencer a um lugar e afastar-se dele ao mesmo tempo, gozar de uma determinada intimidade com um lugar social mas, ao mesmo tempo, manter-se distante para que possua esta qualidade de “observador”, como disse Gilberto Freyre, fato que culmina em um pertencimento sempre impossível a *um* lugar. O espaço de existência, seja da obra, seja do autor, só pode ser definido como lugar paratópico, o lugar negociado do *não-lugar*.

Dizer, porém, que a paratopia de um escritor da *LIM* é condizente com seu grau de autonomia dentro da produção literária não significa afirmar que somente os escritores da segunda geração, por serem mais autônomos, ocupavam um lugar paratópico, enquanto os escritores da primeira fase pertenciam a um lugar determinado. A relação entre paratopia e

autonomia é feita aqui através do lugar de “inscritor” dentro do nó borromeano, o que remete a uma problemática linguística direta, isto é, um imigrado que chega a um país sem conhecer a língua nacional tem a sua inclusão dificultada e é sempre reconhecido como “o outro”. A partir do momento em que uma pessoa aprende os códigos linguageiros do outro e deles faz uso, poderia ser, ao menos em teoria, incluída completamente dentro de uma determinada sociedade. Poderíamos, por exemplo, citar o caso dos mulatos descritos por Gilberto Freyre:

Aliás não foram raras as vezes em que os mulatos do Nordeste – especialmente do Maranhão, educados em Coimbra – tornaram-se mais portugueses pelo timbre e inflexão da voz do que os senhores de engenho brancos, alguns até branquíssimos, africanizados na maneira de falar; e essa solidariedade de voz e sotaque por certo que atuou no sentido de uma “consciência de espécie”, às vezes maior, da parte deles, mulatos bem educados, com relação aos mazombos. O timbre da voz, o sotaque, o acento são elementos de solidariedade social nada desprezíveis. Prevaecem às vezes sobre outros traços de semelhança ou atenuam antagonismos ou diferenças. (2004: 140).

Desta forma, a paratopia na primeira geração da *LIM* correspondia basicamente ao lugar físico em que os autores imigrados se encontravam, estavam presentes em um lugar ao qual não pertenciam, e para inscrever suas obras, recorriam à ajuda de um nativo. Assim, o imigrado não possuía autonomia sobre aquilo que era escrito (um lugar paratópico também para a obra, que lhe pertencia e não lhe pertencia ao mesmo tempo). Os escritores da segunda geração, por sua vez, escreviam suas obras diretamente na língua de chegada (ainda que fossem traduções que partiam da língua materna), o que lhes proporcionava autonomia autoral correspondente às decisões tomadas em relação ao seu texto, fazendo, assim, com que se tornassem cada vez mais responsáveis por aquilo que era publicado (a autonomia era, de toda forma, relativa, porque ainda estava sujeita a interferências editoriais).

O fato de investirem diretamente na língua local para inscrever suas obras, além da passagem de assuntos pessoais para assuntos do cotidiano social da comunidade em que as obras são inseridas, possibilitaria uma maior inclusão, seja do texto seja do autor.

No entanto, o quadro paratópico que se coloca impede que esta inclusão seja concretizada plenamente. Os autores e seus textos são aceitos pela e na sociedade, mas sua inserção não é – e nem pode ser – completa. É exatamente no espaço paratópico que estes escritores devem (e são obrigados a) circular:

Assim, a criação se alimenta de tudo: de uma paratopia de andarilho que recusa o lugar que lhe pretende impor um mundo [...] Ela se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento. (MAINGUENEAU, 2006: 94).

A condição paratópica destes autores se funda no fato de serem imigrados: “cidadãos” de uma pátria que não lhes pertence e que os “aceita”, mantendo, contudo, a diferença sempre presente. Por maior que seja o tempo passado no país escolhido, nunca chegarão a ser cidadãos completos. Da mesma forma, não fazem mais parte da pátria deixada para trás. A partir do momento em que deixam o país e convivem com novas culturas, quando (e se) retornam a seu país de origem, é impossível que não carreguem consigo as novas impressões e visões de mundo aprendidas:

[...] há de ver-se que os negros do Recôncavo da Bahia como os do extremo Nordeste, que conseguiram voltar à África e aí se estabelecer à margem de duas culturas, vivendo uma vida sociologicamente híbrida, isto é, sem pertencerem definitivamente a nenhuma cultura, levaram para as aldeias africanas muita coisa do complexo brasileiro da cana-de-açúcar. (FREYRE, 2004: 127).

Mostra-se, através dessa análise de Freyre, o efeito da condição paratópica do pertencimento impossível a qualquer uma das partes. Para que exista a ilusão do “pertencimento pleno” a um certo lugar, seria necessário, de qualquer forma, que não se tenha contato com qualquer outro lugar. Cria-se, assim, uma espécie de limbo de nacionalidades e culturas, sem jamais alcançar o “paraíso” ou o “inferno”, sem mais ser possível realizar o pertencimento completo a uma ou outra “pátria”.

Outra questão essencial é a da língua nas obras que os imigrantes produzem. Os textos, para que se enquadrem na *LIM*, são inscritos em italiano, a língua do outro, e não na língua materna do autor. Quando dizemos “língua materna” ou “língua do outro” não estamos nos referindo ao fato de que um sujeito possa “ter” uma língua, dado que as línguas são sistemas pré-existentes historicamente aos sujeitos-falantes, mas nos referimos aos sistemas nos quais as pessoas podem investir, com os quais podem trabalhar. Língua materna corresponde ao primeiro sistema linguístico pelo qual um sujeito é influenciado, no qual se inscreve e, assim, se institui como sujeito. Desta forma, não podemos dizer que exista paratopia linguística simplesmente porque o autor opera em uma língua diferente da sua língua materna, como escreve Maingueneau:

Nenhuma língua é mobilizada numa obra pela simples razão de ser a língua materna do autor. O escritor, precisamente por ser escritor, é obrigado a escolher a língua que sua obra investe, língua que, de todo modo, não pode ser *sua* língua. (MAINGUENEAU, 2006: 180).

Portanto, a obra só pode existir por meio da reapropriação do sistema linguístico que se dá pelo trabalho criador. Desta forma, o escritor não opera diretamente em *uma* língua, mas dentro da *interlíngua*:

o espaço de confrontação entre variedades linguísticas: variedades “internas” (usos sociais variados, níveis de língua, dialetos...) ou variedades “externas” (idiomas “estrangeiros”). Tal distinção é, aliás, relativa na medida em que a distância entre uma língua “estrangeira” e uma língua “não-estrangeira” não é estanque: para um europeu letrado, o latim durante séculos não foi uma língua “estrangeira”. Nessa noção de “código languageiro” se associam a acepção de sistema semiótico que permite a comunicação e a de código prescritivo: o código languageiro que mobiliza o discurso é, com efeito, aquele através do qual ele pretende que se *deva* enunciar, o único legítimo junto ao universo de sentido que ele instaura. (MAINGUENEAU, 2008a: 52).

Assim, a interlíngua corresponde a uma língua produzida ou “escavada” pelo esforço da inscrição que mistura os dois mundos – ou melhor, um único mundo, decifrado pelo seu caráter heterogêneo e hibridizante – do autor (o mundo literário, com a sua respectiva

“língua” e o mundo cotidiano, prosaico, com o uso da língua materna, ou não, e suas variedades, bem como com as relações e influências que esta língua sofre e sofreu no contato com outras línguas). O posicionamento linguístico adotado para a elaboração de uma obra também diz respeito a uma paratopia constitutiva da literatura, que faz parte do próprio ato da inscrição. Ainda que fosse manipulada a “língua materna” do autor, a paratopia estaria sempre presente, porque se manipula a língua do “entre”, que não pertence a nenhum lugar, a não ser à obra, de forma a tornar indissociáveis a construção de sentido e a língua investida.

No caso da *LIM*, a paratopia linguística pode ser explicada somente se ampliarmos a ideia de “língua materna” também em direção ao texto: a primeira língua de concepção da obra, o sistema linguístico inerente à obra e à sua mensagem, as coerções linguísticas que influenciaram o texto pela primeira vez, ou seja, a língua “original” usada na inscrição do texto. Desta forma, a paratopia se instaura quando o autor e a obra à qual está correlacionado e que pode considerar sua, valem-se da língua do outro; quando existe uma produção literária cuja língua materna difere daquela do autor que por ela responde.

Como consequência das paratopias geográfica e linguística, instaura-se uma terceira situação paratópica que é o próprio estatuto social que estes imigrados recebem e o espaço da literatura que ocupam. Indubitavelmente são reconhecidos como escritores, exatamente porque têm suas obras publicadas e distribuídas e porque recebem os créditos merecidos pelas obras que produzem através do reconhecimento e de prêmios literários, entre outros. São, porém, escritores e obras que, contemporaneamente, pertencem e não pertencem à literatura nacional; ocupam o lugar do “não-espaço” literário italiano. Um exemplo que pode explicar este “não-espaço” é a própria criação da *LIM*: uma categorização específica para autores e obras escritas em italiano, com prêmios específicos, mas que, de toda forma, não podem pertencer completamente à literatura italiana.

A denominação cria em si mesma o paradigma da paratopia. Misturam-se e separam-se as duas instâncias da literatura: o autor e a obra. Uma literatura que é reconhecida como italiana no que diz respeito ao espaço geográfico de produção da obra. Neste caso, para delimitar as obras dentro do *corpus* que envolve tudo que já foi produzido e para incluí-las no acervo nacional, são utilizados como meios a língua investida e o lugar físico de criação. No entanto, como instrumento “excludente” e diferenciador, usa-se a migração primeira, o movimento dos autores que, de fato, não são italianos. Portanto, tanto as obras, quanto os escritores são considerados italianos, mas com uma categorização diferente em relação às outras obras italianas já produzidas. Assim, fazem parte do espaço social destes autores o prestígio e o estigma¹⁸ de serem escritores imigrados. Não existe a sobreposição de um estatuto sobre o outro, o autor não é mais escritor que imigrado, nem mais imigrado que escritor. Como os conjuntos do nó borromeano, estas duas instâncias se mantêm e são mantidas reciprocamente.

Neste quadro, se algum dos laços se rompe, todo o ciclo paratópico, formado pelos três tipos de paratopia dos quais falamos, desmorona e a produção deixa de ter sentido e relevância, ou se torna inexistente. Este poderia ser um dos fatores que explicariam o anonimato, por exemplo, dos escritores da *LIM* em seus países de origem (quando não existe a paratopia geográfica), dos imigrados que não escrevem (neste caso, não existe paratopia social que lhes conferiria o estatuto de escritores imigrados), ou daqueles imigrados que escrevem investindo em sua língua materna (e, portanto, estaria ausente a paratopia linguística). Estas obras e seus respectivos autores são validados somente na particular situação paratópica em que se encontraram quando produzem; fora deste ciclo que *contém* paratopia e produção literária, tanto obras quando escritores não poderiam existir.

¹⁸ Estigma aqui não faz referência ao preconceito, que pode chegar a ser uma consequência em casos extremos, mas tão somente à marcação, à diferenciação.

Isso posto, podemos dizer que é somente pela junção das paratopias geográfica, linguística e social, no ponto em que se cruzam, quando implodem e se amalgamam, que nascem as obras, mas é pelas obras que nascem os autores e que as paratopias se concretizam. Não podemos dizer, portanto, que a paratopia seja algo externo à criação literária, anterior ou posterior. Da obra surge a paratopia, e da paratopia surge a obra:

Nem suporte nem quadro, a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por este mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo não há “situação” paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. (MAINGUENEAU, 2006: 109).

Podemos perceber, então, que a confluência de situações sociais ocasionais, diluídas no tempo, isto é, as mudanças ocorridas nas últimas décadas na realidade social da Itália, que, de país de emigração, passou a ser país receptor de imigrados, com aquela necessidade ontológica de comunicação e expressão, identificada apressadamente pela primeira crítica, como manifestação e reinvidicação social provocada pelo assassinato brutal de um imigrado, favoreceu o surgimento dos autores e de suas obras que, pela forma como são produzidas e distribuídas, reinventam e reiteram as paratopias necessárias para a continuidade da sua produção literária. Das obras surgiu a *LIM*, e por ela as próprias obras foram mantidas em um ciclo que se auto-alimenta.

Dentre os autores que possuem as características que descrevemos, podemos mencionar Rosana Crispim da Costa, cujas obras lhe outorgaram o estatuto de “escritora italiana migrada” e são, em sua maioria, poemas que lhe renderam diversos prêmios literários. No entanto, a produção que mais chama atenção por seu caráter representativo das paratopias constitutivas é a obra intitulada *Perla Nera*, de 2008.

Para a criação de qualquer obra, é necessário situá-la em uma cena validada, ou seja, nos conhecimentos e valores já instalados em uma comunidade que remetem às redes discursivas. É a cena validada que sustenta a obra em determinadas situações ou discursos (literários ou não) que lhe dão sentido. Tipos de cenas validadas da sociedade moderna são, por exemplo, as que aderem ao discurso ambiental, com as ideias de reciclagem e sustentabilidade; aos ideais estéticos de beleza corporal, amplamente divulgados pela mídia de massa em propagandas, comerciais e telenovelas; ao discurso socio-educativo, utilizado por faculdades e universidades particulares, entre outros.

Para a sustentação de sua obra, Rosana Crispim da Costa baseia-se na cena validada do discurso de inclusão *vs* exclusão, de pertencimento *vs* não-pertencimento do imigrado em relação ao país de chegada. Com isto, sua obra ganha sustentação pela própria realidade social, mas também encontra suporte na rede discursiva da *LIM*. Esta cena validada, por sua vez, pode ser identificada em relação a uma cena englobante, que viria a ser:

aquela que atribui um estatuto pragmático ao tipo de discurso a que pertence um texto. Quando se recebe um panfleto, deve-se ser capaz de determinar se ele pertence ao tipo de discurso religioso, político, publicitário...; dito de outra forma, em qual cena englobante é necessário se colocar para interpretá-lo, a que título (como sujeito de direito, consumidor etc.) ele interpela seu leitor. (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008: 96).

Ou seja, é na cena englobante que se dá a identificação do tipo de discurso em que a obra se inscreve. É neste primeiro contato em que o *destinatário* reconhece o prisma sob o qual a obra pode e deve ser interpretada. Não por acaso as obras da *LIM*, sejam elas contos, romances, artigos jornalísticos, exposições orais, etc., inscrevem-se na cena englobante do discurso paratópico social do imigrado. Ao dizer que a obra de Rosana Crispim da Costa se vale do discurso do imigrado como cena englobante, podemos inseri-la em um determinado espaço da rede sociodiscursiva que delimita, de qualquer forma, a sua interpretação.

Pelo aspecto paratópico da própria literatura e de seus escritores “basta que seja estabelecida na sociedade uma zona percebida como potencialmente paratópica para que a criação literária a possa explorar.” (MAINGUENEAU, 2006: 98). Desta forma as produções se retro-alimentam, tomando como assunto o próprio instrumento que as torna possíveis:

Dora, Perla Nera, e la Donna Grigia arrivano nella “Vecchia” Italia durante un’estate calda e frenetica. Dora, non si è mai ritrovata in mezzo a tanti turisti. Sente una punta d’orgoglio: “una povera nera della favela che fa la madama?” Ride, in silenzio, di sé stessa. Il clima è umido ma vedere tanta antichità commuove il suo cuore, non si sarebbe aspettata di conoscere un paese tanto distante dal suo e tanto bello. Ha portato con sé solo pochi vestiti, un paio di scarpe vecchie, qualche condimento che non avrebbe trovato in Italia e tanta speranza (PN, 306-317)¹⁹.

Dora, Perla Nera, e a Donna Grigia chegam à “Velha” Itália durante um verão quente e frenético. Dora nunca tinha estado em meio a tantos turistas. Sente uma ponta de orgulho: “uma pobre negra da favela que faz a madame?” Ri, em silêncio, de si mesma. O clima é úmido, mas ver tanta antiguidade comove seu coração, não esperava conhecer um país tão distante do seu e tão bonito.

Trouxe somente poucas roupas, um par de sapatos velhos, alguns temperos que não teria encontrado na Itália e muita esperança. (PN, trad. 308-318)²⁰.

Esta passagem mostra o espaço paratópico do imigrado, usando a relação do recém-chegado com os países de partida e chegada, suas perspectivas, medos e inseguranças. Quando diz que representa o papel de “*madame*” e que “*não esperava conhecer um país tão distante do seu e tão bonito*”, podemos entender que, em um primeiro momento, o enunciador nos faz acreditar que a personagem tenha a sensação de estar realizando uma viagem de turismo, que retornará ao seu país de origem. Esta sensação parece ser transmitida, tanto através do verbo *conhecer* que, em um primeiro momento, pode significar o primeiro contato com algo novo e que, no âmbito do turismo indicaria a *permanência provisória*, quanto através do fato de sentir-se como “*madame*”, que não é, nem de perto, a situação social do imigrado, e que só pode ser formulada a partir do lugar que ocupa. No entanto, o parágrafo

¹⁹ Todas as vezes em que citamos o texto original, usaremos como referência o anexo localizado ao fim desta dissertação. Encontram-se ali as linhas indicadas.

²⁰ Incluímos também as linhas que correspondem à tradução, já que nem sempre foi possível estabelecer uma correlação perfeita.

seguinte mostra a mudança de estado: quando traz consigo a esperança, além de poucas roupas, sapatos velhos e alguns temperos típicos que ligam a personagem ao país de origem, o enunciador nos faz entender a passagem da sensação de turismo para a imigração.

Desta forma, podemos entender que a obra opera com a cena englobante (e a cena validada) da dicotomia pertencimento *vs* não-pertencimento, o pertencimento relativo do turismo, que permite a interação de uma madame com o país de chegada e o não-pertencimento sensível da imigração, que a faz ter esperanças em relação aos dias que virão e obriga a protagonista a trazer consigo as coisas que não poderia encontrar na Itália.

Esta cena englobante situa o texto dentro das relações interdiscursivas que tratam da imigração, do imigrado, e das situações que podem ser encontradas, delimita as possibilidades de interpretação (não podemos entender este texto, por exemplo, como a história de uma mulher pobre que ganhou um concurso de televisão e seu prêmio foi uma viagem à Itália), bem como limita as expectativas do enunciatário em relação ao desenlace da trama (difícilmente alguém creria que a personagem, resignada em sua situação escrava, decide ou é obrigada a continuar na Itália, e viveu feliz para sempre, desconsiderando o fato de que o seu maior sonho era retornar ao Brasil, com dinheiro suficiente para dar um futuro melhor à sua filha).

Conjugada à cena englobante, quando dizemos que se trata de um *conto* que faz parte do discurso paratópico da imigração, fazemos referência a um recorte que é a cena genérica (as possibilidades de gênero modalizadas em uma cena englobante) que nos permite entender a organização da obra e suas características que a circunscreve no discurso literário (e não filosófico, por exemplo). No caso do nosso objeto de estudo, podemos perceber que *Perla Nera* possui as características que delimitam o conto: parte de uma noção de limite físico que não ultrapassa vinte páginas; encerra, de forma esférica, um recorte fragmentário e incisivo da realidade, cujo alcance deve transcender os seus próprios limites; conjuga a significação em

relação à intensidade, ou seja, não existem preâmbulos introdutórios e transicionais; e, finalmente, possui um caráter nuclear, ao redor do qual giram relações mais complexas²¹.

Tanto a cena englobante, quanto a cena genérica fazem parte do terreno das coerções que todo texto sofre, de forma a dar-lhes certa estaticidade e sustentabilidade dentro das produções escritas dentro de uma dada comunidade discursiva. A cenografia, por sua vez, corresponde ao lugar de criação propriamente dita. No caso da obra de Rosana Crispim da Costa, a cenografia pode ser dividida em duas: a da inscrição textual e a da divulgação da obra. A primeira corresponde ao trabalho de inscrição do texto, a sua forma de existência, na qual o texto assume a sua forma material e que será assunto de estudo no próximo capítulo. A segunda cenografia, no entanto, diz respeito ao modo de circulação da obra e como chega ao conhecimento do público que a “consumirá”. Ao analisar o segundo tipo de cenografia, é possível verificar uma subversão da própria cena genérica.

Não se pode caracterizá-la completamente dentro do gênero “conto”, porque o texto nunca foi publicado em sua forma física escrita (o “conto” existe apenas como material de estudos para esta dissertação) e seu único meio de divulgação é a recitação em espaços como teatros e auditórios. Não podemos, da mesma forma, caracterizá-la como texto teatral porque não é encenado no sentido dramático, e porque não possui as rubricas de encenação e posicionamento de palco, mas é lido pela própria autora, que se encarrega de dar voz a todas as personagens, o que significa dizer que não existem atores ou atrizes, mas apenas músicos que criam uma ambientação musical em determinadas passagens.

Desta forma, a obra só pode existir na e pela apresentação enunciada da própria autora, que cria uma nova cenografia relacionada à divulgação da obra (lida, e não mais escrita, como se poderia esperar de um conto) que a sustenta e é sustentada pela subversão dos gêneros. É na paratopia genérica que a obra ganha vida e se torna conhecida pelo público.

²¹ Cf. CORTÁZAR, 2004: 147-163.

Ao pensarmos no caso de Rosana Crispim da Costa, retomando a ideia do nó borromeano, no lugar em que deveríamos encontrar a instância de *escritor*, que representaria a instituição social baseada na obra enquanto “conto”, ao percebermos que a obra ganha vida através da enunciação baseada na leitura de um texto, podemos utilizar o modelo do quadrado semiótico e utilizar as categorizações de *escritor* e *ator* ao mesmo tempo:

fig. 2

Desta forma, podemos perceber que a apresentação do conto pela autora significa o deslizamento da categoria *escritor* em direção à sua contradição *não-escritor*. A asserção em direção a *ator*, no entanto, não é completamente concluída porque as praxes sociais são rompidas e reinventadas. Em outras palavras, uma *pessoa* só se torna *escritor* mediante a publicação da obra. Sem o objeto físico (obra impressa) o estatuto de escritor não pode se concretizar socialmente. Do *ator*, por sua vez, espera-se que encene um texto previamente estudado e memorizado, e não que o leia sem interpretação (ainda que toda leitura seja uma maneira de interpretação).

Apesar do método de interpretação usado pela *pessoa*, não é possível fazer desprender completamente da categoria de contradição *não-escriptor* para completar a asserção em direção a *ator*. O *escriptor*, neste caso, não chegará a ser *ator*, se não em seu simulacro.

Com este tipo de representação, podemos perceber que, ao ler e “interpretar” o conto, a escritora retoma as características ancestrais do conto ligadas à épica, anterior talvez às sistematizações escritas das línguas, no período em que os contos eram transmitidos oralmente e sobreviviam através da oralidade, como resume Cortázar através de um exemplo argentino:

[...] existe uma longa tradição de contos orais, que os gaúchos se transmitem de noite à roda do fogo, que os pais continuam contando aos filhos, [...] Quando o ouvimos da boca de um velho gaúcho, entre um mate e outro, sentimos como uma anulação do tempo, e pensamos que também os aedos gregos contavam assim as façanhas de Aquiles para maravilha de pastores viajantes. (2004: 159).

Desta forma, com a volta às origens do conto, Rosana Crispim da Costa resgata para o seu “personagem em palco” quase todas as características dos contadores de histórias que resgatam o *modus operandi* originário da épica, de um período anterior à transmissão dos contos pela escrita. Assim, é exatamente neste retorno, que a *autora* subverte a constituição moderna do gênero como o conhecemos. Um detalhe, porém, não é seguido à risca na representação do conto: diferentemente dos contos de tradição oral, a *voz de enunciação*, ou seja, o responsável pela transmissão do conto, não tem poder para alterar o percurso narrativo, não pode imprimir “a marca do narrador, como a marca do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1985: 205). Na tradição oral, exatamente por não existir um registro *oficial* da obra a ser contada, as alterações eram permitidas e socialmente aceitas, esperadas e presumíveis, inclusive. Este fator, no entanto, não está presente na apresentação de *Perla Nera*, na qual a *voz de enunciação* não pode mudar os rumos da história, considerando que existe uma versão previamente realizada em registro escrito, e a função da *voz de enunciação*

é, portanto, somente aquela de transmitir o que já foi escrito. E é nesta cena teatral presumidamente desvirtuada que surge a criação do espaço propício para a singularidade. Com isso, cria-se uma nova paratopia de cunho social: na prática, a escritora assume o papel da atriz. Contudo, em teoria, esta mudança não pode ser concebida, dado que ambas as funções são subvertidas e não se concretizam plenamente, podendo ela ser considerada um ponto médio entre as contradições *não ator e não escritor*.

É, portanto, na constituição da paratopia genérica e com a subversão dos papéis literários e teatrais que Rosana Crispim da Costa constrói a cenografia básica de circulação da sua obra *Perla Nera* e lhe dá o devido espaço na cena da *LIM*. E é na junção da criação de cunho literário e da recitação teatralizada com suas respectivas cenas de enunciação (as condições para a enunciação do “conto” – as paratopias geográfica, linguística e social – e da “teatralização” – os espaços físicos de apresentação, as músicas, a platéia) que a autora leva às últimas consequências o que diz Maingueneau: “Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada.” (MAINGUENEAU, 2006: 250).

Pela conjunção de todas as paratopias e pela importância que exercem sobre a produção da *LIM*, podemos conjugar à paratopia a noção de *constituente* que Maingueneau atribui aos discursos religioso, científico, filosófico e literário. Segundo o autor, “Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso.” (MAINGUENEAU, 2006: 61).

Assim, o considerado *discurso constituinte* rege a sua própria existência e, ao mesmo tempo, perpassa todos os outros e lhes dá sentido e direito. Isso não implica que os discursos constituintes se mantenham isolados entre si, pois, pelo contrário, devem estar em um embate infinito para negociarem as suas importâncias e seus lugares de atuação: discutem não baseados nos outros, mas pela negação metodológica dos “concorrentes” e pela afirmação de poder sobre os outros.

A religião, a ciência e a filosofia são linhas dirigentes e condutoras da sociedade moderna, diferentemente da paratopia que é um subproduto do embate entre elas: a paratopia é o vácuo deixado pelo choque entre os discursos constituintes. Desta forma, não deve negar, sobrepor ou submeter seu poder a qualquer outro tipo de discurso porque é ao mesmo tempo resultado de todos eles e se vale deste fato para se instaurar como espaço de criação e produto de contestação, ou seja, causa e consequência contemporaneamente.

Se considerarmos que todos os textos são dirigidos por um determinado tipo de discurso constituinte, devemos considerá-los, da mesma maneira, paratópicos porque devem entender e aceitar a existência de outros discursos constituintes para, a partir deste momento, contestá-los enquanto tal:

Cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo como interior e exterior aos outros, outros que ele atravessa e pelos quais é atravessado. Assim, o discurso filosófico, em sua versão tradicional, atribuiu a si a missão de assinalar o lugar dos outros discursos constituintes, e se viu, não menos constantemente, contestado pelos discursos que pretendia subordinar. (MAINGUENEAU, 2008a: 40).

Pensamos no caráter constitutivo da paratopia, principalmente ao nos confrontarmos com as obras da *LIM*, por duas características inerentes aos discursos constituintes delimitados por Maingueneau: a conferência de sentido aos atos coletivos e a função de fiador: a partir do momento em que dá sentido a um ato ou a uma obra, a paratopia autoriza a sua própria existência e torna-se seu fiador. Desta forma, paratopia inerente à *LIM* cria um quadro propício para a criação e assegura que a produção será aceita e compreendida dentro das redes discursivas por refletir nos textos a sua própria constituição.

A entrada de imigrantes em território italiano, suas dificuldades anteriores e posteriores à chegada em território estrangeiro são, seguramente, dados que pertencem ao domínio comum e a situação paratópica do imigrado, como vimos anteriormente, é uma zona propícia a ser explorada pela criação literária. Neste contexto, a *paratopia constitutiva*

autoriza a criação e a publicação de obras de imigrantes porque lhes confere sentido, colocando-as em um ambiente interdiscursivo criado e vivido pela sociedade: um grupo, definidamente paratópico de início, que trata exatamente da sua situação paratópica.

Desta forma, a *paratopia constitutiva* se torna fiador das obras e da própria LIM. Ser fiador significa validar e sustentar, dar crédito e fazer valer o que é produzido e, principalmente, o que é subvertido. Assim como as situações financeiras, em que o fiador dá a garantia ao credor de que o valor a receber será pago, no caso da LIM é a *paratopia constitutiva* que garante ao público que tudo aquilo que for produzido tem validade de existência interdiscursiva, interligando vários textos e autores de maneira coesa e coerente, porque todas elas refletem e são refletidas pela realidade vivida diariamente por uma mesma comunidade discursiva²².

Ao considerarmos as produções da LIM, e principalmente a obra de Rosana Crispim da Costa em questão, e analisarmos as subversões paratópicas encontradas, podemos perceber que o valor e a importância que lhes são conferidos surgem exatamente das paratopias que colocam em prática ao mesmo tempo em que as questionam. Assim, a *paratopia constitutiva* garante que tenham autoridade para serem produzidas, distribuídas e para que existam dentro do cenário literário, e que as subversões criadas por meio das paratopias tenham sentido e se sustentem.

A validação das paratopias presentes ao longo do percurso da LIM, e explicitadas pela obra *Perla Nera*, é efetivada pela própria representação paratópica, tornando-se assim produto e matriz. As obras agrupadas sob o rótulo da LIM espelham uma realidade na qual estão inseridas e realimentam a paratopia que lhes serve de mote. *Perla Nera*, no entanto, além de representar e realimentar as paratopias básicas das quais é produto e fonte, vai além e subverte

²² Retomaremos a noção de “fiador” no quarto capítulo desta dissertação.

o próprio quadro genérico que garante o seu pertencimento à *LIM* com a criação de um conto que assume uma forma de existência oral, baseada unicamente na leitura.

Neste caso, a paratopia limite que atinge pode ser usada como uma manifestação da *paratopia constitutiva*, que sustenta e reafirma a sua relevância através das próprias paratopias manifestantes e manifestadas, da causa e da consequência de sua própria existência. A paratopia reflete em si mesma o seu mecanismo de validação e subversão e acima da paratopia existe apenas uma outra paratopia que a engloba e a faz funcionar. Este caráter fronteiriço acena para o estatuto constitutivo que a paratopia assume, explicada por Maingueneau quando trata dos *discursos constituintes*:

Esses discursos têm o perigoso privilégio de legitimar-se ao refletir em seu funcionamento mesmo sua própria “constituição”. A pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso: não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos. (MAINGUENEAU, 2006: 62).

Assim, quando dizemos que a paratopia é causa e consequência da produção literária, que, para que uma obra exista, ela deve pertencer a um lugar e afastar-se dele ao mesmo tempo e que as paratopias das obras são refletidas na sociedade somente porque elas surgem da própria sociedade paratópica, estamos apenas reforçando o caráter constitutivo da paratopia em si. Acima da paratopia social, linguística e geográfica refletidas nas obras da *LIM*, existe a *paratopia constitutiva* que se autoriza e se reflete através de cada manifestação paratópica que cabe realizar.

Capítulo 3 – *Perla Nera*: uma análise semiótica

Tre passi avanti... uno indietro per umiltà
Ognuno ha i suoi santi le sue bandiere di libertà

Tre passi avanti. Bandabardò

Este capítulo se propõe a fazer uma análise semiótica do conto de Rosana Crispim da Costa. Utilizaremos, como instrumento de análise, as categorias da teoria semiótica do percurso gerativo de sentido, fundamentadas no pensamento greimasiano²³, o que significa que o texto é dividido em três níveis de significação: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Antes de começarmos a análise propriamente dita, devemos entender quais são os focos e as características de cada nível, segundo essa teoria. Partiremos das definições dadas por José Luiz Fiorin, que, em relação ao nível fundamental, afirma:

A semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto. [...]. Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição. No entanto, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença. (FIORIN, 2006: 21, 22).

É, portanto, no nível fundamental que as bases da narrativa são criadas através de uma oposição semântica que estrutura e permeia todo o texto. Para que se possa chegar à oposição fundamental, é necessário que os termos possam ser apreendidos em um domínio comum e que se pressuponham reciprocamente para assegurar o seu sentido. Desta forma, podemos encontrar, por exemplo, textos que apresentem no nível fundamental a oposição entre */razão/* e */sentimento/* em uma história sobre uma personagem que deve fazer escolhas porque, neste caso, ambos os termos podem ser agrupados sob o domínio da */mobilização/*, ou então

²³ Cf. GREIMAS, A. J. & COURTÉS J., 2008.

/religião/ vs */ciência/*, que fazem parte do domínio da */convicção/*, mas dificilmente ler-se-á um texto que apresente no nível fundamental uma oposição entre */paixão/* e */tecnologia/* porque estes dois termos não compartilham nenhum traço.

Quanto ao nível narrativo, diz o linguista:

A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final. (FIORIN, 2006: 27, 28).

As oposições lógicas abstratas encontradas no nível fundamental são traduzidas em papéis narrativos ou actanciais (sujeito, destinador, anti-sujeito, objetos-valores, etc.), entre os quais emergem relações que são exploradas e possibilitam a criação da narrativa. Para que exista uma história, é necessário que haja um sujeito operante na busca de um objeto-valor e que, em algum ponto, aconteça a passagem de um estado inicial a um estado final por meio de uma transformação. Isto não significa que as narrativas devam ter apenas uma transformação, pelo contrário, a maior parte das narrativas encavala narrativas mínimas para estender o percurso narrativo, ou seja, entre o estado inicial e o estado definitivo, ou se preferirmos, do início ao fim de uma narrativa, acontecem geralmente várias transformações.

Podemos pegar como exemplo de uma narrativa mínima uma criança que brinca com uma bola: a criança está feliz enquanto brinca, quando, de repente, sua bola voa por cima de um muro muito alto, impossibilitando a continuidade da brincadeira. Este evento faz com que a criança sente no chão e comece a chorar. Esta pequena história mostra uma narrativa de privação através da passagem do estado inicial da criança (a criança tem a bola e está feliz) para o estado final (a criança não tem a bola e está triste) por meio de uma transformação disjuntiva (a bola se perdeu). Esta narrativa mínima poderia acarretar outra, ou seja, o sujeito que não possui mais o objeto pode iniciar uma busca para achá-lo novamente.

Finalmente, a respeito do nível discursivo, Fiorin escreve que: “No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhes dão concretude. [...]. O nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes.” (FIORIN, 2006: 41). Isto significa que as relações descritas no nível narrativo ganham forma através de personagens e objetos inscritos no mundo inteligível. O nível discursivo é o que se apresenta à primeira vista ao leitor. Além disto, é a forma de “inscritura” – para retomar a terminologia de Maingueneau (2006: 63) – deste nível que cria as diferenças entre textos que compartilham um mesmo conteúdo narrativo. Para exemplificar esta afirmação, podemos pensar em todas as telenovelas que já foram criadas: na grande maioria delas existe um casal que vive na disjunção do amor, mas que, ao final, consegue a união e vive feliz. O conteúdo narrativo é sempre o mesmo, o que faz, porém, com que as novelas pareçam diferentes entre elas são as diversas constituições dos personagens, as razões pelas quais esta união é aparentemente impossível (razões sócio-econômicas, ideológicas, espaciais, etc.), e como os conflitos são resolvidos (uma das partes abdica de sua posição inicial para compartilhar a vida com o companheiro escolhido; fuga; inserção por meio da imposição ou abrandamento das regras; morte; etc.). Esta diferenciação é feita exatamente no nível discursivo para criar o efeito de novidade, de mudança, ainda que o conteúdo narrativo seja repetido.

Devemos dizer, no entanto, que a divisão teórica que se faz entre esses três níveis (fundamental, narrativo e discursivo) é fundamentalmente didática e descritiva. Na prática dos textos, os três níveis são “construídos” contemporaneamente e estão intrinsecamente relacionados entre si. A partir da análise exhaustiva do nível discursivo (exatamente porque é o primeiro nível com o qual o público entra em contato através da materialidade textual) é que se podem compreender as relações entre os actantes presentes na narrativa (porque os personagens devem entrar em contato ou manter relações entre si, ainda que distantes, ao longo do texto) e captar as oposições básicas que direcionam todo o texto. Isso posto,

optamos por fazer a análise mais detalhada do nível discursivo e, também, por apresentar as relações entre os personagens nos momentos oportunos.

3.1 O ato enunciativo fundador: o lugar do *eu-aqui-agora*

Como vimos na introdução teórica, tanto a estruturação lógica e abstrata contida no nível fundamental quanto as relações juntivas (conjunção e disjunção em relação a valores transmutados em objetos-valor) apresentadas no nível narrativo podem assumir inúmeras formas diferentes. O objetivo do nível discursivo é, portanto, estudar a materialização do texto que já estava, de qualquer forma, definido a partir dos níveis anteriores, ou seja, a assunção dos esquemas criados e transformados em discurso pelo sujeito da enunciação (FIORIN, 2006: 55), ou ainda, *como efetivamente se diz o que pode ser dito*. O discurso é, desta forma, um produto da enunciação que, segundo Greimas e Courtés:

[...] é ao mesmo tempo, a instância da instauração do sujeito (da enunciação). O lugar que se pode denominar *ego hic et nunc* [eu, aqui e agora] é, antes da sua articulação, semioticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiadamente cheio: é a projeção (através dos procedimentos aqui reunidos sob o nome de *debreagem*), para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espaço-temporais, que constitui o sujeito da enunciação por tudo aquilo que ele não é; é a rejeição (através dos procedimentos denominados *embreagem*) das mesmas categorias, destinada a recobrir o lugar imaginário da enunciação, que confere ao sujeito o estatuto ilusório do ser. (2008: 167).

Isto significa dizer que o sujeito da enunciação pode ser e somente é constituído através da própria enunciação da qual é veículo e que é o ato de “tomar a palavra”, exigido pelo fazer enunciativo (dado que nenhum discurso pode enunciar-se por si mesmo), que cria o lugar a ser ocupado pelo sujeito-enunciador. Além disso, se a enunciação é determinada pelo *eu-aqui-agora*, o sujeito da enunciação é aquele que diz *eu*, levando em consideração o *tu* –

aquele a quem se enuncia. O sujeito, ao realizar o ato de dizer, permite a si mesmo ocupar o lugar do *eu* e, por consequência e concomitantemente, deixa subtender uma localização espacial (*aqui*) e um tempo (*agora*) em que a enunciação é manifestada. Desta forma, o *fazer enunciativo* tem como referência, sempre e invariavelmente, o presente: “*eu* digo o que digo *neste exato momento e neste exato lugar*”, ao redor dos quais todos os outros espaços e tempos são organizados. É exatamente sob este aspecto que os autores afirmam que o lugar da enunciação é “semioticamente vazio e semanticamente cheio”, dada a impossibilidade de determinar quem seja o *eu*, onde seja o *aqui*, e quando seja o *agora* antes do ato enunciativo fundador: o lugar da enunciação existe como possibilidade “enquanto depósito de sentido”, mas indefinido até que ocupado. Um exemplo singelo seria uma conversa telefônica, em que pessoas alternam o turno conversacional e, portanto, assumem cada uma por sua vez o lugar do *eu*, ocupando posições espaciais de referência diferentes que se tornam o *aqui* relativo da enunciação, e compartilhando a ilusão temporal do *agora*, ordenado pelo tempo da fala e do turno, determinado pelo tempo cronológico da produção discursiva que lhes cabe, até que seja interrompida pela alternância ou pela superposição de turnos.

O produto definitivo da enunciação, considerada ato fundador, além da instauração do seu sujeito, é o discurso-enunciado, instância na qual são criadas as projeções, através do mecanismo linguístico da *debreagem*, das categorias actancial, espacial e temporal, ou das negações parciais ou totais das mesmas categorias, através da *embreagem*. Observemos o seguinte exemplo:

a.a. Eu estou aqui, em meu quarto, a escrever agora um capítulo para a minha dissertação de mestrado.

Esse primeiro exemplo contém uma *debreagem enunciativa*, ou seja, ao retomar os dêiticos da enunciação, projetando no discurso-enunciado o *eu-aqui-agora*, o sujeito, o tempo

e o espaço da enunciação desdobram-se em projeções das categorias actancial/actorial, temporal e espacial no enunciado: o *eu* característico da posição enunciativa, projetada em seu enunciado os *actantes enunciativos* (*eu* – explícito, e *tu* – implícito), ao mesmo tempo em que confere características espaço-temporais que delimitam a zona de alcance do enunciado e é ao redor desses actantes que os outros espaços e tempos são ordenados em relação à distância ou proximidade espacial (*aqui* – em meu quarto), e à concomitância, anterioridade ou posterioridade temporal que remete ao presente (*agora* – implicitamente, no exato momento em que o enunciado foi construído, ainda que não existam marcas precisas relativas à hora ou ao dia, por exemplo). No caso da desembreagem enunciativa, através da projeção do *eu-aqui-agora*, procura-se simular as características da enunciação no discurso-enunciado e, por isso, a esse tipo de construção linguística dá-se o nome de *enunciação-enunciada*. Trata-se, no entanto, de um simulacro da enunciação porque, segundo Barros:

A desembreagem actancial é, assim, a projeção de um *não-eu* do enunciado, distinto do *eu* da enunciação. Observe-se que o sujeito da enunciação, instaurado por tais procedimentos [definição por tudo aquilo que ele não é], está sempre implícito e pressuposto, nunca manifestado, no discurso-enunciado. Deve-se evitar confundir a enunciação pressuposta com a enunciação-enunciada, seu simulacro e um tipo de enunciado. (2001: 74).

A proposição da autora evidencia a diferença entre as instâncias envolvidas na produção discursiva. Enquanto a enunciação-enunciada é um produto sobre o qual as categorias dêiticas são realizadas, definidas e organizadas por determinações linguísticas no próprio discurso, a enunciação é um espaço virtual, automaticamente definido por um *eu-aqui-agora*, que ganha vida somente através do ato de tomar a palavra, o que significa que a sua existência não é caracterizada pela duratividade produtiva na qual é manifestado o discurso-enunciado. Por ser definida como instância *implícita e pressuposta*, somos levados a crer que a enunciação seja identificada, também e em primeiro lugar, pela sua pontualidade existencial, isto é, pelo *instante* característico e imediatamente anterior à realização concreta

de qualquer discurso (que poderia, em teoria, ser figurativizado de inúmeras formas: tomar fôlego para proferir uma palavra, segurar a caneta antes de encostá-la no papel, suspirar em pensamento sem que uma palavra sequer seja dita – caso no qual não existiria o produto material, o próprio discurso, mas seria instaurado o instante da tomada da palavra, ainda que suprimido como ato fundador, enquanto, pelo não-dizer, a comunicação pragmática e não-verbal ganharia espaço).

A enunciação-enunciada seria, portanto, um simulacro da enunciação exatamente porque não é capaz de recriar o instante do ato fundador – a não ser figurativamente –, pois é indizível e irreproduzível (e não por isso menos significativo), mas, de qualquer forma, consegue recriar uma ligação referencial dêitica de identificação com o espaço do *eu-aqui-agora* por meio do próprio discurso manifestado, através das categorias actorial, espacial e temporal.

Existe ainda a possibilidade de construir o discurso através da *debreagem enunciva*, o que significa que as projeções actancial/actorial, espacial e temporal, embora definidas a partir da instância da enunciação, não são diretamente correlacionadas ao *eu-aqui-agora* e ao ato enunciativo: usam-se, portanto, um *ele*, um *alhures* e um *então*. Estas projeções são explicadas por Fiorin da seguinte forma:

Esses três elementos definem-se em relação à instância da enunciação: *ele* é aquele que não fala e aquele a quem não se fala; *então* é o tempo não relacionado diretamente ao momento da enunciação; *alhures* é o espaço não ordenado em relação ao *aqui*, onde se produz o enunciado. (2006: 59).

Isto significa que o ato da enunciação ainda existe – nenhum discurso enuncia a si mesmo –, mas a construção discursiva oculta os dêiticos enunciativos e projeta no enunciado actantes e atores outros, em qualquer outro espaço e em qualquer outro tempo. O discurso não revela (ao menos não em um primeiro momento) quais são as referências dêiticas com as quais o

enunciado foi produzido, isto é, quem seja o *eu*, onde seja o *aqui* e quando seja o *agora* e a produção concentra-se na tríade do enunciado, formada pelo *ele*, pelo *alhures* e pelo *então*. Retira-se do discurso toda e qualquer referência do ato de produção e é no enunciado que as categorias dêiticas ganham os seus revestimentos referenciais. Ocorre que a projeção deste *ele* só é possível por oposição: o *eu* da enunciação afirma que o actante/ator não é *eu* e nem é *tu*; *ele* é tudo aquilo que os actantes enunciativos não podem ser. Desta forma, tanto o espaço quanto o tempo são ordenados através da presença existencial que nega o *aqui* e o *agora*.

