

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Valéria da Rocha Aveiro

REVISITANDO OS CONTOS MARAVILHOSOS:  
UM ESTUDO DAS NOVAS TENSÕES DO GÊNERO

São Paulo

2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VALÉRIA DA ROCHA AVEIRO

REVISITANDO OS CONTOS MARAVILHOSOS:  
UM ESTUDO DAS NOVAS TENSÕES DO GÊNERO

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo

2006

VALÉRIA DA ROCHA AVEIRO

REVISITANDO OS CONTOS MARAVILHOSOS:  
UM ESTUDO DAS NOVAS TENSÕES DO GÊNERO

Dissertação apresentada à Universidade  
Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 200\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profª Drª Aurora Gedra Ruiz Alvarez  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profª Drª Elaine Cristina Prado dos Santos  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

---

Profª Drª Benilde Justo Lacorte Caniato  
Universidade de São Paulo

À minha pequena Larissa, luz dos meus olhos.

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Aurora Gedra Ruiz Alvarez por ter sido orientadora tão competente e dedicada! Os seus ensinamentos ficarão para sempre impressos nos meus escritos e no meu coração! Agradeço pelas oportunidades que me deu para que eu iniciasse meu caminho como pesquisadora ao incentivar e contribuir com minhas participações em congressos e publicações. Convidar-me para participar de seu projeto e grupo de pesquisa foi ainda mais um gesto pelo qual devo minha eterna gratidão.

Às Professoras Doutoradas Benilde Justo Lacorte Caniato e Elaine Cristina Prado dos Santos por me darem a honra de tê-las em minha banca e partilharem comigo tanta sabedoria.

Ao meu marido e colega, Valdemir, que enfrentou comigo problemas diversos, compartilhando a empreitada de nos tornarmos mestres juntos, nesta quase loucura que se fez possível.

Aos meus pais por terem cultivado em mim tudo o que sou, destacando-se a paixão pelos estudos e pela leitura. Vocês são pai e mãe das minhas conquistas!

Às minhas queridas irmãs Luci e Virginia pelo apoio emocional e intelectual que me deram para que eu conseguisse escrever esta dissertação, dividindo comigo as mesmas aspirações e o gosto por estudar.

Ao meu irmão Fernando por ter me transmitido amor pela arte e perseverança, através de seu exemplo de vida.

Aos professores e funcionários da Pós-graduação em Letras Mackenzie pela excelente qualidade do curso.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo pela iniciativa do Programa Bolsa Mestrado.

Aos colegas da Diretoria de Ensino da Região de Mauá, em especial à Dirigente Regional de Ensino, Marilene Ceccon, e às supervisoras Isabel Rosane S. de Freitas e Denise A. Moscardo Freire por terem viabilizado meus estudos. Obrigada pelas muitas portas que abriram para mim ao me aceitarem como parte da equipe pedagógica.

A beleza é uma forma de gênio... Mais elevada até do que o gênio, pois dispensa explicação. Pertence aos grandes fatos do universo, como a luz do sol ou a primavera, ou o reflexo nas águas escuras dessa concha de prata a que chamamos lua (Oscar Wilde).

## RESUMO

O estudo que aqui se apresenta realiza a análise dos contos *O jovem rei (The Young king)*, de Oscar Wilde, e *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, de Clarice Lispector, por meio de uma abordagem que considera tais textos como sendo diálogos com os contos maravilhosos. Destaque-se o conto de fada tradicional *A bela e a fera*, que é tomado como ponto de partida e chegada quanto à estrutura e conteúdo dos mencionados textos, devido às analogias que podem ser estabelecidas entre si. Focada a temática existencialista relativa às questões de aparência e essência, parte-se para uma reflexão sobre a linguagem da arte dialogando com a cultura. Lêem-se os textos estabelecendo-se uma ponte com os mitos de Narciso e Adônis, constituída por uma relação intersemiótica com pinturas que tratam de releituras destes mitos. As personagens dos contos são re-significadas, mais uma vez, com o olhar que se estende para as telas *Vênus e Adônis*, de Peter Paul Rubens e *Narciso*, de Caravaggio instaurando outros cotejos. Para atingir as estruturas profundas dos textos, verbais e não-verbais, e examinar os mecanismos intertextuais, foram utilizadas teorias relacionadas à filosofia da linguagem, aos conceitos estéticos que norteiam as leituras dos contos maravilhosos e dos elementos míticos.

Palavras-chave: Conto maravilhoso. Dialogismo. Intersemiótica.



## ABSTRACT

This study concerns about the analysis of the tales *The young king*, by Oscar Wilde, and *The beauty and the beast or the too big wound*, by Clarice Lispector, through the treatment that considers such texts as dialogues with folk tales. It emphasizes the traditional fairy tale *The beauty and the beast*, that is considered as a starting point and arrival in relation to the mentioned structures and contents of the texts, according to the analogies that can be established amongst them. With focus on the existentialist subject related to the questions of appearance and essence, its possible to arrive to a reflexion about the language of the art which has a dialogue with the culture. The texts are read stablishing a linking between the myths Narciso and Adonis which shows an intersemiotic relationship with pictures that reveal the myths. The characters of the tales get a new meaning when they are looked at the pictures of *Vênus and Adônis* by Peter Paul Rubens, and *Narciso* by Caravaggio. To grasp the deep structures of the texts, verbal or non-verbal, and to exam the intertextuality of the mecanisms, it was used theories related to filosophy of the language, to aesthetics concepcions that guide the reading of folktales and the mythical elements.

Keywords: Fairy tales. Dialogism. Intersemiotic.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b> .....	14
2.1 O (inter) texto e o contexto.....	14
2.2 As formações dialógicas e o posicionamento responsivo na narrativa.....	19
2.3 O percurso gerativo e a enunciação.....	23
<b>3 O CONTO MARAVILHOSO EM DUAS NOVAS VERSÕES</b> .....	27
3.1 Aparência ou essência? – os níveis fundamental e narrativo dos discursos.....	34
3.2 A temporalização e a espacialização.....	38
3.3 A modalização dos actantes.....	53
3.4 Os efeitos semânticos na enunciação.....	68
<b>4 RELAÇÕES SIMBÓLICAS E INTERSEMIÓTICAS EM WILDE</b> .....	74
4.1 <i>O jovem rei</i> e o mito de Adônis.....	76
4.2 O eu e a para-realidade.....	80
4.3 O eu exposto e os sonhos.....	84
4.4 Solução estética: o sobrenatural.....	94
4.5 Relação intersemiótica: o conto de Wilde e a tela <i>Vênus e Adônis</i> , de Peter Paul Rubens.....	98
<b>4 RELAÇÕES SIMBÓLICAS E INTERSEMIÓTICAS EM LISPECTOR</b> .....	111
5.1 <i>A Bela e a Fera ou a ferida grande demais</i> e o mito de Narciso.....	114
5.2 O eu enovelado.....	117
5.3 O eu exposto e a realidade.....	122
5.4 Solução estética: a para-realidade.....	123
5.5 Relação intersemiótica: o conto clariceano e <i>Narciso</i> , de Caravaggio.....	125

<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	135
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	138
<b>8</b>	<b>ANEXO A: <i>A Bela e a Fera</i></b> .....	143
<b>9</b>	<b>ANEXO B: <i>O jovem rei</i></b> .....	181
<b>10</b>	<b>ANEXO C: <i>A Bela e a Fera ou a ferida grande demais</i></b> .....	194

## INTRODUÇÃO

Revisitar os contos maravilhosos e analisar algumas das novas roupagens de que eles possam ser revestidos em diferentes tempos e espaços, eis o ponto central deste estudo.

Que características apresenta uma narrativa plasmada segundo o estatuto do maravilhoso? Quais mecanismos estruturam tais histórias? O que faz com que elas despertem o fascínio dos seres humanos, que as têm criado e fruído em todas as épocas? Estas são algumas das questões básicas para se tomar o fio condutor da proposta que aqui se desenvolverá, sempre tendo em vista que a literatura é um instrumento desinteressadamente catártico. Este termo refere-se à idéia, defendida por muitos teóricos, de que toda arte não tem função utilitarista. Nesta dissertação, ainda será retomada esta concepção, observando-se que a arte purifica a alma; ela propicia o deleite estético.

De modo a pensar sobre os apontamentos e questionamentos levantados, foi feita a escolha de se trabalhar a análise de três contos que, possuindo a temática da aparência e da essência, levam o leitor a importantes reflexões acerca da existência do ser, tanto como indivíduo quanto como sujeito social.

A primeira das três narrativas é *A Bela e a Fera*, conto de fadas de origem extremamente remota, como a grande maioria destas histórias, nascidas da tradição oral. Teria sido escrito pela primeira vez na Itália, em 1550, por Giovan Straparalo, mas só veio a tomar o corpo que atualmente apresenta, quando publicado e difundido pela escritora francesa Madame Jeanne Marie Leprince de Beaumont. O fato de ela não pertencer ao círculo dos mais conhecidos escritores ou compiladores destes contos faz com que seu nome não esteja presente em todas as

fontes. Alguns pesquisadores e até algumas editoras atribuem *A Bela e a Fera* aos famosos irmãos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, porém não há indícios de originais comprobatórios.

O Sistema Internacional Aarne-Thompson, criado pelo finlandês Antii Aarne, em 1910, visando classificar e ordenar os contos do mundo inteiro por temas, criou um código que permite evidenciar semelhanças entre contos distintos. O curioso é que, no caso deste sistema, *A bela e a fera* é catalogado como obra de 1756, de Leprince de Beaumont, sob o código AT425C, o mesmo do conto *A dama e o leão* dos Grimm. Provavelmente, a proximidade entre os temas ainda cause, hoje em dia, confusões sobre a autoria do conto.

A narrativa, intitulada “O jovem rei”, tem sua versão original em inglês sob o título *The young king* e foi escrita em 1888 pelo polêmico autor irlandês Oscar Wilde. Esta história, inserida no livro *The happy prince and other fairy tales (O príncipe feliz e outros contos de fadas)*, conserva as características do âmbito do maravilhoso, contudo torna-se muito mais explícita uma crítica às questões de cunho social. Evidencia-se uma consciência política e revolucionária na trama narrativa. Há forte presença de elementos simbólicos e o conflito existencial também comparece na esfera do inconsciente da personagem.

A terceira história, com o título de “A bela e a fera ou a ferida grande demais” é de Clarice Lispector, escritora tão representativa no cenário da literatura brasileira que dispensaria apresentações, caso não fosse o interesse que impulsiona os pesquisadores a conhecer um pouco mais a complexidade da obra da autora, como é o caso desta dissertação. Este conto deu nome ao livro póstumo, *A bela e a fera*, no qual encontramos, compilados por sua amiga e colaboradora Olga Borelli, seis contos, que revelam a autora adolescente, e mais dois, escritos pouco antes da morte. O texto em questão é o último desta obra.

Composto em 1977, “A bela e a fera ou a ferida grande demais” dialoga com os outros dois textos estudados nesta proposta, apesar de ambos pertencerem a duas distintas épocas, nacionalidades e autorias. A narrativa apresenta uma angústia, gerada pela inadaptação social que revela o conflito existencial de uma personagem feminina. Ademais, a primeira parte do título do conto de Lispector estabelece relação explícita com a obra de Madame Leprince Beaumont.

O enredo, apesar da referência direta ao conto de fadas, extrapola o universo do maravilhoso e apresenta-nos uma releitura que, sendo clariceana, não poderia deixar de tocar pontos fundamentais do feminino. Os dilemas internos se evidenciam e dão a tônica do conto. A conjunção alternativa *ou* introduz um segundo título *A ferida grande demais*, como se a autora deixasse a cargo do leitor escolher viver o conto de fada ou a dor de enxergar a realidade.

Os pontos em comum entre as histórias são intensos e para atingi-los é necessário realizar análises formais e do discurso de cada um deles. Observar-se-ão tanto os aspectos estruturais e lingüísticos quanto os contatos que tais textos estabelecem com a cultura ocidental, de modo a dar sustentação ao exame das relações intertextuais.

Serão adotados alguns procedimentos de análise conforme teorias, as quais cabem aqui como menções indispensáveis:

- Conceituações sobre os contos maravilhosos e de fadas, tanto se referindo aos seus conteúdos quanto às suas formas. Este estudo encontrará suas bases em Vladimir Propp e Nelly Novaes Coelho.
- A teoria acerca do dialogismo, de acordo com a filosofia da linguagem propagada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin.
- A leitura semiótica, trabalhando-se as simbologias sob uma perspectiva greimasiana, portanto de linha francesa.

Conforme o exposto, outro aspecto desenvolvido nessa investigação será o relacionamento entre as histórias e o universo mítico. No conto “O jovem rei”, identificar-se-á uma correspondência com o mito de Adônis e no conto “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, ligações intrínsecas com o mito de Narciso.

Pretende-se, ainda, estabelecer mais uma situação de intertextualidade com as famosas telas *Narciso*, de Caravaggio (1597) e *Vênus e Adônis*, de Peter Paul Rubens (1635 / 1640). Neste caso, terão que ser feitas reflexões acerca da intersemiótica, por se trabalhar diferentes tipos de linguagens (verbal e não verbal).

O que motiva cotejar textos de diferentes linguagens (literária e plástica) é o fato de se voltarem para a mesma temática no seu fazer interpretativo. Os mitos representados nas pinturas plasman pictoricamente a temática da beleza, o que fornecerá mais elementos para discutir o que é pertinente à aparência e à essência.

Agora, faz-se necessário retomar as idéias e organizá-las, de modo a visualizar a estrutura de que se compõe este estudo:

Primeiramente, serão tecidos comentários gerais sobre importantes aspectos em relação aos pressupostos teóricos. Depois, as colocações aparecerão distribuídas em três capítulos com os seguintes conteúdos:

- 1- O conto maravilhoso em duas novas versões.
- 2- Relações simbólicas e intersemióticas em Wilde.
- 3- Relações simbólicas e intersemióticas em Lispector.

O que caberá dispor nas considerações finais é algo que se deve reservar para mais tarde...

## PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

As considerações acerca dos pressupostos que compõem os pilares das análises dos textos formadores do *corpus* serão feitas, nesta introdução teórica, em linhas gerais, posto que são retomados, de forma particular, nos três capítulos, entremeando e sustentando as leituras.

É importante que se ressalte que nesses pressupostos se estruturam as configurações basilares do trabalho que ora se apresenta. Assim, esta introdução teórica discorrerá sobre conceitos indispensáveis à compreensão das análises.

### 2.1 O intertexto e o contexto

A proposta desenvolvida nesta dissertação nasce da comparação entre duas histórias consideradas como releituras de um conto maravilhoso tão antigo, que quase se dissolve no tempo e no espaço, tornando-se raiz cultural: *A Bela e a Fera*. A tônica da discussão está na relação que os dois textos – “A bela e a fera ou a ferida grande demais” e “O jovem rei” – estabelecem: 1- com o texto fonte, 2- entre eles e, 3- com o universo mítico. Retoma-se esta proposta, já explicitada na primeira parte introdutória, com finalidade de enfatizar que a base deste trabalho é o desatar-se da concepção de que o texto seja um campo fechado em si, para encarar a riqueza existente nos aspectos intertextuais.

A idéia de homogeneidade sempre esteve presente nos estudos intratextuais e nos conceitos de texto. Porém, procurar vislumbrar, na estrutura da obra literária, procedimentos homogêneos de composição, bem como marcas de um único sujeito-autor, concebido como única voz em seu discurso, não corresponde à abordagem que os atuais estudos sobre análise do discurso e filosofia



da linguagem têm adotado e são estes últimos que darão sustentação para as leituras que ora se apresentam.

Retomando os estudos de Mikhail Bakhtin, teórico russo da linguagem, Júlia Kristeva afirma que, para se tornarem dialógicas, as palavras precisam encontrar outra esfera de existência, têm que se tornar discurso. Portanto, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura, ao mesmo tempo, como subjetividade e comunicatividade.

Apesar de se considerar que Bakhtin tem como base os princípios de *intertextualidade*, na verdade, ele nunca usou este termo. Quem o empregou pela primeira vez foi Kristeva. Para ela, o processo de leitura realiza-se como ato de participação ativa, de apropriação. A escritura, então, torna-se a forma de fazer valer essas leituras. Um livro remete a outros livros, os quais, somam-se e resultam em uma significação própria, elaborada nesse processo de re-significação.

No enfoque intertextual reconhece-se a presença de um outro, ou de outros, no discurso. Não há delimitação de espaços. Não se trata, necessariamente, de citação marcada na fala, através de recursos gráficos, trata-se, sim, de uma apropriação da fala desse outro, mostrada conscientemente ou não. Sabendo-se que todo discurso é constituído na heterogeneidade, deve-se considerar que o intertexto ocorre quando esse processo perde o tom natural, dada uma mostra de intencionalidade.

O termo heterogeneidade discursiva, pertencente ao âmbito da análise do discurso (AD), relaciona-se à intertextualidade, presente nos conceitos literários. A partir dela decorreram outros estudos importantes no campo teórico da literatura.

Em *Dicionário de análise do discurso*, os autores apontam, no verbete Interterto/Intertextualidade, as duas direções descritas acima:

*Intertextualidade* remete tanto para a PROPRIEDADE constitutiva de qualquer texto, como para o CONJUNTO DE RELAÇÕES explícitas ou implícitas que um texto estabelece com outros textos. Na primeira acepção trata-se de uma verdadeira *interdiscursividade* (CHARAUDEAU & MAINGUENAU, 2004, p.288).

Em todo processo intertextual dos discursos subjacentes emanam diálogos, mas, não necessariamente, um movimento interdiscursivo implica a relação entre textos, esse pode ser apenas fruto das inúmeras vozes que constituem falas que na verdade não pertencem exclusivamente a quem as pronuncia.

Nos estudos bakhtinianos, a intertextualidade é considerada a primeira dimensão de onde vem o texto, portanto ele se baseia nos princípios de interdiscursividade:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios ideológicos em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1998, p.86).

Em CANIATO (2005), o processo de interdiscursividade é apreendido, de forma arguta, na análise do romance *O segredo da Bastarda*, de Cristina Norton. A referida obra trata de uma manifestação autêntica das formas coletivas de discurso, por um resgate histórico através da ficção: “Há neste romance de Cristina Norton uma pluralidade discursiva, considerando-se a alternância de vozes que constituem sua composição e os diversos espaços em que são registradas”. Neste artigo, a pesquisadora reflete sobre a presença da interdiscursividade, principalmente nas obras inscritas na literatura pós-moderna, como é o caso da referida romancista.

Hutcheon (1991) comenta que a literatura pós-moderna se constitui como um amplo diálogo entre passado e presente, atribuindo essa possibilidade à introdução, no ocidente, das teorias bakhtinianas acerca da polifonia, dialogismo e heteroglossia por Kristeva. Teria sido

graças a ela e a seus colegas que se reviu o sentido de texto, antes entendido como fonte geradora de uma compreensão única, para a visão de produtividade de sentidos textuais.

As relações transtextuais evidenciam que o texto literário não se esgota em si mesmo: pluraliza seu espaço, multiplicando-se em interfaces. A intertextualidade se confirma na literatura pelos temas retomados e pela releitura dos mitos e das emoções humanas. Estes fatores evidentes comprovam que os textos se completam e se inter-relacionam.

Durante as análises do conto de Wilde será notório que, dentre as vozes que permeiam o discurso, poderá se encontrar, no cerne do seu fazer interpretativo, aquelas de cunho social e as que vêm dos contos maravilhosos, com abstrações relativas aos conceitos de aparência e essência. É nas estruturas profundas que esse texto dialoga com *A Bela e a Fera*, de Madame Leprince de Beaumont:

(...) o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado por uma única voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, a tal ponto que se faz necessária toda uma escavação “filológico-semiótica” para recuperar a significação profunda dessa polifonia. Cabe, então, a essa “filologia-semiótica” detectar toda a rede de isotopias que governam as vozes, os textos e, finalmente, o discurso (BLIKSTEIN apud BARROS & FIORIN, 2003, p.45).

É nessa procura de possíveis significações para o texto que se pode detectar alguma “ilusão referencial”, ou seja, o intertexto revela um sentido que vai além daquele que se identifica no plano de superfície. Com a penetração nas camadas mais profundas do texto, o leitor, ao mesmo tempo em que apreende o conhecimento referencial advindo das várias vozes intertextuais, descobre também outras intenções suscitadas pelos enunciados.

Ao compreender que o texto se faz, portanto, como um objeto de interpretação é que Umberto Eco fundamenta que o próprio escrito prevê a presença de um “leitor-modelo” que, em sendo crítico, dá conta de resgatar o processo de construção de sentido. Isto significa que o leitor

competente não recebe passivamente as informações impressas no texto, ele estabelece conexões que lhe permitem construir uma significação que atinge o denominado “não-dito”:

“Non-detto” significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore (ECO, 1979, p.51).<sup>1</sup>

No texto literário, o leitor cooperativo ativa sua percepção e extrai um conteúdo além daquele figurativizado, alegórico. Ele consegue ver o que está aparentemente obscuro e que só se completa quando dessa interação com a atividade leitora. Isto nada mais é do que a manifestação da capacidade de compreender a natureza metafórica da linguagem humana.

No caso do conto clariceano, o diálogo traçado com o texto fonte é, propositadamente, marcado no título, mas durante o desvelar dos sentidos, procede a um discurso em que a referência marcada passa a ser, também, um diálogo imbricado com o conto de fada no nível das estruturas profundas, ou seja, nos conceitos essenciais abstraídos dos planos de expressão dos textos.

No decorrer das análises será possível depreender em quais pontos um discurso intertextual corroborou o outro ou o subverteu. Os sujeitos-autores apresentam intenções diversificadas, e estas são materializadas nos enunciados que representam as condições de produção, cada qual, fruto de seus respectivos processos de enunciação, com as devidas coerções que o contexto de produção impõe.

A hipótese aqui trabalhada é a de que se pode considerar o conto de Clarice Lispector uma proposta de intertextualidade em relação ao conto maravilhoso, vista a sua relação mostrada com

---

<sup>1</sup> Não-dito significa não manifestado na superfície, ao nível da expressão: mas é exatamente este não-dito que deve vir atualizado em nível de conteúdo. E neste sentido um texto, mais decisivamente do que qualquer outra mensagem, exige movimentos ativos, conscientes e cooperativos por parte do leitor [grifo meu].

ele. Já no caso do conto de Oscar Wilde trabalhar-se-á com esse fato do diálogo entre textos ser proveniente de vozes que se impõem naturalmente, em um processo dialético.

## **2.2 As formações dialógicas e o posicionamento responsivo na narrativa**

Todo discurso é formado por outras vozes que o constituem, direta ou indiretamente. Segundo Bakhtin (1998), apenas miticamente, quando Adão lançou a primeira palavra num “mundo virgem”, é que foi possível livrar-se de que vozes permeassem a composição de seu discurso. Ele afirma que a realidade fundamental da linguagem é o dialogismo. Este conceito tem como base o movimento de dupla constituição entre a linguagem e o fenômeno da interação socio-verbal, isto é, a linguagem se instaura a partir do processo de influência mútua e este, por sua vez, só se constrói na linguagem e através dela. O dialogismo é um princípio constitutivo da linguagem e carrega a idéia de um caráter social, até mesmo coletivo, da produção de textos.

Este conceito não se reduz às relações entre os sujeitos nos processos discursivos, refere-se também ao permanente diálogo entre os diversos discursos que se configuram na sociedade. É esta dupla dimensão que permite considerar o dialogismo como o princípio que determina a natureza interdiscursiva da linguagem.

As idéias defendidas por Bakhtin têm como base um estudo filosófico fundado na observação da vida. Nas questões estéticas referentes às relações entre autor e herói e entre literatura e cultura, o autor demonstra que não há possibilidade de se desvincular a linguagem, seja ela artística ou não, de um processo de intersubjetividade, posto que o ser humano só é completo na interação com o outro, tanto física quanto metafisicamente. No prefácio da obra

*Estética da criação verbal*, Todorov analisa a relação que Bakhtin estabelece entre dois seres humanos seguindo esses dois planos:

O primeiro, espacial, é o do corpo: ora, meu corpo só se torna um todo se é visto de fora, ou num espelho (ao passo que vejo, sem o menor problema, o corpo dos outros como um todo acabado). O segundo é temporal e relaciona-se à alma: apenas meu nascimento e minha morte me constituem como um todo: ora, por definição, minha consciência não pode conhecê-los por dentro. Logo, o outro é ao mesmo tempo constitutivo do ser e fundamentalmente assimétrico em relação a ele: a pluralidade dos homens encontra seu sentido não numa multiplicação quantitativa dos “eu”, mas naquilo em que cada um é o complemento necessário do outro (TODOROV apud BAKHTIN, 2003, p. XXVI-XXVII).

Está claro, portanto, que o fundamento do dialogismo é calcado em aspectos sócio-culturais. Siga-se o raciocínio de que o homem só se faz completo na relação com o outro, pois não se vê como um todo. Assim, pode-se entender que no movimento de criação estética, o autor, ao inventar a personagem, torna possível uma visão axiológica com um outro, que nasceu de si. Este é o caráter transgressor da arte, na qual um ser dá consciência a outro e acaba por ter uma significação que o aproxima dos fenômenos da própria cosmogonia:

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente. O autor se torna próximo da personagem apenas onde não há pureza de autoconsciência axiológica, onde, sob o poder da consciência do outro, ele toma consciência de si no outro dotado da autoridade (tanto no amor quanto no interesse dele) e onde o excedente (o conjunto de elementos transgredientes) é reduzido ao mínimo e não tem caráter essencial e intenso. Aqui o acontecimento artístico se realiza entre duas almas (quase nos limites de uma possível consciência axiológica) e não entre espírito e alma (BAKHTIN, 2003, p.175).

Viver representa assumir um posicionamento axiológico a cada momento e, como não se estabelece um juízo de valor efetivo sobre si mesmo, o objeto da linguagem artística é sempre outra criatura. Neste sentido, a obra se re-significa, quando lida e interpretada por um enunciatário que interage com ela.

Nesse foco, um mundo relativizado se constrói, visto não se ter mais verdades absolutas provenientes de uma total visão e domínio de criador sobre criatura ou de autor sobre leitor. A

significação que a linguagem exprime, sob o olhar do destinatário, pode ir além ou até mesmo diferir daquelas que nasceram vinculadas ao objeto estético, no átimo de tempo da sua transposição do fazer artístico do autor para o mundo das coisas.

Bakhtin posiciona-se contrário ao estruturalismo que prega uma análise literária focada na linguagem como se esta fosse cristalizada. Em um posicionamento dinâmico, ele entende que o fazer-interpretativo deve levar a uma busca de compreensão sobre o falar do autor, à intencionalidade comunicativa que mora no cerne da obra. Propõe, então que o ato de análise comporte três partes:

Num primeiro nível, trata-se do simples estabelecimento dos fatos, cujo ideal, diz Bakhtin, é a precisão: recolher os dados materiais, reconstruir o contexto histórico. Na outra extremidade do espectro situa-se a explicação por leis: sociológicas, psicológicas, até mesmo biológicas. Ambos são legítimos e necessários. Mas é entre eles, de certo modo que se situa a atividade mais específica e mais importante do crítico e do pesquisador (TODOROV apud BAKHTIN, 2003, p. XXXI-XXXII).

A visão que se estabelece acerca da literatura, na obra de Bakhtin, remete à compreensão de que para estudá-la é necessário percorrer os caminhos traçados entre ela e a cultura. Dessa maneira, os escritos literários aparecem como uma forma de se ouvir as vozes de uma determinada época, de um determinado contexto cultural.

Ouvir as vozes históricas nos textos literários não significa, contudo, que esta arte seja similar à vida, pois o artista cria uma visão nova desse mundo em que está inserido: ele “refrata” a realidade, ou seja, apreende o mundo segundo o seu ponto de vista:

A atividade estética reúne no sentido o mundo difuso e o condensa em uma imagem acabada e auto-suficiente, encontra para o transitório no mundo (para o seu aí presente, o passado e a sua existência presente) o equivalente emocional que o vivifica e protege, encontra a posição axiológica a partir da qual esse transitório ganha peso axiológico de acontecimento, significação e determinidade estável. O ato estético dá à luz o existir de um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado (BAKHTIN, 2003, p.177).

A atitude estética proporciona, portanto, a criação de uma condição diferente de vida, de uma realidade paralela. Por isso, a análise desse universo deve basear-se nos indícios que ele próprio carrega em sua linguagem. Os elementos contextuais devem ser a ele relacionados, mas não de modo a invadir suas fronteiras, não para explicar os valores internos através de parâmetros externos, mas sim para mostrar como o autor transgrediu este mundo.

O indivíduo encontra sua totalidade quando assume uma atitude responsiva diante da criação. Bakhtin considera que falar em inspiração artística é uma forma de eximir-se das responsabilidades da arte sobre o viver. Nessas considerações não reside o entendimento de que arte e vida não são sinônimos, porém devem se unir e caminhar juntas na singularidade das atitudes subjetivas, embutidas no que o estudioso chama de unidade de responsabilidade.

Ao adotar atos responsivos a arte passa a fazer naturalmente parte da vida, assim como o viver fica condicionado à presença da arte. O artista não precisa se desvincular do mundo, encerrar-se em um quarto com silêncio e introspecção para conseguir inspirar-se e criar, pois a arte estará nos movimentos da própria vida, no ar que se respira:

A vida e a arte não devem só atacar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. O indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade (BAKHTIN, 2003, p.XXXIV).

No ato criador, vida e arte se relacionam. O autor primeiramente deve ter um conteúdo da vida para depois elaborar, através da linguagem, esse novo universo que tem como condição de seu existir o impregnar-se de valores do criador. Então, existe um contexto de criação, no qual o autor, estando inserido, projeta ideais para uma outra instância, e um contexto puramente



literário, que permeia a obra. Cria-se uma tensão entre o mundo da personagem e do autor, sendo que o primeiro re-significa o último e não o contrário, como se imagina, pois é na sua relação com a criatura que ele enxerga seu eu de uma nova maneira.

### **2.3 O percurso gerativo e a enunciação**

Uma preocupação que acomete todo aquele que vai realizar uma análise literária é o caminho a se utilizar para atingir os significados mais profundos, subjacentes ao plano de expressão do texto. É necessário desconstruir a linguagem, observando qual foi o meio usado para causar determinado efeito de sentido, para detectar as intencionalidades que emanam das condições de produção, ao percorrer o caminho inverso, como leitor.

As vozes ideológicas, que moram na constituição do enunciado, frutos dos diálogos com outros textos e com a cultura, ao serem lidas, sofrem intervenções, também, de um olhar leitor que tem sua formação e, portanto, não tem como se libertar de sua condição de ser social para ler de modo isento. Deste fato nascem as várias possibilidades de interpretação. Porém de modo a não se pautar apenas pelas próprias impressões, aportando na subjetividade, o estudioso adota um modelo teórico que seja capaz de auxiliar o desvendar do que Greimas, semioticista francês, chama de percurso gerativo de sentidos.

Aqui, a escolha de um modelo teórico para análise recaiu exatamente sobre a semiótica greimasiana, pelo fato de que esta oferece recursos para o entendimento tanto das estruturas textuais mais profundas e simples quanto das mais concretas e difíceis de serem desmontadas. Para tal, parte-se da divisão em três níveis de leitura: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

Estes níveis compõem o chamado percurso gerativo a partir de um componente semântico e um sintático.

No nível fundamental, encontra-se a sustentação do texto, o fundamento temático. Sua sintaxe se expressa através de oposições básicas, com palavras chave, representantes desta tematização. Neste estudo, por exemplo, a temática é a oposição entre aparência e essência que, em relação ao aspecto semântico pode ser dividida em uma categoria positiva (eufórica) e outra negativa (disfórica). Ao partir dessas categorias consegue-se definir se os valores pertencentes ao texto direcionam-se favoravelmente, ou não, às formações ideológicas de enunciador e enunciatário.

O nível das estruturas narrativas configura a segunda etapa de leitura. Este apresenta a organização sintagmática do texto, no qual se encontra um enunciado de estado, que demonstra a relação entre o sujeito e o objeto, e um enunciado de transformações. As mutações são traços típicos da narrativa pelo fato de ter em sua estrutura, após uma descrição da situação inicial estável, uma problemática que motiva o desenvolvimento do enredo.

Ainda reconhecendo o esquema canônico da narrativa, este nível apresenta, no aspecto semântico, a relação que os valores investidos nos objetos têm com os sujeitos. Para analisar as *paixões*, termo usado por Greimas para expressar os desejos decorrentes desses contatos entre personagens e as coisas, há uma fase de manipulação, entre destinador e destinatário, em uma modalização de competência, através de verbos modais: querer, dever, poder e saber. Estes verbos correspondem às condições que o sujeito tem que ter em suas performances de estado e ação para poder atingir, ao final, uma última fase: a sanção. É de acordo com os acontecimentos advindos desse processo descrito que o ser modalizado adquire uma sanção positiva, quando sua

vontade está de acordo com o resultado, ou negativa, quando o final vai contra as paixões do sujeito.

Quanto ao nível discursivo, trata-se do caráter mais concreto do plano que, por corresponder à expressão, apresenta, nos recursos da linguagem, uma materialidade dos temas e sentidos ocultos. Comumente, na linguagem literária, instauram-se no discurso figurações correspondentes aos significados subjacentes.

A semiótica examina as relações entre enunciação e discurso sob a forma de diferentes projeções da enunciação com as quais o discurso se fabrica. A enunciação projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. Essa operação denomina-se *desembreagem* e nela são utilizadas as categorias de pessoa, do espaço e do tempo. Em outras palavras, o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos (BARROS, 2005, p.54).

Através de mecanismos discursivos, empregados para persuadir o leitor, cria-se uma ilusão de que o discurso interno ao texto seja realmente uma verdade, ou que manifeste indícios de subjetividade. Assim, pode-se empregar narração em terceira ou em primeira pessoa, o que corresponde, respectivamente a esses processos de *desembreagem* enunciativa e enunciativa.

O diálogo é outra forma de simular realidade na sintaxe discursiva. É através dele que o narrador cede a voz às personagens e assim as presentifica. Existe, também, um recurso, agora de caráter semântico, denominado *ancoragem*. Trata-se de construir a narrativa empregando lugares, datas, ou pessoas que sejam parte do mundo concreto.

As referências actanciais, temporais ou espaciais, se reconhecidas pelo leitor e, estabelecidas as devidas conexões com conhecimentos prévios, representam importantes fatores para atingir a compreensão das ideologias que o texto manifesta.

Nesse processo o leitor/enunciatório age através de seu fazer interpretativo, enquanto o enunciador desempenha sua ação persuasiva. É no exame das estratégias discursivas que é possível abstrair conteúdos axiológicos dos discursos. Nesse caminho, o enunciatório percorre trilhas que o levam ao desvelar dos conceitos presentes no nível fundamental que tem como chave semântica a temática do texto.

No discurso literário, predominantemente, essa temática vem recoberta por figurações, ou seja, por um plano de expressão abstrato que cria uma representação indireta da ideologia submersa nas palavras.

## O CONTO MARAVILHOSO EM DUAS NOVAS VERSÕES

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação (BOSI, 1997, p. 9).

Ao ler a citação acima, nota-se que Alfredo Bosi segue a mesma linha de raciocínio de Edgar Allan Poe, quando em resenha crítica sobre as narrativas de Nathanael Hawthorne, desenvolveu uma teoria do conto, a qual será relevante para o desenvolvimento deste capítulo. Destaque-se dela o seguinte trecho:

Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa... Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada a sua extensão, o romance comum criticável... Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da *totalidade*. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro... O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito... Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele... (apud CORTÁZAR, 2004, p. 121).

Dizem os mais incautos que a brevidade do conto, sempre destacada como essencial para definir este termo, faz com que este tipo de história seja considerado mais simples, de maior compreensibilidade que outras narrativas maiores como a novela e o romance. Porém, o que se percebe, de fato, é que o contista, justamente por não ter tempo, devido à brevidade da narrativa, trabalha em profundidade nas malhas do texto, atingindo a *totalidade* de que fala Poe. Visto assim, o conto é um universo compacto do qual o autor se vale para expressar-se de maneira tão concisa quanto intensa.

Em sua origem, a questão dos gêneros literários remonta aos estudos aristotélicos. Descrevendo as manifestações culturais de sua época, o ilustre pensador grego chegou à

classificação de três gêneros: épico, lírico e dramático. Tratando-se o épico de um gênero no qual se encontram todas as formas narrativas indiretas, ou seja, aquelas que apresentam seu enredo através da voz de um narrador, considera-se o conto uma de suas formas. Por isso, esta análise restringir-se-á aos aspectos concernentes apenas ao épico.

Discutir as questões deste gênero, focando o maravilhoso em sua especificidade, pode revelar uma seara fértil de relações intertextuais significativas, se observada a diversidade com que se apresentam os elementos formadores da narrativa (narrador, tempo, espaço, personagem e enredo) e a ambivalência do arranjo verbal, ao qual se referiu Alfredo Bosi, como um dos desencadeadores da densidade dos textos, atingindo-se os seus percursos gerativos.

Toda narrativa se estrutura ao redor dos cinco mencionados elementos, distinguindo-se o papel fundamental do narrador que é a instância organizadora dos outros componentes. Contudo, as outras categorias – de personagem, tempo e espaço – devem ser vistas com a mesma atenção para que se possa compreender melhor o caráter sempre atual que esse gênero possui, especialmente quando se encaixa no âmbito do maravilhoso.

As narrativas maravilhosas têm suas raízes tão distantes que remontam às origens da própria literatura. Sempre marcadas por efeitos sobrenaturais que atingem os humanos, em histórias nas quais o Bem e o Mal se personificam em heróis e vilões, estas histórias abrigam as concepções e os anseios intrínsecos ao imaginário do homem.

Sendo narrativas de encantamento, chegaram até os dias atuais sob duas modalidades que se diferenciam pelo conteúdo ideológico impresso em seus discursos: contos maravilhosos e contos de fadas.

Para se compreender melhor estes conceitos, vejam-se as acepções apresentadas por Nelly Novaes Coelho para as duas modalidades:

Tradicionalmente essas narrativas maravilhosas chegam até nós, indiferentemente designadas por dois “rótulos”: conto maravilhoso e conto de fadas. Embora ambos sejam contos de encantamento, diferem, entre si, quanto à natureza dos acontecimentos ou aventuras que narram.

A forma “conto maravilhoso” corresponde ao tipo de narrativas orientais, difundidas pelos árabes, e cujo completo modelo é a coletânea *As mil e uma noites*. O núcleo das aventuras é sempre de natureza material /social /sensorial (a busca de riquezas; a satisfação do corpo; a conquista do poder, etc.) [...]

Quanto ao conto de fadas, é de natureza espiritual / ética / existencial. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao Mistério além da vida e visavam a realização interior do ser humano (COELHO, 1993, p.154-155).

*A Bela e a Fera* pertence ao gênero dos contos de fadas. Inserida num contexto de acontecimentos “sobrenaturais”, a narrativa desenvolve-se em um espaço onde as leis naturais que regem são desafiadas, e fenômenos ocorrem de modo a manterem as forças do bem contra o mal sempre ativas.

Elementos mágicos, decorrentes de um mundo de fantasia e sonho, tocam o fruidor e tornam-se a representação fantástica de fatores que podem ser encontrados na vida real. Sua própria origem céltica liga a humanidade ao sobrenatural, visando despertá-la para conceitos éticos existenciais.

Nessas histórias, seres reais, relegados à prisão da matéria, necessitam de “mediadores mágicos” que os auxiliem (como talismãs, varinhas mágicas, fadas...), pois, com certeza, também encontrarão “elementos opositores” em seu percurso (bruxas, gigantes, seres maléficos...). Isto tudo para figurar os “agentes desconhecidos”, que interferem no caminho dos protagonistas, tornando mais difícil as suas realizações, mas enobrecendo a conquista.

A mulher, em toda sua simbologia de criatura portadora do futuro, pois gera a vida, é um elemento fundamental destes contos, nos quais ela dispõe das vidas dos heróis de maneira benéfica (fadas) ou maléfica (bruxas). Desde as novelas de cavalaria, a figura feminina mostra-se

próxima do elemento cósmico, dentro de um clima de mistério, move o mundo, sem que isto seja visível, porque elas estão sempre regendo nas sombras das atitudes consumadas pelos homens.

Após ter-se traçado as linhas mestras constituintes do hipotexto, caminhe-se para o exame das releituras...

Concebe-se “A bela e a fera ou a ferida grande demais” como uma narrativa moderna, que dispensa recursos fixos e deixa tênue a linha que separa os gêneros entre si. O lirismo que se encerra na linguagem, bem como o ápice dramático que atinge comprovam, no enfoque existencialista empregado, que Clarice Lispector traz uma nova característica ao gênero. Mais uma vez cabe citar Alfredo Bosi que diz (1997, p. 7): “O conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária, se constituiu no espaço de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação), mas não forçosamente modernista”.

A brevidade da narrativa é resultado da condensação da unidade temática que, aliada a um pequeno número de personagens e espaços, concentra e potencializa inúmeras possibilidades ficcionais.

Júlio Cortázar, ao tratar da questão da unidade temática do conto, comenta:

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam, capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que protege a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2004, p. 151-152).

Em “A bela e a fera ou a ferida grande demais” a unidade temática “fotografada” é o conhecimento da pobreza por uma mulher confinada em um bom negócio matrimonial, mas



reduzida a mecânicos atos cotidianos de auto-anulação, infeliz e culpada. A descoberta da pobreza dá-se com a autoconsciência de seu papel de consumidora e parasita social, que, de modo fulminante, lhe desvenda o sem sentido da sua vida e da vida dos homens numa cidade grande, que expõe, talvez mais duramente, os contrastes de uma sociedade injusta.

Neste conto clariceano, a alusão explícita ao conto de fada atribui um caráter mágico à trama. Na história em que Bela descobre o amor por trás da aparência do monstro há uma espécie de revelação, que neste conto também se concretiza, só que, agora, como um momento de epifania. Nesta trama de Clarice Lispector, acontece o que muito freqüentemente se vê em suas obras: uma personagem colocada em uma situação cotidiana, aos poucos, vê a realidade despojada de seu sentido habitual, como uma espécie de iluminação que revela o novo – o sentido da vida.

Como já foi dito a propósito do conto de fadas, ele se caracteriza marcadamente pela natureza espiritual, ética, uma vez que desenvolve o conflito do herói face o mundo, o que implica o seu autoconhecimento e a legitimação de seus valores nesse mundo. No processo de iniciação, as ações do herói comparecem para confirmar a que esfera ele pertence dentro daquele sistema maniqueísta. Em Clarice Lispector, torna-se clara a intencionalidade de construir o conto nas bases existencialistas. O enfoque ontológico é apreendido na sua densidade dramática: “Antes de casar era de classe média, secretária do banqueiro com quem se casara e agora – luz de velas. Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso” (LISPECTOR, 1996, p. 69).

Como se pode observar, a rememoração da personagem é interrompida pelo autoquestionamento, em que se busca re-significar.

À parte da taxionomia dos contos de narrativas maravilhosas, não se pode negar que esta obra de Clarice Lispector trabalha com a possibilidade de transcrição dessa história “mágica”, ao transitar do universo maravilhoso para a cruel realidade do homem contemporâneo: a desreferencialização e a dessubstancialização do ser. Sem parâmetros e destituída de sua essência ontológica, a personagem de Clarice Lispector é a metonímia do indivíduo, fruto da sociedade capitalista, que sufoca a sua identidade com os sonhos de fada dos que perseguem o luxo e a ascensão social.

