

“Amor de Salvação” e o Édipo revisitado

“Amor de Salvação” and oedipus revisited

Virgínia Maria Gonçalves*

* Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Resumo

Na primeira parte deste trabalho, apresenta-se um histórico da aplicação dos conceitos da psicanálise à análise literária, justificando sua validade, desde que a obra literária seja o ponto de partida para a descoberta dos seus múltiplos sentidos, possibilitando também uma “leitura” do inconsciente, numa operação de análise que poderá levar em conta as figuras obsessivas que entram na composição da obra. Na parte seguinte, referente à análise de *Amor de Salvação*, de Camilo Castelo Branco, a obra é analisada com base nos pressupostos teóricos apresentados, destacando a figura obsessiva da mãe do personagem Afonso, com uma função determinante no destino dele, possibilitando, assim, uma leitura da narrativa à luz do complexo de Édipo, considerando sempre a forma pela qual a narrativa se estrutura no seu contexto romântico.

Palavras-chave: Literatura e psicanálise. Literatura Portuguesa. Camilo Castelo Branco (1825-1890). *Amor de Salvação*.

Abstract

In the first part, this work will present a historical account of the application of some concepts of psychoanalysis to literary analysis, justifying its validity as long as the literary work is the starting point for the discovery of its multiple senses, as well as it allows for the “reading” of the unconscious, in an analysis operation that may take into consideration the obsessive figures that constitute the work. In the following part, the work “Amor de Salvação” by Camilo Castelo Branco will be analyzed from the point of view of the presented theoretical background. The obsessive figure of the character Afonso’s mother, who has a decisive role in his destiny, will be highlighted, thus enabling the reading of the narrative in the light of Oedipus’s complex, always taking into account the way the narrative is structured in its romantic context.

Key words: Literature and psychoanalysis. Portuguese literature. Camilo Castelo Branco (1825-1890). *Amor de Salvação*.

1 Literatura e Psicanálise

A utilização de métodos da psicanálise para a análise e interpretação literária tem suscitado controvérsias, desde a sua origem. Vale lembrar que o criador da psicanálise já acreditava que a atividade artística era, na sua essência, inacessível à psicanálise. Apesar deste alerta inicial, como compreender o crescente interesse por uma crítica literária que incorpora, até o presente, alguns dos conceitos derivados da psicanálise? A verdade é que o próprio Freud também não resistiu à tentação de procurar na literatura uma fonte de interpretação do inconsciente, buscando nela os sonhos imaginados, para revelar os fantasmas dos seus criadores, com a “função de interpretar passagens enigmáticas de uma obra”, como afirma Ives Jean Tadié (1992, p. 144). Foi, portanto, especialmente após a publicação de obras como *Delírio e sonho em Gradiva de Jensen* (1907), *Ensaios de psicanálise aplicada* (1906-1923) e *O humor e suas ligações com o inconsciente* (1905) que Freud tornou-se uma referência fundamental para a crítica literária ligada à psicanálise.

Afinal, o autor mais reconhecido já havia dado os primeiros passos ao tratar do *sonho acordado* do escritor, integrado aos destinos psíquicos do personagem, dentro da trama narrativa, embora reconhecesse a diferença entre a obra literária e o paciente submetido à terapia.

A consciência de que a obra literária tem sua especificidade, e não é um substituto do paciente psicanalizado, fica também evidente entre os primeiros discípulos de Freud, com a consciência de que a literatura deve ser compreendida como organização estética, na qual os conflitos são sublimados pelo prazer estético existente na produção e recepção da obra.

A eficácia de um diálogo entre psicanálise e literatura tem sido reiterada por inúmeros críticos porque a obra literária, como o “sonho acordado” evocado por Freud, possibilita a compreensão do mundo imaginário literariamente construído pelo escritor, com a imersão no seu inconsciente. Isto pode ser revelado por meio de figuras obsessivas, lapsos, sonhos, jogos verbais, etc.