As ocorrências de debreagem enunciativa marcam de forma mais clara a distinção entre os actantes que formam o discurso. A debreagem enunciativa cria um amálgama entre narrador e ator, isto é, o sujeito da ação narrativa e o sujeito das ações narradas, através do *eu* representativo. A debreagem enunciativa, por sua vez, instaura um *ele* opositivo em relação ao *eu*, o que revela a diferenciação entre o *eu*, que passa a ser então o narrador, distante quanto ao espaço e ao tempo, e o *ele*, objeto da narração e sujeito da ação narrada. A partir destas diferenciações são criados os efeitos de perspectiva e foco narrativos: a debreagem enunciativa cria o foco em primeira pessoa; aquela enunciativa determina a terceira pessoa. Vejamos um exemplo:

a.b. Ele estava em seu quarto a escrever, naquele momento, um capítulo para a sua dissertação de mestrado.

Pode-se notar que as categorias dêiticas da enunciação são completamente desconhecidas (a não ser pelo genérico *eu-aqui-agora*), o que nos obriga a criar as relações referenciais com as informações que o enunciado nos fornece. No caso do nosso exemplo, o lugar que não é o *aqui* é *em seu quarto*, e o tempo que não é o *agora* é *naquele momento*, além da não-pessoa que atua no enunciado, *ele*.

Trata-se, pois, de duas formas de representação enunciativa, cuja diferença essencial é o efeito de sentido que criam. A debreagem enunciativa, por meio do foco narrativo em primeira pessoa, cria o efeito de subjetividade; a debreagem enunciativa, por sua vez, com a perspectiva em terceira pessoa, teria a função de criar um efeito de objetividade. Estes efeitos são obtidos em relação à instância da enunciação: consegue-se a objetividade através do efeito de distanciamento e da ausência das referências enunciativa; a subjetividade é, ao contrário, o efeito que anula a distância entre enunciação e enunciado, por meio das categorias dêiticas de referência. Em outras palavras, considera-se como objetivo aquilo que não mostra a interferência de um sujeito, e que procura *fazer crer* que os fatos praticamente narram a si mesmos. O efeito subjetivo seria, assim, considerado como uma interferência pessoal que pode, inclusive, alterar os acontecimentos de acordo com as suas condições e necessidades, sem que seja evidente o que de fato aconteceu e o que é manipulado.

Ainda no âmbito dos efeitos de sentido, é preciso pensar na *embreagem*. Diferentemente da debreagem, que projeta no enunciado uma pessoa, um lugar e um tempo, a embreagem é o mecanismo usado para negar estas mesmas categorias, uma ou todas elas, com o intuito de criar efeitos de sentido, que vão desde a dicotomia subjetividade/objetividade até distanciamento ou aproximação pessoal, temporal e/ou espacial. Vejamos um exemplo:

b. [...]optamos por fazer a análise mais detalhada do nível discursivo e, também, por apresentar as relações entre os personagens nos momentos oportunos.

Fugindo dos clássicos exemplos do tipo “*o papai quer que você estude*”, temos aqui um exemplo da nossa própria dissertação, para atentar ao fato de que os mecanismos usados em textos científicos são, também eles, ilusórios. Quando usamos o *nós* ao invés do *eu*, frequente neste “gênero”, temos uma embreagem porque é claro que quero dizer *eu* e, de certa forma, existe a sua realização, mas devo negá-lo e incluir também um *eles*, composto por

todas as pessoas que direta ou indiretamente tenham feito parte do processo de elaboração das ideias – professores, autores, etc. –, de forma a fazer com que dividamos todos os méritos e deméritos. Como se trata de um texto e, portanto, de um ato manipulatório, e de caráter científico, devo convencer os meus leitores de alguns aspectos baseado na criação de efeitos discursivos. O primeiro deles é que se trata efetivamente de um discurso objetivo, fruto de uma necessidade primordial relativa à busca científica reflexiva, baseado somente em fatos e estudos teóricos, cujas conclusões são expostas da maneira mais clara possível.

No campo prático, e em segundo lugar, devo convencer os enunciatários que venham a ter contato com esta produção de que o texto é um produto enuncivo impessoal, semi-temporal e semi-espacial. É impessoal porque a omissão e o mascaramento do *eu* enunciativo, de onde vem o efeito de objetividade, criam também o efeito de um texto que enuncia a si mesmo, usando a teoria como fundo material de enunciação, isto é, o texto poderia ter sido produzido por qualquer outro estudioso que atentasse para os fatos ou para os objetos expostos, porque tudo aquilo que é dito faria parte, de certa forma, de um conjunto de predisposições teóricas ainda não aprofundadas e, portanto, não importa quem diga, pois o “texto se diz”. É semi-temporal, porque a datação das citações (livros, autores, exemplos, etc.) transmitem a ideia de quando o texto possa ter sido produzido. É semi-espacial porque existem elementos no texto que dão indícios sobre o lugar onde pode ter sido produzido. A língua utilizada é um deles, bem como algumas referências espaciais contidas no texto que permitem evidenciar relações de distância e proximidade (por exemplo, “*aqui* no Brasil”). Esses elementos podem, na produção, indicar a proveniência dos enunciatários e, eventualmente, onde o texto foi produzido (neste caso, o português determinaria o conjunto de países que consideram esta a língua nacional oficial – excluindo os casos de tradução – e, por meio de uma análise mais detalhada, poder-se-ia chegar à conclusão de que o espaço enunciativo é o Brasil).

Ocorre que os textos ditos científicos são, na realidade, narrações extremamente subjetivas, repletas de interferências, fruto de um interesse ontológico pelas disciplinas em questão – se o *eu* não se interessasse por língua, literatura e cultura italianas, pela linguística, pela semiótica e pela análise do discurso, este texto jamais teria sido produzido –, que é baseado em experiências e hipóteses pessoais que podem ser correlacionadas e embasadas por uma determinada teoria ou linha de pensamento. O texto em si, então, é um produto de uma *debreagem* enunciativa, determinado por um *eu* que é negado por uma *embreagem* enunciativa, exatamente porque o *eu* se mantém apesar da adição do *eles*, que produz no enunciado o *nós* enunciativo. Neste quadro, as citações, uma obrigação científica utilizada para construir discursivamente a persuasão, podem ser consideradas como uma *debreagem* enunciativa interna, na qual o enunciador delega a voz a um outro que venha a corroborar as ideias apresentadas e aquilo que está sendo dito: nada mais do que um discurso direto. Seguindo as divisões presentes no *Dicionário de semiótica*, este tipo de *embreagem* poderia ser considerada como *debreagem* “*de segundo grau* – ou *interna* – que se efetua no interior do discurso quando o sujeito visado já está aí instalado” (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 161) e, ainda, uma *debreagem* “*homocategórica* (quando a *debreagem* e a *embreagem* que a seguem afetam a mesma categoria, a da pessoa, a do espaço ou a do tempo)” (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 162).

Na complexidade dos campos enunciativos e enuncivos, a pessoa é apenas uma parte da questão (no próximo capítulo voltaremos a falar deste elemento, pensando em especial sobre a questão da construção do *ethos* e de suas instâncias representativas). Observando a “composição” do lugar da enunciação, o *eu-aqui-agora*, podemos considerar que a categoria que acompanha a pessoa é o espaço (o *aqui* enunciativo ou o *alhures* enuncivo): o *aqui* será a posição onde se encontra o sujeito no momento da enunciação enunciada e o *alhures* será o espaço enuncivo que determina o espaço de existência do *ele*. Em ambos os casos, as

referências dêiticas são construídas de acordo com o enunciado, nas pistas discursivas deixadas pelo enunciador, mais ou menos específicas e determinantes, através do uso de advérbios e pronomes demonstrativos. A última categoria compreende as questões relativas ao tempo. Existe uma certa complexidade na relação entre os tempos, bem definida, no entanto, através dos critérios de *concomitância*, *anterioridade* e *posterioridade* que se estabelecem a partir do momento de referência estabelecido pela enunciação e pelo tipo de enunciado. Estas questões foram amplamente tratadas por Fiorin (2008: 146) e inseridas em um quadro teórico configurado da seguinte forma:

Fig. 3

Partindo do momento da enunciação (ME), que obrigatoriamente será *presente*, apresentam-se dois sistemas gerais que se identificam com as duas grandes estruturas discursivas: o sistema enunciativo e aquele enuncivo. Quando os discursos são estruturados pelo sistema enunciativo, o momento de referência (MR) passa automaticamente a ser, também ele, o presente. Dentro do MR, definem-se as sequências enunciativas de acordo com os fatores de concomitância, anterioridade ou posterioridade: se o momento do acontecimento

(MA) for concomitante ao MR, teremos um fato presente. Se, ao invés, os enunciados expressarem a não-concomitância em relação ao MR, teremos duas definições possíveis: se o MA for anterior ao MR, há a descrição de um fato pretérito e, se for posterior a ele, tem-se um fato futuro.

O sistema enuncivo segue os mesmos princípios do enunciativo, embora parta da consideração de que não existe uma concomitância em relação ao ME, o que significa que as definições são feitas dentro de subsistemas de anterioridade ou posterioridade relativas. O subsistema de anterioridade trabalha com o MR pretérito, sobre o qual se criam as mesmas relações de concomitância, anterioridade ou posterioridade: o MA será presente se for concomitante ao MR, pretérito se anterior a ele e futuro caso seja posterior ao momento de referência. O subsistema de posterioridade, por sua vez, utiliza um MR futuro, e comporta as mesmas relações descritas.

Neste edifício teórico, os momentos de referência são determinados pelo sistema adotado no discurso, que varia entre enunciativo ou enuncivo, em relação ao momento da enunciação, enquanto o momento do acontecimento é determinado pela construção do enunciado, e revela a sua relação de concomitância, anterioridade ou posterioridade de acordo com o momento de referência estabelecido. Existe, no entanto, uma ressalva, como expôs Fiorin:

Não se pode confundir os valores temporais com as formas usadas para expressá-los. Os valores temporais é que constituem, de fato, o tempo, que é a categoria pela qual se indica se um acontecimento é concomitante, anterior ou posterior em relação a um momento de referência presente, pretérito ou futuro, ordenado em relação ao momento da enunciação. (2006: 61).

Isto significa que a temporalização teórica não mantém uma relação direta com os tempos verbais, que seriam então considerados como instrumentos linguísticos de representação. As línguas naturais possuem diferentes mecanismos de representação temporal

baseados em tempos verbais e, portanto, a cada uma delas apresenta-se um conjunto de possibilidades para suprir as necessidades impostas pelos valores temporais. Da mesma forma, quando nos apoiamos na estruturação teórica dos valores temporais e apresentamos a concomitância relativa ao MR pretérito como um MA presente, não entendemos que o tempo verbal que seria usado para exprimir o momento do acontecimento seja o *presente* nas suas variações modais. Observemos alguns exemplos²⁴:

- c.a. Assinei os documentos necessários ontem pela manhã.
- c.b. A Princesa Isabel assinou a Lei Aurea em 13 de maio de 1888.
- c.c. Poderei comprar uma casa quando tiver economizado o suficiente.

Esses três exemplos trabalham com momentos de referência diferentes. No exemplo (c.a), temos um MR presente, e o enunciado demonstra uma relação de anterioridade a ele, assinalada tanto pelo tempo verbal *pretérito perfeito 1*, quanto pelo advérbio temporal *ontem*, que indica o dia anterior ao *hoje*, que representa o *agora* do momento da enunciação. O exemplo (c.b) utiliza um momento de referência pretérito como valor temporal, e demonstra uma relação de concomitância relativa ao MR através da conjugação verbal *assinou*, que marca um *pretérito perfeito 2*. Diferentemente de outras línguas neolatinas, como o italiano ou o francês, por exemplo, a língua portuguesa não possui uma forma verbal usada especificamente para expressar a concomitância relativa ao momento de referência pretérito. Nos enunciados produzidos em português, tanto a anterioridade relativa ao MR presente quanto a concomitância com o MR pretérito são expressas pela mesma forma verbal, que é genericamente chamado pretérito perfeito. A classificação por tipos é feita pela linguística

²⁴ Como o objeto da dissertação é um texto em italiano, não faremos grandes explanações no que concerne à representatividade dos valores temporais pelas formas verbais em português e propusemos estes exemplos genéricos na tentativa de esclarecer as relações temporais essenciais criadas pelos sistemas enunciativo e enuncivo que repercutem no discurso. Quando tratarmos da temporalização no texto em questão, explicitaremos as relações de concomitância, anterioridade e posterioridade e as formas verbais utilizadas para expressá-las.

exatamente para demarcar as diferenças que circunscrevem os momentos de referência e os valores temporais determinados pelo uso dos sistemas ou subsistemas temporais.

O terceiro exemplo (c.c) utiliza um momento de referência futuro, embora tenhamos a presença de dois momentos do acontecimento diversos. O uso de *poderei* indica uma concomitância em relação ao MR do subsistema de posterioridade; esta ação, no entanto, deve ser precedida por uma condição, expressa aqui pela forma composta *tiver economizado*, que indica uma anterioridade ao MR. Desta maneira, cria-se uma relação temporal interna, que é um reflexo das dimensões dos sistemas e subsistemas que organizam o tempo no discurso.

Concluídas as explicitações teóricas necessárias, passaremos à análise do conto *Perla Nera*, dividindo-a em relação às três categorias citadas, isto é, a actorialização, a espacialização e a temporalização.

3.1.1 Actorialização: o eu e os não-eus

A actorialização faz parte da sintaxe discursiva por incluir o estudo dos personagens que compõem a narrativa. Podemos tomar como primeira referência para o desdobramento actorial a divisão entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado que, segundo Barros, pode ser descrita da seguinte forma:

O estabelecimento das duas distinções, entre autor e narrador e entre autor e autor-implícito, permite que se deixe de lado o autor e que se pensem as visões narrativas a partir das relações estabelecidas entre o autor-implícito (instância e sujeito da enunciação) e o narrador (sujeito do enunciado). (2001: 80).

E isso significa que o narrador poderia constituir o primeiro ator presente no texto, que é como qualquer outro personagem discursivo e é com este ator, portanto, que começaremos nossa análise sobre a actorialização em *Perla Nera*.

3.1.1.1 Sobre o narrador e o observador

Existem algumas divergências em relação ao conceito de “narrador”. Para Barros, este personagem poderia ser caracterizado da seguinte forma:

Pode-se considerar o narrador como o resultado da projeção da instância da enunciação, fundadora do discurso, tendo o narrador manifestação explícita ou implícita no discurso-enunciado. Narrador seria, então, qualquer máscara da enunciação, e até seu desaparecimento ou seu esfacelamento seriam tomados como “tipos de narrador”. A outra possibilidade, pela qual se optou, é a de reservar o termo narrador apenas para os casos de explicitação do sujeito que assume a palavra no discurso. Pela primeira caracterização, o narrador estaria identificado com os actantes discursivos Sujeito e Destinador, papéis actanciais de nível discursivo, que marcam as relações entre enunciador e enunciado e entre enunciador e enunciatário, respectivamente. Na segunda concepção, o narrador é entendido como um ator que engloba os papéis actanciais de Sujeito e Destinador discursivos e os papéis temáticos da “narração”, também discursivos. A cobertura semântico-temática do discurso define, nessa perspectiva, o ator-narrador. Não havendo investimento temático, não há ator e não há narrador. Nesse caso, outros mecanismos sintáticos e semânticos são encontrados para marcar os actantes do discurso. (2001:81).

Nessa definição, existem duas concepções diferentes e, até certo ponto, conflitantes de narrador. Na primeira delas, poder-se-ia entender o narrador como uma máscara discursiva, atrás da qual o enunciador encontraria abrigo. Neste caso, e seguindo a mesma lógica, as manifestações explícitas seriam tomadas como uma debreagem enunciativa, na qual o narrador acaba por se tornar um personagem interno ao discurso que narra. Manifestação implícita seria a debreagem enunciva, que suprime as marcas da enunciação e projeta um *ele* discursivo o qual serviria, no discurso, como actante narrativo, aquele que desenvolve as ações. Esta primeira definição vai contra qualquer definição semiótica em relação ao que se entende por enunciação e enunciado e suas respectivas instâncias e funções. Ao considerar o narrador como *máscara enunciativa*, retira-se a importância das conjecturas de um *autor-implícito* e a sua diferenciação em relação ao autor empírico: narrador e autor-implícito passariam a ser, portanto, sinônimos discursivos que delimitariam qualquer coisa que o autor ontológico não possa ser ou tente não ser, mas ainda assim estariam ligados à instância da

enunciação. Esta definição teria resquícios de uma influência proveniente de Walter Benjamin que, além de não considerar a diferença entre enunciador e narrador (e ainda menos entre autor e autor-implícito), determina que a função do narrador seria uma prerrogativa exclusiva das histórias orais:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. [...] É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (1985: 197-198).

Não podemos considerar o ato de narrar como sinônimo de contar ou recontar uma história, seguindo os moldes da épica antiga ou da perpetuação folclórica, da mesma forma que não podemos conceber o narrador como função sinônima e quase indiferenciável de enunciador e/ou autor-implícito. Narrador seria, portanto e por exclusão, um actante presente e atuante somente no âmbito do discurso enunciado.

Desta pré-conclusão, surge a segunda definição de narrador apresentada por Barros no trecho citado acima: se o narrador é presente e atuante no discurso em que é concebido, será considerado narrador somente aquele que “assume a palavra”, exercendo as funções de sujeito do enunciado e de destinador discursivo, por meio de uma roupagem temática. Se não existe o fator semântico-temático, não existe narrador. De acordo com esta ideia, existirá um narrador somente se o discurso for produto de uma debreagem enunciativa, o que transforma, de fato, o narrador em instância presente e atuante no discurso. Segundo a teoria semiótica, se o discurso for manifestado através de uma debreagem enunciativa, isto é, em terceira pessoa quanto concerne ao foco, cria-se a instância do *observador*:

Será chamado **observador** o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de debreagem, no discurso-enunciado, em que é encarregado de exercer o fazer receptivo e, eventualmente, o fazer interpretativo (isto é, que recai sobre outros actantes e programas narrativos e não sobre ele mesmo ou sobre seu próprio programa). (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 347-348).

Em relação a esse ponto, são necessárias algumas considerações. Implicitamente e guardadas as proporções, essa definição de *observador* está em sintonia com a ideia de que o *narrador* é uma máscara do enunciador no cerne do discurso, criado por uma debreagem enunciativa, a partir da qual se instala no discurso um *eu* que age como sujeito do enunciado e, portanto, a ausência deste *eu* no enunciado instalaria automaticamente a instância do observador. Dentro dessa questão, gostaríamos de criar uma ressalva: parece-nos que quando se afirma que o *narrador* exerce a função actancial de destinador discursivo, cria-se a impressão de que seja esta a instância responsável pela persuasão discursiva, isto é, que seja delegada ao narrador a necessidade de *fazer-crer* verossímil. Ao considerarmos o enunciador como destinador-manipulador e o seu possível enunciatário como destinatário-manipulado, o discurso seria, ele como um todo, o instrumento manipulatório no qual são criados os recursos discursivos e os efeitos de sentido. Neste caso, o narrador, como todos os outros elementos presentes no discurso, seria somente mais um efeito de sentido, com o escopo global de persuasão. No mesmo sentido, se delegarmos esta função actancial ao narrador, poder-se-ia supor que os discursos baseados no foco narrativo em terceira pessoa, através do observador, seriam menos persuasivos. Acerca dessa questão, Barros afirma que o discurso encontraria outros mecanismos para marcar estas funções actanciais, mas, ainda assim, seria mais prudente reservar a função persuasiva somente ao enunciador, sendo o discurso o seu principal instrumento e, dentro dele, considerar o foco narrativo em primeira ou em terceira pessoa, o narrador ou o observador respectivamente, como método produtor de efeitos de sentido que podem vir a ajudar na ação de persuasão, de acordo com a vontade e com a intenção do enunciador. Considerando o narrador como uma instância abstrata e de amplo

alcance, um personagem como qualquer outro, podemos determinar dentro de sua própria existência quais são as características dominantes que apresenta, o que não impede de pensar em um narrador que seja produto de um amálgama, isto é, que tenha em sua composição, ao mesmo tempo, as características do foco em primeira e em terceira pessoas.

Ainda sobre esta questão, não podemos considerar o narrador como um sinônimo de autor-implícito. Isto significa que, quando no ato fundador da enunciação, se instauram quase que concomitantemente sujeito da enunciação e discurso enunciado, a materialização do discurso é feita através de debreagens enunciativas ou enuncivas e, ainda, pode ser concebida através da embreagem. Nesse ponto, o narrador seria criado através de uma debreagem interna de segundo grau, e não de primeiro, o que significa que entre a instância do enunciador, como sujeito instalado pelo instante fundador, e o narrador possa existir uma “zona de conforto”, a instância que opera como autor-implícito. Mantendo as distinções necessárias e já previstas pela teoria, teríamos então o enunciador que é aquele que *faz dizer*, enquanto o escritor ou autor-implícito é aquele que *parece dizer* e o narrador, por fim, é aquele que *tem a permissão de dizer que diz*. Essa permissão da qual o narrador se vale é utilizada sempre e em todos os casos, e o foco narrativo entraria definitivamente para o conjunto de efeitos de sentido, segundo o que for mais conveniente para que o discurso enunciado alcance seus objetivos.

3.1.1.2 O narrador em *Perla Nera*

Feitas as considerações gerais sobre o narrador e o foco discursivo, passemos ao texto *Perla Nera*, no qual podemos identificar a existência concomitante de dois narradores: ambos são representados através do foco em terceira pessoa, fato que faz deles, teoricamente, observadores, embora os objetos de que tratam sejam diferentes. O primeiro observador, aquele com o qual se inicia o texto, foca o seu olhar somente sobre os personagens discursivos

relatando os acontecimentos que lhes concernem e as relações que mantêm entre si, enquanto o segundo, por sua vez, os ignora e volta o seu olhar somente para a história sócio-política mundial, com ênfase nos acontecimentos sociais gerais. Ambos os observadores são oniscientes seletivos (FRIEDMAN, 1967 *apud* BARROS, 2001: 83) que respeitam um critério em comum, isto é, o primeiro observador segue a protagonista e relata as suas experiências pessoais e as relações com os outros personagens que encontra em seu caminho, enquanto o segundo observador baseia-se no critério presencial, ou seja, comenta os fatos sócio-históricos de acordo com o espaço que a protagonista ocupa.

Embora seja claro que o foco narrativo do texto é em terceira pessoa, não podemos deixar de notar que existe uma reminiscência de enunciação no texto, apresentada através do pronome “*ci*” (nos), que remete ao *eu* e ao *tu* enunciativos: “*Il poco che si conosce di questa storia ci è stato tramandato dai racconti dei vecchi.*” (“O pouco que se conhece desta história nos foi transmitido pelos causos dos mais velhos.”; PN, 15-18/trad. 16-18). Poderíamos considerar esta reminiscência de um ponto de vista puramente semiótico, encontrando debreagens ou embreagens actoriais que expliquem esse uso enunciativo em um contexto puramente enuncivo, marcado pelo que a teoria determina como observador. Achamos por bem, no entanto, creditar a explicação desta passagem a Walter Benjamin, cujos conceitos sobre o narrador foram tratados e descartados anteriormente por não estarem em consonância com a teoria semiótica:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dela. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (1985: 205).

Embora não possamos concordar plenamente com os conceitos de narrador descritos por Benjamin, é ele quem nos dá a resposta durante a sua análise sobre a narrativa. As reminiscências enunciativas (outro assunto do qual trata o autor para explicar o papel do narrador e a narrativa em si) nada mais são do que marcas de indivisibilidade entre narrador e observador, isto é, da instância que faz conhecer a história narrada, assuma ela a primeira ou a terceira pessoas narrativas. Segundo Benjamin, para narrar um acontecimento é necessário antes observar, sendo ele recebido ou vivido, e então ter a sensibilidade linguística para retransmitir as experiências, de modo que o próprio processo de narração imprima as marcas de seu enunciator durante a manifestação discursiva. Não podemos discordar dessa afirmação. O fazer cognitivo e interpretativo são premissas irrevogáveis, sem as quais seria impossível narrar, recontar ou retransmitir qualquer discurso, independentemente do foco narrativo. A reminiscência enunciativa em discursos enuncivos estaria ligada, então, ao próprio processo de retransmissão dos fatos, pois recontar é reviver e reinventar, não importa se o ator é *eu* ou *ele*, e, de qualquer forma, trata-se de mais um efeito de sentido que visa à persuasão.

Ainda assim, considerando que o foco narrativo seja efetivamente em terceira pessoa, esta última representada pela onisciência seletiva dos observadores, podemos notar que os diálogos assumem a forma indireta, com uma única ocorrência de um discurso indireto livre e, surpreendentemente, uma ocorrência de discurso direto. Dizemos que esta ocorrência do discurso direto é surpreendente porque acontece em um momento inesperado, no qual ainda não existem personagens consolidados para atuar em um diálogo. Logo no início da apresentação da personagem, surge uma voz diferenciada, isto é, ocorre uma debragem interna que delega a voz a um “outro ator” e que, por conseguinte, não pode ser identificada com o observador, e diz: “*Sei nera come il carbone! Brutta scimmia, sali in cima all’albero e restaci fino a notte fonda. Così nessuno ti può vedere*” (“Você é preta como o carvão!

Macaca feia, suba em uma árvore e fique por lá até de madrugada. Assim ninguém pode te ver.” PN, 50-52/trad. 51-53). Pela falta de personagens e pela distância do observador em relação à cena que se narra, podemos perceber que esta voz, que surge aleatoriamente, instala um diálogo entre a personagem, um *tu* debreado, que ouve as palavras proferidas e expressa uma reação (“*Una lacrima scorre su quel viso nero; lei non riesce a capire perché la sua pelle provochi tanto disprezzo.*”/“Uma lágrima escorre sobre aquele rosto negro; ela não consegue compreender porque sua pele provoca tanto desprezo.” PN, 53-55/trad. 54-56), e um *eu* que não pode ser representado apenas por uma pessoa que assume a voz, mas que aponta para um inteiro universo sócio-histórico, de certa forma explicitado pela historicidade do segundo observador, mas que não interfere, ou não deveria interferir, a ponto de provocar reações na personagem. Seria esse então um semi-personagem enunciativo, que invade a cena do enunciado e interage diretamente com a personagem. Ao observador só cabe expor a reação posterior da protagonista observada.

Tendo determinado a questão o foco narrativo, passaremos às formas pelas quais os personagens são representados no discurso, tais como os nomes, as características, as funções, etc. Chamaremos esta forma representativa “construção actorial” e trataremos em primeiro lugar dos personagens centrais e, depois, dos personagens secundários ou acessórios.

3.1.1.3 Construção actorial: os personagens em *Perla Nera*

As construções actoriais, relativas aos personagens, são bastante completas no texto, pois são descritas com detalhes suas características físicas e, por se tratar de um discurso em terceira pessoa, relatado, portanto, através dos olhos de um observador onisciente seletivo, as características psicológicas dos personagens recebem um destaque interessante.

- Dora, *Perla Nera*

Toda a primeira parte do texto remete à construção quase mítica da protagonista e, de fato, a primeira informação que se dá no texto é seu nome, a partir do qual se começam já a delinear suas qualidades:

Dora, Perla Nera, eredità schiava. Pelle nera quasi blu, denti da cavallo di razza, capelli crespi difficili da snodare, mani segnate dalla raccolta della canna da zucchero, calli pure nell'anima.

Dora, sorriso smagliante, maschera della sofferenza.

Porta sulle spalle la storia dei suoi antenati deportati dall'Africa nel Giovane Brasile per lavorare, da schiavi, una terra che non era loro e vivere in anguste baracche in cambio di un po' di cibo. (PN, 1-12).

Dora, Perla Nera, herança escrava. Pele negra quase azul, dentes de cavalo de raça, cabelos crespos difíceis de desembaraçar, mãos marcadas pela colheita de cana-de-açúcar, calos também na alma.

Dora, sorriso deslumbrante, máscara do sofrimento.

Carrega nas costas a história dos seus antepassados deportados da África para o Jovem Brasil para trabalhar, como escravos, em uma terra que não era deles e viver em barracas apertadas em troca de um pouco de comida. (PN, trad. 1-13).

Trata-se, portanto, de uma personagem que possui não só características antroponímicas primárias e secundárias, isto é, um nome e também um epíteto, mas também um resumo de sua história e de suas origens. Logo no início, a protagonista é mostrada inteira, como se o foco fosse se intensificando cada vez mais, em uma espécie de *zoom* discursivo: inicia-se longe, com um nome e com a descrição da herança, foca-se um pouco mais na personagem com uma descrição física (“Pele negra quase azul, dentes de cavalo de raça, cabelos crespos difíceis de desembaraçar, mãos marcadas pela colheita de cana-de-açúcar”), e esse foco consegue ultrapassar a própria pele (“calos também na alma”) e demonstrar as correlações semânticas entre aparências e realidades (“sorriso deslumbrante, máscara do sofrimento”).

A partir da aproximação inicial, já é possível ter uma ideia, embora ainda incompleta, da personagem que desfila pelo texto: fisicamente se trata de uma mulher negra, com os cabelos crespos e um belo sorriso, cuja idade, no entanto, é momentaneamente desconhecida. No conjunto dos elementos que procuram demonstrar suas qualidades, ou a maneira segundo a qual encara a sua existência, notamos que Dora é uma mulher trabalhadora que leva uma vida difícil, compartilhada com tantos outros que co-habitam o espaço da favela. Além da sua realidade existencial, a personagem é de qualquer forma oprimida também pela história social que chegou até ela como herança de seus antepassados. Apesar de todas as dificuldades pelas quais a protagonista deve passar, a construção inicial deixa transparecer, ainda que de forma um pouco deliberada, que ela não se submete às tribulações da vida; ao invés disso, mascara o seu sofrimento com um sorriso e continua a batalhar. E a descrição da personagem continua ainda ao longo do texto:

Dora, sin da piccola, è già saggia, bambini e adulti la salutano come una regina, emana un senso di pace limpida e acuta. Ha ereditato la spiritualità dalla nonna che l'aveva battezzata sia nella chiesa cattolica che nel "terreiro" del candomblé. (PN, 105-111).

Dora, desde pequena, já é sábia, crianças e adultos a cumprimentam como a uma rainha, emana uma sensação de paz límpida e aguda. Herdou a espiritualidade da avó que a havia batizado tanto na igreja católica quanto no **terreiro** do candomblé. (PN, trad. 107-113).

Adicionam-se assim mais algumas características da protagonista. Desde criança, mostra-se já possuidora de uma sabedoria incomum, fato que a fazia merecedora de admiração por parte de outras crianças e mesmo dos adultos. Mais do que isso, é também portadora de uma característica mítica, que fazia com que emanasse, ela mesma, um sentimento de paz ancestral. Esse misticismo que se cria ao redor da personagem tem origens na compreensão e intercomunicação entre duas religiões diferentes, mas não necessariamente conflitantes e é um fato admirável e insólito.

Não obstante a riqueza que ostenta no âmbito de sua personalidade, a pobreza na qual vive é um elemento fundamental para a construção de seu próprio caráter e deixa marcas profundas até na dicotomia entre os traços psicológicos assumidos pela protagonista, isto é, por um lado, sua sabedoria e sua paz, elementos constitutivos da personagem que transcendem os limites impostos pelo corpo físico e se fazem presentes na exterioridade, de modo que as pessoas ao seu redor consigam, inclusive, senti-las; por outro lado, sua força espiritual, adquirida por doação de sua avó. Não se pode pensar que a pobreza material seja um elemento antagônico em relação à sua formação e ao seu crescimento psicológico, muito pelo contrário: no caso da protagonista, a miséria constrói muito mais do que poderia destruir, pois é somente pela soma dos elementos internos e externos que se formam a perseverança e a confiança, características dominantes na personagem, como se vê na seguinte passagem: “*Dora, Perla Nera, anche quella mattina, si reca al lavoro col pensiero fisso di un futuro migliore. Non si rassegna ad avere un destino nero come la sua pelle.*” (“Dora, Perla Nera, também naquela manhã, vai ao trabalho com a ideia fixa de um futuro melhor. Não se conforma em ter um destino negro como a sua pele.” PN, 217-220/trad. 217-220). Da mesma forma, é somente pela falta material que consegue moldar o seu dom mais impressionante: os dotes culinários. Aprende a cozinhar através da convivência com a avó e, quando mulher, continua a trabalhar com destreza a arte culinária apesar das dificuldades: a pobreza com a qual deve conviver diariamente tem o poder de lapidar à perfeição a sua arte, e faz com que consiga criar pratos inimagináveis com os poucos ingredientes que tem à disposição: “*Dora, con una pagnotta di mais, un etto di farina, zucchero e un bicchiere di latte riesce a realizzare un banchetto.*” (“Dora, com um pão de milho, um pouco de farinha, açúcar e um copo de leite, consegue preparar um banquete.” PN, 132-135/trad. 134-137).

A contínua confiança que demonstra em um futuro melhor não é, obviamente, fruto da realidade empírica, pelo contrário. Se a realidade fosse o seu único ponto de referência, pouco

faria, além de não poder ter pretensões de mudar sua condição de vida. A sua realidade opressiva encontra uma contraposição favorável no misticismo religioso, que se manifesta sob as mais variadas formas e ao qual ela se agarra veementemente, tentando vislumbrar qualquer possibilidade:

Una notte, Dora fa un terribile sogno: lavora con altri braccianti per la raccolta di caffè, mentre si concentra, per non far cadere i chicchi di una pianta che sta sotto una quercia, non si avvede di un grosso serpente che si prepara ad avvolgerla per stritolarle le ossa e fare di lei il suo pranzo appetitoso. Prima che il serpente faccia la prima mossa un raggio di sole fulmina i suoi occhi accecandola. Intontita, cercando di recuperare la vista, volge lo sguardo verso l'alto e vede il serpente in posizione d'attacco. Prova una paura terribile e per un istante rimane ipnotizzata, finché una forza che parte dal profondo del suo cuore africano, la ridesta, dandole il coraggio di affrontarlo guardandolo direttamente negli occhi. Comprendendo che quella pietanza è troppo indigesta, l'animale decide di tornare nella sua tana. Dora si sveglia dal sogno spaventata, ma con la certezza che si tratti di un monito. Non capisce cosa sta per accaderle, spera solo di poter vincere gli ostacoli con lo stesso coraggio con il quale, in sogno, ha tenuto testa al serpente. (PN, 192-215).

Uma noite Dora tem um sonho terrível: trabalha com outros apanhadores na colheita de café e, enquanto se concentra para não deixar cair os grãos de uma planta que está sob um carvalho, não percebe uma grande serpente que se prepara para envolvê-la e triturar seus ossos para conseguir um almoço apetitoso. Antes que a serpente faça o primeiro movimento, um raio de sol fulmina seus olhos cegando-a. Aturdida, tentando recuperar a visão, vira o olhar para o alto e vê a serpente em posição de ataque. Sente um medo terrível e por um momento permanece hipnotizada, até que uma força que parte do fundo do seu coração africano a desperta dando-lhe a coragem de enfrentar a serpente, olhando-a diretamente nos olhos. Compreendendo que aquele prato era demasiadamente indigesto, o animal decide voltar à sua toca. Dora acorda do sonho assustada, mas com a certeza de que se trata de uma premonição. Não entende o que lhe vai acontecer, só espera poder vencer os obstáculos com a mesma coragem com a qual, no sonho, enfrentou a serpente. (PN, trad. 192-215).

A confiança que possuí, colocada sob o prisma da fé, transforma-se em coragem. O sonho, assim como o considera a personagem, transmite muito mais do que simples imagens inconscientes: é portador de elementos místicos que fazem crer na possibilidade de algo melhor. A coragem, então, é fruto da certeza de que conseguirá superar os obstáculos, não importa quais sejam. O viés negativo da confiança, da coragem e da crença, transforma-se em credulidade e ingenuidade. Devemos aqui dizer que estas características são tomadas como realizações negativas, a partir do momento em que são exarcebadas e, de certa forma,

ultrapassam o limite da razão. A crença cega e desmisurada (não estamos falando de fé e consideramos que os dois conceitos são muito diferentes entre si), a confiança descabida e a coragem inconsequente podem fazer com que um determinado sujeito seja iludido pelas suas próprias expectativas, sem considerar os perigos que podem estar à espreita. Neste contexto, a intuição é subestimada e o sujeito se deixa levar pela imanência:

Con tutta la sua fede, pensando che nulla di male sarebbe potuto accadere se tutti i santi avessero vigilato il percorso della sua vita e la sua piccola Aurora. Con il cuore gonfio di dolore, ma anche della forza necessaria per compiere questo atto, affida la bambina alle cure degli amici pensando già al momento del ritorno. Accende una candela chiedendo loro di benedire la sua decisione di partire. La Donna Grigia, felice, annuncia che la porterà nella bellissima Italia dove vivono le sue figlie che la stanno aspettando per gestire una grande locanda per clienti molto speciali: grandi signori. (PN, 275-288).

Com toda sua fé, pensando que nada de mal viria a acontecer se todos os seus santos vigiassem o percurso de sua vida e sua pequena Aurora. Com o coração inchado pela dor, mas também pela força necessária para realizar este ato, confia a criança aos cuidados dos amigos pensando já ao momento do retorno. Acende uma vela suplicando a eles que bendigam sua decisão de partir. A *Donna Grigia*, feliz, anuncia que a levará à belíssima Itália, onde vivem suas filhas que a estão esperando para gerir uma grande hospedaria para clientes muito especiais: grandes senhores. (PN, trad. 277-290).

A ingenuidade aparente da qual se vale para decidir os rumos que sua vida deve tomar pode ser espelhada também na sua falta de experiências reais. O deslumbre que a proposta de ir à Itália tem o poder de ocasionar é, de certa forma, um reflexo invertido do cotidiano presentificado, isto é, tendo estabelecido a sua vida sempre na mesma comunidade, na qual era respeitada e admirada pelos seus iguais, a protagonista perde a dimensão do mundo externo e das diferenças comportamentais estabelecidas por uma sociedade baseada em interesses individuais. Desta forma, o deslumbramento mascara o oportunismo alheio e ofusca a sua própria realidade, criando um sentimento reflexivo de comparação entre o “antes” e o “agora”, que, todavia, nem de longe permite enxergar a realidade nas entrelinhas:

Dora, non si è mai ritrovata in mezzo a tanti turisti. Sente una punta d'orgoglio: “una povera nera della favela che fa la madama?” Ride, in silenzio, di sé stessa. Il clima è umido ma

vedere tanta antichità commuove il suo cuore, non si sarebbe aspettata di conoscere un paese tanto distante dal suo e tanto bello. (PN, 308-314).

Dora, Perla Nera, e a Donna Grigia chegam à “Velha” Itália durante um verão quente e frenético. Dora nunca tinha estado em meio a tantos turistas. Sente uma ponta de orgulho: “uma pobre negra da **favela** que faz a madame?” Ri, em silêncio, de si mesma. O clima é úmido, mas ver tanta antiguidade comove seu coração, não esperava conhecer um país tão distante do seu e tão bonito. (PN, trad. 308-315).

Não podemos considerar, em hipótese alguma, que o deslumbramento seja um sinônimo abrandado ou uma consequência da ignorância, ao menos não em seu sentido corriqueiro. Se existe algum resquício de ignorância na protagonista, apesar da sabedoria demonstrada, podemos considerá-la somente como uma falta de experiência de mundo, o que resulta em uma falha na habilidade de julgamento. Pela falta de instrumentos e bases para o julgamento do caráter alheio, pela sua ingenuidade e credulidade, a protagonista se transforma em vítima da ocasião e tem o seu presente misturado ao seu passado africano não tão distante assim: bem como seus antepassados, Dora consegue considerar que a situação que lhe foi imposta é uma “nova” forma de tráfico escravocrata, diluído, mas igualmente ofensivo e violento:

Dora, completamente nelle mani di quella donna, torna ad essere una schiava come i suoi avi, ma al servizio di ragazze di piacere che lavorano, pure loro, come schiave e, come lei, vittime di false promesse. (PN, 333-337).

Dora, completamente nas mãos daquela mulher, volta a ser uma escrava como seus antepassados, mas a serviço de mulheres do prazer que trabalham, elas também, como escravas e, como ela, são vítimas de falsas promessas. (PN, trad. 336-341).

Na reflexão sobre a própria condição, a protagonista adquire então a competência veredictória que era falha, isto é, consegue corrigir a sua deficiência e aplicá-la reflexivamente a partir do momento em que não se deixa mais ofuscar pela beleza aparente, e o momento do deslumbramento é subjugado, mais uma vez, pela monotonia do cotidiano. A partir de então, esta competência é ampliada e generalizada, o que faz com que seja capaz de

deliberar sobre as instâncias comportamentais alheias. Infelizmente, a arte de julgar não é suficiente para fazer com que seja libertada e neste caso, existe a reafirmação das qualidades passivas da protagonista e a sua progressiva potencialização:

Si sente prigioniera di quel mondo che non le appartiene, non parla la lingua di quel paese e non riesce a trovare la chiave per riavere la libertà. Decide di aspettare con pazienza la luce che sarà trasmessa dai suoi santi per illuminarle la strada, quella giusta.

Tutti i giorni, al tramonto, prega per Yemanjá', regina del mare, chiedendole un segnale per aiutare lei e le ragazze a fuggire dalle mani di quella donna maligna. (PN, 361-370).

Sente-se prisioneira daquele mundo ao qual não pertence, não fala a língua daquele país e não consegue encontrar a chave para reaver sua liberdade. Decide esperar com paciência a luz que será transmitida pelos seus santos para iluminar seu caminho, o certo.

Todos os dias, na hora do pôr-do-sol, reza à Yemanjá, rainha do mar, pedindo a ela um sinal para ajudá-la, e também as garotas, a fugir das mãos daquela mulher maligna. (PN, trad. 365-374).

Isto significa que, ao mesmo tempo em que manifesta seu julgamento sobre o caráter alheio (“mulher maligna”), e considerando que não possui os meios materiais para reaver a liberdade almejada, volta-se para a sua espiritualidade e para a sua fé, que hão de ajudar de alguma forma. Embora sejam qualidades passivas, isso não sugere que a protagonista seja “preguiçosa” ou “condescendente” em relação à situação na qual se encontra. Existe algo de surpreendente em sua fé, que a transforma em um efeito de movimento, de ruptura e, até mesmo, em certa medida, de algo beligerante; da mesma forma como seus antepassados escravos fugiam ao controle de seus senhores, muitas vezes através do uso das armas, a protagonista se vale de um instrumento transcendente, que tem a mesma função: a luta pela liberdade.

O fato de conseguir o que gostaria de obter novamente, a bem dizer, o valor do dinheiro e da liberdade, não faz com que o seu caráter se transforme. De forma alguma a protagonista demonstra sinais de soberba ou arrogância, muito pelo contrário, exatamente quando consegue aquilo que desejava chega-se à maior demonstração de humildade, na qual reconhece a ajuda que recebera e decide agradecer: “*Quella notte, Dora torna alla spiaggia.*

Bagnando i suoi piedi stanchi abbracciando l'energia del mare e con gli occhi lucidi canta per Yemanjá: [...] (“Naquela noite, Dora volta à praia. Molhando os pés cansados, abraçando a energia do mar e com os olhos marejados canta à Yemanjá: [...]” PN, 590-593/trad. 598-600).

Ao final do texto, há um parágrafo que poderíamos utilizar como representação última do caráter e das qualidades da protagonista:

[...] quella donna che non è sopraffatta dalle tribolazioni e riesce a raccogliere tutta la forza necessaria per ricominciare. Senza darsi tregua comincia a costruire la sua casina, non più di cartone come quella in cui aveva sempre vissuto in balia della prepotenza delle intemperie, ma di veri mattoni. (PN, 646-653).

[...] aquela mulher que não foi dominada pelas tribulações e consegue recolher toda a força necessária para recomeçar. Sem trégua, começa a construir sua casinha, não mais de papelão como aquela em que sempre tinha vivido, à mercê da prepotência das intempéries, mas de verdadeiros tijolos. (PN, trad. 651-658).

Se existe alguma característica ou qualidade que se sobressai sobre todas as outras, se devêssemos eleger apenas um adjetivo que pudesse representar a personagem, sem dúvida alguma deveria ser a perseverança. De fato, não obstante os problemas que a cercam, como a pobreza que a oprime, a exploração, a falta de horizontes e as dificuldades de viver em um país estrangeiro no qual não conseguia se comunicar, Dora procurava aprender algo. E foi através de sua perseverança que conseguiu chegar onde desejava. Ainda que tivesse fé, ainda que cozinhasse maravilhosamente bem, e ainda que tivesse um motivo maior para retornar ao Brasil, sem a perseverança demonstrada nenhuma das suas conquistas teria sido possível.

Assim, as qualidades que Dora apresenta, e a sua construção actorial como um todo, podem ser consideradas uma constante, isto é, suas características se mantêm sempre as mesmas durante todo o seu percurso. O mesmo não pode ser dito da segunda personagem da qual falaremos, *Donna Grigia*.

