

Outros fados e outros olhares sobre as relações afetivas na contemporaneidade: um estudo do romance Dentro de ti ver o mar

Other fates and other glances on the affective relations in the contemporaneity: a study of the novel *Dentro de ti ver o mar*

Eunice T. Piazza Gai¹

Rosiana Kist²

RESUMO: O presente trabalho consiste em uma interpretação do romance *Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa, enfocando especialmente a constituição das personagens (femininas e masculinas) em seus estados afetivos e relacionais entre si e/ou no âmbito social. Apresenta a questão hermenêutica, que é a perspectiva a partir da qual ocorrem o estudo e a compreensão da obra ficcional, com base na reflexão teórica proposta por Alfredo Bosi. Além disso, através dos processos interpretativos que incluem a utilização de teorias da narrativa, além da metaficcionalidade, o trabalho busca ressaltar os pontos de vista expressos no romance acerca da condição dos seres no mundo contemporâneo. Constata, por fim, que há um rompimento com os valores familiares tradicionais, especialmente em relação ao universo feminino em transformação e que surgem novos modos de compreender as relações afetivas.

PALAVRAS-CHAVE: hermenêutica; personagens; metaficção; narrativa portuguesa; contemporaneidade.

Com o objetivo de interpretar o romance *Dentro de ti ver o mar*, de Inês Pedrosa, bem como o universo afetivo, sentimental, social e ideológico a que se refere, neste artigo, propomos, em primeiro lugar, uma reflexão acerca do ponto de vista hermenêutico, o qual indica o modo como nos aproximamos do romance e sustenta a escrita do trabalho. Para tanto, selecionamos o texto de Alfredo Bosi (1988) que nos fornece importantes reflexões sobre o que é interpretar e como pode dar-se a escuta hermenêutica; em seguida, procedemos à interpretação propriamente dita do romance, buscando explicitar a constituição das personagens, sempre levando em conta o ponto de vista da narração, isto é, a visão da autora, a sua possível intencionalidade expressa literariamente, sobre o universo do qual trata; por fim, buscamos estabelecer uma discussão acerca do universo feminino, das relações afetivas e das principais questões sociais e ideológicas ali implicadas. Com o intuito de melhor compreender e interpretar os textos literário, também

¹ Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS; docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC; Santa Cruz do Sul – RS, Brasil; e-mail: piazza@unisc.br.

² Graduada em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas na Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC; Licenciada em Letras pela mesma universidade; Bolsista CNPQ/Pibic; Santa Cruz do Sul – RS, Brasil; e-mail: rosianakist@gmail.com.

realizamos estudos sobre o ponto de vista da narração e sobre a metaficcionalidade, aspectos que se tornaram essenciais após a escuta hermenêutica.

A escuta hermenêutica

Partimos, com base nas considerações de Alfredo Bosi (1988), da tríade autor-texto-leitor para entender algumas das questões fundamentais relacionadas à hermenêutica. O autor da obra literária desenvolve ideias, mas é o leitor quem produz sentidos para si, compreendendo o texto escrito. Da mesma forma que ler é colher, interpretar é escolher e questionar o que o texto quer dizer. E é neste querer dizer que percebemos a relação com o texto escrito numa distância “que separa (e, afinal, une) o evento aberto e a forma que o encerra” (Bosi, 1988, p. 275). O autor entende por evento “todo acontecer vivido da existência que motiva operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade”. Para que aconteça um evento, não basta que alguma coisa aconteça; é necessário ainda que esse acontecer seja assim sentido por um sujeito, no caso, o leitor, e que este situe e temporalize este evento no seu aqui e agora: é “aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constituindo-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla” (Bosi, 1988, p. 276). Assim, a forma é como a identidade para o humano, ligada muito mais a seus signos e símbolos, já que “a forma reflete o evento” (Bosi, 1988, p. 278).

Não há possibilidade de a construção do texto não se desenhar sob as pulsões vitais e as correntes culturais que impregnam quem o escreve. Do mesmo modo, não pode o intérprete ignorar essas interações. Por isso, Bosi apresenta dois conceitos mediadores essenciais para a tarefa do intérprete: perspectiva e tom. São elas que unificam a leitura de modo compreensível, que nos impedem de realizar uma análise mecânica e de perceber o todo da obra sem reduzi-la, já que o sujeito que realiza a interpretação não é abstrato, mas um ser com suas próprias experiências (BOSI, 1988).