A utilização de alguns conceitos da psicanálise para interpretação literária não deveria, entretanto, resultar numa leitura redutora, através de algumas fórmulas de explicação científica, com base em um número limitado de complexos, como reconhecem os críticos que buscam na estrutura da obra a interpretação do inconsciente, fazendo da psicanálise uma disciplina auxiliar que se integra a outros saberes na compreensão do texto literário. Dessa forma atuam alguns autores conhecidos, em diferentes linhas de interpretação, a exemplo de Bachelard, Jean Pierre Richard, Gerard Genette, René Girard, Roland Barthes, Paul Ricoeur, entre outros.

Um trabalho particularmente destacado nessa linha, nas últimas décadas, é o de Lacan, na sua análise de escritores clássicos como Sófocles, Shakespeare, Poe e Claudel, com o fim de estudar o inconsciente como linguagem, afastando-se da tendência que privilegia a psicobiografia. A atenção conferida à obra, e não à vida do artista, marca também o trabalho de Jean Bellemin-Noel, ao buscar uma pluralidade de sentidos que emanam do texto, com base nos seus enunciados fundamentalmente.

Mas, um recuo no tempo é importante para compreender melhor a atuação de uma crítica literária fundamentada na psicanálise freudiana, particularmente desenvolvida na França, a partir da segunda década do século XX, tendo como expoentes Charles Baudouin e Charles Mauron. Desses, Charles Baudouin é lembrado pela *Psicanálise da Arte* (1929), como um crítico que prioriza os complexos na interpretação das obras, realizando uma ambiciosa incursão pela literatura, a partir de autores como Tolstói, Musset, Andersen, Hoffmann, Jean-Paul, Wilde, Maupassant, Poe, Dostoievski. Destaca as tendências do narcisismo, unido à introversão, traduzidos em formas de “regressões neuropáticas” e complexos, embora se saiba que a obra literária representa sempre uma reação imprevisível a quaisquer formas de condicionamentos, podendo superar as limitações dos referidos complexos, uma vez que as “sublimações” desempenham papel importante na obra literária.

O pensamento de Baudouin vai ao encontro, no essencial, da psicocrítica de Charles Mauron, contestada por críticos como Genette, pelo seu cientificismo limitador na percepção da obra como formulação estética, como nos lembra Tadié (1992, p. 154) Efetivamente, Mauron, o autor de *Psicanálise de Mallarmé*, ao explicar a personalidade inconsciente do escritor, através dos seus complexos, traduzidos por metáforas obsessivas, acaba condicionando de forma limitada o texto literário a conceitos freudianos, dando relevo à biografia dos escritores.

Um avanço em relação aos autores precedentes pode ser representado por Jean Bellemin-Noel. Seu objeto de estudo passa a ser, fundamentalmente, a obra literária, a partir da qual despontam os “fantasmas pessoais” do escritor na configuração da obra, sem enfatizar a biografia dos autores, como se depreende dos nomes *psicanálise literária*, *psicanálise textual* ou

textanálise, por ele adotados, para definir seu processo analítico, centrado no texto, anônimo ou não, com as suas representações fantasmagóricas que são interpretadas pelo receptor, como projeções de seus desejos inconscientes, gerando, na recepção, uma relação transferencial por parte do leitor. A orientação de Jean Bellemin-Noel é, em parte, compartilhada por Marthe Robert que, no *Romance das origens e origens do romance* (1972), evidencia a dispensa do aparato biográfico de que se servem os primeiros críticos freudianos.

A retomada da psicanálise freudiana continua, portanto, fortalecida até o final do século XX, quando a configuração literária orienta o trabalho de análise do texto. A busca dos múltiplos sentidos, por meio de manifestações do inconsciente, não descarta a contribuição de outras disciplinas como a História, a Semiótica, a Filosofia, a Linguística, a Teoria do Discurso, a Sociologia. Mas, vale ressaltar, concordando com as palavras de Perrone-Moisés: “As únicas leituras psicanalíticas proveitosas são as dos críticos que não perdem de vista o objetivo literário da empresa”.

Enfim, o problema da aplicação da psicanálise à interpretação literária está, por vezes, na indefinição do objeto e dos objetivos propostos, quando métodos científicos são utilizados para explicar fenômenos, como vida onírica, inconsciente, imaginário, processo criativo. Sabe-se que o crítico literário não é um psicoterapeuta armado de conceitos para diagnosticar neuroses na obra literária. A realização desta dispensa o “tratamento”, até mesmo porque conta com o poder da sublimação para romper com a clausura depressiva através do prazer estético, seduzindo o leitor com os artifícios da palavra transformada em arte.