Já no caso do conto “O jovem rei”, a relação intertextual que se estabelece não é explícita. Oscar Wilde, diferentemente de Clarice Lispector, não faz nenhuma alusão ao conto tradicional mencionado, porém o sobrenatural também se insere na trama.

Os elementos que compõem esta narrativa remetem o leitor a um universo que corresponde ao das histórias de rei, princesa, castelo..., porém o discurso traduz uma ideologia voltada para as preocupações sociais. Neste caso, muitas coisas acontecem de modo a reverter os padrões dos contos de fadas tradicionais, por exemplo, a princesa morre assassinada, supostamente a mando do próprio pai, e o jovem rei (príncipe bastardo que será coroado) não vai encontrar o amor de uma linda princesa, mas, sim, despojar-se das riquezas e desprender-se da beleza física para merecer a coroa. Estes fatores, dentre outros, ilustram o porquê de designar este conto como maravilhoso e não de fada, como *A Bela e a Fera*.

As razões que estimulam o diálogo entre este texto e os dois *A Bela e a Fera* também residem no nível fundamental, que, segundo Greimas, é onde se mostram as significações

mínimas, em forma de oposições. Este assunto é o ponto de partida para se estabelecer o percurso gerativo dos textos e será abordado em maior profundidade, a seguir.

Sem dúvida, este conto de Wilde discute valorações concernentes às inquietações sociais, sendo suas bases, portanto, de natureza material e sensorial. Coelho menciona as cinco principais invariantes que compõem os enredos maravilhosos, síntese das funções propostas por W. Propp em *Morfologia do conto* e, mais tarde, por Greimas, na *Semântica estrutural*: desígnio, viagem, obstáculos, mediação auxiliar e conquista do objetivo.

Aplicando-se este esquema das funções ao referido conto, tem-se: um príncipe que, mesmo sem saber que o era, se vê, de repente, na situação da véspera de sua coroação (desígnio); É então que ele sai de sua condição de camponês e vai para o castelo que será seu (viagem); o anseio pela beleza domina-o de tal sorte que se apresenta como um obstáculo para que ele cumpra a sua missão de ajudar o povo – a classe social de onde ele viera. Os três sonhos, porém, que tem naquela noite, são espécies de adjuvantes (mediação auxiliar), ligados a uma providência superior, que o fará rei no dia seguinte (objetivo, a princípio involuntário, da personagem).

Vê-se toda a maturação de um indivíduo se processar em uma noite, sendo os sonhos responsáveis pela epifania que ocorre com o jovem rei. Observando-se as considerações que Coelho estabelece acerca da psicanálise nos contos maravilhosos, poder-se-ia dizer que o momento de maturação deste adolescente de dezessete anos se dá frente à tamanha responsabilidade de assumir o reinado. Pressionado pela nova situação que irá enfrentar, o subconsciente manifesta-se pelos sonhos.

O “maravilhoso” sempre foi e continua sendo um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Esta tem sido a conclusão da Psicanálise, ao provar que os *significados simbólicos* dos contos maravilhosos estão ligados aos eternos dilemas que o homem enfrenta ao longo de seu

amadurecimento emocional. O que se processa desde a fase *narcisística* ou *egocêntrica* inicial, em que domina o *eu inconsciente*, primitivo e instintivo (*Id*), durante a qual, segundo Jung, a energia psíquica primária (que regula toda vida humana) é dirigida exclusivamente para o próprio *eu*, até a fase final (a que poucos chegam) de transcendência da própria humanidade, por um *eu ideal* (*Superego*). Entre essas duas fases polares, dá-se a evolução mais significativa do ser humano: a passagem do *egocentrismo* para o *sociocentrismo*: a do eu para o nós, a fase do eu consciente (*Ego*), real, afetivo, inteligente, que reconhece e valoriza o outro, como elemento para sua própria auto-realização (COELHO, 1991, p.50).

O que ocorre ao Jovem rei, que já tinha enfrentado o obstáculo inicial de sua origem bastarda, é esta maturação que se processa em um momento significativo, de forma epifânica e atinge o âmbito do maravilhoso pela transcendência.

### **3.1 Aparência ou essência? – o nível fundamental dos discursos**

Os conceitos tão complexos de aparência e de essência têm atravessado as épocas, estando sempre presentes na literatura. O desafio de estudar o percurso gerativo dos três contos, que compõem o *corpus* desta dissertação, servirá à finalidade de, aplicando a teoria semiótica greimasiana e conceitos da análise do discurso, demonstrar como a estrutura do conto maravilhoso sofreu significativas mudanças, nessas releituras, alterações estas que carregam consigo os valores intrínsecos, referentes aos diferentes contextos culturais.

Para se analisar o percurso gerativo de um texto é preciso centrar-se na sua produção de significado e depreender como ele se constitui. O estudioso A. J. Greimas propõe, então, uma análise na qual distingue três níveis que estabelecem este percurso: o nível fundamental, o nível narrativo e o discursivo; sendo que nos três níveis se encontra um componente sintático e um semântico.

Segundo Greimas, as estruturas fundamentais de um texto são representadas em forma de oposições mínimas, tendo em vista que o significado surge da diferença. O que motiva as relações intertextuais entre os contos sob análise é justamente o fato de que, guardadas todas as diferenças espaciais, temporais, actanciais, de condição de produção e intencionalidade discursiva conforme o enunciatário, ainda assim a oposição mínima que pode se formar em todos eles é a de *aparência versus essência*.

Esses dois termos opostos, chamados  $s^1$  e  $s^2$ , formam um eixo paradigmático, em que o mesmo traço aparece sob formas diametralmente opostas, mais uma vez, gerando por negação os termos  $s^{-1}$  e  $s^{-2}$ , denominados *não-aparência versus não-essência*.

Estes elementos são colocados em uma estrutura lógica, denominada *quadrado semiótico*, de modo a ilustrar as relações que se estabelecem entre estas grandezas gerais, a partir das quais se inicia o percurso de geração dos sentidos narrativos e discursivos.

Basicamente, portanto, os três contos partem da relação orientada em que se vai da extrema valorização da aparência até a descoberta do valor da essência.

aparência → não-aparência → essência

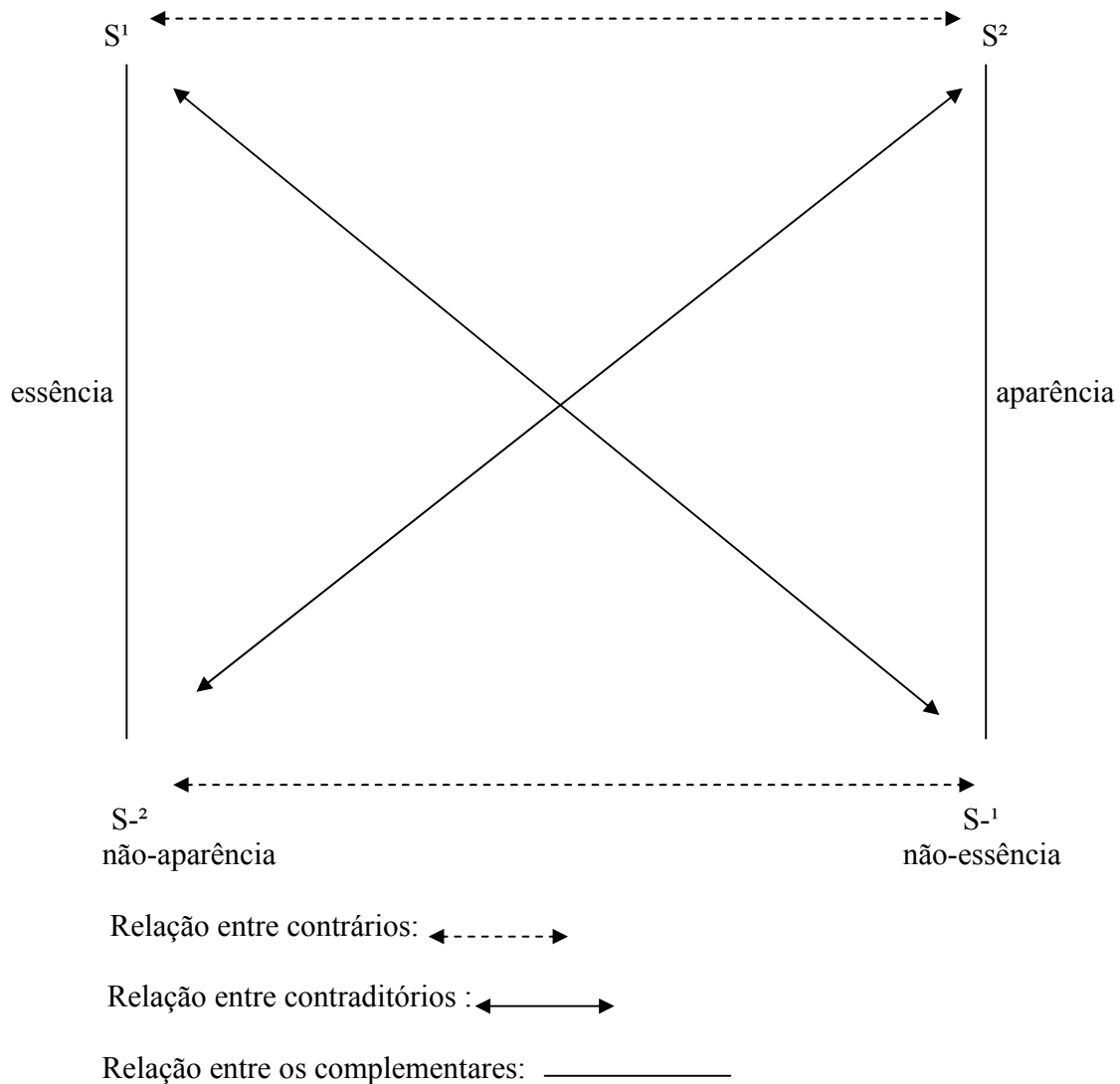
Em oposição a:

essência → não-essência → aparência

Com a finalidade de compreender melhor os pontos em comum que surgem a partir da presença destas categorias fundamentais nas três histórias, observe-se o quadro a seguir:

	<b>A Bela e a Fera</b>	<b>O jovem rei</b>	<b>A bela e a fera ou a ferida grande demais</b>
<b>Situação inicial dos actantes modalizados</b>	Fera é um príncipe mimado, egoísta e cruel.	Um príncipe bastardo deslumbrado pela beleza das coisas materiais.	Carla de Sousa e Santos é uma <i>socialite</i> fútil.
<b>Desencadeador do percurso</b>	Maldição da feiticeira (transformação em fera)	Morte do rei.	Impossibilidade de ir para casa.
<b>Objeto 1</b>	Voltar a ser fisicamente humano	Ser rei, desfrutando a beleza das coisas e o poder.	Ser bela e aproveitar a vida
<b>Epifania</b>		Três sonhos	Mendigo (reconhecimento da ferida)
<b>Objeto 2</b>	Amor	Justiça social	Identidade - destino na arte
<b>Situação final</b>	Príncipe, humano outra vez, é humanizado pelo amor	Jovem rei, despojado dos valores materiais, é coroado de forma sobrenatural	Mulher com consciência da desigualdade social

A partir do que foi resumidamente exposto acima, pode-se compreender de que forma foram caracterizadas as relações intertextuais básicas. Portanto, conclui-se que há possibilidade de se construir uma única representação dos três textos no quadrado semiótico:



Tratando-se, agora, da semântica fundamental, aplica-se a chamada *categoria tímica*, na qual se encontram as relações ante os termos axiologizados no quadrado, distinguindo-se uma dêixis positiva (eufórica) e outra negativa (disfórica), considerando que a essência é o valor do bem e a aparência, valor do mal, conforme os discursos expressam.

Acaba-se por rejeitar, em todos estes textos, a dêixis negativa aparência / não-essência, após o momento de epifania em que as personagens enxergam o lapso em seus percursos e acabam por buscar a dêixis axiologizada como positiva. Portanto, o rumo destas narrativas é eufórico, estando em consonância com a postura ideológica destes discursos.

### 3.2 A temporalização e a espacialização

Ao criar o mundo, Deus cria o tempo, o espaço e os seres, isto é, as categorias da enunciação surgem ao serem enunciadas. Também o homem, ao enunciar, cria tempos, espaços e pessoas. Só que, para Agostinho, há uma diferença fundamental entre o *Verbum* divino e os *verba* humanos. Estes são submetidos ao tempo; aquele é eterno; estes desaparecem; aquele permanece (FIORIN, 2005, p.141).

Ao nos descrever a visão de Santo Agostinho sobre o tempo, no processo da enunciação, ligado à questão do surgimento da palavra, Fiorin remete-nos à análise de como o enunciado se constitui, dentro de sua temporalidade e espacialidade, formado a partir desse enfoque.

Todo o texto circunscreve-se a um universo fechado devido à delimitação de informações, organizadas pelo emissor. Contudo, segundo a leitura escolhida pelo receptor, é possível atingir-se estruturas profundas.

O homem reproduz o mundo sob sua ótica e expressa-o através de mensagens impregnadas de valores que só podem ser atingidos no processo dialético, se houver uma desconstrução da produção de sentido discursivo.

Da estrutura de superfície, apreendida em uma leitura horizontal, retêm-se os fatos da “história”. Mas isto não é suficiente para se atingir os valores sócio-culturais impressos. Há que se fazer, na verticalidade, uma leitura, na qual se chega à percepção da estrutura profunda presente na prática comunicativa.

Para se desconstruir o texto, penetrando nas mensagens mais profundas, o estudioso da Semiótica, Greimas, propõe algumas fórmulas que no processo de leitura são, muitas vezes, inconscientemente utilizados. Dentre estes mecanismos situam-se, primeiramente, na



contextualização da narrativa, através da busca de marcas no enunciado, os elementos de tempo e espaço.

No caso de um conto de fadas, desenvolve-se um processo de atemporalização e aespacialização desde o primeiro sintagma apresentado: “Era uma vez, em terras muito distantes”. Devido à presença do maravilhoso nestas histórias, elas se aproximam de uma estrutura mítica que revela as verdades permanentes da vida. Daí essa essência fugidia em tempo e espaço, muito mais representativa sob o ponto de vista das simbologias expressas.

A famosa expressão “Era uma vez”, que introduz os contos maravilhosos, revela algo fundamental para compreender este tipo de história: sua efabulação se processa a partir de um tempo mítico, imutável. Desta forma o que chega às crianças é um enredo que encerra conteúdos perenes.

O tempo não é um elemento que pode ser isolado do restante do texto, no plano de expressão, para efeito de análise, pois ele é articulador dos demais componentes e perpassa toda a trama, organizando-a numa seqüência.

Os contos maravilhosos, por se destinarem primordialmente às crianças, apresentam a seqüência temporal revelada através de algumas expressões como “de repente”, “enquanto isso”, “por um longo momento” e muitas outras, mas sempre de modo linear. O recurso de fragmentação do tempo e a descontinuidade, em *flashbacks* constantes, muito utilizado na literatura pós-moderna para demonstrar o próprio dilaceramento do homem e seus conflitos internos, não seria compreendido pelos pequenos leitores. Deste modo, a sucessão dos fatos corre sempre no formato de um fato acarretar o seguinte, estabelecendo uma relação de causalidade.

Consolidando a forma do conto maravilhoso, o espaço também parte do indeterminado “em terras muito distantes, um reino encantado onde tudo era perfeito” (SINGER, 1997, p.5). No caso

desta obra, com a particularização: “Os campos eram verdes (...) e o castelo era alegre e majestoso (ibidem, p.5), nota-se que as marcas enuncivas reportam o leitor a um espaço medieval.

O início de *A Bela e a Fera* se dá, de fato, quando há uma quebra nesta tranquilidade aparentemente imutável, pela presença da figura da Fera, o príncipe que causava muitos desafetos por ser mimado e cruel. A personagem interfere diretamente no espaço e a vida a ele se funde. Após o feitiço lançado sobre esta figura prepotente, todas as pessoas ao redor se transformam em coisas, em conformidade com a visão do príncipe sobre elas. Quanto ao espaço ao redor do castelo, magicamente se esvazia e adquire o mesmo aspecto assustador que se transpusera da alma ao corpo do príncipe.

Fera atravessou a sala batendo as patas e subiu correndo as escadas para a torre do castelo. Subiu, subiu, cada vez mais alto, tropeçando nas novas patas peludas, desajeitadas. Chegando ao topo da escada, olhou pela janela da torre. Ficou perplexo com o que viu. Nos campos em torno do castelo não havia uma só pessoa, nem uma casa, uma estrada, um prado de relva. A terra ensolarada tinha sido engolida por uma espessa névoa cinzenta (p.8).

Desde o primeiro momento em que Bela adentrou o castelo, todos os “empregados-objetos” viram-na como chance em suas vidas de quebrar o encanto. A feiticeira, ao lançar a maldição, projetou-a sobre o castelo e seus habitantes, não somente sobre a pessoa do príncipe:

– Lanço sobre este castelo uma maldição! – exclamou a feiticeira. Você será prisioneiro em seu castelo. E perto de você nenhum ser vivo restará (p.7).

Ser prisioneiro em seu castelo era o que a Fera precisava para reconhecer seus erros. Ela já criara, com seu egoísmo, este distanciamento entre si e o mundo. O castelo, como uma construção sólida e de difícil acesso carrega a significação de proteção, mas também de insulamento. O Príncipe Fera assim que fora encantado galgou a torre, tropeçando nas próprias

patas. Começava aí seu percurso iniciático, em que, primeiramente, afasta-se do mundo, isola-se para experimentar-se diante das várias provações, em busca da transcendência espiritual.

Esta articulação entre as transformações físicas do príncipe e a alocação de seu castelo expressa aquilo que foi estudado, em *A poética do espaço*, por Gaston Bachelard. Ele discute a idéia de que, nestes casos, o espaço físico é disposto no enunciado com uma carga semântica que cria muito mais do que um cenário, pois este passa a implicar um clima, uma espécie de ambientação, ilustrando os temas a ele associados. Nessa narrativa, por exemplo, a ambientação que se forma ao redor do príncipe era a treva exteriorizada de seu íntimo.

(...) o investimento semântico da espacialidade metaforiza, mediata ou imediatamente, os quatro elementos fundamentais da natureza segundo a filosofia pré-socrática, o fogo, a água, a terra e o ar. A semântica espacial revela reminiscências arquetípicas do ser humano. Por isso, a toponálise de Bachelard é um *estudo psicológico e sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima*. Admitindo a metáfora junguiana de que a alma humana é constituída de muitas camadas que vão se sobrepondo, a toponálise vai desfolhando-a com vistas a chegar ao mais profundo (FIORIN, 2005, p. 258).

Nesse ponto da história, a rosa passa a ser o relógio que marcará o tempo da Fera para se redimir através do amor verdadeiro. Caso isto não ocorra até seus vinte e um anos, todas as pétalas cairão e, uma vez desfolhada a rosa, não haverá retorno. A forma de passagem do tempo, portanto se dá de modo simbólico.

Há ainda outros espaços que têm papel decisivo para o curso da narrativa. A aldeia, onde Bela mora, representa um local tipicamente provinciano. Na história recriada por Walt Disney, este espaço tem suma importância para demonstrar o quanto Bela era diferente das outras mulheres.

Os moradores da aldeia consideram-na esquisita por seu hábito de ler em todo o lugar, até mesmo quando anda pelas ruas. Para Bela não há nenhuma anormalidade no fato de gostar de ler.

Esse gosto da protagonista encontra alguma oposição na figura do pai que inventa coisas novas enquanto ela procura nos livros toda a aventura, o romance, as novidades interessantes que não fazem parte de sua vida real. Apesar de ele estar um tanto preso às convenções sociais, não vendo com bons olhos o desenvolvimento intelectual da mulher, Bela admira o pai, que em meio a certas confusões, tenta recriar o mundo através de seus inventos.

A presença da personagem Gaston consolida este clima interiorano, com valores de uma sociedade patriarcal, em confronto com a figura da futura princesa, que se apresentará uma mulher moderna. Gaston quer ter Bela como possui suas caças e exibi-la, pois não admira nela sua essência, nem consegue compreendê-la. Bela, entretanto, mostra a firmeza de caráter necessária para que Gaston entenda o quanto está equivocado em sua postura machista.

O ato de Gaston jogar os livros de Bela na lama, por exemplo, confirma a imagem do homem formado pelos valores medievais. Ele vê Bela como a reprodutora de sua descendência, a que o servirá, atendendo suas necessidades físicas; portanto, ele a reifica. Nesse confronto ideológico de Gaston *versus* Bela, esta mantém firme a sua percepção de mundo, rejeitando os valores de seu pretendente.

É no espaço da aldeia que se confirma a diferença entre Bela e as demais personagens, pois ela, como diz em uma das letras das músicas da animação Disney, “quer mais do que a vida do interior”.

Outro espaço importante é a floresta. Quando o pai de Bela se perde na floresta, procura abrigo no castelo e acaba aprisionado pela Fera. Bela, vendo o cavalo do pai, deixa-se conduzir até lá, e, por ter um bom coração, oferece-se para ficar no lugar dele.

Outro episódio importante alocado na floresta é quando a Fera é atacada por lobos. Este é o momento de sua redenção, pois, quando Bela surge, salva-lhe a vida. Com este incidente, cria-se o elo de amizade que modificou a Fera, humanizando-a de novo.

Considerada por várias culturas como um verdadeiro santuário natural, a floresta pode ser, nessa narrativa, o meio propício para as personagens enfrentarem seus medos e deixarem aflorar suas consciências.

Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p.439).

O espaço da floresta, nessas passagens, atua como aberturas que se criam para que a Fera faça uma regressão ao inconsciente, descubra seus medos reprimidos e leia a si e ao mundo de forma diferente. A perda do pai de Bela na floresta e seu posterior aprisionamento são instrumentos para a aproximação de Fera e Bela. Após o episódio do ataque dos lobos, Bela cuida dos ferimentos da Fera e ambos ficam muito unidos afetivamente. A dor física dos ferimentos causa bem-estar em Fera pelo fato de seu caráter estar se reformando e pelos cuidados de Bela serem mais freqüentes, a cada dia. Esta se mostra capaz de amar alguém, não se importando com a aparência. Bela até mesmo desperta em Fera uma vontade de cuidar-se sadiamente. O príncipe metamorfoseado trata de sua imagem para agradá-la, sem soberba, por amor. Ambos vivem juntos muitos momentos agradáveis: comem, dançam; e Bela ensina-lhe muitas coisas, lendo para ele e mostrando como ser amável com as pessoas.

Anteriormente a estes fatos, a Fera nunca admitiu que se dirigissem a ala do castelo onde havia o segredo de sua vida: a rosa vermelha que contava seu tempo de vida e morte. Fera tinha reservado um cômodo em seu castelo para resguardá-la. E a cada pétala que caía, sentia esvair-se um pouco a esperança de ser humano outra vez.

Lembre-se da simbologia cristã da rosa vermelha que a coloca como a taça que colhe o sangue de Cristo e do símbolo Rosa-Cruz com cinco rosas, uma no centro e duas sobre os braços da cruz, evocando o Graal e, consigo, o ideal de redenção. A rosa vermelha, ainda no Ocidente, traz à tona o mito de Adônis, ao qual será dedicado o próximo capítulo.

Retomando, ainda, a simbologia da rosa, no conto sob análise, nota-se que as transformações pelas quais a Fera passa, quando em contato com Bela, fazem com que ela se re-signifique e liberte-se do castigo imposto. Cumpre-se o ritual iniciático: ele descobre outros valores e ressurgem-se humano.

Em suma, os compassos de tempo e espaço, neste conto de fada são, portanto, marcações simbólicas dos processos de evolução da personagem metamorfoseada. A mudança na aparência garante, ao invés do extermínio do príncipe, seu amadurecimento.

É notória a presença da metamorfose nas mitologias e literaturas. Ela aparece em tais textos impregnando-os da idéia de que nada termina completamente, mas sim se transforma. Os processos metamórficos estão, portanto, próximos aos de transmutação da aparência à essência. Leiam-se as definições propostas, em Chevalier e Gheerbrant (2005), para as metamorfoses:

Elas revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora. (...) A metamorfose é um símbolo de individualização que ainda não assumiu a totalidade de seu eu nem atualizou todas as suas potencialidades (p. 608-609).

Em *a Bela e a Fera*, é constante a presença da metamorfose. Ela é o elemento que dá a tônica da trama, desde o nome de Bela que, encerrando a expressão da própria Beleza, será o talismã da transformação de Fera, até a coisificação dos criados. A sanção destinada à Fera preserva a sua identidade. A renovação só é possível diante de uma revisão das concepções do

príncipe. Em verdade, para libertar-se do castigo imputado, tal como na literatura clássica, depende, principalmente, dos valores pessoais e da vontade de o iniciante resgatar a forma antiga. Esse retorno implica uma provação em que o neófito deve mostrar merecimento para que os efeitos da sanção sejam diluídos.

Já no caso da Bela e a Fera clariceana, tem-se um discurso plenamente adaptado para um leitor adulto. O tempo apresenta um novo tratamento, muito comum na literatura pós-moderna, o da construção de um tempo psicológico, que transcorre, portanto, no interior da personagem.

Os monólogos interiores indiretos que se fazem ouvir brotam desta personagem, intermediada por uma narração em terceira pessoa. Já nas primeiras frases, é caracterizada como uma jovem rica e superficial, inserida em um mundo tipicamente fútil, mas vai se constituindo, aos poucos, como uma protagonista redonda, em conflito consigo mesma, com dúvidas existenciais.

Uma das características da escrita clariceana como um todo é o “fluxo de consciência”, que determina um tempo psicológico como marca da narrativa, fazendo com que quase nada aconteça no espaço da realidade física; as ações internas ocorrem, predominantemente, no âmbito da introspecção.

A presença da protagonista em confronto com a outra personagem do conto, o mendigo, constrói o paradoxo que permeará a obra, revelando os extremos dessa sociedade tão injusta em que se vive. A fusão entre os opostos vai ocorrer à medida que ela se identifica com aquela figura e resolve fazer um exercício complicado: pensar. A princípio, esta era uma difícil tarefa para alguém que esteve tanto tempo presa a uma atitude típica de Narciso, mas, à força do trabalho de reflexão, ela acaba por atingir o cerne da questão: “Justiça Social”.

Durante todo o conto, apenas essas duas personagens se fazem presentes, sendo o marido e o chofer pessoas que só aparecem como cenário para os acontecimentos no interior de Carla. A presença exclusiva dos dois primeiros é intencional, posto que isto ajuda a criar, desde o título, um clima de releitura de *A Bela e a Fera*. O mendigo apresenta-se como uma pessoa que não consegue entender as atitudes da protagonista e nem ao menos reage diante daquela situação, tão inusitada, de ganhar quinhentos cruzeiros de esmola. Ele chega a cogitar que ela não se trata de uma mulher rica, mas, sim, de uma doida ou prostituta de luxo que estaria pagando alguma promessa. O narrador também enxerga os pensamentos desse homem, todavia fica muito claro que os embates interiores são extremamente maiores na personagem feminina.

O procedimento estético que visa a apreender as vivências psicológicas aparece em *Ulisses*, de James Joyce, para simular a descrição dos pensamentos, sentimentos e sensações das personagens, em sua forma natural, como se fosse possível captar a origem psíquica de todas estas manifestações inconscientes.

Para transpor estes estados de espírito para o discurso, Clarice Lispector lança mão de monólogos interiores indiretos. Pouco se exterioriza a fala e muito se lê, em forma de discurso indireto livre, o que Carla falaria consigo. Nestes monólogos, o narrador sente-se livre para expressar os sentimentos dela, mostrando sua fragmentação e rebatendo suas idéias, em um movimento que busca captar a complexidade da alma da personagem e do mundo.

O conto, que se inicia com menções de tempo e espaço – “Bem, então saiu do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. O chofer não estava lá. Olhou o relógio: eram quatro horas da tarde” –, perde posteriormente estas dimensões, situando-se muito mais no tempo e espaço interiores da personagem: “De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os



carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?” (LISPECTOR, 1996, p. 68).

A repetição, recurso estilístico utilizado no trecho acima, enfatiza a idéia de processo pelo qual passa a personagem. Em uma procura pela compreensão dos fatos no mundo exterior, ela focaliza o conjunto, onde todo o movimento cessa. Este congelamento, paradoxalmente, abre as portas para seu universo interno.

A debreagem temporal feita através da locução adverbial *de repente*, que aparece duplicada na frase que dá início ao parágrafo, serve como delimitação entre o tempo vazio que marca o cotidiano e o da reflexão. Para este segundo período, têm-se apenas os batimentos cardíacos marcando a temporalidade. Pensar seguindo o ritmo do coração tem um significado simbólico importante. A personagem distancia-se da opacidade de que está impregnada e transita para um momento dinâmico, em que a intensidade do questionamento abre a possibilidade de perceber a realidade com outro olhar mais caloroso e crítico.

Carla reflete sobre como se processa o *tempo* em sua vida, no qual ela nunca tem com o que se ocupar, e acaba por não suportar seus próprios pensamentos. Ela é, metaforicamente, naquele momento, alguém que, com a garganta em fogo, não tem água para beber. Isto a leva do pensamento extremo: “Que morram todos os ricos! Seria a solução, pensou alegre” (ibidem, p.68) à tentativa de fuga em “Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar”(p.68).

O fim do turbilhão de pensamentos da personagem é marcado com a retomada da expressão *de repente*, como evidência do quão abrupta foi a queda de Carla do espaço elevado de

seu mundo maquiado até a atitude consumada de encarar a realidade: “Teve medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão” (p.72).

Esta transição psicológica que se passa de um local ao outro, no fluxo de consciência, também ocorre, simbolicamente, no cenário real, onde a palavra *chão*, polissemicamente, equivale tanto a solo como à realidade.

Ao término do conto, fica para o leitor a imagem de que, apesar de nunca mais poder voltar a ser a mesma, Carla retoma sua vida e isto se mostra pelo espaço. Ela entra em seu carro luxuoso e deixa-se conduzir pelo motorista. Mais tarde, estará no baile, cumprindo o papel que lhe fora imputado. A figura do carro de luxo em movimento, aliada à presença do motorista tomando à frente, traz a idéia de que, a despeito desse momento de lucidez, ela continuará a permitir que o direcionamento de sua vida não esteja em suas mãos, sempre entregue às convenções sociais.

Em “O Jovem Rei”, o tempo não se mostra indefinido como nos contos de fadas. Ele é um fator determinante, e especificamente demarcado, que “costura” a trama e apresenta um forte caráter simbólico. Alguns recursos são utilizados para que o tempo assuma esta função de caráter estruturador desta narrativa.

O conto inicia-se com o enunciado “Era a noite anterior ao dia marcado para sua coroação e o jovem Rei estava sozinho sentado em sua linda sala de audiência” (WILDE, 1998, p.11). Estas referências de tempo e de espaço situam o leitor pontualmente, sendo que a narrativa dura deste período que antecede a coroação até o momento de sua concretização. Porém, existem duas considerações fundamentais a se fazer em relação a mudanças na estrutura temporal. Discorra-se sobre elas:

Primeiramente, instaura-se um *flashback*, logo no terceiro e quarto parágrafos do texto, através da voz do narratário. Este ente ficcional que conta a história da origem do rapaz, não o faz de forma onisciente, mas, sim, relatando o que ouvira de outros, apesar do foco em terceira pessoa.

O narratário é um destinatário intratextual que não pode ser confundido com o leitor, posto que, tendo sido convocado pelo narrador a apresentar-se, no caso do texto em questão, passa a ter sua voz marcada no processo narrativo:

Filho da única filha do velho Rei, nascido de um casamento secreto com um homem de condição inferior à sua - um estrangeiro, segundo alguns, que fizera a princesa amá-lo, por meio do maravilhoso encanto de sua arte de tocar flauta; um artista Rimini, segundo outros, por quem a princesa demonstrara grande apego, talvez exagerado, e que desaparecera repentinamente da cidade, deixando sua obra na Catedral por terminar (...) (ibidem, p. 11).

O fato de se instituir um narratário faz com que não se forneça com exatidão a informação sobre o nascimento da criança, contribuindo para explicitar o quão obscura é a origem do rapaz, fruto de uma relação extra-oficial da princesa.

Pode-se dizer que a analepse que se procede na narrativa é fundamental. Ela é uma forma de anacronia, ou seja, uma mudança de plano temporal e tem como função resgatar um fato que, sendo de suma importância para o momento presente da narrativa, não pode deixar de ser citado.

A analepse se encerra e a história corre de modo cronológico, porém há que se considerar a dimensão psicológica que apresenta quando o príncipe dorme por três vezes e, nas três, ele tem diferentes sonhos. Estes sonhos, aliados à simbologia do próprio número três (que será discutida no próximo capítulo), são instrumentos para o Jovem Rei atingir a epifania. Institui-se no enunciado este processo da sombra até a luz através das marcas temporais:

Quando meia-noite soou o relógio da torre, ele tocou uma campainha, e seus pajens entraram e o despiram com muita cerimônia, derramando água de rosas

em suas mãos e despetalando flores em seu travesseiro. Alguns minutos depois de deixarem o quarto, ele adormeceu.  
Enquanto dormia, teve um sonho e o sonho foi assim (p.15).

Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant, tanto o meio-dia quanto a meia-noite estão ligados aos pontos de intensidade máxima do *yang* e do *yin*, aos princípios opostos. Mas também consideram os autores que à meia-noite representa, no esoterismo tântrico, o repouso absoluto em uma atitude beatificada. No texto sob análise, a ausência de luz se opõe à luminosidade do dia, demonstrando o efeito epifânico que desempenham estes sonhos, posto que ao amanhecer a consciência da personagem desperta.

Na madrugada, entre um sonho e outro, O Jovem Rei abre os olhos, apenas por alguns segundos, e, pela janela, vê que havia uma lua cor de mel no ar, dito sombrio. Mais uma vez ele adormece e sonha. Nesse instante de afastamento do mundo exterior, ele prossegue em direção ao conhecimento de sua alma, como Freud considera ser o percurso dos sonhos. O resultado desta busca de si mesmo é demarcado cronologicamente a cada despertar, até quando o dia amanhece. Contudo, pode-se considerar que, durante toda a noite, o tempo do enunciado instala-se nas dimensões oníricas e, portanto, no inconsciente. Veja-se que ao final do último sonho a passagem do tempo demonstra a luz em sua consciência: “(...) despertou, e a clara luz do sol invadia o quarto, e nas árvores do jardim os pássaros cantavam” (p.21).

Durante a primeira parte do texto, o espaço é a forma concreta de representar e vivificar a importância da beleza que inebria a personagem e a faz esquecer sua história de vida e desprezar a realidade social do reinado que governará:

Às vezes, de fato, sentia saudades da liberdade da vida na floresta e aborrecia-se sempre com as monótonas cerimônias da corte que ocupavam grande parte do dia, mas o esplêndido palácio – chamado *Joyeuse* –, do qual agora se achava senhor, parecia-lhe um mundo novo, recém-construído para o seu deleite; e tão logo conseguia escapar da mesa de reuniões ou da sala de audiências, descia correndo as enormes escadarias, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de púrpura luzidia, e vagava de sala para sala, de corredor para

corredor, como alguém que buscasse na beleza um antídoto para a dor, uma espécie de remédio para a doença.(p.12-13).

O príncipe sente-se embevecido com a beleza e a riqueza que estão por todo o castelo, a ponto de ficar absolutamente alienado. Há, no conto, extensos trechos descritivos nos quais se exalta a opulência dos objetos, em todos os ambientes.

O processo de espacialização no texto, à semelhança do tempo, vai entrar nas dimensões psicológicas, de forma simbólica, nos três sonhos. Em oposição a toda beleza do espaço real que o cerca, surgem, nos sonhos, espaços em que a miséria e a tristeza imperam.

Apesar de haver um processo de encaixe, que, segundo Todorov, consiste na inclusão de uma história dentro de outra, estas narrativas não são simplesmente encadeadas entre si e encaixadas em uma principal, como no caso mais conhecido: *As mil e uma noites*. A narração dos três sonhos do Jovem Rei, pela voz do narrador onisciente, faz com que estes tenham o efeito de cenas psicológicas.

Em oposição a toda beleza do espaço real que cerca o Jovem Rei, vêm, em seu subconsciente, espaços em que a miséria e a tristeza tomam conta.

No primeiro sonho, o protagonista se encontra em um sótão comprido e baixo. Este ambiente convida o leitor a entrar em um novo clima, no qual tem lugar apenas a pobreza. A descrição das personagens, que aparecem como parte do cenário, auxilia nesta composição de imagem de dor e sofrimento:

Parecia estar num sótão comprido e baixo, em meio ao zumbido e ao farfalhar de muitos teares. O tênue alvorecer espiava através das janelas gradeadas, mostrando-lhes as fáticas figuras dos tecelões debruçados sobre suas caixas. Crianças pálidas, de aparência doentia, estavam agachadas sobre as enormes vigas transversais. Quando as lançadeiras passavam pelo urdume, levantavam as pesadas barras, e quando as lançadeiras paravam, deixavam as barras cair e comprimiam os fios. Os rostos dos tecelões eram esquálidos de fome, e suas mãos magras tremiam e vacilavam. Mulheres magérrimas estavam sentadas a

uma mesa, cosendo. Um cheiro horrível enchia o ambiente. O ar era pútrido e pesado, e a umidade escorria pelas paredes (p.15-16).

A cena acima descrita é plástica. Pode-se adentrar este lugar sombrio e conhecê-lo bem, pelos recursos sinestésicos da linguagem que fazem o leitor escutar o som dos teares, sentir o cheiro fétido, sentir na pele o frio ocasionado pela falta de luz e umidade e ver as expressões e os corpos destes trabalhadores, acompanhados de seus filhos, em condições subumanas.

No segundo sonho, o espaço de onde o Jovem Rei observa a ação das personagens é o convés de uma enorme galera, no qual ele parecia estar deitado. A expressão “parecia estar” cria, na linguagem, este clima de incerteza, de vagueza, característica de quando se conta o que se passa nesse estágio de inconsciência.

Quando atraca em uma pequena baía, ele passa a presenciar as mortes dos negros, que afundam no mar em busca de pérolas para o cetro do futuro rei e acabam por não mais conseguir emergir.

O terceiro e último sonho também se inicia com a localização espacial da personagem. Dois longos parágrafos descrevem a ambientação que retrata uma floresta escura em que há animais assustadores, flores venenosas e frutos estranhos. A seleção dos adjetivos empregados remete o leitor a uma floresta sombria, onde o elemento sobrenatural parece presente. Esta descrição sumária do espaço prepara o leitor, em certa medida, para a cena subsequente, quando se trava o diálogo travado entre a Morte e a Avareza, ambas personificadas. Enquanto a Morte reclama por alguns trabalhadores que deseja levar consigo, a Avareza não cede, alegando estar sob seu domínio aquele vale. As vozes ecoam das profundezas de uma caverna. Todas as ações que se sucedem, têm a Morte como protagonista que atua interferindo no espaço, de modo a tudo em redor ficar devastado, sem vida humana.

É sempre nesta imersão no espaço, pela ação das personagens, que se dá todo o processo simbólico destes sonhos, em movimentos que serão estudados no item 4.3 do próximo capítulo.

No retorno à realidade, o Jovem Rei desperta e, consciente da realidade social que o cerca, sai e se encaminha à Catedral. Este será o lugar destinado a representar o desfecho sobrenatural do texto, com muita inserção de luz através de seus vitrais. Na verdade, a incidência de luz e a presença de Cristo contrastam com o luxo e o apego às coisas materiais, apreciados pela Igreja institucionalizada, que, neste conto, é criticada.

Estava em pé diante da imagem de Cristo, e em sua mão direita e na esquerda estavam os maravilhosos vasos de ouro, o cálice com o vinho dourado e o frasco com os santos óleos. Ele se ajoelhou diante da imagem de Cristo, e os grandes castiçais ardiavam esplendidamente junto ao sacrário de pedras preciosas, e a fumaça do incenso espiralava-se em finas coroas azuis por sob o teto abobadado (p.25).

Todo o luxo da Catedral contrasta com a idéia defendida pelo Jovem Rei, após a epifania, de que não se tem que ter riquezas materiais para deter o poder. Recursos sinestésicos, mais uma vez, são utilizados para apreender a beleza do interior da igreja: o gosto do vinho, o cheiro do incenso, o calor das velas ardendo; tudo compondo esta ambientação em que convivem o sagrado e o profano.

O Jovem Rei desceu a escadaria de púrpura luzidia e transpôs os portões de bronze para seguir caminho em direção à sua coroação sobrenatural. Mais uma vez houve uma descrição majestosa do castelo, que agora era deixado para trás, transposto, ou seja, trocado por uma outra visão de mundo.

### **3.3 A modalização dos actantes.**

Um próximo passo na análise discursiva é o exame da actorialização, diz-se da organização das ações das personagens de modo a perceber-se o desenvolvimento da narrativa. Os enredos surgem num processo ativo que se realiza a partir de um sujeito em busca de um objeto desejado.

No caso do conto de fada analisado, *A Bela e a Fera*, torna-se compreensível que a personagem, devido a um castigo imposto, capte a necessidade de alterar seu íntimo. Então, apesar das dificuldades encontradas, a Fera organiza o seu fazer de modo a atingir o que tanto quer: voltar a ser humano. O príncipe não sabe como encontrar o amor de alguém tendo um aspecto tão assustador, afinal o quadro axiológico que o norteia está enraizado na valorização do exterior e dos bens materiais. Como o objetivo é nobre, ao desencadear a busca pela realização de seu dever, ele tem adjuvantes, muitas vezes mágicos, que o auxiliam a atingir, ao final da história, a glorificação, quando da conquista do amor de Bela e do retorno a sua condição humana.

A Fera tem um período estabelecido, até 21 anos, para conseguir amar e ser amada. Caso esta reforma em seu íntimo não aconteça, ela estará condenada a ter para sempre a aparência assustadora que lhe fora imputada. A referida idade não é aleatoriamente empregada, visto que ela representa a aquisição de maturidade, através da maioridade. Esta fase da vida, em que os valores já se apresentam arraigados, torna improvável a flexibilidade de caráter, aproximando o ser de outras concepções de vida. Portanto, no momento de conflitos, na adolescência, é que a Fera encontra o terreno ideal para plantar a mudança. A circunstância impôs-lhe esta possibilidade, porém o príncipe, por muito tempo, não sabe qual é a solução para o seu problema.

Neste ponto da história entra a figura de Bela. Esta é uma moça que tem vida simples ao lado de seu pai, Maurice. Revela-se como alguém ideal para o papel de adjuvante da Fera, por ser firme em suas convicções, demonstrando, através das atitudes, um caráter incorruptível. Sua presença na história carrega traços semânticos fundamentais para se compreender as acepções valorativas em relação à temática básica do texto. A beleza é personificada pela personagem, que carrega em seu nome esta identidade: “Bela”. Nesta reflexão sobre a beleza vê-se que o exterior



corroborar o aspecto interior da moça, assim como ocorre com a Fera, no âmbito semanticamente oposto.

Façam-se algumas observações sobre análise do percurso da Fera sob o aspecto psicanalítico. Em *A psicanálise dos contos de fadas*, Bruno Bettelheim classifica *A Bela e a Fera* como o conto mais conhecido dentre os que fazem parte do popularmente conhecido *ciclo do noivo animal*. Nessas histórias sempre acontece uma transformação do homem em animal, mas não há muitas explicações a respeito. Só se sabe que o encantamento acontece por meio de uma feiticeira e que apenas o amor de uma donzela será capaz de reverter o castigo.

Fator interessante é a interpretação que o psicólogo faz das características desse tipo de enredo, usando conceitos psicanalíticos. Ele explica que o rapaz com instinto animalesco representa a repressão sexual que todos sofrem, o tabu que só se quebra, tradicionalmente, com o casamento. É através da união com a Bela que o jovem pode voltar a ser príncipe.