Ao adotarmos uma perspectiva hermenêutica estamos percebendo o tom da obra de que Bosi fala e que “designa em literatura as modalidades afetivas da expressão” (Bosi, 1988, p. 279). É por este elemento, por captar as vibrações, que nós, sujeitos leitores, podemos fazer o texto falar. Basta-nos escutá-lo. É por isso que quando conversamos estamos em um ato hermenêutico. Temos de tentar entender o que o outro está dizendo e orientá-lo quanto ao que queremos dizer; também o círculo dessa comunicação precisa ficar aberto como um resultado dessa compreensão mútua e em desenvolvimento.

Precisamos deixar de lado a divisão do trabalho de interpretação – normalmente realizado com o espírito didático – como dois momentos distintos – o de análise e o de interpretação. É preciso, antes, o ir e vir ao todo e às partes do texto. A base do círculo hermenêutico é movimentar a leitura do todo para as partes e das partes para o todo. Por isso é importante o processo de compreensão - o que diz o texto - e de interpretação - o que o texto quer dizer. Não mais perguntamos, apenas, por aquilo que um autor queria dizer com um texto, mas o que o texto nos quer dizer a nós, ou para nós.

Considerando que os elementos linguísticos de um texto nos dão pistas para compreendê-lo, é este o caminho que a hermenêutica vai percorrer, juntamente com outros indícios, testando cada uma das hipóteses neste percurso de ir e vir. Se supomos algo sobre determinada obra, devemos recorrer à leitura de determinados trechos para corroborar ou não com nossa suspeita. Tendo muitos sentidos, o texto se desenvolve de maneiras diferentes para cada leitor.

Assim como ler, escrever é um ato solitário e, ao mesmo tempo, não. E são as personagens e a interação com elas o que nos faz imergir em um mundo de ficção e realidade ao mesmo tempo.

Ressaltamos, todavia, que a reflexão sobre o tema da hermenêutica indica um posicionamento do intérprete em relação à obra literária, não se constituindo em um método de análise. Partimos da concepção de que a hermenêutica é um aspecto preliminar a toda compreensão literária. E não apenas em relação à literatura ela é fundamental, mas toda a vida humana ocorre a partir de processos interpretativos que lhe conferem sentido. Por isso, podemos considerar que a atitude hermenêutica constitui uma condição onipresente no universo humano.

Para efetivar este estudo hermenêutico iremos nos valer de outros elementos que irão ampliar os horizontes interpretativos acerca da obra. Com efeito, ela apresenta uma estrutura complexa do ponto de vista narratológico e, para compreendê-la, é necessário adentrar em alguns conceitos próprios das teorias narrativas. Nesse aspecto, podemos identificar nela a presença da metaficção e de pontos de vista diferentes, associados às falas das personagens. E, para melhor entender a constituição das mesmas, realizamos também um breve estudo teórico sobre as personagens, os tipos de narrador e o foco narrativo, bem como sobre a técnica da metaficção. Desse modo, a partir da contextualização acerca da hermenêutica, seguimos para a apresentação do romance, das reflexões teóricas e da interpretação do mesmo.

Metaficção, narração e personagens: a estrutura complexa do romance *Dentro de ti ver o mar*

A obra *Dentro de ti ver o mar*, da escritora portuguesa Inês Pedrosa, é um romance em torno dos temas, muito atuais, de pertencimento, de identidade e de convivência entre os seres humanos. É ambientado numa Lisboa contemporânea e desenvolve-se ao redor da trajetória de Rosa, uma cantora de fado, que vive um amor insustentável por Gabriel, um homem casado e pai de três filhos. Por um longo período, a fadista é dependente do amante que a controla porque, de certo modo, no âmbito do desejo e da entrega, gostava de ser usada e de servi-lo, "gostava que Gabriel fizesse dela tudo aquilo que lhe apetecesse. [...] Da ideia de entrega absoluta" (Pedrosa, 2013, p. 23). A personagem principal deste romance tem ainda outra grande questão, a procura pelo pai. Sua mãe, Eva, uma apresentadora de televisão, nunca quisera lhe contar detalhes, muito menos dizer quem ele era. Rosa é uma fadista que privilegia canções menos melancólicas e mais eróticas, e, com essa característica da personagem, a autora faz do sexo uma espécie de submote para o romance. É em suas letras que ela lança a sua dor e desejos, tirando a característica mais tradicional do fado, que tende para a melancolia, para dar a ele o tom imprevisível das paixões. Além de Rosa, há mais três protagonistas neste romance; são três mulheres que lutam contra a opressão e desviam-se das regras impostas em busca de si mesmas, de suas vozes, cujas vidas se entremeiam de uma forma forte e cheia de amor.