2 A Mãe Duplicada em *Amor de Salvação*

Com base na fundamentação teórica apresentada, analisa-se a novela (como é identificada pelo autor) de Camilo Castelo Branco (1825-1890), *Amor de Salvação* (1997). Na relação com *Amor de Perdição*, publicada dois anos antes de *Amor de Salvação* (1864), é possível verificar que esta última ameniza, até certo ponto, os arroubos passionais de juventude do par amoroso Simão/Teresa que, em *Amor de Perdição*, encontra na morte a única alternativa para o conflito em face das coerções de que são vítimas.

Mas há uma diferença a destacar quanto à pulsão de morte existente nas duas obras: em *Amor de Salvação*, ao contrário da outra narrativa, o amante acaba por vencer o impulso suicida, na reconciliação com a família, com a Pátria e com Deus, inscrevendo-se de outra forma no mesmo ideário romântico da obra anterior, apesar das “diferenças de superfície”, como nos lembra Lênia Mongelli (1997, p. 11), numa apresentação à novela, com significativo título interrogativo: “Haverá amor que salva?”. Segundo a mesma autora, na mesma apresentação, estas diferenças não impedem a existência de uma “cosmovisão igualmente trágica”, pois,

tanto Afonso de Teive quanto Simão Botelho são vítimas do idealismo desmedido, da subjetividade desordenada, cindida por impulsos individuais e preceitos éticos antagônicos, a opor definitivamente o querer e o poder. (MONGELLI, 1997, p. 11).

Mas, apesar das “diferenças de superfície” dentro do ideário romântico, *Amor de Salvação* se configura como uma narrativa em que o processo de enunciação revela um escritor mais hábil na manipulação da sua técnica narrativa. Coloca em evidência a auto-reflexibilidade dos seus códigos que comportam, de forma irônica, um discurso crítico corrosivo em relação aos estereótipos românticos representados pelo “amor que salva”. Esse tema é retomado de forma mais radical em *Vinte Horas de Liteira*, novela em que, novamente, se manifesta a contradição entre o estilo romântico decadente e a perspectiva realista que se insurge. Na estrutura dialógica da obra, destaca-se a relação polêmica do **discurso agente** de um narrador que “traduz” o discurso do outro, no contraponto com um **discurso paciente**, “traduzido” pelo primeiro, para usar conceitos da Análise do Discurso, de Mangueneau (1989, p. 122).

Assim, no jogo enunciativo de *Amor de Salvação*, o narrador é a perspectiva que estrutura a narrativa confessional do seu personagem Afonso de Teive, casualmente encontrado pelo escritor numa aldeia do Minho, em véspera de Natal, quando este divagava à procura de pouso, ou de matéria para escrever seu novo livro. A princípio, o escritor quase não reconhece o homem que conhecera noutras circunstâncias e em outros lugares (Lisboa e Coimbra), ao encontrá-lo sob a forma do rústico lavrador, gordo, de óculos e tamancas, acompanhado por uma mulher grávida, pouco apresentável, afeita à gastronomia, rodeada por seus oito filhos (e a caminho do nono). Tornando-se hóspede de Afonso, o escritor acompanha o anfitrião a Guimarães e, numa estalagem, numa noite, confia ao escritor o relato de sua vida, compreendendo a sua descida aos infernos até a sua ascensão, representada pela referida “salvação” por meio do casamento.

A narrativa – entrecortada por constantes digressões valorativas, típicas do “romance filosófico”, e por reflexões sobre o processo da enunciação – tem um longo preâmbulo por parte de um escritor que confessa o seu “vício de divagações”.

A quebra da linearidade narrativa se dá através de uma série de textos heterogêneos imbricados a suspender momentaneamente a seqüência do relato, marcado pela duplicidade de perspectivas: a do narrador-escritor e a do narrador-personagem. Na simulação de fidelidade ao **discurso paciente**, produzido em uma noite de vigília, ficam, entretanto, as marcas da ironia, como resultado do distanciamento crítico que processa o relato do personagem que começa a ser “traduzido” apenas no capítulo V pelo **discurso agente**. Neste, o narrador revela-se como testemunha não participante dos fatos relacionados

com o personagem, no passado, quando este era estudante em Braga, época em que conheceu Teodora, a personagem que marcará sua existência.