- Donna Grigia

Essa personagem manifesta uma mudança radical em suas qualidades no decorrer de sua atuação. A primeira caracterização da personagem revela-se através da perspectiva da protagonista, durante um encontro na casa em que trabalhava: *“Quel giorno, nella casa dove lavora, è ospite una donna molto inquietante: “Donna Perla Grigia”. Dora fatica a guardarla negli occhi, ma si sente come ipnotizzata dal suo carattere elettrizzante.”* (“Naquele dia, na casa onde trabalha, está sendo recebida uma mulher muito inquietante: ‘Donna Perla Grigia’. Dora custa a olhá-la nos olhos, mas se sente como que hipnotizada pelo seu caráter eletrizante.” PN, 220-224/trad. 220-225). Já nessa primeira citação, a personagem recebe uma caracterização antroponímica constituída, porém, somente pelo apelido, pois não conhecemos o seu verdadeiro nome, ou melhor, não sabemos se este seria de fato o seu verdadeiro nome, embora seja evidente que é construído de forma muito próxima ao nome da protagonista. Vale dizer que a explicitação nominal completa se dá exclusivamente neste momento, já que em todo o resto do conto, a referência à personagem é feita eliminando uma parte do nome e reduzindo o apelido a *Donna Grigia*.

Acontece também nesse primeiro encontro com a protagonista a primeira caracterização da personagem, que parte, no entanto, de uma imagem intuitiva, cujo alcance é limitado à primeira impressão. A sensação desse primeiro encontro é de que *Grigia* seja inquietante e que hipnotize pelo seu caráter. Essa impressão inicial não permite compreender se as características evidenciadas são positivas ou não. Uma representação mais confiável, que não é contaminada pelo ponto de vista subjetivo da Dora, acontece sob o olhar do observador, ainda durante o mesmo encontro e em um momento posterior:

La Donna Grigia rimane colpita dalla magia dei cibi cucinati da Dora. Come se avesse scoperto un vero tesoro giura a sé stessa che avrebbe fatto [sic] di tutto per avere quella

giovane donna al suo servizio, sostenuta dall'arroganza che le faceva sempre credere di poter soddisfare ogni suo desiderio. Il giorno successivo attende Dora presso la casa dove lavora per avvicinarla.

Con un sorriso finto come una maschera, loda la sua bravura di cuoca e le propone di lavorare per lei nella sua locanda promettendole il doppio del guadagno. (PN, 224-237).

A *Donna Grigia* fica impressionada pela magia dos pratos preparados por Dora. Como se tivesse descoberto um verdadeiro tesouro, jura a si mesma que irá fazer de tudo para ter aquela jovem mulher aos seus serviços, sustentada pela arrogância que lhe fazia sempre acreditar que pudesse satisfazer todos os seus desejos. No dia sucessivo, espera Dora perto da casa em que trabalha para abordá-la.

Com um sorriso amarelo como uma máscara, elogia a sua capacidade como cozinheira e lhe propõe trabalhar para ela em sua pousada, prometendo a Dora o dobro de quanto ganhava. (PN, trad. 225-239).

Essa passagem deixa bastante claro quais são as características dominantes da personagem. Em um primeiro momento, demonstra ser possuidora de uma determinação e obstinação ímpar, motivadas, de qualquer forma, pela sua própria “arrogância”. Logo em seguida e partindo do observador que assevera sobre a expressão usada para contextualizar o discurso indireto que se inicia, lê-se: “Com um sorriso amarelo como uma máscara [...]”. Esse lugar bastante privilegiado ocupado pelo observador nos faz perceber mais uma característica contundente da personagem: a serviço da própria determinação e guiada pela arrogância, é capaz de assumir uma postura que emana falsidade e engano. Essa posição, no entanto, é desconhecida e incalcançável do ponto de vista da protagonista, que não consegue observar as nuances da expressão e o significado do sorriso.

Observa-se que *Donna Grigia*, ao mesmo tempo em que vê em Dora um objeto que quer obstinadamente possuir, reconhece que a cozinheira não pode ser “adquirida” ou “comprada” de forma convencional e, quando aborda Dora, utiliza-se de técnicas manipulatórias próprias do destinador-manipulador em direção ao destinatário-manipulado.

São quatro as técnicas manipulatórias mais frequentes, assim como foram descritas por Fiorin:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se a tentação. Quando o manipulador o obriga a fazer por meio de ameaças, ocorre uma intimidação. Se o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há a sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação. (2006:30).

Podemos notar que *Donna Grigia* utiliza duas delas: a sedução (“elogia a sua capacidade como cozinheira”) e a tentação (“prometendo a Dora o dobro de quanto ganhava antes”). Quando estipula as manipulações, elogiando as competências e propondo um objeto desejável, no caso o próprio valor do dinheiro, *Grigia* pretende dar a entender que se trata de uma relação intersubjetiva da qual Dora poderia também tirar proveito.

Apesar de conseguir fazer com que Dora trabalhasse em seu negócio, *Donna Grigia* não se satisfaz com o que possui e deseja sempre mais:

La Donna Grigia, però, non si accontenta mai, vede in Dora un baule pieno di monete, in particolare, monete straniere. Pensa che se l'arte culinaria di Dora è capace di contagiare tante persone della sua terra, chissà quanto successo potrebbe ottenere nel “vecchio continente”.

Accanita di cupidigia, propone a Dora di volare con lei in Europa, verso una nuova avventura, promettendole fiumi di denaro. (PN, 258-267).

A *Donna Grigia*, porém, nunca se contenta, ela vê em Dora um baú cheio de moedas, em especial, moedas estrangeiras. Pensa que, se a arte culinária de Dora é capaz de contagiar tantas pessoas em sua própria terra, quicá quanto sucesso poderia conseguir no “velho continente”.

Atiçada pela ganância, propõe a Dora de voar com ela para a Europa, em direção a uma nova aventura, prometendo a ela rios de dinheiro. (PN, trad. 260-269).

Mais uma vez é ativado o traço da obstinação, mas agora do ponto de vista da ambição e, desta vez, acompanhada por outra característica que se mostra inerente à personagem: a ganância, que é apresentada, neste ponto, como a principal motivação das suas ações. Apesar de sua ganância, *Grigia* faz à protagonista a promessa de pagar “rios de dinheiro” pelos seus serviços, atitude que se configura como uma nova tentativa de manipulação através da sedução, e que, de qualquer modo, entra em conflito com as características que apresenta.

Pelo contraste e pelas outras peculiaridades apresentadas, inclusive pela própria máscara da falsidade que assumira para convencer Dora a trabalhar em seu negócio, podemos prever que as promessas feitas não passam de palavras vazias. Neste caso, a falsidade evolui então para a mentira, assumida através das atitudes e das manipulações que opera.

As considerações que foram feitas sobre o caráter desta personagem revelam-se ainda mais fortes a partir do momento em que consegue aquilo que deseja, isto é, levar a protagonista consigo à Itália para trabalhar em seu negócio:

Purtroppo, i suoi condimenti magici non hanno impedito che la Donna Grigia si rivelasse tempesta e questo, subito dopo aver messo piede sul suolo di questo nuovo paese. Gettata la maschera da gentile signora, mostra la sua vera natura. (PN, 318-323)²⁵.

Infelizmente, seus temperos mágicos não impediram que *Donna Grigia* se revelasse *tempestade* e isso, logo após ter colocado os pés no solo daquele novo país. Jogada fora a máscara de senhora gentil, mostra sua verdadeira natureza. (PN, trad. 319-324).

Nesse momento, a personagem mostra a sua verdadeira natureza psicológica: a tempestuosidade de seu caráter. A modulação desta qualidade lhe proporciona as diferentes máscaras das quais necessita para conseguir aquilo que quer, seja para se mostrar sob um véu amigável capaz de convencer os outros da sua suposta bondade, seja para intimidar e oprimir através de uma violência velada. De qualquer forma, até esse momento, apresentou-se como empresária, dona de um restaurante e de uma hospedaria. Quando consegue aquilo que quer, ou seja, convencer a cozinheira a se mudar para a Itália, não pode mais esconder qual é a sua “verdadeira” profissão e qual é a natureza da sua hospedaria:

Scopre che le sue “figlie” sono ragazze di diverse nazionalità e la locanda è una villetta vicino al mare in una città molto turistica, con molte camere, una sala piccola, dove la Donna Grigia fa aspettare i clienti e una cucina, dove Dora prepara gustosi piatti alle ragazze che sono disponibili per i “grandi signori”, a qualsiasi ora.

²⁵ Fizemos algumas considerações sobre a decisão de traduzir *tempesta* por *tempestade* que podem ser encontradas na nota (ii), na página 204 do anexo que contém o texto no original em italiano e a sua tradução para o português.

Dora, completamente nelle mani di quella Donna, torna ad essere una schiava come i suoi avi, ma al servizio di ragazze di piacere che lavorano, pure loro, come schiave e, come lei, vittime di false promesse. (PN, 325-337).

Descobre que suas “filhas” são garotas de diferentes nacionalidades e a pousada é uma vila perto do mar em uma cidade muito turística, com muitos quartos, uma sala pequena, na qual a *Donna Grigia* faz com que os clientes esperem, e uma cozinha onde Dora prepara pratos deliciosos para as garotas que ficam à disposição dos “grandes senhores”, a qualquer hora.

Dora, completamente nas mãos daquela mulher, volta a ser uma escrava como seus antepassados, mas a serviço de mulheres do prazer que trabalham, elas também, como escravas e, como ela, são vítimas de falsas promessas. (PN, trad. 327-341).

Os eufemismos que *Grigia* usava para denominar o seu negócio e a sua profissão são então revelados: a sua hospedaria desponta como um bordel à beira mar e a sua “profissão” caracteriza-se como a de cafetina. Ao constatar qual era a situação das mulheres que trabalham para *Grigia*, Dora descobre qual é a sua própria realidade: foi transformada em escrava a serviço de outras escravas; “mulheres do prazer” e que servem, todas elas, aos propósitos gananciosos de “sua senhora”. Além disso, descobre-se que, assim como havia feito com Dora, *Grigia* procurava manipular as mulheres de seu bordel para conseguir tudo aquilo que deseja:

La Donna Grigia le accoglie come una madre protettiva disposta a salvaguardarle dai pericoli del mondo esterno. Devono considerarsi come sorelle e trattare ogni uomo che entra nelle loro camere come un re adorato. Solo così avranno protezione, casa e il cibo divino di Dora, Perla Nera. Le ragazze ascoltano Donna Grigia lasciandosi convincere con quella favola, qualcuna per paura, altre perché non conoscono altra via. (PN, 348-357).

A *Donna Grigia* acolhe-as como uma mãe protetora, disposta a protegê-las dos perigos do mundo externo. Devem considerar-se como irmãs e tratar todo homem que entra em seus quartos como um rei adorado. Somente desta forma terão proteção, casa e a comida divina de Dora, *Perla Nera*. As garotas escutam *Donna Grigia* deixando-se convencer por aquela conversa, algumas por medo, outras porque não conhecem outro caminho. (PN, trad. 351-360).

A tempestuosidade de *Grigia* se manifesta também em relação às mulheres que trabalham para ela: as manipulações que exerce sobre estas mulheres deixam claro que não é uma pessoa confiável. Se por um lado declara que a sua função pode ser equiparada àquela de

uma “mãe protetora disposta a protegê-las dos perigos do mundo externo”, mostra também que esta função é parte de uma condição, ou seja, “devem considerar-se como irmãs e tratar todo homem que entra em seus quartos como um rei adorado”. Caso esta condição seja descumprida, haverá seguramente uma punição adequada: não terão mais proteção, casa e menos ainda a comida divina de Dora. Demonstra-se, assim, uma outra condição de seu caráter, o próprio ímpeto controlador que manifesta com as suas prostitutas e também com a cozinheira, além da característica manipulativa, conhecida desde o início, cuja arte consegue dominar magistralmente.

Podemos perceber, então, que de uma aparente *colusão* entre os sujeitos, dos acordos de trabalho estipulados através das manipulações de *Grigia* (que imitavam as relações entre destinador e sujeito), passa-se a uma espécie de *discórdia* relativa ao não cumprimento de tais acordos quando a “contratante” não repassa à “contratada” o valor devido e, finalmente, à relação de *antagonismo* no momento em que *Grigia* domina Dora completamente através de uma condição análoga à escravidão. No âmbito actancial, ao considerarmos que existe uma relação antagônica entre os sujeitos empenhados na polêmica que surge, somos tentados a pressupor a configuração de um *sujeito* e de um *anti-sujeito*, à medida que o primeiro procura efetivar uma busca e o segundo tem como propósito obstruir-lhe as possibilidades, para interromper o seu progresso. Se analisarmos atentamente as relações entre Dora e *Grigia*, vemos que seria injusto atribuir completamente à segunda o papel actancial de *anti-sujeito*, pois há de se considerar que são ambas *sujeitos* regidos por características muito específicas, as quais, em um primeiro momento, confluíram em direção a um objeto comum, o próprio valor modalizante do dinheiro. A partir da confluência, as características gananciosas e avarentas de *Grigia* se sobrepõem às necessidades de Dora, o que leva (e tratava-se essencialmente de uma questão de tempo para que acontecesse) à dominação completa. Como dissemos anteriormente, e desde o princípio, *Grigia* via na cozinheira um objeto, sem deixar

de notar que se tratava também de um sujeito manipulável; conseguir o seu objeto não implicaria diretamente a interrupção da busca relativa à condição de sujeito de Dora, bastava que esta determinasse um outro objeto que não fosse conflitante com os interesses de *Grigia* e toda a relação polêmica seria desfeita, dando livre curso a ambas as buscas. Desta forma, somos levados a pensar que o antagonismo, mais do que uma simples questão de oposição actancial, trate de uma relação que influi na jornada em que estes sujeitos passionais antagônicos estão engajados, de maneira a espelhar nas configurações polêmicas o caráter da *concorrência* intersubjetiva, isto é, antes de obstruir o curso do sujeito pela simples satisfação de fazê-lo, são dois sujeitos que visam a um único objeto ou valor de modo que, de acordo com as modalizações e capacidades, se determina a potencialidade de efetivação relativa a cada qual.

Assim, se considerarmos a relação entre Dora e *Grigia* sob o prisma da *concorrência*, na qual existe ainda e sem dúvida a relação antagônica, podemos entender qual foi o motivo para o estabelecimento do antagonismo e o porquê da interrupção prematura de uma busca sob influência relativa da outra que lhe era alheia, ainda que a obstrução não fosse o único propósito ou motivo da interação intersubjetiva; no limite da confluência das buscas relativas aos dois sujeitos, o dinamismo de progressão mostrou a necessidade da sobreposição de uma em relação à outra, derivada unicamente da *concorrência* pelo mesmo objeto de valor. Neste contexto, a busca de Dora foi interrompida porque *Grigia* se mostrara mais preparada para manter e satisfazer as suas necessidades, mesmo que, para isso, devesse privar a cozinheira de sua liberdade e dos objetos pelos quais concorriam.

Não obstante o antagonismo evidente, *Grigia* continua tentando seduzir Dora para manter o controle sobre ela e, assim, alimentar a sua própria ganância:

Le ragazze sono diventate più belle e gioiose, pertanto, la Donna Grigia accumula sempre più soldi.

Consapevole che i suoi affari sono migliorati grazie a Dora, Perla Nera, le promette astutamente future maggiori ricompense. (PN, 373-378).

As garotas tornaram-se mais bonitas e alegres e, por isso, a *Donna Grigia* acumula sempre mais dinheiro.

Consciente de que seus negócios melhoraram graças à Dora, *Perla Nera*, astutamente lhe promete futuras e maiores recompensas. (PN, trad. 377-382).

Ou seja, *Grigia* sabe que o seu enriquecimento está diretamente ligado à melhoria das condições físicas e da aparência das prostitutas, e que isso se deve unicamente às propriedades presentes nos pratos preparados por Dora. Assim, com a intenção de manter o seu controle sobre a cozinheira para que o seu bordel possa continuar prosperando, *Grigia* não desiste das manipulações e, além de tudo, aumenta mais ainda os valores oferecidos pela tentação (“lhe promete futuras e maiores recompensas”).

Como dissemos anteriormente, *Grigia* é a personagem que sofre uma mudança em relação às características demonstradas ao longo do curso da história e as qualidades apresentadas até o presente momento fazem parte da primeira etapa de construção da personagem. Por razões externas (o encontro com o poder potencializado da comida de Dora), *Grigia* é objeto de uma transformação extrema. Retomando o que dissemos anteriormente, o observador preserva a sua atenção focada sobre a protagonista, o que significa dizer, neste contexto, que não existem relatos ou descrições posteriores que possam indicar quais foram as extensões ou as proporções que essas mudanças sofridas por *Grigia* tiveram a partir do momento em que a personagem entrou em contato com o prato preparado por Dora. Temos, no entanto, a narração das consequências em seu caráter pontual, enquanto durou o contato entre as personagens e, por conseguinte, enquanto o observador podia contemplar e descrever a relação que mantinham entre si.

A primeira mudança perceptível diz respeito à relação que *Grigia* mantém com a abundância de alimentos, com a quantidade de pratos preparados pela cozinheira e com as porções. Podemos observar essa mudança, comparando estes dois trechos do texto:

Quella mattina, tornata nella villetta, prepara alle ragazze una colazione speciale che viene accolta con gioia. Biscotti al miele, biscotti di cannella, dolce di riso al latte di cocco e un delizioso succo di maracuja. La Donna Grigia si lamenta per tanto spreco, lei prende solo caffè. (PN, 495-501).

Naquela manhã, de volta para a casa, prepara às garotas um café da manhã especial que é acolhido com alegria. Biscoitos de mel, biscoitos de canela, arroz-doce ao leite de coco e um delicioso suco de maracujá. A *Donna Grigia* queixa-se de tanto desperdício, ela toma somente um café. (PN, trad. 503-509).

[...] la Donna Grigia le ordina di preparare una colazione degna degli dei. Consegna a Dora i soldi per acquistare il necessario, così tanti da bastare per acquistare un'intera pasticceria. E' innamorata. (PN, 572-577).

[...] a *Donna Grigia* manda Dora preparar um café da manhã digno dos deuses. Entrega à Dora o dinheiro para comprar o necessário, mas tanto que seria suficiente para comprar uma confeitaria inteira. Está apaixonada. (PN, trad. 580-585).

Em primeiro lugar, devemos salientar que *Grigia* tinha a percepção da abundância relativa à comida distorcida pelo prisma de sua própria avareza, e isso fazia com que ela entendesse a variedade e a quantidade de pratos preparados por Dora somente como uma forma de gastar mais rapidamente as riquezas que havia acumulado. Em termos quantitativos, quanto mais fosse usado, mais rápido acabariam os suprimentos, mais deveria ser comprado e, consequentemente, mais dinheiro seria gasto e, por conta disso, *Grigia* prefere economizar sua parte, tomando de manhã apenas um café. A partir do momento em que as mulheres sofrem mudanças comportamentais propiciadas pelos pratos que Dora cozinhava e se recusam a trabalhar como prostitutas, *Grigia* se vê em ruínas, sem a sua maior fonte de renda e, ainda por cima, com várias “inúteis” para sustentar. A sua falência iminente faz com que entre em desespero (o que não podemos considerar como uma característica da personagem que, pelo contrário, se mostrou bastante consciente e fria durante todo o percurso) e, não encontrando formas de reparar os danos, entrega-se à emoção e decide provar um dos pratos que Dora havia preparado. A partir deste encontro com a comida é que a mudança se torna visível no segundo trecho apresentado. Depois de passar uma noite com um cliente de seu bordel, que

transformou a cafetina em vítima de ocasião, a metamorfose se completa. Se, em um primeiro momento, o seu caráter (e a falta dele) era motivado pela avareza, agora a personagem encontra-se apaixonada e a completude que este sentimento lhe proporciona faz com que tudo o mais se torne pequeno. Da avareza e da economia apresentada em relação à comida, Grigia passa à prodigalidade em termos sobre-humanos, desejando um café da manhã “digno dos deuses” e, para prepará-lo, esbanja tanto dinheiro que seria o suficiente para comprar toda uma confeitaria.

O caráter da personagem passa então a ser marcado pela prodigalidade, que é confirmada e atestada ao fim do café da manhã olímpico, quando fica claro que *Grigia* não poderia mais se interessar pelo dinheiro ou pelo seu acúmulo: “*Quella mattina, la Donna Grigia, dopo la colazione, di fronte alle ragazze, apre la cassaforte e distribuisce tra di loro tutti i soldi rimasti*” (“a *Donna Grigia*, depois do café, na frente de todas as mulheres, abre o cofre e distribui entre elas todo o dinheiro restante.” PN, 578-581/trad. 586-589). É com essa imagem que se encerra a participação de *Grigia* no discurso, na mudança e na prodigalidade que, de certa forma, perdoam todas as ações e as características apresentadas anteriormente.

- Yemanjá

A terceira personagem presente no texto (não por ordem de aparecimento, mas pela relação de proximidade que mantém com a protagonista) é a entidade transcendente, responsável indiretamente pelas conquistas da personagem principal. Estamos nos referindo a Yemanjá e consideramos que esta entidade do candomblé possua uma importância especial no percurso narrativo que nos permite considerá-la como uma personagem “presente”, embora invisível, e o seu caráter transcendente e religioso é conhecido no texto por meio de algumas descrições rituais pertencentes à cultura do candomblé.

Em comparação com as outras personagens das quais falamos até o momento, isto é, Dora e *Grigia*, é evidente que a construção discursiva de Yemanjá é bastante imprecisa e “pontualizada”: enquanto as outras personagens usufruíam da extensidade do texto para que os seus traços marcantes (ou menos) fossem explorados, o caso de Yemanjá se mostra diferente. Em primeiro lugar, podemos supor que esta entidade transcendente seja, de fato, Yemanjá somente através das evocações nominais feitas pela protagonista: “*Tutti i giorni, al tramonto, prega per Yemanja’, regina del mare, chiedendole un segnale per aiutare lei e le ragazze a fuggire dalle mani di quella donna maligna.*” (PN, 367-370 – Todos os dias, na hora do pôr-do-sol, reza à Yemanjá, rainha do mar, pedindo a ela um sinal para ajudá-la, e também as garotas, a fugir das mãos daquela mulher maligna. PN, trad. 371-374).

Essas evocações representam a tentativa de criar laços em direção a um possível destinador, isto é, o ato de rezar, mais do que uma prática automática, transforma-se em um ato comunicativo em direção a um destinador na tentativa de estabelecer vínculos e contratos em vistas à obtenção do objeto desejado e que são, de qualquer forma, unilaterais, e isto equivale a dizer que podemos identificar, sempre por intermédio do observador, que a protagonista endereça suas orações à Yemanjá e é exatamente na declaração das intenções que esta personagem se mostra no texto pela primeira vez. Por causa da constância e da intensidade das demonstrações de fé, a transcendência da entidade ganha o que consideramos como uma manifestação empírica revelada pelo vislumbre do sublime momento epifânico:

Un giorno, Dora, nel cuore della notte, si sveglia sentendo il profumo del mare tanto forte da sembrare carnale. Quel profumo la inebria come un richiamo. Senza pensare, si lascia trasportare da quell’energia e, a piedi nudi, si incammina verso la spiaggia. La notte è serena, le stelle tanto vicine tra loro, sembrano il preludio di uno spettacolo. Dora non ha paura, sente che qualcosa di speciale sta per accadere. I suoi nonni le hanno insegnato a non temere l’energia della natura bensì a rispettarla.

Lentamente si avvicina alla riva. Con i piedi nell’acqua fredda ed una brezza soave che le accarezza il viso stanco, è invasa da una pace sconosciuta. Apre le braccia cercando di cogliere ogni momento di quelle sensazioni e abbandonare per un istante tutti i suoi dolori. Commossa comincia a cantare la canzone per lodare Yemanja’, regina del mare e sua madre spirituale:

“Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Oh, Janaína vem ver. Oh, Janaína vem cá.
 Receber essas flores que lhe venho ofertar.
 Oh Janaína vem ver. Oh Janaína vem cá.
 Receber essas flores que venho lhe ofertar.”

All'improvviso un'onda, venuta dal nulla, la investe togliendola da quello stato di ipnosi. Finalmente, il suo cuore, dopo tanto tempo è sereno. Inondata da tante nuove sensazioni, vede una luce che brilla sopra le onde e rimane a contemplarla mentre le gocce che scorrono dai suoi capelli crespi le bagnano le labbra. Dora assapora quel gusto salato, forte d'immensità e le preoccupazioni si allontanano dai suoi pensieri. Per la prima volta si sente potente come non mai. Le sue vene si gonfiano facendole sentire la fatica dei suoi avi e riportandola ai giorni vissuti nell'incertezza di poter dare a sua figlia un pezzo di pane. Quella forza non ha muscoli, ma sì, corpo e anima femminili.
Dora, Perla Nera, rimane su quella spiaggia finché il riflesso della luce sparisce con l'arrivo dell'alba. (PN, 440-439).

Um dia, Dora, no coração da noite, acorda sentindo o perfume do mar tão forte que parecia carnal. Aquele perfume a inebria como um chamado. Sem pensar, se deixa transportar por aquela energia e, de pés descalços, encaminha-se em direção à praia. A noite está calma, as estrelas, de tão próximas entre elas, parecem o prelúdio de um espetáculo. Dora não tem medo, sente que algo de especial está para acontecer. Seus avós ensinaram-lhe a não temer a energia da natureza, mas sim a respeitá-la.

Lentamente, aproxima-se da margem. Com os pés na água fria e uma brisa suave que lhe acaricia a face cansada, é invadida por uma paz desconhecida. Abre os braços tentando colher cada momento daquelas sensações e abandonar, por um instante, todas suas dores. Comovida, começa a cantar a canção em louvor a Yemanjá, rainha do mar e sua mãe espiritual:

“Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Oh, Janaína vem ver. Oh, Janaína vem cá.
 Receber essas flores que lhe venho ofertar.
 Oh Janaína vem ver. Oh Janaína vem cá.
 Receber essas flores que venho lhe ofertar.”

De repente uma onda, vinda do nada, a acerta, interrompendo aquele estado de hipnose. Finalmente o seu coração, depois de tanto tempo, é sereno. Inundada de tantas sensações novas, vê uma luz que brilha sobre as ondas e permanece a contemplá-la enquanto as gotas que escorrem dos seus cabelos crespos banham seus lábios. Dora saboreia aquele gosto salgado, forte de imensidão e as preocupações se distanciam de seus pensamentos. Pela primeira vez se sente poderosa como nunca. As suas veias inflam fazendo com que sinta o cansaço de seus avós e com que volte aos dias vividos na incerteza de poder dar à sua filha um pedaço de pão. Aquela força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos.

Dora, *Perla Nera*, fica naquela praia até que o reflexo da luz desaparece com a chegada da aurora. (PN, trad. 447-501).

Neste momento ocorre o contato entre os actantes que é marcado pela transcendência sinestésica que configuraria o espetáculo da epifania: inicia-se com um perfume (“acorda sentindo o perfume do mar tão forte que parecia carnal”); passa pelo toque (“Com os pés na água fria e uma brisa suave que lhe acaricia a face cansada”); inunda a visão (“vê uma luz que brilha sobre as ondas e permanece a contemplá-la”); atravessa o paladar (“Dora saboreia aquele gosto salgado, forte de imensidão”); e encerra-se na lembrança (“fica naquela praia até que o reflexo da luz desaparece com a chegada da aurora”). Além das sensações, misturam-se os tempos (“As suas veias inflam fazendo com que sinta o cansaço de seus avós e com que volte aos dias vividos na incerteza de poder dar à sua filha um pedaço de pão”), e o material com a essência (“Aquela força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos.”). O instante pleno da epifania faz com que Dora entre em uma espécie de momento estético, no qual reconhece a essência de seu destinador que é, por si mesma, indizível, o que caracterizaria o fenômeno que Hegel, partindo do ponto de vista kantiano, viria a descrever como a relação entre o *sublime* e o *infinito*:

O sublime em geral é a tentativa de expressar o infinito sem encontrar no âmbito dos fenômenos um objeto que se mostre pertinente para esta exposição. O infinito, justamente por ter sido retirado do complexo total da objetividade para si como significado invisível e ausente de forma e ter-se tornado interior, permanece segundo sua infinitude indizível e acima de toda expressão sublime por meio do finito. (2000: 88).

Ou seja: no momento da epifania estética, Dora vislumbrou a essência infinita do seu destinador através do reconhecimento do sublime sinestésico e faz com que Dora mergulhe completamente nas sensações universais através da percepção de sua própria finitude existencial manifestada através da finitude do momento estético (“De repente uma onda, vinda do nada, a acerta, interrompendo aquele estado de hipnose) e do momento sublime como um todo com a chegada da manhã.

Embora seja empírico, o momento sublime não pode ser descrito em relação ao seu aspecto físico, pois se trata de uma experiência subjetiva e sinestésica. O transe hipnótico advém exatamente da incompreensão que se lhe apresenta quando todos os sentidos e as sensações são ativados contemporaneamente. A manifestação física da entidade transcendente acontece exatamente quando “De repente uma onda, vinda do nada, a acerta, interrompendo aquele estado de hipnose”, mas o seu entendimento enquanto tal somente é possível através da percepção reflexiva dos acontecimentos, passado o deslumbramento hipnótico. A partir do momento em que sai do transe é que Dora percebe o que realmente o encontro representa e quem está por trás das sensações universais das quais fora testemunha. O fim da sinestesia, que lhe dá a certeza do contato com a infinitude, marca o ponto de *atualização* do sujeito, o qual recebe uma modalização marcada pelo *poder*, também ele, transcendente: “Pela primeira vez se sente poderosa como nunca [...] Aquela força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos”. Desta forma, Yemanjá assume as funções actanciais do destinador que, segundo Greimas e Courtés, pode ser definido da seguinte forma:

Frequentemente dado como pertencendo ao universo transcendente, o Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do Destinatário-sujeito, que lhe compete sancionar. (GREIMAS & COURTÉS, 2008: 132).

A força transcendente com que fora posta em conjunção durante a noite age, no entanto, sobre um *fazer* para o qual Dora já era modalizada: “*Dopo quella notte durante la quale ha conosciuto l’anima del mare, i suoi piatti sono diventati ancora più magici.*” (“Depois daquela noite, na qual conheceu a alma do mar, os seus pratos ficaram ainda mais mágicos” PN, 502-504/trad. 510-512), isto é, seus pratos eram já reconhecidamente maravilhosos, pois ela *não-sabe-não-fazer* e *não-pode-não-fazer*; o sabor e a propriedade de “mudar humores” eram já inerentes aos pratos e faziam parte da essência da arte culinária que praticava antes mesmo de trabalhar para *Grigia*. Quando “*conheceu a alma do mar*”, a essência transcendente da modalização do *poder* misturou-se à própria essência dos pratos, gerando uma espécie de redundância modalizatória: mais do que mágicos, seus pratos teriam agora uma pitada do infinito.

A segunda manifestação de Yemanjá, assim como a primeira, é extremamente subjetiva e confiável apenas na perspectiva da protagonista. Este encontro metafísico com a entidade se dá mais uma vez quando a personagem está rodeada pelo elemento que melhor representa Yemanjá, a água. De fato, foi na água que aconteceu a primeira manifestação e é somente na água que poderia sobrevir a segunda comprovação de sua presença: “*Yemanja’ attraverso le sue acque, bacia la sua figlia nera e, con la sua benedizione chiude le ferite del suo cuore.*” (“Yemanjá, com suas águas, beija sua filha negra e, com sua benção, fecha as feridas de seu coração.” PN, 630-632/trad. 634-636). A percepção subjetiva de Yemanjá é concluída no momento em que deita a sua benção sobre a protagonista, sentida quase fisicamente enquanto as impressões de sofrimento eram acalentadas como que por um beijo.

No conjunto das descrições de Yemanjá podemos ver que, embora esta personagem seja uma entidade transcendente e, portanto, imaterial, lhe são doados alguns traços que remetem à constituição de um corpo físico. Quando ocorre o primeiro encontro entre a protagonista e Yemanjá, esta personagem é “sentida”, em primeiro lugar, como uma força que

não possui músculos, mas um poder espiritual. Ao mesmo tempo, segundo as descrições, esta energia produz o efeito de presença material de um corpo, e mais especificamente, de um corpo feminino.

A “feminilidade” atribuída a Yemanjá pode ser observada também no momento do segundo encontro relatado pelo observador. Nessa ocasião, a personagem assume alguns estereótipos correlacionados às mulheres. Em primeiro lugar, apresenta uma benevolência e uma bondade indulgentes, características que são prontamente identificadas à função social da “mãe” – e de fato Yemanjá aparece desde sempre como a mãe espiritual de Dora – e, há também demonstrações de carinho e de cuidado igualmente maternos, que seguem a representação estereotípica de que um beijo de mãe pode curar qualquer injúria ou dor, por mais graves que sejam.

- *Perla Nera, Grigia e Yemanjá*: as personagens cromáticas

Esta denominação é baseada em dois conceitos: o primeiro diz respeito às características antroponímicas e representativas dos atores presentes no texto. Das três personagens das quais falamos até o momento, duas delas possuem uma referência cromática em seus nomes, *Perla Nera* e *Donna Grigia*, enquanto, a terceira personagem, Yemanjá, embora não tenha uma cor referencial no nome, é consensualmente representada pela cor branca de suas vestes. O segundo critério para considerá-las como “personagens cromáticos” remete à relação que estas três cores, preto, cinza e branco, mantêm entre si, que é bastante similar às relações mantidas pelas personagens, e que remetem ao nível narrativo. Começemos, então, com esta afirmação:

249 Chamávamos o preto de representante da escuridão e o branco, representante da luz [18]. Podemos dizer, assim, que o cinza representa a penumbra, que toma maior ou menor parte na luz e na escuridão e, portanto, permanece entre elas [36]. (1993: 96).

Goethe afirma, em aforismas anteriores, que o preto é o representante da escuridão e que o branco, por sua vez, é o representante da luz (1993: 56), o que significa que, nesta condição, as duas cores²⁶ são tomadas como extremos e representam relações completamente antagônicas (1993: 90). Tomando luz e escuridão como elementos de representação metafórica, podemos entendê-los como a divisão entre os planos divino e espiritual, ou os planos mundano e profano. Explicaremos a posição de *Grigia* mais adiante.

Tomemos uma outra afirmação de Goethe: “250 Imagens cinza parecem mais claras sobre o fundo preto que sobre o branco [33], parecendo nesses casos maiores se são claras sobre o preto, e menores se são escuras sobre o branco” (1993: 96). Nesse aforisma, o autor dá uma belíssima definição do jogo de forças narrativas que envolvem o destinador, o anti-sujeito e o sujeito: quando o anti-sujeito é forte, o destinador é fraco e o sujeito é, então, subjugado; quando o destinador é forte, o anti-sujeito é fraco, e o sujeito consegue prosseguir em sua busca. Na relação das cores, é exatamente isso que Goethe procura demonstrar, assim que podemos transportar sua definição para as cores que “pintam” os nossos personagens: *Grigia* aparenta ser muito poderosa quando colocada em comparação com Dora, fato que lhe possibilita dominar a protagonista, privando-a do dinheiro e da liberdade. Quando colocada em comparação direta com Yemanjá, *Grigia* perde seu poder e se revela muito menor do que realmente parecia ser: é neste segundo caso, portanto, que Dora consegue se livrar do domínio antagônico.

Da mesma forma, podemos dizer que *Grigia*, quando se coloca em contato com Dora, aparece sob um espectro muito mais claro e, portanto, muito mais próxima do plano divino: a

²⁶ Na verdade, Goethe não considera nem o branco nem o preto como cores. São ambos considerados apenas como representações da luz ou do claro e da escuridão ou do escuro respectivamente. Do escurecimento da luz provém a primeira cor, o amarelo; do clareamento da escuridão surge outra, o azul.

cor cinza é clara em comparação com o preto. Essa posição privilegiada e diretamente superior em relação à protagonista faz com que adquira um poder contra o qual Dora não pode lutar sozinha. No momento em que Dora percebe a verdade sobre *Grigia*, procura ajuda no plano efetivamente espiritual, e tenta mobilizar Yemanjá através das preces que lhe dirige. Neste momento, *Grigia* é colocada em contraposição a Yemanjá, a verdadeira entidade da luz, o que faz com que a antagonista apareça muito mais escura, muito mais ligada ao plano profano: o cinza é escuro comparado com o branco. Somente através da revelação das reais dimensões de *Grigia* e de seu poder relativo é que Dora pôde observar a luz.

A manifestação da luz e o reconhecimento de sua alvura acontecem exatamente no momento da revelação do sublime epifânico. Para isso poderíamos usar mais um aforisma de Goethe que afirma o seguinte: “81 A luz que produz energia parece puramente branca, provocando tal impressão no grau mais alto do ofuscamento.” (1993: 75). Pois aqui teríamos tanto a manifestação empírica de Yemanjá, passando pelas sensações provocadas pela sinestesia do encontro com o sublime, quanto à consequência deste encontro entre sujeito e destinador. Exatamente pelo caráter completamente branco de Yemanjá, isto é, devido à sua ligação exclusiva com o plano espiritual, não é permitido a Dora que visualize as formas transcendentais da entidade, daí o ofuscamento metafórico e, de certa forma, a razão do transe epifânico. Por outro lado, esta manifestação de luz branca é energia pura (não poderia, portanto, ter formas) e garante a Dora a sua re-modalização pelo *poder*, isto é, dá a pitada de infinito aos seus pratos, fato que os deixa ainda mais potentes. Dora, que “è nera e povera ma non stupida” (“Ela é negra e pobre, mas não burra.” *P.N.*, 434-435/trad. 440-441), consegue captar exatamente a essência desta energia: “*Quella forza non ha muscoli, ma sì, corpo e anima femminili.*” (Aquele força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos. *PN*, 488-490/trad. 497-498).

- Os personagens secundários e acessórios

Após a breve descrição da composição cromática das personagens principais que acabamos de fazer, podemos passar, então, aos personagens secundários e acessórios. Secundário não significa aqui menos importante: chamaremos assim os personagens que não têm uma ligação direta com o percurso narrativo desenvolvido, mas que estão, de uma forma ou de outra, ligados à protagonista e servem de apoio para a sua construção. Acessórios serão os personagens presentes no texto, individualizados de alguma forma, mas que não participam do processo de construção da protagonista.

Neste quadro, o primeiro personagem secundário citado no texto é a avó de Dora, *Perla Nera*, da qual conhecemos apenas o grau de parentesco que mantém com a protagonista, sem que se dê qualquer informação antroponímica sobre esta personagem. A sua construção representativa é extremamente intensa, isto é, concentrada na extensidade do texto e todas as informações conhecidas sobre ela são relacionadas em três parágrafos consecutivos:

Dora, insieme al suo Brasile desolato, cresce tra le gonne lunghe della nonna custode di grandi segreti culinari che facevano della sua cucina un'arte magica. Segreti che aveva conosciuto durante la sua vita di fughe dai "padroni". Per famiglia aveva gli schiavi fuggitivi del "quilombo", che avevano attraversato il "Sertão" per rifugiarsi tra le colline. L'arte culinaria e i segreti dell'uso delle spezie li aveva appresi da piccola, per ingannare il gusto della miseria.

Cucinava per i guerriglieri del "quilombo" con la speranza di dare loro, attraverso quegli alimenti, sollievo per le loro braccia stanche e coraggio nella lotta per la conquista della libertà.

Dora cresce con la nonna addormentandosi tra i profumi delle spezie ed i suoni dei cibi che saltano dentro le pentole bollenti che sembravano governate dalla maestria di un direttore d'orchestra. (PN, 77-98).

Dora, junto ao seu Brasil desolado, cresce entre as saias longas da avó, guardiã de grandes segredos culinários que faziam de sua cozinha uma arte mágica. Segredos que havia conhecido durante a sua vida de fugas dos “donos patrões”. Por família tinha os escravos fugitivos do **quilombo**, que haviam atravessado o **sertão** para se refugiarem entre as colinas. A arte culinária e os segredos do uso dos temperos ela os havia aprendido desde pequena, para enganar o gosto da miséria.

Cozinha para os guerrilheiros do **quilombo** com a esperança de lhes dar, através daqueles alimentos, alívio para seus braços cansados e coragem na luta pela conquista da liberdade.

Dora cresce com a avó, adormecendo entre os perfumes dos temperos e os sons da comida pulando dentro das panelas ferventes que pareciam governadas pela maestria de um regente de orquestra. (PN, trad. 78-100).

Como se pode perceber, embora as informações sobre a avó sejam bastante sucintas, nos permitem entender quais são suas principais características. Segundo o texto, ela é a personagem responsável pela criação da protagonista (não existe nenhuma referência aos pais de Dora) e todas as referências à avó recompõem, também, a infância da personagem principal. A primeira informação sobre esta personagem diz respeito aos dons culinários que possuía, comparáveis a uma arte mágica. É na explicação das origens deste dom que se pintam as características da personagem. A princípio, a sua arte culinária nasce através da necessidade: aprendera o segredo dos temperos “para enganar o gosto da miséria”, que se explica pela sua origem escrava.

Para conviver com a miséria imposta, desenvolve a sua arte culinária com maestria, que apresenta a precisão e a destreza comparáveis àquelas de um regente de orquestra. Seu trabalho ganha *status* de “magia” posteriormente, quando a sua situação é modificada levemente e Dora passa de escrava a quilombola. Observando as relações com o seu trabalho e com os seus companheiros de luta, podemos perceber que a avó de Dora é uma mulher dedicada à sua causa, porque tinha “a esperança de lhes dar, através daqueles alimentos, alívio para seus braços cansados e coragem na luta pela conquista da liberdade”: se não vai efetivamente à luta armada para conquistar a liberdade, procura fornecer o sustento aos seus companheiros para que continuem trabalhando e lutando por aquilo que acreditam e anseiam.

Existe ainda uma outra referência à avó que diz respeito à espiritualidade: “*Ha ereditato la spiritualità dalla nonna che l’aveva battezzata sia nella chiesa cattolica che nel ‘terreiro’ del candomblé.*” (“Herdou a espiritualidade da avó que a havia batizado tanto na igreja católica quanto no **terreiro** do candomblé.” PN, 108-111/trad. 110-113). Se a

protagonista herdou a espiritualidade da avó, significa dizer que, assim como Dora, a avó era uma pessoa dotada de uma fé extraordinária. O fato de tê-la batizado segundo os rituais de duas religiões diferentes indica que se trata de uma mulher que procura manter as próprias raízes culturais sem negar o catolicismo, que já era tomado como a religião oficial e de caráter nacional. Neste sentido, podemos dizer que a avó seja bastante generosa espiritualmente, pois tentou transmitir os conhecimentos culturais e religiosos que remetem às origens de ambas as mulheres: a mistura das religiões (que como dissemos anteriormente, é um fato surpreendente e admirável) indica o “despontar” do caráter liberal e compreensivo, cercado pela sabedoria imemorial dos antepassados.

Poderíamos considerar também como personagem secundário o “rei negro”, que vem a ser marido de Dora, e cuja construção actorial é também bastante lacônica. Vejamos a passagem em que o personagem é caracterizado:

Un giorno, ritrovata donna, incontra un “vero re”, unico, perché nelle favole non si è mai visto un re nero. Si sposa e, insieme al suo re compra una baracca tutta per loro. E’ molto felice anche se la miseria è quasi l’unica mobilia della loro baracca. Il suo re nero prende l’autobus dopo il lavoro pensando solo ad arrivare a casa per baciare la sua regina e gustare la sua cucina meravigliosa. [...]

Un giorno, il re, mentre torna verso il suo “castello”, viene colpito da una pallottola vagante che gli trapassa il cuore.

Il re non c’è più. [...] (PN, 124-145).

Um dia, já mulher, encontra um “verdadeiro rei”, único, porque nos contos de fada nunca se viu um rei negro. Casa-se e, junto ao seu rei, compra um barraco todo deles. Está muito feliz, ainda que a miséria seja quase a única mobília de seu barraco. O seu rei negro toma ônibus depois do trabalho só pensando em chegar em casa para beijar sua rainha e saborear seus pratos maravilhosos. [...]

Um dia, o rei, enquanto voltava ao seu “castelo”, foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.

O rei não existe mais. [...]

 (PN, trad. 126-147).

Fica claro lendo esse trecho, que o personagem “nasce” e “morre” na extensão de dois parágrafos. Dissemos que a construção actorial da avó era surpreendentemente intensa pela sua brevidade, mas não podemos dizer o mesmo no caso do “rei negro”. Embora o seu

aparecimento e a sua contribuição sejam bastante breves, a riqueza do personagem está relacionada às referências metonímicas que remetem a outros personagens, de outros gêneros, e não estão no enunciado. A sua representação é construída, portanto, através da intertextualidade, em um jogo de inferências discursivas, cujas relações podemos imaginar, embora sejam de difícil comprovação.

Em primeiro lugar, cabe notar que se trata de um “verdadeiro rei”, digno de fábulas e histórias infantis, mas que é, em todo caso, único, porque nunca se vira anteriormente um “rei negro”. Esta constatação faz remeter a todas as características inerentes aos reis dos contos de fada e, portanto, metonimicamente, este personagem também seria um símbolo da sabedoria, da lealdade, da bondade, da disciplina, da justiça, etc. Ainda que esta relação metonímica não possa ser completamente comprovada ou desmentida devido à falta de informações no enunciado, acreditamos que, mesmo implicitamente, o personagem exerça o seu nobre fascínio sobre a protagonista porque poderíamos compará-lo também à figura dos cavaleiros épicos, ao invés de relacioná-lo aos reis dos contos de fada. Observemos esta passagem: “O seu rei negro toma o ônibus depois do trabalho só pensando em chegar em casa para beijar sua rainha e saborear seus pratos maravilhosos.”. Aqui, mais do que a figura do rei, está representada a relação de devoção infinita entre o cavaleiro medieval e a dama amada: depois de cumprida a empresa à qual foi designado, o cavaleiro retorna aos seus domínios pensando unicamente no momento do reencontro. Nesta ânsia de ser e estar juntos, parece-nos que a comparação com o cavaleiro seja mais adequada. Da mesma forma, o rei negro aparenta ser um cavaleiro quando se deixa tomar pela contemplação bucólica das estrelas junto à amada:

Ogni sera, dopo cena, con il suo re, si siede sulla soglia di casa per guardare le stelle che decorano il cielo dei poveri e dei ricchi. Per Dora e il suo re, il cielo stellato rappresenta il giardino dove riposare e guardarsi negli occhi felici di non essere più soli in quel mondo di sofferenza (PN, 135-141).