Os dramas do cotidiano individual cruzam-se neste livro com os dramas coletivos e políticos: o ataque às Torres Gêmeas de Nova Iorque e o crescimento do fundamentalismo islâmico alteram de um modo muito concreto a existência, as escolhas e os sonhos de cada uma das personagens. A história viaja entre Lisboa, Londres, Nova Iorque, São Paulo e Rio de Janeiro – e tem o fado – do latim *fatum*, significa destino - como música de fundo.

O livro é dividido em 32 capítulos e, a cada um deles, vamos sabendo da história das diferentes personagens, história essa que é apresentada desconstruída, por camadas. A narradora (ou o narrador em terceira pessoa) participa na narrativa e se comunica com algumas delas. Ainda que tenhamos uma narração em terceira pessoa, cada uma das personagens tem a sua própria voz no sentido de que a história é contada de pontos de vista diferentes. Na classificação de Norman Freedman (2002) podemos pensar que temos nesta obra um autor onisciente intruso, aquele que tem a liberdade de narrar, adotando o ponto de vista que bem lhe parece:

Pode também narrar da periferia, dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se a narrar como se estivesse de fora, de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 2000, p. 27).

É interessante observar que a narradora conversa constantemente com seus leitores, dirigindo-se, todavia, a uma “leitora”. Utilizamos aqui apenas um exemplo, já que é uma atitude que percorre toda a obra, num momento em que percebemos que se trata de uma voz feminina: “O caso com Rosa não lhe ocupava a mente. Não quer isto dizer que a tivesse esquecido: desengana-se a leitora se espera deste romance um consolo maniqueísta ou a confirmação de que os homens são uns biltres insensíveis” (Pedrosa, 2013, p. 27). Neste trecho, percebemos que o ponto de vista da narração está a indicar que o romance não se pretende defensor ou apologista de um só lado, no caso, o feminino, mas contempla, muito mais, as dificuldades e a complexidade das relações afetivas entre homens e mulheres.

Observamos que o ponto de vista narrativo predominante é a terceira pessoa – ainda que, como veremos mais adiante, em um dos capítulos tenhamos uma narração em primeira pessoa. A esse conjunto de perspectivas damos o nome de foco narrativo, ou seja, designamos e reconhecemos quem narra os fatos. Através dele nos são apresentadas as personagens e as várias existências são iluminadas.

A personagem é, junto com o narrador, o fator mais importante de uma história ficcional: não há enredo que se sustente sem ela, pois é a força do humano, com seus conflitos e questionamentos, que sustenta uma obra literária. Ela pode ser reconhecida pelo que o narrador informa a seu respeito; pelo que fala de si própria; através do que outras personagens dizem sobre ela. É um ser de linguagem, com fisionomia própria fundamental no texto, porque dela dependem os demais elementos criados. Ao lermos um romance,

[...] fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (CÂNDIDO, 2002, p. 51).

Podemos pensar que a maioria das personagens de *DTVM* são redondas, segundo terminologia de Forster (1969), ou seja, elas são capazes de “surpreender de modo convincente. [...] Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro” (Forster, 1969, p. 61). O centro da narrativa de *DTVM* é o romance entre a jovem fadista e um homem casado. Para entendermos o desenvolvimento da personagem Gabriel, que é livreiro, e amante de Rosa, é importante saber que este fora abusado na infância e repete esse abuso com a mulher, através de violência física. Faz o mesmo com a amante, Rosa, através de violência psicológica. Para se

libertar da tirania paterna e provar que era superior ao pai, Gabriel construíra cedo uma família com Penélope, seis anos mais velha. Fascinado por segredos, o livreiro cultivava desde a infância uma obsessão pela Princesa Lina, sua amante imaginária, um desenho russo estampado numa caixa de chocolates. Conquistava suas amantes pelo encanto de sempre contar a verdade explícita: a família sempre estaria acima de suas histórias secretas de desejo. Pensava-se como um homem de princípios, generoso, solidário com a emancipação das mulheres e que sentia prazer em oferecer o seu carinho a elas.