A narrativa em terceira pessoa “traduz”, assim, o discurso confessional do personagem, com a sua carga de subjetividade, assinalando na enunciação a presença de uma outra voz que alimenta o fluxo narrativo, ao mesmo tempo em que se estabelece o diálogo com o leitor. Observe-se, a propósito, esta passagem em que o narrador confessa seu espanto diante do personagem que se apresenta como o antípoda do poeta romântico:

Agora vê o leitor o meu assombro justificado! É inquestionavelmente este homem gordo, de barbas intonsas, óculos e tamancos, o Afonso de Teive da Palmira de Lisboa. (CASTELO BRANCO, 1997, p. 26).

Outras digressões na narrativa ficam por conta do intertexto literário, com referências a estilos e personagens clássicos da literatura, além da inserção de cartas que têm funções diferentes na enunciação, revelando novas informações, gerando conflitos, solucionando enigmas, precipitando a ação, etc. No intertexto, as cartas, além de estabelecer a comunicação, revelam a intimidade dos personagens, deixando transparecer desejos e frustrações, ao mesmo tempo em que desempenham uma função integradora no processo narrativo. Este processo deixa antever sempre contradições no relato confessional em que se misturam desejos proibidos, sentimentos de culpa e a revelação de uma felicidade pouco convincente, conforme a “voz” que organiza o discurso, na medida em que o personagem se enreda numa malha de contradições na afirmação da felicidade, envolta por fantasmas, entre os quais se destacam duas figuras femininas: Teodora, a amante proibida, e a mãe, com sua força de disjunção, disfarçada em anjo protetor, sempre acompanhada por outro anjo solitário, Mafalda, como desdobramento da figura materna, compondo imagens obsessivas, condicionando a ação do personagem.

Assim, é possível verificar que a figura da mãe, recorrente ao longo de toda a narrativa, é o eixo que centraliza os conflitos, operando como força de disjunção (em relação à amante), num primeiro momento, e de junção (em relação à Mafalda), no segundo.

Logo no início da narrativa, é possível verificar que o poder de decisão sobre os filhos é competência das mães que agenciam o casamento dos jovens (Afonso e Teodora). Entretanto, com a morte da mãe de Teodora, esta é encerrada em um convento de onde sai para casar-se com o filho do tutor, Eleutério, para fugir do aprisionamento conventual, uma vez que o pretendente desejado estava ausente. A figura cômica de Eleutério (alusão a adultério?) lembra a *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente, às avessas, pois Teodora casa-se com o agricultor rústico e ignorante para, em seguida, substituí-lo pelo poeta romântico e galante que também acaba sendo objeto de traição. Mudando de nome (Teodora por Palmira) e de espaço (aldeia do Minho por Lisboa), Teodora será identificada como “mulher impura” pelo amante, por oposição à “angelical Mafalda”.

Na repressão aos desejos, o personagem Afonso, na tentativa de libertação, se divide, com seu sentimento de culpa, entre a mãe castradora e o objeto de sedução, compondo imagens obsessivas:

O arrependimento de deixar minha mãe e a minha terra seguiu-me sempre. Resolvi regressar por muitas vezes; mas fatalmente, a primeira imagem que eu via, voltando em espírito à pátria, não era a de minha mãe! Ela sempre, Teodora sempre! (CASTELO BRANCO, 1997, p. 71).

Observe-se que a imagem da mãe de Afonso surge quase sempre associada à terra natal, de forma que o sentimento de culpa transparece tanto no abandono da mãe quanto da aldeia natal (no Minho), substituídas, respectivamente, por signos de dissolução moral: Teodora e Lisboa. A mãe, por outro lado, tal como a terra de origem, está associada à Mafalda, numa relação de contiguidade: “Fui alegrar minha mãe, ao lado da qual encontrei Mafalda, que lhe assistia à convalescença de uma perigosa enfermidade.” (CASTELO BRANCO, 1997, p.71) Ou ainda: “É verdade que às vezes duas imagens lacrimosas se lhe antepunham: a mãe e Mafalda.” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 82).