Toda noite, depois do jantar, com o seu rei, senta-se sob o batente da casa para admirar as estrelas que decoram o céu dos pobres e dos ricos. Para Dora e o seu rei, o céu estrelado

representa o jardim onde repousar e olhar-se nos olhos, felizes de não estarem mais sozinhos naquele mundo de sofrimento. (PN, trad. 137-143).

Fato é que este rei-cavaleiro é único, “porque nos contos de fada nunca se viu um rei negro” e, independentemente das comparações possíveis, provavelmente existirá sempre algo a adicionar sobre a sua personalidade que não se deixa ver. E quanto à sua morte, ambas as definições são aplicáveis: tanto o rei quanto o cavaleiro que, retornando da batalha ou da empresa, são tomados de assalto por um artilheiro inimigo e terminam por sucumbir aos ataques: “Um dia, o rei, enquanto voltava ao seu “castelo”, foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.” É inegável que este personagem apresente características da épica cavaleiresca, mas também é inegável que o seu reconhecimento deva passar por uma série de relações intertextuais imprecisas para que possamos compreender como se dá a construção de sua imagem, ainda que distante. Apesar desta representação não linear, podemos dizer que este é o personagem mais nobre que se apresenta em todo o texto.

Em seguida, na ordem em que aparece no texto, encontramos a personagem que não nos é mostrada no texto e da qual conhecemos pouco mais que o nome: Aurora, a filha da protagonista e do rei negro. Não temos informações específicas sobre a personagem: a apresentação de sua existência é feita através dos fatos que a cercam e, ainda assim, pouco se diz sobre Aurora e suas características. Observemos um trecho do texto:

La piccola Aurora: “inizio della vita”, nasce abbracciata dalla solidarietà della gente che vive nella favela e che tanto ammira la forza di Dora, cresce tra i vicoli e le fogne. I trafficanti sono i suoi custodi.

Quando la polizia irrompe nella favela ed avvengono le sparatorie Aurora si rifugia dentro le case divertendosi come se stesse vivendo dentro un film d'avventura; la realtà è troppo dura per essere accettata e lei non è ancora consapevole dei mali e delle ingiustizie del mondo. (PN, 158-169).

A pequena Aurora: “início da vida”, nasce abraçada pela solidariedade das pessoas que vivem na **favela** e que tanto admiram a força de Dora, cresce entre os becos e os esgotos. Os traficantes são seus protetores.

Quando a polícia invade a **favela** e a troca de tiros começa, Aurora se refugia dentro das casas divertindo-se como se estivesse vivendo dentro de um filme de aventura; a realidade é dura

demais para ser aceita e ela ainda não tem consciência dos males e das injustiças do mundo. (PN, trad. 160-171).

Esta seria a primeira representação concreta da personagem, pois, anteriormente, enquanto ainda no ventre de sua mãe, apenas se determina que a Aurora é uma “herança de amor”, doada à Dora pelo seu falecido marido. Começa a sua descrição já com um antropônimo que, de qualquer forma, fala mais sobre a personagem que o próprio texto. No primeiro momento da descrição de Aurora, apresenta-se já uma significação para o seu nome (“início da vida”), que é uma forma poética e figurada do entendimento da palavra em si. Este nome pode também significar “infância”, fato que nos faz pensar que as características correlacionadas a esta personagem podem ser, de certa forma, consideradas comuns a todas as crianças: “Aurora se refugia dentro das casas se divertindo como se estivesse vivendo dentro de um filme de aventura; [...]”. Neste trecho, procura-se pintar em linhas gerais a sua ingenuidade que, de toda forma, é uma representação estereotípica compartilhada: as crianças não conseguem discernir entre o bem e o mal, ou entre o seguro e o perigoso, fato que, por via de regra, não pode ser analisado como uma peculiaridade de Aurora: “a realidade é dura demais para ser aceita e ela ainda não tem consciência dos males e das injustiças do mundo.”

A segunda aparição concretizada de Aurora acontece já ao final do texto, quando Dora retorna ao Brasil: “[...]dalla sua piccola Aurora che, semplicemente con un sorriso, accoglie quella donna [...]” (“[...] a sua pequena Aurora que, simplesmente com um sorriso, acolhe aquela mulher [...]” PN,645-647/trad. 650-652). Nesta passagem, cria-se uma característica que não pode ser generalizada e aplicada a todas as crianças e, por isso, podemos considerá-la como única: quando acontece o encontro com a sua mãe, que retornara da Europa, Aurora a acolhe na chegada apenas com um sorriso. Pensado pelo lado pragmático e semântico, este sorriso poderia ser interpretado como sinal de sua condescendência, de sua complacência em relação ao esforço que sua mãe havia feito para lhe dar um futuro melhor.

Apesar de suas características gerais, o fato é que Aurora é no texto o motivo e a causa de toda a jornada empreendida por Dora, pois se não fosse pelo desejo de propiciar à filha algo que ela mesma nunca teve (uma casa na qual pudessem viver tranquilamente e uma identidade), nada teria acontecido e Dora provavelmente teria vivido toda a sua vida sem qualquer perspectiva de melhoria, e que significa dizer que, no âmbito narrativo, Aurora é o “fator incoativo” na busca de Dora, ou seja, a partir do momento em que descobre que está grávida, Dora começa a querer mudar a sua condição de vida. Mesmo levando em conta esse fato incontestável, não podemos considerar Aurora como uma das personagens principais porque durante a estada de Dora na Itália, absolutamente nada se disse sobre a filha. Sabemos somente que, antes de Dora partir, a menina foi deixada na casa de alguns amigos para que dela tomassem conta, mas excluindo as informações sobre o seu nascimento, sobre o início de sua infância e sobre o encontro com Dora na volta da Itália, sua existência não é revelada ao enunciatário.

Enfim, o grupo dos personagens acessórios é composto pelas prostitutas que trabalham no bordel de *Grigia*. Embora a presença e a atuação das prostitutas sejam bastante singelas, optamos por considerá-las como personagens, ainda que acessórios, porque foram os instrumentos que permitiram que Dora encontrasse uma maneira, mesmo que indireta, de se livrar do domínio de *Grigia*.

De início, constituem um grupo coeso, sem qualquer diferenciação individual: elas são apresentadas como as “garotas”, e compartilham os sentimentos, as preocupações e as penas da profissão que exercem:

*Scopre che le sue “figlie” sono ragazze di diverse nazionalità [...]
Molte sono arrivate con il solo vestito che indossavano alla partenza, alcune provengono da altre villette come quella. Nessuna di loro conosce altre strade da seguire. [...]
Le ragazze ascoltano Donna Grigia lasciandosi convincere con quella favola, qualcuna per paura, altre perché non conoscono altra via. (PN, 325-357).*

Descobre que suas “filhas” são garotas de diferentes nacionalidades [...]

Muitas chegaram com o único vestido que usavam na hora de partir, algumas provêm de outras casas como aquela. Nenhuma delas conhece outros caminhos para seguir. [...] As garotas escutam *Donna Grigia* deixando-se convencer por aquela conversa, algumas por medo, outras porque não conhecem outro caminho. (PN, trad. 327-360).

Estes trechos mostram, mais que as características psicológicas das personagens, a sua desesperança em relação a qualquer tipo de mudança relativa a suas vidas. Assim, acreditar naquilo que *Grigia* lhes diz não é uma questão de ingenuidade ou de credulidade, mas representa a falta de possibilidades e uma espécie de descrença na mudança que é uma condição psicológica imposta pela própria profissão, que pode nem mesmo ter sido fruto de uma escolha pessoal, mas de uma situação sem saída, “porque não conhecem outro caminho”.

Embora estejam presas à vida que levam sob o domínio de *Grigia*, o contato com Dora lhes devolve algo inesperado, porque de uma forma ou de outra, mesmo em uma situação que poderia beirar ao desespero, encontram na cozinheira um motivo para recuperar, em primeiro lugar, o riso: “*Le ragazze, che conoscono la lingua meglio di lei, la prendono in giro, ma Dora ignora le loro risate sciocche.*” (“As garotas, que conhecem a língua melhor do que ela, tiram sarro, mas Dora ignora suas risadas bobas.” PN, 432-434/trad. 438-440). Este primeiro contato com o humor, e propriamente com a protagonista, seria elevado posteriormente ao limite, passado de uma simples razão para sorrir à busca efetiva pela felicidade, e tudo isso graças aos pratos preparados pela cozinheira:

Dora, con la sua cucina, trasforma le ragazze in dee dell'amore, trasformando più che l'aspetto fisico la loro interiorità. Una di loro, Amelia, india, rimane ore nella sua camera a scrivere poesie che poi recita a bassa voce mentre fa l'amore con i clienti commuovendoli intensamente. Filomena, la gatta del Sud, ha cambiato i suoi abiti seducenti con dei vestitini a fiori, si è innamorata di un cliente che fa il contadino e se ne è andata a vivere nella sua tenuta. Conceição, legge romanzi rosa per ore e ha gli occhi sempre gonfi dal pianto. Maria Aparecida, mani di seta, passa ore sognando di aprire un centro terapeutico per disabili pensando di mettere a frutto l'abilità delle sue mani per fare massaggi. (PN, 512-527).

Dora, com sua cozinha, transforma as garotas em deusas do amor, transformando, mais do que o aspecto físico, sua interioridade. Uma delas, Amelia, índia, fica horas em seu quarto escrevendo poesias que, depois, declama em voz baixa enquanto faz amor com os clientes, comovendo-os intensamente. Filomena, a gata do Sul, trocou suas roupas sensuais por

vestidinhos floridos, apaixonou-se por um cliente que é agricultor e foi-se embora a viver a viver no campo com ele. Conceição lê romances de amor por horas e fica com os olhos sempre inchados de tanto chorar. Maria Aparecida, mãos de seda, passa horas sonhando abrir um centro terapêutico para deficientes, pensando em explorar a habilidade de suas mãos para fazer massagens. (PN, trad. 519-534).

A partir do momento em que o poder dos pratos de Dora atua com a máxima potencialização, as mulheres sofrem mudanças perceptíveis e extremadas e se transformam de simples prostitutas em representações carnavais de Afrodite. É só depois dessa transformação que as mulheres podem ser consideradas em sua individualidade existencial, com a presença, inclusive, de caracterizações antropônimas. Embora possamos inferir que na casa trabalhem mais mulheres do que as quatro citadas, o fato de existirem algumas que se sobressaem do grupo homogêneo ao qual pertenciam é já algo extraordinário. As mulheres recebem, então, um nome e algumas delas também um apelido que carrega referências em relação às qualidades físicas ou às especificidades que demonstram durante o trabalho: Amélia, a índia; Filomena, a gata do Sul; Conceição; e Maria Aparecida, mãos de seda.

As definições individuais das mulheres estão diretamente ligadas ao efeito que a comida de Dora teve sobre elas; trata-se, portanto, de uma caracterização por consequência, fato que pode ser tomado também como a liberação de algo que já lhes era inerente, mas que estava adormecido ou escondido por causa das suas condições cotidianas. Analisando-as individualmente, a primeira que aparece é Amélia, a índia, cujo epíteto faz referência ao seu aspecto físico, mas pode também, de alguma forma, remeter ao seu lugar de proveniência. Depois de sofrer os efeitos da comida de Dora, desenvolveu uma certa potencialidade literária, escrevendo poesias que conseguem comover os clientes que usufruem de seus serviços. A segunda delas, Filomena, cujo apelido faz uma referência imprecisa à sua proveniência, mas também a determinadas qualidades que podem ser comparáveis àsquelas dos gatos – a agilidade ou a flexibilidade, por exemplo –, decidiu mudar as suas vestes de forma que consigam melhor representar o seu novo caráter (“trocou as suas roupas sensuais

por vestidinhos floridos”) e conseguiu encontrar em um cliente, um homem comum, o amor, e decidiu recomeçar a sua vida. Uma outra prostituta que mudou a sua forma de compreender o mundo é Conceição. Esta mulher desenvolveu uma sensibilidade apaixonada que é refletida nas relações descritas nos romances e, comovida pelo que lê, chora durante horas ao ponto de ficar com os olhos inchados. E a última delas, Maria Aparecida, que certamente tem seu epíteto baseado nas suas habilidades sexuais, demonstrou-se uma pessoa altruísta e generosa por querer utilizar as suas habilidades manuais em prol da recuperação e da melhoria de vida de pessoas portadoras de deficiências, através de massagens.

Estas mulheres representam agora a incongruência entre os seus espíritos tomados pelas emoções e a profissão que exerciam. O texto, de uma forma mais genérica, indica também as mudanças comportamentais como um fator observável dentro do grupo de mulheres como um todo:

In quella casa, più nessuna ragazza si sente adeguata a soddisfare le esigenze di chi chiede prestazioni sado-masochistiche e tanto umilianti.

Nel cuore delle ragazze cresce pian piano un sentimento che sembrava perduto per sempre: la speranza.

La Donna Grigia è disperata. Le sue ragazze si ribellano, vogliono formare famiglia, avere figli, credendo nell'amore eterno, qualcuna di loro è fuggita per inseguire l'amore. (PN, 528-538).

Naquela casa, não há mais nenhuma mulher que se sinta adequada para satisfazer quem lhes exige desempenhos sado-masochistas e tão humilhantes.

No coração das garotas cresce vagarosamente um sentimento que parecia perdido para sempre: a esperança.

Donna Grigia está desesperada. Suas mulheres rebelam-se, querem ter uma família, ter filhos, acreditando no amor eterno, algumas fugiram para ir atrás do amor. (PN, trad. 535, 545).

A característica das personagens neste ponto é uniforme: além de não se sentirem mais aptas a continuar exercendo a profissão que tinham, cresce dentro delas o sentimento perdido da esperança que, em alguns casos, é colocado em prática, isto é, desenvolvem vontades e desejos outros, que não continuar naquela casa; querem casar e ter filhos, levar uma vida

normal, que não envolva as humilhações e as imposições dos clientes que são obrigadas a receber e, algumas delas, para seguir os seus impulsos passionais, decidiram fugir em busca desses sentimentos e sensações de normalidade.

Teríamos ainda no texto outros dois atores, que pouco ou nada interferem em relação à protagonista, a não ser pelo fato de que são exatamente estes personagens que atiçam a curiosidade de Dora em relação à língua italiana e à sua expressão cotidiana. Existe o grupo de pescadores que, com suas palavras de ordem, fazem com que Dora aprenda algumas palavras do vocabulário relacionado à profissão marítima, principalmente o nome dos peixes que procuram vender: “*Mentre cucina ripete le parole che ascolta dai pescatori che vendono il pesce dalle barche attraccate al porto: ‘Curì, curì doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!’*” (Enquanto cozinha, repete as palavras que ouve dos pescadores que vendem o peixe nos barcos atracados no porto: “*Curì, curì doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!*”²⁷” PN, 421-425/trad. 427-431); e a dona da loja na qual Dora compra os mantimentos necessários a mando de Grigia e que, além de vulgar, mostra-se bastante preconceituosa: “*Allo stesso modo vorrebbe comprendere anche i grugniti della proprietaria della bottega nella quale si rifornisce di provviste, che la guarda come se avesse paura del suo colore: ‘Broota faza negra.’*” (“Da mesma forma, gostaria de compreender também os gunhidos da proprietária da loja na qual se reabastece de provisões, que a olha como se tivesse medo da sua cor: ‘*Broota faza negra*’”²⁸” PN, 425-429/trad. 431-435).

²⁷ Trata-se de uma sequência de lexemas que não pertencem ao italiano padrão. A explicação referente a esta ocorrência pode ser encontrada na nota (iii), na página 204 do anexo.

²⁸ *Idem*. A referência se encontra na nota (iv), na página 204 do anexo.

3.1.2 Espacialização: o Brasil, a Itália, o Mar

A espacialização estuda a organização dos espaços presentes no enunciado e, como dissemos anteriormente, podem ser projetados de forma a representar o *aqui*, lugar que identifica a enunciação, ou ainda a projeção de um *não-aqui*, o *alhures*, o lugar que ganha a sua significação na instância do enunciado. Para esclarecer melhor essa questão, podemos usar a definição dada por Greimas e Courtés no *Dicionário*:

No percurso gerativo global, **espacialização** aparece como um dos componentes da discursivização (da colocação em discurso das estruturas semióticas mais profundas). Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debreagem e de embreagem efetuadas pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos. (2008: 176-177).

A manifestação espacial do texto *Perla Nera* está essencialmente baseada em uma debreagem enunciativa, que organiza os espaços ao redor do *ele*, determinando o seu lugar de existência. Além disso, como a apresentação do texto passa através de um observador seletivo, a ordenação dos espaços está diretamente relacionada à posição da protagonista, impondo o método seletivo à organização espacial do texto. Nestas configurações, podemos dizer que existem três grandes espaços independentes, que organizam o texto, cada qual com a sua própria semantização.

3.1.2.1 O Brasil

Iniciando a análise pelo critério de aparição, o primeiro grande espaço de organização que se apresenta é o Brasil e está correlacionado ao âmbito afetivo: “*Dora, insieme al suo Brasile desolato, cresce tra le gonne lunghe della nonna [...]*” (“Dora, junto ao seu Brasil

desolado, cresce entre as saias longas da avó [...]” PN, 77-78/trad. 78-79). Esse trecho evidencia a carga afetiva que o espaço carrega, pois a personagem e o espaço são colocados em posição paralela, crescendo juntos aos cuidados de sua velha avó, em uma relação de intimidade quase familiar. Essa relação de “familiaridade” que Dora mantém com o espaço Brasil pode ser notada através da manifestação de sentimentos e afetos que determinam a importância do espaço para a personagem: “*Sente saudade del suo Brasile: povero e sofferto ma bello e accogliente [...]*” (“Sente **saudade** do seu Brasil: pobre e sofrido, mas belo e acolhedor [...]” PN, 547-549/trad. 555-557). Essa demonstração sentimental está sedimentada em dois aspectos complementares que podem ser observados na passagem acima. O primeiro deles está ligado ao uso do pronome possessivo “*suo*” (seu) que está correlacionado a esse espaço e indicaria que o Brasil com o qual Dora se relaciona não pode ser uma referência espacial e física qualquer. Esse Brasil de que a protagonista sente saudade é um espaço privado, que pertence somente a ela, mas que, ainda assim, é desolado, ou seja, mantém ainda algum ponto de contato com a referencialização “exterior” do espaço coletivo.

O segundo elemento que fundamenta a “familiaridade” pode ser encontrado nos dois pares de adjetivos “pobre e sofrido” e “belo e acolhedor”. Nesse caso, nota-se que todos eles possuem o poder representativo para características tanto espaciais quanto antropomórficas, o que significa que o Brasil não é tomado como um “simples espaço”, mas sim como um lugar personificado, quase como um outro sujeito com o qual se pode criar e trocar laços de intimidade e, ainda, ao qual são conferidas as características de existência da própria protagonista – também ela, pobre e sofrida. Assim, a personagem e o espaço compartilham uma mesma forma de existência no mundo, e tomam como referência familiar a composição nuclear, composta pela avó e por seus dois “netos”.

A última representação concreta e específica deste espaço vai ainda além: não só remete à semantização familiar do espaço, mas lhe garante outros aspectos dignos de análise actorial:

Il suo Brasile la sta aspettando con le braccia aperte. Sarà un abbraccio caldo e sincero. E' un luogo pieno di contraddizioni, dove l'aspettano molte incertezze. Ma lì si trovano le sue radici africane. Tuttora vi si combatte per la sopravvivenza, ma quella ricca terra sa ancora ricevere tanta gente che arriva con il bagaglio pieno di sogni. Un paese che, come durante le feste, lascia sempre la porta aperta per accogliere tutti. (PN, 633-643).

O seu Brasil a está esperando com os braços abertos. Será um abraço quente e sincero. É um lugar cheio de contradições, onde a esperam muitas incertezas. Mas ali se encontram suas raízes africanas. Ainda hoje luta-se pela sobrevivência, mas aquela rica terra sabe ainda receber muita gente que chega com as bagagens cheias de sonhos. Um país que, como durante as festas, deixa sempre as portas abertas para acolher a todos. (PN, trad, 637-648).

Há aqui, no entanto, um outro tipo de antropomorfização do espaço, isto é, enquanto a primeira representação era baseada em características fundamentalmente passivas, esta outra forma de “encarar” o espaço lhe garante um determinado poder de ação, ao mesmo tempo em que reforça a significação familiar e afetiva, porque o abraço de boas-vindas no momento do retorno será “quente e sincero”. É também na passagem citada que se encontra a descrição das relações subjetivas primordiais entre o espaço e a protagonista que faz com que o Brasil seja considerado do ponto de vista da “exclusividade”. Este Brasil está diretamente ligado às suas raízes, que são, de toda forma, africanas.

Podemos considerar ainda como um outro ponto de contato entre a personagem e este espaço antropomórfico algumas das características encontradas na análise da construção actorial de Dora. Tanto um quanto o outro são entidades movidas pela generosidade e pela perseverança, que, de certa forma, os obriga a vencer os desafios impostos. De um lado, temos a protagonista que se viu obrigada a lutar pela sua própria liberdade, enquanto procurava dar um futuro melhor à filha e doar a ela alguma identidade; do outro, apresenta-se um Brasil “pobre e sofrido”, no qual se combate diariamente pela sobrevivência, mas que

ainda assim está sempre de braços abertos para receber qualquer um que queira cultivar seus sonhos.

A partir desta conclusão, somos tentados a entender a existência deste espaço como uma extensão da própria personagem, pois este Brasil particular se apresenta ligado simbioticamente à protagonista e pode ser interpretado como uma projeção ou como um desdobramento de Dora, isto é, o espaço institucionalizado seria, também ele, uma perspectiva de entendimento que não parte da realidade, mas de uma poetização subjetiva à qual são dadas características oníricas que beiram à perfeição. Assim, as dificuldades, os problemas e as incertezas que estão diretamente ligados ao espaço são elementos que pintam e coloreem a sua magnificência imaculada, além de fazer com que o espaço seja ainda mais atrativo. Deste ponto de vista, podemos afirmar que este Brasil com o qual Dora sonha e do qual sente saudade é um espaço utópico, e que a sua existência é atestada e garantida somente através dos olhos da personagem, ou seja, para que o espaço exista na forma em que é mostrado, para que receba a sua significação, ele deve passar obrigatoriamente pela pessoa.

Se considerarmos este espaço utópico e antropomórfico sob um ponto de vista generalizante, isto é, o “Brasil” como um espaço de organização, podemos encontrar dentro dele uma série de outros espaços menores que possuem especificidades próprias e que não compartilhem necessariamente as características do espaço geral. Além disso, muitas vezes esses outros espaços se mostram como um ponto de contraposição em relação à significação onírica que o Brasil assume, apresentando, assim, a função de manutenção da realidade.

O primeiro desses espaços contidos no Brasil é representado pela *favela*, o lugar de direito da protagonista, que apresenta ainda um resquício da “intimidade” que era correlacionada ao espaço de organização:

Dora diventa ragazza tra le vie perdute della favela. Tutte le mattine, aprendo la finestra della sua baracca, vede la povertà che la saluta con un “buon giorno” per non farle dimenticare

che quello è il suo mondo dove chi rimane si priva del sogno di un futuro migliore. I grandi grattacieli visti dall'alto del "morro" appartengono a chi è predestinato ad essere vincente. Il paesaggio miserabile che appare da quella finestra non dà speranza alcuna, il futuro sarà come il presente. (PN, 112-122).

Dora vira moça por entre as ruas perdidas da **favela**. Todas as manhãs, abrindo a janela da sua barraca, vê a pobreza que a cumprimenta com um “bom dia” para ela não esquecer que aquele é o seu mundo onde quem fica, se priva do sonho de um futuro melhor. Os grandes arranha-céus vistos do alto do **morro** pertencem a quem é predestinado a ser vencedor. A paisagem miserável que aparece por aquela janela não dá qualquer esperança, o futuro vai ser como o presente. (PN, trad. 114-124).

A partir dessa passagem, pode-se perceber que a intimidade entre a protagonista e a favela não segue os mesmos moldes que pudemos observar enquanto falávamos do Brasil. Enquanto aquele espaço onírico conseguia criar laços baseados na familiaridade e na afetividade, a intimidade com a favela é construída por um critério de convivência, considerando que foi efetivamente nesse espaço que Dora cresceu e virou moça. Esta relação, no entanto, se mostra através de uma nuance invasiva, que tem o poder de violentar a vida da personagem, de modo que com ela instaura diálogos subjetivos: “Todas as manhãs, abrindo a janela da sua barraca, vê a pobreza que a cumprimenta com um ‘bom dia’ [...]”. Nota-se ainda que a favela exala opressão e intimidação através de seus elementos constitutivos, a miséria e a estagnação, porque a faz lembrar constantemente que “[...] aquele é o seu mundo onde quem fica, se priva do sonho de um futuro melhor”.

Se pudemos definir algumas características antropomórficas em relação ao espaço organizador, o mesmo pode ser feito em relação à favela. Nesse caso, seria possível defini-lo, em um primeiro momento, como um espaço que demonstra uma aparente cortesia porque ainda cumprimenta a protagonista pelas manhãs. Ao observarmos mais atentamente as relações que mantém com a personagem, podemos reconhecer um tom opressor, que se fecha e se comprime ao redor de Dora tal qual um casulo. Esta opressão demonstra uma espécie de possessividade destrutiva, que poderia ser identificada com a paixão ciumenta, e faz com que Dora lembre constantemente que aquele é o seu lugar de direito, e que dele não pode sair: “A

paisagem miserável que aparece pela janela não dá qualquer esperança, o futuro vai ser como o presente.”

Embora a favela possa ser representada antropomorficamente como dotada de características do ciúme e da possessão, o espaço, por si só, não tem o poder de impedir que outros sujeitos venham a encontrar a protagonista, mesmo fechada em seu casulo:

Un giorno, ritrovata donna, incontra un “vero re”, unico, perché nelle favole non si è mai visto un re nero. Si sposa e, insieme al suo re compra una baracca tutta per loro. E’ molto felice anche se la miseria è quasi l’unica mobilia della loro baracca. [...] Ogni sera, dopo cena, con il suo re, si siede sulla soglia di casa per guardare le stelle che decorano il cielo dei poveri e dei ricchi. Per Dora e il suo re, il cielo stellato rappresenta il giardino dove riposare e guardarsi negli occhi felici di non essere più soli in quel mondo di sofferenza. (PN, 124-141).

Um dia, já mulher, encontra um “verdadeiro rei”, único, porque nos contos de fada nunca se viu um rei negro. Casa-se e, junto ao seu rei, compra um barraco todo deles. Está muito feliz, ainda que a miséria seja quase a única mobília de seu barraco. [...] Toda noite, depois do jantar, com seu rei, senta-se na porta de casa para admirar as estrelas que decoram o céu dos pobres e dos ricos. Para Dora e seu rei, o céu estrelado representa o jardim onde repousar e olhar-se nos olhos, felizes de não estarem mais sozinhos naquele mundo de sofrimento. (PN, trad. 126-143).

O espaço apresenta-se então como uma variação de si mesmo porque ganha novos matizes e dimensões. A favela continua sendo um espaço fechado e opressivo, considerando que a miséria ainda é um de seus elementos constitutivos que tenta coagir os personagens quando é representada como “quase a única mobília de seu barraco”. Mostra-se, no entanto, como um espaço que possui também o traço da abertura porque é, em primeiro lugar, o espaço que propicia o encontro entre os personagens. Neste caso, se o espaço não é completamente aberto, deixa transparecer um vão em seu cerne e permite que se cultive algo parecido com a felicidade. Em um segundo momento, é neste mesmo vão que se encontra uma brecha na perspectiva que a favela oferece, ou seja, ao invés de direcionar o olhar para os arredores e para os contornos, olha-se para o alto, e aí os personagens encontram a abertura maximal do espaço subjetivo.

Retomando a primeira passagem em que a favela aparece, se esse espaço corresponde àqueles que estão destinados à miséria e a perder sempre em comparação com os “vencedores”, que foram representados no espaço dos arranha-céus, ao qual os moradores da favela não podem ter acesso, o céu e as estrelas, por sua vez, representam um espaço igualitário e neutro, isto é, indiferenciável e indivisível entre ricos e pobres. Decidimos considerá-lo como uma variação espacial “de si mesmo” justamente porque se trata de uma questão de perspectiva em relação ao espaço real, ou seja, o espaço representado pela favela pode ser percebido de uma forma diferente, a partir do momento em que assume a verticalidade ao invés da horizontalidade panorâmica. Em todo caso, esta mudança de perspectiva não leva ao esquecimento ou à perda dos elementos semânticos reais da favela, que estão sempre presentes. Assim como aquele Brasil onírico e utópico, o “céu dos ricos e dos pobres”, este “jardim onde repousar-se e olhar-se nos olhos”, só pode ter a sua significação e, por consequência, a sua existência efetivadas, a partir do momento em que entra em contato com os personagens, os quais são envolvidos por certos sentimentos e conseguem atribuir ao espaço encontrado as características desejáveis de paz e felicidade.

Embora seja possível encontrar abrigo na perspectiva vertical da favela, este espaço não deixa de exercer a sua característica opressiva. A miséria não é, e nem poderia ser, o seu único instrumento de coação: este elemento seria mais a manifestação de uma causa do que uma consequência das atribuições espaciais, ou seja, a favela existe pela miséria, e não o contrário. Desta forma, como causa, aparecem outros problemas relacionados à miséria e que são usados com a mesma função de constrangimento e de opressão:

Quando la polizia irrompe nella favela ed avvengono le sparatorie Aurora si rifugia dentro le case divertendosi come se stesse vivendo dentro un film d'avventura; la realtà è troppo dura per essere accettata e lei non è ancora consapevole dei mali e delle ingiustizie del mondo. Quando Dora torna a casa ed ascolta i racconti della sua piccola, il suo cuore si lacera dal dolore come avvolto dalla morsa delle catene. (PN, 163-172).

Quando a polícia invade a **favela** e a troca de tiros começa, Aurora se refugia dentro das casas divertindo-se como se estivesse vivendo dentro de um filme de aventura; a realidade é dura demais para ser aceita e ela ainda não tem consciência dos males e das injustiças do mundo. Quando Dora volta para casa e ouve as histórias de sua criança, seu coração lacera-se de dor como que envolvido por grilhões. (PN, trad. 165-173).

A favela, como espaço existencial, coloca em jogo a sua violência inerente. Nesse sentido, o espaço é entendido então como o lugar do medo e da insegurança que, eventualmente, pode vir a destruir o próprio sentido de existência das categorias pessoais como consequência dos seus métodos coativos. E mais uma vez, a semantização do espaço deve passar pela pessoa: enquanto Dora enxerga a favela como um espaço que possui a potencialidade destrutiva, que coloca em risco a segurança de sua filha, Aurora o entende como o espaço propício para a aventura e para a diversão. O próprio texto, no entanto, procura mostrar qual é a definição que deve ser validada e como o espaço deve ser realmente tomado: “a realidade é dura demais para ser aceita e ela ainda não tem consciência dos males e das injustiças do mundo.”

No final do texto, depois da efetivação do percurso narrativo, a favela volta a fazer parte da realidade da protagonista:

Dora torna a casa dalla sua piccola Aurora che, semplicemente con un sorriso, accoglie quella donna che non è sopraffatta dalle tribolazioni e riesce a raccogliere tutta la forza necessaria per ricominciare. Senza darsi tregua comincia a costruire la sua casina, non più di cartone come quella in cui aveva sempre vissuto in balia della prepotenza delle intemperie, ma di veri mattoni.

I soldi sono bastati per alzare le pareti, comprare tre sedie, un tavolo, un letto e un forno. Ancora, Dora, Perla Nera, deve alzare i muri intorno alla sua casa. Eppure sa che essa è già protetta da un'aurea di pace ancestrale. (PN, 645-659).

Dora volta para a sua pequena Aurora que, simplesmente com um sorriso, acolhe aquela mulher que não foi dominada pelas tribulações e consegue recolher toda a força necessária para recomeçar. Sem trégua, começa a construir sua casinha, não mais de papelão como aquela em que sempre tinha vivido, à mercê da prepotência das intempéries, mas de verdadeiros tijolos.

O dinheiro foi suficiente para levantar as paredes, comprar três cadeiras, uma mesa, uma cama e um forno. Dora, *Perla Nera*, deve ainda levantar os muros ao redor de sua casa. No entanto, sabe que a casa já está protegida por uma aura de paz ancestral. (PN, trad. 650-665).

Neste caso, podemos perceber que a carga semântica conferida ao espaço é novamente alterada pelo contato com a personagem. Perde-se aquela nuance invasiva que havia sido correlacionada, naquele primeiro momento, à característica da intimidade. A favela agora é colorida pela receptividade familiar, ou seja, torna-se também o espaço do reencontro: “Dora retorna para a sua pequena Aurora que, simplesmente com um sorriso, acolhe aquela mulher”. Da mesma forma, a construção da casa com a qual Dora havia sempre sonhado altera as configurações que impunham a opressão através da miséria, da insegurança e do medo: “Sem trégua, começa a construir sua casinha, não mais de papelão como aquela em que sempre tinha vivido, à mercê da prepotência das intempéries, mas de verdadeiros tijolos.”

Nesse momento, em especial, consideramos que a favela assume algumas das características inerentes ao Brasil onírico, o espaço organizador no qual está inserida. O redescobrimento das raízes ancestrais e a retomada dos traços da afetividade e da familiaridade – a partir do momento em que Dora volta ao Brasil e reencontra sua filha – reforçam as mudanças de significação do espaço: “Dora, *Perla Nera*, deve ainda levantar os muros ao redor de sua casa. No entanto, sabe que a casa já está protegida por uma aura de paz ancestral.” E isso significa dizer que a favela deixa definitivamente de ser o lugar da miséria, da violência e do medo opressivos e se torna o espaço relacionado à paz e à realização dos objetivos.

Há ainda outros dois lugares inseridos no espaço do Brasil que estão correlacionados ao trabalho. O primeiro deles é representado no texto através da seguinte passagem:

Dora, che da tanti anni lavora in quella casa senza un aumento di stipendio e neppure in regola, intravede la possibilità di realizzare il sogno di costruirsi una casa sua e, con il cuore aperto, decide di accettare la proposta di quella donna. (PN, 238 – 243).

Dora, que há tantos anos trabalha naquela casa sem nenhum aumento de salário e em situação irregular, entrevê a possibilidade de realizar o sonho de construir uma casa dela e, com o coração aberto, decide aceitar a proposta daquela mulher. (PN, trad. 240-245).

Neste trecho, o espaço que é manifestado simplesmente como “aquela casa” deixa entrever prontamente quais são os elementos semânticos que o organizam. A casa na qual Dora trabalha parece ser o espaço da usurpação e/ou do abuso que são, de toda forma, consentidos, dado que se admite o fato do não cumprimento das leis trabalhistas e, por conseguinte, da rejeição ou da abdicação dos direitos do trabalhador. Neste contexto, o trabalho e o seu espaço correlacionado aparecem ambos como a manifestação do espaço sem lei ou, em palavras mais brandas, das relações informais consensuais, porque não existe qualquer pressão interna – que partiria de Dora – ou externa – por meio de fiscalização exercida pelo Estado, por exemplo – que pudesse fazer com que a situação fosse alterada. A protagonista, por sua vez, aceita o espaço como ele se apresenta e submete-se, sem se opor, às relações que lhe são impostas: “Dora, que há tantos anos trabalha naquela casa sem nenhum aumento de salário e em situação irregular [...]”. Desta forma, a falta de possibilidades, tanto financeiras quanto legais, indica que este seja um espaço fechado, no qual não se possa vislumbrar qualquer horizonte.

A mudança do espaço manifestado que representa o trabalho, ainda dentro do espaço de organização brasileiro, não altera as características semânticas gerais e quando Dora troca “aquela casa” pelo negócio de *Grigia*, as relações continuam as mesmas, ou até pioram:

Dora, che ancora non ha visto un soldo da quando lavora per lei, che intanto le dice di considerarla parte della sua famiglia e di aver investito il denaro per il suo futuro, decide coraggiosamente di partire continuando a sognare una casa con un piccolo giardino per colorare il suo riposo e il sorriso della piccola Aurora. (PN, 268-275).

Dora, que ainda não viu um centavo sequer desde quando trabalha para ela, que, por sua vez, diz considerá-la parte da família e ter investido o dinheiro no seu futuro, decide corajosamente partir, continuando a sonhar com uma casa e um pequeno jardim para colorir seu descanso e o sorriso da pequena Aurora. (PN, trad. 270-277).

Se “naquela casa” existia a compensação do trabalho através do dinheiro, ainda que as relações entre empregador e empregada não respeitassem as leis e os direitos trabalhistas e

que o salário não fosse justo, o novo espaço, o negócio de *Grigia*, nega qualquer tipo de bonificação salarial, o que indica que o abuso continua, e agora é potencializado pelas características pessoais de *Grigia* (que vimos na análise dessa personagem).

Embora a significação dos espaços relativos ao trabalho se mantenha a mesma, o lugar oferecido por *Grigia* se mostra mais receptivo e apropriado aos dotes culinários da protagonista:

L'osteria è sempre piena di gente ed è diventata troppo piccola per contenere tutti quanti vi si recano per conoscere i piatti di Dora, Perla Nera. Non è possibile soddisfare tutte le prenotazioni, in città si è sparsa la voce che in quell'osteria c'è un cibo speciale che porta la felicità e grandi cambiamenti nella vita di coloro che lo mangiano. (PN, 249-257).

O restaurante está sempre cheio de gente e tornou-se demasiadamente pequeno para acomodar todos aqueles que lá vão para conhecer os pratos de Dora, *Perla Nera*. Não é possível satisfazer todas as reservas, na cidade se espalhou a notícia de que naquele restaurante existe uma comida especial que traz a felicidade e grandes mudanças na vida daqueles que a comem. (PN, trad. 251-260).

Em outras palavras, enquanto trabalhava “naquela casa”, o alcance da arte de preparar pratos esplendorosos era limitado ao deleite de uma pessoa ou de uma família. A partir do momento em que Dora aceita a nova proposta para trabalhar no restaurante de *Grigia*, ocorre a ampliação em relação à “quantidade de possíveis apreciadores” que entrariam em contato com os seus pratos, fato que se evidencia quando o restaurante se torna “demasiadamente pequeno para acomodar todos aqueles que lá vão para conhecer os pratos de Dora, *Perla Nera*.” Assim, o espaço encontrado no restaurante pode apresentar tanto o traço do “fechamento”, quando tomado sob o ponto de vista das condições financeiras e trabalhistas, quanto sob aquele da “abertura”, quando consideramos as possibilidades de aproveitamento da arte culinária da protagonista, ou seja, o número de pessoas que pode saborear os pratos que Dora prepara.

É somente através do sucesso culinário alcançado pelos pratos de Dora no restaurante que surge a segunda proposta de *Grigia*, ou seja, quando a empregadora se dá conta do

eventual prestígio que a arte apresentada pela protagonista poderia conseguir em um país estrangeiro, tenta convencê-la a se mudar para a Itália

3.1.2.2 A Itália

Aparece assim no texto o segundo espaço organizador. Semelhantemente ao que ocorre com o Brasil, o espaço da Itália possui algumas características específicas e, também, pode conter outros espaços menores em sua composição. No caso deste espaço geral, existe uma semantização “preliminar”, que se evidencia logo no primeiro contato:

Dora, Perla Nera, e la Donna Grigia arrivano nella “Vecchia” Italia durante un’estate calda e frenetica. Dora, non si è mai ritrovata in mezzo a tanti turisti. Sente una punta d’orgoglio: “una povera nera della favela che fa la madama?” Ride, in silenzio, di sé stessa. Il clima è umido ma vedere tanta antichità commuove il suo cuore, non si sarebbe aspettata di conoscere un paese tanto distante dal suo e tanto bello.

Ha portato con sé solo pochi vestiti, un paio di scarpe vecchie, qualche condimento che non avrebbe trovato in Italia e tanta speranza. (PN, 306-317).

Dora, Perla Nera, e a Donna Grigia chegam à “Velha” Itália durante um verão quente e frenético. Dora nunca tinha estado em meio a tantos turistas. Sente uma ponta de orgulho: “uma pobre negra da **favela** que faz a madame?” Ri, em silêncio, de si mesma. O clima é úmido, mas ver tanta antiguidade comove seu coração, não esperava conhecer um país tão distante do seu e tão bonito.

Trouxe somente poucas roupas, um par de sapatos velhos, alguns temperos que não teria encontrado na Itália e muita esperança. (PN, trad. 308-318).

A primeira imagem dada ao espaço parte de uma comparação direta com o Brasil: enquanto o primeiro espaço foi considerado como “jovem”, a Itália é “velha”. Não podemos atribuir a estes dois adjetivos qualquer valor fórico: ser jovem ou velho, neste contexto, não significa ser melhor ou pior. O valor é, sim, atribuído à beleza da antiguidade, que “comove o seu coração”, embora também o Brasil seja sabida e declaradamente belo. Faz-se, portanto, uma comparação que estabelece parâmetros espaço-temporais entre os dois países, pois são

igualmente belos, cada um à sua maneira. Da mesma forma, faz-se uma comparação que toma como ponto de referência e perspectiva a existência da protagonista e a forma como ocupa os respectivos espaços: “Dora nunca tinha estado em meio a tantos turistas. Sente uma ponta de orgulho: ‘uma pobre negra da favela que faz a madame?’”. Significa dizer que, enquanto no espaço inicial, o Brasil, ela era somente mais uma “pobre negra da favela”, a partir do momento em que o espaço é outro, a condição existencial da personagem é psicologicamente alterada e ela pode, então, “comportar-se como uma madame”. Neste aspecto, há uma alteração positiva porque o espaço se abre enquanto possibilidade, tendo em vista uma nova “ordem social” que a protagonista começa a ocupar a partir do momento em que reflete sobre o fato de estar em um país estrangeiro (embora este mesmo fato tenha sido motivo de chacota e risadas interiores). Por estas razões, o espaço italiano adquire uma significação relativa à esperança e é tomado, portanto, como um espaço aberto.

Como dissemos anteriormente, o espaço de existência geral pode conter outros espaços menores, cada um com as suas especificidades de significação. Desta forma, passado o deslumbre do primeiro contato com o novo espaço, a protagonista vem a ter contato com um novo lugar que representa o trabalho dentro do espaço italiano:

Scopre che le sue “figlie” sono ragazze di diverse nazionalità e la locanda è una villetta vicino al mare in una città molto turistica, con molte camere, una sala piccola, dove la Donna Grigia fa aspettare i clienti e una cucina, dove Dora prepara gustosi piatti alle ragazze che sono disponibili per i “grandi signori”, a qualsiasi ora.

Dora, completamente nelle mani di quella donna, torna ad essere una schiava come i suoi avi, ma al servizio di ragazze di piacere che lavorano, pure loro, come schiave e, come lei, vittime di false promesse. (PN, 325-337).

Descobre que suas “filhas” são garotas de diferentes nacionalidades e a pousada é uma vila perto do mar em uma cidade muito turística, com muitos quartos, uma sala pequena, na qual a Donna Grigia faz com que os clientes esperem, e uma cozinha onde Dora prepara pratos deliciosos para as garotas que ficam à disposição dos “grandes senhores”, a qualquer hora.

Dora, completamente nas mãos daquela mulher, volta a ser uma escrava como seus antepassados, mas a serviço de mulheres do prazer que trabalham, elas também, como escravas e, como ela, são vítimas de falsas promessas. (PN, trad. 327-341).

Dissemos há pouco que o espaço organizador recebeu uma significação que colocava em evidência a esperança e uma característica referente ao traço de abertura por ser o espaço representativo das novas possibilidades. Essas características não se transferem ao lugar em que Dora deveria trabalhar que apresenta uma semantização completamente diferente. Esse espaço, agora determinado como bordel, é descrito detalhadamente e representa tanto o espaço de vivência, assim como era a favela dentro do espaço brasileiro, quanto o espaço do trabalho, indicado anteriormente por “naquela casa” e, posteriormente, pelo restaurante de *Grigia*. Assim como os outros espaços dos quais falamos até este momento, o bordel deve ser objeto de uma avaliação subjetiva para, então, receber uma semantização específica. Tanto os traços da opressão quanto aqueles da usurpação, encontrados na favela e na casa em que trabalhava respectivamente, podem ser reconhecidos também no bordel e, no caso do espaço italiano, ambas as características semânticas são reunidas sob a representação da escravatura: “Dora, completamente nas mãos daquela mulher, volta a ser uma escrava como seus antepassados [...]”.