Sua relação com Penélope tornara-se similar a uma relação entre mãe e filho. Não a desejava mais como sua mulher, mas como a mãe dos seus filhos, como num sentimento etéreo e seguro para com aquela que os gerava e amamentava. Ela, da mesma forma, via-o como um companheiro, e exigia-lhe apenas que estivesse em casa à noite e convivesse com os filhos. No entanto, ao fim das contas, trata-se de uma relação de submissão da mulher, eivada de violências e humilhações. Embora, no decorrer da narrativa, a esposa se vingue de tantos maus tratos, numa espécie de reação e vingança, a partir de atitudes irremediáveis no contexto da vida familiar, como o fato de arranjar um amante e ainda ter um filho dele, não podemos relegar certos momentos em que a supremacia do masculino se torna evidente.

Os episódios mais chocantes de toda a narrativa acontecem exatamente na relação entre o casal, quando são narrados momentos em que Gabriel se utiliza da violência física para minimizar, para diminuir a envergadura moral da esposa, torturando-a. Em um dos episódios, ao identificar que os copos utilizados no jantar não estavam bem limpos, joga-os todos ao chão, quebrando-os e pisando-os. Como se não bastasse, vem à tona uma das cenas mais chocantes da narrativa: coloca a mão da mulher sobre os cacos de vidros e depois um pé em cima da mão. Penélope geme de dor, e ele continua a pisar, cada vez mais forte, na mão da esposa. Em seguida, ordena que tire a roupa e obriga-a a limpar os cacos, nua. Desconcertando o leitor, a narrativa nos mostra um Gabriel ainda mais cruel: “[...] exigiu que Penélope lhe chupasse o sexo. Fechou os olhos e, com algum esforço de imaginação, veio-se. Depois passou a mão pelo sexo da mulher, disse-lhe que tinha pena de a descobrir assim molhada porque naquela noite ela não merecia o prazer. E foi para a cama dormir” (Pedrosa, 2013, p. 105).

Ela, naquele momento, submete-se e, estranhamente, ainda no mesmo capítulo, mesmo depois de sofrer tais torturas e críticas, revela que passou a sentir que “[...] de algum modo, consertara o marido, e isso causava-lhe uma espécie de plenitude. Tinha orgulho em passear de braço dado com ele, em exhibir a beleza dele”. Ou então, avaliava que “[...] Não sabia identificar o seu sentimento dominante: amor ou paixão? Gabriel era um homem escangalhado, tinha sido quebrado em pedaços na infância e ela ia consertá-lo” (Pedrosa, 2013, p. 105).

Além da análise e denúncia das relações afetivas problemáticas e desiguais, o romance também trata da identidade, que é a necessidade que temos de reconhecer aquilo a que pertencemos. Na figura de Rosa isso fica mais evidente já que ela também está em busca de si mesma e da sua voz - através do fado -, de seu pai - que nunca conheceu - e de sua verdadeira mãe, que, vem a saber mais tarde, não é Eva. A sua angústia transborda pela música, pelo amor - o mais antigo dos sentimentos e que nada tinha a ver com emancipações sexuais ou renovação do feminino, como muitos que a ouviam cantar, pensavam. Sentia um amor escuro, imóvel. Aos dezoito anos, uma ruptura de ligamentos no joelho interrompeu o sonho de ser bailarina, sonho que a nutria desde criança. Depois, Rosa percebe que não precisava de ser profissional para dançar; então se inscreve num curso de dança e vai dar aulas para mulheres num presídio, num movimento de aceitação do seu corpo em equilíbrio.