A mesma aura de santidade envolve a mãe e a prima como estereótipos românticos, com destaque para a mulher fragilizada, desfeita em lágrimas: “É verdade que às vezes duas imagens lacrimosas se lhe antepunham: a mãe e Mafalda.” (CASTELO BRANCO, 1997, p.82) Em outra passagem, retornam os mesmos estereótipos nas figuras superpostas: “Eu via minha, santa mãe, e a puríssima imagem de minha prima.” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 99).

A sobreposição das imagens da mãe e da prima retorna no momento em que o personagem é assaltado pelo sentimento de culpa ao descobrir a traição de Teodora:

Caiu em si de repente, e viu-se em começos de castigo. Apagaram-se muitas luzes do altar em que ele tinha o belo barro idolatrado. Fugiram-lhe para sobre o túmulo de sua mãe os olhos da alma, e viram Mafalda de joelhos na lage da capela com a face apoiada no mármore do jazigo. (CASTELO BRANCO, 1997, p. 106-107).

O sentimento de culpa em face da mácula torna-se mais intenso com a morte da mãe como o revela na carta que escreve a Mafalda com a confissão de “arrependimento” pelos seus “desvarios da mocidade”. Na carta pede à prima que leia para a mãe o desabafo do filho arrependido:

Prima Mafalda. Vai ao pé do túmulo de minha mãe, e repete-lhe as palavras desta carta. A justiça de Deus esmaga-me. Sou eu que vergo debaixo do fardo de afronta que levantei da lama com minhas próprias mãos. [...] (CASTELO BRANCO, 1997, p. 107).

É através da morte que se precipita a conciliação de Afonso com a mãe/Mafalda, embora o amante de Palmira procure negar a relação afetiva com a “irmã” nesta confissão a Teodora:

— Não amo minha prima — respondeu o moço — Se amasse Mafalda, decerto não estaria ao lado de Palmira.

Estimo-a como irmã; respeito-a religiosamente hoje, por saber que o último alento de minha mãe o recebeu ela nos lábios... (CASTELO BRANCO, 1997, p. 106).

A morte da mãe deverá levar o filho a um reencontro com a “irmã”, sombra da morta, bem como com a aldeia natal, embora o sentimento de culpa prevaleça no reencontro com a mãe por meio do seu duplo:

Faltava-me minha mãe ali; o anjo consolador fugira antes do meu resgate. Acudia-me à lembrança a minha triste Mafalda, a irmã terna, a meiguice da virgem compadecida; porém o meu coração, a porejar o equalor da sua hedionda chaga, rejeitava os bálsamos de um afeto purificador. (CASTELO BRANCO, 1997, p. 116).

Para Teodora, a existência das figuras duplicadas, capazes de desequilibrar a personalidade do amante, fica explícita nesta irônica constatação, ao justificar aos seus amigos o retraimento de Afonso: “Não há que desconfiar. São saudades de Mafalda, rebuçadas nas saudades da mãe.” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 111).

Pelos exemplos acima é possível demonstrar como as duas figuras femininas (Eulália/Mafalda) se correspondem, na mesma disputa por um homem que se entrega arrependido à amante, figura mascarada, na sua duplicidade de nomes e de caráter, representando o demônio sedutor contra o qual lutam as duas mulheres abandonadas. Como objeto de disputa por elas, o amante se culpa, na sua ambigüidade de sentimentos, entre o “demônio” e o anjo lacrimoso com o seu “semblante pálido, os olhos raiados de muito chorar, e o azul-violeta das olheiras carregado e distendido até meia face”, sob a forma de “mulher puríssima” ou “querida irmã”.

Com o atributo de “anjo”, de virgem ou de “irmã”, Mafalda é o duplo da mãe, ou a sua sombra, como se disse, identificada pelos mesmos estereótipos.