O papel da mãe é representado pela feiticeira, visto serem sempre as mães as maiores responsáveis pela repressão sexual; afinal, é essa personagem que torna o adolescente em fera, até o casamento. Já o pai, nesse ciclo, é aquele que leva a moça, involuntariamente, para as mãos da fera. É pelo amor ao pai que a jovem acaba submetida ao animal. Há, posteriormente, uma transferência do amor infantil da menina pelo pai para o relacionamento com o homem. E é pela aquisição dessa maturidade que o sexo deixa de ser tabu.

Sobre essa transferência de afeto como significação de um processo de maturidade, tanto da Fera quanto de Bela, Bettelheim diz:

A Bela se junta à Fera só porque ama o pai, mas como seu amor amadurece, modifica-se seu objeto principal – embora com dificuldades, como narra a história. No final, através de seu amor pelo pai e pelo marido eles refazem suas vidas. Caso seja necessária uma corroboração adicional para essa interpretação do significado da história, nos é dado o detalhe da Bela pedindo ao pai que lhe traga uma rosa e este arriscando a vida para satisfazer o desejo dela. Desejar uma rosa, dá-la e recebê-la são imagens do amor permanente de Bela pelo pai e

dele por ela – um símbolo de que ambos mantiveram vivo este amor. O amor que nunca pára de florescer é o que permite a transferência fácil para a Fera (BETTELHEIM, 2005, p.324).

Tomando-se alguns pressupostos da teoria desenvolvida por Jung, é possível observar como se desenvolve o processo de individualização da personagem modalizada, ou seja, de que maneira ocorre a busca da harmonização entre as atitudes conscientes e o núcleo psíquico nominalizado pelo mestre suíço como *Self*.

O príncipe é ferido em seu ego pela feiticeira que lhe impõe a necessidade de equilíbrio. Ela lança a sombra sobre o futuro do príncipe. Ele sofrerá encontrando-se em meio a uma armadilha a princípio indissolúvel, sob a visão do ego.

A possibilidade de resolução é única: encarar as trevas e reconhecer o certo e o errado das atitudes inconscientes e, assim, tentar descobrir qual o objetivo da natureza em colocar o indivíduo nessa situação de conflito. A Fera vai de encontro à sombra, ou seja, à perda de sua humanidade. A seguir, num processo lento e gradativo, ao ser tocado pelo coração de Bela, modifica-se e encontra o remédio para seus problemas: o amor torna-se o talismã, de difícil acesso, mas único para recuperação da individuação.

Os questionamentos valorativos que surgem do encontro com a sombra não são únicos. Existe uma “figura interior” que também aparece trazendo muitos conflitos. Esta é o lado feminino do homem (*anima*) ou o lado masculino presente na mulher (*animus*). Em virtude de a personagem masculina estar sendo modalizada, concentrar-se na anima é fundamental. As tendências psicológicas femininas caracterizam sentimentos instáveis, a receptividade ao irracional, a sensibilidade e a capacidade de entregar-se a sentimento, como o amor.

A história da Fera surge da metamorfose de um príncipe egoísta realizada por uma feiticeira, seguindo a tradição de muitos outros contos de fadas, nos quais seres humanos tornam-se animais por encantamentos malignos.

A transformação de seres em coisas, sem dúvida está ligada à idéia de evolução da humanidade e do universo, e deve ter preocupado o homem desde os seus primórdios, pois aparece nas mais antigas fontes de narrativas que se conhecem. Liga-se, talvez, a antigas crenças de que todos os seres anormais ou disformes (formas humanas misturadas a formas animais, seres fabulosos) possuíam altos poderes de interferência na vida dos homens. Nota-se ainda que, normalmente, são as *mulheres* que conseguem desencantar os *encantados*. (COELHO, 1991, p.159).

Esse processo desencadeia-se com o príncipe Fera, a propósito de fazê-lo evoluir. A transformação realiza-se graças à interferência do elemento feminino que consegue quebrar o encanto que lhe propicia o crescimento espiritual, trazendo-o de volta à vida comum. A redenção surge através do amor, sentimento imensamente difícil de ser conquistado por um alguém disforme e bruto interiormente, mas o destino, constante nestas histórias maravilhosas, coloca em seu caminho Bela e uma espécie de milagre se realiza por ser ela capaz de desencantá-lo. Obviamente, isto ocorre dentro de uma ética relativista, pois ele, parecendo mal, torna-se, aos poucos, bom diante dos olhos de Bela. Os desequilíbrios de sua personalidade são superados pela força do amor, visto como o bem supremo da humanidade. Bela possui todas as qualidades referentes às mulheres destas histórias: a beleza, a modéstia, a pureza, e ainda é acrescida de inteligência. Este último predicado não é entendido e/ou aceito por algumas personagens. Gaston, por exemplo, não compreende que uma mulher possa ter esse atributo. Esta postura se confirma pela estrutura social medieval, conforme já exposto.

Os objetos mágicos, cedidos pela feiticeira que o encantou, são vários. Eles vão auxiliar a Fera em sua difícil missão de regenerar-se: um espelho com função de possibilitar-lhe ver os

espaços do mundo dos quais está excluído, uma rosa que servirá para indicar-lhe a passagem do tempo – elemento natural com o qual ele deverá “lutar” para manter-se vivo; e todos os outros seres, seus criados coisificados, que lhe serão verdadeiros facilitadores na conquista de seu intento.

Todas estas aventuras maravilhosas presentes nos contos de fadas criam um clima irreal que ilustra o mundo, conotando suas significações mais profundas. As crianças, em contato com o mágico, podem não compreender sentidos simbólicos, porém estes são apreendidos inconscientemente.

A *anima* despertada na Fera personifica-se na figura da feiticeira, mulher ligada ao “mundo dos espíritos”, que lhe mostra a necessidade de mudança. A feiticeira disfarçada em velhinha é, na verdade, metáfora de sua *anima*, impondo-lhe um “xeque-mate”. Ele consegue dominar as forças negativas e atinge o equilíbrio sob todos os aspectos: tanto em relação ao *self*, quanto à *anima*.

A Fera entrega-se à *anima* também quando reconhece à primeira vista, em Bela, a figura da mulher ideal. O processo de equilíbrio entre os aspectos femininos, masculinos e, de modo geral, morais conduzem a personagem à estabilidade. O percurso introspectivo efetuado pelo príncipe possibilita-lhe o conhecimento de si e do mundo que o rodeia.

O “príncipe fera” é caracterizado no início da história, como alguém mimado, frio, egoísta e cruel. Toda a sua soberba atrai o castigo e este lhe vem como uma última chance de redenção (sem dor). Afinal, a poderosa feiticeira, que lançara a maldição sobre ele, apresentara-se como uma mendiga que, faminta e com frio, lhe pedira abrigo em troca de uma rosa vermelha. Pode-se interpretar que a feiticeira queria que ele compreendesse que só havia salvação pelo amor

simbolizado pela rosa, efetuado pela atitude de consideração pelo próximo, que ele poderia ter tido, mas que não aconteceu.

O próprio príncipe condena-se, ao revelar os seus valores. Por valorizar apenas aspectos externos, expulsa a mendiga e pede que ela não olhe para seus espelhos, pois eles rachariam de susto. Ela ainda tenta mostrar-lhe que a beleza vai muito além das aparências, que ela está presente em tudo, bastaria saber encontrá-la: “– Senhor, disse a mulher – não se deixe enganar por minha aparência. A beleza está em todas as coisas.” (SINGER, 1997, p.5)

Pelo fato de o príncipe não reconhecer a beleza real, é “virado do avesso”, ou seja, toda sua crueldade é exteriorizada transformando-se em fera; afinal, ele já tinha atitudes selvagens. O seu imenso orgulho tem que ser “dobrado” para que ele evolua; por isso lhe é tirado o que ele mais tem em conta: a beleza aparente. Veja, ainda, o fato de todas as pessoas ao seu redor tornarem-se objetos, como uma figurativização daquilo que ele costumava fazer, isto é, considerando-se objetos como matéria que se dispõe a ser útil ou a satisfazer os sentidos do homem, é por esse viés que o príncipe via as pessoas. Coisificava-as com seu temperamento auto-centrado. Em virtude de seu egoísmo, não enxergava muito adiante dele mesmo. Como retorno, teve ao redor de si apenas deserto, brumas, para que sentisse falta daquele mundo que antes não ia além de seus próprios interesses. O príncipe teve de ser por fora, o que ele era por dentro.

No conto “O Jovem Rei”, desde o título, em certa medida, já se encontra a referência de que esta é a história da trajetória de um rapaz, de apenas dezessete anos, que descobre sua descendência nobre e se vê, num repente, sair de sua condição humilde de pastor para ser coroado.

Entenda-se que o percurso do sujeito constitui-se do encadeamento de um programa de competência com um programa de performance.

Interessante será observar de que forma se efetiva esta mudança de estado da personagem modalizada e quais elementos funcionam como adjuvantes ou oponentes durante esta transição que, a princípio não é programada pelo actante, mas passa a ser seu objeto de desejo após sua tomada de consciência sobre a real situação de sua origem.

Devido ao fato do texto apresentar significativas alterações na progressão narrativa, dividir o texto em dois programas (abreviados PN1 e PN2) torna-se a forma mais coerente de visualização do percurso do actante modalizado. Na seqüência lógica hipotáxica da narrativa, um Programa Narrativo pressupõe outro e o encadeamento terminará por determinar o final em conjunção ou disjunção com o objeto pretendido.

O programa narrativo, ou sintagma elementar da sintaxe narrativa, define-se como um enunciado do fazer que rege um enunciado de estado. Integra, portanto, estados e transformações.

Greimas afirma que:

O esquema narrativo, enquanto modelo canônico, deve ser tomado como referência, a partir do qual são calculados os desvios, as expansões e as variações narrativas, e estabelecidas as comparações entre as narrativas diferentes. Só pode ser entendido no tipo da estrutura sintática hierárquica que se está examinando, ao definir-se como modelo hipotético de uma organização geral da narratividade que procura mostrar as formas pelas quais o sujeito concebe sua vida enquanto projeto, realização e destino. (GREIMAS & COURTES, sd, p.298).

A seguir, identifiquem-se as transformações operadas pelo sujeito em relação ao objeto-valor (Ov), detectando interferências que modifiquem o fazer da personagem.

No Programa Narrativo 1, são definidas as características e a origem da personagem modalizada. É o momento em que se caracteriza a personagem que, sai de sua condição de vida humilde para a de herdeiro de um trono e fica extasiado com a beleza e o poder.

Nada se sabe a respeito dos desejos ou concepções desse rapaz antes de encontrar-se na véspera de sua coroação. O resgate de sua vida é feito de forma que não se enfoca a personagem, mas sim a trama que o envolve, como se fora ele desprovido de quaisquer impressões ou vontades.

(...) ele fora roubado, quando tinha somente uma semana de vida, do lado de sua mãe, que dormia, e entregue aos cuidados de um camponês e sua esposa, que não tinham filhos e viviam numa parte afastada da floresta, a mais de um dia de viagem da capital. A dor ou a doença, como declarou o médico da corte, ou ainda – conforme alguns insinuavam - um letal veneno italiano derramado numa taça de vinho perfumado matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, e quando o mensageiro de confiança, que levava o menino atravessado na sela, curvou-se em cima de seu cavalo fatigado e bateu à porta da rústica cabana do pastor de cabras, o corpo da Princesa era baixado a uma cova onde, dizia-se, repousava um outro cadáver de um jovem de extraordinária beleza forasteira, cujas mãos estavam atadas às costas com uma corda de nós e cujo peito esfaqueado apresentava muitas feridas vermelhas. (WILDE, 1998, p.12).

Este trecho do parágrafo, em *flashback*, que situa o leitor na história de vida da personagem, contém os enunciados do fazer pertinentes às ações, supostamente desempenhadas pelo rei. O fato do narrador não fazer afirmações diretas, mas comentários, como se tivesse repassando uma história propalada pelo povo, reforça a idéia da obscuridade da origem do rapaz.

Ao jovem não se lhe apresenta uma escolha de destino. Vê-se enredado em uma situação que, também por decisão do monarca, é revertida, quando em seu leito de morte, ele pede que busquem o neto desconhecido. É, portanto, o rei quem inicialmente dá ao jovem competência para prosseguir em busca de seu primeiro objeto-valor.

Nesta função de doador, o rei é o sujeito do fazer (S1) e o personagem modalizado assume o papel de sujeito de estado (S2).

E conta-se que a partir do primeiro momento em que foi reconhecido ele mostrou sinais dessa estranha paixão pela beleza que estava destinada a ter tanta influência em sua vida. Aqueles que o acompanhavam à série de quartos reservados para seu serviço muitas vezes fálaram do grito de prazer que irrompeu de seus lábios quando viu as delicadas vestes e as ricas jóias que lhe

havam sido preparadas e da alegria quase feroz com que atirou ao chão sua grossa túnica de couro e sua rústica pele de carneiro. (ibidem, p.12).

No fragmento acima, encontra-se claramente disposta a idéia de que a mudança de estado da personagem o conduz a um novo fazer. Apesar de não se ter informações sobre seus sentimentos ou impressões a respeito de todos os fatos terríveis ligados ao seu nascimento, apreende-se com clareza que, agora, ele renega seu passado. Define-se ao longo do programa, por conseguinte, que as ações do rei entram em conjunção com o Ov do jovem representado pela beleza, pela valorização da aparência.

São os três sonhos que expõem a este jovem, de apenas dezessete anos, uma concepção de vida diferente. A realidade social se manifesta de modo tão concreto diante do jovem que mais uma vez ele se vê, mesmo que inconscientemente, envolvido em uma situação que o conduz a um novo direcionamento em seu percurso. Sabe-se que seu desejo se modifica quando, ao acordar, ele faz uma ação contrária à anteriormente mencionada.

Renegando a riqueza adquirida, o percurso da personagem muda novamente de rumo, não no sentido de retroceder, pois, a partir da epifania gerada pelos sonhos, ele ganha uma visão mais humana sobre as questões sociais. Se antes de ser considerado herdeiro do rei ele tivesse esta consciência, não teria se deslumbrado e quase enlouquecido pelo prazer que a beleza das coisas materiais pode causar.

Considera-se que:

A competência é o programa de doação de valores modais ao sujeito de estado, que se torna, com essa aquisição, *capacitado para agir*. A performance é a representação sintático-semântica desse ato, ou seja, da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados. (BARROS, 2005 p. 25-26).

A partir desse pressuposto, conclui-se que, nesta parte do enredo, a competência do actante converte-se em performance e ele passa a presidir enunciados de ação que compõem um segundo



programa narrativo (PN2). Após o seu despertar, o sujeito inicia a busca por um novo objeto de valor (Ov2): a justiça social.

O jovem rei despreza as coisas que lhe são oferecidas e começa um trajeto no qual ele assume atitudes persuasivas em seu discurso e caminha sempre em frente, rumo à sua coroação. Em uma alusão a Jesus Cristo, coloca em sua cabeça um ramo de espinheira silvestre ao invés da luxuosa coroa e prossegue em uma espécie de peregrinação até sua chegada à Catedral.

Ao longo do caminho, conta sobre seus sonhos às pessoas que se dirigem a ele, indignadas com a sua não aparência de rei. Alguns o aconselham, outros caçoam; todos revelam atitudes oponentes em relação ao Ov pretendido pelo actante após a revelação. Essas ações disjuntivas denotam a falta de consciência social em todas as camadas, desde o Camareiro até o Bispo.

Sendo PN2 um programa reflexivo, ou seja, aquele em que o sujeito do fazer é o mesmo do estado, segue o Jovem Rei em busca de seu Ov, apesar de todos os conselhos advindos de concepções equivocadas, já cristalizadas nas tradições sócio-culturais desses indivíduos.

Por fim, como o fazer-persuasivo do Jovem Rei, em sua firmeza de caráter e de atitude, não é suficiente para mudar estes conceitos enraizados, sobrevém a sanção positiva manifesta pela presença do sobrenatural e comprova-se que um ser superior está em conjunção com seu Ov2: “Alguém maior que eu já te coroou” – estas foram as palavras do Bispo que consolidaram a finalização eufórica do percurso do sujeito.

Ao modalizar-se Carla de Sousa e Santos, no conto clariceano, definem-se, juntamente com seu percurso, os programas narrativos que, à semelhança do que ocorre em *O jovem rei*, são dois. Diga-se totalmente indissociável um processo do outro, posto ser relatado muito mais o que vai em seu fluxo de consciência do que fatos externos.

Em PN1, a personagem surpreende-se em uma situação inusitada a qual lhe propicia condições de estar em companhia apenas de si mesma e, deste modo, ensaiar algumas reflexões. Neste ponto da narrativa ela é o sujeito de estado que é definido da seguinte forma:

Quando se viu no espelho – a pele trigueira pelos banhos de sol fazia ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros –, conteve-se para não exclamar um “ah!” – pois era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve em todo o passado do mundo – alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de trilhões de ano – não haveria uma moça exatamente como ela.  
 “Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”  
 (LISPECTOR, 1996, p. 65).

A princípio a personagem se reconhece por sua beleza exuberante e ainda acredita que isto é um bem que lhe pertence. O narrador lhe dá a voz, sempre entre aspas, entremeando com o discurso indireto as falas do narrador onisciente e as dela mesma.

O seu Ov1 define-se pelo gosto de exibir a beleza, ter dinheiro, poder aproveitar a vida sem preocupações, com segurança. Apenas a estabilidade e o jogo social a satisfazem. Há uma grande preocupação com o papel que, como *socialite*, esposa de banqueiro, ela tem que representar. Porém, desde o início, ela mostra uma certa instabilidade, como se ela não pudesse dar crédito ao seu Ov1, devido à fragilidade do mesmo. Aparece, então, a situação de manipulação em que ela se envolve.

Carla é uma actante que, a bem da verdade, parece não agir. Ela é passiva. O sujeito do fazer não era propriamente seu primeiro marido, nem o segundo, para o qual se vendera, é sim a conjuntura social. Mas será que decidir ter uma atitude passiva para “se dar bem”, conforme os valores de uma sociedade capitalista e cristã, não é no fundo um fazer? O fazer de quem tem tudo o que precisa e poder suficiente para ter tudo o que quiser:

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas

manadas de mulheres e homens que “sim”, que simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela era uma potência. Uma geração de energia elétrica (ibidem, p.65).

Ocorre que, mesmo saboreando tanto poder que o dinheiro e o sobrenome lhe proporcionam, sua instabilidade emocional domina-a e abre uma brecha para a transformação.

A epifania aconteceu, neste texto, desencadeada pela presença do mendigo e, num processo gradativo, há uma evolução do estado de inércia e alienação da personagem para um fazer psicológico, afinal, a ação mais importante que Carla assume durante seu percurso é pensar. A auto-imagem que ela forma – “Era uma incapaz, com os cabelos negros e as unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: uma fotografia colorida fora de foco” (p.68). Ela cria a expectativa, no leitor, de que partirá em busca de seu Ov2, o qual se compõe de dois elementos: identidade e consciência social. Isto marca o início do PN2.

Carla se encontra no mendigo; as imagens acabam se fundindo, apesar de, na opinião dele, nada terem em comum. Para aquele rapaz ela é ou cega, ou surda, talvez doida prostituta ou comunista, não há nada que os aproxime um do outro. Estas suposições que ele estabelece durante a narrativa são frutos de sua visão também superficial da situação e de total atipicidade desta, ou seja, ganhar uma considerável quantia em dinheiro como esmola.

Contudo, para a actante modalizada, em seu momento de revelação, há todo um encadeamento de raciocínios em que retoma os pensamentos cristãos, e estes revelam a proximidade entre as condições dela e a do mendigo. Como em *O jovem rei*, encontra-se permeando a linha ideológica do discurso este valor, que a faz perceber que ela e o mendigo são iguais, quiçá um só:

Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus. Mas – o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu da humanidade como eu também me perdi. [...]

[...]“Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram pois, irmãos (p.71).

Esta intersecção entre o percurso dos actantes Jovem Rei e Carla Santos, aludindo aos valores religiosos, está fundamentada em pressupostos culturais. Carla diz estar maltrapilha a roupa de sua alma. É claro que também se sente assim o jovem do conto de Wilde quando percebe que as vestes que cobrem o seu corpo não justificam o critério para distinguir o rei dos demais indivíduos.

As duas narrativas dialogam com o provérbio “O hábito não faz o monge”, embora há que se considerar o traje como uma forma de caracterizar grupos, bem como exteriorizar manifestações de fundo psicológico. No verbete “vestes”, do dicionário de símbolos, há muitos aspectos desta analogia, presentes em várias culturas. Destaque-se alguns trechos interessantes e pertinentes para a análise dos dois contos:

A roupa é um símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. Entretanto o símbolo pode transformar-se num simples sinal destruidor da realidade quando o traje é apenas um uniforme sem ligação com a personalidade. *A roupa nos deu individualidade, as distinções, os requintes sociais; mas ameaça transformar-nos em meros manequins* (Carlyle) [...] [...] A roupa – própria do homem, já que nenhum outro animal a usa – é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral. É também reveladora de certos aspectos da personalidade, em especial do seu carácter influenciável (modas) e do seu desejo de influenciar (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p.947-949).

No caso do Jovem Rei, ele renega suas vestes imperiais para provar que não quer explorar o povo, que quer tratá-lo com dignidade. Ele não aceita reproduzir o sistema.

Carla metaforiza ser o Diabo e o mendigo Jesus. Considerada a belíssima aparência da personagem, nota-se que ela sabe que tem por fora aquilo que não se identifica com sua alma. A despeito dessas referências cristãs, o desfecho para o percurso da personagem e o seu PN2 não é

sobrenatural. É focada a arte como uma forma de escape. É na música que ela busca saída e acha que precisa da arte para entender o mundo que a cerca e suportá-lo.

Porém, até da solução estética a personagem parece fugir:

– Também tenho medo, tenho medo de cantar muito, muito, muito mal ainda. Maaaaal mal demais! chorava ela e nunca teve mais nenhuma aula de canto. Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera uma vez – depois mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem – estava desnorteada. Há quanto tempo não ouvia a chamada musica clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu estou brincando de viver (p.73).

A maneira hiperbólica com que a personagem responde ao seu professor de canto, quando questionada sobre o motivo de seu choro, durante a aula, denota que as suas escolhas na vida haviam sido pautadas por sua grande covardia. Mas agora ela estava de frente com a ferida do mendigo, com a chaga social. Haveria possibilidade de fuga?

Como uma personagem tipicamente clariceana, não se torna fácil considerar que seu percurso tenha um final com uma glorificação. Sabe-se que neste momento epifânico ela conquista uma sansão positiva em relação ao seu Ov2, atingindo clareza de consciência sobre si e o meio social por que era manipulada. Resta saber, de fato, qual será o destino para onde aquele carro a conduzirá. Irá realmente para a festa, voltando a fazer de conta que não aconteceu nada ou terá coragem de assumir uma nova postura social após aqueles momentos reveladores? O final da narrativa é aberto, devido à complexidade de determinar o que acontecerá no percurso psicológico da personagem, em seu futuro.

### 3.4 Os efeitos semânticos na enunciação

Os valores que os actantes dos três contos estudados assumem, em seus percursos, podem transmitir-se ao leitor sob formas de figurativizações.

Há discursos nos quais estas maneiras de representação da realidade são esparsas, como no caso dos discursos científicos em que se tem a temática exposta sem grandes preocupações de criar, através da linguagem, um simulacro do mundo para fazer com que se chegue a determinadas concepções. Em outras palavras, são estes considerados discursos temáticos e não enfatizam os efeitos na enunciação.

Por contraponto, há os discursos predominantemente figurativos nos quais o plano de conteúdo fica recoberto por uma camada abstrata, que resulta em traços sinestésicos, os quais conduzem, indiretamente, o leitor à temática. Sob este ponto de vista semântico da construção do discurso, cria-se, primeiramente, um caminho do tema à figura e, posteriormente, uma ilusão de natureza referencial.

Na iconização, mas também nas demais etapas da figurativização, o enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na “verdade” do discurso. O enunciatário, por sua vez, crê ou não no discurso, graças, em grande parte, ao reconhecimento de figuras do mundo. O fazer-creer e o creer dependem de um contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário e que regulamenta, entre outras coisas, o reconhecimento das figuras (BARROS, 2005, p.72).

Para que se construam figurações que possibilitem a validade deste contrato entre enunciador e enunciatário, é necessário ter compreensão de sistemas maiores, como a língua e a cultura, em suas nuances e variados recursos, que compõem o plano de expressão. Esses discursos, em geral literários, possuem uma isotopia caracterizada pela grande quantidade de elementos simbólicos. A significação, nestes casos, se dá por meio de alegorias, que são a

representação de uma realidade que será atingida de diversas formas, dependendo das estratégias ou possibilidades de leitura do elocutário.

Afirmou-se que os três referidos contos, possuindo diferentes revestimentos na estrutura de superfície narrativa, chegam a uma mesma temática quando se trilha o percurso de volta: da ilusão de realidade criada pelas personagens às intencionalidades fundamentais latentes em seus discursos.

Assim, pode-se compreender que um príncipe, por efeito de uma magia, seja transformado, de fato, em fera ou que este processo, figurativizado no percurso da personagem, seja o retrato da exteriorização do egoísmo e crueldade da mesma. Como outro exemplo, pense-se na rosa que, ao ser desfolhada indica a passagem do tempo simplesmente pelo fato de que está envelhecendo, e todos sabem o quanto as flores são frágeis; ou reflita-se sobre o fato de que ela é, na cultura ocidental, um símbolo da taça que recolhe o sangue de Cristo e uma alegoria para retratar o amor, como a rosa que brotara do sangue de Adônis, na mitologia grega. Esta segunda forma de leitura advém de uma abstração que requer conexões com vivências e conhecimentos exteriores ao próprio discurso.

Portanto, analisar os processos de figurativização, para se atingir o nível fundamental, é partir das observações sobre os elementos que a própria narrativa carrega e estabelecer elos com a cultura, sempre percebendo as coerções que o discurso promove.

Neste primeiro capítulo, traçou-se um percurso, nos três contos selecionados, através da leitura do nível narrativo e do nível fundamental e concluiu-se que elas abordam a temática da aparência *versus* essência, mesmo tendo figurativizações distintas. Tratar-se-á, a partir de agora, de explorar as ligações que esta temática bem como as figuras constituídas nestes referidos discursos têm com as estruturas sociais e, posteriormente, nos próximos capítulos, com o mito.

Segundo as concepções mais atuais relativas à filosofia da linguagem, pela voz de um seu consistente estudioso, Mikhail Bakhtin, a língua não é um sistema abstrato, como se acreditava, mas, sim, um fenômeno social. O conceito de signo é analisado sob sua perspectiva de caráter ideológico, ou seja, é concebido como um reflexo das estruturas sociais, advindo disto o fato da língua não ser estática, sofrer constantes mutações, à semelhança da sociedade.

A palavra não se trata, destarte, de um objeto preso a um dicionário, posto que assume acepções variadas conforme a situação comunicativa na qual está envolvida. Ela veicula a ideologia daquele que a utiliza, considerando-se que este está inserido em uma superestrutura de natureza social.

A questão a ser colocada é de que forma a realidade determina o signo e este a reflete. Considerando-se que a palavra permeia as relações interpessoais, entende-se que ela registra os processos desencadeados nas infra-estruturas. É devido a esta relação entre a estrutura socio-política e as ideologias refratadas no signo que Bakhtin inquieta-se e passa a propor uma filosofia marxista da linguagem, sendo as tipologias das situações comunicativas sua maior preocupação.

Falava-se, há pouco, sobre tematização e o caminho que se trilha da manifestação discursiva a ela, esta seria a realidade que dera lugar a signos para representá-la:

O tema e a forma do signo ideológico estão indissolúvelmente ligados, e não podem, por certo, diferenciar-se a não ser abstratamente. Tanto é verdade que, em última análise, são as mesmas forças e as mesmas condições que dão vida a ambos. Afinal, são as mesmas condições econômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o tornam socialmente pertinente, e são as mesmas forças que criam as formas de comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa, etc.), as quais determinam, por sua vez, as formas de expressão semiótica.

Assim, os temas e as formas da criação ideológica crescem juntos e constituem no fundo as duas facetas de uma só e mesma coisa. Este processo de integração da realidade na ideologia, o nascimento dos temas e das formas, se tornam mais facilmente observáveis no plano da palavra (BAKHTIN, 2004, p.45-46).



As novas tensões que permeiam o conto maravilhoso de Wilde e a releitura clariceana estão nas manifestações de ideologias diversas, entre si, e em relação ao conto primeiro, *a Bela e a Fera*. Pode-se, portanto, perceber as diferenças ideológicas que permeiam seus planos discursivos, apesar de partirem de uma mesma concepção temática. Os distanciamentos temporal e espacial, denotados nas diferentes condições de produção, criam efeitos de sentido distintos. Em Wilde e Lispector nota-se aquilo que Bakhtin diz determinar a refração do ser no signo ideológico: a luta de classes.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade este é o cruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á um objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade (ibidem, p.46).

No conto *O jovem rei*, Oscar Wilde cria um clima ilusório, encaixado no universo dos contos maravilhosos. Desta maneira, trata do tema aparência *versus* essência figurativizando esta temática com um enfoque social subjacente. Veja-se um trecho do primeiro sonho do jovem, no qual este processo de refração da ideologia de luta de classes, nos signos, se torna muito claro. Neste trecho, o tecelão que produz a roupa do futuro rei dirige-se a ele, quando interpelado sobre sua expressão de desgosto, e diz:

–Na guerra – respondeu o tecelão – os fortes tornam os fracos escravos, e na paz os ricos fazem dos pobres seus escravos. Temos de trabalhar para viver, e eles nos dão um salário tão ínfimo que morremos. Labutamos para eles o dia inteiro, e eles amontoam ouro em seus cofres, e nossos filhos envelhecem antes do tempo, e os rostos de quem amamos se tornam duros e feios. Nós amassamos as uvas, e outros bebem o vinho. Nós colhemos o trigo, e nossa própria mesa está vazia. Estamos presos a correntes, embora nenhum olho as enxergue; e somos todos escravos, embora alguns digam que somos livres (WILDE, 1998, p. 16).

Esta fala do tecelão revela um conteúdo fortemente marxista. Ela pode ser associada ao ideário de luta de classes, em que se tem o trabalhador fazendo parte do processo de produção, mas não recebendo um salário justo por gerar a mais-valia que engorda os bolsos do patrão. Esses ideais se fundem à temática central, no conto, pois, apesar de todas estas injustiças, o homem avalia que entre ele e o jovem rei, como ser humano, só existe uma diferença: o fato de que, enquanto um veste farrapos, tece as finas roupas que o outro usará, e a comida que falta na barriga de um sobra na do outro, empanturrando-o. Em essência, ambos são homens, não deveriam estar em situações tão díspares, as quais criam, ilusoriamente, efeitos opostos em relação à aparência.

Wilde, em sua obra *A alma do homem sob o socialismo*, propõe o socialismo como uma opção valiosa para se manter o individualismo, numa acepção de respeito às particularidades e de equilíbrio. É incrível como, apesar de ter sido escrito no século XIX, este estudo mantém uma visão atualíssima e extremamente lúcida sobre as deformações sociais e possíveis meios de contorná-las, sendo a arte um elemento indispensável para isto.

Dentre as idéias defendidas neste ensaio, apresentam-se, com muita ênfase, as concepções de que a propriedade privada representa um cancro e os atos caridosos são engodos. A propriedade privada, ao invés de se consolidar em individualismo, conforme o que aparentemente acontece, é entendida como uma forma de prejudicá-lo, fazendo adoecer o homem que passa a buscar o acúmulo de bens para que lhes sejam conferidas honras e poder. Na mesma linha de raciocínio, aquele que faz caridade neutraliza possíveis insurreições, é, portanto, mais infame que o tirano por tirar toda dignidade do pobre.

O povo, por sua vez, precisa de revolta, segundo Wilde. A falta de consciência de todos que pediram ao jovem rei para ele usar as luxuosas vestes reais e assumir sua posição de monarca,

conforme é tradicionalmente esperado, é a figurativização da crítica ao pobre que se subjugou sem nenhuma noção de luta de classe, anulando o que os três sonhos trazem à tona.

Refleta-se, agora, sobre as significações latentes no conto de Wilde à luz de suas próprias palavras:

A admissão da propriedade privada, de fato, prejudicou o Individualismo e o obscureceu ao confundir um homem com o que ele possui. Desvirtuou por inteiro o Individualismo. Fez do lucro, e não do aperfeiçoamento o seu objetivo. De modo que o homem passou a achar que o importante era ter e não viu que o importante era ser. A verdadeira perfeição do homem reside não no que o homem tem, mas no que é.

(...) O homem irá se matar por excesso de trabalho com o fim de garantir a propriedade, o que não é de surpreender, diante das enormes vantagens que ela oferece. É de lamentar que a sociedade, construída nestas bases, force o homem a uma rotina que o impede de desenvolver livremente o que nele há de maravilhoso, fascinante e agradável – rotina em que, de fato, perde o prazer e a alegria de viver (WILDE, 2003, p.27-28).

É com argumentos filosóficos que, em *A alma do homem sob o socialismo*, o autor postula a idéia de toda grande personalidade se assemelhar à de Cristo, pois ele pregou que fôssemos autênticos e a obra de Wilde adverte que pobre é quem tem a individualidade que o rico não desenvolveu. O final de *O jovem rei*, com sua saída sobrenatural, reflete tais considerações.

Como os fenômenos ideológicos são processos coletivos, frutos da soma das individualidades de quem constitui a elite, eles se materializam nas formações discursivas à medida que são veiculados através das diversas formas de comunicação que se processam na sociedade.

## RELAÇÕES SIMBÓLICAS E INTERSEMIÓTICAS EM WILDE

Neste capítulo, o foco do estudo é o diálogo que o conto “O jovem rei”, de Oscar Wilde, estabelece com o mito de Adônis. Cabe introduzir tal relação, uma vez que, ao longo da análise, encontraram-se vários elementos constitutivos do mito modelando a narrativa do contista irlandês.

O folclorista soviético Vladimir I. Propp analisa nos contos populares a estrutura iniciatória do herói. Esta se apresenta como um processo de maturação, pelo qual passará a personagem que, para atingir determinado estágio e / ou objetivo, terá de enfrentar elementos opostos e vencer determinadas provas.

Apesar do final feliz constante das narrativas maravilhosas, elas não criam um mundo onírico esquecido das dificuldades da vida. O enredo dessas histórias é entretido com passagens que mostram vivências nas quais a personagem envolvida, geralmente, enfrenta problemas de imaturidade para renascer novo e ser feliz para sempre. Este é, por exemplo, o caso das personagens modalizadas nos três contos que esta dissertação estuda.

Há, porém, um questionamento levantado por alguns estudiosos. Este se refere ao fato de que a análise de um conto, sob perspectiva mítica, levaria o leitor a, equivocadamente, estabelecer uma ponte entre elementos de um determinado escopo cultural até um sistema do âmbito do imaginário, com comportamentos desprendidos de aspectos históricos, por serem perenemente ligados à existência humana.

Considere-se que, no caso da releitura moderna de *A Bela e a Fera*, feita por Clarice Lispector, a abordagem existencialista, típica dos contos de fadas, funde-se a um conflito de

relevância social. E no conto maravilhoso, escrito por Wilde, a característica de um mundo industrializado, com valores que não mais remontam a tempos imemoráveis, faz com que a tônica deste conto apresente cunho marxista, podendo-se notar claramente o contexto em que o enredo se desenvolve. Aqui, analisar os contos sob uma perspectiva mítica representa a intenção de atingir a expressão dos arquétipos, que, conforme Jung, são padrões de comportamento da herança da humanidade e permitem às pessoas se reverem neles e assim remodelarem as suas posturas; não perdendo porém esta perspectiva social, vinculada às dimensões de condição de produção.

Visto que a ação do mito funciona tal qual um sonho coletivo, como defendia o próprio Freud, os mitos são uma expressão simbólica dos sentimentos e atitudes inconscientes de um povo, de forma perfeitamente análoga ao que são os sonhos na vida do indivíduo.

Se for possível compreender o desempenho do arquétipo no mito, ou entender a ação arquetípica no sonho, será atingida uma naturalidade decorrente da própria origem humana, despertada pelo fato de o mito permitir o aflorar da inconsciência.

Sendo “O jovem rei” um conto de Wilde, não se pode deixar de mencionar uma das mais representativas obras, no âmbito da literatura, que aborda o narcisismo, bem como o chamado complexo de Adônis: *O retrato de Dorian Gray*. Podem-se encontrar referências explícitas aos mitos mencionados: “(...) e esse jovem Adônis que se diria feito de marfim e de pétalas de rosa. Sim, meu caro Basil, esse menino é um Narciso” (WILDE, 2000. p. 21).

Esta sua obra, considerada a materialização dos ideais estéticos do autor, possui na caracterização do percurso da sua mais famosa personagem, Dorian Gray, uma forte representação das concepções que fundamentam sua arte.

Sempre tratando do que se refere à aparência como forma de exteriorização do que “mora” nas pessoas e também sendo um apaixonado pela mitologia greco-romana, o autor faz citações diretas ao mito, no conto *O Jovem rei*, nos seguintes trechos:

<sup>i</sup> [...] Em outra ocasião, ele desaparecera por várias horas, e após longa busca fora descoberto num pequeno aposento, num dos torreões ao norte do palácio, com o olhar fixo, como que em êxtase, numa gema grega em que havia cinzelada a figura de Adônis. [...] (WILDE, 1998, p.13).  
 [...] Um Narciso segurava, a sorrir, um espelho polido sobre a cabeça. Sobre a mesa uma travessa de ametista [...] (ibidem, p.15).

Os dois trechos mostram o príncipe à beira da insanidade diante das coisas belas do palácio, contudo as relações com o mito vão muito além da referência direta. Wilde incorpora ao seu texto vozes que dialogam com o mítico e o místico, em uma sintonia efetiva entre a vida desta sua personagem, que será coroada na manhã seguinte, tomada por um deslumbramento incontrolável por aquilo que é fascinante, como Adônis e Narciso, as figuras gregas que simbolizam o ápice da beleza.

O mito de Narciso, extremamente difundido, será discutido como fundamento dessa tarefa hermenêutica, por estabelecer relações dialógicas com o conto de Clarice Lispector, pois este mito trará à tona o momento epifânico da personagem principal, Carla, que se enxergará no espelho ao ver a ferida de um mendigo. Portanto, este é um assunto para o próximo capítulo.

#### **4.1. O jovem rei e o mito de Adônis**

Adônis, figura constante da mitologia grega, apresenta em seu nome traços de que poderia ser uma lenda mais antiga do que a própria Grécia, parecendo proceder de *adon*, que significa *senhor*, em fenício; ou, ainda, *adonai – meu senhor*, em semita. Porém, é através da sua relação com as divindades gregas que este ser apresenta a significação atribuída a ele, até hoje.

Adônis é um homem, não é um deus, contudo a beleza a ele reservada representa uma superação de qualquer outra aparência masculina. Deuses e homens prestam reverência à sua compleição física perfeita, à virilidade de seu corpo, rapidez de seus pés, enfim, trata-se de um homem fisicamente inigualável.

Sua extrema formosura atrai atenção da deusa da beleza e do amor, Afrodite, também chamada Vênus, na mitologia romana. E é por fruto desse amor que o belíssimo mortal vira lenda. Algumas fontes sobre este mito dizem que Afrodite teria sido atingida pela flecha de Eros (Cupido), seu filho, assim que vira o rapaz; outras trazem a informação de que ela o admirara desde menino e teria tomado-o sob sua proteção.

Entra, então, na história, outra figura, com a qual Afrodite teria dividido a criação de Adônis: Perséfone – senhora dos infernos. Conforme a primeira versão mencionada, a ela caberia o papel de tê-lo recebido após a morte, no reino de Hades, e por ele também teria se apaixonado.

O mito de Adônis passa a ser estreitamente vinculado a mitos vegetais e agrícolas pelo fato de, após sua morte, ao ser atacado por um javali, ele ter passado a alternar sua companhia entre as duas divindades, estando, no inverno, obrigado a ficar nos infernos e, na primavera, subir à terra. Quatro meses do ano são destinados à Perséfone, outros quatro, à Afrodite e nos últimos quatro ele tem liberdade de escolha, segundo os desígnios de Zeus, que interfere para acabar com a disputa entre as mulheres. Nasce assim, o ciclo anual de vegetação e Adônis sob a terra é a semente que leva quatro meses para germinar.

É em Afrodite que o jovem descobre as delícias do amor e, por isso, devota-se, espontaneamente, a ela. Diversos artistas dedicaram-se a retratar este amor entre os mais belos seres da mitologia grega. Entre eles se encontra o quadro *Vênus e Adônis*, o qual será lido e discutido, no final deste capítulo.

Esta questão das aparições de Adônis sobre a terra fazendo-a florescer, nos meses correspondentes à primavera, são motivo para ritos e homenagens. A partir do século V, por exemplo, em cidades gregas, no Egito e na Pérsia, realizavam-se festivais anuais em honra deste símbolo masculino. Em rituais fúnebres, as mulheres plantavam sementes de várias flores, em pequenos recipientes, chamados *jardins de Adônis*. Entre as flores mais relacionadas a este culto, estão as anêmonas, flores da primavera, nas quais a deusa teriam convertido o sangue de seu amado; e as rosas vermelhas, surgidas do sangue da ferida do amado:

‘Para minha tristeza  
 Adônis deve ter um monumento duradouro: cada ano  
 A lembrança de sua morte reavivará minha tristeza, mas seu sangue  
 Será uma flor. Se Perséfone  
 Pode transformar na hortelã cheirosa uma moça chamada Menta,  
 O filho de Ciniras, meu herói, certamente também  
 Pode ser minha flor.’ Sobre o sangue ela espargiu  
 Um néctar perfumado, e como os bulbos apontam  
 No tempo chuvoso, ele se agitou e floresceu.  
 Em pouco mais de uma hora uma flor carmim  
 Como a das romãzeiras, abriu suas pétalas, tão tenuemente agarrada  
 À vida como Adônis. Anêmona,  
 A flor do vento, perde logo suas pétalas, está  
 Fadada sempre a ser rápida e breve (OVÍDEO, 2003, p.220).

A anêmona, conhecida como flor de Adônis, tem, em uma tradução do grego, o vocábulo *vento* como significado. Desta forma, ela evoca uma paixão inconstante, submetida às oscilações da atmosfera, retratando, assim, a efemeridade da existência humana. Ela traz, portanto, uma simbologia relativa à grande beleza física que passa, como a vida.

Toda esta simbologia que o mito encerra, relativa aos ciclos da vida e à beleza do rapaz é revisitada no conto de Wilde, por vezes, de forma indireta. Não se tem referência de que o jovem rei seja tão belo quanto o herói grego, porém, alguns traços de sua descrição resgatam o caráter mítico:



O rapaz — pois não passava de um rapaz, com apenas dezessete anos de idade — não ficava triste com aquela partida, e com um suspiro de alívio se lançara sobre as almofadas macias de seu divã bordado, ficando ali com os olhos vagos e a boca entreaberta, como um fauno moreno dos bosques ou algum jovem animal da floresta, recém-atraído pelos caçadores (WILDE, 1998, p.2).

A palavra *fauno*, empregada acima, é um substantivo masculino relacionado a uma divindade campestre da mitologia. Percebe-se a integração da figura do homem com a natureza, sendo resgatados ideais clássicos como o bucolismo, no qual há adequação do homem à harmonia e serenidade dos campos e à celebração da vida pastoril. Nestes casos, a natureza é vista como último refúgio das noções de verdade e beleza. Quando o jovem rei é retirado dessa condição e colocado no palácio, cria-se um simulacro da vida, uma situação falsa e superficial, que acarreta valores distorcidos, em oposição à sua formação.