A personagem da mãe (adotiva), Eva Cabral, acaba se tornando secundária na narrativa e morre aos 62 anos, logo após realizar uma cirurgia estética, mesmo sabendo que sofria de um sopro no coração. Nas palavras de Rosa, a mãe preferia a beleza à própria filha; nunca lhe contara quem era o pai. Conhecemos Eva apenas pelo olhar da narradora, quando esta se coloca na voz de Rosa e cita passagens da conturbada relação. “O que lhe dera Eva, além de sustento, dietas, caixas de maquiagem e conselhos cínicos sobre os homens? Nem uma palavra de incentivo” (Pedrosa, 2013, p. 112). Depois da morte de Eva e da descoberta de que ela não era sua mãe natural, todavia, Rosa repensa a sua relação com ela e muda alguns julgamentos a seu respeito.

Ao redor dela há as demais personagens que estão em busca de saber a que lugar pertencem. Luísa Fontanellas é engenheira informática, filha bastarda de um aristocrata com a criada e que sofreu muito com a violência psicológica e emocional da madrasta durante a infância. Sua meia-irmã Matilde, corroborava com essa violência. A força que lhe permitiu “vencer na vida” mostra-se, de certa maneira, em função das humilhações incitadas pela injusta madrasta, pois percebemos que Luísa, ainda criança, já se afirmava e mostrava uma personalidade muito forte. É uma mulher independente, que gosta de homens ricos mas que não quer saber do apego e quando jovem abriu mão da própria filha Rosa. É ela quem salva outra personagem principal deste enredo: Farimah Farhadi, uma jovem engenheira iraniana proibida de trabalhar e que o pai quisera casar à força com um primo mais velho.

Esta personagem feminina sai em fuga de um mundo opressivo e dos estereótipos associados às mulheres muçulmanas e, para tanto, aceita o casamento com um soropositivo, Mandela, um português de origem africana. Já na Europa, uma das suas dificuldades no novo contexto cultural, era, ao caminhar pelas ruas, ultrapassar os homens na multidão, já que sempre fora ensinada a andar atrás deles. Em outro momento, Farimah se recorda do dia em que

terminara um curso com honrarias e o pai dissera, apenas uma vez, se orgulhar dela: “Orgulho não era uma palavra que, segundo as regras do Islã paterno, se pudesse aplicar às mulheres. O pai tinha orgulho nela, contra o seu próprio Deus. Na cidade livre onde agora morava, ninguém se orgulhava dela” (Pedrosa, 2013, p. 57). Mas sentia muita falta do pai e da segurança que ele lhe trazia, embrulhada num olhar de amor e carinho. Notamos aqui a ambiguidade que cerca as relações afetivas, pois, ao mesmo tempo em que a filha quer a liberdade de escolha em relação ao casamento, ao exercício da profissão, sente falta do amor e da proteção paterna.

A autora se utiliza de um recurso bastante comum nas narrativas contemporâneas: a metaficção, que pode ser definida como ficção sobre ficção, ou, ainda, como um tipo de ficção que prima pelo desvendamento do processo narrativo. De acordo com Bernardo (2010), metaficção é uma narrativa ficcional que trata do próprio processo de escrita literária num “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (Bernardo, 2010, p. 9). Pensando no duplo sentido de *metá*, em grego - depois de e além de - podemos pensar que é um fenômeno de uma ficção que fala de si mesma ou contém a si mesma. A literatura contemporânea, num processo de autorreflexão, enveredou mais fortemente pela metaficção a partir da segunda metade do século XX.

Em *DTVM* percebemos diversos esquemas metaficcionais citados por Bernardo (2010): o primeiro é o fato de que a narradora é personagem do seu próprio romance; o segundo de que as histórias conversam com o leitor, antecipando, frustrando ou ironizando suas reações à história; o terceiro é de que as personagens se preocupam seriamente com a circunstância de se encontrarem em meio a uma história de ficção; o quarto é a hipótese de que o romance, como obra de ficção, trata de outros trabalhos de ficção; e o quinto de que o enredo sugere aos leitores que eles se encontram em mundos tão ficcionais quanto aquele da narrativa. Como veremos adiante, a figura da bailarina russa pode ser vista como uma personagem ficcional que se pronuncia como se fosse uma “pessoa real”. De certa maneira, poderíamos pensar que o conceito tradicional de autor também é deslocado, já que, na técnica da ficção metaliterária, o escritor cria um narrador que é também autor da obra.