Observa-se no caso italiano que a semantização do espaço menor se confunde com as remodelizações do espaço organizador. Isto significa dizer que, a partir do momento em que a verdadeira natureza do espaço no qual deve viver e trabalhar vem à tona, o próprio espaço organizador recebe, por contaminação, outras valorizações semânticas. Cria-se, assim, uma espécie de amálgama espacial que ganha significação através da sinédoque de modo que o espaço menor invade o espaço organizador: “*Si sente prigioniera di quel mondo che non le appartiene, non parla la lingua di quel paese e non riesce a trovare la chiave per riavere la libertà.*” (“Sente-se prisioneira daquele mundo ao qual não pertence, não fala a língua daquele país e não consegue encontrar a chave para reaver sua liberdade.” PN, 361-364/trad. 365-368). Em um primeiro momento, faz-se a comparação entre os dois espaços organizadores, isto é, entre o “espaço Itália”, que lhe é estranho e ao qual não pode pertencer, e o “espaço Brasil”,

descrito como propriamente seu. Nota-se que a questão da língua é entendida, neste momento, como um fator de segregação, isto é, Dora não pode pertencer e entrar naquele mundo também porque não consegue comunicar. Se ela não consegue comunicar no espaço organizador, não entrevê qualquer possibilidade de se livrar da dominação que lhe é imposta no bordel.

Pode-se reconhecer, contido no espaço do bordel, um outro espaço que serve como abrigo contra as “violências espaciais”, representadas pela segregação linguística e pela submissão opressiva. No caso do bordel não se trata de uma variação relativa à perspectiva em que o espaço é enxergado (como era o céu pontilhado de estrelas dentro da favela), pois esse abrigo é constituído a partir da apropriação parcial do espaço que o contém, isto é, Dora, por si mesma, instaura um espaço ao qual pode pertencer: “*Dora, Perla Nera, passa i suoi giorni nella cucina diventata il suo rifugio.*” (“Dora, Perla Nera, passa seus dias na cozinha, transformada em seu refúgio.” PN, 414-415/trad. 420-421). A cozinha torna-se, então, o lugar que oferece à protagonista uma sensação de proteção. A constituição desse abrigo, entretanto, não significa que Dora esteja livre das opressões, pelo contrário. Podemos considerar que ela tenha sido encurralada naquele micro-espaço, em primeiro lugar, pela situação escrava que lhe foi imposta (afinal, é uma escrava de copa), mas é na cozinha, dedicando-se aos seus pratos, que encontra um mínimo de conforto. Essa sensação não diz respeito ao que faz: de certa forma, é forçada a ser conivente com os métodos de manipulação de *Grigia*, dentre os quais estava a intimidação, quando a cafetina declarava que as mulheres deveriam trabalhar bem para não perder todos os seus direitos, inclusive o direito de saborear os pratos de Dora. O conforto que encontra na cozinha é relativo à sua própria arte, à satisfação de saber fazer e fazer bem – “*Seppure sofferente, pratica con dedizione la sua arte.*” (Apesar do sofrimento, pratica com dedicação sua arte. PN, 371-372/ trad. 375-376) – e, também, porque este espaço

representa a reminiscência de um lugar que lhe é familiar: a cozinha sempre foi o seu domínio.

Um outro espaço presente dentro do espaço italiano é encontrado, genericamente, nas ruas. Este é o espaço da liberdade e da abertura em relação à submissão e ao fechamento que o bordel representa porque é na rua que ela consegue se libertar, mesmo que parcialmente: é uma escrava com livre circulação. Se a língua é usada como instrumento de segregação, é na rua que a língua efervesce e se manifesta da forma mais natural possível, porque é neste espaço que ela deixa de ser um elemento opressivo e se transforma em curiosidade instigante:

Dora ha imparato a conoscere anche i condimenti di quel paese ed i nomi dei pesci che il mare generosamente dona alla rete dei pescatori. Ha iniziato ad imparare la nuova lingua attraverso il cibo. Mentre cucina ripete le parole che ascolta dai pescatori che vendono il pesce dalle barche attraccate al porto: “Curi, curi doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!” Allo stesso modo vorrebbe comprendere anche i grugniti della proprietaria della bottega nella quale si rifornisce di provviste, che la guarda come se avesse paura del suo colore: “Broota faza negra.”(PN, 417-429).

Dora também aprendeu a conhecer os temperos daquele país e os nomes dos peixes que o mar doa generosamente à rede dos pescadores. Começou a aprender a nova língua pela comida. Enquanto cozinha, repete as palavras que ouve dos pescadores que vendem o peixe nos barcos atracados no porto: “*Curi, curi doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!*”. Da mesma forma, gostaria de compreender também os gunhidos da proprietária da loja na qual se reabastece de provisões, que a olha como se tivesse medo da sua cor: “*Broota faza negra*” (PN, 423-435).

Além desta sensação de liberdade, de abertura e de curiosidade, a rua também se manifesta como o lugar do reconhecimento da diferença e, eventualmente, das atitudes preconceituosas. Obviamente o contato intersubjetivo existia anteriormente e em todos os outros espaços, mas é através da constatação da diferença em relação ao outro que nasce o senso da alteridade, que pode assumir diversas formas. No caso da rua, como espaço exterior, a alteridade reconhecida é acompanhada do medo, que, quando extremado, acaba comprovando o preconceito: “[...] que a olha como se tivesse medo da sua cor [...]”. Ainda que encontremos a manifestação do preconceito no espaço da rua, não podemos esquecer a ocorrência relatada no discurso direto do qual falamos no início da discussão sobre a

actorialização. Naquele momento, o diálogo que assumia uma atitude preconceituosa não tinha rosto nem espaço e era apenas uma constatação generalizada que, como dissemos, provinha de um inteiro universo sócio-histórico que invadiu livremente o discurso. Agora, o preconceito ganha um espaço de representação e uma identidade específica, porque toma a dona da loja como veículo de materialização. Na comparação entre os dois casos, podemos entender que exista uma diferença fundamental: no caso da rua italiana, a protagonista não consegue entender o que lhe é dito devido à sua falta de familiaridade com a língua e, portanto, a única reação que tem é a sua própria curiosidade. No caso apresentado logo no início do texto, aquelas palavras fizeram com que Dora chorasse, o que significa que compreendia aquilo que lhe diziam. Desta forma, podemos atribuir um espaço àquela primeira manifestação, que não poderia ser outro que o Brasil, o que equivale a dizer, então que ambos seriam o espaço do preconceito. Ocorre que este Brasil preconceituoso não é e nem pode ser o mesmo Brasil onírico e utópico que Dora criara para si porque, naquele caso, se tratava de uma representação da realidade, anterior a qualquer criação ou divisão espacial e isto significa dizer que ocorreu em um espaço neutro que representa ao mesmo tempo qualquer lugar e lugar nenhum.

Como a rua é o último lugar inserido no espaço italiano, podemos passar então ao último espaço organizador: o Mar.

3.1.2.3 O Mar

Este é o espaço que representa a completude e que revela plenamente em todas as suas perspectivas. Diferente do que pudemos observar em relação à favela, na qual existia um espaço predominante e, a partir da mudança de perspectiva, criava-se um espaço diferente, um abrigo, com outras representações semânticas, o espaço do Mar pode ser entendido como um

conjunto indivisível. Isto significa dizer que, independentemente da perspectiva sob a qual o espaço é tomado – havíamos delimitado os eixos vertical e horizontal em relação à favela –, a sua significação se mantém sempre a mesma. Vejamos o seguinte trecho:

Senza pensare, si lascia trasportare da quell'energia e, a piedi nudi, si incammina verso la spiaggia. La notte è serena, le stelle tanto vicine tra loro, sembrano il preludio di uno spettacolo. Dora non ha paura, sente che qualcosa di speciale sta per accadere. I suoi nonni le hanno insegnato a non temere l'energia della natura bensì a rispettarla. Lentamente si avvicina alla riva. Con i piedi nell'acqua fredda ed una brezza soave che le accarezza il viso stanco, è invasa da una pace sconosciuta. Apre le braccia cercando di cogliere ogni momento di quelle sensazioni e abbandonare per un istante tutti i suoi dolori. Commossa comincia a cantare la canzone per lodare Yemanjá', regina del mare e sua madre spirituale: [...] (PN, 443-460).

Sem pensar, se deixa transportar por aquela energia e, de pés descalços, encaminha-se em direção à praia. A noite está calma, as estrelas, de tão próximas entre elas, parecem o prelúdio de um espetáculo. Dora não tem medo, sente que algo de especial está para acontecer. Seus avós ensinaram-lhe a não temer a energia da natureza, mas sim a respeitá-la.

Lentamente, aproxima-se da margem. Com os pés na água fria e uma brisa suave que lhe acaricia a face cansada, é invadida por uma paz desconhecida. Abre os braços tentando colher cada momento daquelas sensações e abandonar, por um instante, todas suas dores. Comovida, começa a cantar a canção em louvor a Yemanjá, rainha do mar e sua mãe espiritual: [...] (PN, 450-467).

Este trecho demonstra a indivisibilidade espacial do Mar, ou seja, todos os elementos (o céu com os astros e o mar) compõem um único cenário que perde o caráter distintivo na linha do horizonte. Neste caso, não existem diferentes perspectivas do mesmo espaço, ou pelo menos não se fazem notar, mas é tomado sempre e somente através do foco geral que compreende o todo.

O Mar é também o espaço marcado pela tranquilidade e pela paz absolutas. Diferentemente dos outros espaços mencionados até o momento, o Mar é o único espaço que não exerce qualquer tipo de pressão sobre a personagem. Pelo contrário, é o espaço no qual estas pressões se esvaem e perdem qualquer sentido atribuído (“[...] uma brisa suave que lhe acaricia a face cansada, é invadida por uma paz desconhecida.”). Não é, também, um espaço que deva entrar em contato com a personagem para que adquira uma significação, como

ocorreu nos casos anteriores; aparece como o espaço instintivo, no qual a protagonista procura um sentido para si mesma, enquanto o espaço em si emana a paz que lhe é inerente. Trata-se de uma captação de sentido, e não da sua projeção. Desta forma, além do espaço da completude, o Mar assinala o lugar dos sentidos; como não pode ser um espaço cognoscível, apresenta-se como o lugar das inebriações sensitivas, que vão desde a sinestesia (da qual falamos anteriormente) até a sensação do infinito. E do reconhecimento do infinito vem a compreensão da própria finitude:

All'improvviso un'onda, venuta dal nulla, la investe togliendola da quello stato di ipnosi. Finalmente, il suo cuore, dopo tanto tempo è sereno. Inondata da tante nuove sensazioni, vede una luce che brilla sopra le onde e rimane a contemplarla mentre le gocce che scorrono dai suoi capelli crespi le bagnano le labbra. Dora assapora quel gusto salato, forte d'immensità e le preoccupazioni si allontanano dai suoi pensieri. Per la prima volta si sente potente come non mai. Le sue vene si gonfiano facendole sentire la fatica dei suoi avi e riportandola ai giorni vissuti nell'incertezza di poter dare a sua figlia un pezzo di pane. Quella forza non ha muscoli, ma sì, corpo e anima femminili (PN, 475-490).

De repente uma onda, vinda do nada, a acerta, interrompendo aquele estado de hipnose. Finalmente o seu coração, depois de tanto tempo, é sereno. Inundada de tantas sensações novas, vê uma luz que brilha sobre as ondas e permanece a contemplá-la enquanto as gotas que escorrem dos seus cabelos crespos banham seus lábios. Dora saboreia aquele gosto salgado, forte de imensidão e as preocupações se distanciam de seus pensamentos. Pela primeira vez se sente poderosa como nunca. As suas veias inflam fazendo com que sinta o cansaço de seus avôs e com que volte aos dias vividos na incerteza de poder dar à sua filha um pedaço de pão. Aquela força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos. (PN, 483-498).

O Mar que proporciona a inebriação dos sentidos é tomado como um altar, um espaço reservado à espiritualidade e à prece, onde pode ocorrer o contato com o plano transcendente sob as mais variadas formas, mas não apenas isso. No âmbito psicológico, podemos entendê-lo também como o espaço do encontro com as essências pessoais; a falta de pressões ou coerções faz com que exista um movimento de análise reflexiva, da qual advém a rememoração compreensiva: “As suas veias inflam fazendo com que sinta o cansaço de seus avôs e com que volte aos dias vividos na incerteza de poder dar à sua filha um pedaço de pão.” Ainda assim, apesar das lembranças dos fatos marcados pelas dificuldades, da

protagonista e também aquelas retransmitidas pelas suas raízes culturais e étnicas, o Mar é o espaço da abertura e do relaxamento maximais, onde qualquer lembrança ou preocupação cede o seu lugar de existência unicamente a favor das sensações presentes: “[...] e as preocupações se distanciam de seus pensamentos.”

3.1.3 Temporalização: os diferentes *agora*

A temporalização é construída ao redor de um momento de referência, que pode ou não ser concomitante com o momento da enunciação. Assim como as categorias pessoal e espacial, os procedimentos de organização da categoria temporal podem gerar diferentes efeitos de sentido que servem aos propósitos manipulativos do enunciador em direção ao enunciatário. Para as características teóricas da temporalização, podemos retomar a definição do *Dicionário de semiótica*:

A **localização temporal** (ou a temporalização em sentido estrito), valendo-se dos procedimentos de debragem e embreagem temporais, segmenta e organiza as sucessões temporais, estabelecendo assim o quadro em cujo interior se inscrevem as estruturas narrativas. (2008: 497)

A organização dos acontecimentos responde a uma ordem que pode ser, no entanto, desmembrada e apresentada em uma ordenação diferente. A lógica cronológica, por sua vez, é sempre mantida (não é possível entrar em um carro sem que se abra primeiro a sua porta, por exemplo), mas a manifestação temporal no discurso pode reordenar livremente os acontecimentos de forma a constituir um determinado efeito de sentido.

Como foi dito desde o início, o texto *Perla Nera* é um produto enuncivo e, portanto, não comportaria uma concomitância com o momento da enunciação. Não é, também, uma narrativa profética, baseada em um sistema futuro, que indique uma possível posterioridade

referencial²⁹. Podemos dizer, então, que o texto é baseado em um momento de referência pretérito, que se organiza a partir da anterioridade em relação ao momento da enunciação. É preciso pensar também que, como afirma Fiorin:

O ato de narrar ocorre, por definição, no presente, dado que o presente, o agora, é o momento da fala (no caso, fala do narrador). Assim, o ato da narração é posterior à história contada, que, por conseguinte, é anterior a ele; por isso, o sistema do pretérito (pretérito perfeito 2, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito e futuro do pretérito) é o conjunto de tempos por excelência da narração. (2006: 63)

Como mencionamos na introdução teórica do presente capítulo, a descrição dos tempos que Fiorin apresenta em seu livro *As astúcias da enunciação* usa a língua portuguesa como referência para a delimitação dos tempos verbais que compõem o sistema enuncivo pretérito. Como o nosso texto utiliza a língua italiana para a sua materialização linguística, devemos, portanto, basear nossa análise nesse sistema e pensar nas adequações e mudanças necessárias. Apresentamos anteriormente um quadro teórico geral com as configurações dos três sistemas temporais, a saber, o sistema enunciativo, que apresenta uma concomitância com o momento da enunciação, e dois sistemas enuncivos, que representam a anterioridade e a posterioridade em relação ao *agora* da enunciação (ver p. 66). Havíamos já afirmado que *Perla Nera* é produto de uma debreagem enunciva, que instala um *ele* no discurso, e que se coloca temporalmente em uma anterioridade em relação ao momento da enunciação, utilizando, portanto, o subsistema temporal pretérito. Desta forma, podemos limitar, por ora, as explanações das relações entre os tempos verbais somente àqueles que pertencem ao sistema anterior. Adicionando as formas verbais do italiano ao quadro já apresentado, chegaríamos ao seguinte esquema:

²⁹ Cf. FIORIN, 2006:63.

Fig. 4

Da mesma forma que no português, fazem parte do subsistema enuncivo da anterioridade da língua italiana essencialmente quatro tempos verbais: dois deles representam a concomitância em relação ao momento de referência pretérito, diferenciando-se aspectualmente (perfectivo, o *passato remoto* ou imperfectivo, o *imperfetto*); há depois um tempo para marcar a anterioridade relativa chamado *trapassato remoto*; e outro que expressa a posterioridade relativa, o *condizionale passato*.

Isto posto, e levando em consideração tudo aquilo que já se disse sobre o texto, poder-se-ia supor então que encontraríamos na análise da composição temporal do texto, predominantemente tempos verbais relacionados ao sistema pretérito. Em outras palavras, o uso dos tempos verbais que compõem o subsistema enuncivo pretérito corroboraria a hipótese de que o texto é, de fato, produto de uma debragem enunciva e que não está diretamente relacionado ao momento da enunciação. Vejamos, então, uma amostra do texto para verificar como se concretiza a manifestação verbal no texto:

Dora, Perla Nera, eredità schiava. Pelle nera quasi blu, denti da cavallo di razza, capelli crespi difficili da snodare, mani segnate dalla raccolta della canna da zucchero, calli pure nell'anima.

Dora, sorriso smagliante, maschera della sofferenza.

Porta sulle spalle la storia dei suoi antenati deportati dall'Africa nel Giovane Brasile per lavorare, da schiavi, una terra che non era loro e vivere in anguste baracche in cambio di un po' di cibo.

La vita di Dora è un libro con tante pagine strappate come è sempre stato per generazioni di brasiliani. Il poco che si conosce di questa storia ci è stato tramandato dai racconti dei vecchi. Molti hanno preferito cancellare della memoria la sofferenza del passato per affrontare quella del presente. (PN, 1-19).

Dora, Perla Nera, herança escrava. Pele negra quase azul, dentes de cavalo de raça, cabelos crespos difíceis de desembaraçar, mãos marcadas pela colheita de cana-de-açúcar, calos também na alma.

Dora, sorriso deslumbrante, máscara do sofrimento.

Carrega nas costas a história dos seus antepassados deportados da África para o Jovem Brasil para trabalhar, como escravos, em uma terra que não era deles e viver em barracas apertadas em troca de um pouco de comida.

A vida de Dora é um livro com muitas páginas arrancadas como sempre foi por gerações de brasileiros. O pouco que se conhece desta história nos foi transmitido pelos causos dos mais velhos. Muitos preferiram apagar da memória o sofrimento do passado para enfrentar aquele do presente. (PN, trad. 1-20).

Ao invés de tempos verbais que indicam uma concomitância com o momento de referência pretérito, marcado pelo *passato remoto*, encontramos formas verbais no presente do indicativo que expressa a concomitância com o momento presente (*porta, è, conosce*). Mesmo a manifestação do pretérito, ao invés de verbos no *passato remoto*, que significaria concomitância em relação ao momento de referência pretérito ou de *trapassato remoto* que seria uma manifestação da anterioridade em relação ao momento de referência pretérito, encontramos o *passato prossimo* (*è sempre stato, è stato tramandato, hanno preferito*), ou seja, um tempo do sistema enunciativo com o qual se expressa uma anterioridade em relação ao momento de referência presente.

A conjugação entre o sujeito enuncivo – o *ele* – e o tempo enunciativo – o *agora* – pode ser explicada se pensarmos no outro recurso de projeção da enunciação no enunciado, a embreagem. Uma vez projetados no enunciado o *ele*, o *alhures*, e o *então* através da debreagem enunciva original, ocorre uma embreagem interna que incide sobre o tempo e que, segundo Barros: “[...] apresenta-se como uma operação de retorno de formas já desembreadas à enunciação e cria a ilusão de identificação com a instância da enunciação.” (2001: 77). Desta forma, embora a pessoa e o espaço sejam enuncivos, o tempo mostra-se através de uma representação enunciativa, obtida pela embreagem. Neste contexto, podemos explicitar então

o sistema enunciativo de concomitância com o momento da enunciação e a relação entre os tempos verbais que o compõem:

Fig. 5

Através da embreagem, ocorre, então, a substituição dos tempos verbais do subsistema enuncivo de anterioridade por aqueles que pertencem ao sistema enunciativo que se organiza a partir do momento de referência presente (*agora*). Não podemos pensar, no entanto, que esta seja uma substituição aleatória. Barros mostra que, em um primeiro momento, esta mudança ocasionada pela embreagem cria uma ilusão de aproximação e identificação em relação à instância da enunciação, como dizíamos acima. Devemos considerar também que estas mudanças criam efeitos de sentido dentro do próprio texto, de acordo com a forma como é organizado.

Sem dúvida, a embreagem interna faz com que o discurso aparente estar diretamente ligado à esfera temporal da enunciação. Não obstante as debreagens enuncivas de pessoa e espaço, o *ele* e o *alhures* respectivamente, a manifestação do tempo situada em um *agora* enunciativo, cria o efeito de que o *ele* e o *alhures* projetados no enunciado existam em concomitância com o momento de produção do discurso. Fiorin utilizou o exemplo da narração futebolística para explicar este fato:

No entanto, o narrador pode criar uma narração em que haja uma concomitância entre o tempo da narração e o dos acontecimentos narrador, para simular que eles acontecem no mesmo

momento em que estão sendo contados. É o que acontece, por exemplo, quando se irradia um jogo de futebol: “Vágner Love vai levando a bola, passa por um, passa por dois, deixa para trás o zagueiro, está sozinho diante do goleiro, ajeita e chuta para gol”. No entanto, isso é uma simulação, dado que o narrador narra depois de o lance ter acontecido, quando já é passado, embora muito recente. (2006: 63)³⁰

Este recurso, quando manipulado no discurso, tem como função a criação de efeitos de sentido, como o de veracidade e de atualidade, que procuram criar uma aproximação do discurso em direção ao enunciatário. Dizer que o texto *vai* até o enunciatário significa inseri-lo, ainda que artificialmente, na instância da existência compartilhada, isto é, no espaço da enunciação onde são determinados o *eu* e o *tu*. Poderíamos explicar este movimento de aproximação através do andamento dos tempos verbais, ou seja, tornar mais próximo quer dizer passar de um estado remoto, que seria representado pelos tempos verbais do subsistema enuncivo da anterioridade, que nada tem que ver com a instância da enunciação porque não faz referência ao *aqui-agora*, a um estado vizinho, representado pelo sistema enunciativo, o qual expressa a concomitância em relação ao *agora* do enunciatário. Este movimento de aproximação indicaria, então, uma certa “preocupação” do sujeito enunciador em, antes de tudo, fazer com que o enunciatário aceite o que é dito como pertencente ao seu próprio mundo cognoscível e, em segundo lugar, em *fazer-crer* plausível, dado que, usando o tempo de existência compartilhada, transfere o discurso à esfera experienciável. Amalgamam-se, portanto, dois recursos discursivos do *fazer-crer*: o primeiro é o efeito de objetividade inserido através do ponto de vista em terceira pessoa, o relato puro daquilo que acontece a uma terceira pessoa (*ele*) em um outro lugar (*alhures*) sem qualquer inferência ou interferência do narrador; o segundo, por sua vez, é o efeito do fato presenciável, constatado no momento em que o discurso é transportado ao presente do enunciatário, insinuando que

³⁰ Uma nota fora de contexto: nota-se que Fiorin utiliza o termo “narrador” para indicar um discurso criado a partir de uma debreagem enunciva, isto é, o narrador futebolístico não participa nem da jogada nem do discurso, não é um personagem presente e narra aquilo que acontece a um *ele* em um *alhures*, dentro do campo de futebol. Esta seria mais uma das várias indicações de que é preciso reavaliar os conceitos relativos à função de “narrador” ou, ao menos, à redefinição dos termos e das características que podem assumir.

bastava alterar o seu lugar de existência para que pudesse observar pessoalmente qualquer um dos fatos narrados, que acontece no *agora*, mas em um espaço *outro*.

Deste duplo *fazer-crer* verossímil através da experiência – que seria, de qualquer forma, um recurso de manipulação previsto no jogo veridictório entre enunciador e enunciatário – provém, como disse Fiorin no trecho citado acima, o efeito de simulação do “presente do passado recente”, isto é, a ilusão de concomitância entre o ato narrativo e o acontecimento narrado, embora este seja obrigatoriamente passado. Cria-se, desta forma, o efeito da novidade, do acontecimento imediato, tal qual uma notícia ou uma reportagem jornalística. Embora o discurso seja construído ao redor de um *ele* que existe em um *alhures*, compartilhar o tempo de existência faz com que o discurso esteja inserido em um cotidiano interpessoal e inter-espacial, isto é, aquilo que é noticiado – ou discursivizado, no caso do nosso texto – pode não estar diretamente correlacionado à vida dos leitores (enunciatários), mas, ainda assim, se faz saber o que acontece ao redor do seu espaço cognoscível. Um terremoto na Turquia pouco ou nada influencia a vida no Brasil, mas a notícia é transmitida porque se trata de um acontecimento compartilhado, cujo ponto de contato entre aqueles que estão diretamente ligados ao fato e sofreram por conta do terremoto e aqueles que estão em suas casas a receber a notícia, é a concomitância temporal de existência, reconhecida generica e diminuidamente sob o caráter de *breaking news*.

Parêntese: dissemos que existe uma “preocupação” do enunciador em relação ao *fazer-crer* verossímil e ao *fazer-crer* atual, que se manifesta através da embreagem interna que recobre a categoria temporal, passando de um subsistema enuncivo da anterioridade ao sistema enunciativo de concomitância em relação ao momento da enunciação. Como a semiótica estuda somente o texto e o discurso, a “intenção do autor” não pode ser identificada porque as intenções não fazem parte da materialização discursiva, e não são fatores verificáveis no e pelo texto.

Como mencionamos na introdução desta dissertação, possuímos três versões diferentes do texto *Perla Nera*: a primeira redação, que corresponde ao esboço narrativo e discursivo; a segunda versão, que é uma revisão ampliada e corrigida pela própria escritora; e a versão final, também ampliada e corrigida pela escritora e revista pelo editor, que é a versão utilizada durante todo o nosso trabalho. Isto posto, o que realmente nos interessa neste momento é o fato de que é possível observar concretamente aquilo que chamamos de “movimento em direção ao enunciatório”. Desta forma, selecionamos um trecho que está presente nas três diferentes versões – a cena da morte do “rei negro” e a descoberta da gravidez – para que possamos verificar como se dá este “movimento”. A passagem selecionada é apresentada da seguinte forma na primeira versão do texto:

*Un giorno, il suo re, mentre tornava verso la sua baracca- il loro castello- fu colpito da una pallottola perduta [sic] che li attraversò il cuore.
Il re non c'era più. Dora, Perla Nera, non aveva più nessuno per preparare i suoi banchetti. Visse giorni difficili nell'incertezza di non conoscere l'indomani e per di più cresceva una nuova vita dentro il suo ventre. Era un'eredità d'amore. Nessuno li [sic] poteva strapparle. Dentro di sé cresceva la bambina e un desiderio grande di dare alla sua figlia l'identità che le fu negata. (PN, 1ª versão).*

Um dia, o seu rei, enquanto voltava à sua barraca – o seu castelo – foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.
O rei não existia mais. Dora, *Perla Nera*, tinha ninguém mais para preparar os seus banquetes. Viveu dias difíceis na incerteza de não conhecer o amanhã e, ainda mais, crescia uma nova vida dentro de seu ventre. Era uma hereditariedade de amor. Ninguém lhe podia tirar. Dentro de si crescia a menina e um desejo grande de dar à sua filha a identidade que lhe foi negada. (PN, trad. 1ª versão).

na segunda versão, o trecho aparece como:

*Un giorno, il re, mentre torna verso il suo “castello”, viene colpito da una pallottola vagante che gli trapassa il cuore.
Il re non c'è più. Dora, Perla Nera, non ha più nessuno a cui preparare i suoi banchetti. Vive giorni difficili nell'incertezza di non conoscere l'indomani, mentre nel suo ventre, fiorisce una nuova vita, un'eredità d'amore che nessuno può strapparle. La sua reginetta. Insieme alla*

bambina cresce in lei il desiderio di donare a quella creatura l'identità che a lei è stata negata. (PN, 2ª versão).

Um dia, o rei, enquanto voltava ao seu “castelo”, foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.

O rei não existe mais. Dora tem ninguém mais a quem preparar os seus banquetes. Vive dias difíceis na incerteza de não conhecer o amanhã enquanto em seu ventre, floresce uma nova vida, uma hereditariedade de amor que ninguém lhe pode arrancar: A sua rainhazinha. Junto àquela criança, cresce nela o desejo de doar àquela criatura a identidade que lhe foi negada. (PN, trad. 2ª versão).

e na redação da versão final:

Un giorno, il re, mentre torna verso il suo “castello”, viene colpito da una pallottola vagante che gli trapassa il cuore.

Il re non c'è più. Dora, Perla Nera, non ha più nessuno a cui preparare i suoi banchetti. Vive giorni difficili nell'incertezza di non conoscere l'indomani, mentre nel suo ventre, fiorisce una nuova vita, un'eredità d'amore che nessuno può strapparle: la sua reginetta. Insieme alla bambina cresce in lei il desiderio di donare a quella creatura l'identità che a lei è stata negata. (PN, 142-153).

Um dia, o rei, enquanto voltava ao seu “castelo”, foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.

O rei não existe mais. Dora não tem mais ninguém para quem preparar seus banquetes. Vive dias difíceis na incerteza de não conhecer o amanhã, enquanto em seu ventre, floresce uma nova vida, uma herança de amor que ninguém lhe pode arrancar: a sua rainhazinha. Junto àquela criança, cresce nela o desejo de doar àquela criatura a identidade que lhe foi negada. (PN, trad. 144-155).

Pode-se notar através destes trechos que as maiores diferenças nas escolhas discursivas se encontram na passagem da primeira para a segunda versão. A redação final seria, então, a consolidação discursiva mostrada. É possível verificar que a primeira redação do texto utiliza plenamente a debreagem enunciativa em relação às três categorias dêiticas. Neste caso, o tempo é expresso através dos tempos verbais pertencentes ao subsistema enuncivo da anterioridade, cuja concomitância em relação ao momento de referência é marcada pelo *passato remoto* (*fu colpito, attraversò, visse e fu negata*) e pelo *imperfetto* (*tornava, c'era, aveva, cresceva, era e poteva*). A segunda versão, por sua vez, utiliza o sistema enunciativo, marcando a aproximação em relação ao momento da enunciação por

meio do tempo presente (*torna, viene colpito, traspassa, c'è, ha, vive, fiorisce, può, cresce*); neste caso, existe uma ocorrência de representação da anterioridade em relação ao momento de referência, que é marcada pelo uso do *passato prossimo* (*è stata negata*) que, entre outras coisas, indica a adequação aos momentos do acontecimento, que são manifestados através das relações entre os tempos verbais.

Desta forma, observando as mudanças efetivas nos vários momentos de redação do mesmo texto podemos confirmar a hipótese de que houve um movimento temporal do discurso em direção ao enunciatário, considerando que existiu em algum momento da redação do texto a fundamentação temporal no subsistema enuncivo da anterioridade, passando em seguida ao sistema enunciativo de concomitância, que demonstra a aproximação em relação à instância enunciativa e, conseqüentemente, ao enunciatário. Da mesma forma, podemos dizer, então, que existiu também uma preocupação do enunciador em relação aos efeitos de sentido que se propunha a colocar em movimento dentro do texto, considerando que o mecanismo de embreagem pôde ser verificado através de um processo “evolutivo”, que tinha como o propósito de promover a aproximação discursiva. Parêntese fechado.

Se por um lado os efeitos de veracidade e de atualidade são produzidos na instância da enunciação, o efeito de sentido de atualização pertence unicamente à manifestação textual, e para explicá-lo devemos observar os cronônimos, isto é, a marcação das datas que definem o tempo cronológico discursivo. Podemos notar que em nenhum momento durante todo o texto há uma definição temporal clara, baseada em datas específicas que possam distinguir ou determinar o momento relativo do enunciado. Existem, no entanto, algumas referências temporais da “história” que podem fornecer indícios sobre o começo dos acontecimentos narrados e que estão ligadas aos personagens:

Dora, insieme al suo Brasile desolato, cresce tra le gonne lunghe della nonna custode di grandi segreti culinari che facevano della sua cucina un'arte magica. Segreti che aveva

conosciuto durante la sua vita di fughe dai “padroni”. Per famiglia aveva gli schiavi fuggitivi del “quilombo”, che avevano attraversato il “Sertão” per rifugiarsi tra le colline. L’arte culinaria e i segreti dell’uso delle spezie li aveva appresi da piccola, per ingannare il gusto della miseria.

Cucinava per i guerriglieri del “quilombo” con la speranza di dare loro, attraverso quegli alimenti, sollievo per le loro braccia stanche e coraggio nella lotta per la conquista della libertà. (PN, 77-93).

Dora, junto ao seu Brasil desolado, cresce entre as saias longas da avó, guardiã de grandes segredos culinários que faziam de sua cozinha uma arte mágica. Segredos que havia conhecido durante a sua vida de fugas dos “donos patrões”. Por família tinha os escravos fugitivos do **quilombo**, que haviam atravessado o **sertão** para se refugiarem entre as colinas. A arte culinária e os segredos do uso dos temperos ela os havia aprendido desde pequena, para enganar o gosto da miséria.

Cozinhava para os guerrilheiros do **quilombo** com a esperança de lhes dar, através daqueles alimentos, alívio para seus braços cansados e coragem na luta pela conquista da liberdade. (PN, trad. 78-95).

Esta passagem apresenta duas referências a momentos históricos. Em primeiro lugar, faz lembrar o período da escravatura, realidade brasileira que teve seu início no século XVI e sua abolição, ao menos oficialmente, no século XIX, com a promulgação da Lei Aurea, em 13 de março de 1888. Existe também, além da escravatura, a referência aos quilombos, cuja primeira ocorrência registrada data de 1580 no sertão de Pernambuco, onde o quilombo dos Palmares foi formado por escravos fugidos das propriedades rurais monocultoras pernambucanas e baianas. Não obstante o primeiro registro date do final do século XVI, as comunidades quilombolas ainda resistem em praticamente todos os estados brasileiros³¹.

Há ainda uma terceira referência histórica que diz respeito à favela como realidade habitacional brasileira: “*Dora diventa ragazza tra le vie perdute della favela.*” (“Dora vira moça por entre as ruas perdidas da **favela**.” PN, 112-113/trad. 114-115). Neste caso, devemos considerar que a primeira favela brasileira oficialmente registrada foi a favela do Morro da Providência, no Rio de Janeiro, formada em 1897 por soldados que lutaram na guerra dos Canudos, no sertão baiano. Pode-se notar, como vimos, que as referências temporais que o

³¹ Cf.. Secretaria de políticas de promoção da igualdade racial: http://www.seppir.gov.br/copy_of_acoes (último acesso em 16 de novembro de 2011).

texto permite inferir são muito difusas para que possam ser consideradas como uma datação textual “oficial”. Poderíamos considerar, de qualquer maneira, que o seu início poderia ser localizado entre os anos de 1880 – antes da alforria dos escravos, que deviam se organizar em quilombos e lutar pela própria liberdade, como o texto nos diz – e 1950 – quando, estima-se, as favelas já estavam estabelecidas nos morros como modelos habitacionais, impulsionadas pelo êxodo rural e pelo crescimento desordenado das cidades durante a crescente industrialização do país. Além disso, foi na década de '50 que as favelas começaram a ser consideradas como um problema de cunho social (RODRIGUES: 1988: 37). E lá se vão setenta anos de história.

Como não há no texto cronônimos concretos e as referências temporais só podem ser inferidas pelos fatos históricos aludidos como fizemos acima, a função de limitação temporal passa aos tempos verbais e aos advérbios de tempo que podemos reconhecer no discurso enunciado. A falta de referências temporais permite que o texto seja atualizável, transformando o presente do enunciado no presente da enunciação, de forma a reconstruir a manifestação e a referenciação do tempo a cada releitura: há sempre um *agora* inextinguível. Trata-se de um enunciado que oferece ao enunciatário uma constatação que se manifesta em um presente compartilhado e, portanto, em concomitância com o ato da enunciação em relação ao *tu* e, ao mesmo tempo, revela a manutenção temporal discursiva que se propaga até o fim dos tempos com o efeito de veracidade imutável, pois sem os cronônimos o presente não se pode transformar em passado.

Vamos tentar resumir aqui todas as características temporais que o discurso nos apresenta, a saber:

1. o efeito de verdade baseado no presente enunciativo compartilhado;
2. o efeito de atualidade que se baseia no efeito de narração instantânea dos acontecimentos;

3. o movimento discursivo em direção ao enunciatário e, conseqüentemente, ao seu tempo de existência, provocado pela embreagem temporal interna;
4. a falta de cronônimos que faz com que o presente tenha a sua referencialização atualizada a cada releitura.

Ao considerar os mecanismos de temporalização como um todo, podemos afirmar que o *agora* apresentado pelo e no discurso pode ser estendido ao *sempre*, fato que definiria o tempo do discurso como uma possível manifestação do *presente gnômico* ou *omnitemporal*, assim como o explica Fiorin:

[...] quando o momento de referência é ilimitado e, portanto, também o é o momento do acontecimento.

É o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, pela religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios): [...]

O momento de referência é um *sempre* implícito. (2008: 150-151).

Teríamos, então, um sistema temporal enunciativo fundado em um momento de referência ilimitado, que manifesta a sua relação de concomitância através de um presente descritivo inalterável e que não pode ser reconhecido na cronologia lógica, porque procura colocar em evidência a imutabilidade dos fatos narrados, de modo que o presente volta a ser presente cada vez em que entra em contato com um novo enunciatário. De qualquer forma, existe uma relação temporal discursiva que manifesta um antes e um depois do *agora* inalterável:

Ha portato con sé solo pochi vestiti, un paio di scarpe vecchie, qualche condimento che non avrebbe trovato in Italia e tanta speranza.

Purtroppo, i suoi condimenti magici non hanno impedito che la Donna Grigia si rivelasse tempesta e questo, subito dopo aver messo piede sul suolo di questo nuovo paese. Gettata la maschera da gentile signora, mostra la sua vera natura. Dora, percorsa da un brivido, capisce che l'aspettano nuove e dure battaglie. (PN, 315-324).

Trouxe somente poucas roupas, um par de sapatos velhos, alguns temperos que não teria encontrado na Itália e muita esperança.

Infelizmente, seus temperos mágicos não impediram que *Donna Grigia* se revelasse *tempestade* e isso, logo após ter colocado os pés no solo daquele novo país. Jogada fora a máscara de senhora gentil, mostra sua verdadeira natureza. Dora, percorrida por um calafrio, entende que a esperam novas e duras batalhas. (PN, 316-326).

As relações entre os momentos do acontecimento e, conseqüentemente, entre os tempos verbais que os manifestam, são respeitadas através da própria dinamicidade do discurso, isto é, as relações anteriores, concomitantes e posteriores que caracterizam o próprio acontecimento. Em outras palavras, embora os acontecimentos sejam definidos pela sucessão de ocorrências descritivas imutáveis, o percurso discursivo não é e nem pode ser estático, caso contrário não existiria a manutenção dos aspectos incoativo, durativo e terminativo (BARROS, 2001: 91).

Por outro lado, existe aquilo que chamamos de *narrador histórico*, sobre o qual nada falamos até o presente momento, porque sua matéria é exatamente o tempo, e não os percursos narrativo e discursivo que envolvem os personagens. Como dissemos, o texto é caracterizado pela falta de cronônimos que possam delimitar a abrangência do presente enunciativo que povoa o discurso e isso permite apresentar as características de um presente gnômico. Apenas esse *narrador histórico* estabelece uma relação com o tempo fora do texto, mas como elemento independente em relação ao próprio texto e que manifesta uma consciência externa à sucessão dos acontecimentos narrados. Este segundo *narrador* aparece como uma voz destacada da manifestação discursiva, que expõe fatos referentes a contextos sócio-históricos bem definidos, mas que, de qualquer forma, leva em consideração os espaços reportados no discurso. Poderíamos pensar, então, que existe um diálogo silencioso entre os dois narradores: o primeiro expõe o espaço de existência dos personagens engajados na narrativa e o que lhes acontece; o segundo delimita um tempo e explicita fatos sócio-históricos relacionados ao espaço. Assim, o primeiro narrador não se pode calar, porque deve explicitar todos os detalhes do discurso; o segundo, por sua vez, é acionado esporadicamente

quando se julga necessária uma intervenção “histórica” adicional que venha a enriquecer o conjunto das informações narradas.

Neste quadro, a diferença entre os dois narradores presentes no texto é marcada especificamente através dos sistemas temporais de que se valem para narrar: enquanto o primeiro narrador utiliza o sistema enunciativo de concomitância ilimitado cronologicamente, considerando a falta de cronônimos e indícios temporais específicos, o segundo inicia a sua “análise social” com o uso do subsistema enuncivo de anterioridade e termina por utilizar, também ele, o sistema enunciativo na medida em que existe uma aproximação temporal. Observemos a primeira intervenção do narrador histórico:

Brasile: scoperto nel cinquecento [sic] dai ricchi portoghesi che in un primo momento non avevano nemmeno capito se questo immenso paese fosse un'isola o un continente. I “conquistatori” conficcarono nella terra l'asta della loro bandiera, simbolo della loro supremazia. Scoprirono il “pau brasil”, legno pregiato che importarono in tutta Europa, schiavizzando gli indigeni che furono costretti a lavorare in cambio di specchi, torture e “civiltà”.

Con il tempo, in quella terra fertile scoprirono la coltivazione della canna da zucchero.

Gli indigeni non bastavano più per lavorare il territorio conquistato.

Bisognava trovare altra mano d'opera, altri schiavi, altra “merce”:

Uomini e donne che furono strappati dalla loro terra nelle loro colonie. Esseri umani condannati a soffrire le più grandi umiliazioni: “schiavi” destinati solo all'anonimato, alla fatica, alla morte. (PN, 21-42).

Brasil: descoberto no século XVI pelos ricos portugueses que em um primeiro momento nem mesmo compreenderam se este imenso país fosse uma ilha ou um continente. Os “conquistadores” enfiaram na terra a haste da sua bandeira, símbolo da sua supremacia. Descobriram o “pau brasil”, madeira valiosa que exportaram para toda a Europa, escravizando os indígenas que foram forçados a trabalhar em troca de espelhos, torturas e “civilização”.

Com o tempo, naquela terra fértil, descobriram o cultivo da cana de açúcar.

Os indígenas não bastavam mais para trabalhar o território conquistado.

Era preciso achar outra mão-de-obra, outros escravos, outra “mercadoria”.

Homens e mulheres que foram arrancados de suas terras em suas colônias. Seres humanos condenados a sofrer as maiores humilhações: “escravos” destinados somente ao anonimato, ao cansaço, à morte. (PN, 22-43).

Ao mesmo tempo em que o narrador discursivo inicia a gênese da protagonista, o narrador histórico explicita a gênese do espaço de existência, tomando como referência a

história. Neste caso, delimita o tempo do acontecimento através do cronônimo que manifesta o século no qual o Brasil fora “descoberto” (*Cinquecento*) e, a partir do momento em que delimita a extensão do *então*, utiliza os tempos verbais do subsistema enuncivo pretérito para marcar a concomitância em relação ao momento de referência pretérito explicitado.

Desta forma, o *narrador histórico* promoveria, neste primeiro momento, através do próprio sistema temporal utilizado, o distanciamento em relação à instância da enunciação, explicitando que os fatos ocorridos neste passado distante não têm ligação com o presente discursivo ilimitado, manifestado pelo narrador principal. Em uma análise mais pontual, mais do que a gênese do espaço, este narrador foca as relações e os comportamentos humanos que fizeram parte da história e que servem de contexto e motivação da narrativa principal, isto é, demonstra através do tempo qual foi o percurso sócio-histórico que fatalmente culminou na existência do discurso principal. Desta forma, quando afirma que os colonizadores portugueses, em um determinado momento do passado distante, foram obrigados a alterar a etnia que lhes servia como mão de obra escrava, dos indígenas aos negros africanos, explica, na realidade, os fatores históricos que culminaram na existência da personagem.

Como já mencionamos, existe uma mudança no posicionamento temporal do narrador histórico na medida em que aproxima suas intervenções ao tempo explicitado na narrativa:

Il Brasile del nuovo millennio vive ancora nella selva dove regna la legge della sopravvivenza e del soffocamento culturale. La popolazione, nelle favelas e sotto i viadotti, cresciuta a dismisura sopravvive nell'ignoranza, senza più nemmeno la speranza di tempi migliori. Tra tanta disperazione esplode la violenza, il degrado della società.

Nel mondo si alimenta a poco a poco un immaginario che connota il popolo brasiliano come un popolo felice nonostante gli stenti.

Uno stereotipo che denota solo chiusura mentale e voglia di “non vedere”.

Il popolo brasiliano è il popolo più triste del mondo. La gioia, il sorriso, la festa sono la maschera del carnevale della vita quotidiana. (PN, 174-190).

O Brasil do novo milênio vive ainda na selva onde reina a lei da sobrevivência e do sufocamento cultural. A população, nas favelas e sob as pontes, crescida desmesuradamente, sobrevive na ignorância, sem nem mesmo a esperança de tempos melhores. No meio de tanto desespero explode a violência, a degradação da sociedade.