A origem do jovem rei também o aproxima de Adônis. Ambos são criados em condições humildes, um como pastor, outro como caçador, apesar de serem filhos de reis. Sobre a história de Adônis, conta-se que nascera das relações incestuosas entre o rei Cíniras, do Chipre, e sua filha Mirra. Afrodite impôs como castigo à rainha, que não a cultuava, que sua filha se apaixonasse pelo próprio pai. E é pela força de seu desejo incontrolável que a princesa Mirra, enganando o pai, introduz-se em seus aposentos e mantém relações sexuais com ele.

O rei, contudo não aceita essa situação e encoleriza-se, passando a perseguir a filha que, assustada, pediu auxílio aos deuses e obteve como solução ser transformada na árvore, que recebe seu nome. Tempos depois, Adônis nasce de sua casca.

No caso do conto, não há uma relação incestuosa, mas o rei também renega o herdeiro. O jovem rei é filho da princesa com um desconhecido, pelo qual ela nutriu uma paixão sem limites. A nobreza da origem de ambos coloca-os na situação de serem os indivíduos supostamente

capacitados a terem papéis de destaque, predestinados, e a súbita pobreza apresenta-se como primeiro oponente em seus percursos.

Posteriormente, cada qual galga seu destino, retomando seus caminhos antes desviados. O interessante é que esses trajetos são re-significados e, tanto Adônis quanto o jovem rei, passam a ter funções significativas para as demais pessoas.

Cabe dizer que o diálogo com o mito de Adônis se perpetua no conto não só por estes pontos de intersecção entre as duas figuras; há que se observar, principalmente, a relação do homem com o arquétipo de beleza. É relevante compreender-se o conceito do belo, neste conto de Oscar Wilde, para expor o significado subjacente, presente no nível fundamental da referida narrativa.

A alma humana necessita de noções imagéticas de cunho mítico para alimentar-se. Os ideais da personagem apresentam-se carregados de simbologias constituídas na figura mítica do belo Adonis, nutrindo-se dessa referência despojada das marcas históricas, posto que, sendo míticas, bebem nas águas da atemporalidade e da aespacialidade.

#### **4.2. O eu e a para-realidade**

Todo produto artístico cria um universo fictício. No processo de criação, há instauração de um cosmo próprio, erigido segundo um estatuto particular de constituição. Este simulacro, estabelecido por determinado tipo de linguagem, equivale a uma realidade discursiva.

O mundo exterior não é a única fonte para o artista. É também em seu interior que se desenvolvem percursos próprios de acesso e, ao mesmo tempo, fuga do real. No processo de supra-realidade, a arte busca coerência interna em sua linguagem, baseando-se em

verossimilhança e não em verdade, até porque o conceito de verdade pode ser relativizado conforme culturas, crenças e épocas.

No ato criador, a experiência estética traduz o diálogo que o artista trava consigo mesmo e com os textos da cultura, respondendo, responsivamente, ao universo em que ele está inserido. No caso específico do conteúdo mítico, de que este estudo trata, o objeto artístico apropria-se do mito para nele encontrar a expressão dos arquétipos e recriar o simulacro. Este universo em que a obra de arte se funda, perfeita em sua unidade e intraduzível fora dela, é a natureza para-real da arte.

Em “O jovem rei”, deve-se destacar que o prazer estético que toma conta do protagonista, causa nele o despertar de valores equivocados. Tudo o que é relativo ao prazer que o plano material pode proporcionar o embevece. A valorização dos aspectos físicos acarreta na personagem uma cegueira e uma paixão louca, somente superada após seus três sonhos.

Adônis também passa por ritual iniciático. Quando vivo, caracteriza-se por sua insensibilidade. Dedicado à caça, não vê importância nos sentimentos e acredita que a mulher é fraca, medrosa, por isso chega a ser tão imprudente que, mesmo tendo sido alertado por Afrodite de que estava em perigo, é morto pelo javali. Considerando-se que ocorre, no momento da morte, a transformação, vê-se nela sua epifania, passando, segundo algumas versões, a se abnegar da vida a ponto de sacrificar-se para atender ao amor de Perséfone. Adônis representa o ciclo da natureza: morte quando está com Perséfone e vida, quando é semente que germina, dando beleza aos campos.

Encontram-se ritos de iniciação no mito e no conto maravilhoso. Para o jovem rei, sua iniciação deu-se através dos sonhos. Foi com eles que obteve a revelação de que a beleza está em algo que não é físico, é transcendental. Segundo M. Eliade:

A iniciação equivale a um segundo nascimento. É por meio da iniciação que o adolescente se torna uma criatura socialmente responsável e, ao mesmo tempo, culturalmente desperta (ELIADE, 2006, p.75).

Neste caso, Eliade discute os ritos iniciáticos nas sociedades arcaicas. Considere-se, agora, o mito em questão. Fica claro o fato de que Adônis renasce após a morte e isto é uma simbologia da sua iniciação, em que sua beleza tem uma função fundamental, posto ser a força a geradora do mito.

Cabe retomar às concepções de Oscar Wilde acerca das questões estéticas para poder discutir os ideais sobre para-realidade. O conhecido artista recebeu a sua educação em estudos clássicos em um dos melhores colégios irlandeses, Trinity College, e adquiriu, durante esse tempo, grande interesse pelo Esteticismo. Terminados os seus estudos na Irlanda, com louvor, recebeu uma bolsa que lhe permitiu continuar a sua formação literária em Magdalene College, Oxford. Este fato tem importância decisiva para a sua personalidade e ideais presentes no seu legado literário.

Foi em Oxford que Oscar Wilde teve possibilidade de integrar-se com a arte e filosofia do Esteticismo, influenciado, neste meio acadêmico, pelos representantes desse movimento: John Ruskin e Walter Pater. Os seguidores do Esteticismo ficaram conhecidos por renegarem obediência aos princípios morais e éticos da sociedade. Considerados decadentistas, entendiam que os tempos atuais (século XIX) estavam em declínio, com uma sociedade corrompida; por isso, refugiavam-se em épocas consideradas menos obscuras.

O lema dos esteticistas é "a arte pela arte". Um dos aforismos mais famosos de Wilde é "Toda arte é inútil". Sabe-se que, em seus ensaios críticos, ele discute estas acepções demonstrando que, em sua maioria, o público apresenta grande insensibilidade para com todo tipo de arte.

Fundindo os ideais estéticos aos políticos, Wilde afirma somente ser possível o homem se constituir com dignidade, na sociedade, a partir de sua relação com a para-realidade:

Uma obra de arte é o resultado singular de um temperamento singular. Sua beleza provém de ser o autor o que é, e nada tem a ver com as outras pessoas quererem o que querem. Com efeito, no momento em que um artista descobre o que estas pessoas querem e procura atender a demanda, ele deixa de ser um artista e torna-se um artesão maçante ou divertido, um negociante honesto ou desonesto. Perde o direito de ser considerado um artista. A Arte é a manifestação mais intensa de individualismo que o mundo conhece (WILDE, 2003, p.45-46).

Apesar de toda aparente futilidade de Wilde, considerado um dândi pela sociedade inglesa de sua época, encontra-se por trás de sua postura excêntrica um foco na Individualidade, no respeito ao ser humano, crendo que toda massificação é nociva ao homem.

É na relação entre o eu e a para-realidade que o ser humano se torna superior. A arte é a forma de expressão que não pode ser sufocada por nenhum tipo de autoridade pública ou pressão popular. Desvela, assim, os preceitos marxistas, pois crê que somente em um sistema socialista seria possível atingir-se o individualismo e a harmonia perfeita entre os homens.

Retornando à obra sob análise, deve-se considerar que em "O jovem rei", assim como em todos os seus outros textos, há marcas discursivas de suas concepções estéticas, acima discutidas. E, sem dúvida, dos sinais mais importantes destes ideais, presentes no texto, tem-se a presença mítica de Adônis, que materializa a tensão aparência *versus* essência e legitima a última categoria. Outros vestígios estéticos fazem-se presentes quando dos longos trechos descritivos, causando efeitos sinestésicos de êxtase, não só na personagem como também no leitor:

Algum tempo depois, levantou-se e, encostando-se ao console cinzelado da lareira, passou o olhar pelo aposento fracamente iluminado. Lindas tapeçarias pendiam das paredes, representando o Triunfo da Beleza. Um grande armário incrustado de ágata e lápis-lazuli ocupava todo um canto e, diante da janela havia uma escrivaninha delicadamente trabalhada, com painéis lavrados a ouro em pó em forma de mosaicos, sobre a qual se achavam algumas finíssimas taças de cristal veneziano e um copo de ônix com veios negros. Sobre a colcha de seda da cama, havia papoulas muito pálidas bordadas, que pareciam caídas das mãos

cansadas do sono, e altos suportes de marfim estriado sustentavam o dossel de veludo, do qual tufo de penas de avestruz se estendiam, como espuma branca, para a lívida prata do teto trabalhado (WILDE, 1998, p.15).

Esta beleza aparente não tem seu nascedouro na valorização da Individualidade, conforme os conceitos estéticos de Wilde. Ao contrário, ela tem suas origens na exploração social, na escravização do homem. É isto que é renegado pelo teórico Wilde e é isto, também, que é rejeitado pela personagem Jovem Rei. Estes objetos descritos não surgem da harmonia entre os homens, como é defendido pelos princípios socialistas do autor.

#### **4.3. O eu exposto e os sonhos**

O processo iniciático do jovem rei se estabelece através de três sonhos que ele tem na noite da véspera de sua coroação. Os sonhos são a manifestação do inconsciente e, por isso, trazem de forma indireta os significados latentes. Daí vem a importância de se falar em símbolo quando se trata de sonho.

Em 1900, com a publicação de *Interpretação de Sonhos*, Sigmund Freud deu um caráter científico à questão dos sonhos. Em sua polêmica obra, ele define o conteúdo do sonho como “realização dos desejos”. Para o pai da psicanálise, no enredo onírico há um plano da expressão, ou seja, um sentido manifesto através de uma organização narrativa, e, um plano do conteúdo, o chamado sentido latente. O explícito ocorre por um engodo do superego, o sensor da psique, que escolhe o que pode se tornar consciente. Assim sendo, ao atingir o sentido latente, por meio da interpretação simbólica, é que se revela o desejo daquele que teve o sonho.

Jung discorda da teoria freudiana e vai se distanciando dela, até chegar às próprias conclusões. Para ele, nos sonhos não haveria uma fachada para obliterar um conteúdo escondido,

pois esta seria a própria forma de expressão do inconsciente. Os sonhos, com Jung, passam a ser uma ferramenta da psique humana em busca de equilíbrio, não apenas de desejo.

Em sua obra *Memórias, sonhos e reflexões*, Jung explica todos os aspectos imprescindíveis de seus estudos incluindo os porquês de seu desentendimento com Freud:

Nunca pude concordar com Freud que o sonho é uma “fachada” atrás da qual seu significado se dissimula, significado já existente, mas que se oculta quase que maliciosamente à consciência. Para mim os sonhos são natureza, e não encerram a menor intenção de enganar; dizem o que podem dizer e tão bem quanto o podem como faz uma planta que nasce ou um animal que procura o pasto (JUNG, 2006, p. 196).

No caso da análise acerca do conto de Wilde, torna-se mais pertinente tomar a teoria junguiana, posto que, nos três sonhos tidos pelo jovem rei, os aspectos inconscientes da personagem vêm representados através de uma narrativa, porém, as simbologias subjacentes emergem de forma extremamente direta quando lhe dizem que todos os sacrifícios dos homens, guardadas as circunstâncias, eram em prol do luxo destinado ao rei.

Isto não significa que os sonhos da personagem sejam representações diretas de uma “realidade”. Eles são simbólicos na medida em que o sonhador, por estar em um estágio de inconsciência, liberta-se totalmente das máscaras e vai de encontro com a sua *sombra*, ou seja, de seu lado negativo, renegado.

Os sonhos têm uma função auto-reguladora de manter o equilíbrio mental das pessoas, são uma função vital, visto que, com seus valores simbólicos, projetam desejos, angústias, frustrações, ou seja, compensam o que a vida exterior recusa revelar, proporcionando o equilíbrio entre consciente e inconsciente. Para analisá-los é preciso recorrer a um levantamento dos símbolos, que constroem as figurativizações dos seus planos discursivos, e, assim, tentar compreender de que forma o inconsciente movimenta-se em busca da constituição do equilíbrio e da individuação do ser:

O conteúdo do sonho, isto é, a fantasmagoria puramente descritiva, procede de cinco tipos de operações espontâneas: uma elaboração de dados do inconsciente para transformá-lo em imagens efetivas; uma condensação de muitos elementos numa imagem ou numa seqüência de imagens; um deslocamento ou uma transferência da afetividade para estas imagens de substituição, por meio de identificação, representação ou sublimação; uma dramatização deste conjunto de imagens e cargas afetivas numa fatia de vida mais ou menos intensa; enfim, uma simbolização que oculta sob as imagens do sonho realidades diferentes das que são diretamente representadas. No meio dessas formas disfarçadas por tantas operações inconscientes, a análise onírica deverá pesquisar o conteúdo latente dessas expressões psíquicas, que encobrem opressões, necessidades e pulsões, ambivalências, conflitos ou aspirações que se escondem nas profundezas da alma (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 847).

Compreende-se que o recurso de trazer a preocupação social do jovem à tona, através dos sonhos, é uma maneira legítima de epifania, o despertar do ser. No conto, este despertar é literal, e ao mesmo tempo simbólico, ocorrendo por três vezes, até o raiar do dia e o da consciência.

Muitos dos elementos simbólicos, presentes nos sonhos do jovem rei, foram analisados nos itens referentes à temporalização e espacialização, do primeiro capítulo. Retomem-se alguns elementos, discutindo-se de que forma eles contribuíram para a individuação da personagem, até ele atingir uma lucidez tão plena que é socialmente incompreendida.

Nos três sonhos, o inconsciente da personagem compõe imagens que se distanciam do abstracionismo, pois partem dos elementos concretos, da confecção dos objetos necessários para sua coroação, até atingir, ao final, a explicitação dos significados latentes.

Por que teria sido necessário ao jovem ter três sonhos, relacionados a três objetos? A simbologia do número três é reveladora. De acordo com os chineses, este é o número perfeito. Fechando as pontas em um triângulo, nada lhe pode ser acrescido. Para os cristãos ele aparece na sua mais importante representação: a Santíssima Trindade; na qual Deus é Pai, Filho e Espírito Santo. É a perfeição divina.

A cabala prestigia a *lei do ternário*, a qual demonstra que tudo provém de uma relação tríplice, visto que, para algo existir, depende de: (1) sujeito autor ou causa e (2) ação / verbo. O



três aparece como o objeto, a completude. Pode-se relacionar esta concepção à leitura sexual freudiana que leva em conta, nesses papéis, a figura de pai, mãe e filho.

O número três pode ainda ser percebido nas estruturas sociais de vários povos, sempre representando a tripartição que vigora nas hierarquias. No conto em questão, por exemplo, vê-se a divisão das camadas sociais, de uma forma bem abrangente e simplificada, representada por clero, nobreza e povo.

É com o primeiro sonho que o jovem rei introjeta-se em seu plano subconsciente e defronta-se com a condição subumana na qual se encontram os trabalhadores, ao tecerem suas roupas luxuosas. Logo de início, sua postura é investigativa. Ele vai ao encontro daquelas pessoas esqueléticas e infelizes e é de sua observação sobre um dos tecelões que surge o diálogo epifânico.

O objeto fabricado nesse primeiro sonho é a roupa que seria usada na coroação. As simbologias correspondentes a este artefato, já discutidas no capítulo um, podem remeter à idéia de exteriorização da alma ou a de proporcionar um efeito de máscara.

Os teares nos quais estas vestes nobres estavam sendo fabricadas também têm marcante aspecto simbólico, o qual faz compreender que o jovem rei realmente encontrará seu processo de individuação, colocando-se em sintonia com o universo. Leia-se algumas das simbologias expressas, no verbete *tecelagem* do dicionário de símbolos de Chevallier e Gheerbrant:

Na tradição do Islã, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo. Na África do Norte, nas mais humildes choupanas dos maciços montanhosos, a dona-de-casa possui um tear: dois rolos de madeira sustentados por dois montantes; uma moldura simples... O rolo de cima recebe o nome de rolo do céu, o de baixo representa a terra. Estes quatro pedaços de madeira simbolizam todo o universo.

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples uma anatomia misteriosa do homem. (...)

(...) Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou

intervém no nosso destino: a lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são *fiandeiras*, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas (ibidem, p.872).

No conhecido conto de fada A Bela Adormecida, há presença do fuso de uma roca como decisiva para o destino da princesa. Essa figura de tecer como constituir, formar destinos, parece consolidada universalmente.

No conto “O jovem rei”, o tear aparece com essa função de começar a tecer as mudanças ideológicas da personagem e é pela voz do tecelão que o jovem tem seu contato com a realidade social esquecida ou desconsiderada por ele, desde a ida para o castelo.

Apesar de todo seu deslumbramento, o jovem rei renega sua *persona*, ou seja, a máscara social que estava prestes a ser consumada, com a coroação e prossegue em direção à sua *sombra*. A força interior que o move, que o leva a si mesmo (*self*), continua agindo e, em seu segundo sonho, ele está no convés de um navio vendo escravos se sacrificarem para obter as pérolas do seu cetro.

O cetro representa poder, como um prolongamento da mão que comanda. O fato dos negros terem que buscar, no fundo do mar, as pérolas que serão nele incrustadas é que faz a ponte entre os dois universos: o jovem se distancia um pouco mais da sede de poder ao reconhecer o sofrimento daqueles homens.

As águas do mar, neste sonho intermediário, auxiliam na representação da transitoriedade, a dinâmica de vida e morte. A imensidão do mar, com suas ondas bravias, traz a imagem do ir e vir, por vezes violento, da existência humana. A água, que é fonte inesgotável de vida, sem a qual ela nem mesmo existiria, também pode causar a morte, principalmente em se tratando do mar profundo. O abismar-se no fundo do mar representa, para o jovem rei, a busca do mais íntimo de

seu ser e a morte do “homem velho”, segundo expressão bíblica, ou seja, abre-se uma brecha para que o homem que se embevece com o luxo morra e renasça o “novo homem”, com maior consciência social.

Esta imersão nas águas pode ser relacionada ao batismo que, como sacramento da Igreja Católica Apostólica Romana, significa um renascer espiritual, com purificação de todas as culpas e pecados. No Antigo Testamento, a água sempre aparece interposta entre o mundo pecador e o povo de Deus, dividindo aqueles que serão salvos dos que merecem ser sepultados sob as águas. Já no Novo Testamento, é no batismo que se lavam os pecados e ressurgem homens novos, em Cristo e com Cristo.

No sonho, os negros, que eram lançados às águas, estavam entregues à própria sorte. E para eles a água é fonte de morte, visto que quem controla essas idas e vindas do fundo à superfície é o homem e sua ambição. É pela morte de muitos que se mantém o luxo de poucos:

Então o mergulhador emergiu pela última vez, e a pérola que trouxe consigo era a mais linda de todas as pérolas de Ormuz, pois tinha a forma da lua cheia e era mais branca que a estrela da manhã. Mas o seu rosto estava estranhamente pálido, e, quando ele caiu no convés, o sangue jorrou de suas orelhas e de suas narinas. Ele estremeceu um pouco e logo ficou imóvel. Os negros sacudiram os ombros e atiraram o corpo pela amurada.

O capitão do navio sorriu e, estendendo a mão, apanhou a pérola, e quando a viu apertou-a contra sua testa e inclinou-se em reverência:

– Esta será para o cetro do Jovem Rei – disse ele, e fez sinal para que os negros levantassem âncora (WILDE, 1998, p. 18-19).

O jovem assiste a essa cena imobilizado, seu corpo recusa-se a responder, tamanho foi seu sentimento de impotência diante da brutalidade dos atos daqueles homens. A única coisa que faz é irromper um terrível grito, quando descobre que o sacrifício se destina a ele.

O capitão, como líder, mostra a cegueira da justiça humana, que dá mais valor ao ter do que ao ser. Em sua descrição, é mencionado o fato de ele trazer consigo uma balança de marfim, a qual é usada para pesar as pedras antes de colocá-las em uma bolsa de couro verde. Como

símbolo da justiça, a balança pertence a quem detém poder, posto que a justiça do homem é baseada em valores pautados no mercantilismo.

Como em outras situações do conto, os desfavorecidos não têm nenhuma consciência de classe, não há resistência, são entregues às mãos desse poder falsamente equilibrado. Eles entregam suas vidas, para o fundo das águas. Por certo, mantêm a crença socialmente instituída de que não há como e nem porque lutar, pois não existe reversibilidade nas estruturas sociais.

A pérola, no que diz respeito à simbologia, tem em seu brilho a natureza lunar e feminina, já a sua forma esférica induz à idéia de perfeição, o homem esférico de Platão. Por estar guardada no interior das conchas é relacionada ao conhecimento velado, extremamente precioso. No conto, ela é a representação dessa preciosidade perseguida pelos homens.

Em quase todas as ordens iniciáticas, o homem é visto como uma pequena pedra bruta a ser lapidada, assim como a matéria-prima da pérola. Considera-se que tanto a pérola quanto o iniciado é, a princípio, essa pedra bruta, que se fará crescer em camadas mais e mais lisas, límpidas e, cada vez mais próximas da perfeição. É bastante antiga esta simbologia da pedra bruta na qual, através do afloramento da consciência, bem como do processo de crescimento pessoal, o aprendiz se faz mestre: uma pedra polida. Para o jovem rei, os momentos epifânicos se repetem três vezes, em uma ação progressiva que resulta na procura pelo que está além da aparência. Portanto, os sonhos são veículo para o lapidar do rapaz.

A localização da cena que se desenrola neste sonho é evidenciada no que é dito sobre a pérola encontrada. O Estreito de Ormuz é um pedaço de oceano relativamente delgado entre o Golfo de Omã, ao sudeste, e o Golfo Pérsico ao sudoeste. Na sua costa norte está o Irã e na costa sul os Emirados Árabes Unidos. Esta ambientação condiz com o aspecto das personagens:

capitão com turbante vermelho, mulher envolta em véu amarelo e montada em um camelo e os árabes que arremessavam lanças.

Apesar de alguns países do lado oriental do planeta ainda estarem em pleno subdesenvolvimento, é certo que grande parte do conhecimento da humanidade provém deste lado da terra. Foi a partir do Leste do mundo que se perceberam os conceitos numéricos, os alfabetos, os códigos de leis, de escrita e filosofia. Em alguns lugares como o Tibet, por exemplo, certas pessoas já há milhares de anos conhecem transmutações químicas, acumpultura e meditação. Diz-se destes locais que lá se pode encontrar enorme engrandecimento espiritual e mental. O Oriente, por ser o berço e o caminho de evolução da humanidade, é o local em que poderia buscar um sentido para o ser humano enquanto vivente.

No conto, a pérola é a representação dessa preciosidade perseguida pelos homens, porém, todos ainda enganosamente cobiçam valores materiais e não a sabedoria. No caso dos sonhos do jovem rei, toda essa simbologia torna-se um paradoxo em relação à ignorância do homem.

É no terceiro sonho que o jovem aciona as camadas mais profundas de seu subconsciente, atingindo um grande nível de abstração. Essencialmente, a narrativa nasce do diálogo travado entre a Morte e a Avareza. Além delas, encontram-se o Calafrio, a Febre e a Praga, cada qual surgindo em uma das vezes que a morte evoca que os trabalhadores sejam levados. A história deste sonho também é pautada na simbologia do número três, visto que são três os ataques da Morte até dizimarem todo o vale, um para cada grão de trigo negado a ela pela Avareza.

Os trabalhadores não têm voz. O destaque ao mencioná-los é para a ação e não para o ser. Eles parecem parte daquela floresta, cada qual cumprindo o dever que lhe fora designado. Parecem autômatos, sendo conduzidos pela Morte; não há nenhum traço de individualidade.

Nesse sonho, o jovem descobre que os homens se sacrificam para achar rubis que serão colocados na coroa do futuro rei.

Essas pedras, muito raras, são mineradas na África, Ásia e Austrália. O rubi tem esse nome por sua cor vermelha exuberante. É considerada a gema mais exclusiva que existe. Tendo-se em conta que só raramente ocorre na natureza em exemplares de cor vermelha viva e com poucas imperfeições, a maioria dos rubis vendidos são manufaturados, ou seja, não são verdadeiros. Devido a toda essa raridade, essa pedra é símbolo de ostentação.

Quando o jovem rei sabe que todas aquelas mortes ocorrem para alimentar a sua pompa, grita e o pavor o faz acordar. Estava lúcido. Ocorrera a revelação.

O sonho representa o conflito da relação trabalhista. Ele retrata o grande dilema do patrão, chamado propositalmente Avareza, que precisa dar pão (trigo) aos funcionários, para que sobrevivam, só que, devido a sua sede de lucro, prefere entregá-los à morte. Esta é uma metáfora da situação social capitalista, extremamente atual. O trabalhador é mero títere nas mãos desse sistema insano que manipula a sua vida.

A Morte e a Avareza debatem de dentro de uma caverna profunda. Lembrando-se do mito da caverna, de Platão, tem-se, no conto, uma alusão à falta de consciência do homem frente à realidade.

No mito da caverna, Platão propõe que se imagine uma caverna subterrânea onde, desde a infância, geração após geração, seres humanos estivessem aprisionados. Suas pernas e seus pescoços estariam algemados de tal modo que fossem forçados a permanecer sempre no mesmo lugar e a olhar apenas a frente. A entrada da caverna permitiria que alguma luz exterior ali penetrasse, de modo que os prisioneiros pudessem enxergar as sombras na semi-obscuridade. A luz que ali entraria seria proveniente de uma imensa e alta fogueira externa.

Ocorre que entre esta fogueira e os prisioneiros haveria um caminho com uma mureta, como se fosse a parte fronteira de um palco de marionetes. Ao longo dessa mureta-palco, homens transportariam estatuetas de todo tipo, com figuras de seres humanos, animais e todas as coisas. Desta maneira, os homens enxergariam sempre a sombra dessas coisas, mas nunca elas próprias.

Caso um desses homens se libertasse e saísse da caverna, o que aconteceria? Platão considera, através do mito, que este veria a luz e, estando frente à descoberta de que só naquele momento vira a realidade, ficaria perplexo e voltaria contar tudo aos demais. Porém, a ilusão criada naquele universo sombrio era tão intensa que ninguém lhe daria crédito e se insistisse em falar a verdade seria morto.

Algo similar acontece com o jovem rei que, após a revelação advinda de seu interior, desde a mais cavernosa sombra de seu inconsciente, conta a todos a verdade que lhe fora exposta e quase é morto por conta disso.

Das relações estabelecidas entre o jovem rei e o mito de Adônis, uma delas foi a respeito de ambos terem seus momentos epifânicos, decisivos para o percurso de suas vidas. O primeiro foi mediante os sonhos, e o segundo, pela morte. Entenda-se que:

Na mitologia grega, Sono e Morte, Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos. Lembremos que também para os hebreus, ao menos a partir dos tempos pós-exílicos, a morte era comparável ao sono (...). Anotemos essa idéia de que é Deus quem, por amor aos homens, lhes envia um mestre para “despertá-los” de seu sono, que é simultaneamente ignorância, esquecimento e “morte” (ELIADE, 2006, p.112-113).

Desta forma, diferentes maneiras de se defrontar com conceitos imprescindíveis para o homem vão se revelando. Essa característica do sono de fazer o homem sair de um estágio de consciência para adentrar um mundo onírico aproxima as pessoas, talvez ilusoriamente, da vivência pós-morte.

Essa proximidade tem-se feito presente através de muitos contos, nos quais a princesa entregue ao sono eterno só poderá ser acordada pelo beijo do verdadeiro amor. Entre as mais conhecidas histórias que exploram esse tema, pode-se destacar Branca de Neve e os sete anões e A Bela Adormecida. Em ambas, o sono é sinônimo de morte, mas não definitiva. Assim como ocorre com Adônis: é por amor que acontece o despertar. Ele, mesmo continuando morto, acorda para uma vida eterna.

#### **4.4 Solução estética: o sobrenatural**

Poder-se-ia questionar qual seria a condição de governo para um homem que chegasse ao poder de liderar todo um povo sem a ambição do ter, sem a aparência esperada para aquele que desempenha tal função. É culturalmente arraigada a idéia perpetrada pelo conto de que, apesar de toda a exploração, as pessoas não aceitam que poder não seja sinônimo de luxo e riqueza. Alimenta-se, socialmente, a Avareza sem considerar que isto gera a Morte dos mais pobres.

Como solução estética para desfecho do conto, Oscar Wilde recorre ao sobrenatural, resgatando os ideais do inconsciente coletivo e o pensamento mítico do homem. O jovem rei adentra a catedral, mas não é o Bispo que o faz rei. Fica claro que o poder da Igreja é humano como qualquer outro e o clérigo carrega em suas palavras esses valores tão interessantes aos ideais capitalistas. Estes ideais, dada a falta de informação e de politização das camadas subalternas, endossam a crença de que se as coisas são como são é porque assim Deus quis. E esse pensamento cria a submissão, calando toda rebeldia por temor ao sagrado e também por sentimento de impotência.



O Bispo tenta convencer o jovem a voltar atrás e agir conforme as convenções sociais. Coroando-se com a aparência instituída como real, ele manteria o respeito e a veneração daquele povo, porém ele não aceita mais tais argumentos. Os sonhos tinham lhe propiciado o encontro com a lucidez; não haveria mais retorno.

Modaliza-se, então, o discurso e aparece a solução sobrenatural:

Essa é a indiscutível saída que desvenda os olhos do povo. Ela abre diante das pessoas uma brecha no tempo e espaço e revela uma verdade absoluta. A Catedral é um espaço axiologizado como ambiente de transcendência do mundo profano para o sagrado. Devido a esse fato, é no seu limiar que se encontra uma fronteira entre dois mundos. Ao adentrar este local, todos mudam de postura e é no silêncio e na fé que se dá a passagem. Esses valores atribuídos pelo homem religioso regulam uma heterogeneidade espacial que, por consequência, abre um vão também no tempo, remetendo o homem ao tempo primordial, ao desconhecido das origens.

É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma "fundação do mundo". Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária que precede toda reflexão sobre o mundo. É a rotura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o "ponto fixo", o eixo central de toda orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também *revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à *não-realidade* da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência e onde, portanto, nenhuma *orientação* pode efetuar-se, a hierofania revela um "ponto fixo" absoluto, um "Centro" (ELIADE, 2001, p.26).

Considere-se que os acontecimentos que constituem o desfecho da narrativa em questão implicam em uma hierofania, ou seja, o sagrado se irrompe em meio ao tempo (momento da coroação do jovem rei) e espaço (catedral), destacando aquela cena, que atinge o clímax, de todo o restante e propiciando às personagens uma espécie de revelação cosmogônica coletiva.

É pela manifestação de um sinal divino que finda a desorientação, o conflito, e firma-se o ponto fixo, no qual todos se centram. O sinal da hierofania, no conto, é a própria luz mágica que iluminou a consciência do jovem, relacionada também à luz do sol e ao dia que raiara logo após os sonhos.

Nesse processo de sacralização, a sua roupagem é transmutada, de forma a evidenciar a fala do jovem, que faz uma prece, enquanto o povo, já enfurecido, o insulta aos gritos. Ouve-se uma voz ameaçadora, alguém propõe que "o sonhador dos sonhadores" seja morto. No gesto do jovem não há medo nem rancor. Mais uma vez ele se assemelha a Cristo, assim como fora pelas referências à peregrinação e à coroa feita com ramo de espinheira; só que agora pela serenidade e melancolia diante daqueles que se prendem ao mundo das aparências. Manifesta-se, então a hierofania:

Mas eis que, atravessando os vitrais, uma torrente de luz o banhou, e os raios de sol teceram à sua volta uma veste mais bela que a que tinha sido feita para seu deleite. O velho cajado abriu-se em flores, em lírios que eram mais alvos que pérolas. Os secos espinhos floresceram, e produziram rosas mais rubras que rubis. Mais alvos que as lindas pérolas eram os lírios, e suas hastes eram de prata reluzente. Mais rubras que os máculos rubis eram as rosas, e suas folhas eram de ouro lavrado (WILDE, 1998, p.25).

Note-se que a sobreposição dos valores materiais pelos religiosos é afirmada e reafirmada pela figura do homem em sintonia com a natureza. As pedras preciosas e raras não apareceram no cajado e na coroa, como seria se ele tivesse seguido a ordem ditada pela sociedade, porém em seu lugar tem-se o desabrochar de lírios e rosas. A beleza destas é destacada.

O fator estético continua em voga, todavia a carga axiológica é diferente. Leia-se que a roupa tecida ali, em meio à hierofania, é mais bela do que a que tinha sido feita para sua ostentação e fruição, portanto a importância do prazer estético continua inabalável, ficando agora a simbologia de que, para desfrutá-lo, não é preciso ostentar luxo e poder, mas sim estar em sintonia com a natureza e com Deus.

De modo a criar toda uma atmosfera onírica, em que se dá a iniciação do jovem, as luzes também se projetam das pedras preciosas incrustadas nas portas do sacrário e do ostensório. Os efeitos não são somente visuais, o envolvimento do leitor, pela sonoridade, se dá quando o órgão e as trombetas começam a soar, sendo seguidos pelo coro dos meninos. A beleza toma conta de todo o espaço, sinestesticamente, e o povo, que queria matar o jovem, já não pode nem encará-lo, pois ele tem o rosto de um anjo.

A transformação na veste e nos acessórios recria o próprio homem. Há uma iniciação mística, na qual a imagem do jovem se impõe. Segundo M. Eliade:

A iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é *aquele que sabe* (ELIADE, 2001, p.154).

Cada cultura apresenta suas formas ritualísticas de iniciação. Esta que ocorre no texto não é fruto de uma intenção da personagem, ela tem a revelação e, no ato da cerimônia, também se permite envolver pela luz sagrada. E, naturalmente, o ritual de sua coroação, momento em que ele vai assumir o mais alto cargo nas estruturas sociais, reverte-se e coloca-o em situação de superioridade divinal:

De uma religião a outra, o tema imemorial do segundo nascimento enriquece-se com novos valores, que mudam às vezes, radicalmente o conteúdo da experiência. Permanece, porém um elemento comum, um invariante, que se poderia definir da seguinte maneira: *o acesso à vida espiritual implica sempre a morte para a condição profana, seguida de um novo nascimento* (ELIADE, 2001, p.163).

No caso do jovem rei, a iniciação é baseada nos valores cristãos, conforme já explicitado; a figura do jovem retoma a do próprio Cristo. Este processo hierofânico iniciático transporta o leitor para o segredo cosmogônico, o desconhecido que todo homem busca.

A solução encontrada, na narrativa, para coroar um homem que suplanta a ignorância humana é, neste conto, o encontro com o sobrenatural. A ruptura com o profano faz renascer o jovem rei e reafirma um ideal que transcende para a utopia de uma sociedade fundada em valores de igualdade e respeito ao individualismo.

Considere-se, então, o que diz, poeticamente, Wilde:

Um mapa-múndi que não inclua a Utopia não é digno de consulta, pois deixa de fora as terras à que a Humanidade está sempre aportando. E nelas aportando, sobe à gávea e, se divisa terras melhores, torna a içar velas. O progresso é a concretização das Utopias (WILDE, 2003, p. 44).

#### **4.5. Relação intersemiótica: o conto de Wilde e a tela *Vênus e Adônis* de Peter Paul Rubens**

A abordagem semiótica, adotada no primeiro capítulo para o exame dos textos que compõem o *corpus*, aliada ao desvendar das simbologias e do diálogo com o mito de Adônis, expressos no conto “O jovem rei”, constituíram uma análise dos vários aspectos que o discurso de caráter verbal veiculou.

Sendo a semiótica uma ciência que se preocupa com os signos em geral e não apenas com a palavra, o que se propõe, agora, é um olhar sobre uma forma de tradução desse mito, implícito na linguagem do conto de Wilde. Pretende-se, através, portanto, de um enfoque intersemiótico ler o mito. Dessa maneira acredita-se estar ampliando o contato com ele e discutindo as formas de expressão do homem, não só em diferentes épocas e lugares, como se buscou fazer, até este ponto, mas também em linguagens distintas.

Interessante será observar os efeitos de produção de sentido gerados por esta outra manifestação discursiva. A tradução intersemiótica, que será tratada aqui, pode ser definida como

sendo aquele tipo de transmutação que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou seja, foi a partir do conhecimento sobre a narrativa mítica de Adônis que o pintor criou sua obra, em uma releitura imagética.

Na transposição intersemiótica, como em qualquer tipo de transposição, em vez de dar a entender que é possível tudo comunicar, é conveniente ter em conta que há uma estratégia de tradução que permite, de maneira racional, determinar quais são os componentes mais característicos do texto e, por outro lado, quais podem ser sacrificados em nome da traduzibilidade de outro aspecto do texto.

É necessário considerar que na releitura de um mito para uma pintura, a matéria a ser utilizada é de natureza diversa. O que se revelara, no primeiro caso, por meio de signos verbais, requer, agora, um olhar sobre textura, cor e forma. Contudo, não se deve compreender que essa transposição elimina a narratividade, bem como os processos de tematização, figurativização e discursividade.

Todo texto visual possui uma característica marcante: enquanto os conteúdos discursivos residentes nas palavras ficam dispersos pelo texto, na imagem há uma poder de síntese que causa uma força quase sempre sedutora. Nada disso significa que exista uma hierarquia entre pintura e literatura, mas sim que se deve considerar, na leitura de uma obra, a materialidade dos recursos expressivos característicos de cada meio para desvendar de que maneira os enredos foram tecidos.

A pintura escolhida como *corpus* é *Vênus e Adônis*, feita por Peter Paul Rubens, em 1635. Considerado o maior expoente do barroco, em sua época, e seu precursor, apresenta, em algumas fases de sua obra, tendências renascentistas posto ter em sua formação influência dos grandes

mestres italianos como Michelangelo. Esta se revela, por exemplo, na tridimensionalidade que consegue imprimir às suas personagens.

Sempre com incentivo por parte da família, faz-se mestre em 1598. Depois de dois anos vai para a Itália amadurecer seus conhecimentos sobre a cultura greco-latina e a arte do Renascimento. Devido a sua capacidade de adaptação artística, é com essa viagem que consegue conformar-se aos requisitos da chamada *maneira grande*, com seus esquemas compositivos fortemente marcados pela dramaticidade. Nesse sentido, vê-se a influência de Ticiano e Tintoretto, este último, inclusive por recorrer a efeitos de luz que enfatizam o aspecto dramático da pintura.

Retorna para Antuérpia, em 1608. Transformando-se o pintor da corte, faz sua carreira vivendo das encomendas das igrejas e da nobreza. Passa a utilizar, em parte por conhecimento da obra de Caravaggio, os fortes contrastes entre claro e escuro e o teor mais emocional no plano narrativo. Este estilo misto chama a atenção dos teóricos e identificam-se esses traços de suas obra como relevantes na arte visual barroca.

Com o tempo, há um amadurecimento em sua arte e as tendências modificam-se em alguns fatores, deixando suas pinturas mais simétricas e equilibradas. Também usa escorço, ou seja, desenha as figuras em perspectivas reduzidas, criando um efeito ilusório de profundidade, conforme o posicionamento da imagem.

A pintura, em que este estudo se concentra, pertence à fase final de sua vida, na qual encontra, na evolução de sua obra, um estilo mais leve, em tons mais claros e modelagem das figuras menos enfáticas. Os contornos em relação às sombras também deixam de ser delineados de modo tão incisivo e a forte dramaticidade é amenizada por um tom mais lírico, já incorporando o entusiasmo crescente do público pelos ideais arcádicos.

Quanto mais se aproxima do fim de sua vida, aos 63 anos, em 1640, mais é elogiado por seus quadros acerca de temas mitológicos. Fazendo uso de toda a formação clássica que tivera, conseguiu imprimir em sua arte, através do aperfeiçoamento de seu estilo narrativo pictórico, o espírito de suas fontes literárias:

Entre 1636 e 1638, Rubens pintou mais de uma centena de quadros com cenas das *Metamorfoses* de Ovídio (Madri, Prado), nos quais empregou com a espontaneidade e a fluência de seu estilo maduro para retratar com perfeição a natureza transitória das transformações dos deuses gregos. Além disso, ele evocou o tom poético das líricas descrições da natureza feitas por Ovídio, assim como seu sutil erotismo. Encomendado ao artista por Filipe IV, o ciclo destinava-se à Torre de la Parada, o pavilhão real de caça nas proximidades de Madri (VIEGHE, 2001, p. 54).

Pelo fato de *Vênus e Adônis* ter sido pintado nessa época e pela total correspondência com as características citadas, entende-se que esta obra faz parte do referido ciclo, bem como também pelo fato de saber-se que das leituras já feitas do mito de Adônis esta, ovidiana, é uma das que mais foram propaladas pelos tempos subsequentes.

As composições mitológicas de Rubens, nessa época, diferem de outros momentos de sua carreira, nos quais abordou o mesmo assunto. Não há mais a mesma severidade na representação pictórica, posto dispor-se a lançar mão de um viés erótico marcante. Por esse fato, datam dessa fase, várias imagens sensuais de Vênus, entre outros, também de cunho erótico, dentre eles, um dos seus mais conhecidos, intitulado *As três Graças*.

A habilidade que apresenta, desde o começo de seus estudos, para imprimir efeitos de movimento nas ações das personagens ainda se faz marcante. A assimilação da tridimensionalidade, advinda de estudos sobre os motivos escultóricos clássicos também são importantes marcas nas percepções sobre os planos da obra.

Considerando-se que:

(...) o que da pintura que o semiótico quer tornar visível são os processos de estruturação de seu todo a partir da apresentação das unidades pertinentes e da evidenciação do modo como essas são arranjadas na sua manifestação textual com propósito de assinalar que é em função do aspecto formal da obra que sua significação é construída. Num outro traçado às avessas, pois o semiótico parte da obra pintada para, pelo verbal, delinear a cadeia de procedimentos constituintes da tela, ele, pelo re-construir os traços, percorre as ações que, na sua seqüência de apreensão, configuram as transformações que se re-fazem ou por que não, re-pintam a obra (LANDOWSKI & OLIVEIRA, 1995, p.105).

buscar-se-á traçar este percurso gerativo de sentidos, através de um olhar atento sobre a tela:





Neste texto visual encontra-se a figurativização do clímax do mito sobre Adônis. Este momento de tensão em que a deusa, prevendo o destino trágico do amado, segura-lhe o braço tentado impedi-lo de partir configura o ápice da trama. Os braços entrecruzados, demonstrando que Vênus enlaça-o são exatamente o centro do quadro:



O rosto do Cupido aparece também, nesse centro geométrico do quadro. Agarrado à perna do musculoso Adônis, compactua com sua mãe, a quem flechara, e, portanto causara, desta forma, o enorme amor dela pelo jovem. A presença do Cupido aumenta a dramaticidade da cena, indicando que todos os esforços foram feitos para que o protagonista não morresse:



Até com sua pequena perna o Cupido segura o herói. Suas asas e aparência angelical, bem como seu olhar, direcionado para o rosto do jovem, compõem uma figura doce, a própria representação do amor. Sobre ele há uma grande incidência de luz.

Outro aspecto da presença do Cupido é que esta suscita a questão do incesto em relação à ligação entre Vênus e Adônis. Em Ovídio, esta personagem tem uma força representativa do

drama que enreda o nascimento do rapaz quando da paixão de sua mãe Mirra pelo próprio pai.