Na primeira parte do capítulo 25, intitulado “Crime”, o recurso da metaficção transparece na voz da Princesa Lina, que sai do retrato preso à cama de Gabriel para falar em primeira pessoa; uma narradora que tudo sabe sobre aquele que se apaixonou pela sua imagem e mais ainda sobre suas aventuras amorosas. Na segunda parte, com a retomada da voz da narradora em terceira pessoa, sabemos do momento em que ela aparece para Gabriel na livraria contando-lhe tudo o que sabe sobre ele, na intenção de o revelar. Eles então empreendem um intenso diálogo:

- Acalma-te. Sou apenas a tua narradora. Vim visitar-te porque hoje em dia não se aceitam personagens sem consistência. Tudo tem de ter cheiro, peso, cor. Toda gente tem de ser credível. Suspendeu-se o pacto entre autor e leitor, compreendes?”
- Eu sou um simples leitor. Tenho os meus direitos. Não quero passar a personagem.
- Esse é outro grande problema, disse a narradora ascendendo um cachimbo que tirou do bolso das jeans muito coçadas.
- Aqui não pode fumar.
- Quem disse? Eu posso tudo, é uma das prerrogativas da ficção. Tu tens de ser consistente. Eu posso criar os anacronismos ou universos paralelos que me apetecer (PEDROSA, 2013, p. 195).

A conversa vai nos mostrando que Gabriel se sente ferido por ter seus segredos revelados em um livro e discute com a narradora, que reage enfatizando as piores características da personagem. Até que ele corre para o escritório, pega uma pesada estátua de Dostoievski que sobrava de uma exposição e a arremessa na cabeça da narradora, que cai, “enrolada no chão, desfazendo-se em água e linfa” (Pedrosa, 2013, p. 197). Mete o que sobrava num saco de lixo e leva-o para fora da cidade, ateando fogo. E, na terceira e última parte do capítulo, a narradora fala sobre si e, neste momento, percebemos que se trata da personagem Princesa Lina – uma referência a Lina Muraviova, um retrato romântico de uma famosa galeria de artes em Florença:

Assim me tornei narradora do homem do século XXI que olhava para mim sonhando desfazer-se na pintura de cavaleiro do século XIX. A narração continua para lá dos narradores. Ninguém ousará perguntar a uma narradora inexistente se aquilo que narra é a sua vida. Como se a vida, nas mãos de uma mulher, não pudesse exceder os limites do seu corpo, da casa, da realidade concreta. Nem sequer tenho mãos: o meu retrato acaba num pulso adivinhado entre tules. Supunha-se então que a identidade feminina era um composto de rosto, cabelo, seios, decorado por sedas, joias, flores e tules. Isso a que chamamos a nossa vida não existe – é um enxame. O que distingue uma vida da outra é o murmúrio do sonho, a distância a que cada um se coloca dele, o modo de brincar aos abismos (PEDROSA, 2013, p. 198).

No capítulo seguinte, quando Rosa envia um e-mail a Gabriel, terminando definitivamente o romance entre eles, este não consegue mais se ver nos olhos da princesa russa. E a narradora explica o porquê: “Sabe o leitor que Lina desapareceu para se tornar a narradora desta história. Sabe a leitora que narrador ou narradora é indiferente; os romances acabam por não ter autor, são condensações atmosféricas. Não têm sexo [...]” (Pedrosa, 2013, p. 208). E no parágrafo seguinte: “Assassinar o autor nunca liberta a personagem, pelo contrário” e “Lina substituíra-se à narradora inicial” (Pedrosa, 2013, p. 208).

A narrativa conclui com um desfecho trágico para a personagem de Gabriel e com novos caminhos afetivos para a de Rosa. Com relação à personagem de Penélope, percebemos que ela vai se transformando ao longo da narrativa, deixando de encarnar, tal como a sua homônima, na Odisseia, a mulher que aguarda eternamente o retorno do marido, e não questiona as suas relações extraconjugais. Houve um tempo no contexto da narrativa em que arrumara um amante,

pai de um dos seus filhos, perdera o medo e enjoava tudo em Gabriel. Transforma-se assim numa Penélope às avessas, contradizendo o sentido e os valores cristalizados pela tradição a respeito do papel feminino na sociedade e na família. E decidira também que, no regresso da viagem familiar à Eurodisney, um prêmio ganho numa promoção de hipermercado, pediria a separação e despejá-lo-ia de casa – o que não chega a acontecer porque Gabriel morre de infarto ainda na decolagem do avião.