No mundo alimenta-se, aos poucos, o imaginário que conota o povo brasileiro como um povo feliz, apesar das dificuldades.

Um estereótipo que só significa a tacahez mental e a vontade de “não ver”.

O povo brasileiro é o povo mais triste do mundo. A felicidade, o sorriso, a festa são a máscara de carnaval da vida cotidiana. (PN, 175-190).

Assim, de mesma forma que há uma aproximação do discurso em direção ao enunciatário através da embreagem temporal, existe também uma aproximação do narrador histórico em relação ao tempo da narrativa. Neste caso não é utilizado o mecanismo de embreagem, que substitui um sistema temporal por outro, mas se deixa perceber, de fato, a mudança do momento de referência, pois o *narrador histórico* não fala mais do passado, mas do presente enunciativo. Este novo momento de referência é então marcado por outro cronônimo, “*novo milênio*”, ao redor do qual são operadas as mudanças verbais de adequação: se na sua primeira intervenção o narrador histórico utilizava o subsistema enuncivo pretérito para marcar a concomitância em relação ao momento de referência pretérito, agora que o seu momento de referência é outro, mais próximo à instância da enunciação, utiliza as formas verbais pertencentes ao sistema enunciativo. O foco do narrador, no entanto, continua sempre o mesmo: são as conjecturas sócio-históricas em um determinado espaço de existência e ele, de narrador da história de um passado distante, passa a ser narrador da história presente.

Em sua última intervenção, este narrador histórico vai além da manifestação aproximada da observação do presente. Neste último caso, abstém-se do cronônimo e utiliza mais uma vez o sistema enunciativo para formalizar uma constatação universal: “*Il coraggio, la perseveranza, la fede non hanno lingua né colore, non sono corruttibili dal denaro, né dal potere. La libertà non può avere confini tracciati della paura.*” (“*A coragem, a perseverança, a fé não têm língua nem cor, não são corruptíveis pelo dinheiro e nem pelo poder. A liberdade não pode ter barreiras traçadas pelo medo.* PN, 585-588/trad. 593-596). Utiliza, neste caso, o presente gnômico para deixar claro que esta última sentença deve ultrapassar qualquer limite temporal e se manter, ainda, como verdade eterna.

Capítulo 4 – Ethos discursivo: a representação imagética e os rótulos

Keep you doped with religion and sex and TV
And you think you're so clever and classless and free

Working class hero, Marianne Faithfull, composição de John Lennon

Neste capítulo, pretendemos pensar o *ethos* através de sua estruturação discursiva, ou seja, como elemento construído no discurso e pelo discurso, fato que, por um lado, remete às forças manipulativas, intrínsecas a qualquer tipo de discurso, apoiadas em uma *imagem* que tem o poder de *fazer-crer* e, por outro, fundamenta a ideia dos rótulos discursivos, que comandam o grau de “aceitabilidade” relativo em um determinado tempo-espaço social.

4.1 Algumas considerações sobre o *ethos*

Para fazer valer esta proposta inicial, devemos assumir que a noção de *ethos* atua nos dois “extremos” do discurso: quando apoiado na intenção manipulativa, o *ethos* se manifesta como elemento constitutivo da criação discursiva; quando apoiado na rotulação, ou seja, nos estereótipos pré-discursivos, o *ethos* é um elemento que atua sobre a recepção do discurso e de sua existência no mundo. Em outras palavras, para que possamos discutir o *ethos*, devemos pensar, mais uma vez, a enunciação e, mais especificamente, as relações que ligam enunciador e enunciatário. Desta forma, faz-se necessário retomar aqui parte das discussões

iniciadas nos capítulos anteriores, que dizem respeito às questões do autor, dos sujeitos da enunciação e das projeções discursivas.

Para que possamos iniciar as discussões relativas ao *ethos*, devemos voltar, em primeiro lugar, ao ato fundador do discurso, isto é, ao momento em que se define o *eu-aqui- agora* do espaço da enunciação. Havíamos dito no capítulo anterior que a enunciação é a instância que instaura, ao mesmo tempo³², o sujeito enunciador e o discurso: o sujeito projeta para fora da instância enunciativa uma pessoa, um tempo e um espaço através dos mecanismos de debreagem e/ou embreagem. O discurso é, portanto, o produto materialmente constituído através da projeção e é condição *sine qua non* que sustenta a existência do sujeito. Se tanto o sujeito enunciativo quanto o discurso são instaurados a partir do ato fundador que caracteriza o espaço da enunciação, podemos inferir então que o *ethos* é, também ele, um elemento pressuposto e constitutivo, que se manifesta em concomitância e intrinsecamente à construção discursiva. Sobre esta questão, podemos partir de uma afirmação de Maingueneau:

A situação de enunciação não é, com efeito, um simples quadro empírico, ela se constrói como *cenografia* por meio da enunciação. Aqui –*grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação que valida a própria instância que permite sua existência. Por esse ponto de vista, a cenografia está ao mesmo tempo na nascente e no desaguadouro da obra. [...] o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um “código linguageiro” através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. O “conteúdo” aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte. (2008a: 51).

Percebe-se, de início, que existe uma certa diferença entre aquilo que diz Maingueneau e o entendimento em relação ao momento enunciativo postulado pela teoria semiótica greimasiana, apesar de uma aparente confluência: ambas as linhas de pensamento afirmam que o sujeito da enunciação é essencialmente composto por duas instâncias complementares: existe um *eu* tanto quanto é possível atestar a existência de um *tu*. A diferença reside no papel

³² Cf. GREIMAS & COURTÉS, 2008: 167.

destinado a cada qual dentro das propostas teóricas da semiótica e da análise do discurso representada por Maingueneau.

Podemos pensar que a teoria semiótica revela uma tendência egocêntrica, na qual o *eu* é a única fonte ativa na instituição do discurso, e o *tu* seria a idealização de um possível *alter-ego* enunciativo que atua como um filtro coercivo, ao qual a obra deve ser adaptada, e cujo momento e período de existência é pré-determinado pelo momento da construção discursiva e nada mais: “Com efeito a imagem do enunciatário a quem o discurso se dirige constitui uma das coerções discursivas a que obedece o enunciador” (Fiorin, 2006: 56). A concepção do analista francês, por sua vez, introduz na enunciação, a qual chama *cenografia*, um traço determinante em relação à responsabilidade: ao dividir o sujeito em “enunciador” e “co-enunciador” e ao estender o momento de existência para que compreenda tanto a “nascente” quanto o “desaguadouro” da obra, faz entender que *eu* e *tu* são igual e indistintamente responsáveis pelo discurso, levando em consideração os seus respectivos poderes sobre ele, o que significa dizer que não existe apenas uma parte ativa na produção: tanto o *eu* quanto o *tu* atuam em áreas que abrangem responsabilidades diferentes sobre o discurso.

O discurso, por sua vez, segundo afirma Maingueneau, é produto da cenografia que o fez nascer, mas, ao mesmo tempo, implica na composição de um mundo do qual não se pode separar e que deve validar, mundo que se institui na cenografia, produz o *ethos* e escava um código linguageiro³³. Dizer que estes três elementos compõem e são validados através da obra implica em aceitar que estão indiscutivelmente correlacionados entre si a partir do ato fundador: um enunciador que compartilha o seu espaço e o seu tempo com um co-enunciador através de um discurso, que consiste na criação de um mundo veiculado por um determinado código que deixa transparecer, por sua vez, o *ethos*; enquanto todos esses movimentos são fundamentados unicamente no discurso, que atesta a existência de todas as outras instâncias.

³³ Cf. MAINGUENEAU, 2008a: 52-53.

No quadro das relações intrínsecas, o *ethos*, assim como o discurso, é um elemento construído em conjunto e está, também ele, na “nascente” e no “desaguadouro” da obra. Está na nascente a partir do momento que é uma construção manipulativa que visa à adesão; por outro lado, está no desaguadouro porque é o objeto de interpretação que parte do co-enunciador (e aqui se manifesta um dos lados da composição ativa do *tu*). Esta proposição já estava na concepção de *ethos* exposta por Aristóteles e retomada por Maingueneau da seguinte maneira:

Ao escrever sua *Retórica*, Aristóteles pretende apresentar uma *techné* cujo objetivo não é examinar o que é persuasivo para esse ou aquele indivíduo, mas para esse ou aquele tipo de indivíduos (1356b 32-33). A prova pelo *ethos* consiste em causar boa impressão mediante a forma com que se constrói o discurso, em dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança. O destinatário deve, assim, atribuir certas propriedades à instância que é posta como fonte do acontecimento enunciativo. (2008b: 56).

Desta forma, o *ethos* não pode ser encarado como um elemento estático e completo, que será imediatamente reconhecido da forma como foi concebido: a projeção e a construção do *ethos* é uma tarefa complexa e, em grande medida, imprevisível, considerando que está constantemente sob avaliação e, por conseguinte, sempre em processo de reconstrução. Como é um processo em uma via de duas mãos, cuja construção e transmissão dependem do enunciador e cuja interpretação e validação são função do co-enunciador, por vezes o *ethos* prentedido, ou seja, a imagem que o enunciador quer parecer ter, não é a mesma imagem que o co-enunciador lhe atribui, e os enganos ou frustrações relativas ao *ethos* são mais comuns do que se poderia imaginar.

Exatamente por não ser um elemento estático e imediatamente reconhecível nos discursos, há alguns problemas relativos à própria concepção de *ethos*, que pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Entre estes problemas estão, evidentemente, as mudanças sofridas pelo “discurso”, que configura as suas diferentes formas de existência. A concepção de *ethos*

dada por Aristóteles toma como referência uma construção discursiva essencialmente oral, na qual enunciador e co-enunciadores se encontram em uma composição espacial semelhante ao foro e cuja formação discursiva é fundamentada em explicações e debates. Neste contexto é fácil imaginar o *ethos* como um elemento em constante avaliação e reconstrução, embora não possamos conceber que seja um elemento próprio e exclusivo dos discursos orais. Com a imprensa e o surgimento de textos impressos, a construção do *ethos* é remodelada em si mesma, de forma a seguir as novas formas de existência discursivas: se o discurso oral permitia uma reformulação do *ethos* por parte dos sujeitos da enunciação contemporaneamente à construção do discurso, os textos impressos e publicados colocam a questão do *ethos* e da relação entre enunciador e co-enunciador em um patamar ainda mais delicado: perde-se a questão presencial, ou seja, os sujeitos da enunciação não estão mais presentes ao mesmo tempo em um mesmo espaço para que o *ethos* possa ser efetivamente reformulado a partir das avaliações do público. A própria composição estática da imprensa permite que o texto tenha uma existência prolongada, ou seja, percebe-se que há uma expansão do momento de existência da obra, ou seja, enquanto se trabalhava na oralidade, a obra existia em concomitância à sua enunciação e não podia exceder este momento. O desenvolvimento da escrita e, posteriormente, da imprensa permite que um texto seja reproduzido indefinidamente da mesma forma em que fora criado, o que significa que o *ethos* construído permanece inalterável e perdura no tempo. O problema passa, então, ao aspecto sócio-histórico de reconstituição da cenografia originária, que faz com que o *ethos* seja avaliado de forma atemporal e, muitas vezes, sob um aspecto “des-espacializado”, caso claro das traduções, por exemplo.

Pensando nestes possíveis problemas e nas diferenças entre as concepções de *ethos* que eventualmente existem, Maingueneau pensou em um quadro de características gerais que o *ethos* poderia vir a apresentar, e as coloca da seguinte forma:

No entanto, limitando-nos à Retórica de Aristóteles, podemos concordar com algumas idéias, sem prejudicar a forma pela qual elas poderão eventualmente ser exploradas:

- o *ethos* é uma noção *discursiva*; ele se constitui por meio do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior à fala;
- o *ethos* é fundamentalmente um processo *interativo* de influência sobre o outro;
- o *ethos* é uma noção fundamentalmente *híbrida* (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela própria integrada a uma conjuntura sócio-histórica determinada. (2008b 63).

E aqui precisam ser feitas algumas considerações. Em primeiro lugar, a configuração do *ethos* como um elemento estritamente discursivo equivale a dizer que é construído dentro do próprio discurso, das pistas presentes no enunciado, embora Maingueneau aceite a ideia de que outros elementos em contextos orais intervenham também na construção do *ethos*, tais como vestimentas, gesticulação, postura, etc., o que acarreta que a avaliação do *ethos* pelos co-enunciadores comece antes mesmo que qualquer palavra seja dita, formando assim um *ethos* pré-discursivo³⁴. Em segundo lugar, colocá-lo como um processo interativo de influência reforça a ideia de que o *ethos* seja um elemento discursivo que visa à manipulação, ao *fazer-crer* verossímil e aceitável, considerando que pode ser, ele mesmo, manipulado de acordo com as intenções discursivas delimitadas pelo enunciador, o que significa aceitar que o *ethos* não pode ser tomado como uma representação fiel das características do enunciador: fazer parecer amigável, por exemplo, não significa sê-lo efetivamente. O terceiro ponto diz respeito à cenografia constituída no ato fundador da enunciação e retoma, de qualquer forma, os dois pontos anteriores: o *ethos* é caracterizado pelo e no discurso através de uma construção social delimitada. Considerá-lo, então, como um conceito híbrido (que retoma as ideias de Latour, das quais tratamos no primeiro capítulo desta dissertação) implica tanto em reafirmar que o *ethos* não pode ser avaliado fora de uma situação discursiva, bem como deixar subentendido que o discurso só pode ser avaliado na cenografia na qual foi produzido, levando em consideração o contexto sócio-histórico no qual surgiu e com o qual mantém uma

³⁴ Cf. MAINGUENEAU, 2008a: 60 e MAINGUENEAU, 2008: 16.

relação estreita nas instâncias do tempo e do espaço, compartilhadas com co-enunciadores bem definidos. Neste caso, a extensão existencial da obra escrita gera, em si, problemas relacionados à manutenção da cenografia sócio-histórica, que provoca a mudança avaliativa do *ethos* proposto, que pode, em última instância, nem mesmo ser compreendido por uma questão de referências, valores, crenças e práticas diferentes daquelas que sustentam os discursos.

A teoria semiótica tradicional, por sua vez, evita aceitar a caracterização híbrida da discursivização, e procura fundamentar as relações entre enunciador e enunciatário nas propostas manipulativas e nos contratos veredictórios. Poderíamos, por exemplo, citar Barros, que esclarece bem como esta relação é desenvolvida no discurso:

Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso. Dessa forma, o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer. O fazer manipulador realiza-se no e pelo discurso, como um fazer persuasivo. O enunciatário, por sua vez, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, cumpre os papéis de destinatário-sujeito, ainda que o fazer pretendido pelo enunciador não se realize. O fazer interpretativo do enunciatário, que responde ao fazer persuasivo do enunciador, ocorre também no discurso-enunciado. (2001: 92-93).

Embora não se fale de *ethos* em semiótica (o lexema nem mesmo está presente no *Dicionário de semiótica* de Greimas e Courtés), podemos perceber que esta passagem de Barros confirma, de alguma forma, os dois primeiros pontos, dos três propostos por Maingueneau como uma definição geral e abrangente do que é *ethos*: é construído no e pelo discurso, e deve nascer da interatividade baseada na influência sobre o outro, da qual se desenvolve uma espécie de avaliação que parte do *tu* e se manifesta, também ele, sobre e no discurso-enunciado.

Da mesma forma, quando pensamos, por exemplo, na divisão que se deve fazer entre as instâncias da enunciação e do enunciado, uma das bases da teoria semiótica, poderíamos

perceber alguns indícios e indicativos de propostas semelhantes ao *ethos: a priori*, enunciação e enunciado são instâncias diferentes e o sujeito da enunciação não é o mesmo do sujeito do enunciado, sendo este apenas uma representação figurativa e enunciada daquele. Em semiótica textual – principalmente a de cunho literário, embora essas reflexões possam ser transferidas a qualquer tipo de manifestação escrita – convencionou-se determinar que o papel de sujeito da enunciação seja identificado com o papel de *autor-implícito*, aquele que *faz dizer*, e o sujeito do enunciado fica a cargo do personagem-narrador, aquele que *tem a permissão de dizer que diz* (como falamos no capítulo 3, na seção *sobre o narrador e o observador*). Esta questão foi apresentada por Barros que, retomando Booth, a explica da seguinte forma:

Foi Booth, entre os teóricos do ponto de vista, quem trouxe algum esclarecimento à questão, ao determinar que o autor de que o texto fala, ou aquele que se mascara no narrador e se projeta em primeira ou em terceira pessoa, não é o ser de carne e osso, ontologicamente definido, mas um autor-implícito, caracterizado e criado a partir do texto, pela escrita. O autor-implícito, diz Booth, é sempre diferente do homem real e cria, ao mesmo tempo que sua obra, uma versão superior de si mesmo (1970, p. 6). A noção de autor-implícito é precursora da de sujeito da enunciação, pressuposto pelo discurso-enunciado. (2001: 79).

Ora, ao considerarmos o autor-implícito como um produto do próprio enunciado, estamos falando, na verdade, da criação de uma *imagem* de enunciator, que opera de acordo com o *ethos* estabelecido pelo texto e no texto, que nos permite estabelecer relações de conformidade ou contrariedade (entre outras) com aquilo que é dito explicitamente e, dependendo destas relações entre o que se diz e como se diz no enunciado, poderíamos obter efeitos de sentido de humor, de absurdo, de realidade ou falsidade, etc. Assim, esta *versão superior de si mesmo* não determina quem seja o enunciator, mas apenas como este sujeito *se faz ver* aos olhos do enunciatário, como se apresenta e quais efeitos de sentido consegue criar em relação ao enunciado, o que representa, de qualquer forma, um julgamento sociodiscursivo, como propôs Maingueneau.

Este ideal de autor-implícito proposto pela teoria semiótica como forma de separar os elementos intra e extradiscursivos, ou seja, como separação entre o enunciador e a sua representação enunciada, poderia ser examinado segundo a ideia de “fiador”, proposta por Maingueneau:

Assim, acaba-se por atribuir ao fiador um “caráter” e uma “corporalidade”, cujo grau de precisão varia segundo os textos. O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento. O destinatário o identifica apoiando-se em um conjunto difuso de representações sociais, avaliadas positiva ou negativamente, de estereótipos, que a enunciação contribui para reforçar ou transformar. (2008b: 65).

Devemos, antes de tudo, lembrar que a noção de fiador, com o seu corpo e o seu caráter, não corresponde, de forma alguma, ao locutor extradiscursivo: é a enunciação que confere uma “corporalidade” ao fiador e o *ethos*, então, é “incorporado” através da sua caracterização híbrida, de fundamentação sociodiscursiva³⁵. Para aprofundarmos esta questão devemos, mais uma vez, trabalhar com o conceito de sujeito-enunciador, pois temos a percepção de que o sujeito-enunciador é, de fato, o responsável pela criação do discurso, mas não pode ser correlacionado a uma entidade física e corpórea: enunciador seria, então, uma abstração discursiva que não está presente no mundo empírico, embora se parta do pressuposto de que *alguém* cria materialmente o discurso através do espaço da enunciação. Se não entrarmos no mérito das questões místicas, com as ocorrências de psicografia mediúnica e de possessão, parece-nos que esta abstração não dá conta do fato de que o material físico efetivamente existe, e de que o discurso adquire a sua concretude, necessária para constitui-lo como tal, somente através da manipulação de um corpo. Neste ponto, podemos nos valer, mais uma vez, da teoria do nó borromeano de Maingueneau (2006: 136-137), segundo a qual, como já dissemos anteriormente (ver capítulo 2, p. 35-36), o teórico propõe que a função de

³⁵ Ver também POSSENTI, 2009: 77-80.

autor tenha uma composição tripartida em instâncias interdependentes, o que possibilita contemplar todas as etapas envolvidas, direta e indiretamente, no processo de produção do discurso. De acordo com esta proposta, *autor* seria a junção da *pessoa* (ser de carne e osso existente no mundo empírico, a presença corpórea), do *inscritor* (o operário textual implícito, por assim dizer, aquele que é responsável pela expressão discursiva), e do *escritor* (instância abstrata, socialmente construída, correlacionada ao nome que assina a obra). A partir destas divisões, podemos notar que existe um ponto de confluência entre a teoria de Maingueneau e aquela apresentada por Barros: ambas as teorias acreditam que a pessoa empírica e ontologicamente definida não faça parte do processo de produção discursiva, apesar de ter a sua importância reconhecida pela proposta do analista francês, ou seja, tanto a análise do discurso quanto a semiótica concordam que não pode existir a representação de um corpo exterior ao texto. Com esta consideração em vista, fica claro que o sujeito-enunciador, ou seja, aquele que ocupa o lugar do *eu-aqui-agora*, não possa ser outro que o *inscritor* que, além de instância implícita, é efetivamente o responsável pelo ato fundador da enunciação e aquele que materializa o discurso em suas formas finais destinadas à circulação pública.

Se afirmamos que o *inscritor* assume em si as funções do sujeito-enunciador, devemos admitir que o seu reconhecimento analítico é conferido a uma instância diferente: note-se que a função enunciativa instaura e dinamiza a categoria abstrata constituída pelo nome que assina a obra, o *escritor*, de forma a torná-la metonimicamente responsável pela enunciação e pelo discurso. Observemos o exemplo a seguir:

Na sua “Canção do exílio”, Gonçalves Dias projeta no enunciado um *eu* e um *agora* e, ao mesmo tempo, um *aqui* (terra do exílio) e um *lá* (pátria), estabelecendo uma comparação repleta de subjetividade entre dois espaços enunciativos: o primeiro (*aqui*) é o lugar do exílio; o segundo, ordenado em relação ao *aqui* (*lá*), é a pátria distante. Nesse confronto, o *lá* é melhor do que o *aqui*. (FIORIN, 2006: 58).

Nesta passagem, Fiorin descreve a criação e o funcionamento da enunciação enunciada e, ao mesmo tempo, nos fornece um exemplo emblemático no que concerne à formação e ao entendimento da instância do *escritor*. Em primeiro lugar, reconhece-se o nome que fora atribuído à obra e, por transferência direta, a obra passa a *pertencer* a este nome (Na sua “Canção do exílio”, Gonçalves Dias [...] – destaque nosso). Transforma-se, então, *Gonçalves Dias* em uma instituição literária que delimita uma zona de alcance de produção, que compreende e circunscreve tudo aquilo que apresente a sua assinatura dentro do acervo cultural. Uma vez reconhecido como instituição literária, o *nome* adquire o status referencial de responsabilidade sobre o discurso. Como o *inscritor* é uma instância implícita (mas não abstrata, porque trabalha na materialidade) e pragmaticamente irreconhecível, a análise científica direcionada torna-se difícil, quando não impossível. Para suprir este abismo criado, a instância do *escritor* assume a responsabilidade figurativa da função enunciativa. Assim, apesar de existir, segundo a teoria semiótica, uma distinção “clara” entre autor e autor-implícito, que faz as vezes de sujeito-enunciador, nada impede que o *nome* seja usado como um ponto confluyente, uma ponte, entre a instância abstrata irreconhecível e a materialidade discursiva. Como resultado desta ligação, temos sentenças do tipo “Gonçalves Dias projeta no enunciado um *eu* e um *agora* [...]”. É claro que Fiorin, como grande nome da teoria semiótica brasileira (e aqui temos a referência ao *nome* já reconhecido, instaurado através dos trabalhos e estudos), é ciente das divisões entre autor e sujeito da enunciação. Quando diz *Gonçalves Dias* ao invés de *sujeito-enunciador*, apropria-se da instância do *escritor* e admite a sua representatividade enunciativa e, em último caso, exerce uma característica fundamental das ciências em geral: a ação de conferir um nome inicia o processo de compreensão de um fenômeno.

Como consequência indireta desta ação metonímica de representação do sujeito-enunciador, associa-se o *ethos* ao *nome que enuncia*. Elogiam-se comumente, em discussões

teóricas e literárias, as façanhas de Machado de Assis, de Camões, de Shakespeare, de Bandeira e de todos os outros grandes escritores do cânone, ícones da literatura mundial, através de frases como “tal autor é/era controverso”, ou “irônico”, ou “engajado”, ou “espirituoso”..., usando como base e referência os efeitos e os recursos criados nas obras em que seus nomes aparecem. Não tão comuns assim, se não inéditas, são as frases do tipo “o sujeito-enunciador/autor-implícito que produz o discurso em determinada obra é muito bom”, ou “inteligente”, ou “hermético”, fato que demonstraria a aceitação incondicional da existência de uma instância implícita e pressuposta, completamente independente e presente somente pela e na obra em questão. Neste contexto, podemos perceber que o *nome que enuncia* assume as funções do fiador de Maingueneau, isto é, cria-se um corpo representativo que, curiosamente, utiliza um nome como forma de existência, e apresenta, por meio do “tom”³⁶ utilizado na obra, o seu caráter que é respaldado na construção do *ethos* pelo discurso-enunciado. Não é Machado de Assis que é irônico, mas o tom apresentado pelo fiador institucionalizado que o é.

Se mesmo na semiótica textual podemos encontrar dificuldades em relação à definição e à identificação do sujeito da enunciação e à separação teórica que se deve fazer entre autor e autor implícito, ainda mais delicada é a situação conversacional na qual, de acordo com os mesmos preceitos, devem-se distinguir o sujeito enunciativo, o sujeito do enunciado, e a pessoa. No contexto das conversações intersubjetivas, as projeções da enunciação no enunciado criam um efeito de sincretismo locucional, dada a efetiva concomitância das operações: o sujeito-enunciador que diz *eu-aqui-agora* materializa o discurso através da manipulação de um corpo presente e projeta no enunciado um *eu-ator* para figurar aquilo que é dito. Ocorre que, enquanto na semiótica textual a ideia de autor-implícito pode servir como uma espécie de proteção para o autor, isto é, de certa forma consegue eximi-lo de alguma

³⁶ Cf. MAINGUENEAU, 2008a: 64.

parte da responsabilidade do discurso porque, em todo caso, quem diz o que diz é uma figura textual e não o autor físico, a conversação tem uma repercussão direta sobre aquele que produz o discurso.

Em ambos os casos podemos perceber que há um personagem representativo (ou vários deles), passível de avaliação, e que as repercussões extravasam a instância do discurso, mas em direções diferentes. A diferença reside na forma de criação das imagens pelo sujeito-enunciador: enquanto no texto existe uma *projeção* daquilo que o sujeito (mais ou menos e para todos os efeitos) não é, o *ethos* textual é apoiado na instância do *escritor*, utilizado como fiador da obra. Em um contexto de fala existe a *assunção* (a incorporação da qual falava Maingueneau) das imagens criadas: “*eu sou o que digo ser até que se prove o contrário*”. O *eu* do enunciado ou o personagem, exerceria, então, a função de representar o *eu desdobrado*³⁷, uma espécie de esquizofrenia discursiva, e o *ethos* criado desta forma agiria como um efeito colateral, recaindo diretamente sobre a *pessoa*, instância que, além de instrumento material de veiculação, acaba por encarnar aquilo que foi dito e, portanto, como o *escritor*, responde de forma metonímica pelo sujeito-enunciador e pela produção.

Este efeito de responsabilidade discursiva, respaldado na instância da *pessoa*, é largamente utilizado no âmbito político, por exemplo. A discussão faz lembrar uma propaganda política veiculada pela televisão em 1992, na qual Paulo Salim Maluf, então candidato à prefeitura do município de São Paulo, se defendia da acusação de ser favorável ao estupro, baseada na trágica sentença: “*Tá bom, está com vontade sexual? Estupra, mas não mata!*”. Para evitar maiores repercussões que pudessem entravar a sua candidatura, o político desenvolveu o seguinte discurso:

³⁷ Em *As astúcias da enunciação* (2008:103), Fiorin utiliza o termo *pessoa desdobrada* enquanto trabalha com os conceitos de *narrador* e *observador*. Utilizamos a ideia de “desdobramento” aqui para ilustrar a divisão entre *sujeito da enunciação* e *sujeito do enunciado* em situação de comunicação oral.

Meus amigos, eu poderia tentar lhe dar [*sic*] uma explicação qualquer, dizer que essa gravação é falsa, que é uma montagem. Mas isso seria uma mentira e eu não sou homem de fugir às responsabilidades dos meus atos. Essa frase, efetivamente, foi dita por mim, mas o sentido e o contexto em que ela foi dita, nem de longe, é o que eles [integrantes do PT] tentam dar a ela. Foi em 1989, eu estava na faculdade de ciências médicas de Minas Gerais, numa palestra para médicos e estudantes de medicina. No momento em que fiz essa infeliz colocação, eu me referia de forma enfática à pena de morte, afirmava que o estupro já é um crime hediondo; seguido de morte então, nem se fala! Em casos assim, quem sabe, a pena de morte até poderia se justificar. Ao dar ênfase de que o pior dos crimes é tirar a vida de um semelhante, eu disse esta frase como quem diz: "se já roubou, ainda precisa matar?". Foi neste contexto que disse, talvez, a frase mais infeliz da minha vida. Quem faz discursos e palestras, de uma ou duas horas seguidas, pode escorregar e fazer uma colocação infeliz. Todos os que estavam presentes entenderam perfeitamente o sentido do que eu estava falando. Fui vítima, naquele momento, de uma exploração política, baixa, sórdida, como a que está acontecendo agora. Mas sinceramente, não posso acreditar que alguém, de sã consciência, possa sequer imaginar outro sentido para aquela frase, se não o que acabei de relatar. Vejam, meus amigos, tenho em volta de mim oito mulheres. Daria por qualquer uma delas a minha vida sem pestanejar. [...]. Ou seja, um pai de duas filhas, e um avô de três netinhas seria capaz de ser a favor do estupro? Vocês acreditam nisso?³⁸

Nesta propaganda, embora eticamente discutível, Maluf põe em prática uma interessante estratégia discursiva, dividida em cinco etapas. Na primeira delas, procura recriar e retificar o *ethos* de homem honesto e sincero (“Mas isso seria uma mentira”) e responsável (“e eu não sou homem de fugir às responsabilidades dos meus atos”), e quer mostrar, também, a sua maturidade ética de assumir os erros que cometeu. Em segundo lugar, por meio do relato, tenta recriar o momento de enunciação da frase em questão, isto é, redefine o *aqui* e o *agora* nos quais a frase foi criada (“Foi em 1989, eu estava na faculdade de ciências médicas de Minas Gerais, numa palestra para médicos e estudantes de medicina.”). Com este ato, podemos perceber que Maluf tinha três pretensões: a primeira era demonstrar, por meio da datação exata relativa ao ano do evento, que se tratava de um fato ocorrido em um passado (político) distante, que remontava a quase quatro anos antes, e que não deveria ter tanta repercussão como de fato teve. Em segundo lugar, procurou mostrar sua importância fora do âmbito político, porque se tratava de uma “palestra”, e não um “discurso eleitoral” para aliciar votos, como poder-se-ia imaginar. E por último, ao ressaltar que o *aqui* que contextualizaria o

³⁸ O vídeo do qual foi feita a transcrição pode ser encontrado em:

<http://www.youtube.com/watch?v=a5PXqW43KMk> (último acesso em 24 de outubro de 2011).

enunciado era uma escola de medicina e que o seu público era composto por médicos e estudantes de medicina, tentou mostrar quais eram os enunciatários do discurso, usando também a imagem do senso comum, de acordo com a qual se entende que médicos seriam pessoas cultas e inteligentes.

A terceira etapa dizia respeito à reconstrução dos argumentos que orbitavam ao redor da frase em questão. Neste momento, o político procurou correlacionar a frase, tomada isoladamente, ao suposto discurso proferido na palestra, com o intuito de justificá-la através do seu contexto. Ao dizer que o assunto era “pena de morte”, tentou provar que a frase teria como base o assassinato, caracterizando-o como crime hediondo e desnecessário, desviando a atenção do estupro em si. Para tanto, deu um outro exemplo, reformulando a frase de forma que, segundo ele, colocaria em evidência a sua intenção (“eu disse esta frase como quem diz: ‘se já roubou, ainda precisa matar?’”). Se a reformulação procurava dar ênfase ao crime do assassinato, indiretamente criou uma comparação torpe entre o estupro e o roubo, dando a entender que ambos os crimes são indulgenciáveis se não tiverem a morte da vítima como desfecho, colocando-os, então, no mesmo patamar de gravidade penal. Ainda com o intuito de justificar a sua frase, Maluf apoiou-se mais uma vez na importância da sua função de orador, com ênfase na questão cronológica do discurso (“Quem faz discursos e palestras, de uma ou duas horas seguidas, pode escorregar e fazer uma colocação infeliz.”), argumentando que, quanto maior for a duração do discurso a ser proferido, maiores serão as probabilidades de dizer algo incontrolado e, ainda, que esta dificuldade pode ser encontrada por qualquer pessoa dedicada às palestras e à oratória em geral.

A quarta etapa da estratégia do político consistia em desqualificar os enunciatários que, por ventura, viessem a entrar em contato tanto com a frase isoladamente quanto com o discurso em si. Em primeiro lugar, ele ressalta novamente as qualidades dos enunciatários passados, aqueles médicos e estudantes de medicina presentes durante o seu discurso, dizendo

que, naquele momento, foi compreendido perfeitamente e que a frase era completamente cabível ao contexto (“Todos os que estavam presentes entenderam perfeitamente o sentido do que eu estava falando”), mas que retirada de seu discurso original, a frase havia sido usada como material de difamação política (“Fui vítima, naquele momento, de uma exploração política, baixa, sórdida, como a que está acontecendo agora.”). O grande problema, aqui, reside no fato de que o político assumiu que a frase fosse polêmica mesmo quando inserida em seu contexto original e que, “naquele momento”, começaram as explorações políticas que, retomadas durante a sua campanha, o obrigaram a assumir um novo ato enunciativo para tentar corrigir o anterior. Se, naquele momento, os enunciatários eram suficientemente competentes para entender o enunciado como deveria ser entendido, o seu ato discursivo de defesa foi causado por novos enunciatários, desqualificados e insanos, que deram ao seu discurso uma interpretação completamente descabida (“Mas sinceramente, não posso acreditar que alguém, de sã consciência, possa sequer imaginar outro sentido para aquela frase, se não o que acabei de relatar.”). Neste momento, reafirma que não deveria ter havido motivo para tanta polêmica porque, afinal de contas, a sua intenção era clara, dado que ele mesmo tem uma consciência sadia.

Para fechar o seu discurso, senta-se em um belo sofá, cercado por mulheres que pertencem à sua família e consegue, então, criar o apelo discursivo mais eficaz:

Vejam, meus amigos, tenho em volta de mim oito mulheres. Daria por qualquer uma delas a minha vida sem pestanejar. [...]. Ou seja, um pai de duas filhas, e um avô de três netinhas seria capaz de ser a favor do estupro? Vocês acreditam nisso?

Neste momento, Maluf transfere toda a atenção à sua instância de *pessoa*, e não mais ao ator político que fora envolvido pela polêmica. Como fora acusado de ser favorável ao estupro, colocou em cena as mulheres de sua família para poder recriar um ambiente e confortável e conotado pelo afeto familiar, identificável pela moral e pelos bons costumes. Começa, então,

com uma demonstração de altruísmo e amor ao próximo (“Daria por qualquer uma delas a minha vida sem pestanejar.”), de forma a *fazer-crer* que as mulheres de sua vida são tão importantes que abdicaria de sua própria existência para defendê-las (e eram oito!). Em seguida, elenca os nomes e os graus de parentesco – sua mulher, duas filhas, duas noras e três netas – para criar um efeito de proximidade com os enunciatários dispostos a chegar até o fim de seu discurso. Os nomes próprios seriam, portanto, um meio de criar a ponte entre aquela família que aparece na televisão e os telespectadores, isto é, quando mostra os nomes reais de cada uma, além do sobrenome Maluf, aposta na maior chance de colocar em jogo os laços da intimidade, e se possível da afetividade. Ao final, não responde se é ou não a favor do estupro conforme as acusações que lhe eram feitas e, ao invés disso, rebate a polêmica em direção àqueles que viram o seu programa com a frase: “Ou seja, um pai de duas filhas, e um avô de três netinhas seria capaz de ser a favor do estupro? Vocês acreditam nisso?”. Baseando completamente sua defesa na instância da pessoa, ao expor todas as mulheres de sua família, depois de apresentá-las aos telespectadores, demonstrar a importância que elas têm em sua vida e o carinho que nutre por elas, Maluf ganha uma *imagem* outra (ao que Booth chamou de *versão superior de si mesmo*), de pessoa comum que zela pela família que tem, decente e alvo de acusações incongruentes: como uma pessoa que tem a família que tem poderia ser favorável ao estupro? E nesta questão que nunca foi respondida, o *ethos* familiar foi mais forte e teve o poder de absolvê-lo de todas as acusações, mesmo fundadas em um discurso que assumidamente proferiu e que, durante toda a propaganda de argumentação sem a presença de sua família, não conseguiu, nem de longe, justificar.

Ao expor sua vida privada em rede nacional, Maluf encarnou o significado de *figura política*, que é a *pessoa pública*: a constante expansão das imagens que tenta assumir na esfera privada e a paulatina transferência para a esfera de alcance público/político, onde o político é aquilo que aparenta ser, e a sua maior astúcia é dizer que é, de modo que, nesses

casos, o sucesso ou o fracasso da enunciação e do lugar enunciativo é determinado a partir do apoio concreto no que a *pessoa* pode representar. Isso significa dizer que o político (mas esta é a ideia de qualquer comunicação intersubjetiva) deve fazer com que o seu público identifique um fiador, que se aproxime dele, e que autorize o discurso através da aceitação de um corpo social (re)estruturado pelo *ethos* como conjuntura sociodiscursiva. Um político demagogo, por exemplo, seria aquele que não consegue apresentar uma fundação sólida, na instância da *pessoa*, para as imagens do sujeito-enunciador que pretendia operar e, como consequência, o seu discurso é considerado fraco e ineficaz: se não faz aquilo que diz, por que diz que vai fazer? Em um caso como este, poderíamos inferir que a concepção do fiador que se faz não é suficientemente forte para fazer com que o público adira ao seu “mundo ético”³⁹. Se os discursos políticos são julgados pelos efeitos de mentira e verdade, sob critérios da fiabilidade, o *ethos* criado durante a campanha só pode ser colocado à prova depois da eleição (ou não) do candidato e se deve esperar mais quatro anos para confrontá-lo com as imagens criadas no passado. E só para constar: em outubro de 1992, Paulo Salim Maluf foi eleito prefeito de São Paulo.

Se o fiador é uma espécie de produto analítico, que depende igualmente da enunciação e do destinatário que deve identificá-lo através da percepção de determinados comportamentos que formam, por sua vez, um corpo social estereotípico pertencente a um “mundo ético” ao qual pode ou não aderir, é o fiador que recebe, da mesma forma, um rótulo como elemento de “aproximação”. Sobre esse aspecto são necessárias algumas considerações. A noção de *rótulo* foi concebida por Maingueneau para tratar dos gêneros ou sub-gêneros discursivos essencialmente autorais, que apresentariam uma indicação paratextual tais como “ensaio”, “tratado”, etc., e para poder delimitar e indicar como se pretende que o discurso seja

³⁹ Cf. MAINGUENEAU, 2008: 18.

recebido⁴⁰. O rótulo do qual falamos aqui é, em sua essência, o mesmo que aquele definido pelo teórico francês, apesar de apresentar algumas variações. Enquanto a concepção de Maingueneau é, essencialmente, discursiva, o rótulo que propomos aqui seria híbrido, pois seria uma forma de avaliação sociodiscursiva baseada em critérios sócio-históricos, que tem o poder de antecipar em linhas gerais o caráter e/ou o tom do fiador com o qual se deve entrar em contato. Esta ideia vai de acordo com a pré-caracterização por estereótipos que determinam, em certa medida, o grau de “consumibilidade” e de “aceitabilidade” que uma dada obra pode vir a ter, e significa que esses rótulos podem ser marcados e associados à obra em caráter global – os *macro-rótulos*, que se definem através do pertencimento a uma corrente literária ou a uma tendência discursiva, por exemplo – ou então em caráter pontual – que marcam o conjunto de discursos que orbitam uma única instituição, como no caso de escritores e políticos.

De forma geral, os rótulos podem evidenciar a constituição de um *ethos* pré-discursivo por meio de comparações, análises e/ou preferências relativas às variáveis sócio-históricas. Esse *ethos* atinge diretamente a instância de representação que assume metonimicamente a responsabilidade pelo discurso, mas pode, obviamente, mostrar-se contraditório quando confrontado com o *ethos* discursivo. Os rótulos atuariam, então, como um “pré-fiador”, que opera intrinsecamente ligado à cenografia, porque depende diretamente da questão tempo-espço, tanto de produção quanto de recepção do discurso. Assim, os rótulos, que são de certa forma arbitrários e controlados por ideologias ou doutrinas vigentes em certos períodos históricos, marcadas mais ou menos pelos fatores sociais, podem fazer com que o discurso venha a ganhar ou perder prestígio e interesse por parte do público consumidor e dos teóricos.

⁴⁰ Cf. MAINGUENEAU, 2006: 238.

Em alguns casos, esses rótulos podem sofrer uma revisão, ou ainda, serem confirmados ao longo de difentes períodos sócio-históricos⁴¹.

4.2 Os estereótipos, os rótulos e o *ethos* em *Perla Nera*

Podemos agora entrar na questão do nosso objeto de estudos, a *LIM* e, mais especificamente, do texto *Perla Nera*. Neste caso, quando dizemos que o texto de Rosana Crispim da Costa faz parte daquilo que se convencionou chamar por *LIM*, colocamos em atividade um pré-fiador que cria ao redor da obra um imaginário e que evoca todos os estereótipos sócio-históricos correlacionais: trata-se de um texto escrito em italiano por uma brasileira imigrada na Itália e que é usado, provavelmente, como objeto e veículo de manifestação para mudanças sociais referentes às condições dos próprios imigrados, como foram tomados os escritores e escritos da primeira geração da *LIM*. Este rótulo movimenta já um corpo social bastante específico – o corpo do imigrado – cujo caráter evoca um tom militante e insatisfeito desde a definição do tema que lhe pertence. Poderíamos, ainda e, no entanto, aprofundar-nos na questão dos rótulos e dizer que esta escritora, especificamente, faz parte daquilo que se chama de “segunda geração” dos escritores imigrados reunidos sob a *LIM*. Esta diferenciação cria, em si, um outro movimento de estereótipos que reforçam os primeiros e, ao mesmo tempo, diferem deles: a obra é então tomada como produto de uma imigrada que teve, contudo, a competência linguística para produzi-la autonomamente, sem a ajuda de um nativo que lhe servisse de “tradutor” ou “assessor linguístico”, cuja função era,

⁴¹ Por vezes, os rótulos recebidos por um escritor são conflitantes dentro do mesmo período crítico-histórico. Para entender a questão, podemos pensar em um exemplo de relações conflitantes que poderia ser Nelson Rodrigues, *o autor maldito*, que, quando da estréia da sua peça *Senhora dos afogados* no Teatro Municipal de São Paulo em 1954, foi vaiado por metade do público que o acusava de “tarado”, enquanto a outra metade aplaudia o seu sucesso, agraciando-o com gritos de “gênio”.

junto à primeira geração de escritores imigrados, garantir o acesso à língua de chegada. Da mesma forma, faz-se uma inferência relativa às possibilidades temáticas em linhas gerais:

[...] a nossa “literatura da imigração” (sobretudo de segunda geração) se caracteriza por uma atenção temática quase obsessiva à questão identitária. Um fio vermelho a partir do qual é possível ler um número importante de textos, dar conta deles, fazê-los dialogar entre eles, indentificar algumas pistas de leitura, medir constantes e resíduos, interrogar as recorrências temáticas à luz das diversas modalidades de representação e, também, em relação ao seu alcance social, ético e político (QUAQUARELLI, 2010: 45)⁴².

Isto significa que a obra que estamos analisando poderia mobilizar um corpo diferente: tratar-se-ia, então, de um corpo remoído por questões psicológicas relativas à(s) identidade(s) – embora ainda o corpo social do imigrado – que apresentaria um tom quase introspectivo e hermético e representaria a busca pelas raízes no desdobramento social de reconhecimento do *eu* e do *outro*, ou ainda, dos vários *eus*. A obsessão revelar-se-ia, então, como um tormento insolúvel, a mobilizar, em espasmos, este corpo torturado.