Observem-se os versos ovidianos acerca do nascimento de Adônis:

O tronco cuspiu o fardo agora desatado. Um bebê  
Deu seus primeiros gritos, e as náiades o acomodaram  
Num berço de folhas macias, e usaram as lágrimas da mãe  
Para banhá-lo. Até a inveja elogiou sua beleza.  
Ele se parecia muito com Cupido numa pintura.  
E tudo o que se precisaria fazer para que a semelhança  
Ficasse ainda mais evidenciada  
Seria dar a ele uma harpa, um arco e algumas flechas (OVÍDIO, 2003, p.214-215).

É evidente a sugestão de que o incesto que marca a origem do jovem marcaria também seu futuro, deixando-lhe sombrio. O amor avassalador que tomou Vênus quando flechada por seu filho, Cupido, ao olhar para um homem tão parecido com ele, é a prova de que esta figura é fundamental para a trama e, conseqüentemente, justifica-se sua presença ao centro do quadro.

Tratando-se de luz, percebe-se que há um emprego menos intenso do claro-escuro barroco, porém ainda se pode ver que a metade da pintura, à direita, é mais sombria do que a parte localizada à esquerda, na qual se situa o herói.

Há um pano negro onde Vênus se encontra recostada e uma grande árvore tampa o claro azul do céu, manifesto ao fundo. O posicionamento das personagens indica que Adônis se dirige para este cenário ao fundo, visto que ele está de costas para o leitor. Sua lança é empunhada naquela direção e seu rosto volta-se ao ser segurado, tendo seu percurso interrompido.

A luminosidade toma conta de quase todo o quadro, com exceção dessa região já mencionada. O clima é de sintonia com a natureza, endossando o fato do Adônis mítico ter relação com os ciclos das estações, em especial a primavera. O céu muito azul não prenuncia a tragédia prevista pela deusa, ele auxilia para que a composição tenha um tom arcádico. Observe-se, na divisão do quadro ao meio, o plano de expressão citado:



Modalizando-se Vênus, tem-se, como objeto-valor, a vontade de impedir Adônias de seu destino. A deusa do amor é a representação do padrão de beleza feminina para os modelos da época em que o quadro fora pintado.

A discussão sobre o que é o belo, tanto na arte quanto na vida prática, quase sempre motiva uma reflexão sobre o poder das convenções sociais. O gosto, a capacidade de julgar o que é belo, o que faz a obra de arte ser maravilhosa para uns e horrível para outros, é influenciado pela cultura, pelas condições sócio-econômicas, pela moda, pelos costumes de cada povo, em cada época. Os seres apreendem o mundo de várias formas e isso faz com que seja impossível unificar opiniões, a não ser que isso aconteça como um reflexo da massificação que encontra terreno fértil na sociedade capitalista, em oposição ao respeito pelo individualismo, conforme o já exposto em item anterior.

A percepção é considerada pelos fenomenologistas como fruto de uma relação do sujeito com o mundo exterior, portanto, não é simples produto de uma apreensão fisiológica. No ato de perceber as pessoas e as coisas do mundo, o homem põe em jogo, em um processo dialético, muitos fatores:

A percepção envolve toda nossa personalidade, nossa história pessoal, nossa afetividade, nossos desejos e paixões, isto é, a percepção é uma maneira fundamental de os seres humanos estarem no mundo. Percebemos as coisas e os outros de modo positivo ou negativo, percebemos as coisas como instrumentos ou como valores, reagimos positiva ou negativamente a cores, odores, sabores, texturas, distâncias, tamanhos. O mundo é percebido qualitativamente, afetivamente e valorativamente. (...)

A percepção envolve nossa vida social, isto é, os significados e os valores das coisas percebidas decorrem de nossa sociedade e do modo como nela as coisas e as pessoas recebem sentido, valor ou função. Assim, objetos que para nossa sociedade não causam temor, podem causar numa outra sociedade. Por exemplo, em nossa sociedade, um espelho ou uma fotografia são objetos funcionais ou artísticos, meios de nos vermos em imagem; no entanto, para muitas sociedades indígenas, ver a imagem de alguém ou a sua própria é ver a alma desse alguém e fazê-lo perder a identidade e a vida, de modo que a percepção sobre um espelho ou uma fotografia pode ser algo apavorante (CHAUI, 1995, p.123).

No exemplo acima a autora ilustra a questão da percepção em diferentes culturas. A imagem recebe, em cada cultura, um universo de significado; ela se re-significa, tendo em conta as formações discursivas da comunidade que a apresenta. Encontram-se percepções dessa natureza nos contos maravilhosos, nos quais a bondade quase sempre é aliada à bela forma física. Mas quais são os critérios para se definir o que é belo? Mais uma vez não é possível definir hermeticamente, pois já é claro que essa concepção oscila.

Retornando à figura de Vênus, pode-se definir que, o modelo de beleza feminina nos quadros de Rubens, devido à sua formação clássica, reportava-se ao gosto renascentista: tez muito branca, realçada por um toque rosado, cabelos louros, traços harmoniosos, nariz alto e regular, lábios finos e rubros e formas arredondadas:



Quanto ao olhar, deve-se destacar que não somente é vivo e doce, como também é ele que contribui em grande parte para a dramaticidade da cena. É por seu gesto, pelo vigor com que seus braços seguram Adônis e pela súplica presente em seu olhar que se pode perceber a maneira como o artista imprime a ação, o movimento e o drama dessa narrativa.

Já se disse que Rubens se baseou na versão ovidiana do mito para fazer sua criação plástica. O que representa uma maior preocupação com o recorte do romance presente na trama, com os aspectos mais emocionais:

Com Ovídio (*Metamorfoses*, LX, século I a.C.), o tom muda. Não se trata mais de ritual; Ovídio é um contador de histórias. O que lhe interessa é o lado romanesco da lenda: a paixão e a culpa de Mirra o retêm mais do que a breve aventura de Adônis. Alguns episódios graciosos não compensam o desaparecimento, não do *maravilhoso*, mas dos elementos verdadeiramente *míticos*: nada da dupla vida terrestre e subterrânea; a morte é um mero acidente de caçada; o herói é bastante enfraquecido; Vênus é mais cheia de vida, mas tratada com certa irreverência...(BRUNEL, 1997, p.12).

O rito de que fala o verbete acima é referente à versão de Bion, composta a partir do culto ao jovem e pelos lamentos das carpideiras por sua morte, na Grécia antiga. Percebe-se que Ovídio tem uma maior preocupação com a trama e o faz romanceando, exaltando as paixões e é isto que aparece no quadro.

O belíssimo adolescente tem a aparência cultuada como modelo de beleza. O herói apresenta o estereótipo de beleza masculina, que Rubens, para construir, baseou-se nos homens de Caravaggio. A construção de corpos vigorosos e belos traz o ideal renascentista que tinha o homem como a medida de todas as coisas, como o centro:



Na dimensão eidética, ou seja, das possibilidades de uso das linhas no plano das configurações plásticas, o pintor consegue criar uma textura em que se notam os relevos da musculatura de Adônis. Seu corpo lembra a força de Atlas, mas a ênfase da imagem não está na sua força, mas sim na perfeição de sua compleição física. Seu rosto apresenta uma doçura delicada apesar de todo seu vigor. O olhar é apaixonado, porém é no seu empunhar de lança que

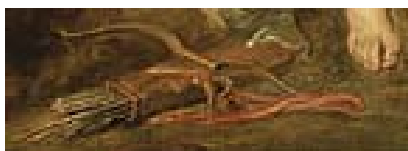
se tem o direcionamento que será tomado por ele. A ponta da flecha indica sua determinação, bem como o posicionamento de seu corpo, o seu destino.

A cor das vestes, que cobrem parte do corpo de Adônis, é vermelha. Esta cor vibrante contrasta com o fundo bronzeado de sua pele, uma cor translúcida de carne que Rubens conseguia obter com perfeição. O vermelho tanto simboliza a paixão que alimenta a cena como também prenuncia o sangue que irá correr quando de sua morte na caçada.

Na dimensão topológica do quadro, encontra-se a técnica precisa de uma composição calculada. Subjacente à pintura, há uma estrutura racional com uma geometria oculta. O uso de uma esquematização topológica faz com que o receptor dirija seu olhar para pontos determinados da tela, indicando uma estratégia de seqüência para a leitura:



Na diagramação triangular, muito usada nas pinturas clássicas, a composição das imagens é montada de forma que, na base, têm-se os elementos de sustentação do conteúdo temático e no ângulo superior, o que há de mais importante a ser focado. Nesse caso, a imagem de maior relevância, fechada e centralizada no ângulo superior é o encontro dos olhares entre o jovem e a deusa. Já na base, há presença dos desencadeadores da trama: observando-se atentamente é perceptível a presença das flechas, desencadeadoras do amor de Vênus, caídas ao chão:



Na dimensão matérica, é nessa época que se inicia o uso da tinta a óleo. O óleo sobre a tela de tecido causa um efeito brilhante à tinta. Além dessa vantagem, isto permitia ao pintor alterar seu trabalho, pois a secagem tornou-se mais lenta. Em *Vênus e Adônís*, o brilho interfere na luminosidade, ampliando-a.

Em todos esses aspectos vê-se, na linguagem pictórica, a imagem do mito plasmada de modo único, inigualável. A leitura desta forma de comunicação acrescenta um novo olhar sobre a figura de Adônís, e, sobretudo, sobre uma forma específica de conceber a beleza. Esses dados conjugados fazem com que seja perceptível a analogia que une os textos artísticos, até aqui estudados, em um diálogo incessante através do ser e da aparência.



## RELAÇÕES SIMBÓLICAS E INTERSEMIÓTICAS EM LISPECTOR

A escrita de Clarice Lispector é um mistério, aliás, como é intrigante seu comportamento em várias situações vividas. A complexidade de seus textos, que carrega um tom diferenciado e estilo inconfundível, é um retrato do homem pós-moderno. O forte apelo intimista e as imagens de interiorização desencadeadas em seus textos revelam a própria condição de solidão do homem no mundo.

Pertencente ao circuito literário dos idos de 1945, Clarice abre uma página diferenciada na característica desse período literário, no Brasil. Por ter recebido influência direta do romance psicológico e do chamado fluxo de consciência (*stream of consciousness*), presente na literatura irlandesa desde *Ulisses*, de James Joyce, a escritora foge aos padrões literários vigentes e inaugura uma forma de escrever, em sintonia com as mudanças relativas ao pensamento e concepções de vida do homem moderno.

Desde a revolução industrial, o homem passa a sentir-se peça de uma engrenagem, em um processo de perda de sua individualidade. Com as descobertas científicas advindas do século XIX, agrava-se a situação, pois o positivismo põe em cheque a natureza divina do homem, a sua religiosidade, reduzindo-o a um produto de evolução da matéria. Essa ruptura gera uma crise e, da tensão entre as certezas anteriormente arraigadas pela religiosidade e as novas idéias racionais, surge a arte inquieta de Lispector.

Faz parte desse impasse moderno uma nova percepção sobre a linguagem. Tanto na escrita de Clarice como nos ideais estéticos de Wilde encontra-se o ideal inovador no qual se postula a arte como meio capaz de criar uma nova realidade e não apenas de mimetizar. Como provam os

estudos lingüísticos, nessa contenda entre a racionalidade e a intuição, a palavra passa a ser totalmente reconhecida em sua impossibilidade de reproduzir fielmente a realidade, apesar de ser vista como um artifício muito eficiente da comunicação humana.

A criação de um universo para-real, que demonstra a incerteza sobre a capacidade do homem para manifestar todas as suas dúvidas e anseios, é o que faz do texto de Clarice a voz angustiada de um ser que quer se descobrir. Suas histórias transmitem, nas entrelinhas, a busca inesgotável pelo sentido do viver e, desta forma, ela cria, através da palavra, um simulacro do inapreensível. A palavra passa a ter uma dupla face, pois ao mesmo em tempo que se torna insuficiente para expressar o que o autor gostaria, ela diz algo que vai além, dependendo de como vier a se processar a compreensão intersubjetiva.

Nelly Novaes Coelho considera que a ficção clariceana condensa a essência da literatura moderna:

Abalada a *certeza basilar* – a de se crer – a de se crer que a condição humana faz parte de um todo absoluto que transcende e justifica sua trajetória terrestre – todas as demais certezas são abaladas. A vida passa a ser vista como um valor desconcertante em face das duas ‘verdades’ que nela, desde sempre, entraram em conflito: a da *maravilha* ou *prodígio* que ela é a do *absurdo* de sua efemeridade ou insignificância diante do tempo e da morte. Toda filosofia-de-vida sempre visou a solução desse conflito básico que o cristianismo resolveu plenamente ao instituir a *transcendência* do ser humano como dado primordial da natureza. Com isso, justifica-se a *vida terrestre* como ‘queda’ em consequência do ‘pecado original’ (de Adão e Eva) o qual Cristo veio resgatar mas que cada indivíduo, por sua vez, precisa pagar com sofrimento, dor e resignação para ascender espiritualmente e após a morte reimmergir na eternidade divina e atingir finalmente a plenitude essencial da vida.

Perdida essa transcendência (que era o verdadeiro *centro norteador* da existência humana) o indivíduo se transforma no ser fragmentado que se faz ouvir na poesia, no teatro, na ficção desde o entre-séculos até os nossos tempos. Arrastado pelo naufrágio existencial, o indivíduo se debate no mar revolto de palavras, cuja verdadeira significação lhe escapa. Daí o salto de abismo que se dá no romance, entre um Flaubert, por exemplo, e um Joyce ou um Kafka... que abrem caminho para a vertigem do romance existencialista e do *nouveau roman*, nos quais a palavra está *sob suspeita* porque o ser humano perdeu o *sentido último* da vida que lhe cabe viver (1993, p.177).

A obra de Clarice opera, verticalmente, essa problemática existencial. Os textos dela identificam a dúvida do homem sobre o mundo, a introspecção daquele que procura razões para explicar seus conflitos. A autora utiliza temáticas envolvendo excluídos, como no caso de “A bela e a fera ou a ferida grande demais” em que toda a efabulação é regida pela relação entre o eu, enunciador, e seu objeto de visualidade, o mendigo. Nesse caso, como em tantas outras narrativas clariceanas, a mulher se identifica com o objeto de sua observação e se reconstrói através da relação com o outro.

Análises literárias acerca da linguagem de Clarice apontam que a visualidade, presente em seus textos, somando-se às temáticas escolhidas, favorece dialogias com as artes plásticas e a produção cinematográfica. Além de os enredos de suas histórias serem abertos a interpretações e transformações, pelo caráter simbólico, há uma configuração imagética permanente. Levando em conta este traço marcante, depreende-se que as ficções da autora são interessantes para traduções intersemióticas.

Devido ao seu cuidado no trato com a linguagem, é possível comparar sua escrita com o estilo barroco. Aliás, o jogo de oposições, como, no caso, entre a bela e a fera, e as cenas grotescas, ambos constantes na obra da autora, também remetem a este período artístico.

A imagem do corpo se constrói, nos contos e romances de Clarice, como mimese da introspecção. Mais uma vez encontra-se uma intersecção entre ela e Wilde:

[...] referente à lógica da sintaxe narrativa de Clarice: “quanto mais mergulha na profundidade das coisas, mais se destaca a casca da superfície. E quanto mais se volta para a fachada da superfície, mais emerge o seu avesso, sob a forma final e definitiva do que se procura: o núcleo da coisa” (PONTIERI, 2001, p.80).

O núcleo da sintaxe clariceana permite perceber essa característica barroca em que há, em evidência, as polaridades referidas, tais como eu/outro, interior/exterior, corpo/espírito. Porém,

no total da obra ocorre uma busca direcionada ao anular desses antagonismos. Na dinâmica de seus textos, acontecem as epifanias de forma a promover o apagamento das fronteiras entre os opostos, e o que se torna visível, de fato, é o processo de espelhamento, no qual o eu se reconhece no outro e nele se vê de forma irrefutável para sua consciência:

Sua escritura, que enfatiza a subjetividade – tal como aparece nas freqüentes incursões pela consciência das personagens –, paradoxalmente se assenta na necessidade de romper os limites de um certo tipo de experiência da subjetividade para recriá-la numa forma diversa, em que o outro não é entidade independente, justaposta a um eu acabado, mas o outro lado de um eu devir (PONTIERI, 2001, p.151).

Por força, sobretudo, desse espelhamento que ocorre entre a bela Carla e o mendigo, o enxergar-se na figura do outro, e reconhecer-se, é que, nesse estudo, delinea-se o diálogo com o mito de Narciso. A construção da análise será feita através da intertextualidade entre o conto clariceano e o texto *Narciso*, do pintor italiano Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio. A leitura da imagem revive o mito e encerra as vozes, que devem ser discutidas, sobre a constituição do ser em processo de descoberta.

### **5.1 A bela e a fera ou a ferida grande demais e o mito de Narciso**

O mito de Narciso, extremamente difundido na cultura ocidental, tem raízes desconhecidas, ficando a cargo de Ovídio, em suas *Metamorfoses*, a primeira versão de que se tem notícia. O enredo constitui-se ao redor de um jovem que é punido por recusar-se a amar alguém e, após uma descoberta de impacto da sua própria imagem, apenas consegue querer a si mesmo.

No texto ovidiano, Narciso nasce da união entre a linda ninfa Liríope e do deus dos rios, Céfiso. Logo após o nascimento do menino, sua mãe, preocupada com o seu destino, interroga a Tirésias, um dos mais notáveis adivinhos da mitologia grega, se o filho viverá muito tempo. A revelação do sábio dispõe sobre o cerne do mito: Narciso viveria muito, caso jamais se conhecesse.

O rapaz cresce orgulhoso e, mesmo sem ver sua beleza, desperta muitas paixões em ninfas e em jovens rapazes. Um dos enamorados desprezados por ele roga à deusa Nêmesis que castigue a frieza do moço, fazendo com que ele também jamais consiga possuir o objeto de seu amor. Nêmesis é a deusa da Vingança contra os mortais que desrespeitam leis morais e tabus. Ela representa a força implacável que determina o final de Narciso.

Cumprido o destino. Narciso caminha até uma fonte límpida e intocada e, sentindo sede, debruça-se sobre ela. Ao contemplar sua imagem, apaixona-se imediatamente por ela. Segue os preceitos de Nêmesis e, estabelecida a força universal que rege as questões de justiça, o rapaz esquece de comer ou dormir, alimentado apenas pela força daquele amor. Quando descobre estar amando a si mesmo, deseja a morte e em direção a ela caminha, definhando continuamente.

Poeticamente, o corpo inerte de Narciso metamorfoseia-se em uma bela flor que possui seu nome. Por isso, tradicionalmente, plantam-se narcisos sobre túmulos e, de modo ambivalente, como crescem na primavera, usam-se guirlandas de narcisos para celebrar também a vida. A flor demonstra o ciclo completo do mito: morte, sono e vida; estes fazem seu percurso, permeados por sua beleza e fragilidade.

Quanto à origem etimológica do nome narciso (*narkisós*), tem-se o termo *sono* que porta o elemento *narké* (narcótico), cujo sentido é relativo ao entorpecimento sofrido pelo rapaz, representando *aquela que dorme*.

O mito chega até os dias atuais fortemente ligado à idéia de egoísmo. O narcisismo é um dos conceitos estudados pela psicanálise, posto que esta ciência considera o autoconhecimento fundamental para estimular o amor-próprio e este como chave para conseguir amar o próximo e gostar de si mesmo. O aspecto patológico do narcisismo aparece quando o outro deixa de existir e tudo ao redor perde a importância, somente havendo valorização do eu.

No conto de Clarice Lispector, a personagem Carla vive alienada das mazelas sociais, habituando-se a um mundo idealizado, de aparências, sustentado pelo poder financeiro do marido. O conto traz esse panorama através das reflexões dela, iniciadas no momento em que se vê só e, depois, quando se vê na ferida do mendigo que vem lhe pedir esmola:

Não se lembrava o momento quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com os outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era – era puro, pensou sem entender (LISPECTOR, 1996, p.65).

A psicanálise menciona uma espécie de narcisismo coletivo que concerne aos processos de sentimento de superioridade de uma raça sobre outra ou de uma classe social que, entorpecida pelo sentimento de poder e superioridade, se esquivava dos interesses gerais de coesão social. A socialite permanece enredada por esse narcisismo, alimentado pela sua beleza, até atingir a autodescoberta. Este fato demonstra o dilema do narcisista:

Ou o narcisista permanece preso para sempre no mundo paralelo do amor-próprio ou se liberta da dependência do desconhecimento de si mesmo (sendo em decorrência disso incapaz de conhecer os outros), mas pagando com a morte. É uma ironia que o narcisista, embora pense só em si, nunca se conheça realmente, uma vez que não pode colocar-se do lado de fora para ver como ele é “de verdade” (HOLMES, 2005, p.25).

O texto de Lispector descreve o que ocorre no interior de Carla nesse impasse de Narciso. O que há por trás de sua perfeição física e da vida de conto-de-fada que ela leva? A dificuldade dela em pensar em si, em buscar entender os problemas do outro, em enxergar a vida de uma forma ampla, tudo isso compõe uma efabulação regida pelo trajeto da aparência à essência, aos arquétipos reveladores da fragilidade do amor pela imagem. Esta superficialidade gera sofrimento, visto que a beleza externa se esfacela “a um toque”. O que pode permanecer não é visível aos olhos.

## 5.2 O eu enovelado

As personagens dos contos de Clarice Lispector vivenciam um conflito que é, na verdade, o centro da própria ficção da autora. Em seus contos e romances, os enredos giram ao redor de um único núcleo conflituoso, fruto do embate entre sentimentos no íntimo dos protagonistas.

O fio condutor das tramas clariceanas aparece sob a forma de percepções e sensações, as quais revelam a própria natureza da linguagem que não dá conta de exprimir os modos de ser. O íntimo humano é um universo intraduzível, cabendo às palavras formar um mundo paralelo. A existência autêntica, sonhada por essas personagens, quase sempre femininas, é inatingível até mesmo porque não há como representá-la. A linguagem é um esforço de tradução do indizível.

Desde sua primeira obra – *Perto do coração selvagem* – Clarice trabalha as temáticas através de uma motivação reflexiva a qual parte de um impulso gerado por algo inusitado. Já no referido romance, Joana, a protagonista, vê-se rompendo o meio doméstico através de seus movimentos introspectivos. A quebra do cotidiano causa efeitos avassaladores nas personagens

clariceanas que, após um choque, passam a trilhar um percurso de busca, no qual se expressa uma concepção de mundo intrínseca ao ser humano.

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector, como a *dianóia* intrínseca de uma obra na qual é relevante a presença de um intuito cognoscitivo, espécie de *eros* filosófico que a anima. Mas a permanência desses temas nas diversas partes que a constituem, não poderia garantir, por si só, uma *concepção de mundo*. O que importa, independentemente da generalidade com que aí se apresentam, é a modulação que lhes impõem determinados motivos(...) repetidos de romance a romance ou de conto a conto: a *inquietação*, o *desejo de ser*, o *predomínio da consciência reflexiva*, a *violência exteriorizada* nas relações humanas, a *potência mágica do olhar*, a *exteriorização da existência*, a *desagregação do eu*, a *identidade simulada*, o *impulso ao dizer expressivo*, o *grotesco e / ou escatológico*, a *náusea* e o *descortínio silencioso das coisas* (NUNES, 1995, p. 99-100).

Estes motivos, referidos acima como moduladores da temática na ficção de Lispector, comungam-se, sem cessar, ao articularem os enredos de cunho marcadamente existencialista. Retoma-se a relação com o universo maravilhoso dos contos de fadas, os quais apresentam elementos simbólicos ligados aos dilemas que o homem enfrenta em seu processo de amadurecimento como ser.

É neste âmbito que Carla, protagonista do conto que é objeto de análise deste estudo, irrompe o cotidiano e tenta construir novas concepções, enquanto se encontra *enovelada* em seus pensamentos. Ao estar consigo mesma, ela procura significar sua vida em um complicado exercício articulado pelos *motivos* mencionados, na citação acima, por Nunes.

A personagem *enovelada* é aquela que, enredada em seu complexo fluxo de consciência, direciona-se ao conhecimento de si mesma para resgatar desordenadamente vivências diversas, porém somente atinge o enxergar-se quando refletida em um outro, cuja função é despertar o estranhamento gerador do desenrolar da meada, ou seja, do cerne existencial.



Em um trecho de “A bela e a fera ou a ferida grande demais” a protagonista puxa a ponta do fio antes de conhecer o mendigo e começa a pensar sua origem e seu casamento, como se fosse um ensaio para o que ainda viria a se passar interiormente, após o desdobramento que sofreria diante do “espelho”:

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho o que classificava de “self-made man”, enquanto ela não era uma “self-made woman”. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara nada (LISPECTOR, 1996, p. 65).

A sensação de impotência para bem direcionar o próprio destino vem à tona e inicia o processo por este incômodo shakespeariano advindo das oposições entre os gêneros. É logo após esta entrada no próprio mundo psicológico, mas ainda sentindo-se vazia, incapaz de ir fundo na reflexão, que Carla vê o mendigo.

Inúmeros estudiosos entendem que os dilemas existenciais, presentes em suas histórias, apresentam uma característica relacionada ao *existencialismo sartriano*. Na filosofia existencialista propagada pelo francês Jean-Paul Sartre, o homem primeiramente existe, surge no mundo e, somente depois, se define. O homem, tal como o entende o filósofo, primeiramente não é nada. Só será alguma coisa conforme o que fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a inventar. O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja. O homem não é mais que o que ele faz.

Em *A náusea*, primeiro romance de Sartre, publicado originalmente em 1938, estão presentes, de forma ficcional, todos os princípios do existencialismo, postulados, posteriormente, em *O ser e o nada*, principal obra filosófica do autor. Escrito em forma de diário íntimo, ele constrói seu romance filosófico a partir dos sentimentos e da observação de ações cotidianas do

protagonista, Antoine Roquentin, que, ao perambular por uma cidade desconhecida, é confrontado com o absurdo da condição humana. A náusea que toma a personagem parte da relação nua com o mundo.

Em Lispector, há, repetidamente, este choque nauseante que nocauteia a personagem, invadindo-a de modo tão súbito quanto inevitável, o que a conduz à descoberta. No caso de Carla, ocorre que o sentimento de vazio paulatinamente é substituído pela náusea gerada no descobrimento de si na ferida do mendigo. É este descortinar escatológico que funda as bases da relação que a personagem trava com a realidade.

No mito de Narciso é determinante o enovelar-se. A metamorfose é a única solução para a grande angústia vivida pelo jovem, pois nem após a morte ele se livra do triste amor em que se enredou:

Afundou no relvado, e a morte fechou os olhos  
Que outrora se maravilharam com a beleza de seu dono.  
E mesmo no inferno, ele encontrou uma lagoa para se mirar,  
Admirando sua imagem nas águas de Stygian.  
Enquanto no mundo de cima, suas irmãs náiades  
O pranteavam, e as dríades choravam por ele, e Eco  
Fazia o mesmo, chorava com elas ao preparar  
A pira funerária, as toras, as tochas.  
Mas quando foram buscar seu corpo, nada encontraram,  
A não ser uma flor com um miolo amarelo  
Circundado por pétalas brancas (OVÍDIO, 2003, p.65).

No trecho acima, destaca-se, dentre as que choravam por Narciso, a figura da ninfa Eco que em Ovídio aparece relacionada a ele. Extremamente conhecida por sua incapacidade de iniciar uma fala, somente podendo repetir as últimas palavras pronunciadas por seus interlocutores, ela ama perdidamente Narciso e por sua causa vai isolar-se em “cavernas solitárias”, definhando até dela restar apenas a voz.

Esta é a forma mítica que explica o surgimento do eco, neste caso “o que resta não é da natureza do caos; é uma forma, embora, mínima, uma espécie de microcosmos, um mundo minimal. Representa, pois, um retorno aos elementos fundadores do cosmos” (SILVA, 1995, p.141). Interessa observar, também, que ela, assim como Narciso, sofre por um processo de manter-se *enovelada*, sempre refletindo/repetindo aquilo que ouve dos outros. O enredamento ocorre por via de outro órgão do sentido. Comparando-se os percursos de Eco e Narciso:

De um lado, tem-se uma ninfa cheia de corpo, de voz, de vida, com todos os sucos (seiva) que os ares vão depois sugar, restando apenas um puro som; de outro, tem-se um garoto, igualmente filho das águas, cheio de corpo, cheio de voz e sobretudo cheio de olhar, que, no final, vira uma flor de açafão (SILVA, 2005, p.142).

Fica claro que a tentaculização de Narciso origina-se e redonda em imagem, enquanto que no caso de Eco isso se dá por meio do som. Essa apreensão imagética é crucial no mito de Narciso, posto ser o amor ao belo o aspecto fundamentalmente figurativizado nesta história. Em leitura feita por Ignácio Silva, esse sentimento violento de posse advindo de Narciso pela própria imagem reflete as condições de sua concepção, quando a belíssima ninfa Liríope, sua mãe, foi *abraçada e arrebatada* para as águas, por seu pai, que delas é soberano. Estaria Narciso, então, reiterando um traço de seu nascimento ao apaixonar-se tão efusivamente por si, através do efeito especular criado pela própria água.

Atente-se para o poder destrutivo de Narciso, na versão ovidiana, e a natureza *enovelada* que faz florescer o mito:

(...) Ovídio fornecerá, para a história de Narciso, uma motivação que possa compensar a improbabilidade do paradoxo: o jovem sabe amar, mas não sabe a diferença entre imagem e realidade. A motivação dada por Ovídio é apresentar um Narciso que não tem capacidade de perceber o mundo além dele mesmo de tal forma que ele destrói os outros a sua volta e, por fim ele mesmo se destrói (SANTOS, 2005, p.191-192).

### 5.3 O eu exposto e a realidade

A terrível sensação de fragilidade que toma a personagem Carla ao ver-se diante do desconhecido é a representação do ser desestabilizado pela inusitada visão do real. Ela se sente “espantada” e “atarantada” diante do mendigo que se lhe apresenta apenas com a pretensão de conseguir uma esmola, o qual nem imagina que é o elemento desencadeador da náusea de Carla diante do vazio de sua existência.

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?”(ibidem, p.66).

As personagens clariceanas sentem-se irremediavelmente tomadas por uma tempestade de sentimentos, proporcionada pela relação que estabelecem com o mundo e consigo mesmas, através dos olhos. A falta de capacidade de autovisualização faz com que o descortínio de si venha pela imagem do outro. O mendigo, mais especificamente sua ferida, é o espelho. Este é o dilema narcisista de que trata o item 5.1 deste estudo.

Retomando-se a forma como Carla vê a realidade social e passa ao autoquestionamento, pode-se perceber algo que também ocorre nas várias obras clariceanas: o conhecimento de si ocorre pela olhar que reifica o outro, tal como no mito.

O conflito se inicia no interior, porém por uma oposição externa. Como o saber sobre si depende da compreensão sobre o outro, é fundamental o estranhamento pela visão. Somente através do olhar que se tem sobre as pessoas é que se pode constituir um julgamento englobando a si próprio. Este é um processo de identificação que gera, mesmo que falsamente, um sentimento de pertencimento a um mundo onde há possibilidade de igualdade.

Olhar o mendigo como quem se olha no espelho é o processo escatológico que re-significa a existência de Carla. O ar sublime que a epifania apresenta é fruto de uma imagem nauseante e cruel:

O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: “ quem não tem bom emprego depois de certa idade...” Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita (p.67).

A mediação que se estabelece na relação social e intersubjetiva com o mendigo tem, aos poucos, sua hierarquia quebrada. A princípio, ele é a chaga pública que vaga diante dela, desvendando os problemas da desigualdade que o capitalismo gera, em forma de classes; posteriormente, ele é a própria Carla que se vê como uma coitada ao suportar uma vida repleta de falsidade para não perder seu *status*.

#### **5.4 A solução estética e a para-realidade**

Após o momento de revelação, a personagem Carla, que vivencia neste conflito dramático o desconforto de reconhecer a chaga da desigualdade social, bem como a própria ferida de sua vida vazia, toma o carro que estava esperando e deixa que seu chofer a conduza. Seria este o retorno à condição fútil que ela reconheceria durante a vivência que o conto apreende?

Os finais ambíguos são mais um ponto em comum às narrativas clariceanas. Nada se determina claramente. Carla afirma que jamais será a mesma depois da experiência com o mendigo, porém ela se deixa levar novamente. Parece que tudo o que se passa em seu interior lá fica aprisionado. Não há um grito, uma palavra de terror ou de solidariedade direcionada àquele homem. Não há um gesto ao entrar no carro que chega para levá-la de volta à vida burguesa.

O que se sabe sobre outras situações vividas por Carla leva à compreensão de que ela, por não suportar as dificuldades da realidade, busca, durante seu percurso de vida, a fuga na para-realidade. Esta é uma covardia poética. Em determinado momento do conto, a protagonista recorda-se de ser muito sensível às palavras quando adolescente:

Quis pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente. Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio: “O Lago de Tiberíade resplandeceu transparente, coberto de silêncio, mais azul do que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de púrpura, e de alvos térreos por entre os palmares, sob o vôo das rolas (p. 68).

A sensibilidade da personagem a faz sofrer diante da crueldade social, porém ela se mostra fraca demais para reagir concretamente às situações. Sempre desejou para si um futuro resplandecente, à altura de sua beleza, e isto acaba por representar seu “calcanhar de Aquiles”. A beleza, que esperava ter como adjuvante, consolida-se como sua oponente na medida em que reconhece ter seu destino traçado de forma tão fútil.

Não é somente na literatura que ela se lembra já se ter abrigado. Ela está sempre buscando a para-realidade para ausentar-se do que a oprime. A palavra medo é utilizada diversas vezes no texto de modo a marcar o sentimento de Carla diante das coisas.

O simulacro que a arte cria em relação à vida, determinado por um tipo de linguagem que encerra um cosmo próprio de significação, é refúgio ideal para a personagem. Contudo, ausentar-se do real não parece sempre tão suave. O universo para-real pode também remeter a situações ou imagens grotescas do mundo, do social.

A bela Carla, ao ver aquele homem em condições subumanas, lembra do susto passado no dia em que esteve diante do sorriso da Mona Lisa. A autora, então, sugere haver na arte uma capacidade de envolver as pessoas, despertando nelas uma reflexão tão profunda que pode ser

reveladora. É do susto de encarar a vida que a personagem Carla sempre fugiu. E, apesar de ter estado frente à nudez do cotidiano de muitos, não se sente, ainda, preparada para estar exposta a esta face do real.

Dentro do carro, em movimento, a protagonista pensa que precisa de um destino. Lembra que um dia, quando adolescente, procurou ter futuro na arte:

Como parte de sua educação, facilmente lhe arranjaram um bom professor. Mas cantava mal, ela mesma o sabia e seu pai, amante de óperas, fingira não notar que ela cantava mal. Mas houve um momento em que ela começou a chorar. O professor perplexo perguntara-lhe o que tinha.  
– É que, é que eu tenho medo de, de, de, de cantar bem...  
Mas você canta muito mal, dissera-lhe o professor (p.73).

A falta de coragem da personagem aparece em seu modo reticente, em sua gagueira, em sua desistência, em seu engodo. Após o encontro com o mendigo, ela reflete que passara por um longo período de esquecimento, dando-se conta de que nem mais ouvira música clássica para não correr risco de despertar daquela letargia que o viver superficial de mulher de banqueiro lhe impunha.

### **5.5 Relação intersemiótica: o conto clariceano e *Narciso*, de Caravaggio**

Nesta última proposição do terceiro capítulo, estabelecer-se-á uma leitura intersemiótica, na qual a personagem Carla será lida através da linguagem visual que, por sua vez, dispõe sobre o mito. Viram-se no item 4.5 do capítulo dois, considerações acerca de traduções intersemióticas e o caráter de uma leitura de texto visual. Agora, seguindo-se a mesma linha, estudar-se-á a releitura do mito de Narciso, feita pelas mãos de Caravaggio.

Ao contrário de Rubens, que leva uma vida tranqüila e equilibrada, viajando para estudar e desenvolver técnicas, Michelangelo Merisi, nascido em Caravaggio, passa seu curto tempo de vida fugindo, de uma cidade para outra, na Itália, por conta de brigas, inimizades e até crimes.

Este homem, que pelo seu talento e inovação é o precursor da arte barroca, influenciando Rubens em sua pintura, é considerado um gênio maldito. Preso várias vezes, escapa de condenações por conta de alguns poucos protetores poderosos que admiram sua arte. Além disso, há possibilidade de ter-se envolvido amorosamente com alguns deles.

Pouco se sabe, de fato, sobre Caravaggio, mas muito se especula. Até o final de sua existência deixa dúvidas para os estudiosos. Uns dizem que morre assassinado e seu corpo é encontrado em uma praia, após uma fuga de Nápoles, em julho de 1610; outros falam em desaparecimento. Certo é que se perde o grande artista antes mesmo de fazer 40 anos, mas este deixa seu legado como página marcante na história da arte.

A referida pintura tomada como *corpus – Narciso* – data de cerca de 1598. Está situada no limiar entre a primeira fase do pintor, na qual realiza apenas obras pagãs, e as suas consagradas pinturas com temas religiosos. É por força da necessidade financeira que o pintor começa a fazer quadros baseados na temática bíblica, porém muitas vezes isto lhe causa mais problemas. Os temas propostos são lidos por ele de forma provocativa e as imagens se concretizam sensuais, violentas, grotescas; apresentam uma realidade cruel que quase sempre contraria quem fez a encomenda.

A religiosidade, que a Igreja espera ver nas telas, é profanada por Caravaggio que cria jogos de oposição, imprimindo a prevalência do emocional sobre o racional, deixando revelar-se o conflituoso espírito do homem barroco. Os antagonismos não se mostram lado a lado como antíteses, eles se misturam de modo ter-se uma própria natureza paradoxal.



*Narciso*, a caráter de pintura pagã, apresenta, tanto no conteúdo quanto no equilíbrio da forma, uma herança renascentista. Esta tela é a configuração do clímax do conhecido mito que a intitula. Porém os recursos empregados, a forma como é retratada a figura mítica, dão um tom barroco à obra.

O nível discursivo reveste-se pela figura deste jovem e lindo rapaz que é modalizado como personagem única e fundamento para a criação. No caso de *Narciso* não poderia ser diferente. O amor alimentado apenas por si mesmo é a fonte de sua desgraça. A dimensão eidética do quadro incorpora na superfície da pintura o percurso da personagem que, nesse momento de clímax, encontra-se consigo mesma, como será visto.

Caravaggio, seguindo seu ímpeto revolucionário, não fazia *croquis*, já rascunhando sobre a própria tela o que via na pose de seus modelos, também nada convencionais. Ciganos, prostitutas e bêbados são travestidos em suas pinturas, e a disposição de marcar a força do gesto, de captar o momento, faz com que o artista não lance mão de esboços.

Suas figuras são, portanto, mais gestuais do que geométricas. A pintura não é ilustração estática, pois apresenta em seu teor narrativo um alto grau de dramaticidade:

Caravaggio impôs uma nova linguagem, realista, teatral, escolhendo em cada tema o instante mais dramático, recrutando os modelos na rua, mesmo para as cenas mais sagradas como *A morte da virgem*, não hesitando em pintá-los de noite, o que poucos artistas, antes dele, tinham ousado. Ele proclamou o primado da natureza e da verdade (LAMBERT, 2006, p.7).

Este realismo de Caravaggio é, continuamente, distorcido pela interpretação do seu olhar sobre os modelos. Muitas de suas obras apresentam rostos parecidos com o dele. Ato de *Narciso*? Na série *Bacos*, por exemplo, os auto-retratos, apresentam uma androginia provocante. O olhar sobre si mesmo nesse deslocamento contextual é o que torna esta seqüência interessante.

Quanto ao Narciso, primeiramente, observe-se o quadro:



O captar do gesto de encantamento do jovem sobre sua própria imagem é teatral, posto que encerra na técnica o elemento narrativo. Ocorre a figurativização do ápice do enredo mítico em que a personagem, ao se ver no espelho das águas, se apaixona.

A habilidade do artista encontra-se, sobretudo, na dimensão cromática. Não há linhas finamente demarcadas, há texturas, profundidades, que criam uma sensação não só visual como tátil no leitor.

Toda a ondulação, o quase relevo conseguido por Caravaggio deve-se ao seu esmerado trabalho com a luminosidade. A característica marcante de sua pintura é a dimensão e impacto realista que ele consegue em seus quadros ao usar um fundo escuro, muitas vezes totalmente negro e destacar, em primeiro plano, a cena, com focos intensos de luz sobre os detalhes, geralmente os rostos. Os efeitos de iluminação que Caravaggio criou recebem, particularmente, o nome de *tenebrismo* para algo que é, genericamente, o claro-escuro da arte barroca.

Na dimensão topológica do quadro, ao usar magistralmente os recursos de luz e sombra o artista consegue dividir a imagem em dois focos. O primeiro, na metade superior, corresponde ao próprio Narciso:



Do intenso negror, ao fundo, destaca-se a personagem com grande incidência de luz sobre suas vestes brancas, seu rosto, pescoço e cabelos louros. O joelho flexionado, também muito alvo, situa-se no centro desta parte do quadro, produzindo escorço, ou seja, por ser representado em tamanho menor que o restante do corpo, cria o efeito de afastamento, distância segundo as

leis da perspectiva, ao mesmo tempo que o corpo e, principalmente, a cabeça parecem projetar-se para fora da tela.



O joelho exposto, as mangas arregaçadas e a expressão de abatimento podem produzir uma leitura que denota tempo. Estaria Narciso já esquecido de si mesmo, sem asseio, sem comida há algum tempo, somente mirando-se inebriado?

Vê-se na imagem acima o joelho e seu reflexo, configurando o centro geométrico do quadro e evidenciando o desdobrar da figura de Narciso em seu reflexo, que compõe a metade inferior da tela:



Nesta metade inferior da imagem, o escuro predomina criando o efeito de reflexo de Narciso nas águas. Há uma linha que demarca a superfície e nas pontas dessa linha as mãos se encontram, como se tocassem uma a outra.



É o encontro consigo mesmo, sua autodescoberta, que conduz Narciso ao seu terrível destino: a morte. Esta é a densidade sombria do quadro e o profundo antagonismo que permeia a situação da personagem que, ao se reconhecer, encontra também o amor, mas, ao mesmo tempo e na mesma intensidade, perde-se ao compreender a dimensão insana desse sentimento. Não há como possuir a si próprio, assim como ilusoriamente se pensa ter um ser amado.

A *intensidade* é uma das características da pintura barroca extremamente explorada por Caravaggio. Porém, apesar do gesto intenso e captado precisamente, como se o pintor já pensasse de modo impressionista, neste caso, não há um total rompimento do equilíbrio caracterizado pelo exagero do gesto e da expressão. Narciso, ao contrário dos demais personagens de Caravaggio, apresenta um rosto emocional, em tom poético. Não há distorção nem violência, há encantamento, sedução, sensualidade. Veja-se em detalhe a face de Narciso buscando captar o próprio olhar:



A boca entreaberta e o olhar comoventemente absorto caracterizam o homem da pintura barroca. Este apresenta mais do que um belo corpo e rosto. Ele é uma personagem redonda à medida que tem, em seu percurso, a necessidade de expressar, no conteúdo narrativo, a profundidade e ambigüidade das suas emoções.