Considerações finais

Com o estudo acerca da hermenêutica e a interpretação das obras podemos refletir sobre os percursos de cada personagem, a relação entre elas e o sentido que, enquanto leitoras, podemos atribuir-lhes. Defendemos a ideia de que a atitude hermenêutica é a condição primeira para o entendimento de um texto literário que se efetiva enquanto uma linguagem segunda que precisa ser decifrada, ou desvelada.

Procuramos deixar o texto falar, e então, a partir de uma escuta sensível, deliberar sobre os aspectos de sua estrutura, da escolha semântica, dos posicionamentos ideológicos das personagens, para então articular um possível sentido para o texto. A partir da reflexão de Bosi (1988, p. 275), quando afirma que “ler é colher tudo que vem escrito, mas interpretar é eleger (ex-legere: escolher), na messe das possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaço da questão crucial: o que o texto quer dizer?”, elencamos algumas ideias sobre o romance. Observamos que a autora Inês Pedrosa aborda em seu texto temas significativos no âmbito da construção da identidade, seja feminina ou masculina; em relação à identidade masculina, percebemos, o quanto ela é, também, forjada num contexto de violência familiar e estereótipos sociais; já em relação às personagens femininas constatamos a sua lenta tomada de consciência e o seu percurso de libertação. São mulheres que, à superfície, parecem estar inseridas nas suas respectivas sociedades, mas na realidade habitam ligeiramente à margem destas, em mundos ficcionais onde não são, essencialmente, nem boas, nem más, mas apenas o que lhes é possível ser. E vem conferir novas possibilidades de sentido para o ser feminino.

Já a relação de Rosa e Gabriel é marcada pela culpa, uma vez que a fadista está sempre em falta, se sente falhada e não consegue ter o amor completo, nem do pai, nem do amante, nem das duas mães. Assim, o romance parece alertar para estas situações de abuso emocional sofridas pelas mulheres. Rosa consegue, ao final da narrativa, libertar-se desse abuso porque consegue encará-lo, tomar consciência disso e enfrentá-lo. Percebemos a imagem de uma mulher que escolhe seu destino e não se deixa manipular por ele e vive bem com seus erros e falhas sem

justificar-se. Muito mais do que retratar a violência doméstica, percebemos na obra uma forma de denúncia dos abusos emocionais que as mulheres sofrem todos os dias.

Por isso, podemos concluir que as relações afetivas e a condição feminina, neste romance, aparecem sob um novo prisma. Num contexto de mudanças e apagamento das diferenças de gênero, da presença de migrações e de um multiculturalismo inevitável, não há mais espaço para a preservação de relações conjugais tradicionais, em geral, marcadas pela submissão e pela hipocrisia. Um vasto mundo abre-se para novas formas de relacionamentos afetivos, mas é preciso situar-se nesse contexto de turbulências e de novas possibilidades e alteridades. Portanto, este não é apenas um romance sobre o adultério, pois perpassam a narrativa diferentes questionamentos sobre quem sou eu? ou quem é ele/ela? o que gera uma profunda reflexão sobre a busca de identidade e de pertencimento no contexto contemporâneo.

ABSTRACT: The present work consists of an interpretation of the novel *Dentro de ti ver o mar*, of Inês Pedrosa, focusing especially the constitution of the personages (feminine and masculine) in its affective and relational states among themselves and / or in the social scope. It presents the hermeneutic question, which is the perspective from which the study and the understanding of the fictional work occur, based on the theoretical reflection proposed by Alfredo Bosi. In addition, through interpretive processes that include the use of narrative theories, in addition to metafictionality, the paper seeks to highlight the points of view expressed in the novel about the condition of beings in the contemporary world. Finally, she notes that there is a break with traditional family values, especially in relation to the changing feminine universe, and that new ways of understanding affective relationships arise.

KEYWORDS: hermeneutics; characters; metafiction; Portuguese narrative; contemporaneity.

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. **O gênero duplicado**. Gragoatá, Niterói, n. 28, p. 81-94, 1. Set 2010. Acesso em: 3 jan. 2017. Disponível em: <www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/download/183/170>.
- _____. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- CÂNDIDO, Antônio et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou, A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PEDROSA, Inês. **Dentro de ti ver o mar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.