Os macro-rótulos, como os chamamos acima, e dentre os quais está a nomenclatura *LIM*, tratam de agrupar estereótipos discursivos (como as motivações temáticas, por exemplo), sociais dos mais variados tipos (que variam desde a formação dos escritores até os círculos sociais nos quais se ambientam – os boêmios, os nobres, os marginais, os imigrados, etc.), políticos (que seguem, normalmente, as distinções ideológicas entre esquerda, direita e moderada) e históricos (do ponto de vista da “validade” e da “atualidade”). Cria-se, no interior das infinitas conjugações entre os critérios de rotulação, as diretrizes básicas e iniciais que determinam a aproximação seletiva em relação à obra. Dizemos seletiva porque se trata, de qualquer forma, de critérios de seleção tanto para o consumo, considerando que o destinatário tem a possibilidade de não querer participar de um determinado mundo ético pré-

⁴² “[...] la nostra “letteratura dell’immigrazione” (soprattutto di seconda generazione) si caratterizza per un’attenzione tematica quasi ossessiva alla questione identitaria. Un filo rosso a partire dal quale è possibile leggere un numero importante di testi, darne conto, farli dialogare tra loro, individuare alcune piste di lettura, misurare costanti e scarti, interrogare le ricorrenze tematiche alla luce delle diverse modalità di rappresentazione e, anche, in relazione alla loro portata sociale, etica e politica.”

estabelecido, quanto para o próprio mercado editorial, que dependendo de estudos baseados em estatísticas, pode querer publicar (grupos de) autores mais ou menos determinados; e este fato já é considerado também em relação à *LIM*, isto é, descobriu-se que um escritor vinculado à *LIM* poderia vender mais, porque, como afirma Quaquarelli, se considera “que a etiqueta ‘escritor imigrado’ hoje, na Itália, faça vender mais” (2010:16).

Embora insípidos em sua forma de existência generalizante e superficial, estes rótulos fornecem algumas expectativas ao leitor antes mesmo que entre em contato direto com uma determinada obra, ou seja – e aqui a noção de rótulo que propomos encontra a ideia original de Maingueneau – existe a indicação de como se pretende que a obra seja compreendida, uma espécie de chave de leitura que é, ao mesmo tempo, intra e extradiscursiva, e que delimita, por si só, um mundo ético ao qual o leitor pode querer ou não aderir de início. As expectativas e as indicações fornecidas pelos rótulos serão, pois, averiguadas através do contato com o discurso, no confronto com o fiador que é captado pelo próprio co-enunciador.

Tendo delimitado, mesmo que de forma ainda genérica, este pré-fiador que se baseia nos rótulos, podemos passar à análise do *ethos* e ver como este “corpo” é efetivamente construído em *Perla Nera*. Aliás, devemos dizer que neste texto em especial podemos reconhecer a construção contemporânea de dois fiadores, com duas representações sociais diferentes: o primeiro deles é manifestado ao longo do texto, na medida em que a narração se desenrola; o segundo, por sua vez, é mais breve e contido, aparecendo em *flashes* de uma espécie de “invasão”. Havíamos feito esta diferenciação tratando dos narradores na análise do *nível discursivo*, e mais precisamente na parte dedicada à actorialização e é por isso que achamos por bem manter esta divisão também para a análise do *ethos*. Como este segundo narrador, ou fiador neste caso, é mais pontual, começemos por ele.

Podemos perceber que o fiador se caracteriza através de uma metodologia específica, ligada, em primeiro lugar, às datas e aos fatos que marcaram a história: projeta no discurso algumas “informações” que, intrinsecamente, deixam transparecer o seu caráter:

*Brasile: scoperto nel cinquecento dai ricchi portoghesi che in un primo momento non avevano nemmeno capito se questo immenso paese fosse un'isola o un continente. I “conquistatori” conficcarono nella terra l'asta della loro bandiera, simbolo della loro supremazia. Scoprirono il “pau brasil”, legno pregiato che importarono in tutta Europa, schiavizzando gli indigeni che furono costretti a lavorare in cambio di specchi, torture e “civilizzazione”.
Con il tempo, in quella terra fertile scoprirono la coltivazione della canna da zucchero. Gli indigeni non bastavano più per lavorare il territorio conquistato.
Bisognava trovare altra mano d'opera, altri schiavi, altra “merce”:
Uomini e donne che furono strappati dalla loro terra nelle loro colonie. Esseri umani condannati a soffrire le più grandi umiliazioni: “schiavi” destinati solo all'anonimato, alla fatica, alla morte. (PN, 21-42)*

Brasil: descoberto no século XVI pelos ricos portugueses que em um primeiro momento nem mesmo compreenderam se este imenso país fosse uma ilha ou um continente. Os “conquistadores” enfiaram na terra a haste da sua bandeira, símbolo da sua supremacia. Descobriram o “pau brasil”, madeira valiosa que exportaram para toda a Europa, escravizando os indígenas que foram forçados a trabalhar em troca de espelhos, torturas e “civilização”. Com o tempo, naquela terra fértil, descobriram o cultivo da cana de açúcar. Os indígenas não bastavam mais para trabalhar o território conquistado. Era preciso achar outra mão-de-obra, outros escravos, outra “mercadoria”. Homens e mulheres que foram arrancados de suas terras em suas colônias. Seres humanos condenados a sofrer as maiores humilhações: “escravos” destinados somente ao anonimato, ao cansaço, à morte. (PN, trad. 22-43).

Aquela que poderia parecer uma “invasão” neutra se observarmos “aquilo que é dito”, deixa de sê-lo se atentarmos para “como é dito”. De fato, a construção do fiador tenta emular a representação do mundo ético jornalístico, apropriando-se de um certo distanciamento discursivo e de uma suposta objetividade frente aos fatos que apresenta, relatando as ocorrências históricas como preâmbulo para uma notícia qualquer. Pode-se observar, no entanto, que só permanecendo nessa primeira passagem há quatro palavras fundamentais apresentadas entre aspas que nos dizem muito sobre a posição de quem está por trás do texto. São elas: “conquistadores”, “civilização”, “mercadoria” e “escravos” e, embora esses lexemas façam efetivamente parte de uma história objetivamente apresentada, a forma como são

“enunciados” demonstra que não existe, de fato, um distanciamento em relação à matéria. Apresenta-se um “tom” crítico que subsume uma posição ético-política bem definida de inconformidade em relação à própria versão histórica dos fatos e que se poderia transformar em questionamento ético: “conquistadores” de quê?; que “civilização”?; como “mercadoria”?; e por que “escravos”?

Este tom crítico diante da própria história revela um mundo ético relacionado, de forma geral, a um tipo de discurso bastante difundido e relativamente em voga em grande parte das discussões sócio-políticas: a responsabilidade social, ainda que tardiamente assumida, que fundamenta questões como a injustiça social e a usurpação étnica. Este fiador não representa, então, um corpo específico, mas um corpo coletivo e, em certa medida, abstrato, difuso em várias áreas de atuação ou em vários outros mundos éticos que se utilizam deste mesmo discurso: sociólogos, antropólogos, historiadores sociais, políticos ou adeptos dos ideais políticos de fundamentação partidária de esquerda, além de grupos de ajuda humanitária, entre tantos outros.

Embora a “metodologia de invasão” mude, passando dos fatos históricos à análise social do presente da enunciação, tanto o tom quanto o caráter fundamentado em um mundo ético assumidos pelo fiador são mantidos iguais, como pode-se observar na seguinte passagem:

Molte persone arrivano nei paesi europei con l'illusione di trovare il paradiso, per questo rischiano anche la vita, subiscono i ricatti più feroci, giungono da clandestini e si ritrovano spesso allo sbando: “merce umana” da sfruttare e relegare ai margini. Utile per diventare capro espiatorio su cui costruire stereotipi da alimentare nell'immaginario collettivo. Si vendono “merce umana” per le strade, nelle spiagge, nei ghetti, nei porti, nella tv. (PN, 391-401).

Muitas pessoas chegam aos países europeus com a ilusão de encontrar o paraíso, por isso arriscam também a vida, sofrem as chantagens mais ferozes, chegam como clandestinos e se encontram comumente à deriva: “mercadoria humana” para ser explorada e relegada às margens. Útil para transformar em bode expiatório sobre a qual construir estereótipos para alimentar o imaginário coletivo. Vende-se “mercadoria humana” pelas ruas, nas praias, nos guetos, nos portos, na tv. (PN, trad. 396-406).

Este tom crítico respaldado em um mundo ético preocupado com as questões sociais não significa que o *ethos* possa ser caracterizado como militante ou manifestante, como propunham as inferências iniciais baseadas nos rótulos. Ao menos não completamente. Antes de ações sociais de manifestação e luta pelos próprios direitos, este primeiro fiador está presente no corpo social como um observador analítico dos movimentos sócio-históricos, que adere, ou “incorpora”, de qualquer forma, a causa do “oprimido”, do “mais fraco”, do “usurpado”. Existe, portanto, uma relação que transcende a luta pelos direitos dos imigrados em si e assume um comportamento ético-político de defesa dos direitos humanos da forma mais geral possível: desde o índio e o negro historicamente escravizados até o imigrado que arrisca a própria vida e, quando chega ao seu destino, ainda é humilhado. A construção do *ethos* que é assumido pelo fiador completa-se, então, na sua última “invasão”: “*Il coraggio, la perseveranza, la fede non hanno lingua né colore, non sono corruttibili dal denaro, né dal potere. La libertà non può avere confini tracciati della paura.*” (“A coragem, a perseverança, a fé não têm língua nem cor, não são corruptíveis pelo dinheiro e nem pelo poder. A liberdade não pode ter barreiras traçadas pelo medo.” PN, 585-588/trad. 593-596). Neste caso, abandona-se a análise social e se apresenta uma “constatação gnômica” que tem o poder de resumir o percurso de construção do caráter do fiador, que é demonstrado pela mudança do próprio tom; não apresenta mais aquela característica crítica que havia marcado as suas outras aparições porque, de fato, esta constatação é inerente ao mundo ético que pretende mostrar e defender.

O outro fiador presente na obra vem a contrabalancear a existência do anterior. Em primeiro lugar, cria-se uma cenografia própria de atualização do discurso, isto é, delimita-se, de certa forma, uma possível situação de enunciação: “*Il poco che si conosce di questa storia ci è stato tramandato dai racconti dei vecchi.*” (“O pouco que se conhece desta história nos foi transmitido pelos causos dos mais velhos.” PN, 15-17/trad. 16-18). Aceitar que a história

que está para começar foi passada e transmitida através dos causos dos mais velhos implica, direta e indiretamente, uma cena de enunciação que exhibe um “padrão falado”⁴³ que ativa uma série de estereótipos prováveis remontando a toda a história das narrativas orais, desde a épica de Homero até os causos folclóricos contados ao pé do fogo no interior brasileiro. Esses estereótipos têm em comum uma situação imagética composta por alguma aglomeração de locutários dispostos a ouvir uma história, e um responsável por sua transmissão, aquele que a conhece e é autorizado a contá-la. Assumir essa cena de enunciação no enunciado reconstrói, portanto, o percurso que a própria narrativa teve até então: estamos diante de um corpo experiente, provavelmente mais velho do que os demais que o “escutam” e que, pela experiência, é autorizado a dizer algo.

Colocando esse fiador em contraposição ao outro, podemos perceber que há uma diferença em relação a sua “posição física”. Dito de outra maneira: se o primeiro fiador apresentava um tom crítico, que o transferia imediatamente para um espaço austero – uma sala de aula universitária, um palanque de discursos, uma sala de reuniões ou debates, etc. – este segundo fiador coloca-se em um espaço menos formal, que lhe permite ativar o mundo ético da memória – individual e coletiva – da forma mais límpida possível: uma sala ou um quarto pouco iluminado, uma varanda à luz da lua, a céu aberto sob as estrelas... E neste caso, não existe a necessidade de um tom crítico porque não há nada que deva ser avaliado: a história é contada da forma como foi passada por gerações e é, de início, um fato consumado. Assume, portanto, um tom condescendente, quase familiar, que aceita e conforta, mas que se preocupa em fazer com que a história não se perca pelo tempo e no tempo, como forma de manter viva a memória coletiva identitária de um povo:

⁴³ Cf. MAINGUENEAU, 2008: 23.

Dora, Perla Nera, senza data di nascita. Radici cancellate dai signori della terra. Vergogna incancellabile. Nemmeno quella libertà arrivata tardivamente riesce a cancellare le violazioni contro l'orgoglio di un popolo. (PN, 44-48).

Dora, Perla Nera, sem data de nascimento. Raízes apagadas pelos senhores da terra. Vergonha indelével. Nem mesmo aquela liberdade conseguida tardiamente consegue apagar as violações contra o orgulho de um povo. (PN, trad. 44-49).

É assim que a memória se torna o mundo ético do fiador. Aquilo que procura transmitir é a consciência de passado (e não de história, como o outro fiador), e o faz de duas formas que apresentam diferenças tênues entre si: a primeira é fazer lembrar, que corresponderia, no âmbito da memória, a manter vivo, manter presente e ativo; a segunda, por sua vez, seria o não deixar esquecer, que se manifesta através da preocupação relativa à perda, do tornar-se ausente e, por consequência posterior, inexistente, com o medo de que o passado esquecido possa ser repetido.

Embora assumo o mundo ético da memória factual, nada impede que este fiador apresente em sua composição algumas características do fantástico e do fantasioso:

La settimana seguente, comincia a lavorare nella locanda. Le sue mani sono stregate, cucina piatti semplici e divini allo stesso tempo, la sua cucina ha il potere di cambiare umori, tradimenti, amori non corrisposti e saudade struggente. (PN, 244-249).

Na semana seguinte, começa a trabalhar no restaurante. Suas mãos são enfeitadas, cozinha pratos simples e divinos ao mesmo tempo, sua culinária tem o poder de transformar humores, traições, amores não correspondidos e saudade pungente. (PN, trad. 246-251).

Podemos pensar, nesse contexto, e usando uma metáfora culinária que lembra Dora, que o fantástico seja, de qualquer forma, o tempero da memória. Fantasiar sobre um fato não significa necessariamente torná-lo menos verídico ou menos exato: poderíamos considerá-lo como uma análise subjetiva dos fatos que toma como base uma crença ou uma ideologia próprias. É desta mesma forma que as concepções religiosas tornam-se parte relevante dos relatos históricos:

Dopo quella notte durante la quale ha conosciuto l'anima del mare, i suoi piatti sono diventati ancora più magici. Dora ancora non capisce perché i suoi santi le abbiano dato quel dono se non deve essere usato per una buona causa. (PN, 502-507).

Depois daquela noite, na qual conheceu a alma do mar, seus pratos ficaram ainda mais mágicos. Dora não entende ainda porque seus santos lhe deram aquele dom se não deve ser usado por uma boa causa. (PN, trad. 510-514).

E aqui devemos ressaltar que o fantástico e o religioso, embora presentes e detentores de uma certa importância na composição representativa do fiador, não constituem mundos éticos isolados, aos quais o enunciatário deva aderir incondicionalmente. Se assim fosse, um cético jamais poderia apreciar *Perla Nera* como uma obra que se apresenta e que se abre aos seus olhos. Preferimos pensar que estes elementos sejam demonstrativos de uma cultura intrínseca, presente, de toda forma, na concepção do mundo ético da memória coletiva. A religiosidade e o fantástico que dali podem surgir representam características assumidas pelo fiador e determinam mais ou menos precisamente o seu caráter, mas isso não significa que o enunciatário deva ser, também ele, religioso para que o mundo criado seja universalmente validado.

Em um último movimento de análise, gostaríamos de propor aqui uma reflexão arriscada, que poderia transcender tanto as teorias quanto os rótulos estipulados. No início de sua explicação sobre o fiador, Maingueneau diz:

A meu ver, a noção de ethos, que mantém um laço crucial com a reflexividade enunciativa, permite articular corpo e discurso para além de uma oposição empírica entre oral e escrito. A instância subjetiva que se manifesta no discurso não se deixa conceber apenas como um estatuto (professor, profeta, amigo...) associado a uma cena genérica ou a uma cenografia, mas como uma “voz” indissociável de um corpo enunciante historicamente especificado. (2008: 17).

Se tomarmos como ponto de partida o lugar enunciativo, baseado na tríade *eu-aqui-agora*, o analista francês utiliza apenas dois dos três dêiticos: a pessoa, representada pelo corpo

enunciante; e o tempo, porque é historicamente especificado. Nada se fala sobre um possível espaço ligado a este fiador. Quando retomamos a noção de cenografia, temos ali:

[...] o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um “código linguageiro” através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. O “conteúdo” aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte. (2008a: 51).

Em uma correlação indireta, pode-se supor que o espaço da enunciação esteja ligado ao “código linguageiro” assumido pela obra, e isto significa dizer que o espaço que autoriza o discurso pode ser definido através de uma condição linguística que garante a sua existência e dela é inseparável. No caso do nosso objeto de estudos, o espaço de enunciação seria, portanto, a Itália, ou eventualmente a Suíça, considerando que são estes os dois países nos quais o italiano é a língua italiana oficial, fato que determinaria e delimitaria implicitamente, também, um possível público alvo que viria a entrar em contato com a obra (excluindo as situações de tradução, nas quais existe uma transposição linguística para incluir o público que não compartilha do mesmo sistema linguístico do texto original).

Ocorre que quando atentamos para os dêiticos espaciais presentes no texto, podemos perceber que existe um distanciamento paulatino daquele que deveria ser concebido como o espaço enunciativo italiano, normalmente apresentado através de um pronome demonstrativo ligado ao sistema enuncivo: “aquele país” ou “aquele mundo”⁴⁴. Existe, no caso do espaço italiano, apenas uma manifestação dêitica enunciativa, “este país”⁴⁵, que remete ao momento da chegada ao “novo país”.

Em uma correlação inversa, existe uma aproximação do espaço de representação do Brasil e devemos ainda dizer que, curiosamente, este efeito é mantido em sincronia entre os dois enunciadores ou os dois fiadores presentes na obra, dos quais falamos anteriormente. O

⁴⁴ Estas representações podem ser encontradas no texto original em italiano nas linhas 361, 362 e 418.

⁴⁵ Na linha 321 do texto original.

espaço do Brasil é representado através do dêitico enunciativo “este país”⁴⁶, ou então nas oposições semânticas entre o *aqui* e o *alhures*: “*Nel mondo si alimenta a poco a poco un immaginario che connota il popolo brasiliano come un popolo felice nonostante gli stenti.*” (“No mundo alimenta-se, aos poucos, o imaginário que conota o povo brasileiro como um povo feliz, apesar das dificuldades.” PN, 183-185/trad. 183-185) e “*Il Brasile continua ad essere un paese colmo di speranza ma la gente è sempre più stanca. Chi ha il coraggio si avventura verso altre terre.*” (“O Brasil continua a ser um país repleto de esperança, mas as pessoas estão cada vez mais cansadas. Quem tem a coragem se aventura em direção a outras terras”. PN, 290-294/trad. 292-295). Existe, no entanto, um momento em que também o Brasil começa a ser tratado como um espaço enuncivo, o momento do retorno:

Il suo Brasile la sta aspettando con le braccia aperte. Sarà un abbraccio caldo e sincero.
E' un luogo pieno di contraddizioni, dove l'aspettano molte incertezze.
Ma lì si trovano le sue radici africane. Tuttora vi si combatte per la sopravvivenza, ma quella ricca terra sa ancora ricevere tanta gente che arriva con il bagaglio pieno di sogni. Un paese che, come durante le feste, lascia sempre la porta aperta per accogliere tutti. (PN, 633-643).

O seu Brasil a está esperando com os braços abertos. Será um abraço quente e sincero.
É um lugar cheio de contradições, onde a esperam muitas incertezas.
Mas ali se encontram suas raízes africanas. Ainda hoje luta-se pela sobrevivência, mas aquela rica terra sabe ainda receber muita gente que chega com as bagagens cheias de sonhos. Um país que, como durante as festas, deixa sempre as portas abertas para acolher a todos. (PN, trad. 637-648).

Considerando os movimentos enunciativos e enuncivos, de aproximação e de distanciamento, acreditamos que, *a priori*, o espaço de enunciação, o espaço assumido pelo fiador, seja efetivamente o Brasil, e não a Itália como se poderia imaginar através do “código linguageiro” que autoriza a obra. As representações mais expressivas de aproximação estão, obviamente, ligadas ao espaço brasileiro, inclusive pelas oposições semânticas, que consideramos cruciais, entre o *aqui* e o *alhures*, ambos muito bem delimitados. Embora tenhamos reconhecido que, em um determinado momento, existe uma mudança dêitica, e que

⁴⁶ Nas linhas 23-24.

o Brasil começa, também ele, a ser reconhecido como um espaço enuncivo, isso não altera o fato de delimitarmos o espaço brasileiro como espaço-fonte da enunciação. Neste caso, a representação enunciva provém, parece-nos, de uma consciência paratópica, que muda o entendimento dos espaços em sua forma de existência: para que se pertença e se adira completamente a um espaço, é necessário que dele nunca se tenha saído, e isto significa que aquele Brasil enunciativo, a partir do momento em que entra em contato com outros possíveis espaços, jamais poderá existir por completo de novo. Desta forma, a “fiabilidade espacial” que autoriza a obra é proveniente do caráter paratópico que o próprio fiador assume em sua composição, em um jogo que credita a sua inserção espacial através de um “código linguageiro” bem definido em oposição ao *ethos* que assume, cuja representação enunciativa é dada a um espaço diverso. Este jogo culmina, portanto, em um movimento representativo que oscila entre o “lá” e o “outro lá”, sem que se possa criar raízes permanentes em nenhum dos dois lados.

Considerações finais

Ma se ti rifiuterai di giocare all'attore
forse un libro scriverai come libero autore
e tu forse poi vedrai gli orizzonti più vasti

Uomini Celesti. Bandabardò

A problemática da *letteratura italiana della migrazione* ultrapassa, e muito, as questões literárias. Mais do que textos e discursos, a *LIM* coloca em discussão a base constitutiva das sociedades nas quais esse grupo está inserido. Como vimos durante todo o percurso do primeiro capítulo (*As faces da letteratura italiana della migrazione*) a *LIM* foi encarada pela crítica, em um primeiro momento, como um movimento social, sem valor literário. Os autores imigrados eram vistos, então, como manifestantes sócio-políticos, cujo único intuito era discutir seus próprios direitos dentro da sociedade italiana, deixando transparecer os seus interesses através de textos, muitas vezes, (auto)biográficos. E esse foi o grande equívoco (ou mecanismo de controle) dos críticos e estudiosos que observavam esse fenômeno, do qual guardaram certa distância. Além das questões legais, da luta social, e da manifestação coletiva de repúdio ao assassinato de Jerry Maslo, os escritores da *LIM* e seus textos expuseram a constituição híbrida da sociedade: fizeram ver todos aqueles que eram “invisíveis” (os imigrados, os ciganos nômades, os pobres...), e que estavam ali, sempre presentes, embora não lhes fosse dada qualquer possibilidade de “pertencer ao mundo social”. A primeira geração de escritores da *LIM* assumiu, portanto, o caráter de “revolução dos híbridos”.

A alternância entre as “gerações de escritores” foi marcada por mudanças discursivas, tanto temáticas quanto relativas aos gêneros das obras: não tratavam somente de questões

histórico-biográficas, mas começaram a criar também situações ficcionais, em publicações que variavam em relação à forma, da prosa ao poema. Além disso, estes escritores de segunda geração foram reconhecidos através da sua autonomia, isto é, não precisavam mais do “tutorado linguístico” que havia estigmatizado os seus predecessores. Os imigrados eram capazes, eles mesmos, de escrever diretamente na língua italiana, a “língua do outro”. Essas novas relações entre autor, obra e sociedade fizeram com que os estudiosos revissem a sua forma de abordagem em relação aos escritores imigrados, de modo a contemplar tanto a representação ético-política quanto a composição estética nas obras. A transformação metodológica pela qual a “crítica em si mesma” se viu obrigada a passar, tendo em vista a nova produção, deixou transparecer os problemas em relação ao caráter cientificista – de “purificação” e de divisão em grandes áreas de atuação – assumido no confronto imediato com a primeira geração de escritores. Desta forma, se aqueles primeiros “manifestantes” iniciaram a revolução dos híbridos, dando visibilidade aos “não-sujeitos” do mundo social, a segunda geração de autores imigrados conseguiu levá-la a um desfecho: as mudanças discursivas (temas e gêneros) e sociais (autonomia relativa à função social do “autor”), das quais os escritores imigrados foram sujeitos e objetos, fizeram com que a crítica aceitasse o “estatuto híbrido” e colocasse em vigor a metodologia de aproximação “em redes”, que transpassa os mundos naturais, sociais e discursivos ao mesmo tempo, e lugar de onde nasceram os próprios híbridos.

Existem, no entanto, algumas condições de produção bastante específicas para que possa surgir um autor imigrado. Esse foi o percurso do segundo capítulo (*Da paratopia constitutiva*), no qual procuramos entender quais são os fatores propícios para que um “imigrado que escreve”, seja considerado como “autor” e inserido no grupo delimitado pela *LIM*. Ali pudemos perceber que a condição de “autor imigrado” está diretamente ligada ao pertencimento impossível a qualquer lugar. Esta condição de existência paradoxal se

manifesta, primeiramente, em relação ao próprio estatuto de imigrado, ou seja, estes escritores estão inseridos em uma sociedade que não lhes pertence, mas que os “aceita”, desde que se mantenham as devidas distâncias. Para o imigrado, essa condição, que chamamos *paratopia geográfica*, é sempre insolúvel: por maior que seja o tempo dedicado ao país de chegada, jamais será reconhecido como um “igual”. Da mesma forma, aquela pátria que deixou para trás não lhe pertence mais, a partir do momento em que entra em contato com outras culturas e outras visões de mundo. Estes imigrados pertencem tanto a uma quanto à outra, e a nenhuma delas ao mesmo tempo.

Em segundo lugar, pudemos identificar uma outra situação de pertencimento impossível, que chamamos *paratopia linguística*. Nesse caso, para que um imigrado possa ser considerado um escritor da *LIM*, a obra deve existir na “língua do outro”. Consideramos que esse pertencimento impossível se revele ao passo que a língua materna da obra, isto é, o sistema linguístico que influencia o texto pela primeira vez, é obrigatoriamente diferente da língua materna do autor. A situação paratópica se cria no momento em que o autor considera o conjunto, composto pela obra e pela língua do outro, como seu. Desses dois tipos de paratopia, que encontramos durante as análises, pudemos perceber uma terceira ocorrência, uma consequência paratópica: o próprio estatuto de “autor”. Esses escritores são considerados “imigrados italianos” pela nomenclatura que procura agrupá-los, cuja função é incluir as obras no acervo cultural italiano, considerando o espaço geográfico de criação e a língua da obra mas, ao mesmo tempo, utiliza como elemento “excludente” o movimento primeiro de imigração pelo qual passaram todos esses autores, ou seja, tanto as obras quanto os autores são italianos e não-italianos ao mesmo tempo; fazem parte do acervo nacional, mas sob uma denominação bastante específica, que marca a diferenciação em relação às “outras obras italianas”.

Depois dessas reflexões acerca da *LIM* e das suas condições de produção, investigamos no terceiro capítulo (*Perla Nera: uma análise semiótica*) como foi construído o texto de Rosana Crispim da Costa, procurando marcas discursivas que deixassem transparecer elementos paratópicos em relação ao Brasil e à Itália. Esses elementos se manifestam no texto por meio de marcas identificáveis com as visões do imigrado sobre o país de origem e de chegada, sendo este o lugar correlacionado à mudança e à melhoria das condições de vida, enquanto aquele apresenta traços ligados às raízes e à cultura materna. Notamos que há também traços que condicionam e marcam as relações intersubjetivas em ambos os países: a Itália é mostrada tanto como o lugar da esperança e da espera quanto como o espaço do desespero relacionado à falta de liberdades. O Brasil, por sua vez, é normalmente ligado ao espaço do sofrimento e da dificuldade ao mesmo tempo em que é representado como lugar do afeto e das realizações subjetivas, com o qual se mantém uma relação de aproximação e distanciamento constantes. Através das análises da representação actorial, espacial e temporal, pudemos perceber que o Brasil é representado pelas características familiares, quase como um outro sujeito com o qual se podem manter laços de intimidade. A Itália, por sua vez, é representada como o lugar da frieza regulada pelas relações econômicas, o mundo ao qual não se pode e não se quer pertencer. Em relação ao tempo mostrado no texto, compreendemos que, também ali, havia algumas marcações significativas. O Brasil, embora caracterizado como “jovem”, tinha o seu tempo reconstruído desde o descobrimento, enquanto a Itália era mostrada no seu tempo “atual”, ainda que fosse adjetivada como “velha”. Todas essas reflexões, quando colocadas em correlação, nos permitiram “pintar” uma imagem bastante específica em relação ao enunciador da obra.

Ao enunciador e à sua representação dedicamos o quarto capítulo da dissertação (*Ethos discursivo: as representações imagéticas e os rótulos*). Conseguimos delimitar, através das análises, que se tratava de um enunciador “envelhecido”, cuja sabedoria o autorizava a

contar a história que havia sido transmitida por gerações. Da mesma forma, tivemos a possibilidade de circunscrever um “espaço”, no qual a narrativa pode ter sido enunciada: verificamos que as representações espaciais da enunciação remontavam a um ambiente interiorano, no qual as pessoas se reuniam ao pé do fogo para contar e ouvir histórias. Em uma última análise dos dêiticos espaciais relacionados à instância da enunciação, pudemos perceber que, não obstante o uso da língua italiana, a maioria das representações enunciativas estavam ligadas ao espaço do Brasil e, portanto, que o enunciador poderia ser caracterizado como brasileiro. Este enunciador assume, no entanto, também ele, uma posição paratópica quando começa a se referir ao Brasil como um espaço enuncivo, como o *alhures*, demonstrando a impossibilidade de pertencimento completo a qualquer um dos “lás”.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. (1993). *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. Martins Fontes: São Paulo.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. (2002). *Teoria do discurso, fundamentos semióticos*. 3ª ed. Humanitas FFLCH/USP: São Paulo.
- BENJAMIN, Walter. (1985). *Obras escolhidas* (vol.1). Brasiliense: São Paulo.
- _____. (1985). “O Narrador”. In: *Obras escolhidas* (vol.1). Brasiliense: São Paulo.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. (2008). *Dicionário de análise do discurso*. 2ª ed. Coordenação da tradução por Fabiana Komesu. Editora Contexto: São Paulo.
- CORTÁZAR, Julio. (2004). *Valise de Cronópio*. 2ª ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Perspectiva: São Paulo.
- COSTA, Rosana Crispim da. (2008). *Perla Nera*. Cópia xerografada.
- FIORIN, José Luiz (2006). *Elementos de análise do discurso*. 14ª ed. Editora Contexto: São Paulo.
- _____. (2008). *As astúcias da enunciação*. 2ª ed. Editora Ática: São Paulo.
- FRACASSA, Ugo (2010). “Strategie di affrancamento. Scrivere oltre la migrazione”. In: QUAQUARELLI, Lucia (org.). *Certi confini*. Morellini Editore: Milano, p. 179-199.
- FREYRE, Gilberto. (2004). *Nordeste*. 7ª ed. Global Editora: São Paulo.
- GOETHE, Johann. Wolfgang von. (1993). *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. Nova Alexandria: São Paulo.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. (2008). *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra e Tieko Yamaguchi Miyazaki. Editora Contexto: São Paulo.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. (2000). *Cursos de estética* (vol. 2). Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. EDUSP: São Paulo.

LAKHOUS, Amara (2000). *Elegia dell'esilio compiuto*. Série Narrativa. *Kúma* n.1. Revista online da Università Roma La Sapienza. Disponível em: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/narrativa.html> (último acesso: 27 de dezembro de 2011).

LATOUR, Bruno. (2009). *Jamais fomos modernos*. 2ª ed. Editora 34: São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. (2006). *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. Editora Contexto: São Paulo.

_____. (2008) “A propósito do ethos”. Tradução de Luciana Salgado. In: MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. Editora Contexto: São Paulo, p. 11-29

_____. (2008a). “Os discursos constituintes”. Tradução de Nelson Barros da Costa. In: *Cenas da Enunciação*. POSSENTI, Sírio e SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de (orgs.). Parábola Editora: São Paulo, p. 37-54.

_____. (2008b). “Problemas de ethos”. Tradução de Sírio Possenti. In: *Cenas da Enunciação*. POSSENTI, Sírio e SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de (orgs.). Parábola Editora: São Paulo, p. 55-73.

METHNANI, Salah (2008). “Sguardo italiano e identità dell'altro”. Serie Ensaios. *Kúma* n.15. revista online da Università Roma La Sapienza. Disponível em: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/intercultura/kuma15methnani.pdf> (último acesso: 30 de dezembro de 2011)

MOTTA, Ana Raquel & SALGADO, Luciana (orgs.) (2008). *Ethos discursivo*. Editora Contexto: São Paulo.

PARATI, Graziella (2010). “Comunità, diritti umani e testi multiculturali”. Tradução do inglês de Davide Casati. In: QUAQUARELLI, Lucia (org.) (2010). *Certi confini*. Morellini Editore: Milano, p. 23-41.

POSSENTI, Sírio. (2009). *Questões para analistas do discurso*. Editora Parábola: São Paulo.

RODRIGUES, Arlete Moysés. (1988). *A moradia nas cidades brasileiras*. Editora Contexto: São Paulo.

QUAQUARELLI, Lucia (org.) (2010). *Certi confini*. Morellini Editore: Milano.

_____. (2010). “Chi siamo io?”. In: QUAQUARELLI, Lucia (org.) (2010). *Certi confini*. Morellini Editore: Milano, p. 43-58.

Sites consultados na internet

Discurso político de Paulo Salim Maluf veiculado pela televisão em 1992:

<http://www.youtube.com/watch?v=a5PXqW43KMk>

Entrevista do sociólogo Aldo Bonomia ao jornal *Corriere della Sera*:

http://milano.corriere.it/cronache/articoli/2008/09_Settembre/15/intervista_sociologo_bonomi_intolleranza_razzismo.shtml

Progetto Melting Pot per la promozione dei diritti di cittadinanza:

<http://www.meltingpot.org/>

Secretaria de políticas de promoção da igualdade racial do governo brasileiro:

http://www.seppir.gov.br/copy_of_acoes

Dora, Perla Nera, eredità schiava. Pelle nera quasi blu, denti da cavallo di razza, capelli crespi difficili da snodare, mani segnate dalla raccolta della canna da zucchero, calli pure
5 nell'anima.

Dora, sorriso smagliante, maschera della sofferenza.

Porta sulle spalle la storia dei suoi antenati deportati dall'Africa nel Giovane Brasile per
10 lavorare, da schiavi, una terra che non era loro e vivere in anguste baracche in cambio di un po' di cibo.

La vita di Dora è un libro con tante pagine strappate come è sempre stato per generazioni
15 di brasiliani. Il poco che si conosce di questa storia ci è stato tramandato dai racconti dei vecchi. Molti hanno preferito cancellare della memoria la sofferenza del passato per affrontare quella del presente.

20 *Brasile: scoperto nel cinquecento dai ricchi portoghesi che in un primo momento non avevano nemmeno capito se questo immenso paese fosse un'isola o un continente. I*
25 *"conquistatori" conficcarono nella terra l'asta della loro bandiera, simbolo della loro supremazia. Scoprirono il "pau brasil", legno pregiato che importarono in tutta Europa, schiavizzando gli indigeni che furono costretti*
30 *a lavorare in cambio di specchi, torture e "civilizzazione".*

Con il tempo, in quella terra fertile scoprirono la coltivazione della canna da zucchero.

35 *Gli indigeni non bastavano più per lavorare il territorio conquistato.*

Bisognava trovare altra mano d'opera, altri schiavi, altra "merce":

40 *Uomini e donne che furono strappati dalla loro terra nelle loro colonie. Esseri umani condannati a soffrire le più grandi umiliazioni: "schiavi" destinati solo all'anonimato, alla fatica, alla morte.*

Dora, Perla Nera, herança escrava. Pele negra quase azul, dentes de cavalo de raça, cabelos crespos difíceis de desembaraçar, mãos marcadas pela colheita de cana-de-açúcar, calos também na alma.

Dora, sorriso deslumbrante, máscara do sofrimento.

Carrega nas costas a história dos seus antepassados deportados da África para o Jovem Brasil para trabalhar, como escravos, em uma terra que não era deles e viver em barracas apertadas em troca de um pouco de comida.

A vida de Dora é um livro com muitas páginas arrancadas como sempre foi por gerações de brasileiros. O pouco que se conhece desta história nos foi transmitido pelos causos dos mais velhos. Muitos preferiram apagar da memória o sofrimento do passado para enfrentar aquele do presente.

Brasil: descoberto no século XVI pelos ricos portugueses que em um primeiro momento nem mesmo compreenderam se este imenso país fosse uma ilha ou um continente. Os "conquistadores" enfiaram na terra a haste da sua bandeira, símbolo da sua supremacia. Descobriram o "pau brasil", madeira valiosa que exportaram para toda a Europa, escravizando os indígenas que foram forçados a trabalhar em troca de espelhos, torturas e "civilização".

Com o tempo, naquela terra fértil, descobriram o cultivo da cana de açúcar.

Os indígenas não bastavam mais para trabalhar o território conquistado.

Era preciso achar outra mão-de-obra, outros escravos, outra "mercadoria".

Homens e mulheres que foram arrancados de suas terras em suas colônias. Seres humanos condenados a sofrer as maiores humilhações: "escravos" destinados somente ao anonimato, ao cansaço, à morte.

45 Dora, Perla Nera, senza data di nascita. Radici cancellate dai signori della terra. Vergogna incancellabile. Nemmeno quella libertà arrivata tardivamente riesce a cancellare le violazioni contro l'orgoglio di un popolo.

Dora, la sua pelle brilla al sole.

50 "Sei nera come il carbone! Brutta scimmia, sali in cima all'albero e restaci fino a notte fonda. Così nessuno ti può vedere"

Una lacrima scorre su quel viso nero; lei non riesce a capire perché la sua pelle provochi
55 tanto disprezzo.

*Il Brasile nel novecento non era così diverso. Dittatura militare, soffocamento di idee e libertà e disuguaglianza economica. Nei primi
60 anni settanta il Brasile sotto la dittatura militare affrontava una grande crisi.*

*Venne studiata una strategia per un processo di apertura "democratica" lento e graduale, ma controllato. Un'operazione che prevedeva
65 l'accesso ai diritti individuali senza però che vi fosse alcuna possibilità di raggiungere le alte sfere della politica del regime che, tale, restava.*

*La borghesia accolse di buon grado i
70 cambiamenti, dai quali, aveva ottenuto dei vantaggi, ma ai poveri non restava che guardare in TV i ricchi che si arricchivano sempre più. Purtroppo quella che poteva sembrare la vicenda di una telenovela altro
75 non era che dura realtà.*

Dora, insieme al suo Brasile desolato, cresce tra le gonne lunghe della nonna custode di grandi segreti culinari che facevano della sua
80 cucina un'arte magica. Segreti che aveva conosciuto durante la sua vita di fughe dai "padroni". Per famiglia aveva gli schiavi fuggitivi del "quilombo", che avevano attraversato il "Sertão" per rifugiarsi tra le
85 colline. L'arte culinaria e i segreti dell'uso delle spezie li aveva appresi da piccola, per ingannare il gusto della miseria.

Dora, Perla Nera, sem data de nascimento. Raízes apagadas pelos senhores da terra. Vergonha indelével. Nem mesmo aquela liberdade conseguida tardiamente consegue apagar as violações contra o orgulho de um povo.

Dora, sua pele brilha no sol.

"Você é preta como o carvão! Macaca feia, suba em uma árvore e fique por lá até de madrugada. Assim ninguém pode te ver."

Uma lágrima escorre sobre aquele rosto negro; ela não consegue compreender porque sua pele provoca tanto desprezo.

O Brasil do século XX não era tão diferente. Ditadura militar, sufocamento de ideias e liberdades e desigualdade econômica. No início dos anos setenta, o Brasil sob a ditadura militar enfrentava uma grande crise.

Foi estudada uma estratégia para um processo de abertura "democrática" lento e gradual, mas controlado. Uma operação que previa o acesso aos direitos individuais sem, no entanto, que existisse qualquer possibilidade de alcançar as altas esferas da política do regime que, assim, continuava.

A burguesia acolheu de bom grado as mudanças das quais tinha conseguido algumas vantagens, mas aos pobres só restava ver na TV os ricos que se enriqueciam cada vez mais. Infelizmente aquela que podia parecer a história de uma telenovela era apenas a dura realidade.

Dora, junto ao seu Brasil desolato, cresce entre as saias longas da avó, guardiã de grandes segredos culinários que faziam de sua cozinha uma arte mágica. Segredos que havia conhecido durante a sua vida de fugas dos "donos patrões". Por família tinha os escravos fuggitivos do **quilombo**ⁱ, que haviam attraversato o **sertão** para se refugiarem entre as colinas. A arte culinária e os segredos do uso dos temperos ela os havia appreso

Cucinava per i guerriglieri del “quilombo” con
 90 la speranza di dare loro, attraverso quegli
 alimenti, sollievo per le loro braccia stanche e
 coraggio nella lotta per la conquista della
 libertà.

Dora cresce con la nonna addormentandosi tra
 95 i profumi delle spezie ed i suoni dei cibi che
 saltano dentro le pentole bollenti che
 sembravano governate dalla maestria di un
 direttore d'orchestra.

100 Dora, Perla Nera, mescola la sua esistenza
 insieme a tanti altri bambini che come lei
 hanno perso l'indirizzo delle loro radici.
 Bambini che giocano con la vita come fosse un
 giocattolo da due soldi perché non esiste il
 105 domani. Vite vissute istante per istante. Dora,
 sin da piccola, è già saggia, bambini e adulti la
 salutano come una regina, emana un senso di
 pace limpida e acuta. Ha ereditato la
 spiritualità dalla nonna che l'aveva battezzata
 110 sia nella chiesa cattolica che nel “terreiro” del
 candomblé.

Dora diventa ragazza tra le vie perdute della
 favela. Tutte le mattine, aprendo la finestra
 della sua baracca, vede la povertà che la saluta
 115 con un “buon giorno” per non farle
 dimenticare che quello è il suo mondo dove
 chi rimane si priva del sogno di un futuro
 migliore. I grandi grattacieli visti dall'alto del
 “morro” appartengono a chi è predestinato ad
 120 essere vincente. Il paesaggio miserabile che
 appare da quella finestra non dà speranza
 alcuna, il futuro sarà come il presente.

Un giorno, ritrovata donna, incontra un “vero
 125 re”, unico, perché nelle favole non si è mai
 visto un re nero. Si sposa e, insieme al suo re
 compra una baracca tutta per loro. E' molto
 felice anche se la miseria è quasi l'unica
 mobilia della loro baracca. Il suo re nero
 130 prende l'autobus dopo il lavoro pensando solo
 ad arrivare a casa per baciare la sua regina e
 gustare la sua cucina meravigliosa. Dora, con
 una pagnotta di mais, un etto di farina,

desde pequena, para enganar o gosto da
 miséria.

Cozinhava para os guerrilheiros do **quilombo**
 com a esperança de lhes dar, através daqueles
 alimentos, alívio para seus braços cansados e
 coragem na luta pela conquista da liberdade.

Dora cresce com a avó, adormecendo entre os
 perfumes dos temperos e os sons da comida
 pulando dentro das panelas ferventes que
 pareciam governadas pela maestria de um
 regente de orquestra.

Dora, *Perla Nera*, mistura sua existência junto
 a tantas outras crianças que, como ela,
 perderam o endereço de suas raízes. Crianças
 que jogam com a vida como se fosse um
 brinquedo barato porque não existe o amanhã.
 Vidas vividas instante a instante. Dora, desde
 pequena, já é sábia, crianças e adultos a
 cumprimentam como a uma rainha, emana
 uma sensação de paz límpida e aguda. Herdou
 a espiritualidade da avó que a havia batizado
 tanto na igreja católica quanto no **terreiro** do
 candomblé.

Dora vira moça por entre as ruas perdidas da
favela. Todas as manhãs, abrindo a janela da
 sua barraca, vê a pobreza que a cumprimenta
 com um “bom dia” para ela não esquecer que
 aquele é o seu mundo onde quem fica, se priva
 do sonho de um futuro melhor. Os grandes
 arranha-céus vistos do alto do **morro**
 pertencem a quem é predestinado a ser
 vencedor. A paisagem miserável que aparece
 por aquela janela não dá qualquer esperança, o
 futuro vai ser como o presente.

Um dia, já mulher, encontra um “verdadeiro
 rei”, único, porque nos contos de fada nunca se
 viu um rei negro. Casa-se e, junto ao seu rei,
 compra um barraco todo deles. Está muito
 feliz, ainda que a miséria seja quase a única
 mobília de seu barraco. O seu rei negro toma
 ônibus depois do trabalho só pensando em
 chegar em casa para beijar sua rainha

135 zucchero e un bicchiere di latte riesce a realizzare un banchetto. Ogni sera, dopo cena, con il suo re, si siede sulla soglia di casa per guardare le stelle che decorano il cielo dei poveri e dei ricchi. Per Dora e il suo re, il cielo stellato rappresenta il giardino dove riposare e
140 guardarsi negli occhi felici di non essere più soli in quel mondo di sofferenza.

Un giorno, il re, mentre torna verso il suo “castello”, viene colpito da una pallottola vagante che gli trapassa il cuore.

145 Il re non c'è più. Dora, Perla Nera, non ha più nessuno a cui preparare i suoi banchetti. Vive giorni difficili nell'incertezza di non conoscere l'indomani, mentre nel suo ventre, fiorisce una nuova vita, un'eredità d'amore che nessuno
150 può strapparle: la sua reginetta. Insieme alla bambina cresce in lei il desiderio di donare a quella creatura l'identità che a lei è stata negata.