Por conta da temática, neste quadro Caravaggio não explora o *feísmo*, ou seja, essa espécie de belo grotesco, que retrata os aspectos cruéis da natureza humana, de maneira direta. A imagem é bela e suave, como a figura mítica, porém há que se considerar o *feísmo* implícito presente no fato de o narcisismo patológico ter ceifado a vida do jovem. É por saber seu destino traçado que o sentimento se torna mais comovente.

Todos os sentidos do jovem são despertados quando ele abarca a si com tamanha intensidade: os olhos cravados, a boca parece ansiar por um beijo, a mão delimita o toque como se este acontecesse verdadeiramente, o ouvido, em destaque por entre os cabelos, aguarda uma palavra de afeto e o nariz destacado nesse perfil delicado, busca captar o outro de si. Os sentidos do leitor são também tomados nesse processo de enleio e as partes do corpo, algumas encobertas pelas roupas, outras expostas, compõem uma representação metonímica, a qual o quadro, como um todo, metaforiza.

Esta segmentação no plano de expressão do sistema pictórico visa respeitar o percurso do olhar desse leitor enamorado de narciso, tanto quanto ele mesmo, até encontrar, no nível fundamental, o conflito central de forças discutido neste estudo: aparência versus essência.

Ao amar a própria imagem a personagem demonstra não ter a dimensão do que é o amor. Este é o retrato do egocentrismo, o mesmo que perturba a personagem Carla no momento em que se vê no espelho representada, de modo grotesco, pela ferida do mendigo. Enovelada em seu ego ela desconhece o seu entorno e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, descobre, também, que não se conhecia.

Esse processo de espelhamento, de retorno cíclico partindo do próprio gesto e retornando para si é representado na tela pelo aspecto circular que os braços de Narciso formam ao unirem-se com os de sua imagem refletida:



Este olhar geométrico sobre a figura permite estabelecer elos que vão além do conteúdo mítico com a pintura renascentista. Na dimensão matéria do quadro encontra-se também o inovador uso, para época, de óleo sobre tela. Este fator auxilia para ampliar os recursos de luminosidade e sombra.

Evidencia-se o conflito existencial do homem barroco, perdido entre a razão e a fé, com o sentimento de ter suas certezas esmorecidas. A personagem clariceana vive, no conto, momento semelhante de luta interna, em que Carla sabe não ser mais possível fingir que é o centro de um mundo feito para satisfazê-la. A ferida do mendigo é que representa a realidade e através dela ocorre o reconhecimento de suas chagas não expostas. A identidade da personagem vem à tona quando cai a máscara no processo de epifania. Os efeitos dessa descoberta são marcantes, porém, diferentemente de Narciso, não há destruição, mas sim um provável processo de renovação.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui se encerra uma pesquisa que se fez inesgotável (o que representa discutir a beleza e a essência humanas?). Porém, é necessário pôr um ponto final.

Durante este estudo, ao se analisar os percursos gerativos dos textos propostos como *corpus* buscou-se a significação implícita, o indizível representado por palavra, traço ou cor: a expressão dos conceitos de aparência e essência, através do âmbito do maravilhoso.

A dada organização dos capítulos visou conduzir o leitor paulatinamente à compreensão da trajetória da pesquisa. Partindo-se da conceituação teórica sobre os diálogos que seriam travados, passou-se a análise, propriamente dita, dos textos, no primeiro capítulo. No segundo e terceiro capítulos, tratou-se de aprofundar o entendimento sobre os discursos implícitos e as vozes ligadas ao universo mítico, em cada uma das releituras.

Considerar *A Bela e a Fera* como hipotexto permitiu não só o estabelecimento das características do conto maravilhoso como iniciar o caminho por este universo, pelo qual a humanidade se relaciona, genericamente, com os conceitos ético-existenciais.

Essa história, escrita para o público infantil, apresenta-se sob forma figurativa. Por meio deste plano de expressão abstrato foi possível apreender as ideologias submersas nas palavras e, a partir delas, estabelecer os elos intertextuais, com os contos de Wilde e Lispector, e intersemióticos, com os quadros que retratam os mitos de Adônis e Narciso.

Três textos verbais, um diálogo. Voltados para o mesmo fazer-interpretativo, os contos “O jovem rei” e “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, considerados releituras do hipotexto, consolidaram-se como vozes que revisitam o maravilhoso, cada qual emprestando ao gênero um novo caráter, conforme o traço do espaço e da época em que foram produzidos. Dois textos

pictóricos apresentam a transposição do mito em linguagem plástica e endossam a discussão sobre o conceito de belo desde os primórdios até hoje.

As teorias que serviram como pilares ao estudo proporcionaram condições de se construir uma via que consolidou o entendimento sobre: 1- o gênero *conto maravilhoso*, em sua forma, conteúdo e variantes, pelas palavras de Nelly Novaes Coelho, cujas concepções se baseiam no estruturalismo de Vladimir Propp; 2- a natureza dialógica que se manifesta entre diferentes textos e linguagens, em uma perspectiva filosófica bakhtiniana; 3- a desconstrução das estruturas textuais pela semiótica greimasiana. Todas essas abordagens foram absolutamente complementares para se poder atingir as ideologias tematizadas pelo questionamento sobre o cerne da beleza.

Oscar Wilde escreveu um conto capaz de transportar o leitor ao imaginário, por meio de um conflito que, paradoxalmente, tem suas raízes calcadas em um problema concreto: a desigualdade social.

Ao terminar a leitura do conto de Wilde, jamais se esquece dos momentos de lucidez do jovem rei. Ao acordar pela primeira vez, ele vê a lua cor de mel, que, por sua tonalidade, remete, simbolicamente, ao Sol, com sua carga de significado relacionada à imortalidade, luz e verdade; no segundo ínterim entre os sonhos reveladores, sente-se envolvido pelos longos dedos cinzentos da Aurora, divindade que abre as portas do céu para o carro do Sol. Este último ente ilumina o terceiro e definitivo despertar.

A mesma luz que tece as vestes do jovem rei no momento de sua coroação representa a sublimação do homem sobre as próprias mazelas, em uma recusa aos padrões instituídos com base na aparência.

O leitor também não se esquecerá da personagem clariceana, a Bela Carla que, ao ver a ferida do mendigo, inicia um processo epifânico que resulta em uma procura universal; a busca pelo autoconhecimento, o situar-se no mundo de um modo autêntico.

As formas de arte, universo paralelo capaz de criar novas realidades por meio de sua linguagem, que foram analisadas não se puseram a serviço dos artistas simplesmente transmitindo uma mensagem. Isto porque, envolvente e sedutora, elas não trazem respostas, mas sim tocam o fruidor, gerando uma reflexão de natureza existencial, muitas vezes permeada por um furor revolucionário! Evidencia-se que o ser não se desprende do social, mas sim se constrói na relação de alteridade.

A discussão sobre as metamorfoses do ser, em constante processo de construção, resgata os arquétipos da humanidade, presentes nos mitos. As imagens de Adônis e Narciso, plasmadas nas telas de Rubens e Caravaggio, correspondem à personificação do modelo de beleza encontrado desde os primórdios, na cultura ocidental. A presença dos mitos nos percursos das personagens dos contos demonstra uma espécie de rito sempre velho e novo que alimenta o ser.

Revisitar os contos maravilhosos em Oscar Wilde e Clarice Lispector, estudando as novas tensões deste gênero, no mundo moderno, significou trilhar o percurso da aparência à essência, através das épocas, fruindo a beleza, e, sobretudo, vivenciando o momento de epifania que traduz uma nova aurora.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGUIAR, Flávio W. “Visões do inferno ou o retorno da aura”. In — *et alii* — *O Olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Companhia das Letras [s.d.].

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. Pref. Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Teoria semiótica do discurso: fundamentos teóricos*. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BREMOND, Claude. “A lógica dos possíveis narrativos”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia* – histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam* – a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

CANIATO, Benilde Justo. *O segredo da bastarda*, romance da história política e policial. *Via Atlântica* Revista da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. FFLCH/USP. São Paulo. nº 8, p.231–244, 2005.

CHAUI, Marilena. “A percepção”. In: \_\_\_\_\_. *Convite à filosofia*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1995.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*. 9. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

COELHO, Nelly Novaes. “A escritura existencialista de Clarice Lispector”. In: \_\_\_\_\_. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 173-189.

\_\_\_\_\_. *Literatura Infantil: Teoria – análise – didática*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1998.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e profano – a essência das religiões*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, JOSÉ LUIZ. *As astúcias da enunciação* – as categorias de pessoa, espaço e tempo. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Ática, 2005.

- \_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- \_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Interpretação de sonhos*. São Paulo: Imago, 2001.
- GOTLIB, Nádia Battella. “O congresso de bruxaria na Colômbia”. In: \_\_\_\_\_. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. p. 427-430.
- GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- HANSEN, J. Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986 (Série Documento).
- HOLMES, Jeremy. *Narcisismo*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *Myth – its meaning and functions in ancient and other cultures*. Los Angeles: Cambridge Iniversity Press, 1970.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Trad. Portuguesa: Zita Morais. Lisboa: Paisagem, 2006.
- LANDOWSKI, Eric e OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995.
- LANG, Jean. *Mitos universais – mitos e lendas dos povos europeus*. Trad. Vilma Maria da Silva. São Paulo: Landy, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1996.
- LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- MIELIETINSKI, E. M. *A Poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- NOVAES, Aduino (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras [s.d.].
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A fantástica verdade de Clarice”. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina: ensaios*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 159-176.
- PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Contos da carochinha*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1958.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector – Uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. do russo de Jasna Paravich Sarhan; org. e pref. de Boris Schnaiderman. São Paulo, Forense-Universitária, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. *Estudo da unidade nas Metamorfoses de Ovídio*, 2005. Tese (Doutorado) USP. São Paulo.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose – o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- SINGER, A. L. *a Bela e a Fera / Disney's*. Adaptado do filme. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- STEINBERG, Marta. *1001 Provérbios em contraste*. São Paulo: Ática, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone - Moisés. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. “As categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Estruturalismo e poética*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1971.
- VLIEGHE, Hans. *Arte e arquitetura flamenga, 1585-1700*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Nayfi Edições, 2001.

WILDE, Oscar Fingal O'Flahertie Wills. *A alma do homem sob o socialismo*. Trad. Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2003.

\_\_\_\_\_. *A decadência da mentira e outros ensaios*. Trad. João do Rio. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

\_\_\_\_\_. *O jovem rei e outras histórias*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *As obras-primas de Oscar Wilde*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

\_\_\_\_\_. *The happy prince and other fairy tales*. New York: Dover Publications, 2001.



## ANEXO A

### *A Bela e a Fera*<sup>2</sup>

Era uma vez, em terras muito distantes, um reino encantado onde tudo era perfeito. Os campos eram verdes, o povo era feliz e o castelo alegre e majestoso.

O jovem príncipe, porém, era um caso sério... Sempre teve tudo o que quis, mas seu coração era frio. Era mimado, egoísta e cruel. Mas, como era príncipe, ninguém se atrevia a contrariá-lo. Ninguém tinha coragem de lhe dar uma lição.

Até uma noite de inverno, gelada e chuvosa.

Nessa noite, chegou ao castelo uma mendiga trêmula de frio e fome. Os criados a levaram à presença do príncipe. Ela inclinou-se diante dele, tirando da cesta uma rosa vermelha.

– Gentil senhor – disse ela – poderia me dar abrigo por esta noite? Infelizmente não tenho dinheiro, mas lhe dou esta rosa como símbolo de gratidão.

Os criados tiveram pena da pobre mulher. O príncipe, porém, viu apenas feiúra e sujeira.

– Vá embora, mendiga imunda – disse ele. – E quando sair, não olhe para meus espelhos. Eles podem rachar de susto!

– Senhor – disse a mulher – não se deixe enganar por minha aparência. A beleza está em todas as coisas.

– Pois sim – respondeu o príncipe. Então vá achar beleza em outro lugar!

E ordenou aos criados:

– Ponham essa carcaça velha fora, já!

Mas antes que os criados tocassem nela, apareceu uma luz intensa, e cada vez mais brilhante, envolvendo a mulher. Ela começou a brilhar e diante do olhar assustado do pessoal do castelo, transformou-se numa belíssima feiticeira.

O príncipe ficou pálido de medo. Dentro dos olhos daquela feiticeira, ele podia perceber um sentimento de raiva, e isso era assustador.

Por favor, perdão – ele gritou caindo de joelhos. – Eu... não sabia...

---

<sup>2</sup> Texto extraído, na íntegra, do livro *A Bela e a Fera*, por A. L. Singer, em uma adaptação do filme de Walt Disney para o conto.

– Vi que não há amor em seu coração – disse ela, sem deixá-lo terminar a frase. – Você é uma fera, e numa *fera* se transformará!

– Não! Implorou o príncipe. Por favor... não!

A feiticeira levantou os braços para o céu. Lentamente, o rapaz foi se transformando. Brotaram pêlos em seu rosto, nas mãos... Os dedos viraram garras. Ele gritava de dor e seus dentes cresciam, enormes e pontudos.

– Lanço sobre este castelo uma maldição! Exclamou a feiticeira. – Você será prisioneiro em seu castelo. E perto de você nenhum ser vivo restará!

No mesmo instante todas as pessoas do castelo se transformaram. O mordomo virou um relógio de pêndulo. O *maître* Lumiere virou castiçal. *Madame* Samovar, a cozinheira, virou um bule de chá. Outros viraram peças de mobília, louças, prataria, até não restar uma só pessoa.

A feiticeira pegou a rosa e completou a magia:

– Guarde esta rosa. Ela continuará aberta e viçosa, mas pouco a pouco as pétalas irão caindo. Quando você completar vinte e um anos, a última pétala cairá. Até esse dia, você deverá quebrar o encanto. Senão, estará condenado a ser fera para sempre.

– Mas como posso quebrar o encanto? – perguntou o apavorado príncipe-fera. Sua voz era um rugido rouco.

– A única maneira é amar alguém e merecer o amor da pessoa amada.

Ela pôs a rosa na mesa, cobriu-a com uma redoma e tirou da cesta um pequeno espelho com moldura de prata.

– Tome um presente. Este espelho encantado mostrará qualquer parte do mundo. Basta desejar. Olhe bem, pois você já não faz parte deste mundo.

Num último lampejo de luz, a feiticeira desapareceu.

Fera atravessou a sala batendo as patas e subiu correndo as escadas para a torre do castelo. Subiu, subiu, cada vez mais alto, tropeçando nas novas patas peludas, desajeitadas. Chegando ao topo da escada, olhou pela janela da torre.

Ficou perplexo com o que viu. Nos campos em torno do castelo não havia uma só pessoa, nem uma, uma estrada, um prado de relva. A terra ensolarada tinha sido engolida por uma espessa névoa cinzenta.

Ele tinha que merecer o amor de alguém. Foi o que a feiticeira disse. “*Mas quem seria capaz de amar uma fera?*”, – pensou o rapaz, desesperado.

Jogou a cabeça para trás e uivou. Era o uivo de um animal cativo. Era o uivo de um rapaz que tinha perdido tudo.

\* \* \*

Muito longe do castelo, agora escondido na bruma, havia uma aldeia muito bonita. Nessa aldeia, havia uma jovem mais formosa que todas as outras moças do reino. Seu nome era Bela.

Era tão linda que todos a admiravam. Quando passava pela rua, o padeiro, o ferreiro, o verdureiro, o leiteiro e até as crianças paravam para olhar.

Mas Bela nem percebia seus olhares. Estava sempre lendo. Lia mesmo enquanto andava.

– Tão linda! – diziam os aldeões, compadecidos. – Pena que não seja normal. Está sempre com o nariz enfiado num livro. É tão esquisita quanto o pai.

Para Bela, ler não era nada esquisito. Nos livros havia aventura, romance, suspense. Havia perigos e Príncipe Encantado e final feliz. Os livros eram bem mais interessantes que a aldeia boba, monótona, onde todos eram iguais.

Quanto a seu pai, Maurice, Bela tinha muito orgulho dele. Para ela, o pai era o inventor mais genial do mundo. Um pouco mais distraído, é verdade. Verdade também que suas invenções não funcionavam exatamente como ele planejava. Mas Bela sabia que algum dia ele seria reconhecido.

Quando isso acontecesse, talvez eles mudassem da aldeia. Talvez fossem para um lugar elegante, onde poderia encontrar seu Príncipe Encantado.

Mas, até isso acontecer, só lhe restava esperar, e ler, e se livrar dos bobos que só queriam conquistar o seu amor.

Como Gaston.

Gaston era um caçador belo e formoso, muito admirado pelas jovens da aldeia. Era também um convencido, covarde e falso.

Um dia de outono, Bela atravessava a praça, lendo. Ao vê-la, Gaston disse a Lefou, seu constante companheiro:

– Olhe lá ela, Lefou. É a felizarda com quem vou me casar.

– A filha do inventor? – perguntou Lefou. – Aquela com o nariz enfiado no livro? Ela é esquisita. É...

– É a moça mais linda da cidade – disse Gaston. E eu não mereço o melhor?

– Claro... Quero dizer, sim, mas... – gaguejou Lefou.

Gaston correu para falar com Bela e Lefou foi atrás. Quando a alcançou, em frente ao mercado, Gaston diminuiu o passo.

– Olá, Bela – cumprimentou, com um sorriso presunçoso.

Bela mal tirou os olhos do livro:

– Olá, Gaston.

Gaston tirou o livro das mãos dela dizendo:

– Querida, não é normal uma garota ficar lendo. Já é tempo de tirar os olhos dos livros e prestar atenção em coisas mais importantes...como eu.

– Gaston, quer devolver meu livro, por favor? – Bela pediu, tentando conter a raiva.

Gaston riu. Atirou o livro numa poça de lama e disse:

– Vamos até a taverna dar uma olhada nos meus troféus de caça?

Agarrou o braço de Bela, mas ela se livrou.

– Por favor, Gaston – disse, furiosa por ele ter estragado seu livro. – Tenho que ir para casa ajudar meu pai. Adeus!

Apanhou o livro e foi andando.

Lefou se aproximou, falando com desdém:

– Seu pai? Aquele velho maluco? Precisa de ajuda mesmo.

– Não fale assim do meu do meu pai! Ele é um gênio! Bela disse com raiva.

E antes que ele pudesse dizer mais alguma coisa – CABUUUUUM! – uma explosão sacudiu o chão.

Uma nuvem de fumaça subiu de uma casinha no alto do morro.

A casa de Bela!

– Papai! – Bela gritou e saiu correndo para casa.

Quando abriu a porta da oficina do pai, saiu uma onda de fumaça espessa. No meio da fumaceira, caído ao lado de uma estranha engenhoca muito pesada, estava seu pai, Maurice, rodeado de lâminas de metal e pedaços de tábuas.

Bela correu em sua direção.

– Você está bem, papai?

Tossindo e reclamando, muito aborrecido, Maurice levantou do chão e deu um pontapé na invenção.

– Como será que isso aconteceu? Nunca vou conseguir pôr essa geringonça para funcionar!

Bela sorriu, aliviada por ele não estar machucado.

– Vai sim, papai – disse ela. – E vai ganhar o primeiro prêmio amanhã na feira, e vai ser um inventor famoso no mundo inteiro.

– Você acha mesmo? – disse Maurice, pegando uma ferramenta. – Vou consertar isso num minuto!

Bela ficou olhando o pai trabalhar, e pensando. Lembrou as palavras de zombaria de Gaston: “*Não é normal uma garota ficar lendo.*”

– Papai – ela disse – você me acha esquisita?

Maurice surgiu por detrás do invento, com os óculos meio tortos enganchados no nariz, os cabelos em pé.

– Minha filha? Esquisita? De onde tirou essa idéia?

– Não sei, mas acho que não combino com este lugar – disse Bela, olhando com tristeza para o pai. – Ah, papai, eu quero movimento e aventura em minha vida...e alguém para compartilhar comigo.

A voz de Bela ficou mais suave nesse último comentário. Seu pai concordou com a cabeça, compreensivo:

– E esse tal Gaston? É um rapaz bonito.

– Não é para mim, papai – disse Bela. – Ele é bruto e arrogante.

– Bem, não se preocupe. Essa invenção vai ser o começo de uma nova vida para nós – Maurice sorriu com carinho para a filha. – Então vamos nos mudar daqui e você vai ter uma chance de realizar seus sonhos.

Pouco depois, Maurice tinha posto a geringonça para funcionar, com tempo de sobra para levá-la à feira. Bela ajudou a colocar a *coisa* na carroça e, juntos, atrelaram o cavalo Philippe. Jogando uma capa nas costas, Maurice montou o cavalo e partiu.

– Adeus! – gritou Bela, acenando. – Boa Sorte!

Enquanto Philippe ia trotando pela estrada, Maurice segurava um mapa, conferindo o caminho. Só três horas mais tarde, ele descobriu uma coisa terrível.

O mapa estava de cabeça para baixo!

Maurice resmungou. Não reconhecia nada em volta, nunca tinha visto aquele lugar.

– Agora nunca vamos chegar à feira – ele disse. – Bela vai ficar tão decepcionada.

Algum tempo depois, Philippe chegou a uma encruzilhada na estrada. Havia uma placa, mas as palavras estavam apagadas.

À esquerda, a estrada continuava margeando um rio. À direita, desaparecia numa floresta densa e sombria. Maurice espiou bem as duas estradas e virou Philippe para a direita.

Philippe recuou e balançou a cabeça.

Maurice virou a rédea com força:

– Vamos, Philippe, é um atalho. Vamos chegar lá num minuto.

Philippe virou à direita e entrou na floresta. A estrada foi se estreitando.

As árvores jogavam sombras negras no chão. Pouco a pouco, uma neblina cinzenta foi caindo sobre eles. O *ping, ping, ping* de água caindo de uma árvore ecoava no silêncio mortal.

Um vento cortante assobiava entre os galhos desfolhados, retorcidos como longos dedos descarnados. Maurice fechou o casaco, protegendo-se do frio repentino. Então um vulto escuro veio se esgueirando entre as árvores, estalando as folhas. Philippe estacou. Olhou em volta, temeroso.

– Hum...é melhor voltar... – Maurice começou a dizer.

Mas era tarde demais. Um par de olhos amarelos apareceu entre as moitas. Philippe relinchou e empinou, apavorado.

Maurice perdeu o equilíbrio e caiu no chão, enquanto Philippe fugia a galope.

– Philippe? – Maurice murmurou na escuridão. Levantou depressa e olhou em volta, desvairado. Viu de novo os olhos amarelos e, apesar do desespero, esperou que pertencessem a algum ser amigável.

Mas nada tinha de amigável o rugido feroz do animal, nem seus dentes longos e afiados brilhando no escuro. Era um lobo!

\* \* \*

Rooaarrrrrrr...

Maurice recuou com o rugido do lobo.

– N-não – ele murmurou – Não!

O lobo avançou. Maurice correu. Saiu correndo desesperadamente, tropeçando nas raízes grossas, batendo o rosto nos galhos ásperos.

Viu outro vulto, e outro e mais outro. Era uma alcatéia inteira! Maurice correu para a esquerda, virou para a direita e continuou correndo sem parar. Os lobos arfavam, rugiam, rosnavam! Olhou para trás e viu muitos olhos amarelos chegando mais perto.

Então, deu com os olhos numa luz esmaecida, lá longe. Correu na direção da luz. Mas a floresta ficava cada vez mais espessa. Os espinhos rasgavam suas roupas, os galhos pareciam empurrá-lo para trás, como se fossem braços.

De repente, esbarrou numa coisa dura. Metálica. Grades. Um portão!

– Socorro! – gritou. – Tem alguém aí? Socorro!

O portão abriu sozinho.

Maurice entrou correndo e bateu o portão com toda a força. Segundos depois, com um barulhão, os lobos bateram de frente no portão e caíram estonteados. Maurice deu um suspiro de alívio. Seu coração batia furiosamente. Virou-se esperando encontrar a luz.

O que ele viu lhe tirou o fôlego.

Encontrou a luz, sem dúvida. Vinha de um enorme castelo. Um castelo escuro, velho e meio desmoronado, envolto em bruma.

Parecia que há séculos ninguém cuidava daquele lugar. Mas a luz queria dizer que havia alguém lá dentro. E Maurice seguiu em frente.

Atravessou uma ponte sobre um fosso seco. No outro lado da ponte, o castelo sombrio! O mato subia pelos muros do jardim e se emaranhava em volta das estátuas de mármore quebradas, meio caídas. Nesse momento, um raio cortou o céu, lançando uma luz crua sobre o castelo. Na mesma hora começou uma chuva torrencial.

A luz ainda brilhava fracamente pela porta aberta do castelo. Maurice entrou cautelosamente.

Lá dentro, logo na entrada, havia um belo castiçal com três velas acesas e um relógio de pêndulo. Mais adiante, o maior salão que Maurice tinha visto. Tapeçarias ricas, mas meio esfarrapadas, pendiam das paredes. Nos cantos havia estátuas lascadas e envelhecidas. O chão estava coberto por grossos tapetes empoeirados. Arcos escuros levavam a aposentos grandes e sombrios.

Assombrados, Maurice conseguiu dizer:

– Olá? – Alguém em casa?

Sua voz ecoou na penumbra do salão.

Então ouviu vozes. A primeira dizia:

– Coitado, deve ter se perdido na floresta.

A segunda respondeu:

– Fique quieto, Lumiere. Talvez ele vá embora.

– Ah, tenha pena – disse a primeira voz. Depois, mais alto:

– Seja bem-vindo, *monsieur*!

– Quem falou? – Maurice perguntou, assustado. – Onde você está?

Maurice sentiu alguma coisa puxar seu casaco. Virou-se depressa, mas não viu ninguém.

– Aqui! – disse a segunda voz.

Quando Maurice descobriu, seus olhos se arregalaram. O *relógio de pêndulo* estava puxando seu casaco! Tinha braços – e tinha um rosto!

– Sou *Monsieur* Horloge – disse o próprio, num tom muito amigável.

Então o castiçal falou com uma voz gentil:

– E eu sou *Monsieur* Lumiere, ao seu dispor.

– Vocês estão... estão vivos! – disse Maurice, cutucando o relógio. – Como é possível?

– Por favor, solte-me, *monsieur* – disse Horloge – eu lhe darei uma sonora bordoadá!

Maurice obedeceu dizendo:

– Perdão, senhor, é que...AAAAA-TCHIIMM! – o espirro explodiu.

– Está ensopado até os ossos, *monsieur* – disse Lumiere. – Venha se aquecer aqui perto do fogo.

– Não! – gritou Horloge – Eu proíbo! O patrão vai ficar furioso se souber que ele está aqui!

Mas Lumiere ignorou o protesto e foi empurrando Maurice para uma sala espaçosa, onde o fogo aceso espalhava uma aconchegante luz cor-de-âmbar. Maurice instalou-se numa confortável poltrona de couro. Um banquinho, latindo alegremente como um cachorro, veio correndo e ajeitou-se debaixo dos pés de Maurice.

– Ora... Olá, garoto! – disse Maurice.

– Ai, ai, ai, não, não, não, não, não! Na poltrona do patrão, não! – gritou Horloge, cobrindo os olhos com as mãos. – Eu não estou vendo isso! Eu não sei de nada!

Um carrinho de chá veio rolando pela sala. Em cima dele, um bule redondo com uma cara gordinha, muito simpática, e uma pequena xícara lascada.



– Sou *Madame* Samovar e esse é meu filho ZiP – ela disse. – Aceita uma xícara de chá, *monsieur*?

– Não! – gritou Horloge. – Chá, não!

– Sim, por favor – respondeu Maurice, agradecido.

Enquanto *Madame* Samovar servia o chá, Horloge agarrou Lumiere.

– Temos que tirá-lo daqui! Sabe o que o patrão vai fazer se...

– Fique calmo – disse Lumiere. – O patrão não precisa saber. Agora fique quieto, ele está adormecendo.

Horloge estava inconformado. Mas Maurice estava realmente pegando no sono, abençoado sono...

*VUAAMMM!*

A porta se abriu de repente e Maurice deu um pulo da cadeira. O banquinho latiu e correu para se esconder debaixo da mesa. O carrinho-de-chá rolou rapidamente para fora da sala e Horloge se enfiou debaixo do tapete.

Maurice olhou em volta. Alguém, alguma *coisa*, estava parada na porta. Tinha pernas tortas e peludas, uma cabeça enorme e uns braços esquisitos, cobertos de pêlos emaranhados. Veio se aproximando de Maurice, com as patas martelando no chão. Sob as sobrancelhas espessas e enroladas, seus olhos brilhavam com raiva. As narinas fremiam.

– Há um estranho aqui – ele rosnou.

Maurice queria fugir mas não conseguia. Estava paralisado de medo.

Lumiere se adiantou rapidamente.

– Patrão – ele disse – o cavalheiro perdeu-se na floresta e...

*RRRRRAAAAGGGGGHHH!* – a força do urro da Fera apagou as velas de Lumiere.

Horloge espiou, levantando uma beiradinha do tapete.

– Eu fui contra desde o começo – ele disse. – Eu tentei...

Fera rosnou para Maurice:

– O que você está fazendo aqui?

– Eu me perdi na floresta – respondeu Maurice, com os olhos arregalados de pavor – e então...

– O que você está olhando? – Fera interpelou, com raiva.

– N-n-nada – gaguejou Maurice.

– Você entra em minha casa e fica me observando! – Fera acusou.

Maurice tentou correr para a porta, mas a Fera barrou a passagem.

– Não foi por mal – disse Maurice. – Eu só queria um lugar para dormir.

Com as garras afiadas, Fera agarrou Maurice pela camisa. Com uma voz sinistra, que fez o sangue de Maurice gelar nas veias, disse:

– Vou lhe dar um lugar para dormir!

Naquele momento Maurice só pensava em Bela.

Tinha o pressentimento de que nunca mais voltaria a vê-la.

\* \* \*

Gaston e Lefou caminhavam depressa pela estrada, saindo da cidade. Vestiam suas melhores roupas, bem formais. Atrás deles vinha um padre, uma banda e praticamente todos os habitantes da aldeia.

Quando chegaram ao chalé de Bela, Gaston levantou a mão e todos pararam.

– Senhoras e senhores, quero agradecer a presença de todos no meu casamento. Mas, antes – ele disse estalando os lábios – é melhor eu pedir a mão da moça!

A multidão deu uma gargalhada. Gaston caminhou decidido para a porta de Bela e bateu com força. Bela estava lendo. Largou o livro e abriu a porta.

– Gaston, que surpresa agradável... – disse ela, tentando disfarçar o desapontamento. Gaston escancarou a porta e foi entrando.

– Sabe, Bela, – ele anunciou – não há uma mulher na aldeia que não quisesse estar em seu lugar. Hoje o seu sonho se tornará realidade!

O que você sabe dos meus sonhos? – disse Bela.

Gaton instalou-se na cadeira de Bela, levantou as pernas e apoiou as botas lamacentas na mesa – bem em cima do livro dela.

– Imagine só – ele disse – uma cabana de caça bem rústica. Minha caça assando no fogo. E minha linda mulherzinha massageando meus pés enquanto nossos filhinhos, uns seis ou sete, brincam no chão. E sabe quem será esta linda mulherzinha? Você, Bela!

O queixo dela caiu. Ele tinha ido pedi-la em casamento, e tinha convidado a cidade inteira para assistir! Que audácia!

Gaton levantou-se e tentou abraçar Bela. Ela recuou em direção à porta, pensando furiosamente no que fazer naquela situação.

Gaton, eu...eu... perdi a fala! Não sei o que dizer.

Gaton veio rodeando a sala, atrás de Bela, até conseguir pegá-la na porta.

– Diga que vai se casar comigo!

– Olhe eu lamento muito Gaston, – disse Bela, tentando encontrar a maçaneta, de costas para a porta – mas é...é que...não lhe mereço. Mas obrigada por pedir!

Achou a maçaneta e puxou. Quando a porta abriu ela deu um passo atrás. Gaston perdeu o equilíbrio e caiu lá fora.

Bela bateu a porta exatamente quando Gaston aterrissava numa poça de lama. A multidão ficou pasmada. Lefou andou devagar até a poça.

– Ela recusou, hein? – ele disse.

Gaston se levantou furioso, com os olhos flamejantes e punhos cerrados. Assustadas, as pessoas começaram a recuar.

De repente Gaston explodiu numa gargalhada.

– Me recusar? Imagine! Ela está só fazendo jogo duro!

Sorrindo, de cabeça em pé, voltou para a cidade.

A multidão seguia, ainda atordoada, observando Gaston. Muitos admiravam a sua dignidade. Muitos tinham vontade de rir.

Mas ninguém viu a mudança de expressão no rosto dele. Ninguém viu o sorriso ir se transformando numa careta de pura raiva.

E ninguém ouviu seu juramento solene:

– Bela vai ser minha mulher. De um jeito ou de outro.

Bela ficou em casa até que todos fossem embora.

– Imagine! Eu, casada com esse idiota, desmiolado – disse para si mesma.

Quando abriu a porta novamente, ouviu um ruído familiar, o relincho de Philippe. “Papai?” – pensou. “Já de volta?”

Olhou para a estrada e viu Philippe chegando sozinho. Correu para o cavalo, preocupada:

– Philippe! Que aconteceu? Onde está papai?

Philippe bufou e relinchou com aflição.

Bela ficou apavorada.

– Temos que encontrar papai! Me leve onde ele está!

Montou de um salto e galopou estrada abaixo. Philippe refez o caminho cuidadosamente até chegar à floresta, escura e sinistra como antes. Mas, desta vez, o cavalo estava decidido a ir até o fim. O vento assobiava, rugia, jogando galhos em seu caminho, mas Phillippe trotava adiante.

Bela sentiu a pele arrepiar. Nem nos seus piores pesadelos, jamais tinha imaginado um lugar tão aterrador.

De repente, ao avistar o portão enferrujado, Philippe começou a corcovear ansiosamente.

– Quietos Philippe! – disse Bela. Ela saltou rapidamente e, puxando o cavalo, cruzou o portão a pé. Ao entrar, viu um chapéu caído no chão. Era de seu pai.

– Papai – chamou ela entrando no grande *hall*. Atravessou o *hall* e subiu correndo uma escadaria de mármore. – Papai! Você está aí? Sou eu, Bela!

Chegando ao alto da escada, Bela seguiu pelo corredor, passando por Horloge e Lumiere. Horloge ficou boquiaberto. Lumiere desmanchou-se em lágrimas.

– Uma garota – ele gritou – Uma garota linda! Depois de todos estes anos, ela veio se apaixonar pelo patrão e quebrar o encanto. Seremos humanos de novo!

– Bobagem! – retrucou Horloge. – Veio aqui por causa do senhor trancado na torre. Deve ser o pai dela.

– Então temos que ajudá-la – disse Lumiere. Saiu correndo pelo castelo, cortando o caminho para chegar antes de Bela. Parou no corredor que levava à escada da torre.

Bela chegou à escada. Quando viu o brilho da luz de Lumiere, chamou:

– Olá! Tem alguém aí? Estou procurando...

Lumiere subiu a escada e parou num buraco na parede. Bela seguiu a luz. Quando chegou ao topo da escada, olhou em volta, intrigada. Havia um castiçal e, lá no fundo, uma fileira de portas com pontinhas gradeadas.

– Engraçado – ela disse – Tenho certeza de que havia alguém...

– Bela?

A voz soou meio rouca, mas ela sabia muito bem de quem era.

– Papai! – ela gritou. – Onde você está?

– O rosto de Maurice apareceu na portinhola de uma porta.

– Aqui! – enfiou a mão entre as grades.

Bela correu para a porta e agarrou a mão dele.

– Oh, papai, sua mão está gelada – ela disse. – Temos que sair daqui!

Batendo o queixo de frio e febre, Maurice disse:

– Não sei como você me achou, Bela, mas vá embora imediatamente.

– Quem prendeu você? – Bela quis saber.

– Não há tempo para explicar! – disse Maurice. – Saia daqui! Agora!

– Não, papai, não vou te deixar aqui! – Bela exclamou.

De repente, sentiu a escuridão cair sobre ela. Achou que o castiçal havia se apagado mas, quando olhou para trás, descobriu que a escuridão era uma sombra. Uma sombra enorme, de alguém que não podia ver.

– Quem está aí? – perguntou.

Fera não respondeu. Não conseguiu. As palavras não saiam. Olhando para a mais linda criatura humana que jamais vira, ficou com vergonha de sua feiúra.

– Quem é você? – perguntou Bela, tentando enxergar na escuridão. Fera respondeu baixinho:

– Sou o senhor deste castelo.

– Vim buscar meu pai – Bela explicou. – Deve haver algum engano. Por favor, deixe meu pai ir embora. Ele está doente!

– Ele não devia ter invadido o castelo! – replicou Fera.

Bela tentava por todos os meios enxergar o seqüestrador de seu pai.

– Pó favor! – implorou. – Farei qualquer coisa para salvar a vida dele. Deixe-me ficar em seu lugar!

O silêncio pesava no ar. Fera olhou atentamente para Bela. Os cabelos, os olhos, o rosto lindo, aqueciam alguma coisa dentro dele. Era a primeira vez, em muitos anos, que se sentia assim.

– Você quer ficar no lugar dele? – Fera perguntou.

– Não, Bela! – gritou Maurice. – Você não sabe o que está fazendo!

– Se eu ficar, você liberta meu pai?

– Sim – respondeu Fera – mas você tem que prometer ficar aqui para sempre.

O corredor ficou novamente denso de silêncio. Bela pensou um momento. Quem era esse homem? Antes de responder, precisava desesperadamente saber quem ele era.

– Chegue até a luz – ela disse.

Fera continuou imóvel. Tinha vergonha de se mostrar na presença de tamanha beleza.

Mas uma esperança desatinada se insinuou dentro de Fera. Talvez, quem sabe... Talvez ela não ficasse assustada com sua figura. Talvez gostasse dele.

Vagarosamente, foi até a luz.

Os olhos de Bela se arregalaram. Conteve um grito de horror e virou de costas.

– Não, Bela! – dizia Maurice. – Não vou deixar!

Bela reuniu todas as suas forças. Sabia que só havia uma coisa a fazer, por pior que fosse.

Encarando Fera, ela disse:

– Tem minha palavra.

– Muito bem! – concordou Fera. E foi logo abrir a porta.

Saiu arrastando Maurice para fora do castelo. Bela gritava e Maurice esperneava, lutando contra Fera, mas não conseguia se libertar do monstro.

– Por favor, poupe minha filha! – ele implorava. – Ela não tem nada a ver com isso!

Mas Fera nem ouvia. Arrastando Maurice para fora do terreno do castelo, tinha apenas um pensamento.

A garota seria dele para sempre. Para sempre.

\* \* \*

Agora que Bela estava trancada na torre, Fera não tinha a menor idéia do que fazer com ela. Murmurava para si mesmo “Depois desses anos todos... eu já tinha desistido... o que digo a ela?”

Lumiere ficou observando por muito tempo. Queria tanto que Fera fizesse a coisa certa. Talvez, quem sabe, o patrão pudesse fazer Bela se apaixonar por ele. E se conseguisse, o encanto finalmente se quebraria.

O maior desejo de Lumiere, e de todos os outros criados, era voltar a ser humano.

Tomando coragem, Lumiere disse:

– Ah... senhor, já que a garota ficará conosco por um tempo considerável, talvez o senhor possa lhe oferecer um quarto mais confortável.

Fera rosnou e Lumiere recuou com medo. Resmungando, Fera começou a subir a escada da torre. Caminhou pelo corredor até a porta de Bela e parou.

Agora era a vez de ele tomar coragem.

Quando abriu a porta, Bela estava no chão, com o rosto enterrado nas mãos. Levantou os olhos cheios de lágrimas.

– Nunca mais verei meu pai, e você nem me deixou dizer adeus!

Fera franziu o cenho. Não conhecia aquele tipo de sentimento. Não imaginava que as pessoas se importavam tanto umas com as outras.

– Venha. Vou lhe mostrar o seu quarto – ele rosnou. Voltou ao corredor, apanhando Lumiere na passagem.

– Meu quarto? – Bela estava confusa. Pensou que fosse mantê-la prisioneira na torre. Desceram a escada e atravessaram um longo labirinto de corredores. Permaneceram em silêncio até que Maurice não agüentou mais e cochichou para a Fera:

– Fale alguma coisa.

Fera estava nervosíssimo.

– Eu... ah... espero que você goste daqui – disse finalmente. Deu um olhar rápido a Lumiere, esperando aprovação.

Lumiere sorriu.

– Continue – incentivou.

– Agora o castelo é sua casa e você pode ir aonde quiser – disse Fera.

Pensou um pouquinho e acrescentou:

– Exceto na Ala Oeste.

– O que tem na... – Bela ousou perguntar.

– É proibida!

Lumiere não gostou. Fera não estava exatamente conquistando Bela. Continuaram a andar em silêncio até chegarem ao maior quarto de hóspedes. Fera abriu a porta e Bela entrou, muito desconfiada.

– Se precisar de algo, meus criados a atenderão – disse Fera.

– Convide-a para jantar – Lumiere cochichou.

– Ah... – Fera concordou e voltou a falar com Bela. – Você... bem... quer me acompanhar no jantar?

Mas Bela não queria nada com ele. Friamente, sem dizer nada, empurrou a porta.

Fera segurou a porta com a mão peluda. Seus olhos tinham a fúria de quem nunca tinha sido contrariado. Numa voz ameaçadora, ele disse bruscamente:

– Não é um pedido!

Bela bateu a porta na cara dele. Fera deu um rugido e foi embora.

Lumiere gemeu de frustração. Não era um bom começo para um caso de amor.

De volta à aldeia, numa taverna barulhenta, Gaston fazia o que melhor sabia – se exibia. Contava vantagem de suas caçadas, gabava-se de comer muito e de beber demais.

Só parou de se vangloriar quando a porta da taverna abriu-se de repente com um barulhão: *UAAC!*

Todos ficaram em silêncio. Todos viram um homem sujo, encharcado, entrar aos tropeções, vindo da neve. Em princípio, ninguém o reconheceu.

– Socorro! – ele gritou, o rosto branco de terror. – Ele pegou Bela! Ele prendeu Bela no castelo dele!

As gargalhadas encheram a taverna.

– É o maluco do Maurice! – gritou um dos amigos de Gaston.

– Calma, Maurice – disse Gaston. – Quem prendeu Bela no castelo?

– Um monstro horrendo! – Maurice respondeu. – Me ajudem!

– Tudo bem, meu velho – disse Gaston. – Vamos ajudá-lo.

Piscando para os companheiros, Gaston apontou a porta. Dois homens pegaram Maurice pelos braços, o levaram até a porta e o jogaram lá fora na neve. Quando a porta bateu atrás dele, a taverna inteira estourou de rir.

Mas de repente Gaston ficou sério. Chamou Lefou de lado e disse baixinho;

– Apesar de maluco, o homem pode se útil, Lefou. Acabei de pensar uma coisa, um plano para Bela casar comigo!

Com um sorriso sinistro, cochichou o plano para Lefou.

Maurice corria desesperadamente pelas ruas desertas.

– Por favor, me ajude! – pedia a quem encontrava. – Minha filha foi seqüestrada por um monstro!

Todos o ignoravam. “O velho Maurice finalmente perdeu o juízo”, pensavam, e seguiam em frente.

A nevasca continuava e Maurice curvou-se, caindo de joelhos na rua. Levantou a cabeça e deu um último grito desesperado:

– Ninguém vai me ajudar?

O assobio do vento cortante foi sua única resposta. Maurice estava só. E não havia esperança para a pobre Bela.

\* \* \*



Bela atirou-se na cama, chorando. O colchão era macio e a bela colcha de seda combinava com as cortinas. Tudo o que havia no quarto era da melhor qualidade, da mesa-de-cabeceira de madeira entalhada ao tapete feito à mão e ao grande guarda-roupa ao lado da cama.