Morta a mãe, fica acirrado no filho o conflito que o levará à separação definitiva de sua amante, precipitando a sua saída de cena, com a justificativa de uma nova traição amorosa. O personagem traído tenta compensar a perda da amante com a estada em Paris, outro signo de dissolução, onde chega à beira do suicídio. É, então, socorrido pelo criado Tranqueira, com apelos morais para sua regeneração. Tranqueira (outra ironia no nome) é o anjo protetor que afasta o amo do ócio e dos vícios da vida parisiense, promovendo o seu retorno à família e à terra natal. A reconciliação com a família e a terra se dá após a morte do tio Fernão de Teive (pai de Mafalda) que procurou garantir o futuro do sobrinho dissipador com a aquisição de suas propriedades rurais para devolvê-las ao sobrinho após sua morte. A devolução se dá em Paris, com a intermediação do padre Joaquim e de Mafalda que chegam inesperadamente. Mas, no encontro insólito, vem o reconhecimento de que o “amor de salvação” era possível através do casamento com Mafalda, que tencionava ingressar no convento.

Desta forma, simbolicamente, o filho se reconcilia com a mãe morta, ao mesmo tempo em que se reintegra com seu passado, com sua família e com sua terra, numa afirmação de valores tipicamente românticos. No

final do romance (o que é antecipado na digressão inicial), o narrador procura demonstrar que a “salvação” é possível no retorno do oprimido à mulher-mãe, Mafalda, símbolo da fecundidade, no seu permanente estado de gravidez, que assim se apresenta ao escritor, ao sair da cozinha: “Trajava roupas largas, talhadas sem esmero, de droga ordinária; a beleza das formas corporais denunciava-se apesar do traço descuidado.” (CASTELO BRANCO, 1997, p. 27). Mas, ironicamente, a compensação fica por conta da mulher-anjo, providente, devotada ao trabalho doméstico, como se confirma nesta passagem que evidencia, a suposta transformação do antigo poeta romântico: “Minha mulher é um anjo, cujas asas se não mancham na felugem da cozinha”. (CASTELO BRANCO, 1997, p. 27).

Torna-se necessário, portanto, não perder de vista o texto, para verificar de que forma a figura da mãe se apresenta ao longo do romance, como um desdobramento de figuras simbolicamente equivalentes. Já se viu que Mafalda dá continuidade à mãe morta, possibilitando uma interpretação edipiana dos conflitos em que se envolve o personagem Afonso. Eulália, a mãe, é o “anjo” (como Mafalda) que incrimina o filho pela liberação de seus desejos na relação com a mulher adúltera. Ironicamente, a amante carrega em seu nome uma carga semântica positiva, evocando a adoração sacrílega, na figura do demônio sedutor, no contraponto com o anjo assexuado e pálido, a prima Mafalda. A mãe controladora desperta no filho, inconscientemente, o sentimento de culpa, provocando o retorno às suas origens. É o que efetivamente acontece, confirmando a permanência do arquétipo de Édipo numa narrativa romântica em que a figura materna reprime a sexualidade liberada do filho que busca a *salvação* no reencontro com a mulher-mãe.

No campo literário em que a obra se integra, a reabilitação social do personagem se reforça pela estabilidade econômica, no ajustamento aos valores burgueses, uma vez que a *salvação* se completa com o usufruto do patrimônio familiar poupado a tempo pelo tio mais providente.

A substituição da sexualidade libidinosa da mulher proibida pela mulher procriadora, integrada à *pax ruris*, na sua mediocridade sem sobressaltos, envolve contradições que os percursos tradicionais de análise literária nem sempre dão conta. Dessa forma alguns recursos da psicanálise podem contribuir para iluminar pontos obscuros da composição narrativa, como se procurou demonstrar, tomando como base algumas figuras obsessivas que condicionam o percurso do personagem central.

Referências

- BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CASTELO BRANCO, C. *Amor de Salvação*. São Paulo: FTD, 1997.
- MAINGUENEAU, D. *Análise do Discurso*. Campinas: Pontes Editores, 1989.
- MOISÉS, L. P. *Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MONGELLI, L. M. Introdução. In: CASTELO BRANCO, C. *Amor de Salvação*. São Paulo: FTD, 1997.
- TADIÉ, I. J. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1992.

Virgínia Maria Gonçalves*

Pós-Doutora em Literatura Portuguesa (U.COIMBRA).
Docente aposentada (função NRD7) do Curso de Letras da
Universidade Estadual de Londrina (UEL).

e-mail: <vigimaria@hotmail.com>

* Endereço para correspondência:

Rua José Piveta, 47, Vale das Araucárias – CEP 86047 700 –
Londrina, Paraná, Brasil.