Dora, Perla Nera, sogna anche un tetto che le
155 possa proteggere dalla pioggia e una cucina per praticare la sua arte d'incantatrice di palati con i suoi condimenti variopinti.

La piccola Aurora: “inizio della vita”, nasce abbracciata dalla solidarietà della gente che
160 vive nella favela e che tanto ammira la forza di Dora, cresce tra i vicoli e le fogne. I trafficanti sono i suoi custodi.

Quando la polizia irrompe nella favela ed avvengono le sparatorie Aurora si rifugia
165 dentro le case divertendosi come se stesse vivendo dentro un film d'avventura; la realtà è troppo dura per essere accettata e lei non è ancora consapevole dei mali e delle ingiustizie del mondo. Quando Dora torna a casa ed
170 ascolta i racconti della sua piccola, il suo cuore si lacera dal dolore come avvolto dalla morsa delle catene.

*Il Brasile del nuovo millennio vive ancora
175 nella selva dove regna la legge della sopravvivenza e del soffocamento culturale. La popolazione, nelle favelas e sotto i viadotti, cresciuta a dismisura sopravvive*

e saborear seus pratos maravilhosos. Dora, com um pão de milho, um pouco de farinha, açúcar e um copo de leite, consegue preparar um banquete. Toda noite, depois do jantar, com seu rei, senta-se na porta de casa para admirar as estrelas que decoram o céu dos pobres e dos ricos. Para Dora e seu rei, o céu estrelado representa o jardim onde repousar e
olhar-se nos olhos, felizes de não estarem mais sozinhos naquele mundo de sofrimento.

Um dia, o rei, enquanto voltava ao seu “castelo”, foi atingido por uma bala perdida que lhe atravessou o coração.

O rei não existe mais. Dora não tem mais ninguém para quem preparar seus banquetes. Vive dias difíceis na incerteza de não conhecer o amanhã, enquanto em seu ventre, floresce uma nova vida, uma herança de amor que ninguém lhe pode arrancar: a sua rainhazinha. Junto àquela criança, cresce nela o desejo de
doar àquela criatura a identidade que lhe foi negada.

Dora, *Perla Nera*, sonha também com um teto que as possa proteger da chuva e uma cozinha para praticar a sua arte de encantadora de paladares com os seus temperos coloridos.

A pequena Aurora: “início da vida”, nasce abraçada pela solidariedade das pessoas que vivem na **favela** e que tanto admiram a força de Dora, cresce entre os becos e os esgotos. Os traficantes são seus protetores.

Quando a polícia invade a **favela** e a troca de tiros começa, Aurora se refugia dentro das casas divertindo-se como se estivesse vivendo dentro de um filme de aventura; a realidade é dura demais para ser aceita e ela ainda não tem consciência dos males e das injustiças do mundo. Quando Dora volta para casa e ouve as histórias de sua criança, seu coração lacera-se de dor como que envolvido por grilhões.

O Brasil do novo milênio vive ainda na selva onde reina a lei da sobrevivência e do sufocamento cultural. A população, nas favelas e sob as pontes, crescida

180 *nell'ignoranza, senza più nemmeno la
speranza di tempi migliori. Tra tanta
disperazione esplode la violenza, il degrado
della società.*

*Nel mondo si alimenta a poco a poco un
immaginario che connota il popolo brasiliano
185 come un popolo felice nonostante gli stenti.*

*Uno stereotipo che denota solo chiusura
mentale e voglia di "non vedere".*

*Il popolo brasiliano è il popolo più triste del
mondo. La gioia, il sorriso, la festa sono la
190 maschera del carnevale della vita quotidiana.*

Una notte, Dora fa un terribile sogno: lavora
con altri braccianti per la raccolta di caffè,
mentre si concentra, per non far cadere i
195 chicchi di una pianta che sta sotto una quercia,
non si avvede di un grosso serpente che si
prepara ad avvolgerla per stritolarle le ossa e
fare di lei il suo pranzo appetitoso. Prima che
il serpente faccia la prima mossa un raggio di
200 sole fulmina i suoi occhi accecandola.
Intontita, cercando di recuperare la vista, volge
lo sguardo verso l'alto e vede il serpente in
posizione d'attacco. Prova una paura terribile e
per un istante rimane ipnotizzata, finché una
205 forza che parte dal profondo del suo cuore
africano, la ridesta, dandole il coraggio di
affrontarlo guardandolo direttamente negli
occhi. Comprendendo che quella pietanza è
troppo indigesta, l'animale decide di tornare
210 nella sua tana. Dora si sveglia dal sogno
spaventata, ma con la certezza che si tratti di
un monito. Non capisce cosa sta per accaderle,
spera solo di poter vincere gli ostacoli con lo
stesso coraggio con il quale, in sogno, ha
215 tenuto testa al serpente.

Dora, Perla Nera, anche quella mattina, si reca
al lavoro col pensiero fisso di un futuro
migliore. Non si rassegna ad avere un destino
220 nero come la sua pelle. Quel giorno, nella casa
dove lavora, è ospite una donna molto
inquietante: "Donna Perla Grigia". Dora fatica
a guardarla negli occhi, ma si sente come

*desmesuradamente, sobrevive na ignorância,
sem nem mesmo a esperança de tempos
melhores. No meio de tanto desespero explode
a violência, a degradação da sociedade.*

*No mundo alimenta-se, aos poucos, o
imaginário que conota o povo brasileiro como
um povo feliz, apesar das dificuldades.*

*Um estereótipo que só significa a ticanhez
mental e a vontade de "não ver".*

*O povo brasileiro é o povo mais triste do
mundo. A felicidade, o sorriso, a festa são a
máscara de carnaval da vida cotidiana.*

Uma noite Dora tem um sonho terrível:
trabalha com outros apanhadores na colheita
de café e, enquanto se concentra para não
deixar cair os grãos de uma planta que está sob
um carvalho, não percebe uma grande serpente
que se prepara para envolvê-la e triturar seus
ossos para conseguir um almoço apetitoso.
Antes que a serpente faça o primeiro
movimento, um raio de sol fulmina seus olhos
cegando-a. Aturdida, tentando recuperar a
visão, vira o olhar para o alto e vê a serpernte
em posição de ataque. Sente um medo terrível
e por um momento permanece hipnotizada, até
que uma força que parte do fundo do seu
coração africano a desperta dando-lhe a
coragem de enfrentar a serpente, olhando-a
diretamente nos olhos. Compreendendo que
aquele prato era demasiadamente indigesto, o
animal decide voltar à sua toca. Dora acorda
do sonho assustada, mas com a certeza de que
se trata de uma premonição. Não entende o
que lhe vai acontecer, só espera poder vencer
os obstáculos com a mesma coragem com a
qual, no sonho, enfrentou a serpente.

Dora, *Perla Nera*, também naquela manhã, vai
ao trabalho com a ideia fixa de um futuro
melhor. Não se conforma em ter um destino
negro como a sua pele. Naquele dia, na casa
onde trabalha, está sendo recebida uma mulher
muito inquietante: "*Donna Perla Grigia*".
Dora custa a olhá-la nos olhos, mas se sente

ipnotizzata dal suo carattere elettrizzante. La
 225 Donna Grigia rimane colpita dalla magia dei
 cibi cucinati da Dora. Come se avesse scoperto
 un vero tesoro giura a sé stessa che avrebbe
 fatto di tutto per avere quella giovane donna al
 suo servizio, sostenuta dall'arroganza che le
 230 faceva sempre credere di poter soddisfare ogni
 suo desiderio. Il giorno successivo attende
 Dora presso la casa dove lavora per
 avvicinarla.

Con un sorriso finto come una maschera, loda
 235 la sua bravura di cuoca e le propone di
 lavorare per lei nella sua locanda
 promettendole il doppio del guadagno.

Dora, che da tanti anni lavora in quella casa
 senza un aumento di stipendio e neppure in
 240 regola, intravede la possibilità di realizzare il
 sogno di costruirsi una casa sua e, con il cuore
 aperto, decide di accettare la proposta di quella
 donna.

La settimana seguente, comincia a lavorare
 245 nella locanda. Le sue mani sono stregate,
 cucina piatti semplici e divini allo stesso
 tempo, la sua cucina ha il potere di cambiare
 umori, tradimenti, amori non corrisposti e
 saudade struggente. L'osteria è sempre piena
 250 di gente ed è diventata troppo piccola per
 contenere tutti quanti vi si recano per
 conoscere i piatti di Dora, Perla Nera. Non è
 possibile soddisfare tutte le prenotazioni, in
 città si è sparsa la voce che in quell'osteria c'è

un cibo speciale che porta la felicità e grandi
 255 cambiamenti nella vita di coloro che lo
 mangiano.
 La Donna Grigia, però, non si accontenta mai,
 vede in Dora un baule pieno di monete, in
 260 particolare, monete straniere. Pensa che se
 l'arte culinaria di Dora è capace di contagiare
 tante persone della sua terra, chissà quanto
 successo potrebbe ottenere nel "vecchio
 continente".

Accanita di cupidigia, propone a Dora di
 265 volare con lei in Europa, verso una nuova
 avventura, promettendole fiumi di denaro.
 Dora, che ancora non ha visto un soldo da

come que hipnotizada pelo seu caráter
 eletrizante. A *Donna Grigia* fica
 impressionada pela magia dos pratos
 preparados por Dora. Como se tivesse
 descoberto um verdadeiro tesouro, jura a si
 mesma que irá fazer de tudo para ter aquela
 jovem mulher aos seus serviços, sustentada
 pela arrogância que lhe fazia sempre acreditar
 que pudesse satisfazer todos os seus desejos.
 No dia sucessivo, espera Dora perto da casa
 em que trabalha para abordá-la.

Com um sorriso amarelo como uma máscara,
 elogia a sua capacidade como cozinheira e lhe
 propõe trabalhar para ela em sua pousada,
 prometendo a Dora o dobro de quanto
 ganhava.

Dora, que há tantos anos trabalha naquela casa
 sem nenhum aumento de salário e em situação
 irregular, entrevê a possibilidade de realizar o
 sonho de construir uma casa dela e, com o
 coração aberto, decide aceitar a proposta
 daquela mulher.

Na semana seguinte, começa a trabalhar no
 restaurante. Suas mãos são enfeitadas,
 cozinha pratos simples e divinos ao mesmo
 tempo, sua culinária tem o poder de
 transformar humores, traições, amores não
 correspondidos e **saudade** pungente. O
 restaurante está sempre cheio de gente e
 tornou-se demasiadamente pequeno para
 acomodar todos aqueles que lá vão para
 conhecer os pratos de Dora, *Perla Nera*. Não é
 possível satisfazer todas as reservas, na cidade
 se espalhou a notícia de que naquele
 restaurante existe uma comida especial que
 traz a felicidade e grandes mudanças na vida
 daqueles que a comem. A *Donna Grigia*,
 porém, nunca se contenta, ela vê em Dora um
 baú cheio de moedas, em especial, moedas
 estrangeiras. Pensa que, se a arte culinária de
 Dora é capaz de contagiar tantas pessoas em
 sua própria terra, quicá quanto sucesso poderia
 conseguir no "velho continente".

Atiçada pela ganância, propõe a Dora de voar
 com ela para a Europa, em direção a uma nova

quando lavora per lei, che intanto le dice di
 270 considerarla parte della sua famiglia e di aver
 investito il denaro per il suo futuro, decide
 coraggiosamente di partire continuando a
 sognare una casa con un piccolo giardino per
 colorare il suo riposo e il sorriso della piccola
 275 Aurora. Con tutta la sua fede, pensando che
 nulla di male sarebbe potuto accadere se tutti i
 santi avessero vigilato il percorso della sua
 vita e la sua piccola Aurora. Con il cuore
 gonfio di dolore, ma anche della forza
 280 necessaria per compiere questo atto, affida la
 bambina alle cure degli amici pensando già al
 momento del ritorno. Accende una candela
 chiedendo loro di benedire la sua decisione di
 partire. La Donna Grigia, felice, annuncia che
 285 la porterà nella bellissima Italia dove vivono le
 sue figlie che la stanno aspettando per gestire
 una grande locanda per clienti molto speciali:
 grandi signori.

290 *Il Brasile continua ad essere un paese colmo
 di speranza ma la gente è sempre più stanca.
 Chi ha il coraggio si avventura verso altre
 terre. Anche l'Italia vive diverse
 trasformazione agli inizi del nuovo millennio.*
 295 *Il sogno italiano della "dolce vita" ha lasciato
 posto all'ideale di un benessere diffuso e
 immaginario. Il potere del consumo
 rappresenta l'agiatezza, ma le condizioni
 economiche del paese non sono più le stesse.*
 300 *L'Italia non ha più un solo colore.*
L'atteggiamento nei confronti di chi arriva da
"altrove" è spesso caratterizzato da diffidenza
se non disprezzo e intolleranza nel peggiore
dei casi.

305 Dora, Perla Nera, e la Donna Grigia arrivano
 nella "Vecchia" Italia durante un'estate calda e
 frenetica. Dora, non si è mai ritrovata in mezzo
 a tanti turisti. Sente una punta d'orgoglio: "una
 310 povera nera della favela che fa la madama?"
 Ride, in silenzio, di sé stessa. Il clima è umido
 ma vedere tanta antichità commuove il suo

avventura, promettendo a ela rios de dinheiro.
 Dora, que ainda não viu um centavo sequer
 desde quando trabalha para ela, que, por sua
 vez, diz considerá-la parte da família e ter
 investido o dinheiro no seu futuro, decide
 corajosamente partir, continuando a sonhar
 com uma casa e um pequeno jardim para
 colorir seu descanso e o sorriso da pequena
 Aurora. Com toda sua fé, pensando que nada
 de mal viria a acontecer se todos os seus
 santos vigiassem o percurso de sua vida e sua
 pequena Aurora. Com o coração inchado pela
 dor, mas também pela força necessária para
 realizar este ato, confia a criança aos cuidados
 dos amigos pensando já ao momento do
 retorno. Acende uma vela suplicando a eles
 que bendigam sua decisão de partir. A *Donna*
Grigia, feliz, anuncia que a levará à belíssima
 Itália, onde vivem suas filhas que a estão
 esperando para gerir uma grande hospedaria
 para clientes muito especiais: grandes
 senhores.

*O Brasil continua a ser um país repleto de
 esperança, mas as pessoas estão cada vez
 mais cansadas. Quem tem a coragem se
 aventura em direção a outras terras. Também
 a Itália vive diversas transformações no início
 do novo milênio. O sonho italiano da "dolce
 vita" deu lugar ao ideal de um bem-estar
 difundido e imaginário. O poder do consumo
 representa o conforto, mas as condições
 econômicas do país não são mais as mesmas.*
A Itália não tem mais uma só cor.
A atitude em relação a quem chega de
"alhures" é normalmente caracterizado pela
desconfiança se não pelo desprezo e pela
intolerância no pior dos casos.

Dora, Perla Nera, e a Donna Grigia chegam à
 "Velha" Itália durante um verão quente e
 frenético. Dora nunca tinha estado em meio a
 tantos turistas. Sente uma ponta de orgulho:
 "uma pobre negra da favela que faz a
 madame?" Ri, em silêncio, de si mesma. O

cuore, non si sarebbe aspettata di conoscere un paese tanto distante dal suo e tanto bello.

315 Ha portato con sé solo pochi vestiti, un paio di scarpe vecchie, qualche condimento che non avrebbe trovato in Italia e tanta speranza. Purtroppo, i suoi condimenti magici non hanno impedito che la Donna Grigia si rivelasse

320 tempesta e questo, subito dopo aver messo piede sul suolo di questo nuovo paese. Gettata la maschera da gentile signora, mostra la sua vera natura. Dora, percorsa da un brivido, capisce che l'aspettano nuove e dure battaglie.

325 Scopre che le sue "figlie" sono ragazze di diverse nazionalità e la locanda è una villetta vicino al mare in una città molto turistica, con molte camere, una sala piccola, dove la Donna Grigia fa aspettare i clienti e una cucina, dove

330 Dora prepara gustosi piatti alle ragazze che sono disponibili per i "grandi signori", a qualsiasi ora.

Dora, completamente nelle mani di quella donna, torna ad essere una schiava come i suoi

335 avi, ma al servizio di ragazze di piacere che lavorano, pure loro, come schiave e, come lei, vittime di false promesse.

Gli uomini che entrano nella villetta prima di introdursi nelle camere delle sue "figlie"

340 lasciano le banconote nelle mani avida della Donna Grigia.

Dora, osserva il viso di quelle ragazze immaginando una vita diversa anche per loro. Molte sono arrivate con il solo vestito che

345 indossavano alla partenza, alcune provengono da altre villette come quella. Nessuna di loro conosce altre strade da seguire.

La Donna Grigia le accoglie come una madre protettiva disposta a salvarle dai

350 pericoli del mondo esterno. Devono considerarsi come sorelle e trattare ogni uomo che entra nelle loro camere come un re adorato. Solo così avranno protezione, casa e il cibo divino di Dora, Perla Nera. Le ragazze

355 ascoltano Donna Grigia lasciandosi convincere con quella favola, qualcuna per paura, altre perché non conoscono altra via.

clima é úmido, mas ver tanta antiguidade comove seu coração, não esperava conhecer um país tão distante do seu e tão bonito.

Trouxe somente poucas roupas, um par de sapatos velhos, alguns temperos que não teria encontrado na Itália e muita esperança.

Infelizmente, seus temperos mágicos não impediram que *Donna Grigia* se revelasse *tempestade*ⁱⁱ e isso, logo após ter colocado os pés no solo daquele novo país. Jogada fora a máscara de senhora gentil, mostra sua verdadeira natureza. Dora, percorrida por um calafrio, entende que a esperam novas e duras batalhas.

Descobre que suas "filhas" são garotas de diferentes nacionalidades e a pousada é uma vila perto do mar em uma cidade muito turística, com muitos quartos, uma sala pequena, na qual a *Donna Grigia* faz com que os clientes esperem, e uma cozinha onde Dora prepara pratos deliciosos para as garotas que ficam à disposição dos "grandes senhores", a qualquer hora.

Dora, completamente nas mãos daquela mulher, volta a ser uma escrava como seus antepassados, mas a serviço de mulheres do prazer que trabalham, elas também, como escravas e, como ela, são vítimas de falsas promessas.

Os homens que entram na vila, antes de entrarem nos quartos de suas "filhas", deixam os cheques nas mãos ávidas da *Donna Grigia*.

Dora observa o rosto daquelas garotas imaginando uma vida diferente também para elas. Muitas chegaram com o único vestido que usavam na hora de partir, algumas provêm de outras casas como aquela. Nenhuma delas conhece outros caminhos para seguir.

A *Donna Grigia* acolhe-as como uma mãe protetora, disposta a protegê-las dos perigos do mundo externo. Devem considerar-se como irmãs e tratar todo homem que entra em seus quartos como um rei adorado. Somente desta forma terão proteção, casa e a comida divina de Dora, *Perla Nera*. As garotas escutam

Il cuore di Dora piange ogni volta che ascolta
 360 le danno tanto potere attraverso i suoi piatti.

Si sente prigioniera di quel mondo che non le
 appartiene, non parla la lingua di quel paese e
 non riesce a trovare la chiave per riavere la
 libertà. Decide di aspettare con pazienza la
 365 luce che sarà trasmessa dai suoi santi per
 illuminarle la strada, quella giusta.

Tutti i giorni, al tramonto, prega per Yemanjá',
 regina del mare, chiedendole un segnale per
 aiutare lei e le ragazze a fuggire dalle mani di
 370 quella donna maligna.

Seppure sofferente, pratica con dedizione la
 sua arte.

Le ragazze sono diventate più belle e gioiose,
 pertanto, la Donna Grigia accumula sempre
 375 più soldi.

Consapevole che i suoi affari sono migliorati
 grazie a Dora, Perla Nera, le promette
 astutamente future maggiori ricompense.

Dora sa che si tratta solo di un inganno e
 380 continua a pregare Yemanjá' e la forza delle
 sue acque, aspettando un segnale. La
 sofferenza non può durare a lungo. Ricorda le
 parole dei suoi genitori: "Dora, sei nera come
 la notte, povera come la terra secca, ma dentro
 385 di te il cuore batte come la forza dell'oceano
 che non ha confini. Credi in questa forza e
 riuscirai a vincere tutti i tuoi nemici. Dora, la
 notte è una signora anziana da rispettare e tu
 sei nera come lei."

390 *Molte persone arrivano nei paesi europei con
 l'illusione di trovare il paradiso, per questo
 rischiano anche la vita, subiscono i ricatti più
 feroci, giungono da clandestini e si ritrovano
 395 spesso allo sbando: "merce umana" da
 sfruttare e relegare ai margini. Utile per
 diventare capro espiatorio su cui costruire
 stereotipi da alimentare nell'immaginario
 collettivo. Si vendono "merce umana" per le
 400 strade, nelle spiagge, nei ghetti, nei porti,
 nella tv.*

Donna Grigia deixando-se convencer por
 aquela conversa, algumas por medo, outras
 porque não conhecem outro caminho.

O coração de Dora chora cada vez que ouve
 aquelas palavras e não compreende porque
 seus santos lhe deram tanto poder através de
 seus pratos.

Sente-se prisioneira daquele mundo ao qual
 não pertence, não fala a língua daquele país e
 não consegue encontrar a chave para reaver
 sua liberdade. Decide esperar com paciência a
 luz que será transmitida pelos seus santos para
 iluminar seu caminho, o certo.

Todos os dias, na hora do pôr-do-sol, reza à
 Yemanjá, rainha do mar, pedindo a ela um
 sinal para ajudá-la, e também as garotas, a
 fugir das mãos daquela mulher maligna.

Apesar do sofrimento, pratica com dedicação
 sua arte.

As garotas tornaram-se mais bonitas e alegres
 e, por isso, a *Donna Grigia* acumula sempre
 mais dinheiro.

Consciente de que seus negócios melhoraram
 graças à Dora, *Perla Nera*, astutamente lhe
 promete futuras e maiores recompensas.

Dora sabe que se trata somente de uma
 enganação e continua a rezar à Yemanjá e à
 força das suas águas, esperando um sinal. O
 sofrimento não pode durar muito mais.
 Recorda as palavras de seus pais: "Dora, você
 é negra como a noite, pobre como a terra seca,
 mas dentro de você o coração bate como a
 força do oceano que não tem limites. Acredite
 nesta força e vai conseguir vencer todos os
 seus inimigos. Dora, a noite é uma senhora
 anciã que deve ser respeitada e você é negra
 como ela."

*Muitas pessoas chegam aos países europeus
 com a ilusão de encontrar o paraíso, por isso
 arriscam também a vida, sofrem as
 chantagens mais ferozes, chegam como
 clandestinos e se encontram comumente à
 deriva: "mercadoria humana" para ser
 explorada e relegada às margens. Útil para*

I mesi passano, le ragazze diventano sempre più belle. Gli uomini che frequentano la casa sono sorpresi da tanta luminosità nei loro corpi. Escono dalle camere camminando sulle nuvole inebriati dal piacere. Uno di loro, da tanto godimento, è stato colpito da un infarto. La Donna Grigia decide di aumentare le tariffe in maniera esorbitante, ma i clienti continuano a frequentare la casa disposti ad indebitarsi piuttosto che rinunciare al piacere intenso che trovano tra quelle mura. Intanto la cassaforte diventa sempre più gonfia.

Dora, Perla Nera, passa i suoi giorni nella cucina diventata il suo rifugio. Ogni piatto che esce da lì ha un profumo speciale.

Dora ha imparato a conoscere anche i condimenti di quel paese ed i nomi dei pesci che il mare generosamente dona alla rete dei pescatori. Ha iniziato ad imparare la nuova lingua attraverso il cibo. Mentre cucina ripete le parole che ascolta dai pescatori che vendono il pesce dalle barche attraccate al porto: “Curì, curì doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!” Allo stesso modo vorrebbe comprendere anche i grugniti della proprietaria della bottega nella quale si rifornisce di provviste, che la guarda come se avesse paura del suo colore: “Broota faza negra.”

Vuole imparare qualcosa da quell’esperienza, non tollera di non capire ciò di cui la gente parla. Le ragazze, che conoscono la lingua meglio di lei, la prendono in giro, ma Dora ignora le loro risate sciocche. Lei è nera e povera ma non stupida.

Così, mentre pronuncia: *acetu, basilicu, risu, mangiari, caldu, freddu*, i suoi piatti diventano sempre più fantasiosi, le ragazze ancora più voluminose e la Donna Grigia più venale.

Un giorno, Dora, nel cuore della notte, si sveglia sentendo il profumo del mare tanto forte da sembrare carnale. Quel profumo la inebria come un richiamo. Senza pensare, si lascia trasportare da quell’energia e, a piedi nudi, si incammina verso la spiaggia. La notte è serena, le stelle tanto vicine tra loro,

transformar em bode expiatório sobre a qual construir estereótipos para alimentar o imaginário coletivo. Vende-se “mercadoria humana” pelas ruas, nas praias, nos guetos, nos portos, na tv.

Os meses passam, as garotas ficam cada vez mais bonitas. Os homens que frequentam a casa se surpreendem com tanta luminosidade em seus corpos. Saem dos quartos caminhando nas nuvens, inebriados pelo prazer. Um deles, de tanta satisfação, sofreu um infarto. A Donna Grigia decide aumentar as tarifas de forma exorbitante, mas os clientes continuam a frequentar a casa, dispostos a endividar-se em vez de renunciar ao prazer intenso que encontram entre aqueles muros. Enquanto isso, o cofre fica cada vez mais cheio.

Dora, *Perla Nera*, passa seus dias na cozinha, transformada em seu refúgio. Cada prato que sai daí tem um perfume especial.

Dora também aprendeu a conhecer os temperos daquele país e os nomes dos peixes que o mar doa generosamente à rede dos pescadores. Começou a aprender a nova língua pela comida. Enquanto cozinha, repete as palavras que ouve dos pescadores que vendem o peixe nos barcos atracados no porto: “*Curì, curì doni: saraghina, canoci, purazi, omni nud!*”ⁱⁱⁱ. Da mesma forma, gostaria de compreender também os gunhidos da proprietária da loja na qual se reabastece de provisões, que a olha como se tivesse medo da sua cor: “*Broota faza negra*”^{iv}.

Quer aprender algo daquela experiência, não tolera não entender aquilo de que as pessoas falam. As garotas, que conhecem a língua melhor do que ela, tiram sarro, mas Dora ignora suas risadas bobas. Ela é negra e pobre, mas não burra.

Assim, enquanto pronuncia: *acetu, basilicu, risu, mangiari, caldu, freddu*^v, os seus pratos se tornam cada vez mais fantasiosos, as garotas ainda mais volumosas e a Donna Grigia mais venal.

sembrano il preludio di uno spettacolo. Dora non ha paura, sente che qualcosa di speciale sta per accadere. I suoi nonni le hanno
 450 insegnato a non temere l'energia della natura bensì a rispettarla.

Lentamente si avvicina alla riva. Con i piedi nell'acqua fredda ed una brezza soave che le accarezza il viso stanco, è invasa da una pace
 455 sconosciuta. Apre le braccia cercando di cogliere ogni momento di quelle sensazioni e abbandonare per un istante tutti i suoi dolori. Commosa comincia a cantare la canzone per lodare Yemanjá', regina del mare e sua madre
 460 spirituale:

“ Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu fui pra beira da praia.
 465 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 470 Oh, Janaína vem ver. Oh, Janaína vem cá.
 Receber essas flores que lhe venho ofertar.
 Oh Janaína vem ver. Oh Janaína vem cá.
 Receber essas flores que venho lhe ofertar.”

475 All'improvviso un'onda, venuta dal nulla, la investe togliendola da quello stato di ipnosi. Finalmente, il suo cuore, dopo tanto tempo è sereno. Inondata da tante nuove sensazioni, vede una luce che brilla sopra le onde e rimane
 480 a contemplarla mentre le gocce che scorrono dai suoi capelli crespi le bagnano le labbra. Dora assapora quel gusto salato, forte d'immensità e le preoccupazioni si allontanano dai suoi pensieri. Per la prima volta si sente
 485 potente come non mai. Le sue vene si gonfiano facendole sentire la fatica dei suoi avi e riportandola ai giorni vissuti nell'incertezza di poter dare a sua figlia un pezzo di pane. Quella forza non ha muscoli, ma sì, corpo e anima
 490 femminili.

Um dia, Dora, no coração da noite, acorda sentindo o perfume do mar tão forte que parecia carnal. Aquele perfume a inebria como um chamado. Sem pensar, se deixa transportar por aquela energia e, de pés descalços, encaminha-se em direção à praia. A noite está calma, as estrelas, de tão próximas entre elas, parecem o prelúdio de um espetáculo. Dora não tem medo, sente que algo de especial está para acontecer. Seus avós ensinaram-lhe a não temer a energia da natureza, mas sim a respeitá-la.

Lentamente, aproxima-se da margem. Com os pés na água fria e uma brisa suave que lhe acaricia a face cansada, é invadida por uma paz desconhecida. Abre os braços tentando colher cada momento daquelas sensações e abandonar, por um instante, todas suas dores. Comovida, começa a cantar a canção em louvor a Yemanjá, rainha do mar e sua mãe espiritual:

“Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu fui pra beira da praia.
 Pra ver o balanço do Mar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Eu vi o retrato na areia, me lembrei da sereia.
 Comecei a cantar.
 Oh, Janaína vem ver. Oh, Janaína vem cá.
 Receber essas flores que lhe venho ofertar.
 Oh Janaína vem ver. Oh Janaína vem cá.
 Receber essas flores que venho lhe ofertar.”

De repente uma onda, vinda do nada, a acerta, interrompendo aquele estado de hipnose. Finalmente o seu coração, depois de tanto tempo, é sereno. Inundada de tantas sensações novas, vê uma luz que brilha sobre as ondas e permanece a contemplá-la enquanto as gotas que escorrem dos seus cabelos crespos banham seus lábios. Dora saboreia aquele gosto

Dora, Perla Nera, rimane su quella spiaggia finché il riflesso della luce sparisce con l'arrivo dell'alba.

495 Quella mattina, tornata nella villetta, prepara alle ragazze una colazione speciale che viene accolta con gioia. Biscotti al miele, biscotti di cannella, dolce di riso al latte di cocco e un delizioso succo di maracuja. La Donna Grigia
500 si lamenta per tanto spreco, lei prende solo caffè.

Dopo quella notte durante la quale ha conosciuto l'anima del mare, i suoi piatti sono diventati ancora più magici. Dora ancora non
505 capisce perché i suoi santi le abbiano dato quel dono se non deve essere usato per una buona causa.

Impara a fare la sfoglia al peperoncino, il sugo alla banana della terra, la piadina ripiena di
510 marmellata d'ananas e tante altre pietanze mischiando i sapori di Africa, Brasile e Italia. Dora, con la sua cucina, trasforma le ragazze in dee dell'amore, trasformando più che l'aspetto fisico la loro interiorità. Una di loro,
515 Amelia, india, rimane ore nella sua camera a scrivere poesie che poi recita a bassa voce mentre fa l'amore con i clienti commuovendoli intensamente. Filomena, la gatta del Sud, ha cambiato i suoi abiti seducenti con dei vestitini
520 a fiori, si è innamorata di un cliente che fa il contadino e se ne è andata a vivere nella sua tenuta. Conceição, legge romanzi rosa per ore e ha gli occhi sempre gonfi dal pianto. Maria Aparecida, mani di seta, passa ore sognando di
525 aprire un centro terapeutico per disabili pensando di mettere a frutto l'abilità delle sue mani per fare massaggi.

In quella casa, più nessuna ragazza si sente adeguata a soddisfare le esigenze di chi chiede
530 prestazioni sado-masochistiche e tanto umilianti.

Nel cuore delle ragazze cresce pian piano un sentimento che sembrava perduto per sempre: la speranza.

salgado, forte de imensidão e as preocupações se distanciam de seus pensamentos. Pela primeira vez se sente poderosa como nunca. As suas veias inflam fazendo com que sinta o cansaço de seus avós e com que volte aos dias vividos na incerteza de poder dar à sua filha um pedaço de pão. Aquela força não tem músculos, mas sim corpo e alma femininos. Dora, *Perla Nera*, fica naquela praia até que o reflexo da luz desaparece com a chegada da aurora.

Naquela manhã, de volta para a casa, prepara às garotas um café da manhã especial que é acolhido com alegria. Biscoitos de mel, biscoitos de canela, arroz-doce ao leite de coco e um delicioso suco de maracujá. A *Donna Grigia* queixa-se de tanto desperdício, ela toma somente um café.

Depois daquela noite, na qual conheceu a alma do mar, seus pratos ficaram ainda mais mágicos. Dora não entende ainda porque seus santos lhe deram aquele dom se não deve ser usado por uma boa causa.

Aprende a fazer massa fina com pimenta, molho de banana da terra, a *piadina* recheada de geléia de abacaxi e tantas outros pratos misturando os sabores da África, do Brasil e da Itália. Dora, com sua cozinha, transforma as garotas em deusas do amor, transformando, mais do que o aspecto físico, sua interioridade. Uma delas, Amelia, índia, fica horas em seu quarto escrevendo poesias que, depois, declama em voz baixa enquanto faz amor com os clientes, comovendo-os intensamente. Filomena, a gata do Sul, trocou suas roupas sensuais por vestidinhos floridos, apaixonou-se por um cliente que é agricultor e foi-se embora a viver a viver no campo com ele. Conceição lê romances de amor por horas e fica com os olhos sempre inchados de tanto chorar. Maria Aparecida, mãos de seda, passa horas sonhando abrir um centro terapêutico para deficientes, pensando em explorar a habilidade de suas mãos para fazer massagens.

535 La Donna Grigia è disperata. Le sue ragazze si ribellano, vogliono formare famiglia, avere figli, credendo nell'amore eterno, qualcuna di loro è fuggita per inseguire l'amore.

Tutto le sfugge incomprensibilmente di mano.

540 Un giorno, Donna Grigia, disperata per il declino economico e, per di più, con tutte quelle sognatrici da mantenere, lei che non mangia mai, decide di assaggiare un po' di riso al sugo di mango appena cucinato da Dora
545 Perla Nera, un piatto che Dora aveva cucinato cantando con commozione la canzone del mare, come fosse una preghiera. Sente saudade del suo Brasile: povero e sofferto ma bello e accogliente e la sua malinconia si mescola
550 all'essenza dei cibi.

La trasformazione della Donna Grigia è immediata e sorprendente, diventa confusa e distante, ogni cucchiata di riso la rende più
555 assente.

Passano giorni durante i quali è travolta dai ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza perdute. Le ragazze, preoccupate, le si avvicinano per consolarla senza che lei
560 reagisca. Anche Dora, Perla Nera cerca di aiutarla preparando qualche piatto speciale, ma tutto sembra inutile. La Donna Grigia sprofonda sempre più nei suoi ricordi.

Finché una sera suona il campanello, è un
565 cliente abitudinario, il più malvagio che frequenta la villetta. Prova gusto ad umiliare le ragazze. Quando vede la Donna Grigia in quello stato chiede di averla come amante per tutta la notte. Dora, Perla Nera, ancora non capisce perché i suoi piatti trasformano tanto
570 le persone. La risposta le arriva la mattina successiva a quell'episodio, quando la Donna Grigia le ordina di preparare una colazione degna degli dei. Consegna a Dora i soldi per acquistare il necessario, così tanti da bastare per acquistare un'intera pasticceria. E' innamorata.

Quella mattina, la Donna Grigia, dopo la colazione, di fronte alle ragazze, apre la

Naquela casa, não há mais nenhuma mulher que se sinta adequada para satisfazer quem lhes exige desempenhos sado-masoquistas e tão humilhantes.

No coração das garotas cresce vagarosamente um sentimento que parecia perdido para sempre: a esperança.

Donna Grigia está desesperada. Suas mulheres rebelam-se, querem ter uma família, ter filhos, acreditando no amor eterno, algumas fugiram para ir atrás do amor.

Tudo lhe foge incomprensivelmente do controle.

Um dia, *Donna Grigia*, desesperada pelo declínio econômico e, mais que isso, com todas aquelas sonhadoras para sustentar, ela que jamais come, decide saborear um pouco do arroz ao molho de manga preparado há pouco por Dora *Perla Nera*, um prato que havia preparado cantando com comoção a canção do mar, como se fosse uma oração. Sente **saudade** do seu Brasil: pobre e sofrido, mas belo e acolhedor e sua melancolia se mistura à essência das comidas.

A transformação da *Donna Grigia* é imediata e surpreendente, fica confusa e distante, cada colherada de arroz faz com que se ausente ainda mais.

Passam dias durante os quais é envolvida pelas recordações da infância e da adolescência perdidas. As garotas, preocupadas, aproximam-se para consolá-la sem que ela reaja. Dora, *Perla Nera*, tenta ajudá-la preparando alguns pratos especiais, mas tudo parece inútil. A *Donna Grigia* afunda cada vez mais em suas memórias.

Até que, uma noite, soa a campainha; trata-se de um cliente assíduo, o mais malvado que frequenta a casa. Sente prazer humilhando as mulheres. Quando vê a *Donna Grigia* naquele estado pede para tê-la como amante durante toda a noite. Dora, *Perla Nera*, não entende ainda porque seus pratos transformam tanto as pessoas. A resposta chega na manhã seguinte

580 cassaforte e distribuisce tra di loro tutti i soldi rimasti.

A Dora, Perla Nera assegna la parte più cospicua, augurandole tanta fortuna.

585 *Il coraggio, la perseveranza, la fede non hanno lingua né colore, non sono corruttibili dal denaro, né dal potere. La libertà non può avere confini tracciati della paura.*

590 Quella notte, Dora torna alla spiaggia. Bagnando i suoi piedi stanchi abbracciando l'energia del mare e con gli occhi lucidi canta per Yemanjá':

595 "IÁ LODÔ IÁ
OU IÁ LODÔ IÁ
OU IÁ CABIÊCI
OU IÊ IÊ LODÔ IÁ
IÁ IÁ YEMANJA' DO QUE OLÔU MIM
600 IÁ IÁ QUÊ IÊ IÊ DO QUE OLÔU MIM
IÁ IÁ QUÊ YEMANJÁ DO QUE OLÔU MIM
MIM
VEIO DO MAR Ê
VEIO DO MAR Ê
605 VEIO DO MAR Ê VEIO DO MAR Ê
VEIO DO MAR Ê
ÔU IÁ VEIO DO MAR Ê
ÔU IÁ VEIO DO MAR Ê
TOU RIMANJAÊ
610 TOU RIMANJA
TOU NO GUEGUÊ A RONDÁ
TOU RIMANJÁ
TOU NO GUEGUÊ A RONDÁ
O MAR GEMEU
615 O MAR GEMEU
AINDA BARA O MAR GEMEU
OU IÁ
AINDA BARA O MAR GEMEU
OU IÁ."

620

I tamburi continuano a risuonare nelle sue orecchie con un ritmo potente. Questo suono accompagna Dora mentre attraversa l'Atlantico felice di tornare a casa e finalmente

ao episódio, quando a *Donna Grigia* manda Dora preparar um café da manhã digno dos deuses. Entrega à Dora o dinheiro para comprar o necessário, mas tanto que seria suficiente para comprar uma confeitaria inteira. Está apaixonada.

Na mesma manhã, a *Donna Grigia*, depois do café, na frente de todas as mulheres, abre o cofre e distribui entre elas todo o dinheiro restante.

À Dora, *Perla Nera*, dá a parte mais conspícua, desejando-lhe muita sorte.

A coragem, a perseverança, a fé não têm língua nem cor, não são corruptíveis pelo dinheiro e nem pelo poder. A liberdade não pode ter barreiras traçadas pelo medo.

Naquela noite, Dora volta à praia. Molhando os pés cansados, abraçando a energia do mar e com os olhos marejados canta à Yemanjá:

"IÁ LODÔ IÁ
OU IÁ LODÔ IÁ
OU IÁ CABIÊCI
OU IÊ IÊ LODÔ IÁ
IÁ IÁ YEMANJA' DO QUE OLÔU MIM
IÁ IÁ QUÊ IÊ IÊ DO QUE OLÔU MIM
IÁ IÁ QUÊ YEMANJÁ DO QUE OLÔU MIM
VEIO DO MAR Ê
VEIO DO MAR Ê
VEIO DO MAR Ê VEIO DO MAR Ê
VEIO DO MAR Ê
ÔU IÁ VEIO DO MAR Ê
ÔU IÁ VEIO DO MAR Ê
TOU RIMANJAÊ
TOU RIMANJA
TOU NO GUEGUÊ A RONDÁ
TOU RIMANJÁ
TOU NO GUEGUÊ A RONDÁ
O MAR GEMEU
O MAR GEMEU
AINDA BARA O MAR GEMEU
OU IÁ
AINDA BARA O MAR GEMEU
OU IÁ."

625 ripagata per aver lottato senza mai perdere la
speranza anche quando non riusciva più ad
intravedere [*sic*] un possibile orizzonte.
L'oceano è immenso e lei si sente protetta
dalle sue braccia.

630 Yemanjá' attraverso le sue acque, bacia la sua
figlia nera e, con la sua benedizione chiude le
ferite del suo cuore. Le lacrime di Dora si sono
perse tra le onde come addii senza ritorno. Il
suo Brasile la sta aspettando con le braccia
635 aperte. Sarà un abbraccio caldo e sincero.

E' un luogo pieno di contraddizioni, dove
l'aspettano molte incertezze.

Ma lì si trovano le sue radici africane. Tuttora
vi si combatte per la sopravvivenza, ma quella

640 ricca terra sa ancora ricevere tanta gente che
arriva con il bagaglio pieno di sogni. Un paese
che, come durante le feste, lascia sempre la
porta aperta per accogliere tutti.

645 Dora torna a casa dalla sua piccola Aurora che,
semplicemente con un sorriso, accoglie quella
donna che non è sopraffatta dalle tribolazioni e
riesce a raccogliere tutta la forza necessaria
per ricominciare. Senza darsi tregua comincia
650 a costruire la sua casina, non più di cartone
come quella in cui aveva sempre vissuto in
balia della prepotenza delle intemperie, ma di
veri mattoni.

655 I soldi sono bastati per alzare le pareti,
comprare tre sedie, un tavolo, un letto e un
forno. Ancora, Dora, Perla Nera, deve alzare i
muri intorno alla sua casa. Eppure sa che essa
è già protetta da un'aurea di pace ancestrale.

660

665

Os tambores continuam ressoando em seus
ouvidos com um ritmo poderoso. Este som
acompanha Dora enquanto atravessa o
Atlântico, feliz de voltar para casa e
finalmente recompensada por ter lutado sem
nunca perder a esperança, mesmo quando não
consequia enxergar um possível horizonte. O
oceano é imenso e ela se sente protegida pelos
seus braços.

Yemanjá, com suas águas, beija sua filha
negra e, com sua benção, fecha as feridas de
seu coração. As lágrimas de Dora perderam-se
entre as ondas como um adeus sem volta. O
seu Brasil a está esperando com os braços
abertos. Será um abraço quente e sincero.

É um lugar cheio de contradições, onde a
esperam muitas incertezas.

Mas ali se encontram suas raízes africanas.
Ainda hoje luta-se pela sobrevivência, mas
aquela rica terra sabe ainda receber muita
gente que chega com as bagagens cheias de
sonhos. Um país que, como durante as festas,
deixa sempre as portas abertas para acolher a
todos.

Dora volta para a sua pequena Aurora que,
simplesmente com um sorriso, acolhe aquela
mulher que não foi dominada pelas tribulações
e consegue recolher toda a força necessária
para recomeçar. Sem trégua, começa a
construir sua casinha, não mais de papelão
como aquela em que sempre tinha vivido, à
mercê da prepotência das intempéries, mas de
verdadeiros tijolos.

O dinheiro foi suficiente para levantar as
paredes, comprar três cadeiras, uma mesa, uma
cama e um forno. Dora, *Perla Nera*, deve
ainda levantar os muros ao redor de sua casa.
No entanto, sabe que a casa já está protegida
por uma aura de paz ancestral.

ⁱ Para maior clareza e para permitir que o leitor do texto em português pudesse imediatamente identificá-las, foram escritas com uma fonte diferente, em relação ao restante do texto, as palavras que no original italiano já estavam em português.

ⁱⁱ Esta palavra foi mantida tal qual no texto original, embora acreditemos que possa existir um problema em relação ao lexema escolhido.

ⁱⁱⁱ A sequência de lexemas entre aspas não pertence ao italiano padrão. Supomos que se trate de uma manifestação dialetal, cuja tradução aproximativa poderia ser “Corre, corre, mulherada: sardinha, cavaquinhas, vôngole, espadilhas!”

^{iv} *Idem*. Neste caso, a tradução aproximativa seria “cara preta feia”.

^v Estas palavras são representações gráficas de alterações fonéticas que seguem a fonologia da língua portuguesa falada no Brasil, na qual se reconhece que o quadro vocálico em posição átona final fica reduzido a apenas três fonemas: **a**, **i** e **u**. As palavras em italiano padrão seriam *aceto*, *basilico*, *riso*, *mangiare*, *caldo*, *freddo*, cujas traduções respectivas são: vinagre, manjerição, arroz, comer, quente, frio.