Mas nada disso importava para Bela. O quarto era uma prisão. Por mais bonito que fosse, nunca poderia considerá-lo sua casa. Se Fera fosse mantê-la para sempre afastada de seu pai e de tudo o que amava, ele e seu castelo teriam para sempre o seu ódio. “E nunca jantarei com ele!”, jurou para si mesma. “Ainda que seja o único ser vivo neste castelo.”

De repente, uma batida na porta interrompeu seus pensamentos.

– Quem é? – ela perguntou.

– *Madame* Samovar, querida – disse uma voz. – Achei que você gostaria de uma xícara de chá.

“Então *existem* outras pessoas no castelo”, – pensou Bela. A voz era muito simpática. Ela abriu a porta.

Mas não havia ninguém. Quer dizer, nenhuma pessoa. Só um bule de chá, que entrou alegremente no quarto e, logo atrás, uma saltitante xícara lascada.

Assustada, Bela recuou até esbarrar no guarda-roupa.

– Cuidado! – disse Guarda-roupa.

Bela deu um pulo e ficou boquiaberta. O guarda-roupa tinha uma cara. O bule a xícara também. Tinham vida.

– Isso...Isso é impossível! – disse Bela, sentando na cama.

– Eu sei que é – disse o Guarda-roupa. – Mas estamos aqui!

A xícara olhou para o bule e disse:

– Não falei que ela era bonita, mamãe? Não falei?

– Sim, Zip – respondeu *Madame* Samovar. – Agora fique quietinho. Zip saltitou obedientemente para perto da mãe e ela encheu-o de chá. Ele saiu pulando sorridente para Bela.

– Cuidado – disse *Madame* Samovar – não entorne!

Bela sorriu. Zip era bonitinho.

– Obrigada – disse ela, pegando a xícara e tomando um gole de chá.

– Ai, faz cócegas – disse Zip com um risinho.

– Sabe querida – disse *Madame* Samovar – trocar de lugar com seu pai foi muita coragem sua.

– Nós todos achamos você muito corajosa – disse guarda-roupa, sentado na cama ao lado de Bela.

Bela baixou os olhos.

– Mas agora perdi meu pai, perdi meus sonhos...tudo!

– Vai dar tudo certo, você vai ver – disse Madame Samovar com carinho. E continuou, dirigindo-se a Zip – Venha! Ainda temos uma ceia a preparar!

Depois que mãe e filho saíram do quarto, Guarda-roupa tirou um vestido de seda de um cabide e deu à Bela, dizendo:

– Ah, você vai estar deslumbrante no jantar.

–É muita bondade sua, mas não vou jantar – respondeu Bela.

– Mas você tem que ir! – Insistiu Guarda-roupa.

Nesse momento, Horloge apareceu na porta.

–Ah! – fez ele. – O jantar está servido!

Mas Bela estava decidida a não sair do quarto, ainda que todos os objetos do castelo fossem implorar. Sua resposta era não!

Pela sala de jantar, via-se a neve caindo lá fora. A mesa estava posta com a mais fina porcelana. *Madame* Samovar veio da cozinha e se instalou em cima da lareira ao lado de Lumiere, sobre o fogo crepitante.

Fera andava pra lá e pra cá.

– Por que ela está demorando tanto? – rosnou a Fera.

– Seja paciente senhor – disse *Madame* Samovar.

– Senhor – disse Lumiere – Já pensou que talvez a jovem possa quebrar o encanto?

– Claro que sim! – respondeu a Fera – Não sou idiota! Mas não adianta. Ela é tão linda e eu... olhe só pra mim!

– Precisa fazê-la ver além das aparências – disse *Madame* Samovar.

–Não sei como – respondeu a Fera, tristemente. – E o pior é que as pétalas da rosa já começaram a cair.

– Bem, o senhor pode começar a se arrumar um pouco melhor – sugeriu Madame Samovar.

– Melhore a postura, endireite as costas! Tente agir como um cavalheiro.

– Sorria para ela – Lumiere sugeriu.

– Mas cuidado para não assustá-la com seus dentes – acrescentou *Madame* Samovar.

– Pode impressioná-la com sua brilhante inteligência! – disse Lumiere, animado. – Faça uma chuva de elogios!

– Mas seja gentil – disse *Madame* Samovar – e sincero.

– Mas acima de tudo – disseram juntos – controle seu gênio!

*TOC! TOC! TOC!* Alguém bateu à porta.

– Aí vem ela! – gritou Lumiere.

Fera passou uma pata nos cabelos e tentou sorrir. A porta se abriu. Mas era apenas Horloge.

– Onde está ela? – perguntou Fera.

– Eh... quem? – disse Horloge, nervoso. – Oh, ah, ah! A moça! Nesse momento... bem, dadas as circunstâncias...

Fera olhava para ele com impaciência. Horloge não tinha saída. Tinha que dizer a verdade.

– Ela não vem – disse, com a voz trêmula de medo.

*RRRRRRRROOOUUGGGHHH!* – rugiu Fera disparando para a escada que levava ao quarto de Bela. Lumiere, Horloge e *Madame* Samovar subiram correndo atrás dele.

– Saia daí ou arrebento esta porta! – ele urrou, esmurrando a porta.

– Não estou com fome! – gritou Bela lá de dentro.

– Senhor – disse Horloge cautelosamente – por favor, tente ser gentil.

As narinas de Fera tremiam de raiva, mas ele sabia que Horloge tinha razão. Respirou fundo e falou entre os dentes:

– Dê-me o prazer de me acompanhar no jantar.

– Não, obrigada – respondeu Bela.

Fera explodiu.

– Está bem!! – berrou ele. – Então pode morrer de fome!

Olhou fixamente para Horloge e Lumiere.

– Se ela não comer comigo, não vai comer nada! – urrou, furioso.

– Enquanto ele se arremessava escada abaixo. *Madame* Samovar comentou:

– Oh, meu Deus. Ele não se saiu muito bem, não é?

Horloge levantou as mãos e suspirou.

– De qualquer modo, temos que obedecer e deixar tudo arrumado. Lumiere, fique de guarda e, se qualquer coisa acontecer, avise-me.

– Não vou tirar os olhos da porta – Lumiere respondeu.

Fera só parou de correr quando chegou ao seu covil na ala Oeste. Abriu a porta com estrondo e entrou resmungando:

– Eu peço educadamente e ela recusa! O que quer que eu faça, que implore?

Agarrou o espelho mágico, que mostrava qualquer lugar que ele desejasse ver.

– Quero ver a moça – ordenou.

Lentamente, a imagem de Bela foi surgindo no espelho. Estava sentada na cama, de braços cruzados e expressão zangada. Guarda-roupa chegou perto dela e disse:

– Na verdade, o patrão não é tão mau quando a gente o conhece melhor. Por que não lhe dá uma chance?

– Ele arruinou minha vida! – disse Bela. – Não quero nada com ele!

Fera não quis ouvir mais. Pôs o espelho na mesinha. Seus olhos estavam cheios de tristeza.

– Para ela, vou ser sempre um monstro – disse para si mesmo. – Perdi a esperança.

Antes que pronunciasse a última palavra, outra pétala caiu da rosa. Vendo a pétala pousar sobre a mesa, Fera estremeceu.

\* \* \*

Tarde da noite, Bela se esgueirou para fora do quarto. Não havia ninguém montando guarda, mas ela ouviu risadinhas no *hall*. Olhando para a esquerda viu Lumiere flertando com uma graciosa vassourinha de penas.

Pé ante pé, ela atravessou o *hall*. Seu estômago doía. Não quis jantar com Fera, mas também não queria morrer de fome!

Desceu as escadas em silêncio. Não foi difícil achar a cozinha. No fim de um longo corredor, ouviu o bater de panelas e talheres atrás da porta fechada.

Abriu a porta devagarinho. Por um momento, todos na cozinha ficaram imóveis. Além de Horloge, lá estavam *Madame* Samovar e um fogão com cara de mau.

Horloge foi o primeiro a falar.

– Que prazer vê-la, *mademoiselle* – disse ele, fazendo uma profunda reverência. – Sou Horloge, o mordomo. Imediatamente Lumiere apareceu, com um olhar ansioso e culpado.

Horloge lançou-lhe um olhar fuzilante e disse:

– E este é Lumiere.

Lumiere tomou a mão de Bela e tentou beijá-la, mas Horloge deu-lhe um tapa.

– Se pudermos fazer alguma coisa para tornar sua estada mais agradável... – disse Horloge, num tom pouco convincente.

– Estou com um pouco de *fome* – respondeu Bela.

Os olhos de *Madame* Samovar se iluminaram.

– Está? – ele disse, já ordenando aos outros. – Ouviram? Aticem o fogo! Tragam os talheres! Acordem as louças!

– Não! – gritou Horloge. – Lembrem-se do que o patrão disse. Se não comesse com ele, não comeria nada!

Mas ninguém deu atenção a Horloge. Todos os objetos entraram em ação. O fogão acendeu todas as bocas e começou a cozinhar. Pratos apetitosos pularam para o forno.

Sorrindo com elegância, Lumiere conduziu Bela ao salão.

– *Madeimoselle*, é com grande orgulho e extremo prazer que lhe damos as boas-vindas – disse ele, grandioso. – E agora convidamos a relaxar e tomar seu lugar, enquanto o salão, orgulhosamente apresenta... seu jantar!

Lumiere parecia um apresentador de show, e foi exatamente o que apresentou a Bela: um show. Maravilhada, ela assistiu a coreografia dos pratos, travessas e talheres dançando e cantando no palco da mesa. Uma cadeira deslizou para Bela e conduziu-a à mesa. O primeiro prato foi servido.

A todo momento a porta da cozinha se abria, e, a cada vez, aparecia um prato ainda mais delicioso que o outro. Bela ficava com água na boca.

O nome de cada prato era anunciado com uma canção e muita dança.

Havia uma sopa quente, um assado de carne, suflê de queijo e, de sobremesa, torta e pudim flambado. Era um banquete, mas Bela conseguiu comer tudo. Nunca tinha visto um jantar tão maravilhoso, nem um show tão extraordinário!

Quando terminou, ela aplaudiu entusiasticamente. Até Horloge entrou no espírito da coisa e dançou até ficar exausto. Horloge, Lumiere e os outros objetos agradeceram se curvando diante dela, sorridentes de prazer.

– Bravo! – exclamou Bela. – Maravilhoso! Nunca estive num castelo encantado antes. Gostaria de ver tudo, se possível.

Horloge perde imediatamente o bom humor.

– Um momento! Não sei se é uma boa idéia. O patrão...

– Talvez você possa me levar – Bela disse a ele. – Tenho certeza de que você conhece melhor que ninguém.

– Bem, de fato... – disse Horloge, estufando de vaidade – Conheço!

Marchando orgulhosamente, levou-a a um *tour* pelo castelo. Falava sem parar, explicando os menores detalhes de cada aposento. Lumiere os seguia, um tanto enfadado. Olhava em volta, assoviando e canatrolando para si mesmo.

Quando se aproximaram da Ala Oeste, Horloge e Lumiere perceberam uma coisa horrível: Bela tinha desaparecido.

– *Madeimoselle* ? – Horloge chamou.

Com o canto dos olhos, viu Bela subindo uma escada escura.

Imediatamente, Horloge e Lumiere correram para a frente de Bela, bloqueando sua passagem.

– O que tem lá em cima? – ela perguntou.

– Nada! – respondeu Horloge. – Não há nada de interesse na ala oeste. Só poeira, mais nada. Muito sem graça!

– Ah! Então essa é a ala oeste – Disse Bela, lembrando a advertência de Fera. – Que será que ele esconde lá?

Ela ameaçou subir um degrau, mas Horloge não arredou pé. – Talvez *Madeimoselle* queira ver outra coisa – ele disse desesperado. – Temos ricas tapeçarias, jardins, a biblioteca...

– Existe uma biblioteca? – Bela perguntou.

– Sim, e excelente – disse Horloge. – Tem mais livros do que se consegue ler a vida inteira!

Assim dizendo, conseguiram fazê-la descer os degraus e rumaram para a biblioteca. Horloge continuava falando sem parar:

– Temos livros sobre todos os assuntos, de qualquer autor que tenha encostado a pena no papel...

É verdade que Bela queria ver a biblioteca, mas a curiosidade sobre a ala oeste venceu. Foi se deixando ficar para trás e para trás dos guias, então parou.

Eles estavam tão entretidos em descrever a biblioteca que não notaram.

Bela deu meia volta e correu em direção à ala oeste.

Subiu correndo, de dois em dois degraus. Chegando ao alto da escada, parou. Diante dela, um longo corredor sombrio se estendia até sumir na escuridão.

Ao longo das paredes havia grandes espelhos, todos quebrados. Seguiu caminhando lentamente, mergulhando nas trevas.

No final do corredor havia uma enorme porta de madeira. Acima dela, duas faces de demônios encaravam, parecendo dizer: “Vá embora! Vá embora!” – Bela respirou fundo.

Empurrou a porta que abriu com um rangido. Bela arregalou os olhos. Sentiu um aperto na garganta. Nunca tinha visto nada parecido com aquele aposento.

Tudo estava coberto de poeira e teias de aranha. Trepadeiras entravam por uma janela aberta e se enroscavam e móveis quebrados, espelhos estilhaçados e quadros rasgados. Portas de armários pendiam tortas das dobradiças quebradas e uma pilha de roupas de cama sujas se amontoava junto a uma parede. Num canto, um monte de ossos, dando a impressão de terem sido mastigados.

Bela sentiu o estômago revirar. À medida que avançava, ficava arrepiada. “É aqui que ele vive?” ela pensou

Um quadro na parede chamou sua atenção. Era o retrato de um rapaz.

Bela achou que ele tinha feições familiares, mas não tinha certeza. A tela tinha cinco rasgões profundos, como se a fera tivesse rasgado com as unhas.

Então Bela viu a rosa. Apesar de um pouco caída e já com poucas pétalas, a rosa brilhava. Chegando mais perto, estendeu a mão para tocá-la. As pétalas eram tão lindas, tão delicadas...

Bela ficou tão encantada com a rosa que não viu a volumosa sombra de Fera surgindo na janela aberta.

\* \* \*

*AAARRRRGGGHH!* – Fera rugiu, pulando na frente de Bela. Bela recuou com um grito. Não chegou a tocar a rosa.

Fera veio andando pesadamente em sua direção, esmagando tudo o que havia em seu caminho.

– Eu avisei para nunca vir aqui! – ele berrou, arremessando longe uma cadeira, como se fosse de papel. – Sabe o que você fez?

– Não quis fazer mal algum – Bela se defendeu.

Fera respondeu atirando uma mesa contra a parede.

– Saia daqui! – Urrou. – Saia já daqui!

Bela não perdeu tempo. Saiu correndo...do castelo. Com ou sem promessa, ela não iria mais ficar ali!

Philippe estava esperando lá fora, exatamente onde ela o tinha deixado.

Ela montou e gritou:

– Me leve para casa!

As patas de Philippe batiam forte na terra gelada. Em poucos segundos, tinham saído do terreno do castelo e entravam na floresta. Bela sentiu um arrepio de felicidade.

Mas à medida que penetravam na floresta, esse sentimento ia diminuindo. Era mais escura e densa do que ela se lembrava. Philippe reduziu o passo, tentando se esquivar dos galhos que se alongavam como garras. Na bruma espessa, não via mais que um passo a sua frente.

Mas não havia como não ver os olhos. Olhos amarelos, intensos, de muitos lobos.

Rugindo ferozmente, os lobos atacaram as pernas de Philippe. O cavalo relinchou, empinou, e Bela caiu.

Um lobo a viu caída no chão da floresta. E outro lobo, e mais outro.

Os lobos investiram. Ela recuou, tropeçando, e agarrou um galho solto. Com o coração disparado, Bela arremessou o galho contra o lobos.

Eles dançavam em volta do galho, chegando cada vez mais perto. Bela tentou recuar, mas tropeçou numa raiz. Uma dor aguda atravessou seu tornozelo e ela caiu.

Os lobos avançaram. Bela sentia as garras em seu pescoço e nada podia fazer, a não ser gritar.

\* \* \*

De repente, alguém tirou os lobos de cima de Bela. Ainda ouvia os rugidos perto dela, mas agora atacavam quem tinha vindo salvá-la! Quando viu quem era, nem acreditou. Era Fera!

Conseguiu ficar de pé e correu para Philippe. Juntos assistiram, sem nada poder fazer, Fera lutar furiosamente. Os lobos atacavam com dentes e garras. Fera gritava de dor.

Mas Fera era mais forte. Um a um, ele foi pegando os lobos e os atirando longe. Vendo a batalha perdida, os mais espertos fugiram.

Fera ficou só, com o rosto contorcido de agonia. Tentou andar até onde estava Bela, mas deu alguns passos e caiu com um gemido. Bela olhou para a estrada. Era estreita, mas ela e Philippe estavam livres para segui-la. Livres para galopar para casa, livres para deixar para trás Fera e seu mundo horrível.



– Me ajude, Philippe – ela disse baixinho.

Conduziu o leal cavalo até onde estava Fera e ajudou-o a se levantar. Juntos voltaram penosamente ao castelo. Fera mancava, apoiando-se em Philippe.

No salão do castelo, Bela cuidou dos ferimentos de Fera. Ela se encolhia de dor.

– Se você não tivesse fugido, isso não teria acontecido! – disse ele, zangado.

– Se não tivesse me assustado, eu não teria fugido! – replicou Bela limpando os ferimentos com um pano úmido.

– Mas você não devia ter ido à ala oeste – retrucou Fera.

– E você devia aprender a controlar seu mau gênio! – disse Bela.

Por um longo momento, eles se encararam. Então baixaram os olhos. Bela tirou seu cachecol e pô-se a enrolar o braço de Fera.

– Agora fique quieto. Pode doer um pouquinho.

Fera apertou os dentes e não se moveu. Finalmente, Bela disse o que não tinha falado na floresta:

– A propósito, obrigada por salvar minha vida.

– Foi um prazer – respondeu Fera, com um sorriso.

Apesar da dor, ele sentiu um súbito bem-estar.

Enquanto isso, Gaston e Lefou seguiam em direção ao chalé de Bela, acompanhados de um homem inteiramente vestido de marrom. Seu nome era *Monsieur* d'Arque. Era alto, muito magro, tinha um nariz comprido e olhos pequenos. Era o diretor do hospício e fazia parte do maldoso plano de Gaston.

Em troca de uma bolsa de ouro, ele tinha concordado em trancar Maurice nos hospício, a não ser que Bela se casasse com Gaston. O que eles não sabiam é que Maurice tinha saído à procura de Bela.

Naquele momento, entrava a pé na floresta escura.

Vendo o chalé vazio, Gaston disse aos parceiros:

– Mais cedo ou mais tarde, eles voltarão e então estaremos prontos. Lefou, fique aqui vigiando.

Lefou plantou-se ao lado da escada. Gaston e *Monsieur* d'Arque voltaram lentamente à aldeia, para tentar descobrir onde estavam Bela e seu pai.

– Desta vez, ninguém vai me impedir de ter Bela – Gaston declarou com raiva.

A neve caía a noite inteira, cobrindo as trepadeiras e as estátuas partidas. O lençol branco tornava os campos em volta do castelo quase bonitos.

Desde a noite do ataque dos lobos, Fera tinha melhorado muito. E era por causa de Bela.

Sua gentileza e seus cuidados tinham despertado o que havia de bom no coração de Fera.

Da janela do seu quarto, olhava Bela andando com Philippe e pensava: “Quero fazer algo por ela.”

Resolveu lhe dar um presente muito especial e, com a ajuda de Horloge e Lumiere, pensou numa surpresa. Mas era preciso muito planejamento – e muita faxina.

Depois de horas de preparativos, a surpresa ficou pronta. Fera conduziu Bela por um corredor e parou em frente de uma enorme porta dupla.

– Quero lhe mostrar uma coisa – ele disse – mas tem que fechar os olhos. É uma surpresa!

Bela fechou os olhos e ficou maravilhada. Era uma biblioteca magnífica, com paredes forradas de prateleiras e mais prateleiras de livros. No fundo, havia uma poltrona de couro em frente ao fogo aceso na lareira.

– Não posso acreditar! – disse Bela, encantada. – Nunca vi tantos livros em toda a minha vida!

Fera sorriu.

– Você gosta? São todos seus – ele disse.

– Oh, muito obrigada! – exclamou Bela.

Escondidos num canto da biblioteca, Horloge e Lumiere sorriram um para o outro. Talvez o encanto pudesse ser quebrado, afinal.

Nos dias que se seguiram, as coisas continuaram a mudar entre Bela e Fera. Estavam se tornando amigos! Bela ficou sabendo um monte de coisas sobre Fera. Viu que ele não sabia comer com garfo e faca e então lhe ensinou. Ele não sabia ler e então ela lia para ele. Ensinou Fera a dar comida aos passarinhos e brincar na neve.

“Ela não estremece mais quando segura minha pata”, observou Fera. “Ele tem alguma coisa que eu não tinha visto antes,” – admitiu Bela. “Pensei que fosse feio e cruel, mas agora é meigo e gentil.”

Pela primeira vez na vida, Fera estava aprendendo a se divertir. Descobriu novos sentimentos, um sentimento de ternura que ele desconhecia. Ternura por Bela.

Fera não tardou a reconhecer um fato alarmante: Estava apaixonado por Bela e tinha que fazer algo a respeito. Tinha que falar com ela. Mas como? À moda antiga não. Precisa criar um momento de magia, surpreendê-la totalmente. Queria convidar Bela para dançar uma noite no salão do baile.

Ficou encantado quando ela aceitou. Nessa noite, Fera fez as coisas que nunca havia feito antes. Tomou um bom banho, vestiu-se com capricho e até penteou a juba.

Entrando no salão para encontrar Bela, Fera estava completamente diferente. Sua juba brilhava à luz da velas, sua roupa era elegante. Lumiere providenciou candelabros românticos e Madame Samovar cantou uma canção de amor.

Quando bela surgiu no alto da escada, num resplandecente vestido dourado, fera ficou gelado. Estava deslumbrado com sua beleza, mas também muito nervoso.

Adiantou-se até a escada para recebê-la, com um sorriso galante, acompanhou-a até o salão. Tomou-a nos braços e, nos primeiros passos de dança, quase esmaga os pés de Bela.

Fera ficou horrorizado. Todo este trabalhão para criar uma noite perfeita, e não iria dar certo. Ele era um desastre!

Mas Bela nem ligou. Sorriu com ternura para ele e fez o que já vinha fazendo ultimamente – ensinou. – Ensinou-o a dançar.

Aos poucos, Fera foi aprendendo os passos e logo rodopiavam graciosamente pelo salão.

Mais tarde, sem fôlego de tanto rir, foram ao terraço. Quando Fera abriu a porta de vidro, entrou um ar muito frio. Era uma noite silenciosa e o chão coberto de neve brilhava à luz da lua. No céu, milhares de estrelas cintilavam.

Bela olhou para cima, suspirou e sorriu.

Fera soube que era o momento da verdade.

– Diga Bela... – falou suavemente – você é feliz aqui...comigo?

Bela ficou pensativa por um momento. Tinha que admitir que era mais feliz do que tinha imaginado.

– Sim – ela respondeu.

Mas Fera via a tristeza em seus olhos.

– O que houve? – Estava chorando.

– Se ao menos eu pudesse ver meu pai de novo. Só uma vez – ela disse. – Sinto tanta saudade dele.

Fera olhou-a longamente. Ele tinha o poder de deixá-la ver o pai. E agora sabia que faria tudo por ela.

– Há uma maneira de ver seu pai agora – ele disse.

Sem mais uma palavra, levou-a a ala oeste. Ao entrar em seu quarto, Fera pegou o espelho mágico e entregou à Bela.

– O espelho mostra tudo o que você desejar – disse ele.

Bela segurou o espelho e murmurou:

– Quero ver meu pai, por favor.

O espelho começou a brilhar. Apareceu uma imagem escura, difusa. Começou a clarear e Bela viu árvores e moitas espessas. Era a floresta.

Alguma coisa se movia. De forma lenta e curvada, como um animal ferido.

Quando a criatura olhou para o céu, Bela reconheceu seu pai. “Bela”, ele disse com voz rouca e entrecortada. Maurice caiu de joelhos, tremendo e tossindo.

– Papai! – gritou Bela. Virou-se para Fera, com pânico no olhar. – Ele está doente! Pode estar doente! Pode estar morrendo! E está sozinho!

Fera engoliu em seco. Vendo a face coberta de lágrimas de Bela, vendo o sofrimento dela, seu coração falhou. Podia sentir a dor dela como se fosse sua.

“O pai precisa dela, mas eu também preciso”, pensou Fera.

Olhou para a mesinha e viu duas pétalas murchas na rosa encantada. Logo caíram.

Se deixasse Bela partir, nunca saberia se ela o amava e o feitiço se quebraria. Ele seria uma fera monstruosa para sempre.

Mas ao voltar os olhos para Bela, soube que só havia uma coisa a fazer.

– Você deve voltar para ele – disse Fera pronunciando lentamente as palavras que selariam para sempre o seu destino.

Bela olhou-o, incrédula.

– Quer dizer que estou livre?

Fera fez o possível para manter a voz firme, sem emoção:

– Eu a liberto. Não é mais minha prisioneira.

Bela apertou com força a mão dele.

– Oh! Obrigada! – saiu correndo em direção à porta, mas parou quando percebeu que ainda segurava o espelho.

Fera balançou a cabeça.

– Leve-o com você – ele disse. – Assim poderá sempre olhar para trás... e se lembrar de mim. Bela levou o espelho ao peito.

– Obrigada por entender o quanto ele precisa de mim! – ela disse.

“ Eu preciso de você tanto quanto ele!” Fera queria dizer. As palavras presas em seu coração subiram à boca. Mas ele nada disse. Só assentiu com a cabeça.

Bela tocou rapidamente na mão dele e correu, o vestido ondulado atrás dela.

Fera ficou em pé no terraço. Viu Bela sair do castelo, montar em Philippe e partir a galope, com o luar brilhando em seus cabelos.

Depois que ela partiu, Fera fez uma coisa que não fazia desde menino. Atirou a cabeça para trás e gritou, com uma dor que lhe cortava o fundo do coração.

\* \* \*

“ Graças a Deus ainda está vivo!”, foi só o que Bela pensou ao encontrar o pai na floresta. Estava encharcado, tinha febre, e nem a reconheceu. Mas estava vivo.

Com muito esforço, Bela deitou o pai atravessado no lombo de Philippe, e saíram galopando na neve da floresta a caminho de casa, Maurice delirava e repetia as mesmas frases: “ Eu devia ter ficado!”, ele murmurava, “ Não sou ladrão!” e “ Fuja, Bela, Fuja!”.

Chegando ao chalé, Bela levou Maurice para a cama e ele mergulhou num sono pesado. Bela ficou ao lado dele, secando o suor que brotava em sua testa. Preocupada, temia que ele não se recuperasse, talvez nunca mais a reconhecesse.

Finalmente, ele deu um gemido e acordou.

– Eu devia ter ficado...eu!

Um lampejo surgiu em seus olhos. Ele a encarou fixamente e, com um sorriso vagaroso, disse:

– Bela?

Bela foi tomada de alívio. Ele sabia quem era ela!

– Tudo bem papai! – ela disse. – Estamos em casa.

Lágrimas de alegria encheram os olhos de Maurice. Sentou-se na cama e abraçou a filha com força. Abraçados, chorava e riam.

– Que saudade de você! – disse Bela.

– Como conseguiu fugir? – Maurice perguntou.

– Ele me deixou sair – ela respondeu docemente.

– Aquela fera horrenda? – Maurice ficou surpreso.

– Ele está diferente agora papai – Bela disse suspirando. – Ele mudou muito.

Nesse momento, Bela percebeu um movimento com o canto dos olhos.

Alguma coisa se mexia em sua bolsa. Abrindo devagainho, deu com Zip, o filho-xícara de *Madame Samovar*! Ele deu um sorriso culpado.

Bela sorriu para ele:

– Ah, um clandestino.

TOC ! TOC ! TOC ! TOC !

Bela e Maurice se assustaram com as fortes batidas na porta. Bela cobriu Zip com a aba da bolsa e foi abrir a porta.

Lá estava um homem alto, extremamente magro, todo vestido de marrom.

Parada na rua, numa carroça fechada com as palavras “HOSPÍCIO” escrita nos lados. Uma multidão, liderada por Lefou, reunia-se junto ao carroção.

– Pois não...que deseja? – perguntou Bela.

– Sou *Monsieur* d’Arque – disse o homem magro. – Vim buscar seu pai.

– Ele entrou na taverna delirando como um louco! – gritou Lefou. – Todo mundo viu, não foi?

Muitos na multidão resmungaram concordando. Alguns homens vestidos com uniformes brancos da Casa dos Insanos andaram em direção à casa.

– Meu pai não está louco! – disse Bela, sem arredar o pé da porta. – Não vou deixar que o levem!

Maurice apareceu atrás de Bela para ver o que estava acontecendo. Logo que Lefou o viu, gritou:

– Maurice conte para a gente! De que tamanho era a fera?

– Bom, tinha uns dois...não, mais de três metros de altura – Maurice respondeu muito sério.

A multidão explodiu numa gargalhada.

– Não é pouca loucura, não! – gritou Lefou.

Forçando a passagem, os homens de *Monseieur* d’Arque entraram, agarraram Maurice e o trouxeram para fora de casa.

– Não! – Bela gritou com toda força, correndo atrás deles. – Não façam isto!

De repente, Gaston surgiu em cena, não se sabe de onde. Com um sorriso calmo, ele disse:

– Pobre Bela. É uma pena o estado de seu pai.

– Você sabe que ele não é louco! – disse Bela, olhando Gaston com suspeita.

– Hum... – Gaston fingiu estar pensando. – Talvez eu possa esclarecer esse mal-entendido, se... – deixou a frase em suspenso.

– Se o que? – Bela perguntou.

– Se você casar comigo – ele respondeu.

Bela recuou, chocada. Ele ria para ela, certo de que seu plano tinha funcionado.

– Nunca! – ela disse.

Gaston deu de ombros.

– Como queira – disse ele fazendo sinal para os homens de *Monseieur* d’Arque. – Podem levá-lo.

Bela correu para dentro de casa e voltou no mesmo instante trazendo o espelho mágico. Nos degraus da entrada ela gritou:

– Meu pai não é louco e posso provar!

A multidão cravou os olhos nela. Os homens do hospício pararam. Gaston a olhava, preocupado.

– Mostre-me a fera! Ela ordenou ao espelho.

O espelho começou a brilhar. A multidão ficou em suspense. Lentamente, a imagem de Fera apareceu. Parecia atormentado, levantou a cabeça e deu um rugido de gelar o sangue.

A multidão correu, gritando de medo. Os homens do hospício largaram Maurice, enfiaram-se no carroção e partiram.

– Ele é perigoso? – alguém perguntou de longe.

Bela olhava com ternura a imagem de Fera. Sabia que ele rugia porque tinha o coração partido.

– Não, não é...Ele parece mau, mas na verdade é meigo e gentil. Ele é ...meu amigo.

Vendo seu plano fracassar, Gaston ficou furioso. Além disso estava com ciúmes.

– Se eu não conhecesse você – ele disse a Bela – pensaria que está gostando desse monstro.

– Ele não é um monstro, Gaston! – Bela respondeu, rapidamente. – Você é!

Gaston agarrou o espelho. Virou-se para a multidão, vermelho de raiva:

– Ela está tão louca quanto o velho! A Fera vai nos atacar! Vai pegar nossas crianças à noite! Vai arrasar nossa aldeia!

As pessoas entraram em pânico. Começou uma gritaria instigada cada vez mais por Gaston.

– Não!! – Bela protestou.

Mas Gaston continuou.

– Não teremos segurança até cortar a cabeça do monstro! Vamos matar a Fera!

Bela tentou interromper Gaston, mas ele fez um sinal a seus amigos e ordenou:

– Tranquem os dois no porão!

– Me largue! – gritou Bela.

– Tranquem, senão eles vão avisar a criatura! – Gaston berrou para a multidão apavorada. E os homens de Gaston levaram Bela e Maurice à força para o porão.

A porta se fechou com um estrondo sobre eles. A última visão de Bela foi Gaston incitando a multidão em correria na direção da floresta. Todos berravam:

– Morte à Fera! Morte à Fera!

\* \* \*

Lumiere, Horloge e *Madame* Samovar estavam limpando o *hall* de entrada do castelo quando ouviram as vozes se aproximando.

– É ela? – perguntou *Madame* Samovar, toda animada.

Os três correram para a janela, esperando ver Bela. Mas a excitação logo se transformou em pânico. Pois não era Bela que chegava, mas a multidão enfurecida liderada por Gaston.

– Invasores! Invasores! – gritou Lumiere.

Todos os objetos vieram correndo para o *hall*, vindos de todos os cantos do castelo.

– Levantem barricadas na porta! – comandou Horloge. – *Madame* Samovar, avise o patrão!

Os atacantes tinham um aríete, feito de um grosso tronco de árvore. Arremeteram contra a porta. *BOOOOOOOOMMMM!* O castelo tremeu. Os objetos se empilharam atrás da porta, tentando resistir ao arrombamento.

*Madame* Samovar correu para o covil da Fera. Ele estava afundando numa cadeira, de cabeça baixa, todo o seu corpo expressava derrota.

– Senhor – ela disse – o castelo está sendo atacado!



Fera levantou a cabeça, devagar. Seus olhos estavam avermelhados, como se estivesse chorando.

– Não importa mais. – ele disse – Pode deixá-los entrar.

– Mas senhor... – *Madame* Samovar começou.

*BOOOOOOOOMMMM!* Outra investida contra a porta a interrompeu.

– Morte à Fera! – a multidão gritava. – Morte à Fera!

Com um estrondo ensurdecedor, a pesada porta cedeu, espalhando objetos por todo lado.

Os homens de Gaston se arremeçaram gritando para dentro do castelo, mas logo pararam. Sabiam que alguém resistia lá dentro, escorando a porta, mas não havia ninguém no *hall*. Viam apenas um relógio, um castiçal e alguns outros objetos.

– Isso é muito esquisito – disse Lefou. Cautelosamente, aproximou-se de Lumiere.

Virando de supetão, Lumiere acertou-lhe um soco no olho.

– IEEEEOOUUUUU! – berrou Lefou.

– AATACAAAAR! – comandou Lumiere.

A batalha começou! Os homens de Gaston não acreditavam no que estava acontecendo. Castiçais, relógios, pratos, atiçadores de lareira, banquinhos, escovas e vassouras – todos lutavam!

Deixando seus homens se defendendo daqueles estranhos guerreiros, Gaston foi entrando nas outras dependências do castelo. Queria encontrar a Fera sozinho.

Enquanto isso, no chalé de Bela, a invenção de Maurice ainda estava na carroça estacionada no alto de uma pequena colina. Era uma enorme geringonça, um emaranhado de cordas misturadas com alavancas, roldanas, rodas, rodinhas, sinos e apitos. Somente Maurice sabia para que servia. Somente Maurice sabia pôr aquilo para funcionar.

Mas naquele momento alguém andava por ali. Alguém muito pequenino e muito espertinho. Alguém que tinha saído da casa sem ninguém notar.

Era Zip!

Ele examinou atentamente a engenhoca, uma, duas vezes, xeretando tudo. Mexeu nuns puxadores de gaveta, empurrou umas alavancas, deu umas cutucadas...

*VRRRUURRRR...BONC...BLIIP...*

O invento começou a engasgar, tossir, e ganhou vida! Começou a rolar para a frente. Zip pulava de alegria, pilotando a coisa. Rolou para a esquerda, para a direita e depois direto para a porta do porão.

Maurice e Bela ouviram um ronco estranho. Maurice espiou pela janelinha da porta do porão e viu a engenhoca avançando em direção a eles.

– Bela, olhe! – ele gritou.

Os dois saltaram para o lado no instante exato em que a coisa entrou assobiando e roncado pelo porão adentro. Pendurado numa manivela, estava Zip!

– Foi você, xicrinha de chá! – gritou Bela rindo.

– Vamos! – disse Maurice.

Correram para fora. Philippe os viu e relinchou feliz.

– Philippe, amigão! – disse Maurice. – Vamos ao castelo!

\* \* \*

No castelo, a batalha furiosa prosseguia. Os homens de Gaston invadiram a cozinha e a sala de jantar. Por outro lado, os objetos se levantaram para defender seu lar.

Gaston estava num lugar mais calmo. Lá em cima, ele procurava o esconderijo de Fera. Passo a passo, Gaston foi se aproximando da porta e levou uma flecha ao arco. Deu um poderoso pontapé e a porta veio abaixo.

Perto da janela, Fera virou-se lentamente. Quando viu Gaston, não teve qualquer reação. Para ele, nada mais importava agora.

Gaston empunhou o arco. A flecha cortou o ar e entrou fundo no ombro de Fera.

– *RRRAAAUUUUUHHHHHHGGGGGHHHH!* – Fera se contorceu de dor e desabou no chão. Arrastou-se em agonia até o terraço. Gaston correu até ele e deu-lhe um chute. Dando outro berro de dor, Fera passou sobre o parapeito do terraço e caiu. Caiu nas telhas de ardósia dos beirais do terraço.

– De pé! – gritou Gaston, pegando um bastão que estava pendurado na parede.

Fera tentou se levantar, mas só conseguiu ficar de joelhos. Tinha começado a chover e as telhas molhadas ficavam mais lisas e escorregadias.

Gaston pulou no beiral, levantou o bastão bem alto e desceu com força nas costas da Fera.

Fera deu outro urro e desmaiou. Tentando se equilibrar no telhado molhado, Gaston repetiu:

– De pé!

Bateu em Fera outra vez, e mais outra, e outra ainda. Fera tentou se levantar, mas estava ferido e muito enfraquecido. Agora ele estava perigosamente perto da beira do telhado. Mais um pouquinho e tudo se acabaria. Não iria mais sofrer de saudades de Bela, seu amor perdido.

Quando Gaston levantou o bastão para dar o golpe final, Fera viu de ralance... a rosa. Só faltava cair uma pétala.

– *NÃÃÃÃO!* - um grito cortou o ar, vindo lá de baixo.

Reunindo o último grãozinho de força, Fera virou a cabeça. Conhecía aquela voz. Seu coração bateu loucamente. Seria possível?

Sim. Era Bela. Montada em seu cavalo e trazendo o pai na garupa, galopava em disparada em direção ao castelo. Fera se sentiu voltando à vida, como se despertasse de um pesadelo.

Gaston mirou a nuca de Fera. – *YEEEAHHH!* – ele berrou a plenos pulmões e desceu o bastão com toda sua força.

\* \* \*

Fera viu o bastão descendo com a velocidade da luz. Não havia tempo para pensar. Estendeu a mão peluda. A palma da mão chocou-se contra o bastão e o deteve no meio do caminho.

Gaston ficou boquiaberto. Recuou. Fera levantou-se lentamente. Gaston foi engolido pela sombra da Fera. Desvairado, vibrava o bastão a torto e a direito, mas Fera o detinha a cada golpe.

Rugindo de fúria, Fera avançou. Estendendo o braço enorme, arrancou o bastão da mão de Gaston.

Abaixo deles, batidas de cascos na escada. Philippe tinha entrado a galope dentro do castelo!

Mas Fera nem ouvia. Enfurecido de ódio e indignação, queria vingança. Atirou-se para Gaston e o agarrou pelo pescoço. Com um urro furioso, levantou Gaston no ar.

– Me solte! – Gaston implorou. – Por favor...faço o que quiser, por favor!

“Mate!” A palavra cruzou como um raio a mente de Fera. Agarrou Gaston com o outro braço, torceu o corpo dele e preparou-se para quebrar-lhe o pescoço.

Então parou.

Talvez detido pelo terror nos olhos de Gaston. Talvez por ver Gaston indefeso. Talvez o tempo passado com Bela tivesse suavizado seu coração.

Mas seja qual for o motivo, simplesmente largou Gaston e disse:

– Vá embora.

Então viu Bela na porta do quarto. Suas faces estavam pálidas, o cabelo molhado e desfeito pela louca correria através da floresta.

Era a visão mais linda que Fera jamais poderia imaginar.

Trôpego, adiantou-se para ela. Ela sorriu com ternura e estendeu os braços. Mas de repente ela enrijeceu o corpo e uma expressão de pânico se estampou em seu rosto.

– Fera! – ela gritou, apontando sobre o ombro dele.

Tarde demais. Gaston estava em pleno ar, saltando sobre Fera com uma faca na mão. Antes que Fera pudesse reagir, a faca se enfiou em suas costas.

Seu urro de agonia ecoou na noite. Virando-se devagar, encarou Gaston com olhos de horror e fúria.

Gaston ficou branco de medo. Deu um passo atrás, sem notar que seu pé se encaixava na calha do telhado. Tentou livrar o pé, mas não conseguia tirar os olhos de Fera.

Fera avançou, ainda mais trôpego. Gaston tirou o pé e perdeu o equilíbrio. Rodando os braços como um moinho de vento, caiu e escorregou pela beirada do telhado.

Num segundo, foi-se. Apenas seu grito permaneceu no ar, enquanto mergulhava no vazio.

Fera olhou para Bela. Cambaleando, ele voltou ao terraço, tentou firmar os pés no chão e caiu.

Bela correu para ele e tomou-o em seus braços.

Apesar da dor lancinante, ele sorriu.

– Você... voltou – ele disse, mal conseguindo falar. – Pelo menos... posso vê-la uma última vez.

Bela lutava contra as lágrimas.

– Não fale assim – ela disse. – Tudo vai dar certo.

De repente ouviu-se o som de passos no quarto da Fera. Horloge, Lumiere e *Madame* Samovar correram à porta do terraço. Ao verem o patrão caído, pararam horrorizados.

Atrás deles, a última pétala da rosa tremulava.

– Talvez seja melhor assim – disse Fera, lutando para manter os olhos abertos.

– Não! Por favor... Por favor! – Bela gritou, desesperada. As lágrimas lhe corriam pelas faces e caíam no rosto da Fera. Ela achegou-se mais ao enorme corpo peludo e deu um terno beijo em seu peito.

– Eu te amo! – ela disse chorando.

Enquanto ela falava, a última pétala caiu sobre a mesa.

\* \* \*

Por um momento tudo ficou em silêncio. Só se ouviam os soluços de Bela.

Então aconteceu uma coisa extraordinária. A chuva começou a brilhar. O ar se iluminou.

Fera abriu os olhos. Sentiu uma onda de calor percorrer seu corpo. Olhou para suas mãos. Os pêlos estavam desaparecendo! Em lugar da pata, longos dedos surgiram. Abismado, ele apalpou o próprio rosto.

Estava liso! E os ferimentos desapareceram! Sentia-se forte e saudável como...como...Mal conseguia formular as palavras: “Forte e saudável como um jovem príncipe.”

Seria possível, ou era um sonho?

O rosto de Bela lhe deu a resposta. Olhava-o fixamente, como se nunca o tivesse visto antes.

Atrás dela, cintilando magicamente, a rosa florescia em esplendor!

O príncipe se levantou. Tudo voltou num instante... a sensação de ficar de pé, ereto, e se sentir *humano*. Não tinha esquecido.

Mas se sentia um pouco diferente. Mais alto, mais velho, mais forte. E, o mais importante, via o mundo de um modo diferente. Não com avidez, raiva e desprezo, mas com bondade, força e... amor.

– Bela – disse ele com carinho. – Sou eu.

Ela olhou para ele, assustada em princípio, sem entender o que se passava. Mas havia alguma coisa em seu sorriso, um jeito de olhar. Era o *mesmo* ser por quem tinha se apaixonado.

Com um sorriso radiante, Bela se atirou em seus braços. E ali no terraço, enquanto o sol despontava no horizonte, beijaram-se longamente.

O beijo fez a magia se alastrar por todo o castelo. Num redemoinho de luzes e cores. Horloge virou um robusto senhor de bigode. Lumiere virou um esbelto garçom e *Madame* Samovar, uma rechonchuda mulher de sorriso doce.

– O encanto se quebrou! – disse o mordomo, com voz estrangulada de emoção.

O príncipe sorriu com os leais serviçais. Deixou Bela por um momento e foi abraçá-los. Por todo o castelo ecoavam gritos de alegria. Da Ala Oeste à Ala Leste, os objetos voltavam a ser pessoas.

As lembranças inundaram a mente do príncipe. Lembranças de um magnífico castelo embandeirado, com um infindável movimento de gente, trabalhando, rindo, cantando. Uma campina verdejante. Um profundo fosso de água azul.

A longa noite terminava...e com ela terminavam os dias de trevas. Quando o sol se levantou, o reino inteiro explodiu em cores.

Mas a visão mais adorável era a que o príncipe tinha diante dele: o sorriso de Bela.

Era o sorriso que o príncipe desejava ver todos os dias de sua vida,

Num último toque de magia, todos no castelo se viram no salão de baile. Músicos tocavam, luzes cintilavam e o chão brilhava como um espelho.

O príncipe estendeu a mão, convidando sua amada para dançar. Volteando pelo salão. Bela via a felicidade em cada canto. *Madame* Samovar abraçava suas xícaras, agora transformadas em crianças verdadeiras – entre elas, um menino com um dentinho lascado.

– Zip! – Bela exclamou, acenando para ele.

Dançando sempre, Bela viu seu pai com os olhos arregalados de espanto. Ao lado dele, Guarda-roupa era uma simpática camareira, que piscou para Maurice e ele se enrubescceu.

O banquinho, agora um saltitante cachorrinho, corria entre as pernas das pessoas.

Bela sorriu. Durante muitos anos, ela pensou que contos de fadas só existiam nos livros. Agora, olhos nos olhos apaixonados do príncipe, sabia que um conto de fadas estava acontecendo em sua vida. E sabia exatamente qual seria o final deste conto que ela vivia agora com seu príncipe encantado.

E viveram felizes para sempre...

## ANEXO B

### “O Jovem Rei”<sup>3</sup>

Oscar Wilde

Era a noite anterior ao dia marcado para sua coroação, e o jovem Rei estava sozinho sentado em sua linda sala de audiência. Todos os seus cortesãos se haviam retirado, curvando as cabeças até o chão, conforme o cerimonial em vigor naquele tempo, para o Grande Salão do Palácio, a fim de receberem algumas aulas finais de etiqueta. Alguns ainda tinham maneiras muito naturais, o que, num cortesão – nem é preciso dizer –, representa gravíssima ofensa.

O rapaz – pois não passava de um rapaz, com apenas dezesseis anos de idade – não ficara triste com aquela partida, e com um suspiro de alívio se lançara sobre as almofadas macias de seu divã bordado, ficando ali com olhos vagos e boca entreaberta, como um fauno moreno dos bosques ou algum jovem animal da floresta, recém-atraído pelos caçadores.

Na verdade, foram os caçadores que o encontraram, deram com ele quase que por acaso, quando, de pés descalços e com uma flauta na mão, seguia o bando de pobres pastores de cabras que o haviam criado e dos quais sempre se considerara filho. Filho da única filha do velho Rei, nascido de um casamento secreto com um homem de condição inferior à sua – um estrangeiro, segundo alguns, que fizera a princesa amá-lo, por meio do maravilhoso encanto de sua arte de tocar flauta; um artista de Rimini, segundo outros, por quem a princesa demonstrara grande apego, talvez exagerado, e que desaparecera repentinamente da cidade, deixando sua obra na Catedral por terminar –, ele fora roubado, quando tinha somente uma semana de vida, do lado da mãe, que dormia, e entregue aos cuidados de um camponês e sua esposa, que não tinham filhos e viviam numa parte afastada da floresta, a mais de um dia de viagem da capital. A dor, ou a doença, como declarou o médico da corte, ou ainda – conforme alguns insinuavam – um letal veneno italiano derramado numa taça de vinho perfumado matara a pálida jovem que o dera à luz, uma hora depois de haver despertado, e quando o mensageiro de confiança, que levava o menino atravessado na sela, curvou-se em cima de seu cavalo fatigado e bateu à porta da rústica cabana do pastor de cabras, o corpo da Princesa era baixado a uma cova aberta no cemitério de igreja abandonado, fora dos limites da cidade, uma cova onde, dizia-se, repousava outro cadáver,

---

<sup>3</sup> Texto extraído, na íntegra, do livro *O jovem rei e outras histórias*, de Oscar Wilde.

de um jovem de extraordinária beleza forasteira, cujas mãos estavam atadas às costas com uma corda de nós e cujo peito esfaqueado apresentava muitas feridas vermelhas.

Esta, pelo menos, era a história que os homens murmuravam entre si. O certo é que o velho Rei, em seu leito de morte, movido talvez pelo remorso de seu grande pecado, ou simplesmente desejando que o reino não saísse das mãos de sua linhagem, tinha mandado buscar o rapaz e, na presença do Conselho, reconheceu-o como seu herdeiro.

E conta-se que a partir do primeiro momento em que foi reconhecido ele mostrou sinais dessa paixão pela beleza que estava destinada a ter tanta influência em sua vida. Aqueles que o acompanhavam à série de quartos reservados para seu serviço muitas vezes falaram do grito de prazer que irrompeu de seus lábios quando viu as delicadas vestes e as ricas jóias que lhe haviam sido preparadas, e da alegria quase feroz com que atirou ao chão sua grossa túnica do couro e seu rústico casaco de pele de carneiro. Às vezes, de fato, sentia saudades da liberdade da vida na floresta e aborrecia-se sempre com as monótonas cerimônias da corte que ocupavam grande parte do dia, mas o esplêndido palácio – chamado *Joyeuse* –, do qual agora se achava senhor, parecia-lhe um mundo novo recém- construído para seu deleite; e tão logo conseguia escapar da mesa de reuniões ou da sala de audiências, descia correndo as enormes escadarias, com seus leões de bronze dourado e seus degraus de púrpura luzidia, e vagava de sala para sala, e de corredor para corredor, como alguém que buscasse na beleza um antídoto para a dor, uma espécie de remédio para a doença.

Nessas viagens de descoberta, como ele as chamava – e que, de fato, eram para ele verdadeiras aventuras por uma terra maravilhosa –, costumava às vezes contar com a presença dos esguios e louros pajens da corte, com seus mantos flutuantes e suas alegres fitas drapejantes; no mais das vezes, no entanto, ia sozinho, sentindo, graças a um certo instinto rápido, quase uma adivinhação, que os mistérios da arte são mais bem apreendidos em segredo, e que a Beleza, como a Sabedoria, ama o adorador solitário.

Muitas histórias curiosas foram contadas a seu respeito naquele período. Dizia-se que um gordo burgomestre, que fora proferir um floreado discurso em nome dos cidadãos da cidade, vira-o ajoelhado, em atitude de verdadeira adoração, diante de um grande quadro que acabava de chegar de Veneza e que parecia anunciar o culto de novos deuses. Em outra ocasião, ele desaparecera por várias horas, e após longa busca fora descoberto num pequeno aposento, num dos torreões ao norte do palácio, com o olhar fixo, como que em êxtase, numa gema grega em



que havia cinzelada a figura de Adônis. Corria o boato de que fora visto premendo os cálidos lábios contra o mármore pardo de uma antiga estátua que fora descoberta no leito do rio por ocasião da construção da ponte de pedra, e que trazia na inscrição o nome do escravo bitínio de Adriano. Tinha passado a noite inteira observando os efeitos do luar sobre uma imagem de prata de Endimião.

Todos os materiais raros e preciosos exerciam um grande fascínio sobre ele, e em sua ânsia de obtê-los enviara muitos mercadores, alguns para comprar âmbar dos rudes pescadores dos mares do norte, alguns ao Egito para procurar aquela curiosa turquesa verde que só é encontrada em tumbas de reis e é reputada como possuidora de propriedades mágicas, alguns à Pérsia atrás de tapetes de seda e porcelana pintada, e outros à Índia para comprar escumilha e adularias que pareciam de marfim manchado e braceletes de jade, sândalo, esmalte azul e xales de fina lã.

Mas o que mais o tinha ocupado era a roupa que ia usar na coroação, a roupa de ouro tecido, e a coroa incrustada de rubis, e o cetro com suas fileiras de pérolas. De fato, era nisso que estava pensando aquela noite, deitado em seu luxuoso leito, a observar o grande tronco de pinheiro que queimava na lareira. Os desenhos, nascidos das mãos dos mais célebres artesãos da época, tinham-lhe sido submetidos muitos meses antes, e ele ordenara que os artesãos trabalhassem noite e dia em sua execução, e que fossem encontradas mundo afora jóias dignas daquele trabalho. Em sua imaginação, via-se a si próprio de pé no elevado altar da Catedral, em suas belas vestes de Rei, e um sorriso perpassava e detinha-se em seus lábios juvenis, fazendo luzir seus negros olhos acostumados à floresta.

Algum tempo depois, levantou-se e, encostando-se ao console cinzelado da lareira, passeou o olhar pelo aposento fracamente iluminado. Lindas tapeçarias pendiam das paredes, representando o Triunfo da Beleza. Um grande armário incrustado de ágata e lápis-lazúli ocupava todo um canto, e diante da janela havia uma escrivaninha delicadamente trabalhada, com painéis lavrados a ouro em pó em forma de mosaicos, sobre a qual se achavam algumas finíssimas taças de cristal veneziano e um copo de ônix de veios negros. Sobre a colcha de seda da cama, havia papoulas muito pálidas bordadas, que pareciam caídas das mãos cansadas do sono, e altos suportes de marfim estriados sustentavam o dossel de veludo, do qual tufos de penas de avestruz se estendiam, como espuma branca, para a lívida prata do teto trabalhado. Um Narciso segurava, a sorrir, um espelho polido sobre a cabeça. Sobre a mesa, uma travessa de ametista.

Do lado de fora, podia ver a enorme cúpula da Catedral, pairando como um globo sobre as casas na penumbra, e as sentinelas cansadas subindo e descendo pelo terraço enevoadado junto ao rio. Longe dali, num pomar, um rouxinol cantava. Um fraco perfume de jasmim entrou pela janela aberta. Afastou da testa seus cachos castanhos e, tomando um alaúde, deixou seus dedos deslizarem sobre as cordas. Nunca antes ele sentira tão profundamente, ou com alegria tão intensa, a magia e o mistério das coisas belas.

Quando meia-noite soou no relógio da torre, ele tocou uma campainha, e seus pajens entraram e o despiram com muita cerimônia, derramando água de rosas em suas mãos e despetalando flores em seu travesseiro. Alguns minutos depois de deixarem o quarto, ele adormeceu.

Enquanto dormia, teve um sonho, e seu sonho foi assim.

Parecia estar num sótão comprido e baixo, em meio ao zumbido e ao farfalhar de muitos teares. O tênue alvorecer espiava através das janelas gradeadas, mostrando-lhes as fatigadas figuras dos tecelões debruçados sobre suas caixas. Crianças pálidas, de aparência doentia, estavam agachadas sobre as enormes vigas transversais. Quando as lançadeiras passavam pelo urdume, levantavam as pesadas barras, e quando as lançadeiras paravam, deixavam as barras cair e comprimiam os fios. Os rostos dos tecelões eram esqueléticos de fome, e suas mãos magras tremiam e vacilavam. Mulheres magérrimas estavam sentadas a uma mesa, cosendo. Um cheiro horrível enchia o ambiente. O ar era pútrido e pesado, e a umidade escorria pelas paredes.

O jovem Rei aproximou-se de um dos tecelões, ficou de pé junto dele, observando-o.

E o tecelão olhou para ele com raiva e disse:

– Por que estás aqui me olhando? Por acaso és um espião mandado pelo nosso amo?

– Quem é o vosso amo? – indagou o jovem Rei.

– Nosso amo! – exclamou o tecelão, amargamente. – É um homem como eu. De fato, só existe uma diferença entre nós: ele veste finas roupas, enquanto eu visto farrapos; e enquanto estou morto de fome, ele não se sente nem um pouco mal por comer demais.

– A terra é livre – disse o jovem Rei –, e não és escravo de ninguém.

– Na guerra – respondeu o tecelão –, os fortes tornam os fracos escravos, e na paz os ricos fazem dos pobres seus escravos. Temos de trabalhar para viver, e eles nos dão um salário tão ínfimo que morremos. Labutamos para eles o dia inteiro, e eles amontoam ouro em seus cofres, e nossos filhos envelhecem antes do tempo, e os rostos de quem amamos se tornam duros e feios.

Nós amassamos as uvas, e outros bebem o vinho. Nós colhemos o trigo, e nossa própria mesa está vazia. Estamos presos a correntes, embora nenhum olho as enxergue; e somos todos escravos, embora alguns digam que somos livres.

– É assim com todos? – perguntou o jovem Rei.

– Assim é com todos – respondeu o tecelão –, tanto com os jovens quanto com os velhos, tanto com as criancinhas quanto com aqueles avançados em idade. Os negociantes nos extorquem, e temos de aceitar suas ofertas. Os padres nos visitam de carro e rezam seus terços, mas homem algum se interessa por nós. Em meio às nossas ruelas sem sol, a Pobreza rasteja com olhos famintos, e o Pecado, com seu rosto flácido, vem atrás dela. A Miséria nos acorda de manhã, e a Vergonha senta-se conosco à noite. Mas que são essas coisas para ti? Não és um de nós. Tens o rosto demasiado feliz.

E o tecelão voltou-se para o outro lado, carrancudo, empurrando a lançadeira através do tear, e o jovem Rei viu que os fios eram de ouro.

E um grande terror se apoderou dele, e disse ao tecelão:

– Que vestes são estas que estais tecendo?

– São as vestes para a coroação do jovem Rei – respondeu o homem. – Por que te interessam?

O jovem Rei soltou um enorme grito e despertou, e – surpresa! – estava em seu próprio quarto, e pela janela pôde ver a grande lua cor de mel no ar sombrio.

De novo adormeceu e sonhou, e seu sonho foi assim.

Parecia estar deitado no convés de uma enorme galera, onde remavam centenas de escravos. Num tapete ao seu lado estava o capitão da galera. Era negro como o ébano, e usava um turbante de seda escarlata. Grandes aros de prata pendiam dos grandes lóbulos de suas orelhas e nas mãos trazia uma balança de marfim.

Os escravos estavam nus, vestidos só com uma tanga esfarrapada, e cada um achava-se acorrentado a seu vizinho. O sol quente batia em cheio neles, mas os negros andavam de um lado para outro do convés, e chicoteavam-nos com chibatas de couro. Estendiam os braços magros e puxavam os pesados remos mergulhados na água. Das pás dos remos vinha um borrifo salgado.

Finalmente, atingiram uma pequena baía e puseram-se a medir a profundidade. Um ligeiro vento soprava da praia, cobrindo o convés e a grande vela latina de poeira fina e avermelhada.

Três árabes, montados em burros selvagens, aproximaram-se e arremessaram-lhes lanças. O capitão da galera apanhou um arco pintado e atingiu um deles na garganta. O árabe caiu pesadamente sobre as ondas que morriam na praia, e seus companheiros se afastaram a galope. Uma mulher envolta num véu amarelo seguiu-os, lentamente, num camelo, olhando de vez em quando para trás, na tentativa de ver o cadáver.

Assim que lançaram âncora e baixaram as velas, os negros foram ao porão e trouxeram uma longa escada de corda, carregada de chumbo pesado. O capitão da galera lançou-a pela amurada, prendendo as extremidades a dois pés-de-carneiro de ferro. Em seguida, os negros pegaram o mais moço dos escravos, tiraram-lhe as algemas e encheram suas narinas e seus ouvidos de cera, amarrando uma grande pedra em volta de sua cintura. Ele desceu a escada com dificuldade e sumiu no mar. Algumas borbulhas se formaram, quando ele afundou. Alguns dos demais escravos espiaram com curiosidade sobre a amurada. Na proa da embarcação, achava-se sentado um encantador de tubarões, batendo monotonamente num tambor.

Algum tempo depois, o mergulhador emergiu da água e agarrou-se, arquejante, à escada com uma pérola em sua mão direita. Os negros tomaram-na dele e o jogaram de novo à água. Os escravos começaram a dormir sobre os remos.

De novo e de novo ele emergiu, e toda vez que o fazia trazia consigo uma linda pérola. O capitão da galera pesava-as e as colocava numa pequena bolsa de couro verde.

O jovem Rei tentou falar, mas sua língua parecia colada ao céu da boca, e seus lábios se recusavam a mover-se. Os negros conversavam entre si e começaram a brigar por causa de um colar de contas coloridas. Dois grous voavam para lá e para cá em torno do navio.

Então o mergulhador emergiu pela última vez, e a pérola que trouxe consigo era mais linda que todas as pérolas de Ormuz, pois tinha a forma da lua cheia e era mais branca que a estrela da manhã. Mas seu rosto estava estranhamente pálido e, quando ele caiu no convés, o sangue jorrou de suas orelhas e de suas narinas. Ele estremeceu um pouco e logo ficou imóvel. Os negros sacudiram os ombros e atiraram o corpo pela amurada.

O capitão do navio sorriu e, estendendo a mão, apanhou a pérola, e quando a viu apertou-a contra sua testa e inclinou-se em reverência:

– Esta será para o cetro do jovem Rei – disse ele, e fez sinal para que os negros levantassem âncora.

E o jovem Rei, ao ouvir aquilo, deixou escapar um terrível grito e acordou, e pela janela pôde ver os longos dedos cinzentos da aurora tentando agarrar as estrelas desfalecidas.

E de novo ele adormeceu, de novo sonhou e seu sonho foi assim.

Parecia estar vagando por uma floresta escura, da qual pendiam frutos estranhos e belas flores venenosas. As cobras silvavam à sua passagem, e papagaios de cores brilhantes voavam, gritando, de galho em galho. Enormes tartarugas cochilavam ao longo do lamaçal quente. As árvores estavam repletas de macacos e pavões.

Continuou a caminhar, até que alcançou os limites da floresta, e ali viu uma enorme multidão de homens a trabalhar no leito de um rio que tinha secado. Enxameavam como formigas no fundo do penhasco. Cavavam poços profundos no solo e desciam por eles. Alguns quebravam as rochas com grandes machados; outros engatinhavam pela areia. Cortavam os cactos pela raiz e pisavam sobre as flores escarlates. Trabalhavam com afínco, chamando uns pelos outros, e nenhum deles estava ocioso.

Das profundezas de uma caverna, a Morte e a Avareza os observavam, e a Morte disse:

– Estou cansada; dê-me um terço deles e deixe-me ir.

Mas a Avareza balançou a cabeça:

– São meus servos – respondeu.

E a Morte lhe disse:

– O que trazes na tua mão?

– Três grãos de trigo – respondeu –, que tens a ver com isso?

– Dá-me um deles – gritou a Morte – para que o plante em meu jardim; só um deles, e eu irei embora.

– Não vou dar-te coisa alguma – disse a Avareza, e escondeu a mão na dobra de suas vestes.

E a Morte riu e, tomando uma taça, mergulhou-a numa poça d'água e do fundo da taça emergiu o Calafrio. Ele passou em meio à multidão, e um terço dos homens caiu morto. Uma névoa fria o acompanhava, e as cobras d'água seguiam a seu lado.

E quando a Avareza viu que um terço da multidão tinha morrido, bateu no peito e chorou. Bateu no peito estéril e gritou:

– Tu mataste um terço de meus servos! Vai-te daqui. Há guerra nas montanhas da Tartária, e os reis de cada lado clamam por ti. Os afegãos mataram um touro negro e estão marchando

rumo à batalha. Bateram em seus escudos com as lanças e puseram seus elmos de ferro. De que te serve o meu vale para que fiques aqui? Vai-te embora e não voltes nunca mais.

– Nada disso – respondeu a Morte –, pois enquanto não me deres um grão de trigo eu não irei.

Mas a Avareza fechou a mão e cerrou os dentes.

– Não te darei coisa alguma – murmurou.

E a Morte sorriu e, apanhando uma pedra negra, atirou-a na floresta, e de uma moita de cicuta veio a Febre numa veste de chamas. Passou em meio à multidão, tocou os homens, e cada homem que tocou morreu. A relva murchava sob seus pés quando passava.

A Avareza estremeceu e pôs cinzas na cabeça.

– És cruel! – exclamou. – És cruel. Há fome nas cidades muradas da Índia, e as cisternas de Samarcanda secaram. O Nilo não inundou suas margens, e os sacerdotes procuram agradar a Ísis e Osíris. Vai-te para aqueles que precisam de ti, e deixa os meus servos.

– Nada disso – respondeu a Morte –, pois enquanto não me deres um grão de trigo eu não irei.

– Não te darei coisa alguma – respondeu a Avareza.

A Morte riu novamente, e assobiou com os dedos, e uma mulher surgiu pairando no ar. A palavra Praga estava escrita em sua testa, e um bando de abutres esqueléticos rodopiava à sua volta. Cobriu o vale com suas asas e não houve homem que permanecesse vivo.

A Avareza fugiu a gritar em meio à floresta, e a Morte saltou sobre seu cavalo vermelho e afastou-se a galope, e seu galopar era mais rápido que o vento. Do lodo que havia no fundo do vale rastejaram dragões e horríveis coisas com escamas, e os chacais apareceram trotando ao longo do caminho, farejando o ar com seus focinhos.

E o jovem rei chorou e disse:

– Quem eram esses homens e o que buscavam?

– Buscavam rubis para a coroa de um rei – respondeu alguém por trás dele.

O jovem Rei estremeceu e, voltando-se, viu um homem com hábito de peregrino, empunhando um espelho de prata.

E ele empalideceu e perguntou:

– Para qual rei?

E o peregrino respondeu:

– Olha neste espelho e tu o verás.

E ele olhou no espelho e, vendo sua própria face, deixou escapar um grito e despertou, e a clara luz do sol invadia o quarto, e nas árvores do jardim os pássaros cantavam.

E o Camareiro real e os altos funcionários do estado entraram e fizeram uma grande reverência para ele, e os pajens trouxeram-lhe a roupa de ouro tecido, e puseram a coroa e o cetro à sua frente.

E o jovem Rei olhou para aquelas coisas, e eram lindas. Mais lindas do que tudo o que jamais tinha visto. Mas lembrou-se de seus sonhos, e disse aos nobres:

– Levai daqui estas coisas, pois não vou usá-las.

E os cortesãos se assombraram, e alguns sorriram, pois acharam que ele estava gracejando.

Mas ele tornou a falar-lhes, em tom severo, e disse:

– Levai daqui estas coisas e escondei-as de mim, pois, embora seja o dia de minha coroação, eu não as usarei. Porque no tear do sofrimento e nas brancas mãos da dor essa roupa foi tecida. Há sangue no coração deste rubi e morte no coração das pérolas.

E contou a eles seus três sonhos.

E quando os cortesãos os escutaram, olharam-se entre si e murmuraram, dizendo:

– Sem dúvida está louco. Pois, que é um sonho senão um sonho, e uma visão senão uma visão? Não são coisas reais para que se faça caso delas. E o que temos a ver com as vidas dos que trabalham para nós? Será que um homem não deve comer pão até que tenha visto o semeador, nem beber o vinho até que tenha falado com o vinhateiro?

E o Camareiro, dirigindo-se ao jovem Rei, disse-lhe:

– Meu senhor, rogo-vos que abandoneis esses vossos negros pensamentos e vistais esta linda roupa, e coloqueis esta coroa em vossa cabeça. Pois como o povo saberá que vós sois um rei se não usardes vestes de rei?

E o jovem Rei olhou para ele:

– De fato é assim? – indagou. – eles não saberão que sou rei se não me vestir com roupas de rei?

– Não saberão, meu senhor – exclamou o Camareiro.

– Eu acreditava que houvesse homens que se parecessem com reis – contestou ele –, mas deve ser tal como dizes. Mesmo assim, porém, não usarei essa roupa, nem serei coroado com essa

coroa, mas exatamente do modo como cheguei a este palácio é que me apresentarei diante do povo.

E ordenou que todos o deixassem, menos um pajem que se conservava como seu companheiro, um rapaz um ano mais moço que ele. Após banhar-se em água muito limpa, abriu uma grande arca pintada e dela retirou a túnica de couro e o grosseiro casaco de pele de carneiro que usara quando cuidava do rebanho. Vestiu estas roupas e empunhou seu tosco cajado de pastor de cabras.

O pequeno pajem arregalou os grandes olhos azuis, perplexo, e disse-lhe, a sorrir:

– Meu senhor, vejo vossa roupa e vosso cetro, mas onde está vossa coroa?

O jovem Rei arrancou um ramo de espinheira silvestre que subia pelo balcão, torceu-o, fazendo dele um círculo, e colocou-o na cabeça.

– Esta será minha coroa – respondeu.

E assim paramentado, saiu de seu quarto e entrou no Grande Salão, onde os nobres esperavam por ele.

E os nobres se divertiram com aquilo, e alguns deles exclamaram:

– Meu senhor, o povo espera um rei e vós lhes mostrais um mendigo.

Outros, furiosos, gritaram-lhe:

– Ele traz vergonha ao nosso reino e não é digno de ser nosso amo.

Mas ele não lhes disse palavra, passou por todos e desceu a escadaria de púrpura luzidia, e transpando os portões de bronze, montou em seu cavalo e seguiu em direção à Catedral, com o pequeno pajem a correr a seu lado.

E o povo, rindo, comentou:

– É o bobo da corte que vai passando – e zombavam dele.

O jovem rei deteve sua montaria e respondeu:

– Não, eu sou o Rei – e contou ao povo seus três sonhos.

Um homem saiu do meio da multidão e falou-lhe com amargura:

– Senhor, acaso não sabeis que é do luxo dos ricos que vem a vida dos pobres? Graças à vossa pompa somos alimentados, e vossos vícios nos trazem o pão. Trabalhar duro para um amo é amargo, mas não ter um amo para quem trabalhar é ainda pior. Acaso pensais que os corvos nos vão alimentar? E por que vos importais com tais coisas? Acaso direis ao comprador: “Comprarás a tal preço”, e ao vendedor: “Venderás a tal preço”? Aposto que não. Portanto, voltaí ao vosso



palácio e vesti vossas púrpuras e vossos tecidos finos. Que tendes a ver conosco e com quanto sofremos?

– Acaso ricos e pobres não são irmãos? – perguntou o jovem Rei.

– Sim – respondeu o homem – e o nome do irmão rico é Caim.

E os olhos do jovem Rei se encheram de lágrimas, e seguiu através dos murmúrios do povo, enquanto o jovem pajem, sentindo-se amedrontado, o abandonou.

Ao chegar ao grande pórtico da Catedral, os soldados apontaram-lhe suas lanças e perguntaram:

– Que procuras aqui? Ninguém entra por esta porta a não ser o Rei.

Seu rosto ficou rubro de cólera, e ele lhes respondeu:

– Eu sou o Rei.

E assim falando, afastou as lanças e passou.

Quando o velho Bispo o viu entrar, com sua roupa de pastor, levantou-se surpreso de seu trono e lhe disse:

– Meu filho, esses são trajes de rei? Com que coroa devo coroar-te, e qual cetro porei em tua mão? Este certamente deveria ser um dia de alegria e não de humilhação.

– Deve a Alegria trajar o que foi modelado pelo Pesar? – disse o jovem Rei. E contou ao Bispo seus três sonhos.

Quando o bispo terminou de ouvir, franziu a testa e disse:

– Meu filho, sou um homem velho, no inverno dos meus dias, e sei que muita coisa ruim acontece pelo mundo afora. Ladrões ferozes descem das montanhas e levam consigo as criancinhas para vendê-las aos mouros. Os leões ficam à espreita das caravanas e saltam sobre os camelos. O javali arranca o trigo no vale e as raposas roem as vinhas na colina. Os piratas assolam as costas dos mares e incendeiam os barcos dos pescadores e lhes roubam as redes. Nos charcos salgados vivem os leprosos, têm casas feitas de junco e ninguém deve se aproximar deles. Os mendigos vagueiam pelas cidades e comem com os cães. Podes fazer com que tais coisas não aconteçam? Porás o leproso a dormir na tua cama e o mendigo a comer na tua mesa? O leão acatará as tuas ordens, o javali te obedecerá? Aquele que criou a miséria acaso não é mais sábio que tu? Por conta disso, rogo-te que não faças o que fizeste, mas digo-te que voltes ao palácio e ponhas alegria em teu rosto, e vistas a roupa que pertence ao rei, e com a coroa de ouro eu te coroarei, e o cetro de pérolas porei em tuas mãos. E quanto aos teus sonhos, esquece-os. O

fardo deste mundo é grande demais para que um homem o carregue, e o sofrimento do mundo pesado demais para que um coração o suporte.

– Dizes isso dentro desta casa? Indagou o jovem Rei, e passou pelo Bispo, subiu os degraus do altar e se pôs diante da imagem de Cristo.

Estava de pé diante da imagem de Cristo, e em sua mão direita e na esquerda estavam os maravilhosos vasos de ouro, o cálice com o vinho dourado e o frasco com os santos óleos. Ele se ajoelhou diante da imagem de Cristo, e os grandes castiçais ardiavam esplendidamente junto ao sacrário de pedras preciosas, e a fumaça do incenso espiralava-se em finas coroas azuis por sob o teto abobadado. Curvou a cabeça em oração, e os padres, sob seus pálios tesos, afastaram-se do altar.

E de repente um grande tumulto veio de fora, da rua, e os nobres entraram com suas espadas desembainhadas, suas plumas baloiçantes e seus escudos de aço escovado.

– Onde está o sonhador de sonhos? – gritaram. – Onde está o Rei, vestido como um mendigo, esse fedelho traz a vergonha para nosso reino? É certo que o mataremos, pois é indigno de reinar sobre nós.

E o jovem Rei inclinou a cabeça novamente, e orou, e quando terminou sua prece, ergueu-se e, voltando-se, olhou para eles com melancolia.

Mas eis que, atravessando os vitrais, uma torrente de luz o banhava, e os raios de sol teceram à sua volta uma veste mais bela que a que tinha sido feita para seu deleite. O velho cajado abriu-se em flores, em lírios que eram mais alvos que pérolas. Os secos espinhos floresceram, e produziram rosas mais rubras que rubis. Mais alvos que as lindas pérolas eram os lírios, e suas hastes eram de prata reluzente. Mais rubras que os másculos rubis eram as rosas, e suas folhas eram de ouro lavrado.

Ali ficou com sua veste de rei, e as portas do sacrário de pedras preciosas se abriram e do cristal multirraiado do ostensório brilhou uma luz maravilhosa, mística. Ali estava ele com sua veste de rei, e a Glória de Deus encheu o lugar, e os santos em seus nichos pareciam mover-se. Numa linda veste de rei ele estava diante deles, e o órgão fez ouvir sua música, e os trombeteiros soaram suas trombetas, e os meninos do coro puseram-se a cantar.

E o povo se ajoelhou em temor, e os nobres embainharam suas espadas e prestaram homenagem, e o rosto do Bispo ficou lívido e suas mãos tremiam.

– Alguém maior que eu já te coroou – exclamou ele, e ajoelhou-se diante do Rei.

E o jovem Rei desceu do altar e atravessou no meio da multidão. Mas ninguém ousou mirar seu rosto, pois parecia o rosto de um anjo.

## ANEXO C

“A bela e a fera ou a ferida grande demais”<sup>4</sup>

Clarice Lispector

**Começa:**

Bem, então saiu do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. O chofer não estava lá. Olhou o relógio: eram quatro horas da tarde. E de repente lembrou-se: tinha dito a “seu” José para vir buscá-la às cinco, não calculando que não faria as unha dos pés e das mãos, só massagem. Que deveria fazer? Tomar um táxi? Mas tinha consigo uma nota de quinhentos cruzeiros e o homem do táxi não teria troco. Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro. Ocorreu-lhe voltar ao salão de beleza e pedir dinheiro. Mas – mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – ao vento que mexia com seus cabelos. Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com os outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era – era puro, pensou sem entender. Quando se viu no espelho – a pele trigueira pelos banhos de sol fazia ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros –, conteve-se para não exclamar um “ah” – pois ela era cinqüenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve – em todo o passado do mundo – alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de ano – não haveria uma moça exatamente como ela.

“Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”

Esse momento era único – e ela teria durante a vida milhares de momentos únicos. Até souou frio na testa, por tanto lhe ser dado e por ela avidamente tomado.

“A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão.” Pensou: “estou casada, tenho três filhos, estou segura.”

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram impressionantes os “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e

---

<sup>4</sup> Texto extraído, na íntegra, do livro *O primeiro beijo e outros contos*, de Clarice Lispector.

homens que sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o fato de que os habitantes tinham uma longa linhagem plebéia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade.

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém alcançara por muito trabalho o que classificava de “self-made man”, enquanto ela não era uma “self-made woman”. No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que – que não pensara em nada.

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

– Moça, me dá um dinheiro para eu comer?

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me Deus”, disse baixinho.

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?”

Ela – os outros. Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu.

Pensamento do mendigo: “essa dona de cara pintada com estrelinha douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco”. Ocorreu-lhe então, um pouco cansado: “ou dará quase nada.”

Ela estava espantada: como praticamente não andava na rua – era de carro de porta à porta – chegou a pensar: ele vai me matar? Estava atarantada e perguntou:

– Quanto é que se costuma dar?

– O que a pessoa pode dar e quer dar – respondeu o mendigo espantadíssimo.

Ela, que não pagava o salão de beleza, o gerente deste mandava cada mês sua conta para a secretária de seu marido. “Marido”. Ela pensou: o marido o que faria com o mendigo? Sabia que:

nada. Eles não fazem nada. E ela – ela era “eles” também. Tudo o que pode dar? Podia dar o banco do marido, poderia lhe dar seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias...

Mas alguma coisa que era uma avareza de todo mundo, perguntou:

– Quinhentos cruzeiros basta? É só o que eu tenho.

O mendigo olhou-a espantado.

– Está rindo de mim, moça?

– Eu?? Não estou não, eu tenho mesmo os quinhentos na bolsa...

Abriu-a, tirou a nota e estendeu-a humildemente ao homem, quase lhe pedindo desculpas.

O homem perplexo.

E depois rindo, mostrando as gengivas quase vazias:

– Olhe – disse ele –, ou a senhora é muito boa ou não está bem da cabeça... Mas, aceito, não vá dizer depois que a roubei, ninguém vai acreditar. Era melhor me dar trocado. Eu não tenho trocado, só tenho essa nota de quinhentos.

O homem pareceu assustar-se, disse qualquer coisa quase incompreensível por causa da má dicção de poucos dentes.

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro. O ganha pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: “quem não tem bom emprego depois de certa idade...” Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita.

Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense!

Bem. Mas acontece que resolver era um obstáculo. Pôs-se então a olhar para dentro de si e realmente começaram a acontecer. Só que tinha os pensamentos mais tolos. Assim: esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? Eram pensamentos tolos

porque claramente sabia que o mendigo não sabia inglês, nem experimentara caviar e champanhe. Mas não pôde se impedir de ver nascer em si mais um pensamento absurdo: ele já fez esportes de inverno na Suíça?

Desesperou-se então. Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas: “Justiça Social.”

Que morram todos os ricos! Seria a solução, pensou alegre. Mas – quem daria dinheiro aos pobres?

De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?

Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como uma fotografia colorida fora de foco. Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte – era desse modo que se ligava ao tempo vazio. Simplesmente não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos – pois bem – pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...

“Tem-se que fazer força para vencer na vida”, dissera-lhe o avô morto. Seria ela, por acaso, “vencedora”? Se vencer fosse estar em plena tarde clara na rua, a cara lambuzada de lantejoulas douradas... Isso era vencer? Que paciência tinha que ter consigo mesma. Que paciência tinha que ter para salvar a sua própria pequena vida. Salvar de quê? Do julgamento? Mas que julgava? Sentiu a boca inteiramente seca e a garganta em fogo – exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares. E não havia água! Sabe o que é isso – não haver água?

Quis pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente. Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio: “O Lago de Tiberíade resplandeceu transparente, coberto de silêncio, mais azul do que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfiro, e de alvos terrenos por entre os palmares, sob o vôo de rolas.”

Sabia de cor porque, quando adolescente era muito sensível a palavras e porque desejava para si mesma o destino de resplendor do lago de Tiberíade.

Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar.

Não. O mundo não sussurrava.

O mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem.

A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão bem maquilado.

E a festa? Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre seus braços... O seguinte: olhe, o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas do Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só deveria comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... “Carne?” Lembrou-se vagamente que a cozinheira dissera que o *filet mignon* subira de preço. Sim. Como poderia ela dançar? Só se fosse uma dança macabra de mendigos.

Não, ela não era mulher de ter chiliques e fricotes e ir desmaiar ou se sentir mal. Como algumas de suas “coleguinhas” de sociedade. Colegas em quê? em se vestir bem? em dar jantares para trinta, quarenta pessoas?

Ela mesma aproveitando o jardim no verão que extinguia dera uma recepção para quantos convidados? Não, não queria pensar nisso, lembrou-se (por que sem o mesmo prazer?) das mesas espalhadas sobre a relva, “luz de vela”? pensou, mas estou doida? eu caí num esquema? num esquema de gente rica?

“Antes de casar era de classe média, secretária do banqueiro com quem se casara e agora – agora luz de velas. Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso.”

“A beleza pode ser de uma grande ameaça.” A extrema graça se confundiu com uma perplexidade e uma funda melancolia. “A beleza assusta.” “Se eu não fosse tão bonita teria outro destino”, pensou ajeitando as flores douradas sobre os negríssimos cabelos.

Ela uma vez vira uma amiga inteiramente de coração torcido e doído e doído de forte paixão. Então não quisera nunca experimentar. Sempre tivera medo das coisas belas demais ou horríveis demais: é que não sabia em si como responder-lhes e se responderia se fosse igualmente bela ou igualmente horrível.

Estava assustada como quando vira o sorriso de Mona Lisa, ali, à sua mão no Louvre. Como se assustara com o homem da ferida ou com a ferida do homem.

Teve vontade de gritar para o mundo: “Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma?”



Para mudar de sentimento – pois que ela não os agüentava e já tinha vontade de, por desespero, dar um pontapé violento na ferida do mendigo –, para mudar de sentimentos pensou: este é o meu segundo casamento, isto é, o marido anterior estava vivo.

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. E voltaria ela a seu nome de solteira? Até habituar-se ao seu nome de solteira, ia demorar muito. Aliás, pensou rindo de si mesma, aliás, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. Descobria isso agora. Se houvesse para ela um terceiro casamento – pois era bonita e rica –, se houvesse, com quem se casaria? Começou a rir um pouco histericamente porque pensara: o terceiro marido era o mendigo.

De repente perguntou ao mendigo:

– O senhor fala inglês?

O homem nem sequer sabia o que ela lhe perguntara. Mas, obrigado a responder pois a mulher já comprara-o com tanto dinheiro, saiu pela evasiva:

– Falo sim. Pois não estou falando agora mesmo com a senhora? Por quê? A senhora é surda? Então vou gritar: FALO.

Espantada pelos enormes gritos do homem, começou a suar frio. Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos – sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter mal-estar. Como não teriam? Não nem isso teriam.

Ela era...

Afinal de contas quem era ela?

Sem comentários, sobretudo porque a pergunta durou um átimo de segundo: pergunta e resposta não tinham sido pensamentos de cabeça, eram de corpo.

Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus. Mas o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu da humanidade como eu também me perdi.

Quis forçar-se a entender o mundo e só conseguiu lembrar-se de fragmentos de frases ditas pelos amigos do marido: “essas usinas não serão suficiente.” Que usinas, santo Deus? as do Ministro Galhardo? teria ele usinas? “A energia elétrica... hidrelétrica”?

E a magia essencial de viver – onde estava agora? Em que canto do mundo? no homem sentado na esquina?

A mola do mundo é dinheiro? fez-se ela a pergunta. Mas quis fingir que não era. Sentiu-se tão, tão rica que teve um mal-estar.

Pensamento do mendigo: “Essa mulher é doida ou roubou o dinheiro porque milionária ela não pode ser”, milionária era para ele apenas uma palavra e mesmo se nessa mulher ele quisesse encarnar uma milionária não poderia porque: onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? Então pensou: ela é daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês e com certeza está cumprindo alguma promessa.

Depois.

Depois.

Silêncio.

Mas de repente aquele pensamento gritado:

– Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre, aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha...

“Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.

Teve vontade de dizer: olhe, homem, eu também sou uma pobre coitada, a única diferença é que sou rica. Eu...pensou com ferocidade, eu estou perto de desmoralizar o dinheiro ameaçando o crédito do meu marido na praça. Estou prestes a, de um momento para outro, me sentar no fio da calçada. Nascer foi a minha pior desgraça. Tendo já pagado esse maldito acontecimento, sinto-me com direito a tudo.

Tinha medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão.

“Vai ver que ela é comunista!” pensou meio a meio o mendigo. “E como comunista teria direito às suas jóias, seus apartamentos, suas riquezas e até os seus perfumes.”

Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo. Mas – mesmo este era em hora errada, como levada de um empurrão e derramar por isso vinho tinto em branco vestido de renda. De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso. O “por que” é que era diferente. No plano físico eles eram iguais. Quanto a ela, tinha uma cultura mediana, e ele não parecia saber de nada, nem quem era o Presidente do Brasil. Ela, porém, tinha uma capacidade aguda de compreender. Será que estivera até agora com a inteligência embutida? Mas se ela já há pouco, que estivera em contato com sua ferida que pedia dinheiro para comer – passou a só pensar em dinheiro? Dinheiro esse que sempre fora óbvio para ela. E a ferida, ela nunca vira tão de perto...

– A senhora está se sentindo mal?

– Não estou mal... mas não estou bem, não sei...

Pensou: o corpo é uma coisa que estando doente a gente carrega. O mendigo se carrega a si mesmo.

– Hoje no baile a senhora se recupera e tudo volta ao normal – disse José.

Realmente no baile ela reverdeceria seus elementos de atração e tudo voltaria ao normal.

Sentou-se no banco do carro refrigerado lançando antes de partir o último olhar àquele companheiro de hora e meia. Parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o “eu” *alter ego*, ele fazia parte para sempre de sua vida. Adeus. Estava sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse à beira deles uma palavra. Por um motivo que ela não saberia explicar – ele era verdadeiramente ela mesma. E assim, quando o motorista ligou o rádio, ouviu que o bacalhau produzia nove mil óvulos por ano. Não soube deduzir nada com essa frase, ela que estava precisando de um destino. Lembrou-se de que em adolescente procurara um destino e escolhera cantar. Como parte de sua educação, facilmente lhe arranjaram um bom professor. Mas cantava mal, ela mesma o sabia e seu pai, amante de óperas, fingira não notar que ela cantava mal. Mas houve um momento em que ela começou a chorar. O professor perplexo perguntara-lhe o que tinha.

– É que, é que eu tenho medo de, de, de cantar bem...

Mas você canta muito mal, dissera-lhe o professor.

– Também tenho medo, tenho medo também de cantar muito, muito, muito mais mal ainda. Maaaaal mal demais! chorava ela e nunca teve mais nenhuma aula de canto. Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera uma vez – depois mergulhara num esquecimento

que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem – estava desnorteada. Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu – eu estou brincando de viver. No mês que vinha ia a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira, como uma perplexidade. Ter uma ferida na perna – é uma realidade. E tudo na sua vida, desde quando havia nascido, tudo na sua vida fora macio como pulo de gato.

(No carro andando)

De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele.

---

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)